ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ СКОПЈЕ
БИБЛИОТЕКА
Инв. бр. .....
СЕМИНАР ЗА ИСТОРИЈА НА УМЕТНОСТА
СО АРХЕОЛОГИЈА

УНИВЕРЗИТЕТ "СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ" - СКОПЈЕ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ, ИНСТИТУТ ЗА ИСТОРИЈА НА УМЕТНОСТА СО АРХЕОЛОГИЈА

Докторска дисертација:

АРХИТЕКТОНСКИТЕ СТИЛОВИ ВО ПРОФАНОТО ГРАДОГРАДИТЕЛСТВО ВО МАКЕДОНИЈА МЕЃУ ДВЕТЕ СВЕТСКИ ВОЈНИ 1919-1940

Кандидат:
м-р Кокан Грчев

Ментор:
проф. д-р Борис Петковски

Скопје, 2001



АРХИТЕКТОНСКИТЕ СТИЛОВИ ВО ПРОФАНОТО ГРАДОГРАДИТЕЛСТВО ВО МАКЕДОНИЈА МЕЃУ ДВЕТЕ СВЕТСКИ ВОЈНИ: 1919-1940

Содржина:

1. ВОВЕД

2. ДЕФИНИЦИИ И ТЕОРИИ НА СТИЛОТ

2. 1. Дефинирање на односот кон стилот во архитектурата---------- 16

2. 2. Теориски одредници на стилот ---------- 30

2. 3. Различни интерпретации на стилот ---------- 40

3. ПРЕГЛЕД НА АРХИТЕКТОНСКИТЕ СТИЛОВИ ВО ЕВРОПСКИТЕ ДРЖАВИ: XIX И XX ВЕК

3. 1. Преглед на стилските тенденции во европската архитектура во втората половина на 19 век---------- 61

3. 2. Развој на европската модерна : од идентични цели до новите митови ---------- 74

4. РАЗВОЈОТ НА АРХИТЕКТУРАТА ВО БАЛКАНСКИТЕ ДРЖАВИ ДО 1919 ГОДИНА

4. 1. Влијанието на европското наследство од 19 век врз развојот на архитектурата во Македонија ---------- 96

4. 2. Архитектурата на балканските земји меѓу европските рефлексии и националните традиции ---------- 101

4. 3. Архитектурата на балканските држави во духот на новото време: продорот на модерната ---------- 117

5. МАКЕДОНСКАТА АРХИТЕКТУРА ВО ПЕРИОДОТ НА ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА XIX ВЕК ДО 1919 ГОДИНА

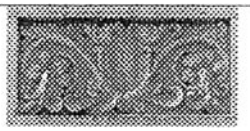
5. 1. Спецификите на "Преродбенскиот стил" во македонската архитектура на 19 век ----------128

5. 2. Поимот на "националниот стил" во македонската архитектура на 19 и 20 век ----------134

5. 3. Историски контекст за коренити трансформации на архитектурата во македонските градови во 19 век ----------146

5. 4. Историските прилики и развојот на македонските градови од втората половина на 19 век до 1919 година ---------- 160

5. 5. Европските стилски влијанија во архитектурата на македонските градови до 1919 година (преку избрани објекти)----------190



6. АРХИТЕКТОНСКАТА СТРУКА И СТРУЧНАТА ЛЕГИСЛАТИВА КАКО УСЛОВ ЗА РАЗВОЈОТ НА МАКЕДОНСКИТЕ ГРАДОВИ МЕЃУ ДВЕТЕ СВЕТСКИ ВОЈНИ

6. 1. Историски услови за нова организација на архитектонската струка во Македонија 1912-1940 ----------286

6. 2. Промените во архитектонскиот еснаф во контекст на равојот на македонските градови меѓу двете светски војни ----------299

7. АРХИТЕКТОНСКИТЕ СТИЛОВИ ВО МАКЕДОНИЈА 1919-1940

7. 1. СЕЦЕСИЈА

7. 1. 1. Општи услови за појава на сецесијата во Македонија---------- 318

7. 2. 2. Сецесијата преку специфични објекти ---------- 323

7. 2. АКАДЕМИЗАМ

7.2.1. Значењето на академизмот како специфичен феномен во архитектурата ---- 350

7. 2. 2. Конкурсот за Банската палата и уредувањето на главниот скопски плоштад ----------359

7. 2. 3. Академизмот во објектите на плоштадот во Скопје----------374

7. 2. 4. Присуството на академизмот во различни објекти ----------393

7. 2. 5. Академизмот како рамка за традиционалистички истражувања----------408

7. 3. ФОЛКЛОРИЗАМ

7. 3. 1. Фолклоризмот во архитектурата- специфични рефлексии на локалното ---------- 466

7. 3. 2. Реализирани објекти во духот на фолклоризмот---------- 480

8. 4. МОДЕРНА

7. 4. 1. Интерактивност и поливалентност на македонската архитектура : традиција-фолклор-модерна ----------508

7. 4. 2. Услови за продор на модерната архитектура и нејзино организирано претставување ---------- 524

7. 4. 3. Модерната архитектура преку соодветни реализации ---------- 532

8. ЗАКЛУЧОК ---------- 590

9. БИБЛИОГРАФИЈА ---------- 601

1. ВОВЕД

Согледувањето на комплексноста на процесите кои од денешен аспект го отвораат и реактуализираат прашањето за стилот во македонската архитектура, парадигматично упатува на многуслојноста и севкупноста на развојот на уметноста посебно во последните два века. Втурнати во еден динамичен процес кој остава сериозни траги врз профилот на референците за идентификација, спротивно на одредени процеси на глобализација, под површината на секојдневните актуелности се појавува едно општо и нагласено свртување кон сопствените корени, традиција, култура и историја. Во тој процес на свртување кон сопствениот профил во последните години, научната и теориска мисла во областа на историјата на уметноста и архитектурата на одреден начин почнува да врши ревизија на некои ставови поврзани за суштинските прашања на архитектурата, уметноста и традиционалната култура.

Таквата оптика од денешна перспектива укажува дека "односот помеѓу традиционалната култура и т. н. висока култура, сообено од гледна точка на современиот општествено-културен контекст, отвора широка палета на запрашаности за феномените на денешнината..при што се покажува дека овој процес на односи е посебно парадигматичен за осознавање на контроверзноста на рецентните општествени процеси, и во таа насока ги симболизира тенденциите на промените во општеството и во културата"[1]. Во тој напор да се согледаат комплексните димензии на различните условености кога е во прашање дефинирањето на односот кон севкупниот развој на уметноста и културата во Македонија, ја подвлекуваме и неопходноста од соодветно промислување на проблемот, "колку всушност македонската ликовна уметност е условена од притисокот на историскиот фактицитет: македонскиот народ постојано изложен на опасноста да исчезне од историската сцена, го бара својот врвен духовен израз и националниот легитимитет токму во формите на

[1] Петковска Антоанела, Традиционалната култура и современите промени во актуелниот цивилизациски контекст, Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век, том 4, МАНУ, Скопје, 1999, стр. 277

својата културна историја"[2]. Лоцирајќи го подрачјето на интерес во комплексното поимање на традицијата, а профилирањето на односот кон стилот во македонската архитектура во сложените и интерактивни развојни процеси на современата ликовна уметност, креирајќи соодветни методолошки предуслови за соодветно исчитување на феномените, подвлекуваме дека "современата македонска ликовна уметност е всушност надвор од дофатот на сите обиди таа да се присвои како дел на некоја туѓа култура: и секако претставува творечко подрачје во кое се сосредоточиле некои од најсуштествените одлики на нашиот национален менталитет и специфичниот културен идентитет.. овие категории не се приведуваат како непроменливи "национални константи" туку како средишни определби на непрекинат општ антрополошки процес, кој во посебните "македонски" услови се искажува како постојано променлива "локална" варијанта на неговите глобални, планетарни својства и тенденции." [3] Тоа на соодветен начин ќе го потврдат не само анализите на единечни стилски појавувања и реализации, туку и на процесите преку кои истите се остваруваат. Влијателна референца во обликувањето на основните теориски поставки во дефинирањето на соодветните стилски релации секако претставува и поимот на т. н. "медитерански синдром", кој го утврдуваме преку фактот дека "среќавањето, па и судирот на одделни култури (или субкултури разбрани како посебни историски оформени целини во рамките на една цивилизација, или како конкретна, заокружена манифестација на културни вредности наспроти општиот поим на културата), секогаш се покажувале како битни фактори на културната динамика, како и на општествената во поширока смисла на зборот".[4]

---

[2] Пектовски Борис, Проучувањето на визуелната култура во Македонија:основна теоретско-методолошка проблематика, Содржински и методолошки прашања во истражувањето на историјата на културата на Македонија, книга 1, МАНУ, Скопје, 1995, стр. 286

[3] Истото

[4] Антоанела Петковска, Денешниот македонски културен контекст: помеѓу медитеранот и западната цивилизација, Македонската литература и култура во контекстот на медитеранската културна сфера, МАНУ, Скопје, 1998, стр. 373 (Во истиот зборник, види: Владимир Величковски, Појави на медитеранскиот сензибилитет во современата македонска уметност, стр. 427; Кокан Грчев, Медитеранските архитектонско-стилски влијанија врз третманот и обликовните карактеристики на црквата Св. Кирил и Методиј во Тетово на мајсторот Даме Андреев, стр. 385; Борис Петковски, Медитеранскиот контекст на македонското сликарство и таписерија, стр. 29)

Различните толкувања и интерпретации на стилот во време на се' почесто жонглирање со неговите извори, придонесуваат поимот на стилот да стане производ на стратегиите кон некои актуелни општествени или уметнички ситуации, што често го стават стилот во функција на "благ пристисок на модата". Од друга страна, расправите за стилот "..во мигот кога модерниот поредок веќе произвел фрагментарни, растурени стилови користејќи се подеднакво и со силуетите, и со завршените форми, и кој собира делови од една лошо поставена форма и апстракција во потрага по новата состојба, може навистина да изгледа како опасен зафат."[5] Ова секако и затоа што ".. дваесетиот век.. искажува неодложна потреба за круцијална промена на концепциите на општествената егзистенција и културниот идентитет.. целата западна култура, во сите аспекти на својата манифестација, а во име на демократијата и напредокот, користејќи ги медиумите и културата на масите, ја унифицира, ја индустријализира целата планета.. при што судбината на оние култури што не можат да ги следат таквите промени е крајно неизвесна.."[6] Проблемот е дотолку посложен, што низ процесот на аксиолошко подредување на основните естетски категории кои ја дефинираат внатрешната структура на стилот во архитектурата, деветнаесеттиот век можеме релативно да го подведеме под консеквентни дефиниции, додека векот кој измина сеуште наведува на воочување на конвенционалните и утилитарните аспекти на нештата, додека нивната внатрешна смисла и индивидуална обоеност се појавува дури на одредена дистанца.

Од друга страна, постои одредено недоразбирање кое го детектираме во начинот на кој во денешни услови (и според релативно конфузна методологија), му се пристапува на проблемот на стилот во архитектурата. Ова пред се' заради фактот дека повикувањето на било каква методологија која се темели на помот на стилот, може да биде осудена како назадна и недоволно читлива или пак неприменлива за да се најде во оперативна формација при анализата на стилските или архитектонските феномени од денешна перспектива, кога нијансирањето на уметничките феномени се нуди како релативно готова и завршена

[5] An Tronš, Stil zatvara čoveka, Delo, Oktobar 1984, br. 10, Beograd, str. 98

работа. Обврзувачката конотација, која со себе ја носи стилот, во денешни услови лесно може да биде протолкувана како возможна пречка за оригинален или авторски третман или придонес во дефинирањето на одредени тенденции или насоки при профилирањето на одредени архитектонски јазични структури. Можеби затоа и ретко ќе сретнеме сериозно запрашување или обиди за промислување на комплексната структурираност на овој поим, ако не заради друго, тогаш заради опасноста од возможното бришење на трагите кои сепак треба според познати методи вообичаено да водат до познати цели, што обврзува на откривање на начините за инкорпорирање на стилските парадигми како референци кои треба да ги утврдуваме во секој дел од историското време. Притоа, секако не треба да се заборави, дека зад поимот стил, секогаш ќе треба да се подразбира и постоење на соодветно уметничко дело-артефакт кој служи како жив и податлив материјал при донесувањето на сложените одлуки од методолошка природа.

Прифаќањето на таквиот став подразбира дека и односот кон традицијата треба да се гради и да се прифати без било каква негативна конотација, бидејќи "..во неа е сосредоточена бесконечно богата и сложена духовна енергија: би било антрополошки бесмислено и неоправдано да се пренебрегне кој и да е нејзин дел [7]". Преку таквиот влез во богатата традиционална текстура, го утврдуваме степенот на приемчивост на една средина за нови форми, што претставува точка во која се сретнуваат речиси сите фактори од социолошка, историска, политичка, религиозна и друга природа кои се наоѓаат како позадина зад секое создавање на еден стил. Од друга страна, друг фактор кој влијае на таквата определба и овозможува постојани осцилации во творештвото помеѓу неговите гранични потенцијали претставува утврдувањето на степенот на заситеност со соодветни форми. Ова можеби претставува и една од причините за прифаќањето на "новата граѓанска архитектура" чии никулци во Македонија ги забележуваме веќе во втората полвина на 19 век, чија цел сигурно беше и одделувањето од вообичаеното милје и архитектонска практика и примената на стилски форми кои требаше да

[6] Антоанела Петковска, Традиционалната култура и современите промени.., н. д., стр. 278

архитектонска практика и примената на стилски форми кои требаше да означат и да имплицираат многу поширoки и посериозни процеси на трансформација. Тие состојби детално се анализирани и во контекст на повоениот развој на градовите во Македонија (по 1919 година) во смисол на нивната социјална и културна трансформација, од која во многушто ќе зависи и коренитата трансформација на архитектурата.

Констатирајќи дека заситеноста со одредни архитектонски и уметнички форми не е само социолошки фактор кој е од колективен карактер и делувал независно, туку е дел од еден твореччки процес кој промените во уметноста ги прави нужни по некои внатрешни закони и ритми, прифаќаме стилот симболично да го одредиме како "*судбина на формите*", што секако имплицира понатамошни разгледувања на стилот во зависност од дефинираните контексти во кои се одредува неговото место. Во тој напор да се објасни неговото место, стилот сватен како нужен образец или како вредносен поредок кој се почитува, попрво може да биде создаден таму каде творештвото се насочува во еден кружен тек кој овозможува создавање на средиште и периферија. Тоа претставува клучен и многу поважен момент за создавањето на примерите и на нивните следбеници, односно за создавањето на самиот стил, отколку неговото создавње да го лоцираме таму каде што се преплетуваат повеќе паралелни текови и каде изобилството на нови форми може да ја сруши секоја возможна концентрација, оневозможувајќи го неопходното чувство на самодопадливост и посебност, без кое сигурно би го немало ниту стилот.

Природата на материјалот (уметничкиот материјал) на чија количина и обработка се темели образувањето на основниот методолошки инструментариум при изведувањето на основните тези и дефиниции, врши соодветен притисок во контекст на разработка на двојно кодиран систем составен од социолошкиот и историско-уметничкиот пристап и метод. Дури и самата структура на интегралниот текст (обврзано со насловот) е формирана од две целини: едната која се бави со теориските и методолошките аспекти на стилот во општа и посебна

[7] Б. Петковски, Проучувањето на визуелната култура во Македонија, н. д., стр. 287

смисла, и втората која се бави со дијахрониски преглед, со историско-уметничка анализа, типологија и класификација. Во сложената постапка за утврдување на неопходните референци кои го дефинираат "процесот" на стилот, не треба да се има дилеми кога се прави обид за парцијално разгледување. Ако историско-уметничкиот метод се бави со соодветни историски искази, тогаш тие се однесуваат на историската, а естетските на естетската реалност. Битието и суштината на уметничкото дело (или на разгледуваниот објект со претпоставени естетски својства), е одредено со естетски модуси, додека историските констатации не се однесуваат на самата естетичка, туку на неговата историска појава, неговата општествена улога, хронолошките релации.[8] Тоа секако го оправдува постоењето на одредена двојба во определбата истовремено да ги применуваме двата истражувачки методи не нарушувајќи ја теоријската подлога на која тие се засновани.

Оваа специфична "двојба" во методолошкиот пристап, на крајот треба да се оправда со веќе посочената неопходност од дефинирање и прифаќање на т. н. "бинарен" код на архитектонскиот стил, а таквиот заклучок ќе произлезе од деталното објаснување на сите возможни "двојби", "биполарности" и сл., односно, од анализата на специфичните контрапункти кои очигледно се воочуваат уште на почетокот, преку утврдувањето на потребата и од историско-уметнички и од социолошки (социолошко-критички) истражувачки дискурс. Во таквиот пристап, историско-уметничкиот метод ќе се бави со преглед на историскиот развој на еден стил, школа, правец и сл., и внатре во тоа, посебно со историјата на поединечни историски личности и настани, но само во струјата на општи стилски текови (често и како отстапување од линиите на развој и почнувањето на новите тенденции), кои понатму се поврзуваат со општествените и културните промени на одредено општество и епоха

Од друга страна, социолошкиот пристап не се бави со преглед, хронологија или историја на индивидуалните настојувања и нивното вклопување во општите текови или отстапување од тековите; тој ги разгледува претпоставките и можностите на општите односи: стилските

[8] Milija Belić, Ka fenomenologiji stila, Delo, br. 8-9, Avgust-Septembar 1984, str. 10-16

ориентации на содржината на една школа, една епоха, нација и општите општествени односи, структурите на општеството.

Во дадената ситуација, социолошкиот пристап очигледно многу повеќе од историско-уметничкиот го објаснува оној аспект кој нас посебно не интересира бидејќи посебно се бави со разјаснување и детектирање на "процесот на стилот" и начините на кои се развива неговата структура условена директно од специфичноста на поширокиге општествени односи, што е секако и од културолошка природа. Ова затоа што "социологијата не ја интересира индивидуалниот стил на уметникот како ни утврување на степент на неговата интегрираност во постоечката социјална реалност, односно, отстапувањето од неа, туку, доколку веќе постои една стилска и содржинска ориентација во одредено време, систем, во каква врска е таа со општата структура и култура на општеството"[9]. Во таа смисла, кога зборуваме за 19 век во контекст на европскиот историзам и романтизам, предвид ја имаме историско-уметничката матрица за читање на архитектонските состојби, при што се бавиме со анализи во контекстот на погоре изнесениот историско-уметнички метод; од друга страна, гледано од социолошки аспект, зборуваме за еден многу важен временски интервал за развојот на македонската национална свест- периодот на Преродбата, (македонско преродбенско движење), при што социолошкиот дискурс прецизно упатува на коренити анализи кои во крајната инстанца се од културолошка природа, во чии рамки зборуваме за т. н. "Преродбенски" стил, односно, специфична форма на искажување на феноменот на "националниот стил", кој понатаму ќе биде објаснет во контекст на развојот на архитектурата не само на Македонија, туку и на повеќето балканските земји.

За разлика од социолошкиот приод кон стилот (формата), историско-уметничкиот метод не претпоставува сваќање на формата како суштина на уметничкото дело на начин како тоа го прави естетиката. Социолошкото разгледување на стилот не претставува ниту естетско ниту психолошко разгледување на стилот при што од позиции на естетиката и филозофијата на уметноста тоа е ирелевантен показател. Во

социологијата на уметноста, формата не се третира како ирационален и несватлив поим, меѓутоа преку самата естетска интерпретација, утврдуваме дека формата содржи и елементи од ирационалното што не се преведува на структури и јазици кои рационално и историски можат да се интерпретираат. Затоа и јазикот на филозофијата на уметноста најмногу што може да каже во однос на формата е дека таа едноставно е "неискажлива".[10]

Во контекстот на "двојното" разгледување на уметничките феномени кои се предмет на нашиот интерес, можеме да спроведеме дистинкција во методите применети за анализа на 19-вековното градителство и архитектурата, за разлика од она што се случува меѓу двете светски војни. Имено, во знализирањето на периодот на 19 век утврдуваме постоење на референци кои се многу поважни во културолошка и општа смисла, бидејќи не можеме да забележиме толку нагласено динамично менување на архитектонските и уметничките модели, колку што истата динамика се префрла во друг домен, при што стануваат важни настаните на поширок општествен план а кои директно се рефлектираат во архитектурата. Од друга страна, на периодот од почетокот на векот и меѓу двете светски војни, му одговара историско-уметничкиот метод заради утврденото присуство на голем број влијателни стилски и други параметри, за чие детектирање, вреднување и обработка е потребен и неопходен токму историско-уметничкиот метод. Дополнително и затоа што неконтролираното "мешање" на различните архитектонски стилови, нужно го воведува поимот на "мода" и "вкус", што поентирајќи на доминирачки естетски императиви, не може а да се разгледува без присуството на историско-уметничкиот метод и во контекст на едно продлабочено и аналитичко согледување на поимот на формата.

За ваквото стојалиште можат да се пронајдат различни објаснувања, кои произлегуваат повторно од остварениот увид во целокупноста на уметничкото појавување во разгледуваните периоди.

---

[9] Sreten Petrović, Estetika i sociologija, Uvod u savremenu sociologiju umetnosti, Beograd, 1975

[10] Istoto, 227

Притоа, во периодот на 19 век, често сме во ситуација кога не можеме да пронајдеме доволен број на реализации кои би можеле да поткрепат одредени наши тези, што на специфичен начин вниманието го насочува и кон такви артефакти кои не содржат вградени уметнички референци во онаа количина која можеби во друга зададена општествена ситуација би биле прифатени како релевантни показатели на претпоставените уметнички својства. Во таков случај, прифаќајќи ја позицијата на критичката дијлектичка социологија на уметноста, се оградуваме од искажување на естетски релевантни вредносни судови во широк обем, имајќи пред вид дека оправдувањето на таквиот приод лежи во фактот дека социологијата на уметноста може без никакви резерви да разгледува и уметнички помалку вредни дела, односно да укажува на причините за нивното постојање и успех во одреден социјален контекст. Во таквиот приод, "социолошката анализа мора да ја сочува критичката свест за границите на својот приод, односно, за фактичката состојба дека со социолошкиот метод всушност не се достигнува естетскиот квалитет. Заради тоа, поаѓајќи од фактот за социјалното значење на еден правец, стил или ориентација, не смее да се дозволи заклучување за естетската вредност на уметничките дела од одделните правци." Критичноста од таквата примена на социолошкиот метод се согледува во тоа што неуспехот на одделните уметнички тенденции разгледувано во перспектива на некое социолошко становиште, во еден миг не смее да стане основа за изведување на вредносен заклучок за непотребноста од стимулирањето на тие и такви тенденции. Сето тоа заради фактот дека тенденцијата во формирање можеби ја навестува појавата на некој нов вкус, т. н. "пред-стил".[11]

Воведувањето на нови теми во архитектурата на 19 и почетокот на 20 век, значи многу повеќе од воведување нови содржини кои треба да се спакуваат во нови форми во општа архитектонска смисла. Тематиката во архитектурата ја воведува актуелната историска константа, модусот на однесување, општествениот и културниот модел, што потоа бара и соодветен простор за да се покаже, да се етаблира, изискува соодветна

[11] Istoto, 229

форма како уметничка референца која ќе го одреди припаѓањето кон актуелниот стил. Од тие причини, интерпретацијата на поимот на формата, како релевантна во контекст на дефинирање на својствата на стилските предлошки кои понатаму ги утврдуваме како присутен и релевантен чинител на севкупните уметнички состојби, упатува на соодветното прецизирање на социолошкиот пристап во анализата на било кое дело. На тој начин, воспоставуваме таква методологија која наметнува разликување на **форма** и **содржина** во било кое дело при што **формата**[12] се јавува во форма на стил кој во уметноста претставува ефект на посредното присуство на одредена вистина на групен, колективен субјект (стилот како тенденција, ориентација на група творци, на школа, нација и сл.). **Содржината** во делото се јавува во форма на понепосредна репрезентција на вистината на групниот субјект, како концептуализиран систем, поглед на свет, идеологија. На овој начин, социолошко-сознајниот проблем на уметноста методички се појавува како социологија на стилот (социјална стилистика), социологија на содржината (социјална тематологија)." [13] Во овој контекст можеме да се согласиме дека методот на критичката социологија многу целисходно може да објасни одредени феномени кои го допираат проблемот на развој на стилот во архитектурата. Ова затоа што и самата архитектура е двојно кодирана: во множеството на "бинарно кодирани" контрапункти, содржината и формата заеднички дефинираат сложени односи кои преку крајните инстанци мотивираат во позитивна естетска смисла. Историско-уметничката компонента пак, доаѓа до израз кога ќе се влезе во интерактивноста што ја создаваат различни процеси кои само ги "моделираат" специфичните "форми", кои на тој начин почнуваат да егзистираат како дел од еден континуиран и креативен процес.

Имајќи ја пред вид целокупноста и релативната интегрираност околу идентични предлошки, во уметничкото творештво од претходниот

---

[12] Според С. Зонтаг:..." Формата во нејзиниот посебен идиом на "стилот", претставува всушност карта на сетилни впечатоци и средство за комуникација помеѓу непосредните сетилни впечатоци и меморијата (без обзир дали е од индивидуална или куллтурна природа). Оваа мнемоничка функција објаснува зошто секој стил зависи "од" и зошто може да се анализира спорд некое начело на повторување или излишност."

[13] S. Petrović, n. d., Istoto, 231

век, (имајќи ја архитектурата како зона на средишен интерес) преку методите на критичката социологија можеме да воочиме постоење на заеднички стил и содржина на одредена школа (локална школа, регионален центар или сл., карактеристично на еснафската организација на 19 век), со што би се стекнале со претпоставки за продлабочено и канализирано разгледување на односите на стилот и содржината кон структурата на општество во чии рамки го организираме истражувањето. Разгледувано однадвор, односно, историски, стилските одлики секогаш можат да бидат во корелација со одреден историски развој (како што е пронаоѓањето на нови материјали за скулпторот или архитектот), меѓутоа таквиот пристап колку и да е сигурен и корисен, нужно ги разгледува работите воопштено, бавејќи се притоа со "периоди", "традиции", и "школи".

Немајќи јасна претстава за подвојувањето во критичко-социолошка и во историско-уметничка смисла, современата употреба на поимот "стил" постепено станува она што ја прогонува архитектонската теорија (и воопшто уметничката теорија) а што се согледува преку продуктите на претпоставениот судир на формата и содржината. Посебно во процесот на формирање на основните теориски основи на голем број на автори, се провлекува прашањето како да се искорени чувството дека "стилот" кој функционира исто како и поимот на "формата", ја подриваат "содржината". Едно изгледа сигурно- ниедно повторување на органскиот однос помеѓу стилот и содржината нема да биде доволно убедливо- ниту ќе ги насочи критичарите кои ова го поставуваат како форма на повторно одредување на нивниот специфичен дискурс, се додека поимот на содржината не биде ставен на своето место. Повеќето критичари би се сложле дека уметничкото дело не "содржи" одредена количина на содржина (или одредена функција-како во случајот на архитектурата) која е разубавена со "стилот." Што е "содржината", или, попрецизно, што останува од поимот на содржината кога ќе ги надминеме антитезата на стилот (или формата) и содржината? Дел од одговорот на ова суштинско прашање лежи во фактот дека доколку уметничкото дело поседува "содржина", тоа е само по себе една стилистичка конвенција. Одтаму,

големата задача која и преостанува на критичката теорија, е детално да ја преиспита "формалната функција на содржината".[14]

Прецизното одредување на појмовната содржина на парадигмите кои ги дообјаснуваат, профилираат и прикажуваат нашите ставови и односот кон поимот на стилот, укажуваат на потребата од воведување на уште еден дискурс што го воведува "чувствувањето" како емотивна коресподенција со оние проблеми кои навидум се нудат како непроменливи и неинтерпретативни константи. Таквото стојалиште поаѓа од фактот дека уметничките дела се однесуваат на реалниот свет- на нашето знаење, искуството и нашите вредности, и истите пренесуваат различни пораки и специфично вреднување. "Меѓутоа, нивно специфично обележје е дека тие не произведуваат појмовно знаење (што претставува основна одлика на дискурзивното или научното знаење (што го нудат на пример филозофијата, социлогијата, историјата), туку нешто што е налик на возбуда, една состојба на маѓепсаност или заробеност; што значи дека знаењето што го добиваме низ уметноста, е одредено искуство на "формата" или "стилот", на сознавањето на нештата." [15]

Изразноста во уметничките дела (или соодветните архитектонски реализации) на овој начин добива нагласена вредност од каде што потекнува и необичната зависност на уметничкото дело (без обзир колку е експресивно или различно емотивно обоено) од личноста која го доживува, односно од индивидуалната предиспозиција кон одредени визуелни конфигурации кои во голема мерка и го димензионираат нашиот личен интерес кон одредени феномени (кои секогаш претставуваат прецизни коангломерации од временски и територијално детерминирани објекти). Таквата персонална идентификација претпоставува комуникација со поимот на стилот во сооднос со еден непретпоставлив, недефиниран и личен-емотивен контекст кој го воведува ***имаѓинарниот фактор*** како ралативитет во прецизното стилско типолошко одредување. Од тој аспект, можеме и да ја сватиме амбивалентноста кон примената на поимот на стилот која посебно во денешно време се укажува како страст на цела една култура за заштита и одбрана на оние вредности за кои

[14] Suzan Zontag, O stilu, DELO, Oktobar 1984, Godina XXX, br. 10, str. 78

традиционално се сметало дека се "надвор" од уметноста, а кои се во постојана опасност да бидат компромитирани со посредство на уметноста. Сепак, останува фактот дека денеска стиловите не се развиваат споро и не се менуваат постепено низ долг временски период кој би дозволил уметнички настроената публика потполно да ги асимилира начелата на повторување на кои се засновува уметничкото дело. Спротивно на тоа, тие се менуваат брзо и многу често не' креираат општи состојби во кои постепено созреваат и механизмите за нивно пошироко прифаќање. Краткотрајноста на таквите "придвижувања" (кои не секогаш се доволно референтни за да предизвикаат и општа реакција), не придонесуваат за воочливо "повторување", мултипликација и примена, со што и делата кои му припаѓаат на таквиот круг дословно не можат и да се препознаат или да се разберат. Воочувањето на повторувањето го открива всушност континуитетот на процесите на поширок план, со што се открива и поимот на стилот структуриран во апсолутна зависност од севкупноста на неговото окружување.

Добивајќи посредни, сублимирани ознаки на сопствената историска стварност, сите елементи кои активно учествуваат во решавањето на одредени прашања од духовна (културна, уметничка, естетска) природа, ги поставуваме во рамките на дадена национална или локална ситуација во одреден историски период. Успешноста на нивната адаптација, степенот и причината за нивната модификација според дејствувањето на дадените национални ситуации, се единствениот можен начин за создавање на претпоставки преку кои на тој начин формираната "национална" или "локална" вредност би можела да се вклучи и разбере во рамките на глобалните универзални вредности. На тој начин станува возможно низ креативен и слоевит процес, перманентно да се потврдува хибридниот карактер на културата воопшто, која се состои од единството на традиционалното и современото како нејзини нераздвојни содржини со дефинирани значења и комплексна и повеќезначна внатрешна структура.

Низ суптилните трансформации на културните и уметничките феномени, препознаваме автентични развојни линии кои на специфичен

[15] Istoto, 81

начин учествуваат во изградбата на "..една нова историска: национална, социјална и духовна сегашност, што е во непрекинлив напор дијалектички да ги измени и надмине претходните сопствени "состојби".[16] Развојот на архитектонската мисла, секако претставува интегрален дел од една сложена и комплексна културолошка форма на изразување со што се вклучува во општите процеси за дефинирање на односот кон традиционалното. Слоевитоста и целисходноста на прецизното дефинирање на односот кон традицијата и во тој контекст кон архитектурата, може да послужи во формирањето на еден динамичен и дијалектички однос кон севкупноста на културните и уметничките феномени, при што односот кон традицијата секако треба да биде третиран како "..делотворен инструмент во процесот на формирањето на основната физиономија на македонската духовна култура.."[17]

Во тој контекст, значењето на соодветното проучување на проблемот на стилот во македонската архитектура во периодот меѓу двете светски војни, добива свое посебно место во општиот и комплексен процес на утврдување на развојните линии на македонската уметност. Утврдениот континуитет во предавањето на разнородните градителски искуства од 19 во 20 век, суптилните трансформации во изразните средства кои го профилираат стилскиот предзнак на објектите, присуството на различни тенденции во контекст на пошироки европски и светски интеракции, придонесуваат разгледувањето на проблемот на архитектонските стилови во меѓувоениот период да добие есенцијално значење во креирањето и потврдувањето на континуитетот во архитектонското творештво на овие простори. Богатството и бројноста на соодветните артефакти, посочени како релевантни референци за утврдување на присутноста на различни стилски формации, високиот естетски учинок и квалитетот на соодветните архитектонски акции, како и широкиот репертоар на вредности содржани во обемниот корпус на објекти изградени во овој период, го оправдуваат во целост нашиот истражувачки интерес .

---

[16] Борис Петковски, Откривања *(Националното и традицијата во современата македонска ликовна уметност)*, Мисла, Скопје, 1977, стр. 12

[17] Б. Петковски, н. д., стр. 15

*

Утврдувањето на основните развојни линии на архитектонското творештво во Македонија во периодот меѓу двете свески војни, е спроведено преку согледувањето на основните карактеристики и развојни процеси на архитектонскиот стил (претходно дефиниран во соодветен методолошки контекст). Природата на процесот на истражување и утврдување на референтните пунктови, како и дефинирањето на обемот на општиот материјал кој е избран да биде разгледуван во тој контекст, подразбира обработка на визуелна граѓа која процентуално ги покрива повеќето градови во Македонија преку регистрирање на соодветните објекти кои се во нив изградени. Заради понатамошната употреба на методот на статистичкиот просек во утврдувањето на фреквентноста на одредени стилски појави, специфики и феномени, согледувањето на што поголема количина на визуелен материјал се покажа како основа врз која ќе се гради понатаму целиот методолошки инструментариум ставен во функција на дистинктивно одредување на стилските особености, општите архитеконско-уметнички својства и општите карактеристики, кои се ставени во контекст на специфични и заради комплексноста на истражувањето утврдени побарувања. Освен тоа, како материјал за компарација, изведување на аналогии и друг вид на воопштувања или конкретизации, беше обработен и соодветен материјал кој се однесува не само на европското пошироко окружување, туку и посебно на архитектурата и развојот на архитектонскиот стил кај соседните балкански држави.

Во таа смисла, целокупниот визуелен илустративен материјал кој е употребен во понатамошните разгледувања, а кој брои околу 1000 единици, беше систематски собран преку реализација на научно истражувачки проект на Институтот за фолклор "Марко Цепенков", кој се одвиваше во перидот од 01. 01. 1998 година, до 31. 12. 2000. година. Во текот на реализацијата на различните фази од овој научно-истражувачки проект, беа извршени теренски истражувања во повеќе македонски градови, каде беа регистрирани соодветните објекти кои беа потребни за понатамошните разгледувања. Освен фото-документираниот материјал за

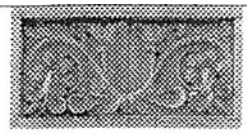
постоечките објекти, во соодветните институции: подрачни единици на Архивот на Република Македонија, РЗЗСК, Градски заводи за заштита на спомениците на културата, музеи, галерии и сл., беше извршен целосен увид во депонираната граѓа која се однесува на истражуваниот период и пошироко, а соодветната граѓа беше превземена, подложена на соодветна класификација и обработка и подоцна вклучена како интегрален дел од општите истражувања.

Како главен проблем во овие истражувања, се наметна прашањето за недоволно систематизирана или воопшто несредена граѓа која се однесува на периодот меѓу двете светски војни. И покрај сериозните единечни напори на некои соработници во градските и републичките институци, за жал за голем број на објекти кои сеуште постојат нема никакви податоци и информации, а сериозен проблем најчесто претставува непостењето на било каква техничка или документација од друг вид. Од тие причини, беа потребни дополнителни напори да се утврдат релевантни информации барем за оној корпус на објекти за кој се заклучи дека е неопходен заради реализирање на одредени фази од истражувањето. Во текот на собирањето, класификацијата и обработката на соодветната граѓа, дојдовме до поразителен заклучок дека огромен дел од архивските материјали кои се однесуваат на периодот меѓу двете светски војни (1919-1940), или воопшто не постојат, или воопшто не се систематизирани, со што не постојат соодветни услови да се изврши детален увид или соодветна обработка. За голем дел од многу значајни објекти, не постои дури ни елементарна граѓа врз основа на која би граделе понатамошен истражувачки интерес. Тоа придонесе за одредени објекти, настани или личности, единствен показател да бидат податоците објавени во соодветни научни и стручни трудови, кои подоцна беа дополнително проверувани на терен или на соодветен начин преку примена на различни помошни методи.

Освен досега споменатите извори врз основа на кои се извршени одредени дополнувања на основните истражувања, во текот на работата беше консултирана соодветна граѓа од различни научно-истражувачки

проекти спроведени од републички или градски институции.[18] Тие на одреден начин содржеа релевантен научен материјал кој соодветно беше обработен и употребен во истражувањето. Во таа смисла, од голема важност е да се споменат и фототечните фондови кои ми беа ставени на располагање од страна на градските заводи за заштита и други институции и приватни лица, бидејќи преку увидот во нив, можеше да се изврши првичната класификација, а за некои поважни објекти да се проследат нивните трансформации и измени, за да се дојде до нивниот првичен изглед и функција, што секако значеше голем придонес во формирањето на основните теориски поставки, според кои беше извршена и соодветната стилска класификација.

[18] Монументалната уметност во Македонија во XX век, Филозофски факултет, Институт за историја на уметноста со археологија, Скопје, 1990; Елаборат-Недвижно културно наследство-градска архитектура во Скопје од XX век (период меѓу двете светски војни), ГЗЗСК, Мај-јуни, 1997, Скопје; Проект: Стари скопски фамилии и формирање на граѓанска класа во Скопје во периодот меѓу двете светски војни (1918-1941) од етнолошки аспект, Музеј на град Скопје, теми: Скопските кина меѓу двете светски војни; Комунални односи во градот Скопје; Хотели во градот Скопје меѓу двете светски војни; Томовски Крум, Архитектурата во Скопје меѓу двете светски војни, (непубликуван материјал), Проект: Монументалната уметност и архитектура во Скопје меѓу двете светски војни, МГС, 1998, Скопје; Зоран Маневиќ, Српски архитекти у Скопљу између два светска рата, (депониран, непубликуван архивски материјал) МГС, Скопје; Секторска студија, Културно-историското наследство на општина Битола со спецификите на урбанистичко-архитектонскиот израз и историско-амбиентални целини, ЗЗСК-Музеј, Битола, РЗЗСК, Скопје, бр. 11-292/1; Секторска студија, Културно-историското наследство на територијата на СО Ресен, РЗЗСК, Скопје, 1985, бр. 7665/1; Константиновски Ѓорѓи, Фаланга на македонски градители 19-20 век (непубликуван материјал); Колекција стари фотографии и разгледници, Музеј на град Скопје; (и други објавени и необјавени архивски, фототечни и други фондови.)



2.
ДЕФИНИЦИИ И ТЕОРИИ НА СТИЛОТ

2. 1. Дефинирање на односот кон стилот во архитектурата

Критичките расправи кои ќе се појават на почетокот на 20 век, како и недоразбирањето околу толкувањето и сваќањето на поимот на стилот, укажуваат на тоа дека токму преку тој нагласен интерес за поимот "стил" во уметноста, ќе се врши и редефинирање на одредени уметнички референци кои во крајна линија се од културолошка, социолошка и естетска природа. Одтаму, зафаќањето со проблемот на стилот во одреден период на историското време, од денешна перспектива има мултивалентно и мултирефлексивно значење:

- Од една страна треба да ја потврди константноста на основните категории сватени како конвенции и договор, при што треба да се провери можноста севкупноста на теориската мисла и сите општи и посебни ставови кои се во функција на дефинирање на архитектонските стилови (стилот во уметноста, дефиницијата на формата, уметничката форма, архитектонската форма) да се сватат како етаблиран систем на терминолошки конвенции);
- од друга страна, имајќи ги пред себе целокупните знаења и сознанија за проблемот на стилот, да се обидеме да разјасниме некои негови својства кои би помогнале во обидот за редефинирање на одредени стилски формации кои преживеале одредени конвенционални рамки и од денешен аспект се нудат како парадигми за утврдување на специфични вредности, кои групирани според одредени законитости, ќе дефинираат одреден историски период како затворен и стилски дефиниран просторно-временски феномен.

Тоа би значело дека нашиот нагласен интерес за проблемот на стилот во време на негово апсолутно отсуство, не значи кокетирање со делови од историското време и пронаоѓање на рими за слогови со одминато дејство и значење: обновениот интерес за општите својства и значења на "стилот", во денешни услови може да има и пресудна и детерминирачка функција. Дали притоа ќе се расчистува со одредени догми и недоразбирања, или конструктивно ќе се одредува местото на појавностите кои го омеѓуваат (но не и дефинираат) поимот на "стилот",

зависи од природата, својствата и количината на аксиолошки компоненти кои можат (но и не мораат) да се содржат во одреден разгледуван временски период.

Имајќи пред вид, дека векот кој помина не успеа да создаде и да остави заокружен и посебно именуван "стил" како конвенција и производ на одредено затворено историско време, (модерната со сите свои мултивалентни значења, исто како и постмодерната, заедно со сите помали или поголеми случувања во доменот на архитектурата, претставуваат само парцијални одговори и рефлексии, или само варијантно поместување на идентични развојни процеси вклучени во одредувањето на потребата за дефинирање на целокупноста во придвижувањето во сите уметности, вклучително и во архитектурата, со што се создаваат услови за одредување на еден побаруван "стил" на епохата), стилот во архитектурата од денешна перспектива треба да биде разгледуван како **"бинарен производ",** по дефиниција составен од две компоненти кои ефикасно делуваат дури откако ќе се соединат. Овие две критични компоненти ги дефинираме како одделни структури кои имаат соодветно значење и кои ги одредуваме како:

1. секогаш присутните компоненти од традицијата кои во себе вклучуваат и примена на елементи од именувани и конвенционализирани историски "стилови" (без обзир на тоа колку тие опстанале со својот првобитен профил и отргнати од својот прецизно дефиниран контекст)
2. надворешните (локалните) влијанија (во случајот од формално-стилска, односно уметничка природа, и од широка социјална, т. е., општествена природа)

Спојот на овие два елементи продуцира многу оригинални решенија кои во сооднос со извориштата на стилските предлошки кои се нудат за комбинација, знаат често да понудат естетски пореференцирани разултати и во формално-обликовна и во општа смисла. (Во тој контекст е и поимот на мултивалентноста на архитектурата која ќе ја воведе како поим Ченкс[15], како и ставовите за биполарноста на уметноста и архитектурата

[15] Čarls Đenks, Moderna arhitektura, Beograd

содржани во ставовите на различни автори со различни методолошки определби.)

"Бинарноста", за разлика од "биполарноста" на стилот (кај Хаузер), има за цел да ги опфати во својата дефиниција сите наши емотивни сензации, чувства и индивидуални доживувања, кога во денешни услови се запрашуваме за историската востановеност на поимот на стилот, имајќи ги предвид вкупните сознанија за тој феномен наталожен низ времето. Интенцијата е таквата "бинарна" определба да го опфати и присуството на имагинарниот фактор во архитектурата, што според Дорфлес[16] укажува на фактот дека таквите влијанија дефинираат специфичен дискурс и со тоа соодветен однос кон одредени архитектонски објекти или ансамбли. Тоа не ја намалува важноста и стилската референтност на историската текстура која ја гради таквиот сложен коангломерат од вредности, туку дозволува влез во процесот на исчитување на еден сосема поинаку дефиниран архитектонски простор, во кој на различен начин е вграден факторот на препознавање и читање на стилот.

"Бинарната" определба на стилот има интенција подеднакво да ги третира и фактичките рационални историско-уметнички влијанија, и од друга страна, она што како "емотивен учинок" истите тие го забележале низ времето (што не може и да биде докажано). Тоа секако се однесува на видувањето на овој комплексен поим од денешна перспектива, имајќи го пред себе искуството на изминатите два века кои главно го профилираа поимот на стилот и историјата на уметноста. "Бинарноста" се однесува комплексно: се однесува и на фатот дека стилот го поимаме откако во нас (преку сложениот систем на перцепции) ќе се спојат визуелните информации со претходно стекнатите теориски искуства, што секако го одредува нашиот став и однос кон поимот на стилот. Нашето видување на архитектурата не ја исклучува "поетиката на просторот", што повторно ја потврдува бинарноста и во соодносот на рационалите и ирационалните фактори. Сопствените законитости на архитектонската поетика влијаат врз емотивниот фактор кој ја утврдува предиспозицијата кон одредени стилски формации, односно, ја детектира нашата индивидуално насочена

[16] Džilo Dorfles, Pohvala disharmoniji, Sarajevo

мисла која потсвесно се активира кога соодветна визуелна информација ќе се спои со однапред позната и меморирана стилска поставка.

Бинарноста ја толкуваме како "двоединечност", односно како производ составен од две исти, но не нужно и спротивни (спротивставени) компоненти. Двете составни единици се идентични по значење и се остваруваат во својата вистинска природа само преку взаемна реакција која настанува со спојување со другата компонента. Од друга страна, "биполарноста-двополноста" е во знак на равенство со контрапункти, со антитетички принцип според кој двете разгледувани компоненти се условени една од друга со императив за обврзно губење на едната (исчезнување). на сметка на афирмација на компонентата која доаѓа по неа.

Прифаќањето на бинарната структура на стилот од една страна помага во терминолошкото поramнување и ни дозволува во секое време да располагаме со една сигурна и позната компонента, а друга страна овозможува дополнително да ја утврдуваме во зависност од окружувачките и влијателните фактори од различна природа. Слична таква определба ќе искаже уште Велфлин, алудирајќи јасно на вградената двојба во самиот поим на стилот и во начинот на неговото конституирање, утврдувајќи дека "..во секој стил може да се препознае двоен корен. На една страна го наоѓаме струењето на материјалното, на што му припаѓа посебно чувствување на убавото, (како и на примерот на прикажувачката уметност-посебен степен на натурализам), а на другата страна е општата оптичка форма, во која материјалното се вообличува за непосредно сознание... Развојот на уметничкиот начин на гледање и прикажување, кој во западната уметност еднаквозвучно се повторува, се извршува на некој начин подземно...[17]

Во сличен контекст, но со сериозна предодреденост кон поставениот проблем, Хаузер ќе искаже големи резерви во однос на толкувањето на Велфлин кој тврди дека "..редоследот на историските стилови во својот взаемен однос претставуваат теза и антитеза, прашање и одговор... кои се аналогни на правилен и неправилен ритам.." и притоа

[17] Hajnrih Velflin, Problem stila u likovnoj umetnosti, DELO .... str. 103:

посебно критички ќе се однесе кон ставот дека ".. со таквиот ритам се остварува тежнеењето на историјата кон одредена цел." Хаузер увидувајќи ја биполарноста во обидите да се утврди природата на историскиот континуитет од позициите на историзмот на Велфлин и Ригл[18], ќе констатира дека ".. периодичното повторување на след од типично стилски насоки сам по себе е фикција. Со изјавата дека по истекот на еден стилски период започнува спротивно насочен период, всушност не е кажано ништо, ако се смета дека еден стил истекол дури тогаш кога се афирмирала нова антитетична стилска насока". Меѓутоа, созревањето на еден стил , не секогаш значи и иманентно раѓање на нов стил, што може да се проследи и низ примери кои покажуваат дека стилот преживува, неговиот живот тече јалово, тој окостува, станува академичен (што го толкуваме во смисол на негово запаѓање во одредена демагошка и едукативна парадигма која се наметнува над општата уметничка состојба и клима), раѓа епигонски дела, и се оглушува на правилото на антитетичен стилски развој. [19]

Постои суштински втемелена врска заради која во овој период од развојот на архитектурата ја отвораме и поставуваме тезата за "бинарната" специфика на архитектонскиот стил. Имено, на бинарната структура на архитектонскиот стил, и одговара многу повеќе употребата

---

[18] Arnold Hauser, Filozofija povijesti umjetnosti, Matica Hrvatska, Zagreb, 1963, str. 84 Зборувајќи за односот на Велфлин кон историзмот, Хаузер вели: ... Романтиката ќе покаже еден противречен и амбивалентен став кон индивидуализмот. Ниедна претходна генерација немала желба да биде лична, незаменлива и неспоредлива како што е генерацијата на романтиката, но во исто време, ниедна генерација немала толку малку храброст кон себе и толку малку доверба кон еманципираниот индивидуум кој чекори по својот сопствен пат. Таа ***амбивалентност*** на чувствата својот најпотполн израз го има во историската филозофија на историзмот, односно во науката која го открива и нагласува индивидуалниот, еднократниот и неповторливиот карактер на историските појави, но според кое воедно и се´ што е историско произлегува од надчовечкиот и надвременскиот принцип.

Историзмот сам по себе претставува контрареволуционерна историска филозофија која настојува на индивидуумот ослободен од оковите, да му префрли одговорност за последиците од револуцијата, а притоа сепак да не се одрекне од индивидуализмот и од големите текови на епохата на просветителството и револуцијата. Таа со својата метода (која мистифицира и која историските процеси ги сведува на индивидулно-идеално, божествено или правременско-потекло), го поврзува целосно индивидуализирачкиот начин на разгледување, кој не ја истакнува само еднократноста и единственоста туку и принципиелната неспоредливост на историските појави, за да на крајот завземе став според кој секое историско остварување, па со тоа и секој УМЕТНИЧКИ СТИЛ, треба да се мери единствено и само со неговото сопствено мерило.

[19] Истото, стр. 94

на терминот "*стилска формација*"[20], кој превземен од теоријата на литературата, и употребен во соодветниот контекст со соодветно значење, дефинира многу поголем број одредници отколку сувопарната и реторичка употреба на одредени терминолошки конвенции кои на одреден начин не дозволуваат широчина во соодветното разгледување на поимот на стилот посебно од денешен аспект.

Разгледуван како соодветна "формација", стилот во светлото на бинарната определба ја раскрива повеќеслојноста на сложената внатрешна структурираност, која се конституира преку усвојување на соодветни методи што креираат модели базирани на прецизна и однапред поставена методологија на читање на различни предлошки во еден

---

[20] Aleksandar Flaker, Stilske formacije, Zagreb, 1976;

Како што ќе подвлече авторот на овој труд, терминот "стилски формации" тој ќе го примени со желба да се отргне од поимите "правец" и "метода", зад кои стојат две различни концепции на историјата на книжевноста. Едната од нив е првенствено позитивистичка, и таа линеарно поврзува различни и сродни историски појави, бележејќи ги книжевните контакти внатре во една или помеѓу две различни книжевности, на темелот на такви претежно свесни контакти гради "правци" со кои потоа поединечните национални книжевности или збирови од национални книжевности се развиваат. Другата концепција пак, во своите појдовни позиции е а-историска и нормативна. .. Поимот на "стилските формации" најмногу одговара на она што успешно ќе го применува марксистичката историографија, односно, на поимот на "општествена формација", и истиот релативно точно успевал да го одбележи настанувањето на големите стилски единства на кои не им одговарал традиционалниот термин "стил".... Терминот "стилска формација" не може да биде истоветен со поимот "правец" или "струја".. бидејќи истиот термин се употребува само во оние случаи кога, откако ќе се утврди сродноста или истоветноста на структуралните елементи во целиот низ дела, се доаѓа до заклучок дека имаме работа со историски важно стилско единство, со одредена "структура на структурата" настаната во одреден период на книжевноисторискиот процес на една или по правило на повеќе национални книжевности... Стилските формации претставуваат такви книжевноисториски единства, кои благодарејќи на тоа што нивниот модел можеме историски да го интерпретираме, одлучуваат за карактеристиките и именувањата на единечните книжевни раздобја... Градејќи го поимот на стилска формација како термин кој е аналоген на поимот општествена формација, историско-уметничкиот процес се доведува во сооднос со општествените процеси укажувајќи на еден поширок општествен контекст..."

Обидувајќи се да го читаме образложението на поимот а во контекст на архитектонскиот стилски развој, со право можеме да го прифатиме и следниот заклучок: "... Стилската формација претставува историски настанато големо стилско единство. Поимот се јавува како аналоген на поимот општествена формација, заради семантичко растеретување на поимот "стил"...Со поимот стилска формација, ги одбележуваме големите надиндивидуални и наднационални историскокнижевни целини, конституирајќи ги на темелот на стилска интерпретација на сродни книжевни дела, а не на темелот на програмските самоодредувања на единечните движења и школи. Конституирањето на стилската формаија значи пронаоѓање на битните стилски особини кои прават соодветен модел и одлучуваат за неговата естетска и општествена функција... Називите за одделните стилслки формации можеме (но не мораме) да ги превземаме од оние движења и правци кога тие се навистина тилогени во наднационалните мерки (романтизам, реализам и сл). Кога станува збор за помалку или повеќе изразените стилски единства, со помал степен на структурна сродност, зборуваме за "стилски групи".

"виртуелен" простор на денешницата, тривијално лишен од сите возможности кои придонесуваат за создавање или исчитување на "стилот" во уметноста или архитектурата на едно поднебје и во еден одреден и омеѓен период од историското време. На тој начин, бинарните стилски формации теориски се дистанцираат од прифатените терминолошки конвенции (примарно), додека секундарните реакции кои се покренати од логични последователни иритации (од фактори од различна природа), речиси секогаш се идентификуваат со општоприфатените и познати фрази кои дефинираат прецизно изградени стилски групи во еден непрекинат и динамичен дијахрониски низ. Преку ваквата определба за разгледување на поимот на стилот во архитектурата во разгледуваниот период, всушност дефинираме неколку основни поставки:

- Не постојат автохтони, востановени и во историското време втемелени и именувани архитектонски стилови;
- Визуелните, функционалните, уметничките, естетските и останатите перцептивни феномени, го креираат поимот на "стилски формации";
- Стилските формации се констутуирани околу слични или идентични обликовни, функционални, естетски, декоративни или орнаментално-мотивски матрици;
- Стилските формации ги утврдуваме преку статистичкото присуството на "стилски форми" чиј теориски дискурс го отвораме за негово градење преку слободен аранжман и случаен избор втемелен на флексибилни и променливи дефиниции кои не го почитуваат правилото за обврзна дијахронија и последователност.

Определувајќи се стилот да го разгледуваме преку различните манифестации на формата која претрпува соодветни трансформации во контекст на формирањето соодветни "стилски форми", всушност се определуваме формата како основно обележје и материјален носител на стилот, да ја ставиме во фокусот на нашето интересирање. Ако се остават настрана историографските, социолошките, културолошките, етнографските или психолошките анализи на поединечните стилови како недоволно формативно востановени, тогаш формата е она што е единствено релевантно и за современиот конзумент, и за теоретичарот на

уметноста, но самата форма не е доволна да понуди поблиско одредување на стилот. Во тој случај станува збор само за естетски оправдани структури или релации кои содржат јасни принципи на формална организација. Така проблемот на стилот може да се согледа како проблем на ритамот. Секој стил кој се јавувал во текот на историјата значел всушност востановување на една нова ритмика, еден нов поредок на елементите како носители на посебни духовни или душевни значења и стрмежи.[21] Ритмичкото единство наједноставно се остварува со редење на идентични ритмични единици, но дури со постепеното варирање на модуларната единица, се воведува во суштината на било која обликовна целина оној елемент на динамика и движење кои на делото му обезбедуваат живот.

Во тој процес на отстапување од правилата кои по инерција се практикуваат во еден подолг период станувајќи со тоа специфична законитост, всушност се наоѓаат претпоставките за креирање на нови "стилски форми", односно на нови комбинации од форми, кои во одредена поширока констелација на односи и врски може да биде способна и да оформи соодветен "стил". Често пати одредени неамбициозни зафати за интерпретација на познати предлошки завршуваат со "грешки", кои на тој начин стануваат најава на одреден стил во "преодна" форма, односно, грешки при репродукцијата или преносот на соодветен стилски код (стилски форми) кои подоцна можат да станат правило и центар за кристализација на нов код, нов стил.[22] Од друга страна, постојаното повторување на одредени проверени комбинации од идентични елементи води кон зголемување на ентропијата и намалување на енергијата, симетријата или било кој степен на уреденост, што од друга страна значи дека креативниот почетен импулс згаснува, или пак неговиот интензитет се префрла во друга интересна сфера. Во мигот кога пресушуваат творечките извори, кога се губат вистинските причини и нужноста на

[21] Milija Belić, Ka fenomenologiji stila, Delo, br. 8-9, Avgust-Septembar 1984, str. 10-16
[22] Dragoš Kaljić, Teorija funkcionalne klasifikacije stilova, Delo, br. 8-9, Avgust-Septembar 1984, str.17

уметничкото создавање..стилот окостува претворајќи се во манир и клише..тогаш можеме да ја констатираме декаденцијата на стилот.[23]

Во контекст на одредувањето на потребните референци за утврдување на постоењето на одреден стил, можеме да констатираме дека еден од главните фактори кои влијаат врз неговата детекција и одредување, претставува и ***фреквентноста*** на неговото појавување низ конкретни објекти, што од друга страна создава и соодветна реакција на поширок општествен план. Утврдувањето на статистичкиот просек се темели на однапред извршен увид во поголемиот дел од материјалот употребен за анализа. Притоа, референтноста на одредени категории ја утврдуваме како иманентна и придодадена кон однапред утврдени естетски параметри и показатели (во случајот, кон однапред утврдени стилски предлошки утврдени до степен на прифатени ковенции-прифатена и утврдена терминологија). Секако дека поимот на статистичкиот просек содржи во себе одредена доза на произволност, пред се´ во емотивната предодреденост (субјективна приврзаност) кон одредени артефакти на кои често потсвесно им се дава предност во однос на другите. Избегнувањето на овој проблем се врши низ вградениот систем на контрола и елиминација кој произлегува од големата количина на понуден материјал, односно, од широкиот архитектонски репертоар кој и самиот влијае врз објективноста на класификациските постапки. Претходно споменатиот емотивен (личен, индивидуален) префикс кој го насочува нашето внимание кон однапред означени (избрани) објекти (или на соодветен начин одбрани објекти кои ги забележуваме заради лична предиспозиција, а не и заради објективна научна постапка, или примена на соодветни методолошки инструменти), има специфична функција, која од денешен аспект мора да биде ставена под ригорозна контрола. Ова затоа што речиси целокупното архитектонско наследство почнува да формира специфично "романтично јадро", кое доколку не се разгломби и анализира со соодветни методи, ќе се претвори во единствено и интегрално ткиво пред кое единствено префиксот "истори (цизам)" ќе биде доволно рационално прифатлив за објаснување и негова евентуална валоризација во поширок контекст.

[23] Milija Belić, n. d., str. 16

Опасноста од таквата возможност се состои во фактот дека на тој начин еден голем дел (широк по обем) од материјалната култура интегрирана со неопходните духовни компоненти кога е во прашање архитектурата, може да биде тргнат од историската сцена со една глобална и паушална оценка, а тоа секако не оди во прилог на развојот на континуираните и суптилно нијансирани историски процеси.

Крајниот резултат на таквото нијансирање, ќе ни помогне на ниво на етаблирани терминолошки конвенции, да го утврдиме и разликуваме постоењето на: **"стилски формации", "стилски форми", "стилски тенденции", "стилски влијанија", "стилски вкрстувања", "стилски компилации"** и слично, што ни помага во утврдувањето на референтните стилски појави, кои пак од друга страна ги воочуваме и утврдуваме како коренти и сложени **процеси** пред се´. (На пример, детектирањето на одредени објекти со влијанија на сецесијата, кои сме ги пронашле во ограничен број, не значи истовремено дека треба да го прогласиме и присутноста на оваа стилска определба до степен на нејзино втемелено ситуирање и формално-обликовно препознавање. Постоењето на одреден стил сепак треба да биде врзан за неговото откривање **во интерактините врски на одредниците на соодветниот стил** со коренитите и комплексни процеси од социјална, општествена и естетско-уметничка природа, без кои истиот стил (дефиниран однапред, и подведен под прифатена конвенционална одредница) паѓа на ниво на "стилско влијание" или "стилска тенденција" кои како такви продуцираат периферни реакции).

Постоењето на различни стилски определби во дефинирањето на архитеконскиот јазик на одделни објекти, често можеме да ја констатираме само како парцијална акција на единечни автори. Евидентирањето на пример, на објекти со елементи на акдемизмот или класицизмот, (или било кој друг стил), воопшто не значи дека имаме кредибилитет и да го прогласиме постоењето на овие феномени на ниво на првично констатирани стилови. Сепак, она што треба да биде земено предвид во таквиот случај, претствува **фреквентноста на појавувањето** на одредена стилска тенденција, што понатаму дозволува и нејзино евидентирање како присутна стилска формација. Се додека не бидеме во

.состојба да утврдиме одредена "зачестеност" на појавување на единечна стилска формација, не можеме да бидеме во состојба да ја поврземе со општата констелација на врски со општествените процеси, што од друга страна таквото единечно стилско пројавување го именува само како "визуелен феномен", или "помодна атракција", или пак само како одредена "визуелна просторна атракција" со некаква осема друга функција. Во таа смисла, ако ја констатираме веројатноста дека секое време има свој стил, тогаш стилот го утврдуваме во вид на статистички просек во користењето на соодветни "решенија", односно форми и материјали при што има исто толку дисциплина како и отстапки. Во тој случај, проучувањето на стилот не би било најмногу врзано за творештвото и неговите внатрешни процеси, туку за општествените и историските прилики кои одредени решенија ги направиле најприфатливи во соодветната историска ситуација. Во тој контекст, спроведените анализи врз состојбите во Македонија, треба да го дефинираат широкиот зафат на промените во општествено-политички и социјален контекст, преку кои посредно доаѓа и до диференцирање на одредени стилски параметри кои на тој начин заживуваат како фундирани во определено време и на определено место. Одтаму и врските на "прокламираните" стилови со оние стилови кои се "провлекуваат" покрај нив, стануваат воочливи, утврдувајќи го своето постоење на еден бинарен систем на условно и формално спротивставени вредности. Одредувањето на степенот и местото од вредносната скала, се спроведува со практична постапка и истражување заради утврдување на одредени одлики кои разновидните творечки импулси ќе ги поврзе во соодветна стилска целина, укажувајќи со тоа и на соодветното место (или степен на вреднување). Имајќи предвид, дека стилот го одредуваат не само формативни фактори, туку и специфичните осцилации на јавното мислење и вкусот кои се нудат како културолошки феномени, одеднаш станува нејасно и несогледливо прашањето за тоа како и на кој начин се формира таков критичен склоп на чинители кои кондензирани на едно место во одреден момент стануваат образец-пример, односно, се поставува прашањето за внатрешните врски кои имаат двојна функција: да ги кондензираат формативните чинители во

образец, и во исто време да придвижат еден многу сложен процес на менување на постоечките состојби.

Во обидот да одговориме на оваа дилема, всушност се поставува прашањето за постанокот на стилот, односно за утврдувањето на основните фактори кои влијаат врз формирањето на образецот на стилот. Во тоа согледување, како основни и непобитни фактори се појавуваат не´ само одреденото ниво на науката и технологијата, туку и комплексноста и мултивалентноста на традицијата (или на поединечните национални традиции), историското искуство, општествената и културната определеност во односот кон религијата (или религиите), актуелните форми на управување и сл. Тие се укажуваат како фактори од кои зависи и со чија помош се одредуваат степенот на отвореност и динамичност на општеството.[24]

При утврдувањето на сложената структура на различните уметнички матрици, прецизното откривање на процесот на стилот претставува проблем од исклучително значење бидејќи овозможува интегрирање на различни елементи во рамките на претходно утврдена дефиниција преку која се одредува припадноста кон одреден вредносен систем. Прашањето на стилската припадност на тој начин станува многу посложено отколку што изгледа: прашањето на стилот станува прашање на отворена егзистенција на различно групирани елементи кои на одреден начин следат специфични закономерности според кои се одвива процесот на нивната препознатлива интеграција. Одтаму, стилот може да се апстрахира само од она што е заедничко во творештвото на една епоха и поднебје, исто како и од спротивставувањето, односно воочувањето на она што претставува одстапување од него или што се неговите помалку или повеќе погрешни толкувања во творештвото на друго поднебје или друго време.[25] Во таков контекст, можеме да прифатиме една широка дефиниција која укажува на фактот дека ***припадноста кон одреден стил означува идентични или слични технички и обликовни решенија и значења, односно, едно специфично усогласување (хармонизирање) на формативните фактори во уметничка целина, при што таквото***

[24] Petar Ignjatović, n. d., str. 6

усогласување има карактеристики на чист обем, сеопфатност и квантитет, што е доволно истото да го надмине она што се нарекува школа или правец. Од тие причини, треба да се направи селективен приод и при анализата на стилската кохеретност на севкупноста и појавноста на архитектурата меѓу двете светски војни во Македонија, имајќи предвид дека разнородноста и разновидноста на архитектонските реализации може поконсеквентно да укаже на постоењето на стилски артикулирани елементи кои дефинираат одредени стилски постулати, токму затоа што лесно можеме да ги откриеме отстапувањата од одредена стилска предлошка кон која тие се приклонуваат. Количината на изградените објекти, нивниот обем и квантитет, речиси сигурно можат да го надминат поимот "школа" и "правец", канализирајќи ги стилски артикулираните елементи во идентични групации заради нивното специфично усогласување во канализирана уметничка целина.

Единечното уметничко дело претставува една од неограничено многуте возможности во кои стилот, општата форма, добива форма. Тоа има формална конституција на организам, а стилот во него е посебен органски закон и суштествена форма на неговата градба. ***Законитата посебност на организацијата на просторот во која поимот на светот на еден културен период уметнички се искажува како општа форма на уметничкото дело, е она што го нарекуваме стил.***[26]

За фундаменталната состојба на нештата, зборот "стил" означува историски појавен свет на уметноста: "уметничките дела кои по својот постанок и по својата егзистенција се разликуваат, меѓусебо се сродни во една одредена област на непосредно сознајните особености. Искуството покажува дека таа сродност постои меѓу делата на еден уметник, една нација, едно време, и. т. н. Воколку во таков контекст се зборува за стилски специфики, не се мисли на индивидуалните особености на една и како уметничко дело особена творба, туку на генерална (специфика) која на другите дела може да се препознае. Генералните определби се меѓутоа

---

[25] Petar Ignjatović, Nekoliko napomena o stilu, Delo, br. 8-9, Avgust-Septembar 1984, str. 2
[26] Ludvig Celen, Teorija stila, n. d., str. 54

историски детерминирани и поимот на стилот со кој се мисли на исторските моменти на уметничкот дело, заради тоа е нужно релативен."[27]

Во процесот на анализирање на својствата на уметничките артефакти кои се предмет на нашиот интерес, а заради прецизно стилско детерминирање, се укажува потребата во одреден миг да го заокружиме нивното историско место условено и дефинирано со актуелниот историски контекст и содржина. Меѓутоа, може да се случи, доколку на уметничкото дело низ постулатот на финален процес не му го дадеме одреденото историско место низ кое тоа ја добива својата (историска, временски одредена) вредност и ранг, да дојде до опасност на местото на уметничкото дело да стапат условите за неговото создавање. Во таква специфична состојба, самото уметничко дело веќе не е замисливо, а она што станува важно е самиот процес.[28]

Заклучокот од таквите разгледувања укажуваат дека она што е најважно, сепак е утврдувањето на фактите кои зборуваат за тоа каде, кога, и под кои услови од одреден стилски правец израснува едно вистинско уметничко дело, при што поимот на стилот станува во еден подлабок смисол "историски" затоа што се оправдува "историчноста" на уметничкото дело: тоа добива место во актуелната сегашност, притоа не отргнувајќи се од историјата. Историчноста претставува соодветна парадигма на која се темелат главно сите архитектонско стилски формации. Таквата историчност ја третираме како прост збир на елементи, но не и како сложено синхронизиран механизам кој продуцира историски заокружен *архитектонски стил како одлика на одреден* затворен дел од историското време. Простиот збир на елементи во случајов, многу повеќе дефинира отворен дискурс, доколку ги (се) ослободиме од потребата различните комбинации по секоја цена да понудат препознатлив одговор во форма на побаруван (дефиниран) и именуван архитектонски стил.

---

[27] Fridrih Pil, Istorijski pojam stila i povesnost umetnosti, 79-101
[28] Istoto, str. 87

2. 2. Теориски одредници на стилот

Поимот на стилот во процесот на генерално разгледување поседува специфично историско значење. Меѓутоа, тоа не значи само дека стиловите припаѓаат на одредено место и време, и дека нашето видување на стилот на одредено уметничко дело или соодветна реализација е секогаш исполнето со свеста за историчноста на делото, односно со неговото место во одредена хронологија. Дотолку повеќе: и самата видливост на стиловите е производ на историската свест. Ако не постеја "одстапувања од" или експериментирања со поранешните уметнички норми кои ни се познати, никогаш не би можеле да го препознаеме профилот на новиот стил. И понатаму: на самиот поим на "стилот" треба да му се пристапи историски. Свеста за стилот како проблематичен и издвоен елемент во уметничкото дело, се појавила кај публиката која ја следи уметноста само во одредени историски мигови- како фасада зад која се кријат други прашања, во крајниот исход етички и политички. Идејата за "поседување на стил", е едно од решенијата кои се појавиле со прекини од ренесансата натаму, како одговор на кризите кои им се заканиле на старите идеи за вистината, за моралната исправност и за природноста.[29]

Во процесот на проучување на поимот на стилот, во одреден миг се јавува потребата да се излезе надвор од проучувањето на индивидуалните дела во намерата да се групираат одредени уметнички дела кои се блиски и сродни по своите обележја според кои и се разликуваат од други такви групи, при што поимот на стилот станува необично важно истражувачко средство. Иако поимот на стилот употребен со цел да означи и да го одреди значењето на индивидуалниот израз или индивидуалноста, сепак "...историчарите на уметноста ќе развијат состав на стилски поими кој им одговара на периодите на историскиот развој, состав кој го обликувале поколенија на истражувачи, и кој се усовршувал се´ до денешни времиња, иако денеска се применува со голема резерва. Тој состав се сосредоточил на формалните разлики, станал толку сугестивен и толку се раширил така

[29] Suzan Zontag, O stilu, DELO, Oktobar 1984, Godina XXX, br. 10

што со него се служеле различни хуманистички науки како со начело на историската класификација."[30]

Ако се обидеме да го поставиме проблемот во историско-развојна смисла, ќе дојдеме до неоспорниот заклучок дека вредносниот момент кој се содржи во одредницата "стил", претставува неспорен факт чија потреба е неминовна и неопходна. За тоа на специфичен начин сведочат европските искуства кои укажуваат на фактичкиот недостаток на стилот во архитектурата и индустриските производи типични за втората половина на 19 век. Како резултат на тоа, се јавува трагањето по новиот стил на времето како нова норма, што ќе произлезе од уверувањето дека секое време мора да има свој стил.[31] Веќе во 20 век, начинот на вреднување почнува да се менува бидејќи во некласичните формации не се барале вредностите на убавината, туку многу повеќе изразноста, интензивноста, автентичноста, религиската ангажираност, како во уметноста на готиката и барокот. "Во класичната уметност, мерена со скалата на напнатост и изразност на некласичните стилови, најпосле ќе се открие само досада."

Во текот на 19 век, паралелно со развојот на природните науки, стилските модели (кои се обликуваат како показатели за одстапувањето од нормите), почнуваат да се класфицираат и опишуваат, а истовремено се сметало дека разгледувањето и анализирањето на различните дела може да го изнесе на виделина единството на стилот заедничко не само за сите уметности туку и за различните подрачја на културата. Напорот да се совладат терминолошките бариери во контекст на ограничувањата кои се соджат во специфичните значења на поимите, ќе услови општата историја да превземе одредена терминологија од историјата на уметноста, меѓутоа тоа сепак ќе биде направено со одредена резерва кога е во прашање целисходноста од нивната примена во класификацијата на општата уметност. Тоа се однесува и на прифаќањето на естетскиот став како основа на еден специфичен однос кон историјата.[32] "Сепак, адаптацијата на стилските поими кон историските истражувања, нема да можат да бидат спроведени во различни средини на идентичен начин. Во споредба со

[30] Bialostocki Jan, Povijest umjetnosti i humanističke znanosti, Zagreb, 1986, str. 19-24
[31] Istoto, 54
[32] Istoto, str. 20

времето кога уметничките појави се класифицираа според категориите на политичката историја (уметноста на Луј XIV, викторијанскиот стил, regence-стилот и сл.), времето во кое другите историски науки ги превземаат стилските поими од историјата на уметноста, може да се смета како време на доминација на историјата на уметноста меѓу општествените науки.[33] Во текот на истражувањата и при проучувањето на фактите, историјата на уметноста се служи на специфичен начин со методите на истражување кои се познати и во другите историски дисциплини. Меѓутоа, имајќи предвид дека уметничките појави сепак водат потекло од општествениот живот , тие треба да се проучуваат со помош на методите кои се воглавно аналогни на оние кои се употребуваат во другите историски науки.[34]

Имајќи го пред себе развојот на историјата на уметноста како дисциплина во чии рамки слоевито се разгледува и толкува поимот на стилот согласно со коренитите трансформации на општествен план кои динамично се развиваат посебно од смената на вековите наваму, (процес кој е во непрекинато траење), се појавува потребата од перманентно промислување на целите, постапките, методите и поимите на историјата на уметноста, доколку поставуваме одредени прашања и дефинираме одговори кои се однесуваат соодветно на историјата на архитектурата. Во тој динамичен развоен процес, општествената критика која била насочена против граѓанската општествена формација, во одредени услови ќе ја напаѓа идејата за автономијата на уметноста. Од друга страна, развојот на современата уметност, се разликува од сето она што историјата било кога го познавала, и ќе биде причина заради која историчарите на уметноста нема да пронајдат вистински критериуми за вреднување, бидејќи сите дотогашни критериуми ќе се покажат како неупотребливи.[35] Ваквите размислувања треба да се стават во контекст на потребата за различна и редефинирана употреба на познатите методлошки претпоставки во процесот на аксиолошко одредување на стилските карактеристики на поединечните стилски формации. Тоа треба да се направи пред се заради

[33] Istoto, str. 21
[34] Istoto, str. 26
[35] Jan Bjalostocki, n. d. , str. 27

фактот дека е наложена ургентна потреба од таквото изместено стојалиште. Во таа смисла и "бинарноста" (како својство на стилот) во разгледувањето на основните кодови кои го дефинираат стилскиот предзнак на архитектурата, претставува само уште еден дополнителен фактор во напорот да се совладаат празнините во дефинициите превземени од досега познатите методлошки одредници. Неупотребливоста на одредени досега општо прифаќани "конвенции", укажува на внатрешната некохерентност на дефинициите преку кои се укажуваше на уметничките својства на архитектурата. Таквите својства пак, секогаш кореспондираат со најдлабоките пориви кои ги придвижуваат и останатите уметности, покажувајќи ја на тој начин сериозната поврзаност со главните уметнички текови како одлика на речиси сите периоди од историското време. На тој начин се утврдува и секогаш присутната константа која е дефинирана во реалитетот на општествените состојби низ кои секогаш одредена "архитектонско стилска формација" добива соодветна конотација и соодветно место во општата историја на уметноста на одредена епоха и на одредена територија.

Сложеноста на состојбите кои се содржат во одредени претпоставки, укажуваат на нивното постоење уште во периодот на креирањето на основите постулати за развој на уметноста и архитектурата во првите децении на 20 век, кога бил воочен сериозниот проблем на отуѓување на уметноста од животот, а со самото тоа и од постоечките и актуелни историски процеси низ кои на суптилен начин се втемелуваат и осмислуваат сите идејни постулати на актуелните уметнички случувања. Потребата од јасно и дистинктивно одредување на стилските параметри кои ја сочинуваат личната карта на секој од објектите во одреден период кој е предмет на нашето разгледување, упатува на едно попрецизно толкување на поимот на стилот, кој го употребуваме како начин за карактеризирање на односите помеѓу уметничките дела кои се направени на исто место и во исто време, или кои се создадени од иста личност или група. Ако не знаеме каде, кога или кој ги направил тие уметнички дела,

процесот може да се преврти, допуштајќи хипотеза дека делата од ист стил се од исто време, место или личности. [36]

Во оваа втора улога, кога преку толкувањето на својствата на стилот заради негово прецизно детектирање, тој станува неопходно историско средство, за историјата на уметноста стилот станува поважен од било која историска дисциплина имајќи пред вид дека без координатите на времето и просторот, е невозможно да го утврдиме статистичкото присуство на константите и промените. Низ тој процес на детерминирање, се наметнува заклучокот дека преку едно авторизирано и потпишано дело (проект, скица, било каква материјална трага), може да се изгради систем на претпоставки за дефинирачкиот статус на едно целосно творештво на еден автор, со што едно датирано дело (еден датиран и временски определен објект) е доволно да го поврзе уметничкиот производ и да го постави во врска со релевантните вредности на соодветната епоха. Тоа оди во прилог на еден став кој го прифаќаме како релевантен, а според кој претставата за стилот не се пронаоѓа, туку се создава со пронаоѓање, одвојување и поврзување на одредени специфики од различни уметнички артефакти заради помагање на историската и критичката дејност, што придонесува за редефинирање на прашањето за суштината на стилот, кое повеќе не се бави со прашањето што е стилот, туку..."кое одредување на стилот доставува најкорисна структутра за историјата на уметноста."[37] Употребувајќи го поимот "стил" за да ја одредиме било која уметничка насока (струја, правец, или парцијално придвижување), со него можеме да ги одредиме и карактеристиките на поединечните дела. Одтаму произлегува соодветната употребливост на поимот "стил", која се состои во неговото својство (вградена вредност), преку одредувањето на односите (сватени во поширока смисла) да создава различни видови на ред од она што инаку би бил непрегледен континуитет на самодоволни производи.

Освен терминолошките конвенции кои во голема мерка ги употребуваме заради остварување на реален увид во суштината на процесите кои го профилираат поимот на стилот, и конвенцијата на формите и симболизмите (сватени како наменски употребени декоративни

[36] Džejms S. Akerman, Jena teorija stila, str. 132

системи и одбрана орнаментално мотивска граѓа) содржат најголем дел од оние специфичности со чија помош можеме да го одредиме и именуваме стилот. Притоа, под таквите конвенции подразбираме поголем и релативно слободен за утврдување број на елементи, во кои без двоумење можеме да ги сместиме: примената на орнаментално мотивскиот репертоар, колористичкиот третман на фасадите, варијациите на волуменски комбинаторики, усвоениот архитектонски ред, примената на хармонски клучеви и пропорциски шеми, и секако како најважен-специфичната синтакса со чија помош од разнообразноста на овие елементи може да се состави една специфична архитектонска структура (палата, куќа, храм и сл.) или само одредени составни делови (влез, вестибил, калкан, фриз и сл.) Бидејќи овие утврдени конвенции како и соодветниот јазик претставуваат основно средство за комуникација помеѓу различните значења, севкупната општествена состојба (општеството во целина) преку своите механизми му помага на творецот со тоа што ја помага нивната константност, контролирајќи ја и брзината, степенот па дури и природата на нивната трансформација.

Обидувајќи се да ги одредиме што поблиску константите кои без разлика на општественото окружување на свој начин го детерминираат и утврдуваат постоењето на одреден стил, утврдуваме дека за да се искаже став и мислење во кои компактно се содржат прецизни одредници на стилот не може а само да се зборува за тоа колку е разигран објектот, колкава е неговата спратност, кои се неговите нумерички мерки, и сл. Таквите материјални специфики вообичаено не се доволно променливи, додека спецификите на општиот архитектонски израз се сепак доволно постојани за да се одреди стилот. "Тие повеќе можат да се наречат симптоми отколку одредници на стилот, бидејќи склоноста кон одредени материјали или начини на изразување го одликува било кое време, место или личност.. (Да се каже дека храмот е изграден од камени блокови прицврстени со кајли и дека кровот лежи на горните греди ослонети на столбови, значи повеќе да се открие за неговиот стил отколку да се каже дека е изграден од мермер, дрво или железо; меѓутоа, ова не го одвојува

[37] Istoto

грчкиот храм од римскиот или неокласичниот) Сепак, техниката може да биде една од темелните стилски одредници, бидејќи таа обично не е само средство, туку служи за важни формални или симболички функции." [38]

Од тие причини, промените во стилскиот израз во македонската архитектура од крајот на деветнаесеттиот и првата половина на дваесеттиот век, добиваат фундаментално историско-уметничко значење, бидејќи во себе содржат својство на поливалентност (поливалентна комуникација): од една страна имаме целосна промена во технологијата, материјалите и начинот на градба, што ќе го оддалечи архитектонскиот израз од трдиционалните предлошки, а од друга страна низ тој рационален процес ја откриваме перманентната и слоевита европеизација како коренита потреба за промена во значењето на архитектонските објекти кои сватени на тој начин, преку соодветната примена на специфични архитектонско стилски обрасци, добиваат многу посложена естетска и социјална структура. Воочувањето на таквите коренити трансформации во стилскиот израз упатува на потребата да се објаснат причините за промената и однесувањето на стилот што секако претставува еден од најтешките и најпредизвкувачките проблеми во историјата на уметноста. Во тој сложен зафат, одредени периоди во кои претпоставуваме и соодветно појавување на релативно препознатлив архитектонски јазик, ги формираме вр основа на претпоставката дека специфична конфигурација на стилски елементи (стилски форми) кои претставуваат заеднички именител за одредена група е доволно постојан, издвоен и прилагоден феномен кој е во состојба на одреден начин да го оправда и соодветното означување како специфичен архитектонски "стил". Таквото одредување на стилот во контекст на неговите постојани чинители претставува хипотеза која постојано треба да се преиспитува и која овозможува изучување на промените. Иако стилот може да се одреди во врска со помалку или повеќе зацврстените периоди на историското време, изучувањето на неговите процеси на промени бара упатување на след од настани внатре во тој период. Значи, образецот на промена на стилот не е одреден со никаква судбина или заедничка цел, туку со след на сложени

[38] Istoto, str. 135

одлуки на толкав број на дела со кои сме го одредиле и самиот стил. Она што навистина го придвижува процесот, претставува непрекинатиот зафат, обидите во непознатото, а не след на чекори кон некакво хипотетичко и претпоставено совршено решение.[39]

Согледувајќи ја специфичноста на развојните насоки на архитектурата во Македонија воедно и преку согледувањето на процесите на стилот, можеме да увидиме една специфичност која се однесува на фактот дека поединечните новини кои преку постепена имплантација се воведуваат во стилот и го формираат неговиот образец, се подтикнати не само од внатрешни фактори, туку и со надворешни, и тоа внатре во самиот стил. Реконструирајќи ја околината (севкупноста на надворешните фактори) која влијателно ги профилира својствата на одредени уметнички реализации, постепено го откриваме и процесот на создавање на соодветното дело имајќи пред вид дека уметникот во создавањето на уметничкото дело можел да доживее и употреби било што од таа околина. Од тие причини, било која таква реализација можеме да ја третираме како архива на различни искуства кои повеќестрано влегуваат во опкружувањето на авторот. Начинот на кој се одвива овој интимен процес (кој секако е индивидувален) може да биде претпоставена реакција на големите претходници (автори)- претставници од историската традиција, на одредени авторитети, соработници и сл., што упатува на една прифатлива хипотеза која обврзува нивното влијание и улога да се вреднуваат во однос на улогата на сите уметнички реализации и другите возможни визуелни и невизуелни подстреци кои му се достапни на уметникот. Ваквото разгледување претпоставува специфичен контекстуален пристап кој воспоставува отворен систем кој често одсуствува од студиите посветени на делото на поединечни уметници, што од друга страна прави претпоставката за внатрешната еволуција од едно дело до следното, да добие предност над примената на продлабочена анализа на генезата на секое дело во след. Притоа не смее да се заборави дека всушност не постои закон според кој се одвива стилската еволуција како што не постои ниту предодреден закон според кој се одвива

[39] Istoto, str. 140

техничкиот прогрес. Дополнителен проблем кој се појавува, претставува наметнатата потреба одредени архитектонски објекти, или групација од сродни објекти да бидат подведени под поимот "уметничко дело", под претпоставка за нив да важат сите референции на стилот. Тоа од друга страна прагматично обврзува на ригурозна селекција, која огромен број на објекти едноставно не може да ја издржи. Затоа, за таа типолошка групација треба да се користат помалку консеквентни термини од типот "стилски влијанија", "стилски тенденции" и сл., додека за оние кои ќе ги поминат референтните аксиолошки тестови, го прифативе терминот "стилски формации".

На прашањето на која основа можеме да ги поставиме границите на простирање на стилот, и да ги разликуваме стиловите еден од друг, понекогаш одговорот го даваат општествено историските појави како во епохите во кои новиот стил одеднаш настанува за да задоволи некои нови потреби, или друг стил завршувал заради одредени непогодности или акултурација; или кога постоел паралелно со затворена политичка и географска единица. Определувајќи прецизни методолошки одредници, заклучуваме дека еден стил го разликувме од друг со воочување на разликите во употребата на конвенциите, материјалите и техниките. "...И радикалниот и конзервативниот уметник го одбираат и она што сакаат да го задржат, и она што сакаат да го отфрлат од својата традиција. Ако рамнотежата е на страната на задржувањето, стиловите продолжуваат да живеат, ако е на страната на отфрлањето-тие исчезнуваат- иако посебно во провинциите можат да се развијат долго после отфрлањето на оние кои се приклониле кон новите струења. Бидејќи исчезнувањето на еден стил не е услов за воведување на друг, ниту е нужно негов резултат,старите и новите стилови можат да постојат истовремено и взаемно да делуваат едни на други; многу нови стилови можат да постојат во исто време и на едно исто место, при што проблемот на утврдување на градниците станува малку важен ако претходно се согласиме со теоријата на стекнување, преплетување и меѓуделување на стиловите. "Претставата за стиловите кои се слеваат или постојат во исто време, избегнувајќи ги импликациите за предодредената еволуција и хиерархија на вредностите, може да го

прифати методот кој е доволно осетлив на вистинските причини и дејства на уметничките дела, и да може да го поттикне толкувањето на секој творечки чин во смисол на целокупниот контекст во кој бил изведен.[40]

[40] Istoto, 151

2. 3. Различни интерпретации на стилот

Поимот на стилот како темелен поим на историјата на уметноста се наоѓа постојано во средишен интерес, со кој се обележува истовидноста на уметничките квалитети во уметничкото дело, во творештвото на некој уметник, во уметничката дејност на некој период, односно подрачје. Со овој поим обично ги опфаќаме уметничките обележја од минатото така што самиот поим се модифицира во зависност од разните форми во кои уметничкото творештво од минатото се јавувало.[47] Пред да биде прифатена хронологијата на стиловите и да биде воведен редоследот на стиловите, во употреба бил поимот на уметничките школи. Веќе мислителите на просветителството кои ја создаваа општата категорија на "културата", нејзината разнообразност воглавно ја поврзуваа за "национални или територијлано-државни ентитети, а не за сооветни хронолошки." [48]

За уметничкото дело како изолиран свет, почнало да се рамислува кон крајот на минатиот век. Патот по кој тогаш тргнала науката за уметноста всушност бил еманципација од историските поставувања на прашања, а обележен е со поимот "стил", за чија историја и значење **Ханс Георг Гадамер** во еден од екскурсите и своите основи на филозофската херменевтика, овој поим го опишува како "една од недискутираните саморазбирања од кои живее историската свест". Во истражувањето на историјата на зборот "стил", Гадамер доаѓа до неговото пренесување од првобитното подрачје на употреба во подрачјето на "норма".[49]

Винкелман зборуваше за".. стиловите својствени на народите, раздобјата и уметниците" служејќи се значи со еден ист поим на стилот за одредување на уметничкото обележје како на индивидуалните творци, така и на националните или хронолошките ентитети. И навистина поимот на школата може да се сведе без колебање на категоријата на "локален стил". Историзмот на 19 век секако им даваше предност на

[47] Bialostocki Jan, Povijest umjetnosti i humanističke znanosti, Zagreb, 1986, str. 43
[48] Istoto, 44
[49] Zoran Gavrić, Pojam stila u nauci o umetnosti: Zemper i Riegl- nacrt za jednu istoriju pojma novije teorije umetnosti, str. 121-126

класификацијата на уметничките појави според историскиот поредок, а во склад со него и историјата на уметноста на 20 век, била склона да ги постави поимите на историските стилови над поимот на школата, односно локалниот стил. Како научна дисциплина, историјата на уметноста во текот на 19 век прифќа да се бави со проучувањето на ренесансната уметност. Во последната четвртина на 19 век, се обидуваше да пронајде место за барокот во својот состав, во времето на експресионизмот го откри маниризмот, касната готика и касната антика, а во времето на кубизмот, вниманието го свртува кон примитивната уметност. Во втората и третата четвртина на нашиот век, своите истражувања историјата на уметноста ќе ги прошири и во подрачјето на својот интерес ќе ги вклучи уметноста на колонијалната и на предколумбијска Америка за да кон средината на 20 век се прифати на широко програмирано проучување на уметноста на првото илјадалетие. Историјата на уметноста своите граници ќе ги прошири до непредвидливи размери во мигот кога се напуштаат еднозначните норми на вреднување. " [50]

Во еден одреден период ќе биде раширено убедувањето дека поимот на стилот и категориите на историските стилови доживуваат криза и предизвикуваат недоверба. Посебно историчарите на уметноста од втората половина на дваесетиот век, стојалиштата на **Велфлин** и сличните нема да ги сметаат многу важни, а не се ретки и таквите историчари кои сметаат дека класифицирањето на индивидуалните уметнички појави според апстрактните шеми е неактуелно или дури и анахроно.[51]

За слабоста на социолошкиот и историско-уметничкиот приод на **Велфлин** и неговиот формализам, зборува фактот дека тој стилските ориентации не ги поврзува со социјалните сили, со идеологијата или со свеста. Но, од друга страна, таквиот негов приод е многу поттикнувачки во смисол на поинаква концепција на социологијата на уметноста, со поинакви методолошки и теориски претпоставки. Она што посебно се укажува како важно, претставува неговото одредување на "три примери": индивидуален стил, народен стил, стил на времето.

[50] Bialostocki, n. d., str. 23
[51] Istoto, str. 46

Тие за **Велфлин** претставуваат илустрација на целите на една историја на уметноста која стилот го сфаќа како израз на расположението на времето и народите и израз на личниот темперамент, а посебно е важен од теориски аспект, неговиот став според кој со тквата дефиниција на стилот воопшто не е допрен уметничкиот квалитет на создавањето. (критички кон Велфлиновите општо-теориски претпоставкиќе се однесе А. Хаузер) Велфлиновиот формализам не само како методолошки проблем, се состои во тоа што тој не го истражува општественото потекло на формата. Тој не го анализира подлабоко социјалното потекло на стилот, што е и најголемиот проблем на социологијата на уметноста. (Занемарување на содржинската анализа, анализата на стилот и темите како поврзани социолошки категории кон динамичниот социјален субјект)[52]

Осврнувајќи се пак на познатата книга на Хајнрих Велфлин "Основни поими на историјата на уметноста" од 1915 година, која го има описниот поднаслов "Проблемот на развојот на стилот во поновата уметност", **Х. Белтинг** утврдува дека "...за Велфлин, "Поновата уметност" беше уметноста на ренесансата и барокот, во кои тој нема да може да ја открие своевидноста на уметноста. Со тоа станува јасен приговорот во врска со основополагањето на науката за уметноста, кој имал далекусежни последици. Таа навистина настанала во текот на модерната, но таа својот предмет ќе го побара во старата уметност, откривајќи дека нејзините научни правила едноставно не соодветствуваат со уметноста. " [53]

Слично како и Велфлин, и францускиот социолог **Марк ле Бо**, смета дека историјата на уметноста (ако станува збор за чисто дескриптивна и хронолошка историја на појавите) се служи со емпириските поими како на пример: стил, манир, школа, движење. Меѓутоа, уотребата на овие категории во социологијата на уметноста претпоставува анализа на самиот стил на движењето, анализа на манирот на едно движење, анализа на школата како таква, а не редукција и вклопување на поединечниот уметник во општата струја или тек.[54]

---

[52] Sreten Petrović, Estetika i sociologija, Uvod u savremenu sociologiju umetnosti, Beograd, 1975, str. 234

[53] Ханс Белтинг, Крајот на историјата на уметноста, Култура, Скопје, 1997, 45

[54] Sreten Petrović, Estetika i sociologija, Uvod u savremenu sociologiju umetnosti, Beograd, 1975, str. 235

Околу 1900 година, **Алојз Ригл** ќе биде главен теоретичар на стилистичката анализа во историјата на уметноста. Неговите наследници, ќе го заменат стилистичкиот приод со структуралистичкиот развивајќи ги тие идеи по неговата смрт (Седелмајр, и други). Ханс Белтинг, анализирајќи некои од основните претпоставки, се осврнува на Ригл кој во 1893 година во една книга со наслов "Прашања за стилот", основаше наука за културата која се повикуваше на чистата форма и се занимаваше исклучиво со орнаментот, и од која се чини одпаднале сите прашања од важност. "Уметничкото" во кое тој се обидуваше да ја пронајде динамиката на настанот, беше во крајна линија едно објаснување на стилот. [55]

На почетокот на овој век, **Алојз Ригл** ќе успее да ги убеди историчарите на уметноста, на сите развојни фази да им се признае еднаквост. Тој ќе го воведе начелото кое го претставува историјата на уметноста во овој век: дека најдобро решение на уметничкиот проблем е она кое најдобро го исполнува уметничкото тежнеење. Овој релативизам во областа на вредностите ќе го следи детерминизам во објаснувањето на динамиката на стилот на местото на биолошката метафора.[56]

Во контекстот на потребата за историско-уметничкото разгледување (сватено како дух на времето, како намера на стилот, како уметничко гледање на времето), Ригл ќе ја ослободи историјата на уметноста од старата предрасуда дека постои "вечна непроменлива норма на уметничката форма". Тоа секако не пречи да се претпостави дека секое дело е стварно само ако е стилски одредено. Доколку е неговиот однос кон поимот на светот општ, тогаш мора да важи и историското: во стилската законитост и нејзината промена мора да дојде до израз историската промена на поимот на светот.[57] Само таква теорија на стилот која нуди општи закони на стилот како вистински "историско-уметнички основни поими", може да ја оспособи историјата на уметноста дадениот материјал

[55] Истото
[56] Džejms S. Akerman, Jena teorija stila, str. 137
[57] Ludvig Celen, Teorija stila, Delo, br. 8-9, Avgust-Septembar 1984, str. 45-61

на уметничките дела стилски и историски да го конституира како таков, така што емпириски ги применува основните теориски поими.[58]

Откако **Алојз Ригл** ќе го елиминира поимот на декаденцијата од јазикот на историјата на уметноста, ќе дојде и до соодветна оценка на експресивните својства на примитивната уметност. Тоа пак од друга страна ќе отвори специфичен истражувачки дискурс кон "..сите форми на уметничко изразување, и кон сите нивои на техничка функционалност". Таквото ширење на границите на истражување и интерес, ќе придонесат од друга страна да се изгуби јасната концепција за критериумите на вреднување, при што вниманието се пренесува од високо ценетите уметнички дела, на некои специфични и периферни појави. **Ригл** посебно го истакнвува барањето да се поденсе сметка за универзално-историскиот развој на уметноста, што е можно само под претпоставка науката за уметноста во сите епохи на уметноста да се подвргне на едно исто начело, и поаѓајќи од него, да им се признае правото на егзистенција и на т. н. "епохи на опаѓање". Ригл поаѓајќи од тоа начело, од касноантичката и барокната уметност ја симнува анатемата на класицистичката естетика дотогаш обврзна за сите историчари на уметноста, кои ја воочија релативноста на уметничките вредносни категории и критериуми...Од Ригловата критика на класицистичките норми...ќе произлезе и мислата дека ".. т. н. мала уметност и орнаментика им подлежат на истите закони на стилот кои дотогаш исклучително се доведувале во врска исклучиво со сликарството и вајарството." Спротивно на Земпер, Ригл мисли дека: " ако намената и материјалот се разгледуваат како пресудни позитивни фактори, тогаш стилот е условен со нешто што стои надвор и под уметничкото, со што се премолчува сопственото достигнување на авторот на уметничкото дело...Промената на стилот, а со тоа и настанувањето на уметничкото дело, се објаснува не од техниката и надворешните промени, туку од "уметничкото тежнеење". Овој средишен поим на неговата теорија се изведува од сознанието на стилот сватен не како една класа на поимот, туку како "идеја´ или "идеален тип". (Поим што го обработува М. Вебер)

[58] Istoto

Стилот сватен како "идеален тип" според **Макс Вебер**, претставува соодветна утопија. Стилот не претставува барање, идеја која треба да се оствари, задача која треба да се реши, но претставува средна мерка која треба да се има на ум, ако се сака да се задржи одредена дистанца кон конретен пример. Идеалниот тип според Вебер, претставува "идеален граничен поим, со кој се мери и со кој се споредува стварноста заради разјаснување на одредени важни составни делови на нејзината емпиријска содржина." [59] Како таков, и стилот во уметноста ја исполнува својата главна функција во историјата на уметноста. Стилот служи како мерка за просудување на зафатот во кој поединечното уметничко дело е репрезентативно за своето време или за некојпосебен аспект на своето време и во кој е тоа поврзано со други дела од истото време или истата насока. Помеѓу Веберовиот поим на иделаниот тип и поимот на стилот во историјата на уметноста постои сепак една важна разлика. Додека идеалните типови се помошни поими, односно хеуристички конструкции на кои не им припаѓа никаква стварност од било каков вид, и на кои никаква стварност не може да им се припише а притоа да не се западне во појмовен реализам во Веберова смисла, дотогаш стиловите претставуваат не само историјско-уметнички помошни поими, етикети, наслови на поглавја, туку и историски факти кои својата реалност ја докажуваат пред се´ со тоа што кон нив уметникот се наоѓа во повеќе или помалку напната состојба, и покрај тоа што тие не се очитуваат така очигледно како чувствата и расположенијата кои доаѓаат до израз во уметничките дела.[60]

За да се разбере таквото сознание за стилот, **Седелмаер** упатува на една строга постапка: се одбира една одредена уметничка форма, еден мотив, на пример орнаменталниот мотив на "спирала" или архитктонската форма на базилика, и се бараат формите кои одтаму генетски произлегуваат. Така се добиваат "генетски редови во кои една иста и генетски идентична форма (мотив) доживува метаморфоза на своите уметнички својства, својот "стил"...стилот како сила која ја менува формата се покажува како зависна променлива...[61]

---

[59] A. Hauzer, n. d., str. 153
[60] Istoto
[61] Zoran Gavrić, n. d., str. 121-126

На крајот на 19 век, виенската школа на историја на уметноста ќе се спротивстави на струите на романтичката и позитивистичката традиција на мислењето, односно на поимањето на историјата на уметноста како историја на цивилизацијата... поимањето на историјата на уметноста како историја на генијот... поимањето на историјата на уметноста како проучување на материјалната условеност на делото (Готфрид Земпер). Виенската школа значи ќе ја одреди својата специфична цел, а тоа (според Ригл) беше : *анализата и описот на уметничките појави кои ги формираат линиите и боите во рамнина и во простор*. За **Готфрид Земпер**[62], "стилот" го задржува нагласениот елемент на вреднувањето. "Зборот стил се употребува за одредување на забележливиот степен на совршенство на уметничките дела." Размислувањето на Готфрид Земпер [63] од денешна перспектива се укажува со свежа и на денешниот мисловен контекст блиска одредница на стилот. Неговото учење за стилот го опфаќа убавото единствено како резултат или продукт, (блиско до неговото одредување како резултат на специфичен "процес"), а не како збир или низ. Важноста на овие ставови се состои во повторното повикување на формата, при што се бараат составните делови на формата кои самите не претставуваат форма, туку на одреден начин значат идеја, сила, материја или средство како претходни составни делови и темелни услови на формата. Разликувајќи два "слоја" на уметничкото дело: *природен слој,* (барања коисе втмелени во самото уметничко дело и почиваат на извесни закони на природата и потребите) и *историски слој* (влијанија кои смееме да ги означиме како такви кои на постанокот на уметничкото дело влијаат однадвор, тој ќе определи соодветна дефиниција на стилот. Од допирот на овие два слоја натанува стилот кој "*претставува усогласување на една уметничка појава со историјатот на нејзиниот постанок, со сите услови и околности на нејзиното настанување*". Според Земпер, уметничкото дело се исполнува во стилот, но истиот се негира кога ќе се промени целокупната историска

[62] Gottfried Semper, Kleine Schriften, Berlin-Stuttgart 1884, spored: E. Castle, Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffes Stil, "Germanisch-Romanistische Monatsschrift", VI, 1914; G. Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Kunsten, Munchen, 1860

[63] Fridrih Pil, Istorijski pojam stila i povesnost umetnosti, n. d., str. 91

стварност.[64] Тој зборува за стилот како за :"усогласување на едно уметничко дело со историјата на неговото постоење...според постулатот за зависноста на стилот од комплексот на надворешните услови за неговото постоење, уметничкото дело е мртво во моментот кога ќе се одвои од својот постанок, односно, штом се променат надворешните услови. Во таа смисла, преку далекусежната редукција на уметничкото на природно, историската на природна законитост,... секоја уметничка појава се толкува како закономерно остварување на еден тип, закономерно и во зависност од надворешните влијанија."

Според мислењето на **Томас Кун,**[65] поимите на стиловите со кои се служиме претставуваат некој вид на такви "парадигми", кои го одредуваат она за кое уметничките дела можеме да ги прашаме, онака како што "парадигмите" од другите науки означуваат прашања кои можат да се постауваат во тие дисциплини. Кризата на интерпретацијата на поимот на стилот се огледува и во фактот дека се´ почесто се јавува убедување дека вообичаените стилски поими се парадигми кои во сегашната состојба многу повеќе ограничуваат отколку што ја развиваат можноста за историско-уметничка интерпретација на светот на уметноста.

Џејмс Акерман,[66] во својата книга за американската историја на уметноста ќе укаже дека: "Иако во својата работа не можеме да ја избегнеме теријата на стилот и иако и понатаму зборуваме за класични, барокни или сликарски форми, дојдовме до тоа мисловните состави кои на тие термини им даваат значење, да продрат во потсвеста, каде делуваат надвор од нашата контрола и создаваат брана за новите видувања. Во изминатата половина на овој век не е зачната ниту една нова теорија на стилот. Тоа не е последица на одушевувањето со поранешните теории, туку на појавата на тесниот сциентизам, кој филозофските шпекулации ги направи сомнителни. Научниците во 20 век не и даваат предност на ниту една фаза на еволуцијата, но поимот на вредноста демне од сенка; ако судбината на стиловите била да еволуираат така како што еволуирале, тогаш оние уметнички дела кои ја покренале таквата еволуција

[64] Istoto. str. 95
[65] Thomas Kuhn, The Structure of Scientific Revolutions, Chikago 1962
[66] James Ackerman, Art and Archaelogy, Englewood Cliffs, 1963

претставуваат исполнување на судбината, а оние кои не успеале во тоа, претставуваат побивање на судбината.[67]

Кризата на поимот на стилот го насочува вниманието на повеќезначноста на поимот и на разнородната историска генеалогија на поединечните стилски називи, кои како што ќе покаже **Гомбрих,**[68] потекнуваат од "темелната спротивставеност помеѓу нормата и антинормата, помеѓу класицизмот и различните видови на антикласицизам или некласицизам." Во поимот на стилот со кој историчарите на уметноста секојдневно се служат, се содржат најмалку три нијанси на значење кои меѓусебно се преклопуваат и условуваат, а настанати се од историското потекло на повеќеслојните значења. Според тоа, поимот на стилот создава стил сватен како норма, стил сватен како знак или модус, односно тон и стил сватен како израз или симптом.

Експресивната или симптоматичка теорија на стилот се обликувала во 18 и 19 век. Нејзиното потекло е во филозофијата на просветителството и романтизмот. Гомбрих ќе се повика на ставовите на **Хегел,** кој вели дека "исчитувањето на единечните раздобја на развојот на културата мора да биде обележено со единството, бидејќи претставуваат израз на еден дух на времето, кој го одредува се´ она што во одреден миг го создала човековата цивилизација."[69] Таквото романтичко уверување ќе продолжи во филозофијата на културата на втората половна на 19 век, а во историјата на уметноста ќе се очитува во различни форми и покасно преку различните интерпретации на овие ставови кои ќе бидат застапени во теориските расправи на истражувачите. [70] **Гомбрих** веројатно беше првиот кој во многубројните трудови поимот на стилот и стилистичката историја на уметноста ја подвргнува на доследна и безобзирна критика. Тој првенствено го критикува стилот сватен како симптом. Во својата расправа од 1963 година, тој сите поими и термини кои значат стил ги

---

[67] Džejms S. Akerman, Jena teorija stila, str. 137

[68] E. C. Gombrich, Norma e forma, Torino 1963; Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance, London, 1966

[69] E. H. Gombrich, In Search of Cultural History, Oxford 1969

[70] Бјалостицки проблемот го гледа лоциран во повеќе различни теории :"... како Ригловска волја за создавање (**Алојз Ригл),** како Дворжаковска историја на уметноста која е историја на идеите, како Касиреровски "симболички форми", или најпосле како "внатрешен смисол" кај Панофски."

изведува од концепцијата на класичната норма и одстапувањето од неа. Според него, ниту касната готика, ниту маниризмот не беа симптоми на движење, иако во тие периоди сигурно постоеа движења кои одговараат (или не одговараат) на стиловите и модите на другите подрачја на културата. Големите прашања на некои периоди, а посебно верските движења, не се одразуваат секогаш во посебни стилови...како и културата или погледот на свет, и стилот произведува еден систем на очекување и претставува познато исходиште на патот кон непознатото". [71]

Иториската условеност на поимот на стилот, која го одредувала поимањето на историските стилови како потполно, кохеретно единство на изразните форми што нужно ги позрзува творбите на секое историско раздобје, ќе биде постојано подвргнувано на сериозни анализи и критики. Најреалните исходишта од таквите анализи ќе укажат на тоа дека таквото уверување води потекло од филозофијата на романтизмот. Минатото на романтичарите им се чинело поединствено од современоста, па со тоа била и похармонично и посреќно[72]. Одтаму заклучокот на **Шмол** дека: "стилското единство на историските раздобја претставува првенствено постулат на романтизмот, а кога попрецизно ќе се проучи излегува дека е тоа само фикција.. Тој ќе укаже всушност на една специфика во која препознаваме едно уверение дека во секој миг од историјата на уметноста истовремено живеат различни уметнички струења, дека ги има многу, дека новаторството егзитира заедно со традиционализмот, а увезениот стил со локалниот, и дека различните индивидуалитети се движат по сопствените *патишта*.

Во 1931 година, **Седелмаер** ќе искаже едно интересно мислење дека :"анализата на структурата е единствена дозволива метода на историјата на уметноста.." и како таква ќе и ја спротивстави на анализата на стилот. Кога се проучува уметничкото дело земјаќи го во обзир стилот, не се води сметка за сите негови обележја, за врските во кои се јавуваат таканаречените делови, за нивните функции, ..во средиштето на вниманието не е конкретна форма на уметничкото дело туку тоа се само карактеристики кои би требало да бидат специфични само за некој збир

[71] Z. Gavrić, n. d.,

на дела...уметничкото дело не се разгледува како посебен свет сам по себе, туку само како средство за испраќање на порака со која се искажува нешто сосема друго. Според тоа, предметот повеќе не се разгледува како уметничко дело, бидејќи што повеќе се насочуваме на самото уметничко дело, толку помалку ги забележуваме "карактеристичните" обележја. Автономното дело со таквиот пристап се деградира и станува некој вид на ракопис. [73] Она што е интересно е всушност фактот дека Седлмаер анализата на структурата на делото ја сваќа како постапка која се сосредоточува на самото дело, и што овозможува забележување во него на она што е индивидуално и важно и по што тоа се разликува од другите дела. Тој е уверен дека за разлика од стилистичката анализа, структурната анализа може да создаде основа за вреднување, додека "стилските особини можат подеднакво да се очитуваат и во послабите и во успешните дела... историјата на уметноста чија појдовна точка е анализата на стурктурата, ќе стане нешто сосема поинакво од онаа историја на уметноста која се засновува на историјата на стилот. Ако анализата на стилот се спроведува заради самата себе, таа нужно ќе води од историјата на уметноста кон историјата на идеите, бидејќи делото го анализираме како израз на нешто што е надвор од него. Историјата на идеите како појава е во спрега со апстрактната историја на стилот..." Меѓутоа, иако овие забелешки на одреден начин предупредуваат на одредени деформации кои се содржат во стилистичкото проучување на историјата на уметноста, сепак, не´ открива на кој начин историјата на уметноста би можела да ја совлада фазата на разгледување на поединечните предмети и да прејде на зацртување на силуетите на историските процеси ако е заснована на така сватената структурна анализа.

Кублер и Бродел ја воведуваат употребата на еден интересен поим - поимот на структурата. Заедно со поимот на стилот, поимот на структурата се´ повеќе е раширен во различните дисциплини, и се´ повеќе е во примена од страна на историчарите на уметноста. Додека поимот на стилот служи за класификација на квалитетите заеднички во делата на

---

[72] Bjalostociki, n. d. , str. 55

[73] H. Sedlmayr, Zum Begriff der "Strukturanalyse" (Noch einmal Coudenhove-Erthals Fontana-Monographie), "Kritische Berichte", 1931/32

еден уметник, едно време или една уметничка средина, дотогаш поимот на структурата се употребува во проучувањето на уметничкото дело првенствено со цел истото подлабоко да се анализира. Меѓутоа и самата дефиниција на поимот на структурата наведува на подеднакво многу нерешени и замрсени ставови и на исто толку многу контрадикторнсти и заблуди како и анализата на поимот на стилот, што секако укажува и на потребата од соодветно дефинирање на тој поим ако би имале понатамошна интенција за негова употреба во репертоарот на термини кои го детерминираат и на одреден начин објаснуваат својствата на поимот на стилот.[74] Во сличн контекст , Кублер пишува дека кога и да се обидуваме да го конкретизираме поимот на стилот, и да го пронајдеме во индивидуалното уметничко дело, секогаш тој поим почнува да се расплинува.[75] Тоа значи дека главниот проблем се состои во воочувањето на конфликтот помеѓу општиот поим на стилот и конкретизацијата, односно, делото. Во однос на поимот на структурата, Фернанд Бродел во 1958 година ќе изјави дека набљудувачите на општествената стварност под поимот структура обично подразбираат стегната организација, кохерентност, прилично тесни врски меѓу стварноста и општествената маса. За историчарите структурата е збир, архитектура, но уште повеќе стварност која времето ја носи многу долго на своите бранови и многу малку ја троши.

Методата која ќе ја развие **Ервин Панофски** ќе се усредоточи на проблемот на интерпретација на индивидуалните дела при што не се посветува преголемо внимание на анализите на стилот. Но наспроти Седелмаер, поборникот за автономија на уметноста, кој дури во последната фаза на својот труд ќе пристапи кон иконографски разгледувања, истражувачкиот став на Панофски претпоставувал непрекината соработка со другите хуманистички науки и овозможување за откривање на она што Панофски го нарекува "внатрешен смисол на делата", што според неговото мислење претставаува начин за решавање на темелните проблеми, типичен за секој историски миг и средина.[76]

---

[74] Bjalostocki, n. d., 65
[75] G. Kubler, The Shape of Time
[76] Bjalostocki, n. d., 85

Во контекст на разговорите за социолошко-уметничкиот проблем на стилот, важно е да е спомене ставот на **Мајер Шапиро**, кој поимот на стилот како категорија на социологијата на културата и уметноста прецизно ја разграничува од поимот како што го разгледува психологијата, верувајќи дека стилот е израз на "единката". Притоа тој констатира дека во нашите прирачници за историјата на стиловите, основна функција на било кое уметничко дело е да води кон дела кои му следат во низ; и доколку е поголем придонесот, дотолку е делото "позначајно".[77]

Интерпретацијата на поимот на стилот во социологијата на културата и уметноста се разликува од историско-уметничкото проучување на стилот, кое на стилот му приоѓа низ неговата животна историја и проблемите на неговото дефинирање и промени. За историчарите на културата, стилот е манифестација на културата како целина (преродбенски стил, национален стил) видлив знак на нејзиното единство. Стилот ја одразува или проектира внатрешната форма на колективното мислење и чувствување. Тоа што е овде важно, не е стилот на поединецот, ниту стилот на една единствена уметност, туку формите и особините во кои учествуваат сите уметности на една култура во текот на траењето на еден важен период или одредено време. Дотолку станува поинтересен проблемот на анализа на стилот, што можеме во контекст на двојното (историско-уметничко и социолошко) становиште, реално да го востановиме постоењето на стилови од типот на "национлниот стил" на пример, кој речиси и да не е одржлив во историско-уметнички контекст, а погледнат социолошки, тој претставвуа значаен именител кој обединува аксиолошки различно вреднувани феномени во единечен контекст со мултирефлексивно значење.

Шапиро со право ќе заклучи дека стилот претставува колективен вкус одразен и во добрите и во лошите дела, додавајќи дека социолошкото значење на "стилот" е вредносно неутрално, односно, социолошко-културолошкото одредување на категоријата "стил" е лишена од вредносните наслаги. Стилот е како јазик со свој внатрешен распоред и

[77] Meyer Schapiro, Anthropology today, Chicago, 1953, str. 287-312

екпресивност која дозволува различна јачина или изразност на одредена изјава, што значи дека "совршена уметност" е возможна во било кој предмет или стил. Заради наведените особини, Шапиро ќе го прифати Семперовиот критериум дека "техниката, предметот и материјалот можат да бидат карактеристични за одредени групи на дела... но многу често овие црти не се така особени за уметноста на еден период како формалните црти. Одтука, тој ќе примети дека е лесно да се замисли промената во материјалната техника на обработка, или во предметот, која ја следи незначителна промена во основната форма."Методите на делкање на каменот се менуваат побавно отколку формите кои ги создава скулпторот или архитектот."[78]

Потврдувајќи ја соодветната заснованост на неговите ставови, во контекст на тезата за постоење на култури со два стила или со повеќе колективни стилови во уметноста во исто време, тој претпоставува дека таквата хетерогеност е знак на нестабилност и на неинтегрирана култура. Меѓутоа, на соодветната важност на таа појава треба да се гледа "како на неопходна и вредна последица од слободата на поединецот и неговиот слободен избор, и воедно на светскиот дострел на современата култура која дозволува многу поголема интеракција на стиловите отколку било кога во претходните периоди."

Обидувајќи се да го определиме реалниот дискурс за совладување на проблемите на стилот, мораме посебно да се се повикаме на исклучителниот теориски репертоар на **А. Хаузер**. Градејќи ги основните теориски поставки како ревносен критичар на теоријата и учењето на Велфлин, и целокупниот дотогашен научен репертоар за толкување на прашањата врзани за филозофијата на уметноста, Хаузер ќе изгради обмислен и продлабочен начин за методолошко порамнување на разликите, укажувајќи на сите отворени можности за соодветна примена на дефинициите на стилот. "Стилот" за него претставува темелен и средишен поим; "без него во најдобар случај би постоела историја на уметниците во смисол на извештаи за поединечни мајстори, и каталог на

[78] Sreten Petrović, Estetika i sociologija, Uvod u savremenu sociologiju umetnosti, Beograd,

нивните проверени и веројатни дела, но не и историја на заедничките насоки и општоважечките форми кои ги поврзуваат уметничките производи на една епоха, една нација, или едно географско подрачје..." Стилот меѓутоа претставува темелен историско-уметнички поим пред се´ затоа што темелнот проблем на историјата на уметноста воопшто и може да се формулира со негова помош. Стилот е идејно единство на целината која се состои од самите конкретни и диспаратни елементи. Поклопувањето на поимот на стилот со поимот на историјата на уметноста најјасно се очитува во тоа што критериумите на стилската посебност и критериумите на историско-уметничката релеванција се идентични. Одговорот на прашањето што е тоа што на некој уметнички правец му дава дигнитет на стил, се поклопува со одговорот на прашањето што всушност уметничкиот феномен го претвора во историско-уметнички феномен. Проблематиката на поимот на стилот и со неа поврзаната тешкотија за историјата на уметноста се состои воглавно во тоа што со поимот стил мора да се нарекува нешто општо, нешто што може да се одвои од поединечниот уметник или уметничко дело, а да притоа не се мисли на некоја "повисока" Платоновска или Хегеловска идеја, на некоја мерка за вредноста или на некоја норма... Стилот претставува само резултат на самите свесни и кон некоја цел насочени поедини напори, но самиот стил не се остварува свесно или плански. Историските творби како на пример традицијата, конвенциите, нивото на техничкиот развој, дозволените уметнички ефекти, владеачките правила на вкусот, актуелните теми и сл., ја одредуваат спонтаноста и ирационалноста на психичките механизми на објективните, рационални цели и граници и во врска со дадените психички механизми го произведуваат она што се смета за "стил".[79]

Филозофијата на историјата на уметноста на Хаузер, претставува најсериозен придонес кон социологија на уметноста. Хаузер во оваа прилика тврди дека во некои периоди на развој на стилот доаѓа повеќе до израз иманентниот тек на самата стилска можност (што го дели како став и Велфлин), меѓутоа, има периоди кога стилот зависи од историско-

1975, str. 235-236

социјалните животни услови. Обидувајќи се што поцелисходно да ги објасни корените на промената на стилот, Хаузер ќе заклучи: "првиот поттик за создавање или преиначување на некој изразен уметнички начин може да биде само обичен импулс на уметникот да се открие себе; но уметникот веќе со првата реченица, со првата повлечена четка, или првиот акорд, се подвргнува на правилата на некоја традиција или конвенција, и акцептира некаков систем на објективни закони на формата и критериуми на вкусот. Но тој не дозволува таквиот систем да го ограничи, туку и самиот уметник модифицира и предава одреден систем на своите наследници во индивидуално изменета форма".

Друг важен проблем на социологијата на формата, (што имплицира понатамошни разгледувања во побаруван контекст и совладување на релациите на општетвените прадигми со уметничките феномени), Хаузер го поставува во вид на прашање: во каков однос се наоѓаат идеологијата на општеството и стилскиот правец? (возможното проширување на проблемот го согледуваме на линија на односот помеѓу архитектурата и идеологијата(Арган). Во својот одговор тој вели дека: индиректниот начин на идеолошкото истражување не е во уметноста само поделотворен, туку и стилско-историски поуверлив, имајќи предвид дека некое социјално расположение може навистина да го обликува стилот, дури откако нема да може да дојде до израз непосредно.[80]

Приближувајќи ги проблемите на теоријата на стилот кон поновите времиња, **Белтинг** ги доближува идејните парадигми кои условиле поимот на стилот да се реинтерпретира во различни контексти, отворајќи го патот истиот поим да се интерпретира во теориските рамки кои ги дефинира модерната. Во тој контекст, тој е со јасен став дека "..поимот историја беше наследство од 19 век, а поимот стил една новина од времето на смената на вековите. Стилот беше онаа карактеристика на уметноста преку која се сакаше да се докаже една законита историја или развој."[81] Од друга страна, некои автори, пред се´ писатели, користејќи ја модерната

[79] A. Hauzer, n. d., str. 151
[80] Istoto, str. 35
[81] Ханс Белтинг, Крајот на историјата на уметноста, Култура, Скопје, 1997, стр. 45

како своја тема, ќе заговараат дека уметноста има една "внатрешна историја" и дека таа секогаш била историја на стилот. ...Старата уметност, како што веруваат тие (Јулиус Маер Грефе и Вернер Вајсбах), била прво и пред се´ "стил", и второ, таа се нашла во незапирливиот тек на "историјата", и без никакви прекини продолжила во модерната.[82]

Според Белтинг, историчарите на уметноста каде и да се наоѓаа духовно, постојано имаа една и иста цел: тие сакаа да го исполнат барањето за една историја на уметноста во која нема да постои разликата старо-ново. Во исто време имаа намера на читателите да им го уништат стравот од допирот со тогашната современост и целкупната новонастаната уметност да ја следат на патот кон напредокот, што го славеа како "закон на историјата".[83] Во парот поими историја и стил, може да се препознае вистинската физиономија на модерната, на која денес и´ се префрла дека поседува една едностранa историска слика и една тиранска волја на стилот, што и не може да се оспори. Двете движења (политичките и уметничките) имаа причина да се ослободат од историзмот на 19 век, во кој се наоѓаа нивните корени, и да повикаат на "една нова историја" или на "една нова уметност". Тоа што произлезе одтаму денес го нарекуваме модерна. Кога го немаше веќе повикот за една "нова уметност", архитектурата и дизајнот набрзо станаа оние кои како симболи на едно ново општество требаше да го променат животниот простор во кој постоеше надеж дека ќе се променат и луѓето.

Прифаќајќи да зборува за токлувањето на стилот преку соодветни настани кои посредно или директно се бавеа со проблемот на стилот, Белтинг многу прецизно го посочува формирањето на "Де Стил" во Холандија во 1918 година. Од "манифестите" кои ќе ги објави ова уметничко движење, тој прецизно го превзема следното :"... Превласта на индивидуалнто мора да биде прекината, па дури и да се "уништи", за да може да победи "универзалното".[84] Меѓутоа, тоа не можеше многу јасно да се дефинира бидејќи истото претставуваше формула за една општа и апстрактна јасност, во која сите работи, како и сите чувства се

[82] Истото, 47
[83] Истото
[84] Истото, 53

претопуваат во чисти "форми". "Традицијата" со нејзиното богатство и со тежината од наследството, но и со нејзината преполнетост со идеи кои си конкурираат и со историзми, требаше да биде жртва на оваа идеална сиромаштија, а истото тоа се случи и со секоја "природна форма", која и стоеше на патот на секоја чиста форма на изразување. Историјата, без оглед по која цена, требаше да започне одново и да помогне да победи новиот "стил" во којшто човекот веќе не игра никаква улога."[85]

Во "Третиот манифест" што се појавува во 1921 година, ќе стане збор за "духот" кој доаѓа како изненадување кога духот се поврзува со индивидуата... Притоа не се мисли на духот на социјализмот или капитализмот, туку на една "Интернационала на духот која е иманентна". Една нова религија на духот, треба да се повика на "владеење на духот" над светот и поединците. Теозофските идеи кои нема да бидат присутни само кај некои членови на Де Стил, потекнуваат од основата на студениот рационализам, со чија помош ќе се создадат новите уметнички форми за едно ново општество.

И во текстовите за науката за уметноста, предметното се губи во "законите на стилот" или во "варијациите на формите" и станува жртва на биографското и анегдотското. Историското знаење стекнато во текот на 19 век, одненадеж изгледа излишно, затоа што луѓето веќе самите се учат од формата да ја читаат историјата на уметноста. Уметниците и нивниот живот доставуваат информации што можат само да влезат во историјата на стилот, но не и да образуваат теми. "Стилот" и во ова варијанта е само спротивен пол на индивидуата и сигурност за чистото гледање, кое кај сите луѓе е исто и изгледа дека не е поврзано со никакво предзнаење за културата. [86]

Застапувајќи прецизно дефинирани ставови и размисли поставени на позициите на естиката, својата методологија за откривање и дефинирање на позициите на стилот, недвосмислено и сигурно ќе ги искаже и **Т. Адорно** во својата "Естетичка теорија". Во ова капитално дело, тој утврдува дека "..во состојба на колеблива рамнотежа со

[85] Цитат од третиот манифест на "Де СТил", Белтинг, стр. 53

субјектот, конвенциите се нарекуваат "стил". Поимот на стилот се однесува како на моментот на опфаќање со чија помош уметноста станува јазик- суштината на секој јазик во уметноста е нејзиниот стил- така и она потиснатото кое сеуште на било каков начин се помирува со посебното. Откако таквиот мир ќе биде откриен како илузија, стиловите ќе го спознаат својот пад. Притоа не е за жалење тоа што уметноста се одрече од стилот, туку што под товарот на неговиот авторитет ги симулира стиловите; секое одсуство на стил во 19 век води кон таквиот заклучок. Тагата заради губењето на стилот, која најчесто е само немоќ за индивидуација, објективно побудува на тоа дека по распадот на колективната обврзаност на уметноста или нејзиниот привид, уметничките дела биле толку малку радикално структурирани..."[87]

Адорно понатаму укажува дека :"...во копијата на стилот, еден од типичните естетски феномени на 19 век, треба да се побара она специфично граѓанско кое истовремено ветува и ја ограничува слободата. Како консеквентно автономна, граѓанската уметност никако не би можела да се обедини со предграѓанската идеја за стилот. Граѓанската уметност резултира со одсуството на стилот. Пустошењата кои им се припишуваат на времињата кои не го познаваат стилот и кои естетички се критикуват, никако не се израз на еден кичерски дух на времето, туку се производи на нешто вонуметничко, на лажен рационалитет на профитно диригираната индустрија.[88]

Критиката на стилот во теориски от систем на Адорно, е потиснатата со неговиот полемичко-романтичен фантазам; ако и понатаму ја употребува, таа ја соединува целокупната традиционална уметност. Релативно новата ументост, онаа која им припаѓа на нетака оддалечените периоди од историското време, укажува на сосема изменетиот однос ма "автентичните уметници" кои жестоко ќе станат против стилот- за нив отфрлањето на тој поим претставува критериум на "радикалниот модернизам". Никогаш поимот на стилот непосредно не го допирал

[86] Истото, 54
[87] Teodor V. Adorno, Estetička teorija, Nolit, Beograd, 197, str. 340
[88] Istoto

квалитетот на делата; оние на кои им се чини дека на најпрецизен начин го демонстрираат својот стил.

Укажувајќи на механизмите на формирање, обликување и профилирање, тој докажува дека без сомнение, стилот може да се преобрази само дополнително, бидејќи тој наспроти неговите репресивни црти, не е едноставно втиснат во уметничките дела однадвор, туку, како што Хегел сакаше да каже (имајќи ја како повод антиката), во извесна мерка им е супстанцијален. Во уметничкото дело стилот вградува нешто во вид на објективен дух. Беспредметно изгледа дека стилот претставува рефлекс на карактерот на силите на општеството, кое се обидува со прекини и со постојано заканувачки удари да се ослободи од човечкото; не може ниту да се замисли обврзувачки стил без објективната структура на едно затворено и затоа репресивно општество. Секако поимот на стилот е применлив на поединечните уметнички дела како целина на неговите јазички моменти: дело кое не подлежи на никаков стил сепак мора да поседува свој стил или свој "тон". Она што академската историја го нарекува стил, паѓа под нивото. Ако сака да го задржи својот протестен став кон животот, тогаш тој сигурно се судира со иманентната законитост на поединечното уметничко дело. Заклучокот на Адорно зборува за тоа дека "потполната (целосната) негација на стилот изгледа дека е вклучена во стилот."

Анализирајќи го појавувањето на некои од забележителните стилски "подместувања" во поновата историја како што е појавата на експресионизмот, за Адорно претставува соодветен предизвик преку кој дефнитивно може да се соопшти "процесирањето" на стилот кога е во прашање поновата уметничка историја. Во тој процес на раслојување и анализа на кохезионите сили на експресионизмот, користењето на нешто што е слично на стилот во сите форми на естетското изразување, претставува нешто што е спротвино на неовата идеја, и истото може да важи само за оние негови безначјни представници кои се прилагодувале на барањата на пазарот. [89]

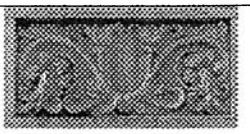
[89] Istoto, 343

Утврдувајќи ја нехомогеноста на структурата на историјата на уметноста, Адорно утврдува присуство на одредена тешкотијата во обидот да се суди општо за напредокот на уметноста. Секако, се создаваат сукцесивно-континуирани низи кои во тој случај под дејство на повеќестраниот историски притисок се прекршуваат; при тоа тој притисок може може на одреден вид на уметност да и послужи и за прилагодување. Кореспонденцијата помеѓу затворените историски текови во уметноста и општествените структури кои можат да бидат статички, индицира ограниченост на историјата на жанрите; кога се случуваат силовити општествени структурни промени, како тенденција на засиленото граѓанство да се востоличи како публика, тогаш и жанрите и стилистичките типови се менуваат драстично. [90]

Зборувајќи за специфичниот однос на социјалниот карактер на уметноста која го надвладува автономниот карактер на уметноста, Адорно укажува на нејзината иманентнта структура која на нагласен начин им противречи на општествените односи. Автономијата е жртва, а со неа и континуиетот. Фактот дека тоа идеалистички се игнорира, за него претставува само една од слабостите на историјата на духот.

Објаснувајќи ги процесите во кои традицијата не може да се негира на апстрактен начин, Адорно ја утврдува како таква која треба да се критикува на ненаивен начин во однос на сегашната ситуација: на тој начин сегашното го конституира минатото. Во дополнителниот живот на делата се појавуваат квалитативни разлики кои нималку не кореспондираат со степенот на модернитет на нивната епоха. Според Адорно, она што е најпрогресивно во одредени дела се состои токму во отфрлањето на одредени специфики, а самото отфрлање било толку скандалозно за своето време што го прави исто толку модерно како покасните интерпретации и симплификации во однос на некои делови од историското време. [91]

[90] Istoto, 345
[91] Istoto, 91



3.
ПРЕГЛЕД НА АРХИТЕКТОНСКИТЕ СТИЛОВИ ВО ЕВРОПСКИТЕ ДРЖАВИ: XIX И XX ВЕК

3. 1. Преглед на стилските тенденции во европската архитектура од втората половина на 19 век

Европската и светската архитектура во текот на деветнаесетиот и почетокот на дваесетиот век воведуваат специфични проблеми и нови архитектонски теми. Тие дополнително ќе го усложнат проблемот на третманот, примената и начините за интерпретација на различните историски стилови со што стануваат реална сценографија и блиска позадина на идентични случувања кои на тој план ќе се одвиваат и во Македонија. Периодот на втората половина на 19 век во развојот на европската архитектура се темели на повеќе нови тенденции. Тие произлегуваат од новите достигнувања на индустријата, што произведува и драстична промена на социјалната структура на градовите, а со тоа и на архитектурата која се произведува за задоволување на новите потреби на големите индустриски центри. Новите принципи се препознаваат во новиот и модерен начин на спроведување и користење на сообраќајната мрежа условено од наглиот пораст и развој на индустријата, користењето на префабрикуваните градежни материјали, новите мрежи на комуникации: железници, мостови, железнички станици, тунели, како и голем број на јавни објекти за различна намена за кои допрва се креираат архитектонските форми кои ќе треба да задоволат и одредени специфични функции.

Од друга страна, потребата на поинаков начин да се применат новите градежни материјали, придонесува статиката и математичките методи за пресметка на нивните носиви својства да бидат поставени на ниво на наука која дефинитивно се става во функција на креирање на новата архитектура, бидејќи без егзактноста во поставувањето на инженерските и конструктивните проблеми, очигледно не постоеше начин за креирање на новите архитектонски објекти. Со тоа, градежните инженери стануваат составен дел од се посложениот и дисперзиран процес на креирање на архитектонските и инженерските објекти, што секако носеше и одредени суптилни трансформации во самиот процес на креирање на новите архитектонски својства. Проблемот на градежните

материјали погледнат со цел да се согледаат пошироките импликации во архитектурата, укажува на контекстот со кој се соочиле и архитектите на новата индустриска ера: ".. системот на обликување изведен од грчката архитектура, кој беше основа на целокупната западна архитектура, станува обезвреднет со новите материјали."[92] Намалувањето на димензиите на конструктивните елементи во објектите со примената на новите материјали, постепено ќе направат цврстината на тие елементи да не се согласува со начините на расчленување применувани во старите методи и техники, а деталите кои се создаваа за обработка во камен или варовник, постепено ја губат својата живост пренесени во медиумот на бетонот и железото. Таквото релативно обезвреднување на историските форми од беше засновано на идејата дека формата и конструкцијата треба да го следат она што го диктира природата на употребениот материјал, што беше познато и изнесено како теза уште во 19 век, а подоцна стана еден од базичните критериуми на модернизмот.

По прашањето за апликативните својства на формите на архитектурата на новата висока технологија, ќе се согласиме со мислењето дека архитектите од 19 век се прилагодуваат главно кон три основни начини на архитектонско обликување:

1) негибната форма во која се прави целосна замена на материјалот,
2) прилагодување на старите форми како би се искористила цврстината на новите материјали,
3) создавање на целосно нови конструктивни форми.[93]

(Овие начини на однесување и прилагодување кон прогресивните промени во архитектурата, на просторите на Македонија својата најдоминантна улога ќе ја имаат токму во периодот меѓу двете светски војни, кога овие три методи за решавање на проблемот на конструкциите и материјалите ќе се појават како носечки архитектонски проблеми воопшто). Во оваа специфична архитектонска дејност, најзабележително ќе се случи "преведувањето" на орнаментално-мотивската граѓа превземена од

[92] Marvin Traktenberg, Devetnaesti vek, str. 114, vo: Perović R. Miloš, Istorija moderne arhitekture, Antologija tekstova, Koreni modernizma, Knjiga 1, Beograd, 1997
[93] Istoto, 115

познатите традиционални предлошки, и нејзината реинтерпретација со прилагодување кон новите услови, контекст и материјали.

Во профаната архитектура, се случува идентичен процес, кој дополнително се профилира со фактот дека зад овој период сеуште стојат живите преродбенски градителски традиции префрлени од претходната голема градителска епоха на деветнаесетиот век. Тие принудно замираат токму заради појавата на новите материјали и конструкции, придонесувајќи за губење на локалните особености на градителството и исчезнување и одбегнување на дотогаш познатите и применувани градежни техники и конструкции. Унифицирањето на методите, материјалите и техниките што ќе го означат постепеното губење на идентитетот на локалните градителски манири до степен на целосно непрепознавање, всушност претставуваше цената која требаше да се плати за освојување на свое место во процесот на осовременување на архитектонската традиција. Тоа ќе се случи со големо закаснување зад европските средини за кои веќе рековме на кој начин го решаваа истиот проблем уште во втората половина на 19 век.

Во европски контекст, појавата на нагласениот јаз помеѓу стариот и новиот начин на поимање на проблемите на конструкцијата и материјалите во периодот на 19 век, нема да дозволи во еден подолг период да се појават и соодветни архитектонски решенија во таа насока. Сепак она што е важно претставува фактот дека во овој период почнуваат да се актуелизираат и историските истражувања на уметноста и архитектурата, што ќе овозможи запознавање со целокупниот развој на материјалната и духовната култура на одредени народи, со што се креираат соодветни методи за валоризација на таквите вредности. Меѓутоа, со таквото запознавање, во решавањето на дотогаш непознатите архитектонски теми произлезени и дефинирани од новите потреби, постепено се провлекуваат естетски тенденции претходно негувани и одредени во рамките на историските стилови (неокласицизам, неоготика, неоренесанса, необарок).[94]

[94] Kulterman Udo, Savremena arhitektura, Umetnost u svetu-istorijske, društvene i religiozne osnove, Novi Sad, 1971, str. 7

Креативните и дотогаш невидени па дури и револуционерни трансформации во пристапот кон архитектонското проектирање и примената на дотогашните искуства во функционална смисла и во начинот на користење на искуствата на историските стилови, ќе се појават во повеќе европски држави преку делата на голем број на архитекти: Леду, Буле, Шинкел, Неш [95] и многу други, ќе се појават на првите фронтовски линии во претставувањето на новите идеи во архитектуратта како потреба на новиот човек, поставувајќи и создавајќи ја архитектонската традиција на средината на 19 век која ќе тргне по други и неочекувани насоки на развој. Прилично хаотичната состојба околу неконсеквентната примена на структурата, јазикот и елементите на историските стилови во креирањето на различните архитектонски објекти, ќе придонесе за архитектурата на 19 век неправедно да се тврди дека е лишена од секаков стил, притоа служејќи се со различните примери за "...несоодветна примена на готскиот стил за железнички станици или маварскиот стил за синагоги..." Дополнителни контрадикции во овој процес на превреднување на придобивките на претходните векови, внесува тогашното актуелно посегање по класичната римска и грчка архитектура, и во исто време обновувањето на интересот за средовековната ахритектура, [96] што на соодветен начин ќе придонесе за создавање на таква недоследна компилациска декорација, (во духот на тој период кога се мислело дека архитектурата ја прави само украсувањето) создадена со комбинацијата на сите познати стилови.

Каноните кои го оптеретуваа 19 век, ќе бидат разбиени од неколку големи имиња од областа на теоријата и историјата на уметноста и архитектурата- Гидеон, Певснер и Хичкок. Во таа смисла, ќе го прифатиме тврдењето дека Гидеон ќе обезвредни многу феномени од 19 век, а Певснеровата дефиниција на историзмот ќе биде понудена како премногу тесна бидејќи едностранo се сведува на ретроспективни карактеристики, додека Хичкок ќе успеее јасно да ги разграничи тековите

[95] E. Kaufman, Three Revolutionary Architects, Boulee, Ledoux, and Lequeu, Philadelphia, 1953; Kenneth Frampton, Kulturni preobražaj: klasicistička aritektura 1750-1900, vo: Moderna arhitektura-kritička povjest, n. d., str. 19-26

[96] Во тој контекст треба да се разгледува и појавата на "Ханзенатиката", и обновениот интерес за византиската архитектура во широк европски контекст.

на стиловите на одделните епохи. Во поимот на "романтичниот класицизам" кој ќе го воведе Гидеон, тој ќе го открие паралелизмот со "питорескниот стил" кој подоцна околу 1840 се стопува во неоготиката. Понатамошниот развој на 19 век ќе биде означен како "ран викторијански стил", и "висок викторијански стил". Исто така, тој ќе утврди дека историзмот од пред пет векови му е иманентен на сите нови стилови, а неговата дефиниција на историзмот гласи: "... *историзмот претставува повторна примена на формите позајмени од архитектонските стилови на минатото, во вообичаено повеќе или помалку нови комбинации...*" [97] Врз основа на тоа, Култерман ќе изведе заклучок кој ја дополнува и донекаде ја заострува тезата на Хичкок, во смисол дека "...историзмот и новите тенденции секогаш формираат неделива целина, после кое ниту главните и најрепрезентативни архитектонски градби од втората половина на 19 век не можат да се припишат исклучиво ниту на еден ниту на друг стил... сите тие се продукти на новите стремења во уметноста, детерминирани со минатите стилски форми, тенденции кои можеле да се користат како со старите така и со новите конструктивни можности."

Периодот по 1870 година, вообичаено и генерално се нарекува период на шпекулации. Во Германија тој се нарекува "вилхелминска епоха", во Франција "Епоха на второто царство", Во Англија "касен викторијански период", а во Америка тоа е времето на освојувањето на протранствата на Западот.[98] Историските стилови во развојот на архитектурата на овој период играат сеуште многу важна улога, но овојпат тие се поставени на сосема друго рамниште и влегуваат во сосема нова фаза. Почнува да се покажува потребата од "сосема нова визија на уметноста, тенденција кон синтеза на визиите на цивилизацијата и моралот во еден нов материјален однос кон творечкиот чин, однос кој требаше да доведе до преобразување на животот не само на поединецот, туку и на целото општество".

---

[97] Kulterman, str. 11
[98] Istoto, str. 36

Архитектурата на викторијанската епоха во ***Англија*** [99] се состои од множество на различни форми. Во таа традиција највоочливи се формите на неоготиката применети во сите нејзини стадиуми и варијанти. Веќе кон крајот на првата половина на 19 век, неокласицизмот и неоготиката претставуваат две стилски тенеденции кои на одреден начин се натпреваруваат за надмоќ и за присуство на архитектонската сцена, за да во првите децении на втората половина на векот класицизмот се избори за свое подоминантно место покрај останатите стилски тенденции, иако во голем дел ќе бидат застапени и неоренесансата и неороманиката, но со помал обем на зафаќање. Во периодот после 1870 година, Англија претставува земја која ќе го предводи идниот развој, пред се заради прифаќањето и афирмацијата на идеите на Џон Раскин и Вилијам Морис [100], што ќе изврши огромно влијание посебно во втората половина на 19 и првите децении на 20 век. Под силното влијание на овие идеи ќе биде дури и програмата на Баухаус[101] од 1919 година. (мислејќи притоа на дефинирањето на односот и изворишта кон уметноста, онос кој треба да се востанови како активност која произлегува и е наменета за од самиот живот прилагоден и профилиран според условите диктирани од актуелниот временски и историски контекст.)[102]

Појавата и развојот на декоративните уметности во Англија од крајот на деветнаесетиот век, како и развојот на англиската архитектура и архитектонска теорија од истиот период, заедно со појавата и развојот на новите конструктивни системи во Франција, можеа да детерминираат одредени развојни постулати, како и да понудат стимулативи за понатамошниот развој во Европа во периодот до 1910 година.[103] Постулатите на Арт Нуво, и нивниот продор во Европа, ќе биде интензивиран и со перманентната размена на различни публикации од различни автори и земји, кои ќе ги пренесат различните состојби на

---

[99] Kenneth Frampton, Engleska 1836-1924, vo: Moderna arhitektura, n. d., str. 51-61; Kulterman Udo, Savremena arhitektura, Umetnost u svetu, IP"Bratstvo Jedinstvo", Novi Sad, 1971; Savremena arhitektura, Beograd, 1965, str. 73

[100] Savremena arhitektura, str. 118-121

[101] K. Frampton, Bauhaus-evolucija jedne ideje 1919-1932, n. d., str.136-143;Kulterman, n. d., str. 98

[102] Udo Kulterman, n. d., str. 37

архитектонската теорија и пракса.[104] Англиската архитектура кон крајот на деветнаесетиот и почетокот на 20 век се враќа кон традиционалните форми, за да во првите децении на 20 век се сврти повторно кон класицистичките форми, инспирирани главно со француската архитектура. Во овој период важна улога има влијанието на Вилијам Морис и активностите на движењето "Arts nad Crafts", во чии рамки делуваат и голем број на познати архитектонски имиња. [105]

Во ***Франција***, во периодот на втората половина на деветнаесетиот век, во изградбата на големите објекти доминантни се изразните средства на неоготиката, неоренесансата и комбинацијата на различните архитектонски стилови. Слободната употреба на стиловите се забележува во обработката на екстериерот и ентериерот. Среќаваме и такви објекти кај кои преовладува јазикот на византиските форми, комбинирано со современите градежни достигнувања и примената на метални констукции и стакло, како што е примерот на Националната библиотека (1858-68) на Анри Лабруст, [106] чија фасада за разлика од ентериерот, носи специфики на неоренесансата. Оваа монументална градба преку кондензираната генијалност во пристапот на нејзиниот автор ќе покаже на кој начин се отвараа можностите за третирање и употреба на новите технологии и материјали на оние објекти кои се наоѓаа на врвот на архитектонската хиерархија: објектите од културата и религијата, за кои во овој период сеуште постојат предубедувања во врска со отворените можности за нивно третирање надвор од обврзаноста кон познатите историски модели. Оригиналноста во начинот на кој е изведен овој објект не произлегува само од храброста да бидат применети сосема нови материјали како што е лиеното железо: не претендирајќи да направи инженерски придонес во употребата на железото, овој автор прави всушност еден преседан кој може да се разбере само во контекст на целата градба која на тој начин се

---

[103] Henry-Russel Hitchook, The Pelican History of Art, Architecture : Nineteenth and Twentieth Centuries, Third edition, 1969, str. 384

[104] Истото, 384 (Дел од објавените наслови наведени во книгата : Academy Architecture, од германскиот архитект Alexander Koch, која ја претставува актуелната англиска продукција, L' Architecture moderne en Angleterre од францускиот архитект Paul Se'dille, Die Englishe Baukunst der Gegenwart, и Die neue kirchlishe Baukunst in England на Hermann Muthesius, и други..)

[105] Kulterman, str. 22; Traktenberg Marvin, Devetnaesti vek, str. 70

восприема како парадигма на префинетиот еклектицизам од овој период.[107]

Црковното градителство како посебен обем на објекти веќе одреден на врвот на архитектонската хиерархија, еден долг временски период ќе остане под влијанието на неоготиката, комбинирано со употребата на новите челични конструкции и новите материјали. Ќе бидат изградени и некои објекти кај кои е применет ранохристијанскиот византијски стил, како што е катедралата во Марсеј (1852), на Леон Водоаје. [108] Развојот и интензивната примена на челичните конструкции во Франција што ги олеснува традиционалните масивни конструктивни системи ослободувајќи ги архитектите и нудејќи им поголема просторна слобода во решавањето на нивните објекти, ќе биде еден од предусловите за појавата и развојот на Арт Нуво во европски рамки. Истото не само заради формални причини, туку и заради суштествените придвижувања кои ќе овозможат редефинрање пред се´ на пристапот кон дизајнерскиот зафат кога е во прашање архитектонскиот стил и креирање на изразот во архитектурата, без обзир дали зборуваме за ентериерот или екстериерот. Во последните години на деветнаесетиот век Франција ќе се развива по примерот на Англија, меѓутоа слично како и во Белгија, и тука развојот на архитектурата и уметноста бележи релативно самостоен и автохтон развој. Одредени нови концепции главно ќе бидат концентрирани околу примената и спојувањето на орнаментите и можноста за нивна реинтерпретација во челичните конструкции, што придонесува за создавање на една специфична и препознатлива архитектура, а од една друга страна, се создава специфичен однос кон поимот на орнаментот воопшто, со што различните интерпретации и сваќања на овој феномен ќе придонесе и за некои поспецифични зафаќања со поимот на декорацијата воопшто.

Белгија во периодот околу 1890 година, станува место во кое најинтензивно (за разлика од останатите европски земји) почнуваат да се применуваат сосема нови концепции во архитектурата и применетата

[106] Istoto str. 116; K. Frampton, n. d., str. 25
[107] Marvin Traktenbrerg, n. d., str. 124
[108] Kulterman Udo, н. д. 27

уметност. Културата во оваа европска држава доживува соодветен развој условен од соодветниот развој на новата држава, а еден од поважните настани кои ќе одиграат клучна улога во ширењето на новите концепции претставува основањето на списанието "L'Art Moderne" во 1881 година, и основањето на групата "Les XX", кои на соодветен начин преку различни активности, ќе придонесат за пропагирањето на новите идеи кои на полето на уметноста веќе се појавиле во Франција и Англија.

Во ***Австрија*** во последната деценија на 19 век, на архитектонската сцена доминира едукативното и архитектонското влијание на Ото Вагнер. Во својата книга "Модерна архитектура" од 1905 година, тој ќе ја претстави сосема новата перцепција на архитектурата на својата епоха. Одредени развојни тенденции на архитектурата во челик и упростените начини на градење преку одредена синтеза ќе придонесат за изгледот најпрвин на голем број на железнички станици, преку кои ќе се проследи развојот на еден специфичен утилитарен стил.

Архитектурата на ***Германија*** во текот втората половина на деветнаесетиот век бележи тенденција кон обновување на старите стилови, посебно на класицизмот, присутен во реализациите на водечките класицистички архитекти Шинкел и Кленце, префрлајќи ја таквата активност од првата половина на векот. Оваа архитектура многу повеќе ќе се потпира и ќе ги црпи своите инспирации и творечки искуства од минатото, отколку во истиот пеирод Англија или Франција. Кон определбата за формирање во доминанттиот дух на класицизмот, секако треба да се додаде и специфичниот придонес на Г. Земпер[109] и неговите теориски и практични реализации. Неговата општа теза за општествено-политичкото влијание на стилот нема да биде сватена во целост се´ додека не дошло до силна индустриска експанзија во Германија во текот на последната четвртина на 19 век.[110] По завршувањето на овој период, и во годините по 1890, во општата културна клима на Германија ќе настанат големи промени, во кои се афирмира ставот за унапредување на занаетите

[109] Теоријската работа и ангажман, како и главните и носечки ставови на Готфрид Земпер по прашањето на архтектонскиот стил се изложени во првото поглавје на трудот посветено на општите проблеми на стилот.
[110] K. Frampton, n. d., str. 122

и индустрискиот дизајн заради конкурентност на светскиот пазар. Меѓутоа, преку водечките архитектонски теми кои сеуште се превземаат од традицијата : споменици, музеи, театри и сл класицистичките поставки ќе дојдат во судир со употребата на челикот и железото како нови градежни материјали, кои ја условуваат и примената на новите конструкции за потребите на новото време. [111] Секако дека е важно да се спомне дека за прв пат за објаснување на естетските својства на објектите од овој период ќе биде употребен поимот на "синтезата", што за овој период се употребува во смисол на користење на можностите на новите материјали за изразување на одредени традиционаллни теми, но и за интерпретација на предлошки од познатите историски стилови кои заради промената на материјалот добиват сосема поинаква функција и значење.

За разлика од останатата архитектонска продукција која бележи поширок стилски репертоар, архитектурата на црквите во овој период во Германија, е сеуште во знакот на неоготиката, и во нивната изведба постепено почнува да се користи лиеното железо. Притоа, проблемот на применетите декоративни системи почнува да го отвара суштинскиот проблем на орнаментирањето и конструкциите, поаѓајки од тврдењето дека декоративните форми треба да произлегуваат од самата конструкција.

Во овој период продолжува Шинкеловата класицистичка активност со израдбата на голем број на објекти во тој дух и манир, додека на теориски план се разгледуваат можностите за примена на орнаментот во конструкциите и дефинирање на некои основни насоки за развој на "модерната архитектура" (секако не во контекстот и значењето на модерната од почетокот на 20 век).

Со појавата на Арт Нуво околу 1890 година, и во Германија започнува сосема нова фаза во решавањето на архитектонските проблеми. Во процесот на афирмација на новите тенденции во архитектурата, еден од водечките архитекти Петер Беренс, ќе направи сериозен обид за обединување на техниката, конструкцијата и уметноста во рамките на архитектурата, спроведувајки ги таквите поставки во реализацијата на

[111] Kulterman Udo, н. д., стр. 30

своите проекти.[112] Со основањето на германскиот Веркбунд во 1907 година[113], се отвараат и вратите кон Европската и светската архитектонска сцена за ширење на влијанијата кои низ проектите на Беренс, Пелциг и Гропиус, укажуваат на новата димензија на архитектурата, која низ спојот на уметноста и индустријата нуди нови просторни и естетски квалитети, отварајќи со тоа простор за нови стилски трансформации и создавање на различни архитектонски јазици. Низ творештвото на овие автори, може да се согледа логичниот начин за примена на одредени историски стилови, и создавањето на независни стилски категории низ индивидуалниот третман, примената на новите градежни материјали и прилагодувањето кон новите конструкции. Само на тој начин ќе биде возможно обединувањето на елементите од ранохристијанската уметност, тоскансата романика, и Шинкеловата класицистичка традиција во независен авторски јазик, како што е на пример опусот на Беренс. [114]

*

Сепак, гледано ретроспективно, она што како генерална одлика ќе го остави перидот на деветнаесетиот век во стилскиот развој на европската архитектура, претставува суптилното поврзување на повеќе елементи кои го креираат идејниот коангломерат на архитектурата на новото време кое ќе се развие на темелите кои длабоко ќе ги постави токму епохата на деветнаесетиот век. Еден од тие елементи претставува поставеното барање архитектонските објекти да изгледаат така да визулно асоцираат на нивната функција, што претставува директно продолжување на ексклузивните идеи на Леду уште од крајот на 18 век, кога тој пионерски се зафати со една задача базирана на спонтан романтичарски ентузијазам кој не можеше консеквентно да се реализира ниту во овој период; решенијата кои мораа да се применуваат веќе во втората половина на деветнаесетиот век мораа да бидат разумни, функционални, со вградена историска или архитектонска алузија, со примена на инскрипцијата како најстаро архитектонско и иконографско средство, со примена на повеќезначноста и преплетувањето на моделите

[112] Истото, 93
[113] K. Frampton, n. d., str. 122-128; Kulterman, n. d., str. 97
[114] Kulterman, str. 93

(во постмодерната дефинирано како мултивалентност), создавање на нов симболизам на просторот различно поврзан со традицијата, и консеквентното спроведување на архитектонските концепции на одредени школи кое постепено ќе доведе и до транспарентните провокции и формално обликовни девијации на кои модерната ќе ги изгради своите постулати. Навидум различната структура на Ecole des Beaux-Arts, (означена со присуството на префинетост на проектите и деталите, модуларниот распоред, прецизната дистрибуција и диспозиција, динамиката и архитектонскиот ред на функционалниот простор и симболичките претстави), на Шинкеловиот класицизам составен од компоненти кои го подигаат на ниво на сложен формално-обликовен и естетски коангломерат, или на касниот викторијански период во Англија кој е во доминантното влијание на идејните постулати на Раскин и Морис, европската архитектура од овој период ќе кондензира доволно енергија која рестриктивно и дрско ќе биде употребена во сложеното перформанс кој на светската сцена ќе го најави периодот на владеење на модерната, како реакција на многубројните посочени искуства и различно структурирани национални традиции.

Задржувањето на овој проблем воопшто не е случаен. Она што секако предизвикува на продлабочено и аналитично промислување, произлегува од две основни компоненти: периодот во кој се изградени разгледуваните објекти, и од друга страна интелектуалниот кондензат и емотивната енергија која се чита спроведена во повеќеслојноста на овие архитектонски реализации, а кои од прво видување се нудат како контрадикторни. Тоа всушност укажува многу рано на еден генерален феномен кој ќе го препознаваме во различни културни средини, и кој за среќа ќе се провлекува се´ до денешни времиња: индивидуалниот придонес и предизвик, прилагоден кон општоприфатените естетски и социјални норми, успева и останува способен да балансира во граничното подрачје меѓу рационалното-технолошкото и имагинарната архитектонско-естетска еквилибристика. На овој начин, поимот на "бинарноста" во определувањето на својството на архитектонскиот стил веќе станува воочлива и бесконфликтна реакција на сложениот процес на стилска

артикулација и профилирање. Бележењето на таквата специфика содржана во поимот на архитектонскиот стил, го отвора дискурсот за согледување на такви идентични состојби, кои ги препознаваме понатаму во различни средини, и во различни социјални и општествени контексти.

3. 2. Развој на европската модерна: од идентични цели до новите митови

Околу 1890 година, во европската и американската култура започнува сосема нова фаза која во зависност од своите локални модифик ации се нарекува различно: *арт нуво, југендстил, белгијски стил, стил инглесе, стил либерти, модернисимо, стил флореал, јахтинг стил, сецесиски стил, модерен стил.* [115] Речиси во сите средини од каде потекнува оваа терминологија, се чувствува презаситеност и отпор кон иклучителната примена на стилските форми од европското минато. Соодветната реакција во вид на специфична омраза кон еклектицизмот ќе избие сосема неочекувано, во еден специфичен историски миг кога индустријата ќе достигне одреден висок ниво на развој, со што времето станува зрело за големи промени.[116] Според мислењето на Култерман, модерната архитектура главно ќе се развива во земјите на северна Европа, каде модерното движење ќе настане со примена на два принципи: свртување од историските стилови, и како последица на тоа, развојот fitness for purpose, односно придвижување на развојот кон побаруваната целисходност, што укажува донекаде и на вистинското објаснување за подстрекот што го води движењето, односно, поставувањето на барањето за новиот морал.[117] Влијанието на движењето ќе се прошири и на останатите европски земји, а ќе се појават и одредени автори кои ќе придонесат на соодветен начин да дојде до реализација на некои индивидуални претпоставки. (како на пример во делото на Антонио Гауди во Шпанија.)

Зигфрид Гидеон (кој претставуваше главен заговорник на модерното движење во текот на неколку десетлетија и кој ќе биде и генерален секретар на CIAM [118] од неговото формирање 1928 година, до распуштањето во 1956 година) зборуваше за разликите помеѓу чувствата и

---

[115] Kulterman, n. d., str.61
[116] Sigfried Giedion, Prostor, vreme, arhitektura, Agora, Beograd, 1969, 206
[117] Kuterman, 61
[118] Хронологијата на настаните поврзани за основањето и развојот на CIAM во меѓународни рамки, детално е прикажано во: Radovan Nikšić, Sarabanda za CIAM,

мислењето, повторувајќи постојано дека основната цел се состои во совладувањето на "подвоеноста помеѓу мислењето и чувствувањето" што го смета како главна одлика на модерниот човек (..не заборавајќи притоа да направи сериозна анализа на индустриското општество, со намера да ги расветли структурните причини кои доведуваат до создавање на "човек без рамнотежа и разединета личност, како типичен пример на антрополошка состојба во која власта ја има механизацијата..."). Значи, целта сепак беше реставрација на човекот како "потполна личност", како вистинско хумано битите. Затоа и неговиот став ќе биде многу јасен и дециден:"нашето време бара човек кој ќе ја врати изгубената рамнотежа помеѓу внатрешната и надворешната реалност".

Меѓутоа, не само неговите ставови, туку и споредувањето на одредени критички текстови на Паган, Персико, Мамфорд, Рид и Певснер, укажуваат на несмаленото рефлектирање на ставовите кои ќе го одредат идеолошко-политичкиот фактор и значењето кое тој го има во развојот на модерната архитектура. Тој критичен и оперативен став, "кој во животот на авангардата и модерното движење ќе поприми историски и идеолошки причини за суштинска опозиција на деветнаесетовековните и класицистичките тенденции на официјалната режимска култура, ќе покаже дека заедничкото идеолошко ангажирање нагласено се темели на заедничкото толкување на модерното движење поистоветено со движењето на колективната свест, и со обидот за модерна организација на Европа". Врз основа на одредени поставки во единечните размисли за модерното движење, Арган ќе го изнесе својот став дека "..модерното движење не може да се поистовети со овој или оној стил или струја, туку треба да биде сведен на очигледната проблематика на човековото однесување, на состојба на остра политичка борба". Подоцна, тој ќе заклучи дека :"..модерната архитектура претставува не само обновување на креативната способност по еклектицизмот на деветнаесетиот век, туку и нејзино оживување во целокупната општествена сфера... таа ја остава настрана монументалноста и вечните вредности, и се бави со секојдневниот живот, со оние состојби преку кои културата и општеството

Arhitektura, Časopis Saveza arhitekata Hrvatske, br. 189-195, Zagreb, 1984-85, str. 38-42;

се пренесуваат во начинот на живот. На тој начин, модерното движење сватено во својата целовитост, постојано ќе претпоставува некаков "идеал на возможното спасение на општеството со посредство на креативноста на уметноста".

Од друга страна пак, во периодот од 1925 до 1928 година, во Европа се развива идејата дека на полето на архитектурата се случува "неповратна" трансформација која не се однесува само на мала и ограничена група на авангардата, туку се вообличила во јавното мислење на повеќе земји. Во 1925 година кога Валтер Гропиус го најавува "раѓањето на интернационалната архитектура", сеуште била присутна потребата за изработка на нов инструментариум за размена, споредување, и тестирање на идеите и ставовите. Во 1926 година се реорганизира групата "Ring" инспирирајќи ја изведбата на населбата Weissenhof во Штутгарт 1927 година. Во Италија се формира Gruppo 7 во 1926 година, а во Франкфурт, во 1925 година, Ернест Меј и неговата "Stadtbaudezernent" ги повикува германските архитекти да проектираат неколку окрузи во склоп на проектот Neue Frankfurt. Во Советскиот Сојуз, Корбизје го добива конкурсот за "Центросојуз" во 1928 година, а истата година Гропиус одлучува да го напушти "Bauhaus". Веќе во 1924 година, на советскиот павиљон во Венеција меѓу другите ќе излагаат Малевич и Родченко, каде искуствата на Руската авангарда ќе бидат внимателно класирани во рамките на "лабораторијски истражувања кои не можат да ги исполнат очекувањата на рускиот пролетеријат чии симпатии се свртени кон формите на цврстиот и строг натурализам..со што се потенцирани реакциите на формализмот и апстракцијата на екстремната уметност кои стануваат се´ поочигледни"[119]. Подоцнежното затворање на Баухаус во знакот на налетот на нацизмот, временски приближно ќе се поклопи со ликвидацијата на авангардата во Русија со што ќе биде зададен силен удар на архитектонското движење, и воедно на судбината на целокупната модерна уметност. (Иако, европските протагонисти на модерното движење гледаа со големи симпатии и голема доза на

Savremena arhitektura, n. d., str. 241; K. Frampton, n. d., str. 293

[119] Giorgio Ciucci, Izum pokreta moderne, Arhitektura, Časopis Saveza arhitekata Hrvatske, br. 189-195, Zagreb, 1984-85, str. 42-47

исчекување на новото советско општество и новата пост-револуционерна советска култура во која се отфрлаа архитектонските традиции на царска Русија да би се прифатиле оние уметнички начела кои во различни европски земји преку архитектурата и новиот стил се развиваа во борбата против официјалната академска уметност."[120]) Тоа непосредно ја прикажува општата состојба и подеднакво зборува за професионалните преокупации и новата културна клима која на одреден начин истото го условила.

Наметнатото и делумно изградено чувство дека постои воспоставено единство на целите и архитектонските изрази, ќе ги поттикне многубројните историчари на архитектурата да го потврдат сличното единство и заедничките темели во развојот на модерната архитектура, почнувајќи од новата улога на архитектот во општеството како "нова професионална фигура која работи на конструкцијата и организацијата на животниот простор на жителите на градот", и која ќе стане свесна за својот професионализам токму во втората половина на дваесетите години. Тоа ново разбирање на конструкцијата и организацијата, вклучувајќи ја "реформата на градот", а со тоа и на општеството во целина, ги наведува историчарите да формираат кохерентна линија на развој на "модерната архитектура" која ќе ги земе предвид општествените императиви на архитектите споени со преданоста, која дури и кога не е поврзана за јавноста на работата, сепак произлегува од просветлените визии на општеството.

И покрај варијациите и прилагодувањата, таа линија на развојот која првично ќе ја назначи Певснер,[121] ќе остане битно неизменета се´ до денешни денови, иако многумина ја утврдуваат потребата да се потврди единството на целите и изразите, генерички вклучени во формулата на "модерното движење". Благодарејќи на архивските истражувања и ригорозната историска анализа, најновите истражувања почнуваат да ги расветлуваат многубројните настани кои се сметаа важни за настанокот на митот на модерното движење. Притоа, без намера да се поддржи или да се прикаже било која посебна тенденција, тоа истражување како појдовна

[120] Istoto

точка ќе го отвори патот на новата историографија која не тежнее кон тоа да стане некој вид "оперативна критика" туку настојува на специфичноста на познавањето на историјата, независно од било каков однапред смислен план и реинтерпретирајќи традиционално прифатени врски и меѓуодноси.

За конструирањето на традиционалната идеологија на модерното движење секако дека една од клучните точки претставува развојот на CIAM.[122] (Интернационален Конгрес на Модерната Архитектура). Свикувањето на Интернационалниот конгрес на модерната архитектура во 1928 година требаше да го потврди единството на целите и идеите, а како најцврст и највидлив резултат на таквата тенденција ќе биде веќеспоменатата "неповратна трансформација" на архитектурата во целина. Почнувајќи од првиот состанок во Ла Сараз во 1928, Франкфурт 1929, Брисел 1930, па се´ до славното патување со брод од Марсеј до Атина 1933 чиј резултат е формулацијата на "урбанистичката повелба" позната како "Атинска повелба", се развиваат одредени стојалишта преку кои во тие конгреси може да се согледа еден континуиран прогрес. Следејќи ги и користејќи се со современите архивски истражувања, станува донекаде возможно историски и релевантно да се преиспита таа специфична расправа за која на крај ќе се заклучи дека нема да заврши и пресуши толку нагло заради нацизмот, фашизмот и сталинизмот како главни идеолошки причини, туку повеќе заради "економските проблеми, технолошката стварност и идеолошките разлики". Тоа претставува една актуелна и суштинска расправа која се развива помеѓу значењето на архитектурата и специфичната улога на архитектот, односно, "од естетските проблеми до моралните уверувања-од политичките идеи до општествените ставови". Целта на полемиките кои ќе бидат отворени ќе биде многу поширока и целисходна: нападот на "академиите", кој се појавува и во подготвената програма, како и во завршната декларација од

---

[121] A. Pevsner,Pioneers of the modern movement from William Morrris to Walter Gropius

[122] За формирањето, развојот и значењето на CIAM, и детална анализа на повеќе аспекти од развојот на модерната архитектура, види група на текстови објавени во списанието: Arhitektura, Časopis Saveza arhitekata Hrvatske, br. 189-195, Zagreb, 1984-85: (Ante Marinović Uzelac, Atenska povelja, Što je bila, Što jest, Što će biti, 24-32; Ernest Weismann, Imali smo drugu verziju povelje, 32-36; Radovan Nikšić, Sarabanda za CIAM, 38-42; Giorgio Ciucci, Izum pokreta moderne, 42-48; Tomislav Premerl, CIAM i naša međuratna arhitektura,

Ла Сараз, при што се појавува интенцијата "да се одстрани влијанието кое го вршат академиите врз политичките сили на општеството со својата монументална архитектура". Во еден дел од завршната декларација наречен: "Архитектурата и нејзиниот однос кон државата" се вели :"Академизмот ги наведува владите да трошат огромни суми пари за изградба на монументални зданија, наспроти она што го налага мудрото владеење; тие се размавнуваат со изживеан луксуз на штета на многуповажните задачи на урбанизмот и становањето."[123] Со појавата на модернизмот, школите ќе влезат во една противречност која на ексцентричен начин ќе се изразува во репресалиите на академиите кон студентите за кои постојат сомневања дека негуваат симпатии за модерната ориентација. Отворено непријателскиот културен амбиент ќе биде делумно незаинтересиран за тешкотиите кои ќе придонесат за проблематизирањето на основните текови на авангардата и модерното движење. Она пак што ќе го бара официјалната култура од уметноста ќе биде "чисто и едноставе регистрирање и славење на една стварност во потполност направена од други, односно од носителите на политичкиот живот.." Актуелизацијата на прашањата врзани за таквите модели, ќе биде поврзана со сваќањето дека "модерната традиција е носител на една пророчка порака и дека таа традиција не се состои во сменувањето на низи од стилови и поетики и во употребата на нови материјали или одстранувањето на декоративните детали, туку дека во суштина е покрената од радикални барања, односно дека се обидува да пронајде решенија за судирите и нескладот во индустриските прилики и општества".

Во прегледот на севкупноста на комплексната архитектонска теориска размисла, одредени лево ориентирани критичари ќе истакнуваат дека модерното движење предизвикало незадоволителни резултати бидејки детално внимание не било посветено на социјалната димензија, и обично додаваат дека тоа всушност им послужило на владеачките сили на капитализмот. Притоа, треба да се земе предвид дека ваквото објаснување

50-54; Bruno Milić, Funkcionalni grad prije i poslije Atenske povelje, 54-62; Christian Norberg-Schulz, Moderna arhitektura onda i danas, 76-84), и други

[123] Giorgio Ciucci, n. d.

најчесто е поврзано со сваќањето на модерната архитектура како "функционализам", односно како пристап кој пред се´ тежнее кон "ефикасност" и "профит".

Други автори со поумерена ориентација, со своите видувања на состојбите ќе ја дополнат сликата преку одредени поставки кои зборуваат дека движењето не успеало бидејќи фаворизирало "една идеологија на сметка на животниот плурализам", повторно на специфичен начин обвинувајќи го функционализмот. Меѓутоа, сепак целите на модерното движење беа многу поширокиот, длабоко востановени во одредени општествени законитости и не беа ограничени само на одредени формални проблеми и на темата и потребата за креирање на ново домување. Меѓу другото, втората етапа на развојот на модерната архитектура, според Гидеон ќе биде дефинирана како "хуманизација на урбаниот живот", додека нејзината трета фаза тој ќе ја определи како израз на "новата монументалност", што всушност значи создавање на градби кои ќе го симболизираат човековиот социјален, обичаен, и општествен живот. Како четврта фаза во развојот на модерната архитектура, во педесетите години (1954) тој ќе го додаде терминот "нов регионализам" толкувајќи дека архитектот треба да ги студира не само карактеристиките туку и начинот на живот во местото за кое понатаму треба да бидат изработени одредени проекти. Денеска квалитетот на урбаното милје, симболичките и експресивните форми како и локалниот карактер претставуваат централно внимание на архитектонската професија, меѓутоа одвај дека некој се сеќава дека тие прашања биле составен дел од целите модерното движење. Четирите фази од развојот на модерната архитектура ќе го вообличат она што Гидеон ќе го нарече "нова традиција", или развој кој ја изразува "скриената синтеза" на нашето време. Конкретизирајќи ја таа синтеза, "..архитектурата ќе му понуди на човкот нов идентитет".

Дополнителното усложнување на состојбите на Европската уметничка сцена ќе се случи со појавата експресионизмот,* како нова фаза и нова можност за продлабочени студии и анализи, и за создавање на стил кој своите импликации ќе ги доживее на многу широка почва во

различни европски земји. Уште со првите пионерски експресионистички зафати во Европската архитектура, најспецифично спроведени низ одредени објекти на Ханс Пелциг, (Драмскиот театар во Берлин и Фестивалскиот театар во Салцбург) овој нов изразен јазик ќе се покаже како податлив за архитектонско креирање на разнородни објекти. Потекнати од искуствата на германскиот романтичен класицизам,[124] објектите на Беренс, како и многубројните објекти на архитекти кои го следат неговиот пример, создаваат импулс кој во рамките на експресионистичките определби, значи поттик и инспирација дури и за автори кои програмски се одредени како модерни, или традиционални во својот настап. Со тоа, експресионизмот во архитектурата не се ограничува само на територијата на Германија. Многубројни проекти, однапред прогласени за утопија, во една ваква клима можат да доживеат своја реализација. Појавата на Менделсон на архитектонската сцена, и неговите проекти за Ајнштајновата кула во Потсдам (1921), или палатата Колумбо изградена во Берлин 1931 година, ќе покажат на кој начин функционираат поставките на експресионистичката архитектура. Самиот мотив на "кула", превземен со сите симболични значења и можности за експресивен израз, го обединуваше во себе развојот на "спиралната слика", почнувајќи од Персиското минаре, идеалната слика на Вавилонската кула на Кирхнер, преку Боромини, Буле и Гауди, се´ до Татлин, покажувајќи како настанува преминот од затворениот простор, просторот на античкиот свет, до "насоченият" дизајниран простор на барокот, преку линеарниот простор на Арт Нуво, се´ до филтрантниот, динамичниот и воздушниот простор на авангардистите.[125] Во експресионистичката архитектура, низ овој архитектонски мотив ќе бидат реализирани голем број на објекти кои во себе ја обединуваат не само традиционалната предлошка, туку и современите градежни материјали и конструкции, оставајќи огромен простор за личен пристап и креирање на индивидуален авторски јазик. Појавата на експресионистичката архитектура има неспорно големо

[124] Henry- Russel Hitchcook, nd. str. 455

[125] Lara-Vinca Masini, Art Nouveau, Un'avventura artistica internazionale tra rivoluzione e reazione, tra cosmopolitisimo e provincia tra costante ed effimero, tra "sublime" e stravagante, Aldo Martello-Giunti Editore, Firence, str. 20

значење не само за развојот на германската туку и за европската архитектура воопшто, и претставува појава која ќе призлезе од архитектонските експерименти на Ерих Менделсон, секако започнати уште порано и сегментарно во делата на некои други архитекти. Експресионизмот и конструктивнизмот воопшто ќе се одделат како две главни групи. чии основни референци се втемелени во делата на Берлаж и на Френк Лојд Рајт.[126]

Во своите размислувања за зачетоците на идејните постулати на модерната уметност и архитектура, Гидеон во еден миг со право ќе се запраша зошто почетокот на новото движење се случува во ***Белгија*** а не во некоја друга земја на континентот, и зошто Југендстилот најпрвин во Белгија ќе влијае на архитектурата и на уметничките занаети.[127] Одговарајќи на оваа дилема, тој ќе констатира дека во пеиродот од 1880-1890 година, Брисел ќе биде единствениот град во уметничкиот свет во кој ќе бидат добредојдени и оние уметници кои во другите средини биле или непризнати или сеуште непознати.. Појавата и развојот на идеите и поставките на модерната во Белгија ќе биде и во директна зависност од ангажманот и реализациите на Берлаж, кој исто како и Лос, во тие специфични години, ќе ја посети Америка, запознавајќи се со актуленитe случувања во архитектурата.[128] Преку реализацијата на еден од неговите најзначајни објекти- берзата во Амстердам, тој ќе дојде до одредени сознанија кои се надоврзуваат на одредени принципи на Вилијам Морис,[129] иако на зградата ќе се приметат различни историски стилови. Можеби најзначајно од се´ претставува обидот за модуларна координација на волумените и основите на објектот, како и јасно нагласеното барање за чисти површини и чисти споеви на консруктивните елемети без дополнителни дкрации и улсонувања сведувајќи ја нивната убавина на нивната изворна конструктивна форма. Во теоријата и во праксата тој се

[126] Udo Kulterman, n. d., str. 105
[127] Sigfried Giedion, n. d., 207
[128] Kulterman, n. d., 86
[129] Влијанието на движењето на уметничките занаети, според Гидеон, започнува токму во Белгија будејќи го "премногу долго заспанот континент". Кон ова придонесува и Бриселската изложба од 1892 година, која ќе опфати и примери од уметничките занаети. Во 1894 година, кога е основана La libre Esthetique, веќе ќе се појават и изработките на

обидува да воспостави нов систем на вредување на површините и волумените во модерната архитектура, иако сето тоа не е толку револуционерно, бидејќи тој сепак развива одредена синтеза на различни тенденции, развивани независно една од друга.

Развојот на архитектурата на ***Австрија*** од тој период не би била потполна ако не се спомене дејноста на Адолф Лос.* По неговиот престој во Америка во пеиродот од 1893 до 1896 година, каде се запознава со новите тенденции во архитектурата кои ја одразуваат сосема новата општествена стварност, неговите расправи ќе придонесат за расчистување на една општа состојба, иако тој целиот свој живот ќе чувствува огромен отпор кон сецесијата и кон сето она што во неговото време ќе биде сметано за "модерен стил". Сепак, неговите реализации: куќата Штајнер во Виена, и зградата на плоштадот Михаел, ја навестуваат појавата на рационалистичката архитектура која ќе се појави дури во периодот по 1910 година. Овие негови објекти ќе придонесат да биде создадена реална база на која ќе се надградуваат подоцнежните искуства на генерациите на архитекти кои работат по него.

Архитектурата на ***Холандија*** ќе ја одбележи едно интересно случување со појавата на гупата "стајл" (Де стил) во 1917 година, која во своите референци се повикува на делата на Рајт, посебно од аспектот на естетиката на машината, а во исто време синтетизирајќи и одредени поставки на Сант Елија превземени со посредство на Маринети и некои други претставници на италијанскиот футуризам. Еден од најважните претставници на ова движење претставува Јакобус Јоханес Питер Ауд, кој спроведува одредена "синтеза" на практичното и на теоријата. Еден друг автор- Герит Ритфелд, ќе се надоврзе на стајл-движењето од сосема поинакви позиции, трансформирајќи ја според сопствените претпоставки просторната динамика на Ф. Л. Рајт. [130]

Во ***Германија***, пресудна улога во формирањето на односот кон модерната архитектура претставува изградбата на населбата "Брегот на Матилда" во Дармштат, чија круна во урбанистичка и архитектонска

групата на Вилијем Морис, со што Брисел станува појдовна точка на движењето на уметничките занаети кое ќе се прошири на целиот континент

[130] Kulterman, 114-115

смисла претставува изградбата на свадбената кула на Јозеф Марија Олбрих во 1907 година, преку која ќе се почувствува вистинската силина на новите сваќања на просторот и архитектурата. Периодот меѓу 1890 и 1910 година сеуште е во знакот на еклектицизмот, меѓутоа благодарение на германскиот Verkbund (Deutscher Werkbund) кој е основан 1907 година, како и активноста на неколку архитекти: Петер Беренс, Ханс Пелциг и Валтер Гропиус, која се развива во периодот пред и по завршувањето на Првата светска војна, ќе се случи редефинирање на функцијата на архитектурата пред се заради поврзувањето на индустријата и уметноста, при што се нагласува барањето за нова и рационална архитектура.

Германскиот Веркбунд имал единствена цел да настапи како организирана интеграција на различните тенденции во уметноста, индустријата и занаетите, секако под непосредното влијание на идеите на Вилием Морис. Дејствувањето на одредени архитекти, како и делувањето на еден од великаните на модерната архткетура-Валтер Гропиус, во своите почетоци се непосредно врзани за дејствувањето во тој круг. Продолжувањето на идеите на Веркбундот, прекинати во логичниот развој со Првата светска војна, ќе стане возможно околу 1919 година, и основањето на Баухаус. Појавата на оваа организирана институција ќе се случи како олицетворување на многу поранешни идеи за интеграција на индустријата, школувањето, работата и работилниците во идентичен и интегрален процес за изучување на различни дисциплини со заедничка идејна и естетска платформа поврзани за новото индустриско време, и поведени од идејата за крајна естетизација на индустириското како идеал повеќе а не и како крајна консеквенца во начинот на претстаување на употребливоста на предметите и објектите од доменот на индустрискиот дизајн и архитектурата. Отргнувајќи се од премногу нагласената национала германска димензија во афирмацијата на својата култура застапено во претходниот Веркбунд, Баухаус ќе прикаже една специфична отвореност за сето тоа што на планот на поврзувањето на уметничките дисциплини и занаетите и индустријата се случува во целата Европа, ангажирајќи и анимирајќи ја уметничката авангарда од различни земји во процесот на освојување на идентично дефинираниот и естетизиран

простор на новото време и новиот човек на 20 век. Само на тој начин ќе биде возможно во Баухаус да се апсорбираат и да се преработат идеите на холандскиот "Де стил", на рускиот супрематизам на Маљевич, и на италијанскиот футуризам.[131]

Како круна на дејствувањето на Гропиус во Баухаус, ќе биде проектирањето и изведбата на зградата на Баухаус по нивното преселување во Десау во 1924 година, зграда која на одреден начин ќе стане парадигма на модерната архитектура, обединувајќи ги во себе сите постулати на модерната не само на формален план, туку и суштествено одговарајќи со новите функции и нивното организирање на потребите на едно сосема ново и поинакво гледање на светот и дејствувањето на човекот воопшто како и на интелектуалецот-уметник и творец во него. Една од важните улоги во формирањето на профилот на новите сваќања на уметноста и архитектурата посебно, ќе одигра и публикувањето на раните Рајтови дела во Германија во 1910 година, што според зборовите на Мис ван дер Рое ќе се случи како "...средба која ќе одигра клучна и пресудна улога во развојот на европската архитектура воопшто". Важно е да се спомене дека кај најактивните протагонисти на теориско-методолошки план во Баухаус, присуството на сознанието за идејната содржина како и втемелената морфологија на архитектурата на Рајт, ќе придонесе поставките во неговата архитектура да бидат сватени како конструктивни пунктови во процесот на редефинирање на основните естетски постулати на европската архитектонска мисла.

Претставувањето на сосема новата архитектура, ќе стане возможно на изложбата на Веркбунд од 1927 година за населбата Вајсенхоф во Штутгарт, каде ќе бидат присутни речиси сите напредни архитектонски имиња, претставувајќи ја на широката јавност можноста за нова организација на просторот и сосема нов видување на амбиентот, конструкцијата и материјалите во обидот да се креира сосема нвоа архитектура ослободена од идеолошките детерминанти. [132]

Доаѓањето на националсоцијалистите на власт во Германија ќе резултира со затворањето на Баухаус во Десау, и повторување на обидот

[131] Istoto, 97

оваа школа да продолжи да живее во Берлин под раководството на Мис ван дер Рое. Она што е уште потрагично претставува протерувањето на речиси сите добри архитекти од Германија, што ќе придонесе голем дел од нив постојано да се насели во САД, каде ги пренесуват своите искуства и знаење кои таму се стават во служба на една сосема нова "општетвена естетика". Потребата за една нова монуметналност во архитектонскиот израз, ставена во служба на Рајхот, ќе издиференцира една помала група на архитекти во служба на таквите идеали: Пол Лудвиг Трост, Јулиус Шулде Фролинде, Алберт Шпер, Клеменс Клоц, Вернер Марх. Во таа смисла, започнува изградбата на една нова сакрална архитектура, која на специфичен начин ќе рефлектира на многу широка територија, при што во повеќето европски држави ќе се појави синдромот на "новиот монумент"[133]. заради единствената нејзина цел да ги задоволува потребите на еден систем кој се појави како генерална одлика на тие години од векот. За таа цел се гради еден цел ансамбл на нови побарувани архитектонски вредности: спомен-домови, храмови на славата, меморијали, комеморативни споменици, и административни и општествени згради како центри на моќта на новата држава. [134] Како што наведува Култерман, според зборовите на Герда Трост во нејзиното дело "Архитектура во новиот Рајх":"... градбите на фирерот се сведоштво на новата идеологија. Тие се националсоцијализмот изразен низ градби. После германските катедрали, дури сега повторно никнуваат општествени згради кои се целосно ослободени од секој банален финалитет..тие се инкарнација на едно верување изразено преку каменот."

Назадувањето на архитектурата ќе се согледува најмногу во враќањето кон симетријата и неокласицистичката поставеност во

---

[132] Giorgio Ciucci, Izum pokreta moderne, n. d., str. 42

[133] Во овој период се забележитлни резултатите и ефекти на тој план и во Македонија, што дозволува заради сличноста во дејствувањето на новиот репресивен општествено-политички амбиент, да се откриваат вредностите на новите монументи како нови просторни доминанти кои градат сложена скала на вредности подведени под единствената дефиниција на новата сакралност која своите корени ги базира на синтезата на скулптурата, сликарството и архитектурата во единствена и идеолошки јасна ситуација; за тоа види: Грчев Кокан, Црковното градителство во Македонија, н. д.)

[134] Широк репертоар од воие нови побарувани вредности ќе влијаат врз изградбата на голем број слични објкти во Македонија, кои носат специфични идеолошки пораки во кентекст на нивната позиција на носители на новите општествени вредности. (За тоа види: Удо Култерман, н. д., 154; К. Грчев, н. д.)

функција на еден нов и нагласено монументален израз, на местото на слободната и органска организација на просторот која требаше да биде продолжена како истражување на веќе започнато во повеќе европски центри и земји. Враќањето кон националните германски традиции ќе се случи како логична последица од нагласениот интерес за повторна афимација на вредностите на сопствените корени, што претстаува процес на враќање кон националното во архитектурата, а го наоѓаме како актуелна присутност и како резултат на слични или идентични идеологии на владеачките системи во повеќе европски земји. Во битката со тековите и искуствата на модерната архитектура започнати и развивани до своите најзабележителни достигнувања токму во Германија, најмоќното оружје претставува повикувањето на историјата. Новата архитектура според Герда Трост, во вид на "... архитектонски варваризам, пропагиран под името "нов објективизам" и изведуван спротивно на отпорот на народот, не е ништо друго освен обид на германскиот народ да му се одземат културните вредности верни на сопствените традиции и да му се наметне културата на еврејскиот болшевизам. На тој начин градбите станаа инструмент на светската револуција на болшевиците".[135]

Националсоцијалистите од друга страна исто беа вчудоневидени кога во нивното огледало ќе се појави најгрдото лице на модернатаа: реалистите и експресионистите се спротивставуваа на она естетизирање од страна на политиката и на животот во кое се славеше фашистичката држава.* И во двата случи, семоќната пратија го сакаше идеалот, дури и во случај да го добие како кич. Но, кога стварноста беше "болна", барем уметноста требаше да ја направи да изгледа здрава, како што тоа и би било доколку општеството се превоспита. Се зборуваше за "идеалот на уметноста" само за да може во него да се вметне и новата уметност.[136] Кулминацијата на расправата која ќе се поведе заради воведувањето на уметноста и историјата на уметноста во тековите на модерната, драстично достигнува до својот врв кога ќе се случи модерната уметност да биде забранета и тоа во Германија под власта на Третиот Рајх како и во Советскиот Сојуз.

---

[135] Kulterman, n. d., 154

Со стапувањето на власт на нацистичкиот режим во Германија, започнува всушност еден помногушто различен период во развојот на Европската и светската архитектура. Младата генерација прогресивни архитекти ќе ја напушти Германија во која развојот продолжува во сосема поинаква насока, додека во триесетите години продолжува да се развива Интернационалниот стил во архитектурата во различни услови и средини. Архитектите на Третиот Рајх, во намерата да ја нагласат моќта на новиот државен апарат, ќе се враќаат назад кон традицијата низ употребата на строг класицистички јазик и предимензионирање на објектите, потенцирајќи ја монументалноста и тектонската сила на моќните архитектонските зданија од јавен карактер.[137] Низ реализацијата на многубројни објекти, јасно ќе биде изразена тенденцијата за формирање, преформулирање и редефинирање на значењето на "националната" компонента во архитектурата, што како поим во триесетите години претставува клише според кое ќе се однесуваат сите држави со соодветни режими на кои им требаше јасна и ригорозна презентција на моќта на државата, идологијата и владеачки апарат.

Од друга страна, слично како и во Германија, **Италија** наспроти свртувањето кон рустичноста и интимата на сопствените национални градителски традциии, во амбиентот на политичките турбуленции новиот систем и централизацијата на власта наметнува сосема нови потреби и содржини кои не можат да бидат задоволени со претходните мисловни концепти прилгодени кон естетиката на интернационализмот. Повторно се враќа на сцена еден специфичен и монументализиран неокласицизам, предимензиониран и нападен а возможен заради релативно добро рзвиените конструкции и веќе совладаните проблеми на употребата на новите градежни материјали. Тие претставуваат форми на "програмски историзам", низ кои се препознава фиксираната и проектираната концепција на епохата, насочени против "интернационалниот стил" кој се базираше на конкретната градежна задача и поаѓаше од реалните

---

[136] Х. Белтинг, Крајот на историјата на уметноста, н. д.

[137] Henry- Russel Hitchcook, nd. str. 468, (види : зграда на шефовите на партијата во Нирберг) ; L' Art moderne et le monde, volume 2, Libraire Larousse, Paris, 1970, str. 156, (види : фото. бр. 540)

човекови потреби.[138] И овде како и во фашистичка Германија, акцентот се става на новите просторни доминанти (кои претставуваат и есетски и морални и секакви други пунктови заради кои постои системот и колективот што него го гради), како што се зградите на партијата , универзитетските згради, палатите на културата и сл. [139]

Она што ќе биде карактеристично за развојот на модерната во Италија[140] воопшто, претставува фактот дека таа ќе биде под силно влијание на виенската школа, иако во однос на применетата орнаментика, употребата на скулптурата и слични детали, таа архитектура покажува одредена самосвојност и оригиналност. Во делата на Сант Елија и во футуризмот како движжење, италијанската архитектура во периодот пред Првата светска војна бележи одреден подем прилагодувајќи ги своите основни референци на глобалните европски придвижувања во архитектурата. Иако архитектурата во теориските поставки на футуризмот добива одредена периферна улога, сепак во перидот околу 1914 година, Сант Елија ќе успее да вообличи одредени поставки кои укажуваат на изгубената смисла за монументалност и статичност и масивност на сметка на збогатувањето на чувството за практичност, и прилагодувањето кон идеите за градовите на иднината кои секако треба да имаат во својата основна референтност една генерална одлика-динамичноста. Во сличен манир ќе бидат изречени и одредени квалификации од типот дека "... футуристичката куќа треба да биде како една џиновска машина"[141] антиципирајќи во себе она што ќе го заклучи и Корбизје покасно во формулацијата на неговата идеологија која зборува за куќата како машина за живеење, што како идеја може да се следи со поставките на Ф. Л. Рајт. Влијанието на архитектурата на овој автор можеме да го препозаеме во реализациите на Џузепе Терањи, еден од

---

[138] Kulterman, 154

[139] Сето тоа ќе придонесе, архитектурата на руската авангарда и на модерната архитектура чии идејни и естетски извориште се случија токму во Советскиот Сојуз, во еден миг да биде прогласена за "малограѓанска архитектура", во Франција истата се нарекуваше "фашистичка", а во Женева "болшевичка" (според Kulterman 155).

[140] Р. А. Кацнельсон, Современная архитектура Италии, Стройиздат, Москва, 1983; Udo Kulterman, Arhitektura u zemljama sa diktaturom-Italija, vo: Umetnost u svetu, n. d., str. 151-153

[141] Kenneth Frampton, Giuseppe Terragni i arhitektura talijanskog racionalizma 1926-1943, vo: Moderna arhitktura, n. d., str. 220-228; Udo Kulterman, n. d., str. 110

основачите на "Gruppo 7"[142] која ќе настојува да го одржи чекорот и да воспостави контакти и релации со случувањата на архтектонски план со целиот свет, што за жал со доаѓањето на фашистичката власт во Италија ќе биде прекинато. Во периодот по триесетите години, одредени млади архитекти како и голем број традиционалисти соработуваат со фашистичкиот режим, но сепак успеваат да одржат некаков континуитет иако не секогаш со интензитет кој соодветствува на претхидниот период. Самиот Терањи во овој период ќе успее сепак да реализира некои објекти, кои успеваат со своите квалитети да се изборат за место кое го потврдува континуитетот во развојот на италијанската архитектура од овој период.[143]

Фашизмот кој во Италија доаѓа на власт во 1923 година, и еден период делува на начин кој ќе придонесе за негова погрешна идентификација со одредени авангардни придвижувања во уметноста произлезени од футуризмот, сепак ќе дозволи во еден краток временски период, во духот на новата архитектура да бидат реализирани значајни објекти од наведените автори. Веќе во четвртата децнија, италијанската архитектура влегува во еден архитектонски израз и тенеденција на недефиниран и нерелевантен неокласицистички формализам, кој главно се прилагодува на фашистичкиот режим, и се претвара во монотона архитектура на владеачкиот систем , со што ја губи полетноста на футуризмот, и широката акција на главните промотори на модерниот пристап во дефинирањето на архитектонскиот израз.

Монументалноста, како својство на архитектурата и уметноста создавани во новите услови, станува еден од главните императиви и движечка сила за реализацијата на таквиот програмски јазик. Во моментот кога државата се појавува како главен нарачувач на архитектурата, таа сета своја сила и моќ ја насочува врз целосниот збир на вредности, изразувајки се во термини на сила, на дигнитет и способност за социјална интервенција, и со проширување на својата грижа и ефикасност.[144] Овој процес на трансформација и изместување на стојалиштето на архитектурата, може да се препознае во

---

[142] Giorgio Ciucci, Izum pokreta moderne, "Arhitektura". n. d.
[143] Kulterman, 113
[144] Franco Borsi, L'ordre monumental, Europe 1929-39, Hazan, Paris, 1986, str.9

функционирањето не само во новите услови на нацистичка Германија, туку и во Италија и посебно во Советскиот Сојуз, каде Револуцијата ја стави во своја служба уметничката авангарда која требаше симболично да ја покаже новата моќ на системот и власта низ новиот систем на вредности.

Трансформациите на општествен план кои ќе ги повлечат и останатите случувања како одраз во уметничкото живеење воопшто, свој најсилен израз ќе остварат во ***Советскиот Сојуз*** во периодот по револуцијата. Дизајнирањето на новото општество, со помош на новата концепција на архитектурата и организацијата на просторот, ќе биде реализирано со повикување на искуствата на германскиот Веркбунд, на футуризмот, движењето "стајл", кои ќе ги промовираат новите тенденции како широка акција за редефинирање на внатрешните односи во општеството воопшто. Заради огромната доверба во новиот начин на мислење, можеби посилно и поочигледно отколку било каде на друго место во Европа, во периодот од 1920-1930 година во Советскиот Сојуз ќе бидат постигнати огромни резултати кои пред се се должат на созадената потреба културата да биде вклучена во структурата на државата со единствено оправдување дека треба да се работи на постојано приближување на уметноста кон народот. Специфичиот проблем на "синтезата"сватена како совладување на традиционалните естетски системи и категории како би се вградиле позитивно во новите општествени процеси, *уштс во периодот по 1917 година резултира со* продлабочено истражување, кое пак како краен резутат нуди една нова визија за развојот на новото општество во кое индустријата и пролетерите завземаат место кое по дефиниција им припаѓа, а кое е во контекст на изнесената интенција на приближување на уметничките процеси и производи кон најбројната класа. Во тој процес на создавање на нови параметри во архитектурата, можеби и без свесна тенденција ќе се случи повторното навраќање кон инженерските конструкции од 19 век, што видливо ќе изврши влијание врз дизајнирањето на некои многу значајни

градби каква што е на пример Татлиновата Палатата на Третата Интернационала во Москва од 1920 година. [145]

Во тој дух на новото време ќе се развиваат одредени идеи и концепции на супрематизмот и конструктивизмот, преку проектите и делата на Маљевич, Татлин, Ел Лисицки, браќата Веснин и многу други, надополнувајќи се во основните концепци за креирање на бескласните градови на иднината и влегувајќи во реализации кои не можеа да бидат ништо друго освен утопија или само назнаки за понатамошен развој, пред се´ заради многу слабата еконономска база, што ќе направи голем дел од авангардно сватените проблеми и тенденции да останат само теорија која никогаш нема да биде реализирана. На тоа секако се надоврзуваат и новите програмски зафаќања во доменот на урбанизмот, кои тешко наидуваат на целосни реализации заради наследените заостанати односи и новата структура на градовите кои допрва требаше да се организираат според новите сваќања, стандарди и побарувања во контекстот на новото време. Имајќи ги предвид таквите ставови, сепак во Советскиот Сојуз уметноста не започна као соодветна сила на новото општество како што очекуваа речиси сите. Од таква перспектива изгледаше дека конструктивистите ги следат само целите на чистата уметност а не целите на партијата.

Кон крајот на третата деценија веќе почнуваат да се чувствуваат одредени тенденции кои ќе доведат до владеењето на еден сосема друг естетски систем. Имено, откако идејниот проект на Корбизје за палата на Врховниот совет од 1931 година нема да биде реализиран во корист на традиционалистички ориентираните домашни архитекти, а голем дел од архитектите ќе бидат приморани да проектираат во духот на обновените национални традиции, голем дел од странските архитекти ја напуштаат земјата. Враќањето кон она што беше дефинирано како национална традиција, постепено ќе ги оформи и профилира основните референци на

[145] The Avant-Garde, Russian architecture in the twenties, Edited by Andreas C. Papadakis, Academy editions, London, 1991; Kenneth Frampton, Novi kolektivizam: Umjetnost i arhitektura u Sovjeskom Savezu 1918-1932, vo: Moderna arhitektura, Kritička povijest, Zagreb, 1992, str. 181-193; Udo Kulterman, Arhitektura revolucije u Sovjetskom Savezu, vo: Umetnost u svetu, n. d., str. 113-121, 154-130; В. М. Полевой, Двадцатый век, Изобразительное искусство и архитектура стран

"социјалистичкиот реализам", кој во доменот на архитектурата ќе продолжи да живее се´ до периодот на педесетите години на 20 век.

*

Монументалноста во овие години на дваесетиот век, се наметнува различно од историскиот еклектицизам на деветнаесетиот век, кој се потпира на авторитетот на историјата и многу повеќе ја афирмира сегашноста како нова историја ревалоризирајќи го националниот идентитет наспроти интернационализмот на авангардните движења.[146] Создавањето на "национален стил", ќе биде поставено како проблем кој треба да ги обедини во себе тенденциите за афирмација на одредена национална држава, но од друга страна, "тие ги егзалтираа посебните вредности, плурализмот на локалните струења и на локалните култури."[147] Во својата експликација на функцијата на монументалноста и редот, Franco Borsi ќе заклучи : " ..Почнувајќи од Арт-нуво, се одржуваше митот за тоталната уметност. Враќањето кон редот, го обележува враќањето кон изделувањето. Реторичната употреба која архитектурата на триесетите ќе ја прави со фреските, мозаиците, декоративните панои, скулптурите, ќе ја засили сепарацијата на говорите. Додека авангардата обединуваше преку интернационализмот и преку надминувањето на "доменитe" на уметностите, враќањето кон редот го обележа разграничувањето на термините и линиите на националните традиции.."[148]

Архитектонските стилови и нивната примена во изградбата на објектите во овој период покажуваат тенденција кон посегање по историските предлошки, и создавањето на "повратен романтизам" различно третиран од романтизмот на претходната епоха. Тоа ќе одведе само кон поинакво кодифицирање на поимањето на "националното" во различните културни средини. Во таа смисла, ќе се случи и превземањето на однапред одбрани и селектирани сегменти од историското

и народов мира, Москва, 1989, стр. 206: Архитектура 20-30-х годов; 262: "Социальная архитектура" 20-30-х годов и градостроительство

[146] Kulterman, 154

[147] Истото

[148] F. Borsi, n. d.

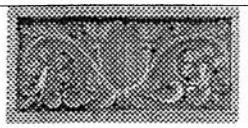
архитектонско наследство со јасно зацртани политички конотации. Во такви услови, архитектурата несомнено ќе се приклони кон генералната тенденција на развојот на новите општества : се покорува на власта и станува моќно оружје за јавно претставување низ монументалниот пристап при дефинирањето на архитектурата на јавните објекти.

Во периодот на третата деценија на дваесетиот век, ќе се случи големата светска економска криза која нема да ги одмине ниту развиените ниту пак помалите и неразвиени земји. Како период на регресија, во него нема да пронајдеме така спектакуларни резултати и достигнувања како во претходните гоини, а посебно на планот на архитектонскиот развој, целокупната дејност се одвива во рамките на додефинирањето на "интернационалниот стил", кој зафаќа длабоки корени, наведувајќи на негови различни но во суштина историодни интерпретации во зависност од средините во кои се применува и развива. Од друга страна пак, како повратна реакција, во голем број на европски земји, како и во Советскиот Сојуз, ќе се актуелизира историската архитектура преку реализација на објекти во стилот на неокласицизмот и необарокот. Она што претставува главна одлика во овој период, е всушност јасната победа на интернационалниот стил кој многу брзо се претвора во клише, во шема која е препознатлива и со точна рецептура доаѓа до сложени и однапред побарувани резултати. Таквото сеопшто присуство на овој проблематичен "стил" во архитектурата, не можеше да помине без соодветна реакција која архитектурата ја влечеше во сосема друга насока. Затоа тендецијата за интернационализација на изразот во архитектурата ќе биде опониран со појавата на т.н. "нов регионализам". Култерман за овој феномен ќе го употреби терминот "нов емпиризам", кој "..означува став според кој основните искуства од сите подрачја на човековиот живот треба да бидат вклучени во архитектонското обликување".[149] Ова значи дека регресивната природа на посочениот период сепак треба да се разгледува во светлото на комплексноста од сите случувања, а можеби најмногу во односот кон новиот регионализам како парадигма која ќе рефлектира со совојата мултивалентна содржина и структура се´ до денес. Кон таквите

[149] Kulterman, 138

придвижувања во архитектурата секако придонесува повторното повикување на искуствата и теориските поставки на Ф. Л. Рајт во однос на органската архитектура, кои во периодот на триесетите години повторно ќе се реактуализираат. На едно свое предавање одржано 1930 година во Принстон, Рајт ќе искаже едно интересно размислување кое во себе на одреден начин антиципира познати и проверени теориски поставки, но истовремено укажува на една сосема друга димензија на побаруваната архитектура на иднината :"... куќата навистина претставува машина за живеење-но, архитектурата започнува таму каде што престанува таквата представа за куќата."

Ваквото интерпретирање на потребите на новата архитектура, јасно укажува на сериозните политички конотации кои ги содржеше новата дефиниција на архитектурата. Тоталитарните системи покажаа до каде води апсурдноста на таквата идеологија: сакајќи да создадат архитектура како директна реакција наспроти тенденциите за поистоветување и глобализација на архитектонските карактеристики во рамките на "интернационалниот стил"и "дегенерираната" модерна архитектура, се случи идентично редефинирање на архитектурата која застана во одбрана на соодветните идеологии и системи на власт, кои низ новиот монуметнализам покажуваа нагласена и јасно дефинирана потреба за идентификација со свеста на колективот. И без обзир на тоа за каков систем или идеологија се работи, девијациите се покажаа дека се од иста природа. Најочигледниот пример за таквиот став ќе го понуди токму Советскиот Сојуз, каде слично како и во Германија, уметничката авангарда смо една деценија пред тоа, ќе биде главниот двигател и промотор на новите идеи кои беа во функција на едукација на колективот и неговото обединување под паролата за брзо чекорење кон новото време.



4.
РАЗВОЈОТ НА АРХИТЕКТУРАТА ВО БАЛКАНСКИТЕ ДРЖАВИ ДО 1919 ГОДИНА

4. 1. Влијанието на европското наследство од 19 век врз развојот на архитектурата во Македонија

Како последица на специфичните историски придвижувања во европските држави, се случуваат и соодветни промени на поширок општествен план. Во тие процеси, престижот на одредени европски народи постепено ќе доведе до создавање на модерните нации, а нивниот интерес за сопствените корени, охрабрен со силната експанзија на граѓанството и логиката на профитот, постепено го води светот од универзализмот на класиката кој бил доминантен во првата половина на векот, кон барањето на националните извори во специфичноста на средовековните формални и просторни рамки. Романтизмот и историцизмот во архитектурата и градоградителството, здружени со пораснатата грижа за културното минато и наследство, стануваат рамка за создавање на новиот универзализам во кој се испреплетуваа креативноста и еклектицизмот како паралелни категории. Обновувањето и нагласувањето на интересот за сопствените корени, ќе упати на истражување, валоризација и чување на културното наследство, при што општиот дух на романтизмот го поттикнува, а рационализмот на научната работа го упатува на специјалистички истражувања, што доведува до исклучително спознавање на средовековната морфологија. [150]

Она што дотогаш претставува непознато во историјата на архитектурата, ќе се случи во овој период. Главните тенденции укажуваат на фактот дека или се градат објекти во новиот историски стил, па се појавува неостилски израз во кој стилската форма се реконструира во полнотијата на современото познавање на неговата морфологија и конструкција, (што значи изразено аисториски, бидејќи историски гледано стилот се развивал во времето и се индивидуализирал во просторот, од зграда до зграда), или како во историцизмот, историската форма се аплицира на архитектурата со нови содржини, каде повеќе не е конструктивно, конститутино ниту симболички примерен на значењето

[150] Maroević Ivo, Utjecaj 19 stoljeća na razvitak arhtiekture u 20 stoljeću, Peristil, Zbornik radova za povijest umjetnosti, Zagreb, 1988/89, broj 31-32, str. 39-43

кое го имал во времето на своето настанување.[151] Историскиот стил и историцизмот имаат своја теориска подлога и сличност во готово идентичната дефиниција на стилот. Првиот, односно историскиот стил, е втемелен на желбата историскиот стил (првенствено готскиот, а многу помалку романичкиот) како стил на средовековната култура со сите свои симболички, национални и други вредности, да ја превземе функцијата на универзалната трајност која дотогаш ја имала класичната форма на антиката. Вториот пак, историцизмот, е втемелен на Семперовата теорија на "обложување"[152], каде "..уметничкото се препознава во обработката и изборот на материјалот со кој се прекрива конструкцијата, а тежиштето не е на превземањето на историските стилови, туку на оние форми кај кои природата на материјалите или стилот како симбол на намената најдобро се изразени... Ако се согласиме дека димензијата која историцизмот му ја дава на историскиот стил е во тоа дека тежиштето не е на просторните или морфолошките решенија, туку на одгатнувањето на стилот во функција на намена,тогаш сме направиле чекор напред кон утврдувањето на вистинскиот придонес кој 19-иот век ќе го вгради во новото време." Меѓутоа, и покрај напорите на теоретичарите теоретски да се залагаат за архитектура ослободена од манирот "да се гради во стил", тие сепак во праксата придонесуваат општото обележје на архитектурата од втората половина на 19 век, да биде такво да во преносна смисла биде време во кое "се живее од отпадоци", или да биде интерпретирано како време на еклектицизам од секаков вид.

Зафаќањето со проблемите на формите на минатите, или како што во одредена форма би можело да се каже, историските стилови, укажува дека присутноста на историзмот преживува и опстојува во различните уметничките програми, со тоа што многу од неговите одредници се сеуште негативно квалификувани, а да тие што го квалификуваат често и не се начисто со тоа зошто за присуството на историзмот толку строго судат.[153] М. Јовановиќ во овој текст со право ќе констатира дека "...традицијата

---

[151] Istoto

[152] Теориските поставки на Семпер се детално претставени во првото поглавје

[153] Jovanović Miodrag, Između tradicije i moderne, Peristil, Zbornik radova za povijest umjetnsti, Zagreb, 1988/89, broj 31-32, str. 27-30

може да се идентификува или да се смета како сосема сродна со историзмот и со националното, кое може да биде дел од нивната содржина и програма. При тоа, традиционаното е најчесто само митска или реална содржина, а формалниот или стилскиот слој нешто сосема независно од него и променливо според своите законитости. Спротивно на историзмот и на националното е модерното, односно функционализмот, и општо-како фактор над еднозначното, единечното, локалното, провинциското во традицијта." Подведен под таква дефиниција, и омеѓен со поими кои го детерминираат и одредуваат неговото специфично значење, историзмот станува "..пристап во кој може да има и традиционално и национално, односно, според Певснер, историзмот станува метод во кој користењето на искуството од минатото е поважно од откривањето и развивањето на новите системи, новите форми на сопственото време". Сепак, според овој автор, како би можеле да се придржуваме кон конвенцијата, (и да ја воспоставиме или потврдиме), "историзмот сепак треба да остане категорија која му припаѓа на 19 век. Историцизмот како потесна одредница пак, станува излишен термин, кој представува само припаѓачки метод на историзмот, а да при тоа историзмот без тој метод со кој се артикулира не е ниту можен." А историзмот или еклектиката во досегашна смисла, никогаш не биле сами за себе уметничка цел, туку изборот на форми, цитати, асоцијации, и евокаци во нив, ги диктирале други естетски и типолошки барања. Морфологијата на еклектицизмот не е примарна за неговите естетски афинитети, туку им служи на други естетски релеванции, како што еклектицизмот не мора нужно да води кон историзмот. Но затоа историзмот не може без еклектицизмот како метод, во распонот од евоцирањето, асоцијацијата, копирањето, превземањето, интерпретацијата, рецепцијата, цитирањето, па се´ до фалсификувањето, и плагирањето, што не му е својствено само на 19 век и историзмот, туку со помош на социјологијата на уметноста ќе го пронајдеме и во другите претходни периоди.[154] Со помали или поголеми одстапувања, историзмот се простира помеѓу триесетите години на 19 век, и првата светска војна, со дефинирани три периоди: романтичен, зрел и доцен вид. Во

[154] Istoto

Југословенските земји историзмот исто така мора да се постави во хронолошки рамки одредени со специфични општествени и историски претпоставки, посебно имајќи го предвид односот кон традицијата. Таквиот однос во повеќето други земји од балканот и пошироко, ќе резултира со потрагата по дефинициите на националниот стил. Вистинскиот замав сепак историзмот го зема во средината на 19 век, како пратечка појава и последица на севкупниот национален напредок, на сесловенските и јужнословенските идеи, на развојот на политичкиот и културниот живот. Помеѓу двете светски војни во Југославија во тој поглед нема многу што да се измени-модерната уметност ги крчи своите патишта, а касниот историзам сеуште има сигурно тло за својот опстанок, низ благодарните форми на академичарските ретроспекции и наметливоста на традиционалистичкото свртување кон националното наследство.

На историзмот не можат да му се порекнат и од него да се изземат елементите на регресија, но во исто време во него треба да се откриваат и можности за широка комуникација, прилагодливост и демократичност. Колку и да државите и режимите ги диктирале условите за процвет на историзмот како "манифестација на капиталот", исто така кон крајот на 19 век, во фазата на високиот историзам, односно еклектичкото зафаќање во "минатата стварност", еклектик можел да биде секој- од државата како нарачател, до обичниот поединец (па и уметникот). На таквата демократска можност секој да може да бира и да биде еклектик, можело да се случи историзмот заедно со специфичниот историзам на сецесијата, да ги преплави континентите. На тој начин, историзмот на себе ја превзема улогата на разгранета комуникација со масите на индустриското општество, станувајќи на одреден начин "функционален" во сите области на појавување во уметноста. [155]

Непобитниот факт за наглиот раст на градовите во 19 век, поттикнат од интензивната индустријализација, битно ќе ја измени и физиономијата на архитектурата, која на специфичен начин почнува да учествува во формирањето и истакнувањето на својата урбанистичка

[155] Istoto, 27

функција, што дотогаш како функција на архитектурата воопшто не било нагласено. "Порано градот ја обликувал архитектурата, а таа за возврат ги вградувала своите квалитети во структурата на градското ткиво, а сега за прв пат архитектурата го обликувала градот, затоа што рационално планираниот и компониран град на 19 век без таа архитектура не би ја остварил својата функција".[156]

Најкарактеристичниот и помногушто составен дел од историското искуство од 19 век, ќе биде префрлен на користење во 20 век. Тоа пред се´ се однесува на: "урбанистичката функција на архитектурата, стилот во функција на намена, конституирачката улога на материјалот во создавањето на формите, искуството од примената на новите материјали и конструкции и тезата дека "убаво е она што е вистинито". Преку примената на таквата суштинска интерпетација на 19 век, стануваме сведоци на една чудна дијалектика која се очитува во ритмичката но се´ позачестена синусоидна измена на класичните норми: (антика, ренесанса, класицизам, неокласицизам) со нормите на "манирираните" (не маниристички, бидејки овој поим има значење на стил), форми од некои поранешни периоди (касна готика, манриизам, рококо, неостилски форми, и историцизам). Тој тренд се развива и во 20 век, каде на тезата на класиката ќе и одговара државниот и романтичен класицизам, а покасно и соцреализам, а на "манирираните" форми експресионизам и постмодерната.[157]

[156] Maroević Ivo, n. d., str. 40
[157] Istoto

4. 2. Архитектурата на балканските земји помеѓу европските рефлексии и националните традиции

Во почетокот на 20 век, Балканот станува подрачје од исклучителен интерес за големите сили, посебно за Австро-Унгарија и Русија. Речиси во исто време, балканските држави опстојуваат и ги живеат последните години од отоманското владеење проследени со бурните национално-револуционерни движења од 19 и почетокот на 20 век. Како последица на повеќевековни миграциони процеси, во балканските земји бележиме релативно сложени состојби по прашање на етничките граници, меѓу другото и како резултат на вкрстувањето и мешањето посебно нагласено во периферните области на царството. "Во невозможноста да се подвлечат јасни етнички градници, растечкиот национализам ќе се заснова на историцизмот, барајќи ги во минатото доказите за своите современи побарувања. Тенденцијата да се остварат сопствените уметнички особености од сопствената традиција, ќе бидат подржани од државата, црквата, династијата, националните и културните организации, кои на тоа поле ја гледаа можноста за истакнување на историските и духовните вредности на народот..."[158]

Заради разликите во општествено политичките состојби кон крајот на 19 и почетокот на 20 век, во архитектурата на повеќе балкански земји ќе се појават и различни тенденции за формирање на специфични национални стилови како израз на автентичните градителски традиции, и како одговор на униформноста која ја заговараше сеопштата присутност на различните интерпретации на познатите европски стилови во архитектурата, чии рани влијанија можат да се следат уште од втората половина на 19 век. Тежнеењето да се збогати изразниот јазик, да се приближат и да се откријат спецификите и сложената морфологија на народното творештво, да се гради сложената внатрешна структура на уметничките артефакти преку слоевито зафаќање во сопствените

[158] КадијевићАлександар, Један век тражења националног стила у српској архитектури, Грађевинска књига, Београд, 1997, 71

традиции, и без резерви да се употребуваат оние елементи кои се чувствуваат како блиски и податливи за создавање специфичен и препознатлив израз, се вклопува во определбите на романтизмот кој нема јасно одредена физиономија, ниту цврсто дефинирана теорија. [159] Потребата за подобро разбирање на оваа појава која кореспондира со слични појави во европските земји, наведува на утврдување на разликите кои постојат помеѓу романтичната, романтичарската и претпоставената архитектура на националниот стил.[160] Притоа, "..романтичната архитектура опфаќа проектирање на слободни конструкции чие потекло е надвор од сферата на тесно-националните симболи, а повеќе во сферата на геометриската апстракција и широко сватениот историзам. Романтичарската архитектура, како вид на уметноста на романтизмот на деветнаесеттиот век, со касни рефлексии во дваесеттиот век, е инспирирана со различните стилови на средовековието, чии елементи неретко ги меша и транспонира во слоевити архитектонски композиции..најпосле, националниот стил претставува самосвоен, автентичен, исто така на традицијата базиран правец на градителството, создаден со намера експлицитно да го одразува духот и уметничкиот идентитет на еден народ, преку примена на препознатливите форми на изворната национална архитектура на средниот век, како и елементите на народното неимарство на покасните периоди."[161] Градителите од балканските земји ќе превземаат ефемерни истористички зафаќања во балканското градителско наследство, кое заради недоволната заснованост на таквиот зафат, кон крајот на дваесетите години многу лесно ќе се приклони кон наднационалното модерно движење и кон бирократскиот монументализам.[162]

По Берлинскиот конгрес во 1878 година, со кој е поставен темелот на новиот политички поредок во Европа, во Австро-Унгарија настапува време на политичко затишје што ќе овозможи систематска работа на сите

---

[159] Кокан Грчев, Историски и архитектонско стилски одрецници во црковното градителство на Андреа Дамјанов, реферат од симпозиумот посветен на творештвото на А. Дамјанов, Архитектонски факултет-МАНУ, Скопје, 1999; Зоран Маневиќ, романтична архитектура, Београд, 1990

[160] Александар Кадијевиќ, н.д., стр.1

[161] Истото, стр. 2

[162] Истото

подрачја на културниот и интелектуалниот живот. Овој период од историјата на **Хрватска** исто така ќе биде наречен период на "хрватската преродба", пред се´ заради различните поволни околности кои одат во таа насока. Се работат урбанистички планови за поголемите градови и се планира идната изградба на државата преку дефинирање на институции и механизми за контролирано настапување на полето на урбанизмот и архитектурата. Расправите кои ќе се водат при решавањето на важните урбанистички доминанти и изградбата на големите и важни објекти, претставуваат неков зачеток на архитектонската и урбанистичката критика во Хрватска.Текстовите за архитектурата ќе се појават не само во дневниот печат, туку и во сталешкиот часопис "Vijesti društva inženjera i arhitektata", кој почнува да излегува 1878 година, истаа година кога е основано и самото друштво. Одтогаш, функцијата на пишаниот збор ќе биде ставена во функција на перманентно влијание на тековната архитектонска продукција.[163]

Во последните десетлетија на 19 век ќе се гради претежно во формите на различните европски неостилови и виенската варијанта на неоренесансата. Проектантите кои најчесто се и изведувачи, во најголемиот број случаи остануваат на нивото на солидни пазарни остварувања, додека за позначајните објекти и поважните зданија, архитектите се повикуваат од Австрија, Италија, Чешка, Унгарија. Најчест градежен тип во овој период ќе биде станбената наемна куќа, за која се појавува голема потреба како последица на зголемената побарувачка на станбен простор, а најчесто биле проектирани без некои посебни уметнички претензии, што преовладува во редовите на домашните градители. Без обзир на уметничката вредност на поединечните архитектонски остварувања во овој период, архитектурата на историцизмот означува несомнено квалитетно поместување во обликувањето на хрватските градови, кои во овој период почнуваат да добиваат основни показатели на организирани урбани структури.

[163] Domijan Žarko, Arhitektura XX stoljeća u Hrvatskoj, Arhitektura XX vijeka, Umjetnost na tlu Jugoslavije, 1986, 32

Репрезентаттивните градби кои се подигаат со државни пари, ги проектират воглавно странци. Одредени објекти кои ќе бидат изведени во овој период покажуваат одреден висок ниво на достигнување на историцизмот, меѓутоа во исто време и на неговиот нагласен смисол за симболичките вредности на архитектурата во поширок урбанистички контекст.[164]

Паралелно со студирањето во големите европски центри, вниманието на домашните архитекти ќе биде насочено и кон домашното градителско наследство, кое ќе биде предмет на интерес и истражување, а во исто време ќе бидат публикувани и соодветните сознанија од таа област (Мартин Пилар и Јанко Хољац, во 1904-909 ќе ја издадат книгата "Хрватски градежни форми", како резултат на проучувањето на селската архитектура). Од друга страна, регионалното одредување на националното градителство ќе се настојува да се изрази преку синтезата на локалната романско-готска традиција и постсецесиската архитектура, а се среќаваат и примери на повикување на националната средовековна и фолклорна традиција (Стјепан Подхорски), прилагодени на новите конструктивни начела. Во доменот на профаната архитектура, ќе се појават тенденции на изразување преку "обновениот старохрватски стил", во краткотрајните обиди на Најдхарт и Иблер, како и објектите на Фабијан Калитерна во духот на широко сватениот историзам

Крајот на деветнаесетиот век ќе значи една состојба на сепцифична преродба за повеќето европски ржави, што како процес ќе се случи и во развојот на **Словенија.** Во таа смисла, развојот на словенечката аритектура како дел од еден широк и интерактивен процес, ќе биде во дирекна зависност од близината и јачината на зрачењето од Виена како центар на случувањата врзани за развојот на европската архитектонска мисла. Иако во тој период сецесијата и нејзинито прифаќање ќе биде единстветнот рецепт за воспоставување на новото и отфрлање на старото искуство, сепак големо влијание на општиот развој на архитектонската мисла има и оној правец кој во науката се нарекува "доцен историцизам". И сецесијата, и доцниот историцизам, имаат заедничка мисла дека

[164] Istoto

основните новини во обликувањето околу 1900 година треба да се бараат во можностите на изразување "на новиот мотивски репертоар, посебно опфатен во органски заситените форми од вегетабилен карактер." Овие две генерални определби имаат зад себе сигурен показател на едни посериозно општествено втемелени состојби, бидејќи двете определби покажуваат дека конзументите на овие две опции имаат и различно поставено место во општеството: претставниците на етаблираните кругови ја држат позицијата на историското усмерување, додека боемски расположените друштва, ќе ја поддржуваат сецесиската формула за обликување на архитектонскиот простор.[165]

Во почетокот на третата деценија, архитектот Иван Вурник ќе ги афирмира постсецесиските сваќања на националната архитектура.[166] Негова тенденција била да создаде специфичен живописен словенечки стил преку поврзувањето со пластичните и орнаменталните мотиви, меѓутоа неговите дела покажуваат поголема насоченост кон пошироко словенофилско романтичарско архитектонско движење отколку кон строг словенечки национален стил. Во текот на 1917 година, тој патува низ Србија, Македонија и Бугарија како проектант на воени гробја, со што го проширил своето сознание и увид во традиционалното неимарство на балканските Словени. Во перидот после 1925 година, Вурник се свртува кон модерната и функционалистичка архитектура. Раните национални постсецесиски градителски тенденции на некои автори (Јанез Јагер и Иво Спинчиќ), исто така ќе бидат брзо заменети со модерни, интернационални определби.[167] Од друга трана, Иван Вурник ќе постави одредени праметри кои го конституираат неговото посебно "постсецесионистичко" сваќање на националната архитектура.[168] Неговата замисла била со поврзување на примарното пластично со нагласената орнаменталност, односно живописноста, да создаде национален словенечки стил. Слични такви тенденции ќе појават и други автори, меѓутоа без некакви сериозни

---

[165] Šumi Nace, Arhitektura XXveka u Sloveniji, Arhitektura XX vijeka, Umjetnost na tlu Jugoslavije, 1986, 47

[166] Кај Кадијевиќ во фуснота : (S. Bernik, Slovene architecture vrom Secession to Expressionism and Functionalism, DAPA Fall, Miami, 1990, 43-49)

[167] КадијевићАлександар, н. д., стр. 208

[168] Šumi Nace, n. d.

смерници кои ќе конфигурираат изворна и стилски прпознатлива предлошка на словенечкиот национален стил.

Со анексијата на **Босна и Херцеговина** од страна на Австро-Унгарија, во тие простори, а посебно во Сараево, започнува да се забележува присуството на еден градителски манир кој дотогаш и бил сосема непознат на таа средина. Тој специфичен "манир" ќе најде место за својот израз во проектирањето и изведбата на новата урбана матрица на уличните блокови и во хипертрофираната мерка на јваните објекти. Во тој период ќе се појави една итересна тенденција која има интенција да ги помири новите потреби со затекнатиот архитектонски дух, а ќе се претстави низ појавата на т. н. "маварски стил".[169] Доминантната изградба на моделите кои се актуелни и во самата Австро-Унгарија, ќе ја изменат донекаде питорескната слика на градовите, но сепак таквите реализации ќе остават значаен печат врз архитектонскиот развој, што ќе придонесе на смената на вековите па се до промената на општествено-политичките системи по завршувањето на Првата светска војна, да се создава архитектура со свои белези која ја конфигурира целосната слика за состојбата на архитектонско-стилски план.

По ослободувањето од Австро-Унгарската окупација и влегувањето на Босна и Херцеговина во составот на Кралството на СХС, во архитектонското миље на овие краишта ќе останат две главни препознатливи тенденции: наследената еклектика и импортираниот маварски стил. Одредени тенденции ќе бидат насочени кон дефинирањето на одредена варијанта на "национален босански стил" во профаната архитектура, додека во доменот на црковното градителство ќе дојде до одредени поместувања во правец на прифаќање на програмираната и од страна на државата канализирана тендеција за примена на византиските обрасци во формирањто на т. н. "српско-византиски стил", посебно нагласено по обединувањето во рамките на новото Кралство. Подоцна под влијание на рускиот академизам, таквата стилска тенденција ќе се

[169] Štraus Ivan, Savremena arhitektura Bosne i Hercegovine, 1918-1984. godine, Arhitektura XX vijeka, Umjetnost na tlu Jugoslavije, 1986, 57; Aleksadar Levi, Stil Mudejar drufi put u Sarajevu, Arhitektura, Časopis arhitekata Hrvatske br. 189-195, godina XXXVII-XXXVIII, Zagreb, 1984-85, str. 198; Ibrahim krzović, Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878-1918, Sarajevo, 1987

појави и во доменот на изградба на јавните и општествените објекти подигани заради функционирање на институциите на новиот систем.

Првите форми на појава на модернитетот во архитектурата на Босна и Херцеговина, претставува појавата и ширењето на сецесијата, која како актуелна и модерна појава се појавува многу рано, речиси во истиот период кога таа се појавува во Виена. Оваа стилска определба ќе биде најактуелна во периодот од 1900 до 1908 година и ќе ги зафати речиси сите видови на архитектонски објекти ".. во широк распон од фрагментарни и провинцијални решенија до репрезентативни и монументални објекти", а влијанијата на оваа стилска определба допираат се до 1912-13 година. [170]

Перидот околу 1903 година, претставува време кога се развива специфична сецесиска профилација претставена преку употребата на флорално-наративни декоративни форми, заедно со една спротивна тенденција која се приметува во решавањето на одредени детали посебно во долните зони на објектите, каде се во примена геометриско-апстрактни мотиви со декоративна намена, кои потепено ќе доведат до редукција и со време целосно исчезнување на флорално-наративните содржини. Слободното комбинирање на формите како и нагласеното индивидувално отстапување од првичните сецесиски определби, ќе го потврдат плуралитетот и специфичното градење на идентитетот во пројавувањето на модерноста во архитектурата, преку појава на повеќе забележителни автори кои на специфичен начин остваруваат и различно видување на идентични проектантски и естетски проблеми. Полната зрелост на оределбите за отстранување на дескриптивноста на декоративната пластика од фасадите, ќе биде спроведена во низа значајни објекти, при што функционалната и конструктивната компонента ја одредуваат архитектонско-кубичната пластичност на објектите. Одредени реализации упатуваат на првите примери на модерната која во перидот меѓу двете светски војни, и после појавата на Bauhaus, ќе биде развиена на соодветен начин.

---

[170] Krzović Ibrahim, Oblici moderniteta u arhitekturi Bosne i Hercegovine, Peristil, br. 31-32, Zagreb 1988-89, str. 127-130

Појавата на тие геометриско-апстрактни тенденции, процесот на редукција, како и соодветното исчезнување на орнаментот во перидот од 1905-1914, и градењето на објектите со форми одредени од функцијата и структурата, претставуваат нова фаза на модернитетот во уметноста на Босна и Херцеговина, а посебно на архитектурата".[171] Потребата за создавање на модерната архитектура во Босна и Херцеговина, всушност ќе се темели на сознанијата и реинтерпретацијата на одредени вредности на архитектонското наследство посебно од аспект на стилско-формалните крактеристики, што како генерална определба ќе го препознаеме во остварувањата и во теориските размисли речиси на сите големи протагонисти на модерната во Европа и светот. Во контекст на "бинарното" сваќање на стилот, тквите определби ќе ги препознаваме како тенденции со поголем или помал учинок речиси во сите позабележителни придвижувања кои на архитконски план ќе се случуваат во периодот од завршувањето на Втората светска војна, па се´ до денес.

Во првите децении на 20 век, ќе се појави тенценцијата на создавање на т. н. "босански стил", или "босански слог", како продукт на уметничките прилики, и како соодветна алтернатива за пројавување на модернитетот во архитектурата, имајќи ги предвид двата веќеспоменати: сецесијата и геометриските тенденции, кои се јавуваат како уметнички појави од интернационален карактер. Барањето на босанскиот стил се јавува како нов уметнички став кој поаѓа од критиката на претходното сваќање и градителска пракса, при што се настојува новата градителска мисла и форма да бидат изградени на основа на постарата архитектура од балканско-ориентален тип. Меѓутоа, естеските критериуми и творечките напори на тие архтиекти кои се обидуваа да го востановат новиот "слог", почиваа и на одредниците на претходните сваќања на сецесијата, при што ќе се случи и соодветно поврзување, и покрај тоа што создавањето на новата креација беше најавено како одредено "свртување". Барањето на овој специфично зацртан "стил", треба да се согледа како појава во која се слеваат некои селектирани вредности и од старата босанско-херцеговачка и од новата сецесиска архитектура. Различно определените автори по

[171] Istoto, 128

прашањето за примената на одредени стилски обрасци во архитектурата, во обидот да создадат "босански стил" во архитектурата, во периодот до 1918 година покажуваат многу слични тенденции: примена на едноставни и чисти волумени, еркери, мала спратност, поделба на фасадата на камено приземје и рамни површини на спратот со длабоки стреи како завршница и сл. Овие формално-конструктивни решенија погодни за изградба на станбени објекти, ќе најдат примена и во изградбата и осмислувањето на поголеми јавни и административни објекти.

Ставовите и односот кон т.н. "босански стил"или "слог" кои поаѓаат од локалните прилики, традицијата и автентичното архитектонско наследство, ќе се појават паралелно со сите форми на историцизми, појавата на сецесијата и со присутноста на модерните тенденции базирани на функционализмот.[172] Оваа мисла за преиспитување на критериумите за вреднување на затекнатото градителско наследство, на новоизграденото и на градежната политика воопшто, се појавува после триесетгодишен напор на австроунгарската власт да понуди високи примери, учени градители и нови стандарди. Таквата интегрална акција, ќе придонесе за покренување на широки расправи за оправданоста од внесувањето на "туѓи и неавтентични" елементи во архитектурата, и од друга страна, насочување на голем број на архитекти кон доследното градење на овој стил како еден од начините да се одговори на барањето за сопствена идентифкација со веќе посочените традиционални предлошки како основа за градење на нов архитектонски јазик.

Во периодот од крајот на 19 и почетокот на 20 век, на просторот на **Црна Гора** се случуваат слични трансформации како и во останатите балкански земји. Воспоставените врски со Европа, миграционите процеси, и концентрацијата на населението во градовите, постепено го менува профилот и просторното преобразување во Црна Гора. Во истиот период се случува и дефинирањето на сообраќајната мрежа, изградбата на железницата, и постепениот продор на капитал од различни средини.

Во однос на присутноста на стилските обрасци во архитектонската продукција, се бележи присуството на барокните и необаркните

[172] Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878-1918, Sarajevo, 1987, str. 225

определби, а веќе кон 1910 година, и продорот на модерните сваќања од европската архитектура. Одредени традиционални обрасци кои се продукт на народното неимарство ќе се развиваат во правец на заокружување на одредени традиционални искуства, кои ќе затворат еден дефинран корпус на објекти со свои препознатливи специфичности.[173]

Обележано со традицијата и со постојаните преплетувања на источните и западните влијанија, со насилниот прекин на средовековната архитектура и наговестувањето на ренесансните остварувања, Цетиње кон крајот на 19 век постепено се приближува кон тековите на современата европска уметност. Во новите политички и економски услови по Берлинскиот конгрес, дваесет европски држави ангажираат познати архитекти при подигањето на новоформираните представништва во Црна Гора, а кнезот Никола гради дворци и репрезентативни палати за својата фамилија, за сместување на државните служби и новоформираните установи од просветата и културата. Особеноста на оваа архитектура е содржана во спремноста на една мала и провинцијална средина едновремено да го прифати егзистирањето на историските стилови, модерните тенденции изразени во градителството на сецесијата како елементи на авангардната европска архитектура на кубизмот.[174]

На почетокот на 19 век во **Србија**, во судирот со "новата реалност", народната градителска традиција не можеше да најде и да понуди сеопшти и прифатливи архитектонски решенија. Патувачките народни неимари беа неспособни да се снајдат во конфликтот помеѓу дотогашните ориентални и новите "европејски" идеали. Помеѓу еклектичната ерудиција на академичарите и импровизаторскиот дух на народниот неимар не постојат врски и тоа се гледа и се чувствува..[175] Меѓутоа, од почетокот на шеесетите години на 19 век, романтичарскиот дух и романтичарските идеали ќе бидат тие кои одржуваат константна надмоќ над сите постоечки форми на класицистичка дисциплинираност.

---

[173] Milić Božidar, Arhitektura XX vijeka u Crnoj Gori, Arhitektura XX vijeka, Umjetnost na tlu Jugoslavije, 1986, 75-

[174] Đurašević-Miljić Dragica, Stilske osobenosti arhitekture kraja 19 i početka 20 veka na Cetinju, Peristil, br. 31-32, Zagreb 1988-89, str. 121-126

[175] Manević Zoran, Srpska arhitektura XX veka, Arhitektura XX vijeka, Umjetnost na tlu Jugoslavije, 1986,

Во првата половина на 19 век работата на архитектите и "инџилирите" не се строго разделени; "инџилирите" се запослени околу изградбата на патишта, мостови, и цркви, а градителите на помали профани објекти се патувачки зидари. Од тој преиод бележиме еден напис во кој се вели дека : "Србите и своите сопствени куќи не ги поправаат, а таа работа ја вршат патувачки зидари од Македонија и Албанија.[176] Побогатите згради биле градени од градители од север од Војводина.[177]

Кон крајот на 19 век, академизмот во српската архитектура воспоставува некаков ред, што се манифестира преку ставот на инвеститорите се повеќе да се потпираат на домашните архитекти, избегнувајки ги архитектите странци кои доаѓале во Србија понесени со духот на сесловенството. Генерацијата архитекти од 1870 година, носеше во себе концептуални судири на различните школи во кои се школувале при што едните тежнееле кон академскиот идеал, други кон романтичниот; едните кон општоевропската а други кон строго националната уметност. Кога систематски ќе се расчлени наследството кое оваа генерација го оставила зад себе, ќе се воочи постоење на три основни стислки групи : академизам , сецесија, и српско-византиски стил.[178] Овие новини во архитектурата се појавуваат главно во периодот после 1900-та година, откако влијанието на Арт нуво од европските држави почнува да се чувствува и во српската средина, кога и повеќето архитекти ги прифаќаат новите методи на обликување со што нивните дела се вклопуват во актуелните и прогресивни текови на европската архитектура.

Сецесијата во српската архитектура ќе се појави на самиот почеток на дваесетиот век под влијание на слични тенденции во средна Европа. Српската архитектура на почетокот на векот ќе биде подеднакво отворена кон секоја новина и еднакво индиферентна кон проблемите кои ја потресуват европската архитектура од тоа време, пред се´ и заради фактот дека сепак до крајот на 19 век таа не успеала да го достигне посакуваното европско ниво и потполна апсорпција на посакуваната европска

[176] "Шта један Немац мисли о Србима" Београдске илустроване новине бр. 17, 1866
[177] Manević Zoran, str. 9
[178] Istoto, str. 14

архитектура. Така неимарите постепено почнуваат да ги прифаќаат елементите од сецесијата, кој не произлегол од заситеноста со историските стилови, туку бил увезен како готова формула.[179]

Со промената на системот на власта и со промената на политичката ситуација на почетокот на 20 век, ќе се променат и општите надворешно-политички ориентации: некогашната цврста поврзаност со Австро-Унгарија ќе биде заменета со проширени односи со други земји - Франција, Англија, Русија. Југословенските идеи стануваат повторно актуелни со доаѓањето на Караѓорѓевиќ на власт, а романтичната содржина на овие идеи имало директно влијание на обидите за конституирање на националниот стил.[180] Уште во почетокот на 19 век, заради "новата стварност" и постоечкиот конфликт помеѓу ориенталните и новите "европски" идеали, почнува да се напушта традиционалниот образец во корист на новите европски влијанија, кои на различен начин во текот на 19 век ќе формираат една сложена архитектонска состојба. [181] Во оваа архитектура, "..тенденциите за создавање на национален стил се јавуваат во средината на првата фаза на романтичарскиот историзам (1830-1880), мешајќи се со две децении постарите романтичарски форми, за да на крајот на втората фаза (зрел историзам, 1880-1914), оваа архитектура достигне одредена зрелост и самосвесност. Во касниот, најкраток период, националниот стил бележи обемна продукција..но под притисок на антиистористичките тенденции, се повлекува од сцената."[182]

Соодветна форма на барање на националниот архитектонски израз, во годините меѓу двете светски војни (Б. Којиќ),[183] како обид да се излезе од затвореноста на дотогашниот антифункционален и антимодерен српсковизантиски стил, ќе биде барањето на инспирација во фолклорното архитектонско наследство. Идеите на Којиќ се согласуваат со основните поставки на најпознатиот протагонист на модерната архитектура -

---

[179] КадијевићАлександар, Један век тражења националног стила у српској архитектури, Грађевинска књига, Београд, 1997, 74
[180] Manević Zoran, n. d., str. 19-31
[181] Istoto, str.7
[182] Александар Кадијевић, н.д., стр.2
[183] Неговото твроештво детално е обработено во поглавјето за фолклоризмот

Корбизје. (со тоа што Којиќ врз основа на фолклоризмот не успеа да изведе посебен архитектонски јазик применлив на поширок план).

Во споредба со европските искуства, оживувањето на националниот дух во неколкуте предвоени години воопшто нема да донесе ренесанса на националниот стил, туку напротив подем на монументалниот академизам и на модерната архитектура. Благодарејќи на спорото одвикнување од традиционалните начини на живеење, размислување и работа, и спорото прифаќање на новите европски идеали, идејата за оживување на националниот стил во српската архитектура ќе се задржи и подолго отколку кај другите европски народи. Оживувањето на националните традиции во архитектурата во меѓувоениот период му опонирало на внатрешната културна политика на Кралството и тенденцијата кон создавање на "единствен југолсовенски стил", кој би ги обединувал архитектонските особености на различни народи во повеќенационалната заедница.[184]

Идентични процеси кои ќе доведат до создавање на профилот на препознатлив национален стил се одвиваат и во **Грција.** Водечки грчки неимар и градител со романтичарска определба во Грција ќе биде Аристотелес Захос (роден во Битола),[185] кој веќе во 1920 година го напушта еклектицизмот и се свртува кон создавањето на нов грчки стил базиран на византиската традиција и фолклорното наследство.[186] Неговите објети ги кактеризира оригиналното толкување на традицијата надградено со силни постсецесиски изразни средства, како и академска симетрија и јаснотија, но од 1928 година и поналасената модерност во пристапот, на што ќе работи се´ до смртта во 1939 година. Во доменот на модерната архтектура многу повеќе успех имал во обликувањето на семејните куќи, а некои негови објекти се сметаат за антологиски дела на меѓувоената грчка модерна архитектура. Во национален стил ќе проектира и Ангелос

---

[184] А. Кадијевић, 211

[185] Истото, стр. 210; Konjikušić Vladimir, Studenti arhitekture minhenske Tehničke škole iz jugoslovenskih zemalja do 1914 godine, Peristil, Zbornik radova za povijest umjetnosti, 5 kongres Saveza društava povjesničara umjetnosti SFRJ, broj 31-32, Zagreb, 1988-89, str. 111-119

[186] Истото

Сијагас, кој набрзо се свртува кон модерната архитектура исто како и архитектот А. Орландос.

Во периодот на 19 и првата половина на 20 век, во архитектурата на **Бугарија** среќаваме сличен пример на паралелно постоење на јасно изразените примери на објекти градени под влијание на историските стилови, и објекти кои претставуваат продолжување на градителските традиции започнати во периодот на турското владеење. [187] Наглиот пораст на градското население, и одредени промени на општествено политички план во првите децении на 20 век, како и потребата за брзо ширење на градовите, на специфичен начин ќе се судри со проблемот на односот на старите градски јадра од ориентален тип, со новата архитектура градена по примерот на европските градови, што како конфликт предизвикува слична состојба која ја бележиме во повеќето балкански земји.

Додека во Бугарија многу помалку се гради во духот на националниот стил (Н. Лазаров), во **Романија** постои силоно изразена гранка на националната архитектура (Ј. Минќуа), која помеѓу двете светски војни ја развиваат П. Антонеску, Т. Соколеску, С. Чиортан, Н. Ѓорѓеску и Ѓ. Кристенел. Антонеску внесува нагласено академска монументална нота во националниот стил, додека Соколеску и Чиортан административните објекти и индивидуалните куќи ги изведуваат во богата пластика со експресивни мотиви: кули, лачни отвори, портали, еркери. (Кај голем број на објекти кои ќе бидат изградени во периодот меѓу двете светски војни во Македонија, овие архитектонски елементи со слична морфологија и според идентични обликовни правила, ќе бидат применети од различни автори: Иван Артемушкин ќе ги примени на проектот за палатата "Демостен" во Охрид, архитектот Георге Симота ќе ги примени во проектот за вилата "Шкаперда" во Скопје, и кај други бројни примери). Како и во повеќето европски земји, кон крајот на третата децинја националните стилски тенденции во Романија се повлекуваат пред модерното интернационално движење.[188]

---

[187] Кратка история на българската архитектура, Архитектурата в България от освобождението до деветосептемврииското народно въстание (1878-1944), БАН, София , 1965, стр. 437-571

[188] Истото

Националните стилови започнати во предвоениот период во скандинавските земји, Полска, Чехословачка и Унгарија, кон средината на третата деценија се потиснати од модерните сваќања на неимарството, како и академскиот монументализам кој посебно во земјите со тоталитарно насочување (СССР, Германија, Италија) ќе однесе целосна победа.

Со оживувањето на политичкиот национализам во почетокот на триесетите години се обновуваат идеите за чисто националната архитектура во некои европски земји. Јавното и колективното ја добиваат битката со приватното и индивидуалното. Во културата на овие европски земји посебно се нагласува националното и националните особености, така што речиси и да нема земја во која националниот дух не се одразил и во градителството. Единствено претставниците на модерната авангарда собрани околу CIAM ќе успеат да се дистанцираат од регионално определените архитекти и помпезниот академски монументализам во официјалната архитектура. Таквата пракса во Италија ќе ги оживее сеќавањата на медитеранската традиција (римска и етрурска), во Германија освен стилот на модернизираниот класицизам цвета стилот на народните германски куќи и партиски младински павиљони ("Хајматстил"), во Русија се раѓаше "архитектура национална по формата и социјалистичка по содржината", утврдена на партиските пленуми во почетокот на четвртата деценија. Во Франција за кратко оживуваат класиката и неоготиката, што е приметно во сите земји на Бенелукс и германија пред владеењето на националсоцијалистите.

Во почетокот на четвртата деценија, претставниците на националниот стил во архитектурата на југословенските земји, и покрај постепеното повлекување пред академизмот и модерната архитектура, ја задржуваат предноста во обликувањето на монументалните државни згради во големите регионални центри. Конкурсите за објектите кои требало да бидат изградени имале силно нагласена политичка позадина судејќи според наградените објекти кои воглавно биле третирани во духот

на националнит стил, дополнето секако со повеќе или помалку академски елементи.[189]

[189] Кадијевић Александар, н. д., стр. 175

4. 3. Архитектурата на балканските држави во духот на новото време: продорот на модерната

Продорот и развојот на модерната архитектура и постепената примена на нејзините основни постулати и теориски поставки, нерамномерно се распостила на територијата на балканските земји. Степенот на прифаќање на новините, како и модификацијата на нејзините основни кодови стојат во директна зависност од развиеноста и сензибилитетот на средниште за кои зборуваме, Исто така, како важен фактор се јавува инертноста и конзервативноста на одредени средини, која секако е профилирана и од актуелната историска и општественмополитичка состојба.

Разликата во стојалиштето на актуелната архитектонска мисла во перидот на дваесетите и триесетите години, како и во другите развиени европски средини, ќе се темели на гледањето на архитектурата како хуманизам кој треба да ги задоволи сите човечки потреби и сите потреби на општеството. Сваќањето на функционалноста на архитектурата ги обврзува архитектите да ја решат онаа детерминирана задача која животот ја поствува пред архитектурата и која архитектот творец ќе ја врами во целисходна, одговарачка рамка на архитектонскиот организам. Прогресот на индустријата, напредокот на техниката и новите можности на материјалите ги претставуваат вистинските текови на новото време со што можат интегрално да го градат архитектонскиот израз на индрустриското општество на дваесетиот век. Архитектот служејќи се искрено и консеквентно со тие текови, на поставената задача одговара со супериорни решенија со што самата функција се доведува на највисоко ниво. Новата архитектура преку разработени механизми самата создава можност да креира и нова функција и нов поредок на нештата, каде естетското и функционалното, техничкото и уметничкото се реализираат во вид на интегрална креација. Според тие поставки, архитектонската форма претставува продукт на техниката и функцијата, без корекции на каноните кои би оделе на штета на таа функција. Можеби таквото гледање денеска ни се чини сувопарно и механичко, но во времето на

побуната против еклектицизмот и академизмот, тоа можело да биде и единствената потпора за понатамошно доградување на архитектонската мисла."Делата на архитектите меѓу двете светски војни не се модерни само во архитектонско обликовна смисла- тие се револуционерни со своите хуманистички идеи и сваќањето на творештвото како општествена и етичка обврска. Таа генерација на творци покажа дека начелата на модерната архитектура не се секогаш и исклучително од техничка природа, туку претставуваат барање на новата хуманистичка програма". Во борбата со академизмот, архитектурата на овој културен круг мораше да настапи неконформистички со поставките на економијата, рационалноста, чистината на конструкцијата и функцијата. Новата архитектура сигурно влегуваше во старите градски четврти, а на традиционалната еклектичка градска куќа и се спротивставуваше до крајност со поедноставените волумени, чистите и мазни површини, со нагласување на основните мотиви на новата архтитектоника, создавајќи нова естетика.[190]

Развојот на модерната архитектура во **Хрватска** која била релативно независна од влијанијата и специфичниот развој на белградската архитектура, во меѓувоениот период ќе биде облежана со силниот продор на европскиот модернизам со што се актуализираат одредени модерни тенденции кои успеваат да ги потиснат другите присутни архитектонски стилови.[191] Кон крајот на векот, веќе пристигаат првите проекти во духот на виенската сецесија и се бележат првичните зафати за реализација на објекти во духот на "модерната" архитектура. Идеите на новиот сецесионистички стил во архитектурата кој ќе му се спротивстави на крутоста на историцизмот, почнуваат многу посилно да продираат во загребската средина дури со настапот на групата на млади архитекти кои на почетокот на 20 век се враќаат од студиите во странство.

Во тој период на преминот на вековите, сецесијата ќе биде најатрактивна како понуда за избегнување на крутите историцистички рецепти, при што ќе се појават и интересни решенија кои дефинитивно

---

[190] Premerl Tomislav , str. 322

[191] Кадијевић Александар, Један век тражења националног стила у српској архитектури, Грађевинска књига, Београд, 1997, 208

архитектурата ќе ја престројат на сосема поинаков колосек. Сецесијата ќе стане омилена и на целото приморје, посебно во периодот на интензивна туристичка изградба, кога покрај слободните комбинации на познатите историски стилови, сецесијата ќе биде применета со голема духовна слобода, и со различен пристап во зависност од тоа од каде доаѓаа проектантите на соодветните објекти.[192]

Прифаќањето на либералните европски идеи на директен начин ќе придонесе за отфрлањето на авторитетот на различните школи и импортирани традиции. Овој "револуционерен" бран на размислување и професионално делување како преломна појава во уметничкиот живот на Хрватска, ќе бидат одлика на движењето на младите уетници во барањето на сопствената и апсолутна слобода на творењето и правото на индивидуална уметничка вистина. Поставувањето на таквото барање ќе го предизвика во тие средини судирот меѓу "старите" и "младите", кој во своето времетраење од некоку десетлетија со различен интензитет, ќе го означи целото тоа случување како период на "хрватската модерна".[193] Дигајќи го својот глас против историските стилови, и заговарајќи во архитектурата индивидуална креативност која во синтезата на традицијата и современите потреби ќе створи нови и оригинални дела, Виктор Ковачиќ (1874-124) ќе го објави својот текст под наслов "Модерна архитектура", во часописот "Живот" кој излегува 1901 година. Она што е ново и предизвикува во неговите идеи е барањето архитектурата да биде сватена пред се´ како уметност во која објектите претставуваат слободно креирано индивидуално дело. Исто така тој ќе се залага и за воспоставување на институцијата архитектонски конкурс, преку кои младите архитекти би имале подеднаква шанса да го покажат своето знаење.[194]

---

[192] Domijan Žarko, Arhitektura XX stoljeća u Hrvatskoj, Arhitektura XX vijeka, Umjetnost na tlu Jugoslavije, 1986. 32

[193] Istoto, 35

[194] Распишувањето на јавни конкурси заради остварување на увид во целокупноста на развојот и степенот на достигнувањата на архитектонската практика и теорија, ќе биде востановен како редовен начин на комуницирање на архитектите и широката јваност. Таквата постапка без исклучок ќе се применува и подоцна во составот на Кралството Југославија, вклужително и во Македонија во перидот меѓу двете светски војни.

Поддржувајќи ја неговата борба за идеите на модерната архитектура, ќе му се придружи и Хуго Ерлих (1874-1936), кој доаѓа во Загреб во 1909 година, по довршувањето на познатата вила Карма на Женевското езеро, која своевремено била проектирана од Адолф Лос, и која претставува прва демонстрација на Лосовиот безорнаментален стил, заради кое Ерлих ќе биде повикан како единствен архитект од југословенските земји да присуствува на основачкиот конгрес на CIAM во 1928 година во Ла Сараз. [195] Покрај овие двајца архитекти, кои развиваат специфична архитектонска естетика, ќе се појавата и такви кои следат одредена "средна" линија која повеќе се приклонува и го развива својот израз преку понагласено потпирање на одредни традиционали архитектонски форми. Преку нивните објекти и реализации, ќе се задржи одреден степен на монументалност и репрезентативност на објектите, карактеристични за архитектурата на историцизмот.

Во годините по завршувањето на Првата светска војна, архитектонската дејност во Хрватска е во рацете на средната генерација на архитекти, творечки формирани во предвоениот период. Се создава една специфична ситуација во која архитектите се подвоени во поглед на употребата на стилските изрзни средства. Додека некои од нив консеквентно ги развиваат идеите на модерната аритектура (започнато како процес уште во предвоениот период), други архитекти кои сеуште се поброjни, покажуваат знаци на стилска регресија присутна во повторната експресивизација на архитектонскот волумен и повторното воведување на симболичко-репрезентативните елеметни од историската архитектура на фасадите на објектите. "Оваа историзирачка, класицизирачка тенденција може да се толкува како реакција на пренагласената индивидуалност на Модерната, а од друга страна на хаосот кој остана после светската војна. "Таквата ситуација која е мотивирана повеќе од психолошки и емотивни причини отколку што одговараше на вистинските потреби, ќе му помогне на продорот и брзата победа на авангардните архитектонски идеи кои

[195] На овој собир ќе присуствува и Владо Антолиќ, кој во триесетите години на 20 век ќе го изработи регулациониот план на Битола (види во : Ahitektura, Časopis Saveza Arhitekata Hrvatske, н. д.)

како одек на европските социјални движења, почнуваат да пристигнуваат и во овие краеви."[196]

Клучна улога во афирмацијата на авангардните архитектонски идеи ќе имаат архитектите кои ќе завршат во големите и развиени уметнички средини како Берлин, Париз и Прага. Во 1924 година од Пелциговото ателје доаѓа Драго Иблер[197] (1896-1964), кој од 1926 година ќе биде професор на архитектонскиот оддел на загребската ликовна академија, и подоцна претседател на "Земља" (1929-1935), одигрувајќи клучна улога во процесот на рецепција на новиот функционалистички стил, базиран на "естетските премиси на кубистичката стереометрија". Раскинот на младите архитекти собрани околу Иблер, со традиционалните симболички содржини на архитектурата, за сметка на новите функционални и конструктивни барања и новата естетика, ќе биде тешко прифатлив за конзервативната средина.

Времето на триесетите години ќе биде во знакот на полната победа на идеите на авангардната архитектура, која после светската криза и обновата на стопанскиот живот, ги зафаќа сите подрачја на градежните активности. Авангардниот функционализам со своите привлечни теории и социјалниот оптимизам ќе стане доминантен стилски правец во четвртата деценија и ќе ги повлече со себе не само младите архитекти туку и голем број на припадници од постарата генерација.[198] Додека групата архитекти организирани околу Иблер и групата "Земја" ја следат естетиката на функционализмот, Идеите на Адолф Лос, најдолседно ќе ги застапува Златко Нојман (1901-1961).

Архитектите кои ќе делуваат во периодот меѓу двете ветски војни во Хрватска, делуваат воглавно самостално, а нивните трудови се движат во широкиот распон од доследната примена на функционалистичкиот обликовен концепт, до индивидуалните синтези во кои заедно со настојувањето за реинтерпретација на традиционалниот архитектонски говор, се јавуваат и одеци од други уметнички европски движења, пред се´

---

[196] Domijan Žarko, str. 39

[197] Тој е проектант и изведувач на Домот за работничко осигурување во Скопје (денес Градска болница), кој претставува првиот објект со одлики на новата модерна архитектура

[198] Istoto

на романтичната варијанта на германскиот експресионизам кој наоѓа сублимација во делата на Е. Менделсон. За разлика од деветнаесетиот и почетокот на дваесетиот век, во духот на модерната архитектонска мисла е вградена сосема различна метода, што ќе придонесе архитектите кои ќе делуваат во овој период да не бидат само формалистички под влијание на одредени познати архитекти веќе прифатени и определени како авторитети, туку едноставно со поборниците на новата просторна мисла прифаќале нови методи, далеку од "фразерското естеизирање, градењето и модифицирањето на постоечките или помодарските нови форми. И без декорот од минатото и без лажните маски на фасадите, архитектурата условена од сваќањето и обликувањето на внатрешниот простор достигнува високи просторни и ликовни вредности.[199]

Конструктивизмот и функционализмот, кои заради буквалното сваќање и прифаќање, (што во творечка смисла значеше и осиромашување на димензијата на вистинското творештво) во хрватската архитектура се надоградуваат во "креативен конструктивизам" и "продуховен естетски функционализам" како карактеристики на творештвото, на творците и на општата клима во развојот на архитектурата меѓу двете светски војни.

Одредени основни поставки за развојот на модерната архитектура во **Словенија,** ќе бидат поставени после земјотресот кој ќе ја погоди Љубљана во 1895 година. Распаѓањето на Австро-Унгарија, и некои други фактори ќе придонесат Љубљана да се претвори во своевиден национален центар во кој ќе се формираат платформите за понатамошен развој на урбанизмот и архитектурата. Недостатокот на стручен кадар ќе придонесе да бидат ангажирани архитекти и урбанисти од Виена и други странци, со што влијанието на Виена како духовно архитектонско средиште ќе остане на непроменети позиции долго време.[200]

Во архитектурата, во потесна смисла, одреден удел имаат и историското и новото-сецесиско обликување. Од една страна се

---

[199] Premerl Tomislav, Između moderne i avangarde- hrvatska međuratna arhitektura, Peristil, br. 31-32, Zagreb 1988-89, str. 321

[200] Šumi Nace, Arhitektura XXveka u Sloveniji, Arhitektura XX vijeka, Umjetnost na tlu Jugoslavije, 1986

продолжува историското насочување на претходните децении со одредени специфичности, насочување кое произлегува од убедувањето дека во историјата во поединечните стилски периоди успешно се реализирани архитектонските задачи и дека заради тоа треба да се продолжи со новите достигнувања. Улогата на историзмот ниту приближно не би можеле да ја оцениме, доколку не би биле свесни за фактот дека токму изборот меѓу различните историски предлошки за различните архитектонски задачи всушност претставува првата и тоа функционална типологија на модерното време. Покрај тоа, историзмот речиси никаде слепо не го копирал старото, туку слободно располагал со историските форми, дури и во својата најрана фаза. Истовремено внатре во самиот историзам, исто како и во обликувањето во духот на сецесијата, на идентично естетско ниво ќе биде применет новиот градежен материјал : стаклото и железото. Единствена слаба страна на историзмот (често и на сецесијата), претставува фактот дека најмодерната конструкција по правило не е суште интегрална нужност на обликувањето, туку во повеќето случаи само скриен факт.[201]

Во повеќе градови во Словенија, стилот на сецесијата ќе вроди со поединечни карактеристични плодови, но никаде нема да дојде до таква масовна концентрација а со тоа и до соодветно квалитетно обликување како што е примерот на Љубљана. Покрај Макс Фабијани, кој ќе го даде основниот печат на модерната архитектура на Љубљана, друга значајна појава во профилирањето на словенечката архитектура претставува Јосип Плечник. Тој само пасивно ќе го следи сето она што ќе се случува во Љубљана после земјотресот, бидејќи целокупната негова активност во перидот после 1911 година се префрла во Прага, се´ до основањето на Катедрата за архитектура на Високата техничка школа во Љубљана.[202]

Во периодот меѓу двете светски војни, модерната архитектура нема да биде специфична само во изградбата на Љубљана, туку ќе се појави и во другите словенечки градови. Освен умереният функционализам, преку работата на Едо Равникар, посебно на урбанистички план ќе бидат присутни идеите на Ле Корбизје и особено неговата шема на слободни

[201] Istoto

градежни маси во просторот, ...шема која во повоениот период и ќе се одомаќи.[203]

Во **Босна и Херцеговина** кон средината на третата деценија историзмот се повлекува пред продорот на модерните архитектонски сваќања. Најинтересни остварувања во тој период ќе понуди Ј. Најдхарт, создавајќи ги своите објекти како посебна варијанта на регионалната архитектура преку спојувањето на просторните вредности на босанската куќа и модерните концепции. Негувањето на еврејските особености во архитектурата е продолжено на некои градби во неомаварски стил посебно на Сефардскиот храм во Сараево (Р. Лубински, 1924) изведен во духот на постсецесискиот монументализам.[204]

Слично како и во другите средини на новото Кралство, конзервативниот дух во развојот на архитектонската пракса ќе биде разбиен дури по пристигнувањето на првата генерација на архитекти школувани во европските центри. Одтаму, многу брзо во таа архитектонска средина ќе пристигнат идеите на Bauhaus и на протагонситите на модерната европска архитектура, а нивната борба за пробивање на таквите авангардни идеи наспроти доминантните позиции на еклектицизмот и диригираниот академизам ќе биде долготрајна, резултирајќи со постепена промена пред се′ на профилот на инвеститорите и развивањето на свеста за промената на архитектонските програми и барања, а потоа и на самиот архитектонски јазик.[205]

Првите реализации во духот на модерната архитектура ќе бидат изведени веќе во 1927 година, за да тој дух на естетскиот функционализам и креативниот конструктивизам биде развиван од босанско-херцеговачките архитекти во подолг временски период. Специфична појава за овој период претставува перманентната потреба за распишување на конкурси, преку кои доаѓа до конфронтација со застарените методи во архитектонското проектирање и постепена превласт на новите методи,

---

[202] Istoto, 49
[203] Istoto, 53
[204] Кадијевић Александар, Један век траженја националног стила у српској архитектури, Градјевинска књига, Београд, 1997, 209; Aleksandar Levi, Stil Mudejar drugi put u Sarajevu, n. d., str. 198

материјали и конструкции, а пред се´ на новата просторна и обликовна естетика фундирана на основните претпоставки на Bauhaus, и другите авангардни европски архитектонски школи. Сараевските архитекти ќе учествуваат и на бројни конкурси за објекти кои се градат во другите поголеми и поразвиени центри во Југославија, со што се потврдува и нивното реноме во тешките градежни услови во кои пробивањето на новите архитеконски идеи се одвиваше релативно споро во споредба со останатите европски земји. Во тој период, ќе се равие и соодветна публицистичка дејност која ќе ги третира проблемите на архитектонскиот развој во што посебно ќе се истакнат текстовите на Душан Грабријан и Јурај Неидхарт[206], а воедно ќе се следи и изложбената дејсност, при што перманентно на јавноста ќе и бидат на соодветен начин прикажувани достигнувањата на архитектите.

Во периодот меѓу двете светски војни во **Црна Гора** нема да се случат некои посериозни придвижувања во архитектонската продукција, што е резултат на сложеноста на општите состојби наследени по звршувањето на Првата светска војна. Малиот број на забележителни архитектонски објекти ќе се движат во рамките на неокласицизмот, необарокот и сецесијата, додека продорот на модерната архитектура ќе биде обележан преку присуството на објекти и проекти на архитекти од други средини, претежно од Белград. Така Милан Злоковиќ во 1935 година ќе ја проектира и изведе болницата во Рисан, според принципите на модерната архитектура, а поголем број на обекти кои се приклонуваат кон тој концепт почнуваат да се градат дури во четириесетите години и тоа на Црногорското приморје. Заради одредени неповолности, и самата урбанистичка дејност во тој период ќе биде сведена на скромни зафати и интервенции без услови да се превземат забележителни акции за обемни урбанистички планирања.[207]

Во рамките на најразлични посредни и непосредни влијанија, архитектите во **Србија** соработуваат со чешките списанија и здруженија,

---

[205] Štraus Ivan, Savremena arhitektura Bosne i Hercegovine, 1918-1984. godine, Arhitektura XX vijeka, Umjetnost na tlu Jugoslavije, 1986, 57-

[206] Istoto

[207] Milić Božidar, Arhitektura XX vijeka u Crnoj Gori, Arhitektura XX vijeka, Umjetnost na tlu Jugoslavije, 1986, 75

за што ќе пишува и Бранислав Којиќ, тврдејќи дека контактитре биле повремени и дека се одржувале првенствено по заслуга на Јан Дубови.[208] Друг вид на влијанија претставувало школувањето на архитектите во Прага, каде можеле да се запознаат директно со основните тековии на чешката модерна архитектура. Почнувајќи од првиот и најизразен пропагатор на идеите на чешката модерна архитектура Јан Котере, па преку неговите следбенци Оскар Новотни и Јозеф Гочар, се развила цела генерација млади архитекти, чија основна цел била борба против традиционалните принципи на архитектонското обликување и залагање за нова естетика на чистите форми. Иако во суштина имлае единствени идеи и рразмислувања за новата архитектура, сепак, тие се групирале во неколку различни правци, застапувајќи секој на свој специфичен начин главни постулати на пуризмот, функционализмот, конструктивнизмот и интернационалниот стил. За разлика од српските архитекти во тој период, чешките архитекти одржувале директни врски со светот, бидејќи во Прага работеле повеќе познати светски имиња на модерната архитектура како Адолф Лос, Мис ван дер Рое, Ерик Менделсон, Оуд, Ле Корбизје и други, што сигурно имало големо влијание на чешките автори, меѓу кои поголем број работеле и во славните светски студија.

Архитектите кои ќе работат во овој период, покажуваат тенденција за создавање свој препознатлив специфичен стил, проткаен со индивидуална креативност која ги отфрла слепото копирање на веќе постоечките решенија, така што тие ретко кога директно ги пренесувале странските примери, исклучувајќи ги ретките случаи. Имајќи предвид, дека целокупниот развој на архитектурата во Србија ќе се одвива во рамките на Кралството Југославија и Кралството на СХС по завршувањето на Првата светска војна, деталната експликација на состојбите ќе се дополнува со сеопфатните анализи на состојбите во Македонија, што е и предмет на нашиот истражувачки интерес. Од тие

[208] Б. Којиќ, Друштвени услови развитка архитектонске струке, н. д. , стр. 177 ; Меѓу многубројните странски архитекти и инженери кои делувале во периодот меѓу двете светски војни, имало повеќе стручњаци од Чешка. Заедно со фирмата "Матија Блех", кон крајот на втората деценија на векот, во Белград пристига Јан Дубови, еден од главните протагонисти на ГАМП (Групата на архитекти на Модернит правец, што ќе биде елаборирано во посебно поглавје)

причини, сите понатамошни експликации ќе се одвиваат последователно во контекст на разгледувањето на соодветните состојби во Македонија.



5.
МАКЕДОНСКАТА АРХИТЕКТУРА ВО ПЕРИОДОТ НА ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА XIX ВЕК ДО 1919 ГОДИНА

5. 1. Спецификите на "Преродбенскиот стил" во македонската архитектура на 19 век

Во текот на осумнаесетиот и почетокот на деветнаесетиот век во повеќето европски и балкански земји е евидентно постоењето на различни стилски тенденции во архитектурата, условено од сложеноста на историскиот контекст. Процесот на вкрстувањето на источната и западната култура, постепеното распаѓање на старите ориентални структури, како и манифестациите на историските стилови во архитектурата што значеше приближување кон Европа[209], ќе биде во функција на државата, црквата и збогатената граѓанска класа. Од друга страна, во текот на 19 век постојат живи врски на мајсторите од Македонија и Босна и Херцеговина кои се должат на континуираните интеракции во рамките на слична историска стварност за време на Турското владеење[210]. Присутноста на нашите градители во различни културни средини, контактите со мајсторите и градителите од поширокиот простор на Медитеранот,[211] како и возможноста за внесување на стилски оформени архитектонски елементи од различни архитектонски средини, ја потврдуваат сложеноста на развојните линии на градителството и уметноста. Од друга страна, бележиме и активно присуство на градители од Македонија, кои забележително ја реализираат својата градежна активност оставајќи зад себе богат градителски опус во контекст на актуелните историски состојби.

Во Македонија, преродбенските градители создадоа карактеристичен стил кој својот доминантен пример не го побара во средовековното градителство, на начин на кој истиот процес се одвиваше во други балкански држави. Сложеноста на историскиот контекст во кој ја регистрираме оваа појава, излегува надвор од едноставната историско-

---

[209] Анета Светиева, Резбарени долапи, тавани и врати во Македонија, Институт за фолклор "Марко Цепенков", Скопје, 1992, стр. 71, 75, 79

[210] Истото, стр. 97

[211] Кокан Грчев, Медитеранските архитектонско стилски влијанија врз третманот и обликовните карактеристики на црквата св. Кирил и Методиј во Тетово на мајсторот Даме Андреев, Македонската литература и култура во контекстот на медитеранската културна сфера, том 3, МАНУ, Скопје, 1998, стр. 385-402 ; Црковното градителство во Македонија 1918-1940, стр. 34-44

уметничка интерпретација, утврдувајќи сложена кристализација на социолошки феномени околу креирана идејна предлошка. Степенот на компилациско поврзување на различни стилски епохи, во Македонија ќе биде спроведено и читливо во делата на преродбенските градители кои оставија зад себе повеќе реализирани објекти, а нивниот израз се формираше преку спојување на постари градителски модели и нивно прилагодување и спојување со други изразни и стилски средства, што во крајна инстанца претставуваше одраз на една сложена културолошка преобразба, востановена во коренити и длабоки процеси на внатрешно придвижување.

Ако е глобална и првична определбата дека романтизмот го гради примената на познати и постари архитектонски стилови, тогаш и целокупниот преродбенски градителски процес добива карактер на "национален романтичарски зафат" во Македонија. Специфичниот "револуционерен" порив во настапот и обидите во рамките на Отоманската империја да се создава и креира препознатлив уметнички манир комплексно интерпретиран во повеќе уметнички дисциплини, дозволува "преродбенскиот стил" да го одредиме како стил на 19 век во Македонија, со што го заслужува своето место како интегрален, независен и препознатлив стил во уметноста на 19 век. Ако се согласиме со тврдењето дека "...стилот може да се апстрахира само од она што е заедничко во творештвото на една епоха и поднебје, исто како и од спротивставувањето, односно воочувањето на она што претставува отстапување од него, или што се неговите помалку или повеќе погрешни толкувања во творештвото на друго поднебје или друго време..."[212], тогаш постои можност стилот да го интерпретираме како пирамида во чија основа стои манирот на авторот како поединец, поточно како спонтан процес кој го започнува поединецот, или можеби е поприфатливо тој да се интерпретира како координатен систем во кој поединечното искуство има само одредена интерпретативна слобода. Притоа, припадноста кон одреден стил означува идентични или слични технички и обликовни решенија и значења, односно едно специфично усогласување

[212] Petar ignjatović, Nekoliko napomena o stilu, Delo br. 8-9, Beograd, 1989, str. 2

(хармонизирање) на формативнте фактори во уметничка целина која со својот чист обем, опфатноста и квантитетот, го надминува она што се нарекува "школа" или "правец"[213] Притоа, улогата на Преродбата на македонско тло треба да се сфати како процес кој кореспондира со сите придвижувања на поширок план, многу повеќе отколку само во архитектурата, воколку сакаме да ја одредиме самата архитектурата на 19 век во Македонија како "преродбенска" архитектура. Во таа смисла, стилот станува одреден вид статистички просек во користењето на соодветни решенија, односно форми и материјали, при што има исто толку дисциплина колку и отстапки. Во тој случај, проучувањето на стилот не би било најмногу врзано за творештвото и неговите внатрешни процеси, туку за општествените и историските прилики кои одредени решенија ги направиле најприфатливи. Со тоа, преку анализите на состојбите во Македонија можеме да дефинираме широк зафат на промените во општествено политички контекст, преку кои доаѓа посредно и до диференцирање на одредени стилски параметри кои на тој начин заживуваат во определено време и на определено место. Одтаму, и врските на "прокламираните" стилови со оние стилови кои се "провлекуваат " покрај нив, стануваат воочливи, утврдувајќи го своето постоење на еден биполарен систем на условно спротивставени вредности.

Крајот на деветнаесетиот век е во знакот на заокружување на големата преродбенска епоха во Македонија. Во исто време, академизмот почнува да внесува поинаков дух и ред, бивајќи способен да ги пренесе физичките големини или особини на стилот од еден медиум во друг или од една уметничка средина, уметничка епоха во друга. [214] На тој начин тој им опониираше на романтичарските тежнеења за чисти и големи потези, потребата за одредени претерувања и мешањето на форми. Таквата состојба во архитектурата со која паралелно се случуваа и големите општествено-политички промени, на површина ќе исфрли три главни стилски тенденции : академизмот, сецесијата и српско-византискиот стил, кој беше во фаза на дефинирање, во време кога "националниот стил" на

[213] Истото, стр.3
[214] Manević Zoran : Novija srpska arhitektura, Srpska arhitektura 1900-1970, Jugoslovenska umetnost XX veka, MSU Beograd, 1972, str. 11

македонската преродба влегуваше во својата завршна фаза заокружувајки еден цел век интензивно градителско творештво.

Огромното значење на целокупниот систем на вредности што го содржи архитектурата на 19 век, можеме да го согледаме и преку возможноста да кореспондира со сето тоа што на полето на архитектурата во континуитет се случува во Македонија. Од денешна перспектива, познавајќи ја суштината на одредени процеси на развој и трансформација на архитектурата и уметноста во Македонија, одредени својства на архитектурата од преродбенскиот период на посреден начин ќе бидат реафирмирани во триесетите години на XX век, кога бележме интенција безорнаменталниот фолклоризам да биде интерпретиран како национална варијанта на интернационалниот модернизам. Таквите програмски барања, можеме по аналогија речиси идентично да го ставиме во сооднос со црковното градителство во 19 век : безорнаменталните фасади на македонските цркви претставуваа директен одговор или варијанта на генералните романтичарски определби во архитектурата дефинирани во културните милјеа на средини со различен културен контекст од оној кој го согледуваме во Македонија во истиот период. Фактички, постоечките дефиниции за фолклоризмот во архитектурата од 20 и 30 години на векот во Македонија, определени како "...синтеза на романтичарските тенденции за поврзување со традиционалните форми на народното неимарство и истовременото поврзување со основните постулати на раниот модренизам: безорнаментална фасада и слободен аранжман на основата.." [215], можеме да ги препознаеме речиси кај сите објекти изградени по препознатливиот образец од 19 век. Со тоа суштината на поставките на 30-те години во функција на создавањето на позициите на "националниот стил" која сеуште не е напуштена како констатација, временски се префрла наназад, оправдано дефинирајќи го според аналогија "македонскиот преродбенски стил" во архитектурата и градителството. Дури, можеме да заклучиме дека временски поместениот условно наречен "фолклоризам", во 19 век, многу повеќе е историски втемелен во генералните текови на европската уметност која посредно го

[215] Zoran Manević, Novija srpska arhitektura, n. d., str. 20

афирмира романтизмот токму во доменот на архитектурата преку враќањето кон народното неимарство во кое се дозволени компилации и различни мешања на елементи со различен стилски предзнак. Фактичката состојба на фасадите на црквите од 19 век, покажуваат одредено својство на безорнаменталност, со јасно дефинирана хоризонтална и вертикална артикулација на волумените и елементите.

Поместувањето на одредени феномени назад во 19 век, директно е поттикнато од сеуште недоволно востановените ставови кон естетската референтност на објектите од 19 век на начин на кој истото беше сторено во периодот меѓу двете светски војни. Начинот и средствата со кои во тој период беа афирмирани одредени уметнички вредности на спомениците од материјалната култура, беа во контекст на актуелната општествено политичка состојба, што дозволуваше од друга страна инкорпорирање на нашето уметничко богатство во една конструирана "виртуелна национална матрица", што ниту од денешен аспект не го намалува високото ниво на естетизираност на уметничките артефакти кои беа присвојувани.

Повторното обновување на градителските традиции во Македонија по бурните настани на почетокот на векот, кое ќе стане возможно дури по завршувањето на Првата светска војна, местото на архитектурата од 19 век ќе го постави на специфичен начин, во време кога традицијата веќе беше сериозно прекината со Балканските и Првата светска војна, и кога беше неминовно да се започне со повторни обиди за интегрирано востановување на нови стилски обрасци за понатамошен развој на архитектурата и градителството. Во овој период постепено замира преродбенскиот градителски импулс, и се завршуваат последните објекти изведени од тајфите на големите градители.[216] Во новонастанатите услови, патот што го поминале некои од преродбенските градители во правец на спојување на искуствата и градењето на сопствениот творечки знак во функција на дефинирање на завршните етапи на романтизмот, во

[216] Кокан Грчев, Медитеранските архитектонско стилски влијанија врз третманот и обликовните карактеристики на црквата св. Кирил и Методиј во Тетово на мајсторот Даме Андреев, Македонската литература и култура во контекстот на медитеранската културна сфера, том 3, МАНУ, Скопје, 1998, стр. 385-402 ; Црковното градителство во Македонија 1918-1940, стр. 34-44

овој период ќе го препознаеме кај други автори, кои низ поставките на романтичарскиот експресионизам, повторно ќе создаваат објекти чија висока естетизираност ќе ја градат елементи од локалната традиција и историја во корелација со новите европски придвижувања во архитектурата и уметноста, сместени во друг и видоизменет општествено политички контекст.

5. 2. Поимот на "националниот стил" во македонската архитектура на 19 и 20 век

Анализата на архитектонско-стилските изразни средства претставува многу значајна компонента за остварувањето на прегледот во континуитетот и развојот на градителството и архитектурата во Македонија. Создавајќи ги на тој начин неопходните преудслови за воочување на некои појави специфични за ова подрачје, се остварува одредена постапност во следењето на промените, развојот и трансформациите во двете главни групи: сакралната и профаната архитектура. Овие две по содржина различни групи, ги сочинуваат средовековната (главно религиозна) архитектура, и старата градска архитектура, предимно од 19 век,[217] кон кои секако треба да се приклучи обемното црковно градителство од 19 век, и помногушто сепцифичниот корпус на објекти од сакралната и профаната архитектура во периодот меѓу двете светски војни. Одредени граници во чии рамки можат да се сместат некои правци на развој и дефинирање посебно на сакралната архитектура во тој процес, ги утврдуваме преку влијанието на романтизмот во европската архитектура и уметност на 19 век. Во периодот на преродбенското градителство, сакралната архитектура во Македонија ќе оформи и дефинира специфична програма чија основна естетска референтност се очитува во сите сегменти на изградените објекти. Интегралниот пристап во реализацијата на овие објекти, ќе ги подигнат на ниво на "целосно уметничко дело"[218], што дозволува низ анализа на нивните составни делови, да зборуваме за "уметност на епохата" или за одреден формиран "Преродбенски стил" кој истата ја дефинира. Развојот на овие градителски и уметнички традиции низ делата на одредени автори, можеме да го следиме се´ до крајот на деветнаесетиот век и во првите години на дваесетиот век.

Неспорното значење кое го имаат големиот број на изградени црковни објекти во периодот на 19 век во Македонија, во процесот на формирање на препознатливиот стилски образец укажува на длабоките

---

[217] Борис Чипан, Старата градска архитектура во Охрид, Скопје, 1982, стр. 29

врски со богатата градителска текстура која претставува изданок на традиционалниот тек на поствизантијската архитектура во Македонија, Епир, другите краеви на Грција и пошироко, карактеристичен за осумнаесеттиот и првата половина на деветнаесеттиот век, кога притисокот на наметнатата ориентална култура постепено опаѓа, а во градовите се случува оживувањето на нивната архитектура.[219] Во допирот со градителските искуства од различни културни средини, архитектонско стилскиот изразен јазик на одредени автори ќе се отклонува во правец на интерпретација на одредени елементи од западноевропската стилистичка провинциенција, додека голем дел од нив ќе го развива традиционалниот образец преку постепено прифаќање и отфрлање на елементите од еден специфичен јазик кој ја создаваше препознатливоста и читливоста на нивната архитектура.

Дополнително усложнување на структурата на проблемот. претставува поврзувањето на нашето архитектонско наследство со Ориентот и Византија. Како и Византија, и Отоманската империја била многунационална творба која ги обединувала националностите не само политички, туку и културно. Според тоа, "..таквата историска состојба ќе го створи единството на стилот. Но, ако доброго познаваме феноменот архитектура, никако не смееме да го заборавиме и етничкиот фактор. Во рамките на стилското единство, помогнат од климатски разлики, тој модифицира специфичности кои и припаѓаат на нацијата. Затоа и не е за чудење што многумина автори пледираат за национални карактеристики во старата градска архитектура."[220]

Во доменот на профаната станбена архитектура, усвојувајќи една основна поделба на христијанска и муслиманска куќа со свои преознатливи специфичности во периодот на деветнаесеттиот век[221], се создава првичната претпоставка во христијанските куќи, кои исто така се служат со типизирани елементи, заради одредени надворешни фактори да

---

[218] Кокан Грчев, Црковното градитество во Македонија 1918-1940, Скопје, 1998

[219] Александар Кадијевић, Један век тражења националног стила у српској архитектури (Средина 19- средина 20 века), Београд, 1997, стр. 15

[220] Борис Чипан, Старата македонска куќа-вредности на културната традиција, Старата градска архитектура и урбанизација на градовите, н.д., стр.20

[221] Истото, стр. 22; Б. Чипан, Старата градска архитектура во Охрид, н. д. стр. 32

ги откриеме оние специфики кои ја градат нивната автохтона препознатливост. Во сложената конфигурација на одредени нијансирања и зафаќањето со проблемите на функцијата, местоположбата и сл., ги откриваме и основните параметри кои почнуваат да градат една препознатлива слика, еден манир на македонските анонимни градители кој еволуира во текот на деветнаесеттиот век до степен на одредено локално препознавање. Токму во откривањето на тие елементи, некои автори ќе го утврдат самостојното отклонување на македонската куќа од општиот ориентален модел, преку поставувањето на одредени параметри што претставуваат преод во современата архитектура, и со формирањето на нејзината физиономија како препознатлив потпис во градителското наследство на еден народ.[222]

Анализата на одредени објекти кои се изградени во првите години на дваесетиот век како резултат на изменетите состојби во Македонија. укажува на прекинот на врските со претходната градителска епоха. Донесени од други културни средини, инртерполирани директно во структурата на наследеното традиционално милје, овие објекти на посреден начин ќе го најават следниот период на интензивна изградба. Архитектурата на црковните објекти на почетокот на векот со исклучок на ретките примери кои претставуваат продолжување на традициите, но во исто време и гаснење на преродбенскиот импулс, ќе бидат во знакот на изградбата на импортирани модели, кои ќе направат одреден прекин во логичната разврска на архитектонско-стилските и градежните проблеми. Станбената архитектура во истиот период, преку појавата на одреден вид на "преодни" форми на објекти, постепено се отклонува во насока на целосно прифаќање и директно превземање на елементи од познатите историски стилови, редуцирани и интерпретирани според познатите предлошки во поголемите центри со нагласени европски влијанија во архитектурата.

Специфичноста на состојбите во Македонија, во многушто ќе влијаат врз дефинирањето на профилот на архитектурата. Од денешен аспект, само делумно можеме да го прифатиме ставот дека во Македонија

---

[222] Душан Грабријан, Македонска куќа-преод од стара ориенталска во современа европска

при крајот на турското владеење се врши "притисок врз локалните мајстори да создаваат псеудокласични форми"[223] и да градат во стилот на задоцнетиот европски историзам. Меѓутоа, ако во согледувањето на процесот на стилот констатираме дека поединечните новини кои го формираат образецот на стилот, внатре во самиот стил се подтикнати како однадвор така и одвнатре, тогаш таквиот "притисок" го откриваме на едно друго рамниште; она што ги подтикнува мајсторите на патот кон стекнувањето на вештината не е толку љубовта кон вештината заради неа самата, туку многу повеќе тежнеење кон поимање и практицирање на формите кои се надвор од досегот на постоечките вештини. Одредени истражувања укажуваат дека живите и активни врски со големите центри, всушност градителите не ги поттикнуваат кон заборавање и напуштање на традиционалните форми, туку на постојано преиспитување и надградување на сопствените градителски способности терајќи ги да градат дури и по примерот на европските стилови во архитектурата, што за нив представувало нов предизвик, и возможност за креирање на сопствен израз и јазик.

Стручните настапи и теориски расправи за важноста на македонската архитектура на 19 век, вклучувајќи ја и сакралната и профаната архитектура, кои датираат од периодот меѓу дете светски војни, преку потребата за поинакво "национално" боење на архитектурата, ќе ги извадат на површина вредностите на ориентално-византискиот тип на куќи во македонските градови исто како и автентичните вредности на сакралната архитектура на претходниот век од која најзначајните остварувања ќе бидат ставени во контекст на општиот развој на романтизмот во архитектурата на балканските земји. Паралелно со продорот на модернизмот во дваесетите години на векот, одредени специфики на македонската архитектура ќе бидат применети во поставките на фолклоризмот[224], а одредени интерпретации на елементи од

куќа, Скопје, 1986

[223] Jovan Krunić, Smeštaj, razvoj oblika i osnove bitoljske kuće pri koncu turske vladavine, Beograd, 1957, str. 12-13

[224] Zoran Manević, Novija srpska arhitektura, Srpska arhitektura 1900-1970, MSU, Beograd, 1972, str. 20; Серија текстови објавени во : Ideje srpske umetničke kritike i teorije 1900-1950, MSU, tom 3,Beograd1981; Кокан Грчев, Трансформацијата на фолклорните

традиционалната архитектура ќе бидат дури и интегрален дел од романтичарско-експресионистичките сфаќања на некои автори кои низ суптилна редукција на изворните елементи создаваат препознатлив и автентичен архитектонско стилски јазик втемелен во неимарското искуство од претходната епоха.

Периодот после 1919 година, во Македонија ќе биде во знакот на донесување на законските прописи и уредби кои требаше да го регулираат развојот на архитектурата, и да воспостават ред во хаотичната состојба која остана наследена после Балканските и Првата светска војна. Развојот на архитектурата во Македонија во овој повоен период својата специфичност ја гради преку присуството на две категории на креатори на актуелната архитектура. Од една страна, заради изменетата општа состојба, преку ангажманите на тогашното Министерство за градежништво, и заради потребата за изградба на голем број јавни, административни и други објекти од јавен карактер, почнува да делува првата повоена генерација архитекти школувани во различни европски универзитети при што е вклучен и голем број на архитекти-руски емигранти кои делуваат на поширокиот простор на тогашното Кралство Југославија. Преку нивното влијание и ангажман, ќе дојде до примена на новите методи, материјали, и архитектонско-стилски изразни средства. На тој начин, новите постулати на европската архитектура постепено пристигаат и на овие простори, спроведени низ објекти од различен карактер кои ќе придонесат за редефинирање на морфологијата на архитектонскиот јазик, многу често усложнет до степен на целосна невозможност за консеквентна типолошка и стилска анализа.

Втората група ја сочинуваат активните тајфи и мајстори (од Смилево, Крушево, Дебар, Крива Планака и други), кои непрекинато градат објекти гравитирајќи на една широка територија. Притоа, прилагодувањето и организацијата на занаетчиството и на градежниот еснаф кон новите економски и општествени услови, ќе се одвива паралелно со востановувањето на државната власт и законските прописи

архитектонски кодови во контекст на развојот на архитектурата во Македонија, Реферат од симпозиумот:Фолклорните импулси во македонската литература, култура и уметност, МАНУ, Скопје, 1998 ; А. Кадијевић, Један век тражења националног стила.., н. д., стр. 203

од областа на архитектурата и градежништвото. Во тој процес, неминливо се случува воведувањето на новите градежни материјали и современите типови на конструкции, што ги обврзува мајсторите и тајфите да ги изучуваат новите градежни методи. Таквиот процес на осовременување на занаетите ќе доведе до одредено унифицирање на градежните методи и нивната примена, што како последица го има изумирањето на локалните градежни карактеристики преку процесот на прилагодување на традиционалните постапки и материјали. Самата промена на материјалите ќе доведе до промена на третманот на декоративните елементи, низ процесот на прилагодување кон новите услови и материјали за нивна изведба со што се создава сосема поинаков однос кон декоративните системи изведени од традиционалните модели, но редуцирани и прилагодени кон новите изразни вредности.

Непретендирајќи да се откриваат подлабоки аналогии под притисок на специфичните прилики и времето во кое формите од историските стилови беа отфрлани како форми на ретроградно мислење, помалку ограничено, појавата на воведување на специфични декоративни елементи ќе биде интерпретирано како "..надворешна обработка на фасадата со репризно имитирање на не баш прикладните француски примери."[225] Овие ставови донекаде се корегираат во афирмативното воочување на способноста на мајсторите да создаваат специфична "синтеза", во која на одреден начин се спроведува интегрирањето на традиционалната диспозиција на основата и опремата, односно домашните услови и традицијата, со европските влијанија и новите сваќања. Самиот факт дека псеудиоисториските стилови, за нашите мајстори ја изгубиле фактичката и објективна стварност, доволно зборува дека не станува збор за создавање на однапред одреден, зацртан и проектиран стил. Тоа пак создава една широка национална романтичарска рамка, во која различни и разнородни елементи во одреден миг стануваат автентичен јазик на локалните тајфи и мајстори низ кои се читаат крајните дострели на нивната архитектонска фантазија и вештина. Развивајќи ги своите концепции околу стандардните типови на "двојна" или "четворна" куќа, и

[225] Истото

слободно компонирајќи ја декорираната фасадна површина, тие всушност ја креирале естетската и идејната матрица на одредена варијанта на национален романтизам, како преодна фаза кон прифаќањето на развиените и оформени системи читливи во подоцнежната примена и реализација на специфични и познати архитектонски стилови. Затоа во реализациите од тој тип, се чита едно апсолутно почитување на амбиентот, на историските слоеви, и одговарање на таквите наследени состојби со свој јазик на умешност и длабока емотивна приклонетост кон сите историски слоеви на претходните градители и нивните објекти, кои оправдано ги чувствувале како свои, имајќи ја предвид долговековната традиција на градежниот занает пренесуван со генерации. На тој начин, еден автентичен образец на стилот еволуира од ниво на развиени локални јазици, преку одредени преодни форми на компилациски стилски елементи, кои заедно консеквентно се подпишуваат под интегрален стилски јазик.

Богатата и многуслојна градителска традиција, како и процветот на градителството и уметничките занаети од деветнаесетиот век, на специфичен начин ги дефинираа координатите на "националниот" стил во Македонија. Важноста на оваа појава е дотолку поголема, што во новите општествено-политички услови по завршувањето на Првата светска војна, тенденциите да се наметнат вредностите на поинаку дефиниран "национален стил", беа јасно нагласени од страна на новата држава, и поставени во поинаква констелација која придонесе да се случи редефинирање на односот кон архитектонските проблеми.

Сите тие елементи, повторно ќе го реактуелизираат проблемот на индивидуалниот придонес при формирањето на "националниот стил", враќајќи не кон феноменот на традиционалното градежништво и деветнаесетиот век во видоизменета позиција; ако делата на мајсторите градители и нивните тајфи оставија печат на цел еден век активност, иднината на нивниот потфат доби возможни правци на развој и воспоставување на континуитетот во појавата на автори и творци кои беа во состојба креативно да го преобразат наследениот архитектонски јазик и да го трансформираат во индивидуален творечки знак. Притоа, не

потпирајки се на авторитетот на историјата, се креираа координатите на некаков монументален ред, како "деноминатор на еден сложен и многуформен производ и плуралистички резултат на истражување"[226]. Во тој процес на повторно востановување на редот во архитектурата, се појави судирот на "програмски" определената "национална" уметност, со смисолот на редот кој значеше "изделување, класификација и сепарација на говорите низ реторичната употреба на архитектурата.."[227]

Отфрлањето и негативното вреднување на архитектурата од првите децении на 20 век која содржи целосно превземени елементи, или интерпретативни варијанти на елементи од познатите европски стилски предлошки, ќе се појави во некои размислувања од шеесетите години за старата градска ахитектура и урбанизацијата во Македонија. Одтаму потекнуваат и мислењата дека во македонските градови, "..слободноста и функционалноста на станбените објекти .. била на повеќе места нарушена со бездушното зидарско градежништво кон крајот на 19 век, и особено во почетокот на 20 век, што во градовите внесувало елементи туѓи на домашниот амбиент.."[228] Според нив, логичната и урамнотежена архитектура ја заменуваат објекти градени "по примерот и стилот на западно-европските градови. Богатите слоеви, особено трговците, подигнуваа повеќеспратни објекти со лажни фасадерски декори, пренесени од декадентното градежништво на предградијата на големите градови во тогашната буржоаска Европа. Примери за ова ќе најдеме скоро во сите македонски градови, најмногу во Скопје, каде во тој дух за време на бивша Југославија беа изградени цели четврти. Само мал број македонски градови,-најмногу периферните, надвор од сообраќајниците и без поголем стопански разбвиток, го зачуваа во поголем дел својот првобитен урбаноистички и архитетонски лик (Кратово, Крушево, Дебар, Крива Паланка, Делчево, Берово)."[229] Повикувањето пак на одредени примери од зпадноевропските земји во кои е воочливо присуството на

---

[226] Franco Borsi, L'ordre monumental, Europe 1929-39, Hazan, Paris
[227] Истото
[228] Луjдек Кубеш, Некои проблеми на урбанизацијата на градовите во СР Македонија, Старата градска архитектура и урбанизација на градовите, материјали од Симпозиумот, Охрид, 17-21 декември, 1964, стр. 150:
[229] Истото, 151

заедничко постоење на објекти од различни историски периоди и со различен стилски предзнак, се обидува да го објасни историскиот континуитет на развојот на стиловите при што "..готиката воопшто не водела сметка за средовековната романика..а ренесансата и барокот не мислеа многу на катедралите, па си правеа за себе некакви нови елементи..Патината што ја создава времето, ги соедини тие стилови, тие спротивности и денеска не ни е ништо чудно што во еден европски град ќе видиме и готика и барок и ќе викаме фино стои..[230] Имајќи превид, дека во овој случај се работи за историски заокружени стилови, чија објективна стварност креирала предлошки на стилот како продукт на затворени системи, поистоветувањето на развојните процеси и нивните поливалентни нијансирања неможат лесно и едноставно да утврдат прецизна методологија за анализа на нештата по аналогија.

Ова е дотолку позначајно, што од денешна перспектива во контекст на утврдувањето на односот кон архитектонското и градителското наследство, сеуште немаме јасна позиција и став за одредени амбиентални целини во Македонските градови, каде паралелно егзистираат објекти од старата градска архитектура создавани воглавно во периодот на 19 век, објекти од "преоден" тип, и објекти со помалку или повеќе артикулирани стилски специфики како претставници на "граѓанската" архитектура во првата половина на 20 век. Во контекст на утврдувањето на возможните референци за настап во современото архитектонско размислување и пракса, нашата спремност во своите оценки само формално да се приклониме кон некоја групација на објекти во процесот на нивно валоризирање, упатува на сеуште недоволно изградениот однос кон целината која тие ја создаваат, или зборува за несоодветно применети инструменти и методи за утврдување на потребата од нивна заедничка кодификација во еден еволутивен процес кој има соодветна просторно временска детерминираност. Односот кон поимот на "стилот", во овој процес на аксиолошко подредување, треба да биде употребен како начин за карактеризирање на односите меѓу делата кои се направени во исто време и на исто место. Во таа улога, стилот станува неопходно историско

[230] Борис Чипан, Старата градска архитектура и урбанизација на градовите, н. д., стр. 177-

средство, а без координатите на времето и просторот не е можно да се направи нацрт на постојаност и промени; меѓутоа, издвоени делови од доказите можат со помош на заклучоците засновани на стилот да се прошират до сигурно историско објаснување.[231] Притоа, треба да го прифатиме мислењето дека употребливоста на поимот "стил", се состои во неговото својство со одредување на односите, да создава различни видови на ред, од она, што инаку би бил непрегледен континуитет на самодоволни производи.[232] Од друга страна, редот го препознаваме во различни периоди кои ги формираме на претпоставката дека одреден склоп на елементи кои се заеднички за една група е доволно постојан, издвоен и прилагоден да го оправда неговото постоење како стил. Таквиот начин на одредување на стилот во смисол на неговите постојани чинители претставува хипотеза која го овозможува начинот и методите за изучување на промените.

Иако стилот може да се одреди во врска со повеќе или помалку зацврстените периоди на историското време, изучувањето на неговите процеси на промени бара упатување на след од настани внатре во тој период.[233] Токму заради тие причини, станува неодржлива аналогијата и идејата за идентичен третман на она што се случува со големите историски стилови во западноевропските земји, со процесите што се одвиваат на овие простори, пред се´ заради фактичкото постоење на разнородна историска матрица, или барем, различно нијансирана историска стварност, поинаку структурирана од она што се случува во евроските земји. Првичното констатирање на таквите разлики, веќе на почетокот обврзува и на различно структурирање на односот кон поимот на стилот во архитектурата во Македонија, при што образецот на промена на стилот не е одреден со никаква судбина или заедничка цел, туку со след на сложени одлуки во толкав број на дела со кои сме го одредиле истиот.

Следејќи го развојот на македонската архитектура од почетокот на 19 век, преку континуираниот развој и постоењето на локални, автохтони

178

[231] Džejms S. Akerman, Jedna teorija stila, Delo, avgust-septembar 1984, Beograd, str. 132

[232] Истото

[233] Истото, стр. 136

и препознатливи градителски манири и традиција, преку процесот на постепено имплантирање на елементи од различни културни средини, бележиме еден специфичен процес на постепено пречистување на одредени типови на решенија на кои им се дава предност, што како став се гради во еден долг временски интервал, преку градење на интересот таму каде попрво се укажува на еден тип на решенија отколку на некои други. Имајки предвид, дека слични обрасци се појавуваат во ист период во различни култури, многу е веројатно дека типот на решенија на кој му се дава предност, на некој начин е сличен. Ова е дотолку поважно, што можеме да заклучиме дека потребата од терминот "национален стил" во македонската архитектура не го воведуваме заради афирмација на одредена новина произведена од некој мистичен македонски дух, туку затоа што анонимните и познатите создавачи на таа архитектура покажале низ времето тенденција одредени вредности да ги задржат а други да ги отфрлат, што укажува на еден конзервативен притисок со чија помош целокупноста на општествените прилики постојано делувал на архитектурата. Ова секако дека не треба да се свати како ограничена и конкретна метафора за опишување на евентуалната "силина" на овој стил, иако изгледа навидум безопасно да се зборува за стилот повикувајки се на грубата терминологија која се употребува за опишување на физичките сензации како за "тежок", "невкусен" стил и сл. Сепак, во општата дефиниција, "..не постојат дела кои немаат стил, туку само такви кои припаѓаат на различни, повеќе или помалку комплексни стилски традиции и конвенции".[234] Разгледувано генерички, ова значи дека сепак поимот на стилот поседува специфично историско значење. Профилот на стилот за кој станува збор, го препознаваме во утврдениот процес на перманентни "одстапувања од..", што ја потврдува неговата видливост како производ на историската свест.

Изградеността и внатрешната конституција на идејата за "националниот стил" во архитектурата на првата половина на дваесеттиот век во Македонија, подразбира сериозно и конструктивно дефинирање на сите негови компоненти, без предвремени отфрлања и површни

[234] Suzan Zontag, O stilu, Delo, Oktobar 1984, br. 10, Beograd, str. 77-78

констатации. Процесот на зреење и пресоздавање на овој парадигматичен поим, кој нема сопствена просторно-временска рамка, и кој се провлекува низ епохите како потребен и често неопходен предзнак за дообјаснување на индивидуалните придобивки во одредено историско време, се развива како дополнителен фактор за разбирање на комплексноста на големите историски стилови. Во таа смисла, можеме да констатираме дека и покрај нагласеното учество на елементите од единечните национални традиции кое се´ помалку е присутно во креирањето на препознатливи "национални стилови" во поширoки територијални рамки, не може а да не се констатира и сеуште живата присутност на таквите обрасци во дефинирањето на одредени естетско-обликовни референци, кои во видоизменета позиција учествуваат во креирањето на одредени архитектонски и уметнички феномени. Степенот и квалитетот на нивното постоење и опстојување, ставени во сооднос со искуствата на тој план од претходната епоха, афирмативно го поставува овој поим како основна клетка околу која може да се развива една специфична архитектонско стилска матрица, која во своите интерпретативни варијанти соодветствува на комплексноста на случувањата на поширок план, претставувајќи го феноменот на македонската архитектура од последните два века како дел од севкупноста на уметничките прилики во европски и светски рамки, укажувајќи притоа на отвореноста на возможните насоки за понатамошен развој.

5. 3. Историски контекст за кореними трансформации на архитектурата во македонските градови во 19 век

Периодот на деветнаесетиот век во Македонија, заокружува своевиден културно-уметнички феномен, имајќи ја предвид широката активност на повеќе полиња, што ќе го означи овој период како век на Преродбата, која се појавува како една од најсложените епохи во ликовното, уметничкото живеење во Македонија. Развојот на градителството во Македонија кој се одвива низ севкупноста и сложеноста на историските настани во Отоманската империја, во текот на осумнаесетиот и деветнаесетиот век, создава одредена историска текстура во која беа вткаени персиско-селџучките и византиските влијанија, кои постепено доаѓаа во допир со локалните градителски традиции.[235] Имајќи ја предвид географската распространетост на овие влијанија, не можеме а да не ја констатираме разновидноста на "локалните традиции", кои се разликуваат во зависност од географските координати и културната стварност. Работејќи на изградбата на објекти од јавен карактер со изразени ориентални својства, а воедно соочувајќи се со архитектурата на медитеранските земји, нашите градители беа во состојба да се однесуваат компилаторски, правејќи понекогаш различни споеви од псеудо-историските стилови во нивната архитектура.

Големата активност на мајсторските тајфи, во изменетите услови на 19 век ќе резултираат со процеси кои ќе доведат до создавање на градителскиот еснаф чие професионализирање ќе го интензивира развојот на одредени гранки и занаети кои во рамките на градежните зафати ќе бидат донесени на ниво на вистинска уметност: резба, столарство, изработка на мебел, железарство, сликарство, архитектура.[236]

---

[235] Томовски Крум, Архитектонското творештво во Македонија за време на Турско-Османлиското владеење, Цивилизации на почвата на Македонија, Прилози за истражувањето на историјата на културата на македонија, книга 2, МАНУ, СКопје, 1995, стр. 229; Прилог кон историјата на архитектурата на Македонија, Содржински и методолошки прашања во истражувањето на историјата на културата на Македонија, книга 1, МАНУ, Скопје, 1995, стр. 119

[236] Јасмина Хаџиева Алексиевска, Македонските градители, градителските школи и нивната улога во создавањето на новата архитектонска естетика во преродбенската сакрална архитектура, Макропроект:"Историја на културата на Македонија",

Во исто време, локалните градителски школи: Дебарска, Велешка, Кривопаланечка и сл. чија карактеристика е индивидуализираниот начин на творење, ќе одиграат голема улога во создавањето на новата естетика по пат на синтетизирање со применетите уметности. Позајмените форми од западна Европа ќе бидат преобразувани според општонационалните или лични ставови, или ќе бидат наполно пресоздавани заради специфичноста на условите и потребите.[237]

Синтетизирањето на уметностите и занаетите во рамките на овој еснаф, ќе создаде релативно независен авторски однос кон традиционалното архитектонско наследство што може да се согледа во третманот на црковните објекти на повеќе мајстори и тајфи од овој период, проследено со соодветен третман на објектите, применетата декоративна фасадна пластика, третманот на иконографската програма и обликувањето на ентериерот. Појавувајќи се во функција на двигатели во процесот на културни трансмисии и интеракции на просторот кој ја опфаќа Југоисточна Европа, Мала Азија, и делови на Северна Африка,[238] македонските градители, тајфи и школи се јавуваат како директни посредници за интерполирање на медитеранските градителски искуства во рамките на широката лепеза на дејности кои ги регистрираме на тие почви. Низ процесот на вкрстување на источната и западната култура, со распаѓање на старите ориентални структури, започнува процесот на Европеизација на архитектурата во балканските земји. Во тој процес се одржуваат живи врски на мајсторите од Македонија со мајсторите и градителските искуства на останатите балкански земји кои бележат присуство и на мајстори од Австрија, од Италија, и другите медитерански земји.[239]

Градителските искуства на деветнаесетиот век во Македонија остварија своевиден континуитет, развивајќи се непрекинато од богато структурираните локални и ориентални модели во насока кон

Содржински и методолошки прашања во истражувањето на историјата на културата на Македонија, книга 1, МАНУ, Скопје, 1995, стр. 129-137

[237] Истото, стр. 130

[238] Истото

[239] Анета Светиева, Резбарени долапи тавани и врати, н. д., стр.78

инкорпорирање на стилски изградени модели од западната архитектура и медитеранот, и вградување на таквите искуства во препознатливи локални градителски јазици. Процесот на директното воведување на готови, стилски артикулирани модели или нивни елементи во структурата на деветнаестовековното градителство, е во директна зависност од актуелните случувања на тој план речиси во сите европски земји. Посебно близината на Солун како еден од трговски најразвиените македонски градови, ќе учествува во комуникацијата и импортирањето на готови архитектонски елементи - столбови, капители, венци и сл. лиени во теракота,[240] кои биле мултиплицарни при нивната употреба за декорирање на фасадите. Со тоа, во Македонија почнуваат да се создаваат објекти кои во својата декоративна структура содржат разнородни стилски обликувани елементи, кои е невозможно да се класифицираат во одредена стилска групација, односно, формираат специфичен коангломерат од позајмени стилски форми заради кои и читањето на архитектурата и нејзините назнаки се префрла на друго рамниште. Настаните во првата половина на дваесетиот век, прашањето за градење на одбрани архитектонско-стилски модели практично ќе го претвори во прашање за индивидуален авторски третман и создавање на авторски проектантски јазици, кои надвор од традиционалниот еснафски пристап од деветнаесетиот век, водеа кон поинакво дефинирање на градителскиот континуитет и традиција, барајќи ги координатите на своето творештво во дејноста на академски образованите архитекти, чии искуства беа различно третирани во рамките на новосоздадената состојба по распаѓањето на Отоманската империја. Разновидноста која е евидентна кон крајот на деветнаесетиот век, и во годините помеѓу двете светски војни, речито зборува за отворените врати за различни влијанија што ќе биде нагласено во црковното градителство и посебно во изградбата на монументалните јавни објекти. Развојот и предавањето на градителските искуства во неколку генерации градители, преку процесот на постепеното трансформирање на градителските јазици низ внесување на елементи од актуелните европски стилски струења, продуцираше модели кои се'

[240] Истото

повеќе добиваа на значење како автохтони авторски остварувања низ кои можеше да се прочита одреден степен на усовршување на занаетот.

Дефинирањето на сложената морфологија на архитектурата, постепените промени во изразот и стилските специфичности на пластичниот украс и декорацијата, како и развојот и предавањето на градителските искуства во неколку генерации градители, продуцираат специфични објекти кои се' повеќе добиваат на своето значење како автохтони авторски остварувања низ кои може да се прочита одреден степен на усовршување на занаетот и големо познавање на сите елементи кои го градат интегритетот на еден препознатливив архитектонско стилски образец. Степенот на компилациско поврзување на елементи од различни градителски епохи, во Македонија ќе биде спроведено и читливо во делата на преродбенските градители.

Архитектурата која ќе се создава во почетокот на 19 век, своите извориштa нема повеќе да ги наоѓа во желбите на владетелите за подигање на монументи кои ќе го одбележат нивното траење во просторот и времето[241]. Во новонастанатите состојби во Отоманската империја, комплексната активност за подигање на нови објекти врз основа на традицијата и со елементи од современите архитектонски движења од западноевропските земји, претставува објективен израз на новонастанатите општествени прилики и потреби создавајќи нова естетика.[242] Неимарските традиции кои ќе бидат единствениот двигател на клултурните трансмисии во претходните векови, во триесетите години на 19 век престануваат да бидат податливи за спроведување на новиот дух на архитектурата која заради одредени поволности на контактите со европските земји добива видоизменета позиција, при што и на овие простори се чувствуваат одредени влијанија на академски поставената европска архитектура. Импровизаторскиот дух на многуте народни патувачки неимари кои не биле доволно спремни да се снајдат во судирот

---

[241] Zoran Manević, Novija srpska arhitektura, Srpska arhitektura 1900-1970, MSU, Beograd, 1972, str. 7

[242] Крум Томовски, Прилог кон историјата на архитектурата на Македонија, Макропроект:"Истроија на културата на Македонија", Содржински и методолошки прашања во истражувањето на историјата на културата на Македонија, книга 1, МАНУ, Скопје, 1995, стр. 124

меѓу наследените ориентални и новите европски идеали во архитектурата, ќе укаже на релативната невозможност да се спојат традиционалните наследени вредности, со еклектичката ерудиција на образованите архитекти од различни културни средини, чија архитектура е во знакот на глобалните европски тенденции, и со самото тоа нудејќи чувство на сигурност кај нејзините нарачатели бидејќи таквата архитектура многу повеќе соодветствува на некои глобални придвижувања кон европски ориентираната средина.

Важен фактор во дефинирањето на местото и улогата на градителството во Македонија во деветнаесетиот век, и во попрецизното утврдување на неговите естетски референци, претставува присуството на романтизмот во европските земји. Како едно од најзначајните придвижувања во историјата на уметноста, романтизмот глобално ќе ја означи тенденцијата за ослободување на уметничките можности во насока на се подлабока субјективност, понирање во светот на имагинацијата и сетилните сензации, во исто време подвлекувајќи го интресот за чување и конзервација на важните историски споменици поттикнувајќи ја градбата на нови објекти во зависност од специфичноста на историскиот и општествено политички контекст. Историскиот миг во кој настанува романтизмот, е одбележан со развојот на граѓанското општество, кое како нужна последица носи нагласени противречности. Издиференцираното граѓанско општество, повеќе не може да се задоволи со прецизно моделираната теорија на класицизмот, како што и предвесниците на романтизмот не можеа да бидат естетски израз на едно време кое беше во напорот за изнаоѓање на нови идејни политички и уметнички норми и идеали. Одтаму, на естетски план, романтизмот претставува длабоко и суштинско движење кон нови, дотогаш непознати или недефинирани простори на уметничкиот израз. После рационализмот и класицизмот кој повеќе не соодветствува на естетските моралните и идејните потреби на светот кој како гесло ги истакна слободата и индивидуалноста, романтизмот преттставуваше вистинска револуција без обзир на својата внатрешна хетерогеност и противречност. Иако романтизмот нема јасно одредена физиономија, ниту цврсто дефинирана теорија, сепак неговите

основи се единствени во тежнеењето да се збогати изразниот јазик, да се приближат и да се откријат спецификите и сложената морфологија на народното творештво, да се гради сложената внатрешбна структура на уметничките артефакти преку слоевито заваќање во сопствените традиции, и без резерви да се употребуваат оние елементи кои се чувствуваат како блиски и податливи за создавање специфичен и препознатлив јазик. Оваа свест нема да се развива во сите европски земји на идентичен начин. Текот на созревањето на романтизмот, концепциите и уметничките реализации се различни во поедини земји, а одговара на степенот на нивниот општествено економски развој. Иако во некои земји тој ќе добие одредена регресивна форма преку своето понирање во средовековието, преку мистичното чувствување на светот како духовен и религиозен феномен и повикувањето на духовната супремација на одредени народи, сепак неговата внатрешна противречност ќе се конституира како метод кој се движи од класицизмот, до ирационализмот, или како идеологија осцилирајќи меѓу средовековниот мит и непотполната и анархична граѓанска револуционерност.

Во периодот на шеесетите години на 19 век, романтичарскиот дух и идеали успеваат да се изборат за константна надмоќ над сите форми на класицистичка дисциплинираност[243], што како водечка тенденција во архитектурата многу повеќе ќе им соодветствува на барањата за сентиментална глорификација на минатото или за слободна импровизација на формите. Во тој процес, позајмените форми од Западна Европа биле преобразувани според општонационалните или лични ставови, или биле наполно пресоздавани заради специфичноста на условите и потребите.[244] Романтичарскиот карактер на градбите претежно се огледувал во примената на фриз под кровниот венец, ритмизирање на зидните платна со низови од лачни прозорци, примена на архиволти и неупадливи елементи на декорација со средовековно потекло. На градбите обликувани со поголеми амбиции, ќе се појавуваат сложени композиции од неоготски и неороманички карактер, укажувајќи на констатацијата дека тоа претставува слично како и кај многу

[243] Zoran Manević, n. d. str. 8

средноевропски романтичарски конципирани објекти, мешавина од различни историски мотиви, изведени од наследството на медитеранскиот културен круг.[245]

Речиси во исто време, во Македонската архитектурата веќе постојат голем број на изградени објекти кои по еден препознатлив образец се угледуваат на стандардизираните типови на градби. Тоа релативно отстапува од генералните определби на европскиот романтизам заради фактот дека повикувањето на историските стилови, слободното мешање на формите и повторното афирмирање на елементите од народното градителство и уметност, не претставува канализирана и стилски програмски утврдена акција како одлика на европските придвижувања во архитектурата, туку на специфичен начин создава еден препознатлив јазик кој се градел низ различен процес на перманентно претопување и трансформација на одредени искуства на неимарите и градителите предавани во повеќе генерации. Карактеристиките на објектите преку кои ги утврдуваме специфичните развојни процеси, ќе бидат утврдени преку анализата на единечните реализации земени како конкретни примери речиси од сите поголеми македонски градови. Тие се обработени интегрално во посебното поглавје кое се бави со конкретниот проблем на архитектурата до 1919 година.

Прегледот на случувањата од 19 век во Македонија, непосредно не упатува во сложеноста на состојбите и посебно укажува на реалитетот и тежината на сите трансформации на општествен, културен и полтички план кои придонесуваат за развојот на архитектурата, урбанизмот, градежништвото воопшто, а со тоа ги отвора постепено и проблемите на третманот, развојот, и трансформаците во архитектонско стилскиот израз.

Полетот на преродбенското градителство во Македонија го започнува својот пругорен развој уште во првите децении на деветнаесетиот век. Тоа го согледуваме главно преку големиот број на црковни објекти од нашите градителски тајфи. Градбата на пошироки и повисоки цркви во македонските градови пред се се должи на бројното и економското јакнење на македонскиот елемент во градовите. На

[244] Јасмина Хаџиева Алексиевска, н. д. стр. 130

градовите ќе се огледаат и селата, па така и селаните се грижеле за подигање на нови и поправање на старите цркви, со материјали и начин на работа кои по ништо не заостанувале зад градските цркви. Оваа богата градежна дејност не била израз само на полибералниот режим на турските централни власти, туку и доказ на зголемените материјални можности на македонските граѓани. Веќе во ова време е евидентнта градежната дејност на мајсторските тајфи од Галичник, Дебар, Крушево, Прилеп, Банско, Костур и други, кои гравитираат кон сите балкански држави, особено кон Србија, Бугарија и Босна и Херцеговина.[246]

Одредени коренити промени во турското општество, условени во пошироки рамки од актуелните односи со моќните и развиени европски држави, ќе придонесе и за соодветни промени во односот и рамнотежата на силите кога е во прашање спроведувањето на одредни закони и давањето на некакви слободи на христијанското население. Така, ќе бидат донесени неколку значајни уредби: Ѓилханскиот Хатишериф, кој означува акт од пошироки размери, а уште повеќе истото го претставува Хатихумајунот од 1856 година, со кој била ветена: верска и национална рамноправност на сите народности во турската империја, слобода на вероисповеста и слободата на совеста, мешани судови, право на христијаните да стапуваат на државни должности, да служат во турската војска, и да имаат свои претставници во државниот совет.[247] Секако дека сите овие набројани придобивки за времето во кое се донесени претставуваат мала социјална и општествено-политичка револуција, и ќе значеа истото доколку голем дел од овие ветувања не останеа само на хартија и само со декларативно својство во контекст и прилагодено на генералната политика која ја води централната турска администрација со сите балкански и европски држави во периодот на втората половина на деветнаесетиот век. За жал, сите овие придобивки ќе бидат афирмирани многу подоцна, во време кога и констелацијата на внатрешните односи на Македонија со останатото окружување ќе биде поставено на сосема нови и видоизменети позиции.

---

[245] Александар Кадијевиќ, Један век тражења..., н. д.,
[246] Историја на македонскиот народ, книга 2, стр. 40, (гл. 4, Почетоци на преродбата)
[247] Истото, стр. 43

За првите децении од втората половина на деветнаесетиот век во Македонија, од особено значење е формирањето на шесте вилаети во 1865 година, при што северниот дел на Македонија влегува во составот на Косовскиот (подоцна Скопски) вилает, а подоцна со реорганизација се создава битолскиот вилает, додека јужниот дел на Македонија е во составот на солунскиот вилает. Ваквата административна поделба ќе биде задржана до крајот на турската управа во Македонија. Во контекст на коренитите процеси за внатрешна трансформација на турското општество во овој период, што ќе покрене синџир на последователни реакции не само во оддалечените провинции на Империјата, туку и во нејзините поголеми културно-уметнички и економски центри, ќе се јави нагласената потреба за реорганизација на државниот апарат, со што ќе нараснат трошоците за нејзино одржување а со тоа и задолжувањето во банките на европските држави. Од сето тоа, можеме да заклучиме дека процесите на европеизација, кои коренито ќе покренат сериозни трансформации на внатрешните кохезиони врски на конзервативното турско општество, многу сериозно ќе се одразат на севкупноста и сложеноста на состојбите кои ги препознаваме многу поблиску до глобалните европски придвижувања. Во тоа согледување, ја констатираме се´ понагласената конфронтација на инертните и конзервативни елементи со оние тенденции кои недвосмислено упатуваа на модерна Европа во подем, и на неопходноста од трансформација на сопствените производни сили во насока на дефинирање и прилагодување кон капиталистичките односи во економијата и производството. Сето тоа дополнително било подпомогнато со интензивната изградба на модерни патишта, телеграфски линии и железници, што секако претставува генерална одлика на сложените трансформации во повеќето европски држави, што претставува и репер кој на специфичен начин ќе воведе сосема нови архитектонски објекти кои требаше да задоволат сосема нови и дотогаш непознати функции.

Околу 1859 година, реката Вардар била оспособена да префрлува жито со сплавови до Солун. Поттикнато како процес од Кримската војна, ќе се случи и сериозното зафаќање со проширувањето на патиштата и

сообраќајната мрежа. Недостатокот од стручен кадар: инженери, тејхничари и др., бил ршен со ангажирање на инженери Полјаци, затекнати како емигранти во Турција по неуспешното востание во Полска.[248] Имајќи го предвид овој факт, лесно можеме да претпоставиме дека одредени влијанија, искуства и нови методи во градењето веќе во овој период ќе бидат пренесени од овие затекнати и случајни стручњаци кои секако ќе остават траги во сложениот процес на дефинирање на одредени развојни тенденции, посебно ако се земе предвид дека тие доаѓаат од релативно развиените европски држави во кои одредени технолошки иновации во градежништвото одамна беа реалност.

Веќе во почетокот на шеесетите години на деветнаесетиот век, започнува и поставувањето на првите телеграфско-поштенски линии во Македонија, а околу 1869 почнува и трасирањето на првите железнички линии, со што се пушта во сообраќај и првата траса во 1873 година која поаѓала од Солун до Скопје а подоцна и до Косовска Митровица. За Солун и за Македонија, ова претставува настан од исклучително значење, бидејќи со тоа Македонија се поврзува со светот, а во крајбрежните пристаништа се засилува присуството на странскиот капитал преку работата на големите светски бродарски друштва, а во исто време се доставува и различна стока и индустриски производи од развиените капиталистички европски држави кои многу брзо ќе се најдат на пазарите на гоемите градови во балканските држави. За интензивните контакти со западноевропските земји, најречито зборува и еден интересен обичај на Прилепските трговци, кои имале обичај секоја трета година да ги посетуваат германските и француските градови и одтаму да носат различни индустриски производи. Особено често патувале во Лион, а за својот панаѓур се снабдувале со стоки од Минхен и Љапциг.

Процесот на интензивно внесување на стоки од европските пазари многу повеќе се одразува на развојот на трговијата, на растот на македонските градови и посебно на граѓанството во нив, зголемувањето на имотната нееднаквост меѓу граѓаните, внесувањето на културни манири и навики кај македонците импортирани од европските држави. Во овој

[248] Истото, 46

период, Скопје има над 21000 жители, Штип и Велес по 20000, а Крушево и Прилеп по 10000.

Процветот на занаетчиството во Македонија го забавува својот подем кон крајот на 60-те години на 19 век, што ќе биде условено од прекумерниот наплив на индустриските стоки и полуфабрикати од Европа и од САД, во што турските власти не можеле да воведат никаков ред. Заради тоа уште во овој период започнува миграцијата кон поголемите градови, каде се наоѓала и работа различна од стручната спремност на оние кои се доселувале.

Македонската буржоазија во втората половина на 19 век започнува постепено да станува конститутитвен елемент на општествено политичкиот живот. Внатрешниот состав на буржоазијата во Македонија покрај македонскиот елемент, ја составувале влашките, грчките и еврејските елементи, главно трговци, со воспоставени и живи врски со голем број на земји. Она што секако претставува фактор за специфично препознавање во однос на соседните балкански држави, претставува фактот дека трансформацијата и конституирањето во нација се реализира преку совладувањето на тројниот притисок: политички, економски и духовен. Заради комплексното дејство на овој специфичен процес, одредени форми на национално будење во овој период нема да се спроведува со радикални форми и процеси како што ќе биде случај со Србија или Грција.

Втората половина на 19 век за градителството во Македонија значи влегување во својата зрела фаза. Од тоа време потекнуваат најрепрезентативните објекти од градската архитектура а со своите естетски и функционални вредности посебно се истакнува станбената архитектура која со својата содржина, функција и обликовни компоненти ќе достигне највисок степен на развој. Таквата состојба ќе почне полека да се трансформира кон крајот на 19 век, кога во архитектурата на македонските градови почнуваат да продираат европските архитектонско-стилски влијанија што ќе придонесе да дојде до функционална, конструктивна и формално-обликовна трансформација на објектите во кои ќе бидат вградени новите принципи.

Во перидот на втората половина на 19 век, во Македонија почнува изградбата на специфични објекти градени според одредени примери на куќи кои оставиле соодветен впечаток на идните нарачатели, видени во различни земји во кои се одело на печалба. Со тоа започнува изградбата на двокатни и трокатни куќи со широки настрешници и таваници украсени со резба[249], секако под доминантно влијание на муслиманската станбена архитектура, која ќе го услови не само функционалното организирање, туку и архитектонско стилскиот израз на надворешноста на овие куќи. Сепак, не може да се прогласи и единственоста на изразот на овој образец кој впрочем е креиран од градителските тајфи кои дефинитивно претставуваат органска врска со светот и основна нишка која поврзува различни процеси на трансмисија. Во таа смисла, имајќи го предвид уделот на нашата градителска традиција во креирањето на различните (често именувани и како национални) архитеконски изрази на балканските земји, можеме да ја востановиме и претпоставката за префрлањето на позициите и смената на улогите во интерпретацијата на досегашните искажувања и квалификации кога е во прашање муслиманската станбена архитектура.

Појавата на објекти од општествен карактер во овој период од развојот и дефинирањето на профилот на македонските градови, претставува специфичен феномен со особено значење, бидејќи укажува на непосредните врски со идентични случувања во поширок европски рамки. Тоа и не е чудно, имајќи ги предвид коренитите трансформации на турската администрација, која по примерот на западноевропските држави започнува со изградба на објекти кои се сосема различни од целокупната градителска пракса до тогаш. Тоа на специфичен начин ќе се одрази не само во присуството на нови архитектонски теми, туку и директно ќе влијае врз промената на архитектонската структура на македонските градови, во кои заради разместувањето на овие објекти, се случуваат и соодветни зафати од урбанистичка природа. Тоа заедно придонесува за една интензивна активност, која секако нема да остане без да придонесе за видливо изместување на позициите на архитектурата во севкупноста на приликите во турското општество од овој период. Промената на

[249] Анета Светиева, Резбарени долапи, тавани и врати во Македонија, Институт за

социјалната градска структура и афирмацијата на новиот начин на мислење, поттикнат од интензивната индустријализација и процесот на глобалната европеизација која коренито ќе ги зафати сите слоеви од социјалниот, културниот и економскиот живот, ќе придонесе за појавата на нови архитектонски побарувања, и реализација на обекти кои за првпат ќе ги најават новите содржини кои требаше истите објекти да задоволат. Во таа смисла, започнува изградбата на училишни згради со салони за читалишта и за заседанија на црковно-училишните општини, што го следиме низ примерот на Прилеп, Велес и Скопје.[250] Ќе дојде и до реализација на такви објекти, кои на специфичен начин значеа коренито зафаќање со различни и дотогаш нерешавани проблеми, како што ќе биде примерот со една зграда за старечки дом во Штип, подигната во 1870 година од најбогатиот и историски најобразован штипјанец во тоа време, Хаџи Константин.[251]

Прегледот на настаните кои динамично ја трансформираат општествено-политичката ситуација, укажува на јасен заклучок дека блескавиот период на македонските градови, односно со право наречена нивна "ренесанса", трае доста кратко: од 1830-1880. Во тој период, градскиот живот функционално и суштински се издига на повисоко ниво а урбанизацијата добива нови форми. Економската и финансиската моќ постепено се концентрира и кај христијанското македонско население, богатите трговци влегуваат во официјалната аристократија, а еснафот добива поголемо право да влијае врз општествениот и политичкиот живот.[252] Согласно на таквите факти, состојбата во македонските градови добива сосема нова димензија во урбанистичка и архитектонска смисла бидејќи дефинитивно се разбива традиционалното јадро на градот во смисол на негова трансформација во град со развиена и архитеконски на високо ниво обработена станбена зона, со нови општествени функции и нова развиена и архитектонски солидно формирана работна зона-

фолклор "Марко Цепенков", Скопје, 1993

[250] Историја на македонскиот народ, книга 2, стр. 74

[251] Истото

[252] Борис Чипан, Македонските градови во XIX век и нивна урбана перспектива, МАНУ, Скопје, 1978, стр. 26

чаршијата.[253] Сепак, мора да се спомене дека општествено-политичката состојба на македонските градови во 19 век во многу што се разликува од градовите во слободните држави: Србија, Грција и Бугарија, каде капиталистичкиот систем условува динамични но негативни процеси на неконтролирано растење на градовите и усложнување на неговите функции, заради наглата преориентација кон европските модели. Сепак, трансформацијата на односите во турското општество кои дефинитивно се одвиваат според западноевропски предлошки, во ткивото на македонските градови ќе вткаат објекти кои не само по својата функција, туку и според архитектонско-стилската обработка му припаѓаат на европскиот стилски корпус.

[253] Истото

5. 4. Историските прилики и развојот на македонските градови од втората половина на 19 век до 1919 година

Во периодот од 1880 до 1918 година, **Битола**[254] претставува втор главен центар во Македонија и значаен економски, културен воено стратешки и политички центар на Балканот. Битола станува важен транспортен центар не само за Ресен, Охрид и Дебар, туку и за цела средна и јужна Албанија.[255] Општествено економската ситуација ја карактеризира развиеното знаетчиство, постоењето на голем број образовни институции, економско-политички и културни врски со другите градови во Македонија, Баллканот и Европа.[256] Во сложеното урбано милје на градот присутни се паралелно објекти од градската архитектура од почетокот на 19 век, а веќе од втората половина на 19 век и објекти од т. н. "солунски тип" во кои се присутни европските стилски влијанија применети според принципот на слободна и необврзна компилација. Спецификите на оваа архитектура ќе биде приметена од многубројните патеписци кои ќе остават пишани траги за своите видувања на Битола. Така, ќе остане забележано дека: " ... Долж двата кеја се ниже долга редица од големи и нови куќи. Стилот на овие куќи е својствена мешавина од западни и источни елементи, што заедно остава грандиозен впечаток. Иако фасадите не се многу весело направени, вистинскиот кокетен изглед им го дава боењето со живи бои. Но, и понатаму од овој кварт, во другите делови од градот најдовме многу повеќе куќи со свежо обоени фасади".[257] Во истиот извор, понатаму стои дека:"... соодветно нов впечаток предизвикуваат големите касарни и други

---

[254] Б. Чипан, Македонските градови во 19 век, н. д., Никола В. Димитров, Битола, урбано-географски развој, Битола, 1998; Битољ и околина, Београд, 1937; Монографија "Битола", Битола, 1985; Hahn J. G., Reise von Belgrad nach Salonik, Wien, 1868; Секторска студија: Културно-историското нследство на подрачјето на општина Битола (прилози на повеќе автори) ЗЗСК, Музеј-Битола

[255] Чемерикиќ Милан, Трговина, занатство, индустрија, кредитне установе од 1875 до 1937 године, Споменица 100-годишњице.. стр. 685

[256] Hristova Ljiljana, Za likovnata umetnost vo Bitola 1880-1918 godina, Peristil, Zbornik radova za povijest umjetnosti, 5 kongres Saveza društava povjesničara umjetnosti SFRJ, broj 31-32, Zagreb, 1988-89, str. 173; XIX i XX st., Arhitektura, (Makedonija, str. 255, Likovna enciklopedija Jugoslavije, tom 2, Zagreb, 1987; D-r Konstantin Robev, Bitolj kao kulturno prosvetno središte u prošlosti i sada, Bitolj, 1940

[257] Чипан Борис, Македонските градови во 19 век и нивната урбана перспектива, Скопје, 1978, стр. 54 (во фуснота кај истиот автор: Hahn J. G., Reise von Belgrad nach Salonik, Wien, 1868)

воени згради, ... а потаму се редат не помалку брилијантни новоградби со што се формира пристап кон широката, права главна улица... во нејзина близина почнуваат слободни и тесни улички, а секаде наоѓавме мошне чисто одржувана чаршија и магазини снабдени со европска луксузна стока".[258]

Европските влијанија во Битола се чувствуваат во изгледот на градот и во изведбата на новите куќи со што јасно се гледа преминот од стар турски во нов модерен град. Во тој дух се градат многу јавни згради: конзулати, цркви, џамии, текии, граѓански и воени школи и болници. "..Стиловите на архитектурата на исток и запад стојат еден покрај друг и се надополнуваат...Влијанијата на западноевропскиот еклектицизам и другите стилови кои овде се јавуваат во ретардирана форма, продираат индиректно преку Солун, и достигаат своја кулминација во конструкцијата и надворешниот изглед." [259] Во фасадите се јавува типична класицистичка артикулација со хоризонтална поделба од профилирани венци и вертикална поделба од пиластри со декорирани капители. Околу прозорците се јавуваат рамки од штуко малтер.[260] Богато украсените фасади ги сочинуваат неокласични тимпанони, барокни атики, разновидни керамопластични декорации, псеудокласични и псеудо барокни елементи, особено во профилацијата на прозорците, балконите, скалите и столбовите. [261]

Станбената архитектура во Битола главно следи две развојни линии. Првата е застапена во објектите од "фолклорен тип" од деветнаесетиот век со изразена симетрична диспозиција на основата и со препозналиви белези на ориенталната куќа, а другата наоска води кон развиена диспозиција и нагласена асиметричност во организацијата на основата. Одредени промени во генералната структура се случуваат уште во средината на деветнаесетиот век кога пристигаат раните напливи на европска архитектура, но тоа останува главно присутно во надворешната обработка. Според мислењето на некои автори, "..мајсторите во Битола

[258] Наведено според Б. Чипан, стр. 55 (Hahn J. G., 180)
[259] Hristova Ljiljana, n. d., str. 173;
[260] Чипан Борис,н. д., стр. 92, 93
[261] Радмила Момидиќ-Петкова, Монографија "Битола".....

кон средината на минатиот век не беа веќе во можност и во среќна ситуација да прават синтеза на домашните услови, традициите, европските упливи и новите сваќања... Солидно градените куќи со т. н. "европска" надворешност, претставуваат само неумесен увезен манир.."[262], со што ќе се сложиме само парцијално, но тоа е сепак проблем со кој понатаму ќе се бавиме продлабочено со повторно навраќање. Кон крајот на деветнаеетиот век, и во првата деценија на дваесетиот век, псеудоисториската условеност во изборот на декоративниот репертоар на фасадите во Битола, претставува очигледен показател за свртувањето кон европските искуства. Во тој процес, речиси идентичен третман имаат објектите градени од локалните мајстори, и она што се гради како дел од активноста на официјалната турска администрација. Стилската артикулација на овие објекти, исто така ќе биде предмет на понатамошните анализи.

Како и во повеќето градови во Македонија, и во **Скопје**[263] стопанскиот подем се чувствува во текот на 19 век, иако по катастрофите кои ќе го погодат во претходниот период, подолго време нема да може да се врати на нормалната динамика на развој. Највисокиот степен на развој, заради специфичниот склоп на историкси прилики, Скопје ќе го достигне дури во последните децении на 19 век, при што главна улога има развојот на железничкиот сообраќај, и порастот на бројот на индустриските претпријатија.[264] Истовремено, богатиот муслимански слој од населението ќе ги гради своите најрепрезентативни објекти на левиот брег на Вардар, додека кон средината на 19 век кон исток се наоѓаат куќите на најбогатите христијани, резиденцијата на митрополитот и новоизградената црква Св. Богородица.[265] До крајот на турското владеење, во структурата на урбаната организација на градот се диференцираат повеќето "маали", а настаните од почетокот на 20 век се одвиваат во знакот на доселувањето

---

[262] Krunić Jovan, Smeštaj, razvoj oblika i osnove bitoljske kuće pri koncu turske vladavine, Univerzitet u Beogradu, Zbornik Arhitekonksog fakulteta, III knjiga, 1956-57, Beograd, str. 13

[263] Тихомир Арсовски, Прилози за урбаната историја на Скопје од XIX и почетокот на XX век, книга II, Скопје, 1988; Хаџи Васиљевић Јован, Скопље и његова околина, Београд, 1930; К. Костић, Наши градови на југу, Београд, 1922; Борис Чипан, Македонските градови во 19 век, н. д; Н. В. Кусаковић, По Скопљу (сасликама и планом Скопља), Београд, 1914

[264] Борис Чипан, н. д., стр. 61

на"мухаџирите" од Босна (што се случува во повеќе градови во Македонија), пробивањето на новата улица од камениот мост кон железничката станица, и воопшто во знакот на поставување на некакви почетоци на урбана организација која понатаму се одвива во контекст на приближување кон западните концепции, оддалечувајќи се постепено од претходниот ориентален модел.

Задоцнетиот историцизам во Скопје се изразува кај некои објекти изградени уште во првата половина на 19 век, но тој поголем замав добива во втората половина на 19 век и во почетокот на 20 век. Процесот на одумирање на традиционалната архитектура која на овие простори пред крајот на 18 и во текот на 19 век го достигнува својот дострел. ќе придонесе под посредното влијание на Европските тенденции и непосредното влијание на Солун и неговата архитектура, да се прифатат еклектичните методи што делумно ќе се одрази во општиот архитектонски израз и урбанистички лик на градот. Изградени се повеќе објекти за потребите на турската администрација и војска, како и други општествени и станбени објекти со примена на ренесансни и барокни стилски форми кои се манисфестираат во општата композиција на објектот преку примена на пиластри и столбови од соодветните историски стилови, фронтони, профилации и други декоративни елементи. Така во Скопје под влијание на европската архитектура, во текот на 19 и почетокот на 20 век, до балканските војни, изградени се повеќе објекти од кои само неколку се до денес сочувани. : Зградата на филозофскиот факултет од почетокот на 19 век, Ислахане, Занаетчиско училиште во близина на градскиот парк по кој го добива и своето име, Идадија, Военото училиште, Турската касарна наспроти Мустафа-пашината џамија, Отоманската банка обликувана во неоготски стил, Старата железничка станица (1873), Воената болница "Црвена полумесечина" од крајот на 19 век, Уќуматот, Монополската зграда, Конакот на валијата (почеток на 20 век) кој подоцна служел како пошта, Турскиот театар, Скопската машка гимназија (изградени 1902).[266]

---

[265] Истото

[266] Томовски Крум, Архитектурата во Скопје помеѓу двете светски војни (1918-1941), Научно-истражувачки проект:"Монументалната архитектура и уметност во Скопје во

Скопје својот прв генерален план го добива во 1914 година, само две години после Белград. Автор на овој план, победник на претходно распишаниот конкурс бил Димитрије Т. Леко, кој како долгогодишен службеник во техничката дирекција на Општината на град Белград, имал веќе прилика да се запознае со проблемите со кои еден ориентално организиран град со многу традициоанлни наслаги и слоеви, се претвара во европски. Тој изградбата на ново Скопје го замислил на неизграденият десен брег на Вардар, што претставува одлука која ќе ја определи судбината на градот се до денешни денови.[267]

Струмица[268] одсекогаш била важно трговско и занаетчиско средиште, и после Штип, најголем пазар источно од Вардар. Во него се наоѓала и еврејска трговска колонија. Таквото големо значење за регионот, уште од средниот век Струмица го имала заради споменатата стратешка и комуникациска положба. Извозот и увозот до седумдесетите години од деветнаесетиот век и до балканските и Првата светска војна, главно бил насочен кон Солун и Серез, а во помала мерка кон Штип. До тоа време се одржала важноста на сарите трговски патишта: Струмица-Солун на југ, и Струмица-Серез на југоисток. Патот за Солун отпрвин одел преку Дојран, а по пуштањето на вардарската железничка пруга во 1873 година -преку Удово. По изградбата на железничката пруга Солун-Скопје во 1874 година, воедно и како последица на војните, врската со Серез и Солун ќе биде прекината, со што во трговскиот и вкупниот економски живот на Струмица ќе се случат големи промени кои ќе придонесат за усложнвување на состојбите и драстично влошување на економската состојба. Овој железнички пат уште посилно го вклучил и Струмичко во европската размена на суровини и фабрикати, како и во капиталистичкиот стоковно-паричен стопански систем воопшто. Подемот на занаетчиството и трговијата, производството на стоки кои преку Солун се пласирале дури и на странските пазари, создале слика за развиен и

првата половина на 20 век", Музеј на град Скопје, 1997 година; Лидија Кумбарџи-Богоевска, Османлиски споменици во Скопје, Скопје, 1998

[267] Истото

[268] Манол Пандевски, Ѓорѓи Стоев-Трнката, Струмица и струмичко низ историјата, Струмица 1969; Јован Ф. Трифуновски, Струмички крај, народни живот и обичаји, Скопје, 1979

богат град. За тоа сведочи и една забелешка од 1912 година, во која се вели дека "..Струмица е богат и развиен град во кој живеат богати турци-чифликсајбии, македонски трговци, главно гркомани и богати евреи". Паралелно со стопанскиот развој на градот се создава значителна и богата граѓанска средина која уште во педесетите години на 19 век во национален поглед се ориентирала словенско-македонски. Таквиот слој кој интензивно одржува врски и со богатиот слој од развиените села, ќе се појави како главен двигател на преродбенското движење во овој крај. [269]

Таквата слика на градот сериозно ќе ја нарушат балканските војни, кои заради специфичната состојба со грчката и бугарската пропаганда дополнително ќе се усложнат. Како последица на тие немили настани, а псоебно по пожарот подметнат од грчките војски на 8 август 1913 година, кој ќе трае до 15 август, во градот ќе изгорат 1900 јавни згради, цркви, куќи, кафеани, дуќани, скоро сите објекти од културно-историска вредност.[270]

Од 1913 година, уште еден важен фактор кој ќе влијае врз развојот на градот ќе бидат доселениците од Кукуш, Дојран и нивната околина. Живеејќи во близина на Солун како пожив и подинамичен економски центар, овие доселеници ќе внесат дополнителна енергија во развојот на одредени занаетчиски гранки а и во трговијата воопшто. Главниот карактер на стопанисувањето сепак ќе остане во знакот на земјоделството, занаетчиството и трговијата.[271]

Наоѓајќи се на југ и блиску до главните комуникации кои во правецот север-југ ќе обезбедува логична трговска врска со Солун и другите поголеми градови во регионот, Струмица се развива слично како и другите македонски градови бележејќи еден специфичн континуитет кој на планот на архтектурата се следи од деветнаесетиот век наваму. Периодот на Османлиското владеење и присуството на многубројно турско население, придонесува и во градската архитектура долго време да владее манирот на куќите чардаклии, прилагодени на микро-климатските услови, но со доминантна ориентална нота во својата функционална и

---

[269] Манол Пандевски, Ѓорѓи Стоев-Трнката, н. д., стр. 138-139
[270] Истото, стр, 295
[271] Јован Ф. Трифуновски, н. д., стр. 20

естетско-обликовна концепција.[272] Во однос на типовите на куќи кои се градат во Струмичкиот крај, може да се заклучи дека тие се менувале во текот на времето, а главните разлики ги согледуваме преку објектите кои се градени пред крајот на турското владеење, и објектите градени во периодот меѓу двете светски војни.

Не помалку специфична и препознатлива е архитектурата од крајот на османлиското владеење во **Гевгелија**.[273] Во периодот до 1912 година, не постои некакво планско развивање или урбанистичко уредување на градот, а урбанистичкото јадро претставува чифликот до средината на 19 век. До крајот на 50-години на 19 век, Гевгелија всушност претставува селска населба со ниски и скромни куќи прилагодени за одгледување на свилена буба, додека турските куќи во градот биле оградени со високи зидови. Важно е да се спомене констатцијата дека внатрешниот распоред и на христијанските и на турските куќи бил идентичен.[274]

Со изградбата на железничката линија Скопје-Солун во 1873-1874 година, населбата се проширува кон исток. Железничката станица била започната 1873 година а завршена 1874, а главната улица во градот со неа била поврзана во текот на 1875 година. Гевгелија е официјално признаена како градска населба во 1886 година, кога започнува и посистематското средување на градот. Во овој период таа станува административен и воен центар на Гевгелиската каза во чиј состав влегувале 70 населби. Изградени се касарните, зградата на управата на казата, и управата на нахијата. Изградабата на повеќето двоспратни куќи започнало особено во 90-те години на 19 век, а во 1898 година е изгрдаена и државна фабрика за точење на свила, на главната улица во близинат на железничката станица. Со тоа нараснала и потребата од изградба на специјални куќи за сушилници, и се наметала потребата од отворање на нови и различни трговски дуќани.

Развојот на трговските односи со развиените центри условило да се појават и трговци од Солун, Франција, Италија и други, што придонело многу рано да дојде до појава на различни производи од европските

---

[272] Сотир Томоски, Народна архитектура, н. д.
[273] Владо Картов, Гевгелија до Балканските војни, Скопје, 1966;
[274] Истото, стр. 47

пазари, до промена на одредени секојдневни навики, однесување, и форми на културно изразување.[275]

При крајот на 80-те години на 19 век, по Солун, Гевгелија заедно со Воден, Кавала, Серез, Драма, Костур, јанина, Селфиџе, претставува најважно трговско место во Македонија.[276] Сите градови во близината на Солун економски доста зајакнуваат, додека Солун станува најважно извозно и увозно пристаниште на Македонија, бидејќи трговски бил поврзан со земјите на Средна и Западна Европа (благодарение и на железничката поврзаност)[277]. На почетокот на 20 век, Гевгелија сеуште претставува важно трговско место со голем број дуќани, филијали на осигурителни друштва, фабрики, банки, менувачници и др. Слична позиција таа завзема и по завршувањето на балканските војни, како извозно место за повеќе селскостопански култури,[278] и стока која се извезувала главно преку комисионери од Солун.

Првата фабрика за точење на свилен конец во гевгелија е изградена во 1898 година од Управата за Отоманските државни долгови во ссопственост на султан Хамид. Фабриката била лоцирана во месноста "Манастирот", а машините поračани од Италија, а монтирани од италијански стручњаци. Во 1909 година започнала и изградбата на шестспратна зграда со два магацини (складови) за обработка на тутутн од страна на автроунгарската фирма за трговија со тутун "М. Херцог и компанија", а во погон била пуштена во 1910 година.

Во периодот на 80-те години на 19 век, пораснуваат потребите за школско образование на градското население. Врз таквата потреба големо влијание имале и странските пропаганди, кои преку создадената образована интелигенција сакале да го наметнуваат своето влијание. Фактор кој влијаел врз квалитетот на стекнатото образование секако претставува добрата материјална состојба, која овозможувала поимотните граѓани да ги школуваат своите деца во средни училишта во Солун,

---

[275] Истото, стр. 50-51

[276] Картов Владимир, н. д., (во фуснота на стр. 60), Сиридон Гопчевиќ, Стара Сбија и Македонија, Београд, 1890 година

[277] Билјановски Злате, Некои податоци за надворешната трговија на Македонија од Кримската војна до Блаканската војна, Гласник на ИНИ, Год. VI, бр. 1-2, Скопје, 1962

Цариград, и Битола, како и да посетуваат виши школи, факултети, странски колеџи и сл. [279]

Театарски претстави, чиј носител била учителската интелигенција од градот, почнале да се прикажуваат во перидот 1908-1912 година. Во 1910 година е формирано и првото градско читалиште "Просвета".[280]

Придвижувањата на историските процеси и природните катстрофи придонеле во градот да остане многу малку од сето она што како архитектонски и градежен фонд се таложело низ времето. За среќа, сеуште постојат објекти како дел од некогашните големи трговски јадра со сепцифичната архитектура на чаршија која ја среќаваме на една поширока територија (Скопје, Битола, Прилеп и др.), која овде се препознава и се двои со богатството на фасадна пластика и општа орнаментација која се должи на возможноста за импортирање на овие елементи директно од Солун. Објектите градени кон крајот на османлиското владеење, задржуваат само некои од елементите од претходниот период, што се должи пред се на историските услови и новата историска стварност во која се вршеше постепената замена на јазикот на ахитектурата, процес, во кој автохтоната неимарска архитектура постепено се повлекуваше и се прилагодувше кон процесите кои ќе доведат и до одредена унификација на изразот на архитектурата.

Крајот на 19 век, **Делчево** и регионот ќе бидат во знакот на Разловечкото востание, и учеството на голем број Македонци во Српско-турската војна од 1876 година на страната на Србија, како и учеството на доброволци во Руско-турската војна 1876-1878. По потпишувањето на мировниот договор меѓу Русија и Турција на 3 март 1878 година во Сан Стефано, целиот Пијанечки крај останува зад демаркационата линија. Границата меѓу Турција и Бугарија била повлечена под сртот на Осоговските планини. Во текот на 1878 година, Горноџумајскиот округ бил под времена окупација на Русите, а македонците се обидуваат да ги изгонат турците од тој крај. По неуспешноста на тој подвиг, само од

---

[278] Савић М. Миливоје, Занати и индустрија у присаједињеним областима и занати у старим границама краљевине Србије, Београд, 1914; Картов Владимир, н. д., стр. 63

[279] [279] Владо Картов, Гевгелија до Балканските војни, Скопје, 1966, стр. 128

[280] Истото, стр. 137

пијанечкиот крај се иселуваат над 200 семејства во Бугарија, а во опустените пијанечки села се населуваат изгонетите турци од Бугарија и од Босна и Херцеговина. Ова претставува сериозна миграција и размена на населението, што подоцна наоѓа свој одраз во севкупноста на состојбите и во формирањето на структурата и профилот на населените места.

По завршувањето на Балканските војни кои овие краишта ќе ги остават во урнатини заради близината на фронтовските линии, ќе се случи и Првата светска војна која ќе заврши со воспоставувањео на власта на новата држава на Србите, Хрватите и Словенците, која продолжува уште посилно со денационализаторската политика. Заради близината на границата со Бугарија, населението од овој крај постојано ќе биде изложено на специфичен терор, што нема да дозволи речиси ниакков прогрес со забележителни позитивни резултати на планот на стопанството, економијата, културата и сл. [281]

Општествено политичките и економските услови во **Штип** [282]како и во повеќето градови во Македонија, доживува соодветена пресвртница по завршувањто на Кримската војна 1853-1856. Зголемениот трансфер на стоки и производи, процесот на постепено трансформирање на застарените феудални односи, позитивно се одразува врз општата состојба на населението, и придонесува за создавање на еден значаен слој на богати македонски граѓани кои ќе имаат и своја содветна функција во одвивањето и организацијата на животот во градот. Земјоделството, занаетчиството и трговијата како најдоминантни стопански гранки значително се развиваат во првите децении од втората половина на 19 век, заради многуте поволности како што се миграциите од селата кон градот, близината на големите тровски и економски центри, и големиот економски потенцијал на регионот. Во овој период веќе биле воспоставени врски со странските пазари на Балканот и во Средна и Источна Европа, како и со пазарите во Азија. Главниот трговски пат кој одел по линијата Солун-Струмица-Штип-Куманово до Белград и Софија. Овој пат ќе има голема улога во остварувањето на контактите со европските средини и пазари, се´ до

[281]Арсовски Драган, Христовски Димитар, Делчево, ГРО "Младост", Кочани, II издание, 1985, стр. 40-52

[282] Астибо-Штип, И - ЦЦ век, Монографија, "Трудбеник"-Скопје, Скопје, 1964,

изградбата на железничката линија Солун-Скопје во 1873 година. Подоцна, со завршувањето на српско-турските и руско-турските војни од 1876-1878 година, и посебно по Берлинскиот конгрес 1878 година, со новата граница со Турција ќе бидат пресечени трговските патишта и канали и ќе бидат прекинати пазарите на македонските трговци. Во последните децении на 19 век, градот повторно заживува при што се доселуваат и многу влашки фамилии од Крушево и еврејски фамилии од Солун кои главно биле занаетчии и трговци.[283] Во 1872 година, во Штип ќе биде отворено првото читалиште "Дејност". Заради увидената полза од таквата институција, ова читалиште го помагале штипските трговци и занаетчии. Во 1871 година, како што и порано споменавме, Хаџи-Констатнин ќе го отвори првиот старечки дом во Македонија и дом за згрижувае на сиромашните, познат како "Шпитале".[284]

Заради општите состојби во кои се нашла турската држава по руско-турските војни, како и заради влошената состојба на балканот воопшто, стопанскиот подем на **Крушево**[285] од првата половината на 19 век, нагло опаѓа. Состојбата дополнително се влошува по Берлинскиот конгрес од 1878 година, пред се´ заради прекинувањето на трговските врски со деловите од турската држава кои влегуваат во новите граници. Крајот на 19 век, овие краишта ќе ги затекне во многу лоша состојба, која дополнително ќе се усложнува со појавата на револуционерното движење, Илинденското востание, и настаните кои ќе следат понатаму.[286]

Како единствена урбанистича целина, Крушево има структура и архитектура која според своите специфики, концепцијата на организација на просторот, и проектантскиот приод во креирањето на архитектонските објекти, се вклопува во едни генерални и широко дефинирани одлики на движењата и случувањата во архитектурата и македонското архитектонско творештво од 19 век. Во урбанистичка смисла, Крушево е формирано според еден препознатлив образец од чаршија како трговско-

---

[283] Истото, стр. 35
[284] Истото, стр. 41
[285] Историја на Крушево и Крушевско- од постанокот на градот до поделбата на Македонија, книга прва, Крушево, 1978; Б. Чипан, Македонските градови во 19 век, н. д., стр. 82-89; Сотир Томоски, Македонска народна архитектура, Скопје, 1960
[286] Истото, стр. 139

занаетчиско и општествено средиште на градот, и повеќе маала како станбени зони, поврзани со систем на тесни улици. [287]

Како најзначајни остварувања од 19 век, сепак претставуваат крушевските куќи, со специфична и препознатлива архитектура која своите вредности ги остварува како највисок израз на локалните влијанија, на традицијата, и на специфиното неимарско искуство создавано во неколку генерации градители. Поголемиот дел од овој градежен фонд изгорел во востанието од 1903 година. Некои од куќите биле со тек на време обновувани, а старото јадро на градот во подоцнежните години меѓу двете светски војни, речиси и да не претрпел некакви промени. Во тој меѓувоен период, во Крушево не е забележана посериозна градителска активност. [288]

Настаните во **Кочанско-Виничката** област во втората половина на 19 век, посебно во периодот по војните 1876-1878, се одликува како и во останатите делови на Македонија со интензивно будење на националната свест, како дел од комплексноста на Преродбенското движење. По завршувањето на споменатите војни доаѓа до одредени миграциони процеси, при што се населуваат голем број на мухаџири од околните земји, а меѓу нив има Помаци и Черкези. Приливот на селско население во градот бил интензивен заради поголемите можности за вработување и егзистенција. [289]

По завршувањето на балканските војни во 1912 година, започнува нов период на поорганизиран развој на Кочанско-Виничката област, која се должи пре се´ на отворената можност да се откупува земјата од поранешните сопственици, со што селското население станува економски појако што дирктно придонесува и за развој на позитивни економски процеси во целиот регион. Продажбата на оризот, и трговијата со стока во планинските места, придонесува економски појакиот слој да гради свои куќи, и постепено да се напушта концептот на живеење во куќни задруги. Од 1926 година, воведен е железнички сообраќај.

---

[287] Истото, стр. 295
[288] Б. Чипан, н. д., стр. 88-89; Историја на Крушево и крушевско, н. д., стр. 297
[289] Јован Трифуновски, Кочанска котлина, сеоска населја и становништво, Скопје, 1970, стр. 20

Заради остварените добри стопански и економски прилики и врски, како и заради зголемувањето на бројот на нселението, од половината на минатиот век во **Гостивар** се отвораат голем број на трговски и занаетчиски дуќани. Од тие причини, во градот се случува приметен напредок, што ќе резултира со концентрација на трговци и знаетчии од Велес, Кичево и Крушево. Меѓутоа, и покрај релативно добрата состојба на занаетчиството и трговијата, земјоделството останува дополнителна активност речиси на сите жители на Гостивар се´ до завршувањето на Втората светска војна.[290]

Стопанските услови и лошата економска состојба во периодот кон крајот на турското владеење, ќе биде главната причина за појавата на печалбарството. Тоа од друга страна ќе придонесе за појава на една специфична архитектура во камен, прилагодена на актуелната состојба на горнореканците.

Периодот на 19 век е по многушто важен за развојот на **Валандово**, што може да се следи до изградбата на железничката пруга во 1873 година, кога заради нововоспоставените сообраќајни железнички врски, патниот сообраќај кој дотогаш минувал низ Валандово го губи своето значење. Функцијата на развојот на занетчиството и трговијата ја гледаме во соодветното дејство врз околните села. Транзитниот сообраќај бил посебно важен, заради што и бројот на различните занаетчиски и трговски дуќани бил многу голем. Изградбата на пругата ќе придонесе Валандово да остане настрана од главниот сообраќај, а со тоа и настрана од различните влијанија кои преку него доаѓале.[291]

Балканските и Првата светска војна како и во другите места од овој регион ќе донесат страотни разурнувања, а неповолните влијанија биле условени и од близината на грчката и бугарската граница, што долгорочно и неповолно се одразува на воспоставениот континуитет на влијанија и врски.

---

[290] Јован Трифуновски, Антропогеографски одлики на Гостиварскиот крај, Гостивар, 1970, стр. 102

[291] Јован Трифуновски, Наша населја, Антропогеографска проучавања, Книга прва, Скопје, 1971, стр. 8-14

Во периодот на 19 век, **Куманово**[292] во урбанистичка смисла се развива на специфичен начин преку оформување на основните составни територијални единции-маалата. Целокупниот живот на градот и сите настани кои ќе се случуваат во историска смисла, ќе бидат поврзани со состојбите во овие основни клетки од урбаната структура на Куманово. [293]

По војните 1878 година, и во овие краишта се населуваат мухаџирите, иако претходно бележиме доселување и на кримски татари(според податоците од 1836 година). Во периодот од 1884 до 1912 година, во градот се населуваат Велешани (Башиноселци), а освен присутното население, подоцна меѓу двете војни ќе бидат населени и доселеници од Пирот.

Во периодот на втората половина на 19 век, основни занимања сеуште се земјоделството и сточарството, додека за некаков поинтензивен развој на занаетчиството не станува збор пред се´ заради одредени непволности на вкупната економска состојба која истото не можела да го дозволи. Сепак, во втората половина на 19 век, одредени занаети поччнувааат поинтензивно да се развиваат, меѓутоа слабата економска моќ на жителите придонесува голем број занаетчии да го напуштат Куманово и да се населат во поголемите градски центри.

Иако скудни, податоците и документите зборуваат за одреден пругорен развој на трговијата, занаетчиството и трговијата во кумановско кон крајот на 19 век. По Српско-турските војни 1876-78 година, границата на српската држава се поместува кон Куманово, што директно влијае врз поволниот развој на занаетчиството и трговските односи. Во истиот период се бележи и засилено населување на градот и драстично зголемување на бројот на неговите жители. Зголемувањето на бројот на занаетчиите, резултира и од поместувањето на патната мрежа која сега директно го тангира Куманово, како и од изградбата на железничката пруга.

Како и во повеќето македонски градови, во втората половина на 19 век, забележителен е процесот на создавање на граѓанската класа со

---

[292] Димитар Масевски, Миодраг Арсовски-Болто, Куманово, Прилози за изучување на неговото минато од праситориата до денес, Куманово, Ноември, 1996

[293] Истото, стр. 80

специфични потреби кои на соодветен начин и постепено почуваат да го профилираат и културниот карактер на градот. Понатамошниот развој на градот може да се следи преку сложените состојби на просветен и црковен план, а преку различните методи за делвување на соседние пропаганди, а се´ со цел проширување на сопствените интереси и завладување со духовниот простор на Македонија. Развивајќи се во насока на современ град, Куманово ќе биде средиште на голем број историски случувања , заклучно со завршувањето на Балканските и Првата светска војна, кога територијално влегува во составот на новоформираното Кралство на СХС. На планот на архитектурата во перидот на 19 век, освен изградените црковни објекти со специфични архитектонско-стилски изразни средства[294], ќе се градат различни објекти потребни за одвивањето на општествениот и културниот живот на градот, кои според генералниот изглед припаѓаат на сепцифичната групација на т. н. "преодни" објекти. кои во својата архитектонска артикулација содржат и елементи од традиционалната архитектура нследена од претходните времиња и креирана според традиционалната ориентално-визнтиска предлошка, но се забележува и присутност на некои елементи кај одредени објекти кои го најавуваат времето на примени во архитектурата кои на посреден начин ги најавуваа и соодветните промени на општествено-политички план.

Еден од најважните фактори кој во подолг временски период директно ќе влијае врз развојот на **Прилеп**,[295] ќе биде секако одржувањето на Прилепскиот панаѓур.[296] Она што претставува влијателен фактор, е присуството на трговци не само од сите краишта на Македонија, туку и од балканските и пошироко од европските држави. Напливот на стоки од овие пазари забележително ќе влијае на цените и квалитетот на домаќните производи, што посебно ќе биде нагласено во деценииите од втората полвина на 19 век, посебно во периодот по 1873 година. Производите кои се нуделе на овој панаѓур, многу рано на овие простори ќе донесат влијанија на индустриското и развиено производство, а цената

---

[294] Кокан Грчев, Црковното градителтство меѓу двете светски војни 1918-1940, Институт за фолклор Марко Цепенков, Скопје, 1998

[295] Прилеп и Прилепско низ историјата, книга прва, Од праисторијата до крајот на Првата светска војна, ИНИ-Скопје, Прилеп, 1971

[296], Истото, стр. 207

на овие производи лесно ја истиснувала домашната стока, со што се јавила диспропорција во застапеноста и пласманот на домашните стоки. Важно е да се спомене дека прилепските трговци не само на панаѓурот, туку и независно од него патувале често во европските држави, со што може да се објаснат одредени феномени од културолошка и уметничка природа, чие појавување го бележиме во наведениот период, а кое укажува на присуството на интензивирана и активна европеизација на навиките, однесувањето, градењето и креирањето на животниот простор и се´ она што го формира културниот ниво на живеењето посебно во градските средини. Тоа секако наоѓа свој одраз во напуштањето на традиционалните навики и однесување врзани повеќе за традиционалните ("ориентализирани") модели, што посредно и приметно наоѓа свој одраз во третманот на архитектурата на индивидуалните згради, и посебно во нивната организација. Во овој контекст секако трба да се разгледува и податокот дека некои прилепчани секоја година во мај и јуни оделе во Виена, Лајпциг, Лион, Минхен и Цариград, за да се снабдуваат со стоки за трговија. [297] За "европскиот карактер" на прилепската чаршија, што сведочи за степенот до кој европските влијанија можеле да допрат и извршат влијание, зборуваат и патеписните забелешки, кои укажуваат на тоа дека дуќаните и магазините се правени :".. по европски вкус, со делкани камења и големи стаклени отвори, покриени со карактеристични метални капаци.."[298]

Економското слабеење на градот во 80-те години на 19 век се поклопува на одреден начин со таков идентичен процес кој се одвивал речиси во сите балкански земји, а како судбина ја делел со сите во тој период поразвиени македонски градови. Главната причина за таквиот развој на настаните во претходница го најавува уште во претходниот период наглиот продор на евтините индустриски производи од развиените европски држави, што воспоставува поинаков режим на домашните пазари, а заради кое страда главно домашното занаетчиство. Тоа негативно се одразува не само во доменот на занаетчиството, туку има влијание и на сите пратечки фактори што целосно придонесува за лоша

[297] Истото, 298

разврска на економската и материјалната состојба во последните децении на 19 век.

Во 1872 година воведен е монолполот на тутун, а во 1873 година изградена е првата (најстарата) зграда за складирање натутун на француската фирма Regie Cointeressee des Tabacs de Lempire Otoman. Исто така воведувањето на одредени нови такси ќе предизвика прстанок на производството на коноп, што заедно предизвикува сериозни економски потреси. Тие најјасно се прикажуваат преку присилната работа за изградбата напатот Битола-Прилеп-Градско, палењето на Прилепската чаршија во 1873 година, востанијата на Балканот од 1875 година, престанокот на работа на Прилепскиот панаѓур, населувањето на 15000 мухаџири во Прилеп и Прилепско по Сан Стефанскиот мир 1878, појавата на странските црковно-училишни и политички пропаганди, и воопшто со сериозната диференцијација на капиталот и негова концентрација на сосема поинаков начин.

Од друга страна пак, бележиме и одредени активности во врска со развојот на школството и просветата во Прилепскиот крај, што резултира со поставување на темели за новата гимназија во 1893 година, а била завршена 1894 година.

По младотурската револуција во 1908 година, се случуваат одредени позитивни промени во развојот на градот. Заради подобрената состојба, градот ја добива првата банка, филијалата на турската Државна земјоделска банка, а заради зацврстување на одредени свои влијанија, српската пропаганда почнува да учествува со одобрување на свои кредити, економска помош и заеми. [299]

Балканските и Првата светска војна ќе се одразат на специфичен начин врз развојот на целиот регион, што на одреден начин ќе ги димензионира и различните состојби низ кои ќе проаѓа развојот на Прилеп и околината. Освен познатите информации за големите разурнувања заради близината на фронтовските линии, мора да се спомене еден интересен феномен кој се однесува на изградбата на различни комуникации. Имено, во периодот на тригодишните борби на Солунскиот

[298] Hahn J. G., Reise von Belgrad nach Salonik, Wien, 1868

фронт, , и од двете конфронтирани страни се градела мрежа од различни комуникации наменети за снабдување на фронтот.[300] Од страна на централните сили на територијата на Прилеп и Прилепско била изградена развиена мрежжа на комуникации, железнички пруги со широчина 60 цм. Во периодот 1915-1918, биле изградени правците Градско-Плетвар-Прилеп-Битола, Бакарно Гумно-Кажани, Велес-Степанци. Вдолж првата пруга биле изградени и повеќе железнички станици: Градско, Камен Дол, Дреново, Мрамор, Царевиќ, Тројаци, Беловодица, Плетвар, Пештерица, Прилеп. Истото се случило и во повеќе населени места кои случајно се нашле на линијата за снбдување на фронтот. По завршувањето на Првата светска војна, во Вардарска Македонија била воспоставена воена власт од страна на Српската врховна команда, а набргу започнала и организацијата на српската цивилна власт. Сите овие настани нема да го одминат Прилеп и Прилепско, и на одреден начин ќе ги трасираат понатамошните активности кои ги бележиме во периодот меѓу двете светски војни.

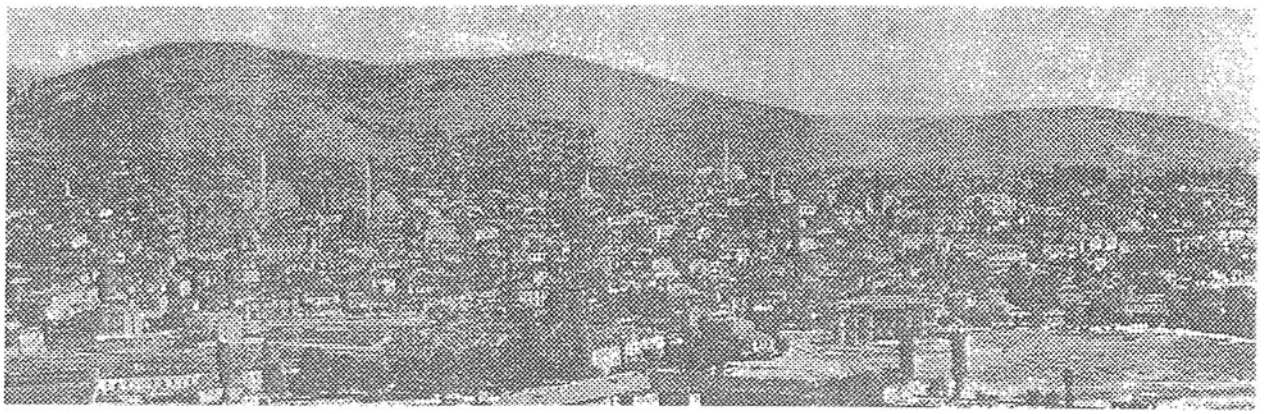
Пишувајќи за архитектурата во **Охрид**,[301] Борис Чипан наведувајќи го веќе посоченият извор,[302] наведува цитати од патеписите на Хан, при што тој зборува дека :"... оној дел од градот кој од езерскиот брег се простира на јужната страна од ридот, ома вистински градски изглед, затоа Што куќите се густо збиени и во редови една над друга искачени. И овде деловите од куќите кои се при земјата се сосема без светлина, улиците тесни, прекршени, и со некакви препуштања од горните катови, уште повеќе стеснети и темни. " Иако неговите забелешки за квалитетот на станбената архитектура на Охрид, како што ќе забележи и Чипан, се однесуваат на типичен европеец од 19 век, кој во својата матична земја го живее периодот на нестабилност по прашањето за изборот и квалитетот на архитектонските референци, што не му дозволува да ги увиди оние квалитети кои гласно ќе бидат промовирани не така подоцна, на почетокот на векот, кога квалитетите на новата модерна архитектура сосема соодветствуваа во својата побарувачка конотација на она што веќе

---

[299] Истото, 272
[300] Истото, 308
[301] Б. Чипан, Македонските градови во 19 век, н. д., стр. 66-73; Б. Чипан, Стара градска архитектура во Орид, Скопје, 1982
[302] Истото, н. д., стр. 54 (Hahn J. G., Reise von Belgrad nach Salonik, Wien, 1868)

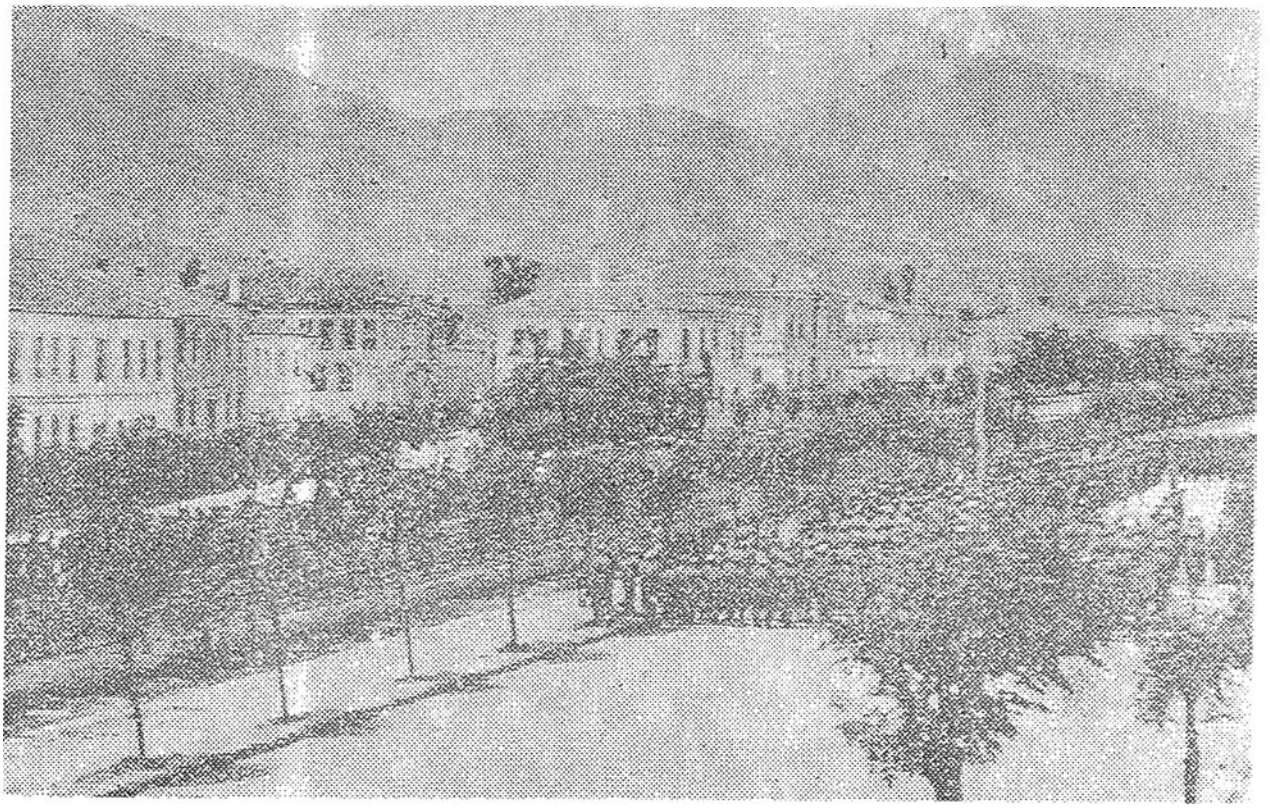
беше вградено во традициоалниот архитектонски репертоар на Охрид. (како и во другите градови во Македонија каде бележиме идентични развојни процеси на архитектурата). Она што претставува драгоцена информација, е податокот дека во голем број се градат повеќеспратни станбени објекти кои во македонските градови се јавуваат околу средината на 19 век.[303] Не навлегувајќи подлабоко во обработката на оваа материја, само го подвлекуваме студиозното и повеќезначно истражување на Б. Чипан за старата градска архитектура во Охрид,[304] во која се содржи релевантен научен материјал, чија научна целисходност ја согледуваме во отворениот пристап и во сеуште важечките поставки кои ги прифаќаме како одредници во прецизирањето на нашиот однос кога е во прашање развојот на архитектурата во Охрид, и на повеќето македонски градови од периодот на 19 век.

[303] Истото
[304] Стара градска архитектура во Орид, Скопје, 1982

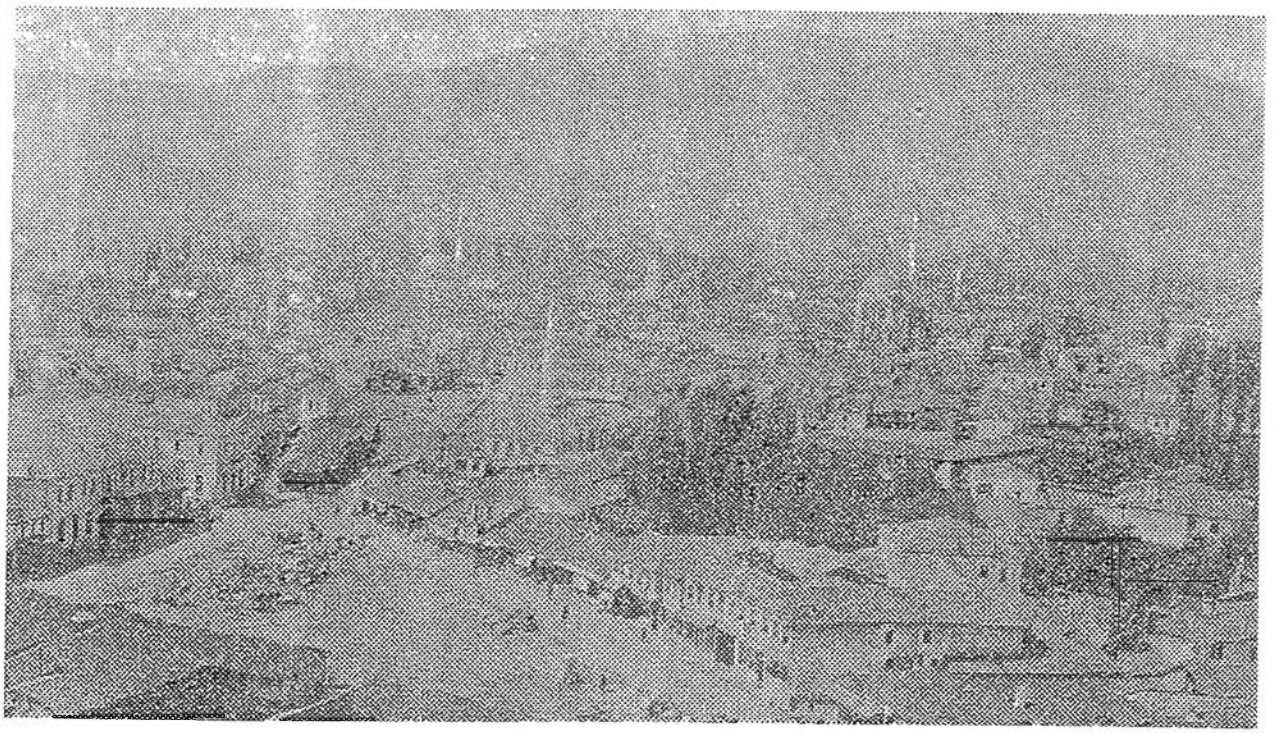


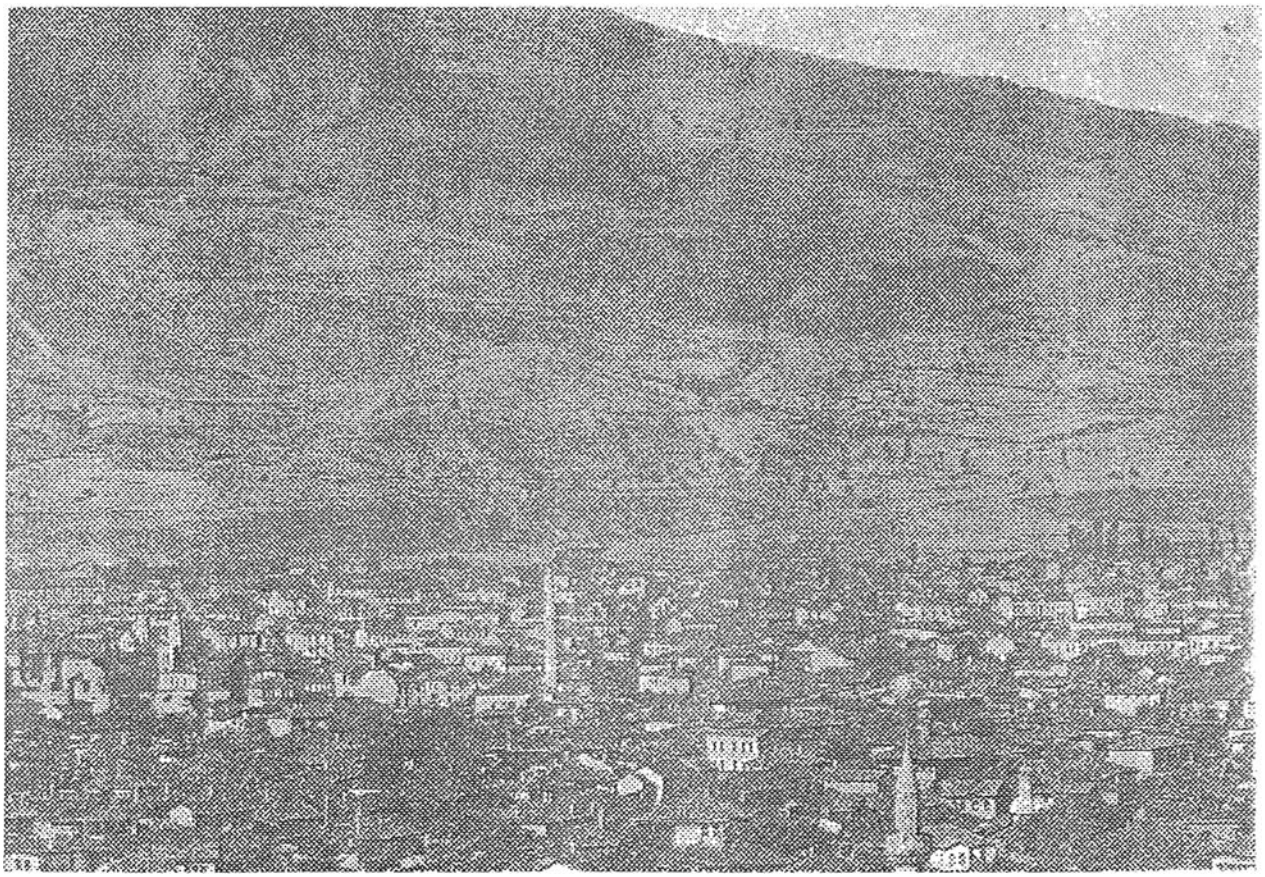
Сл. 1-2, Панорамски изглед на Битола во периодот околу 1919 година



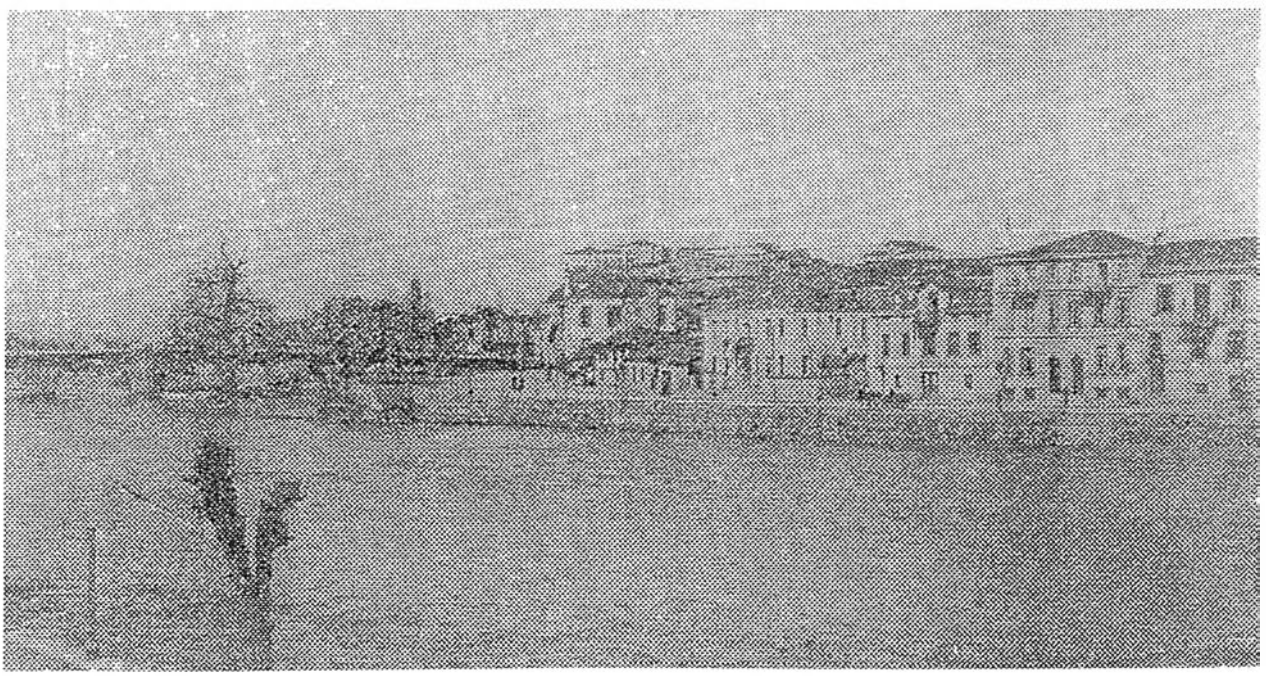


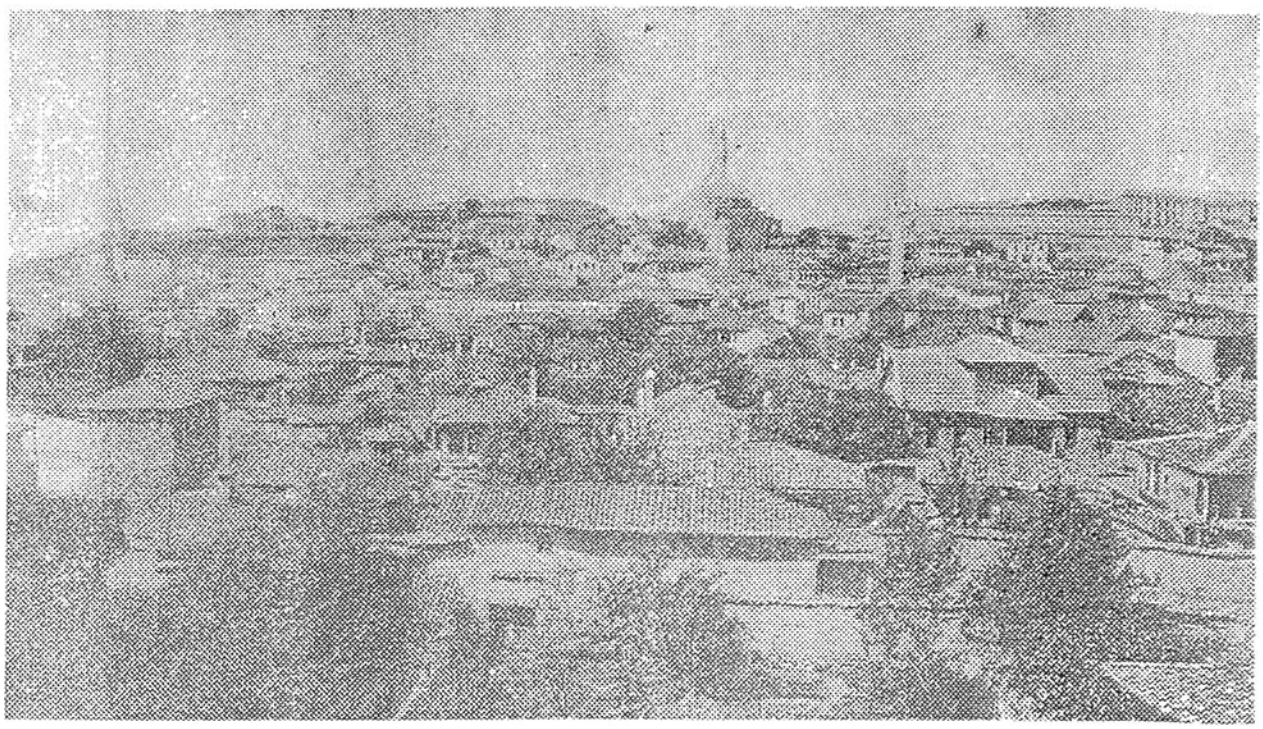
Сл. 3. Изглед на дел од Битола покрај левиот брег н Драгор
Сл. 4. Изглед на централното градско подрачје на Битола



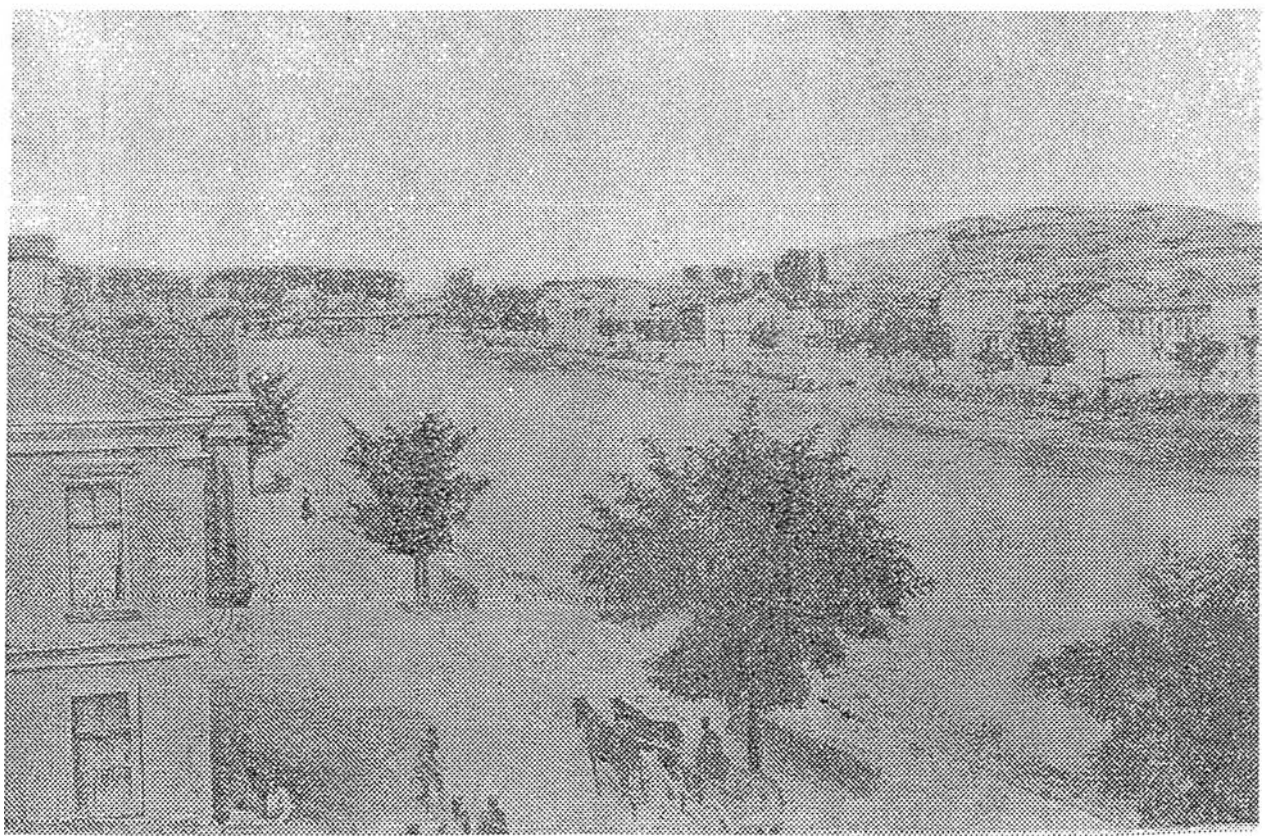


Сл. 5, Панорамски изглед на Скопје пред 1919 година
Сл. 6, Дел од објектите на кејот покрај левиот брег на Вардар, Скопје, околу 1919 година



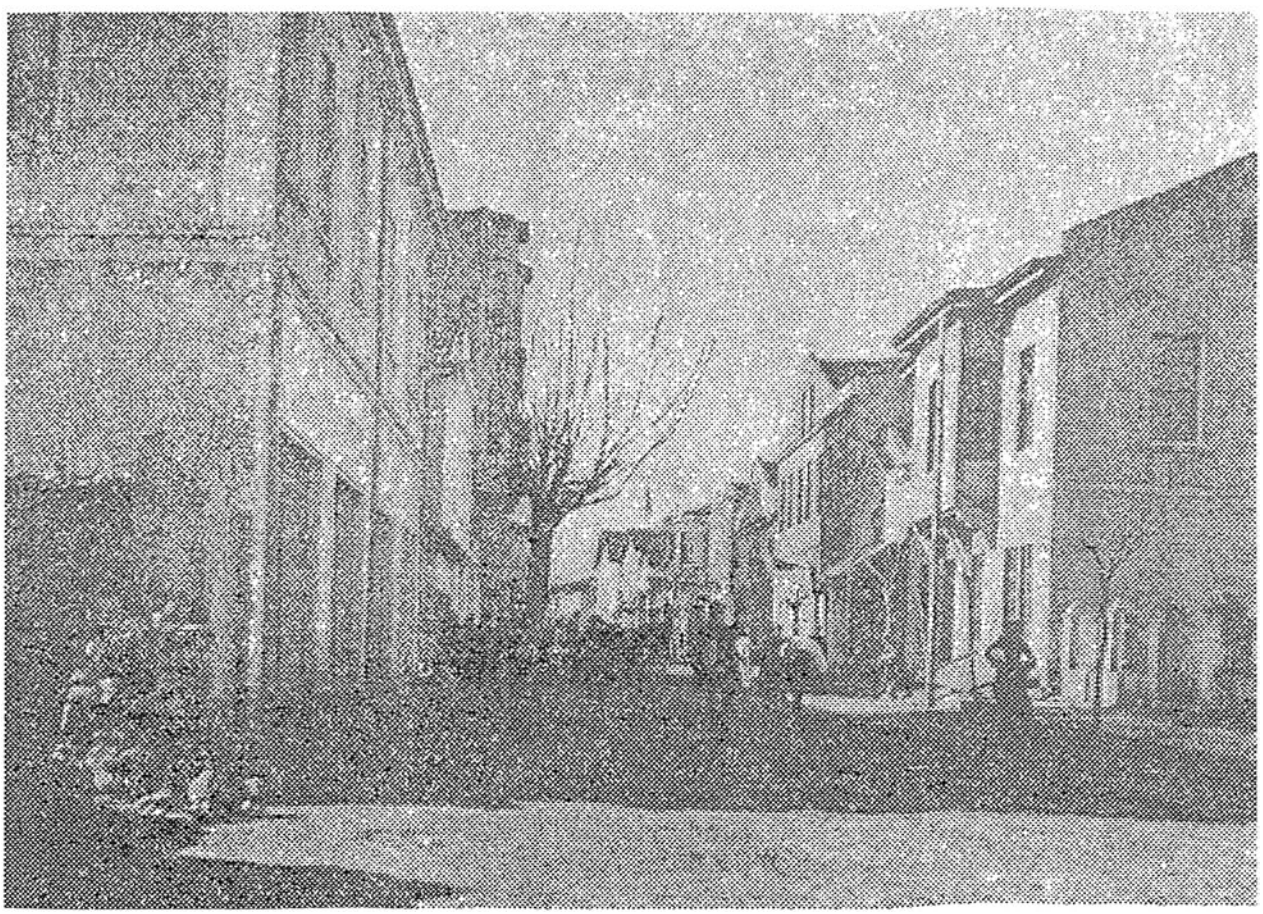


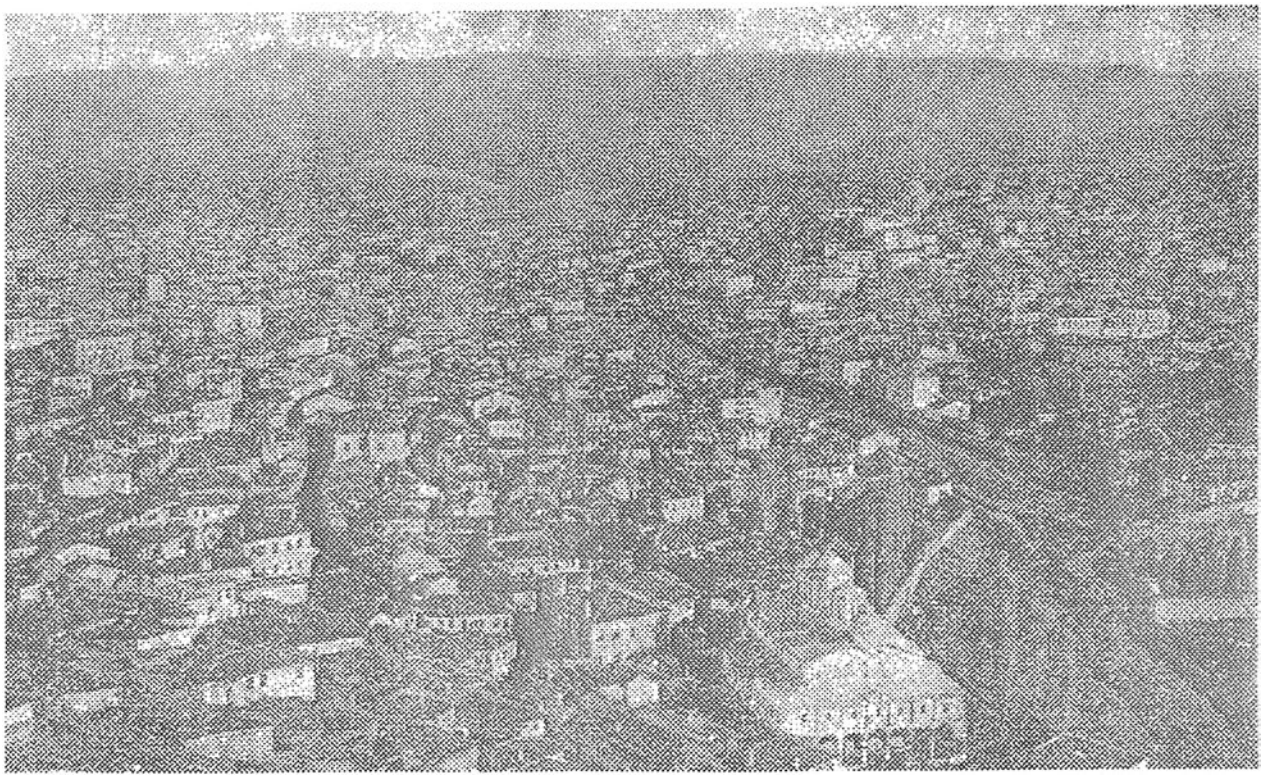
Сл. 7. Дел од изгледот на Скопје со поглед кон калето и Мустафа пашината џамија
Сл. 8. Објекти од двете страни на кејот на Вардар во Скопје



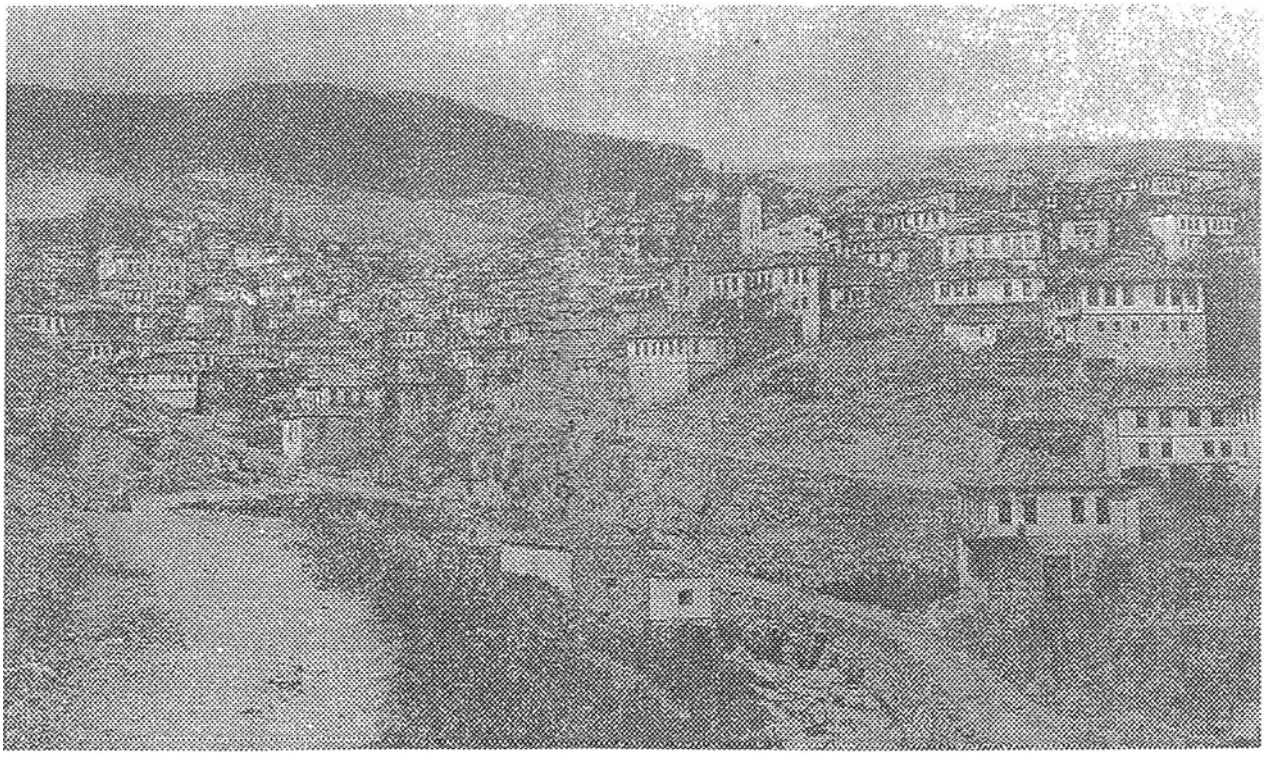


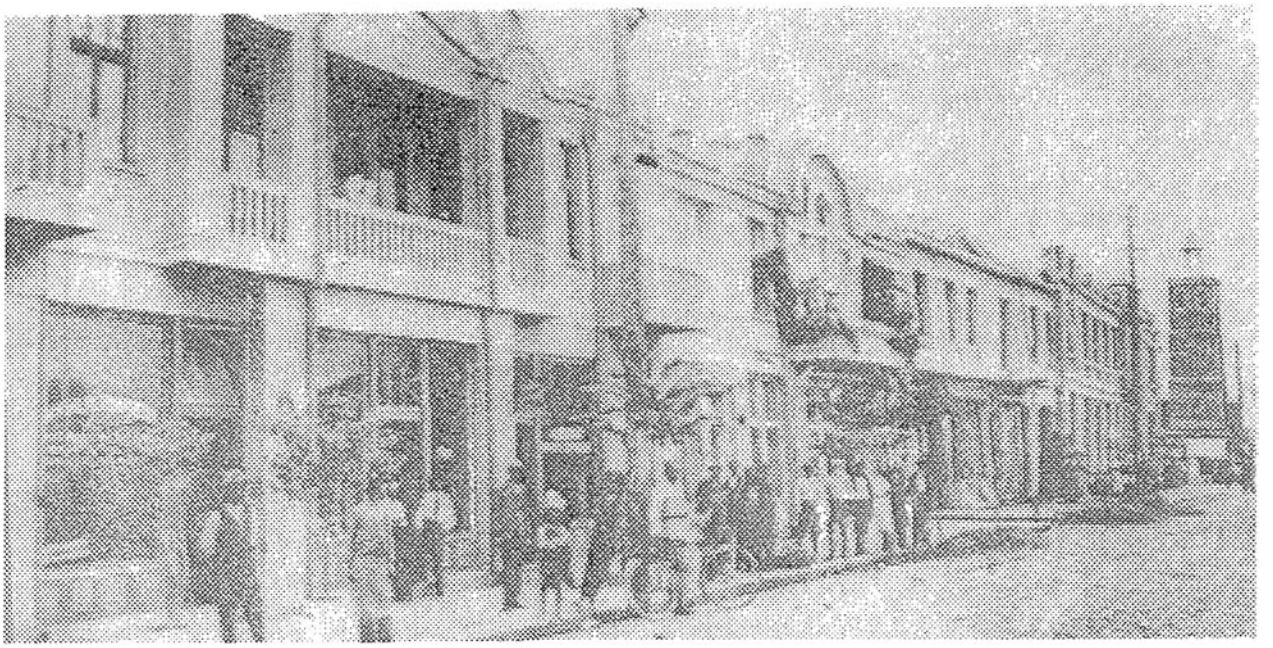
Сл. 9, Изглед на една улица во Струмица снимена околу 1919 година
Сл. 10, Изглед на објектите од главната улица во Гевгелија, со дуќани во приземјето



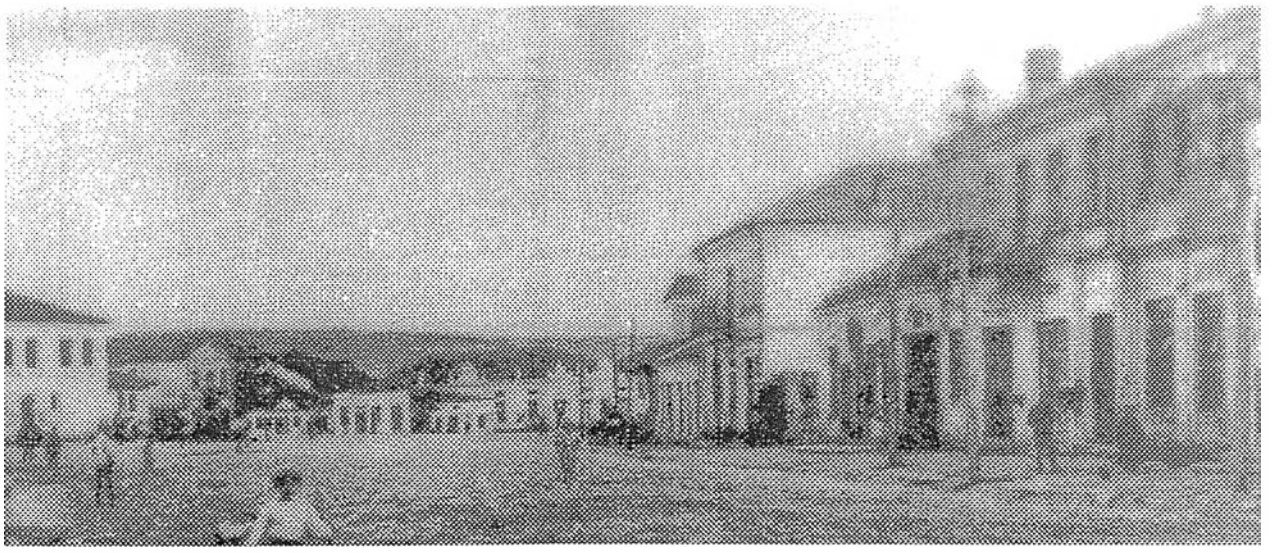


Сл. 11, Панорамски изглед на Штип околу 1919
Сл. 12, Панорамски изглед на Крушево



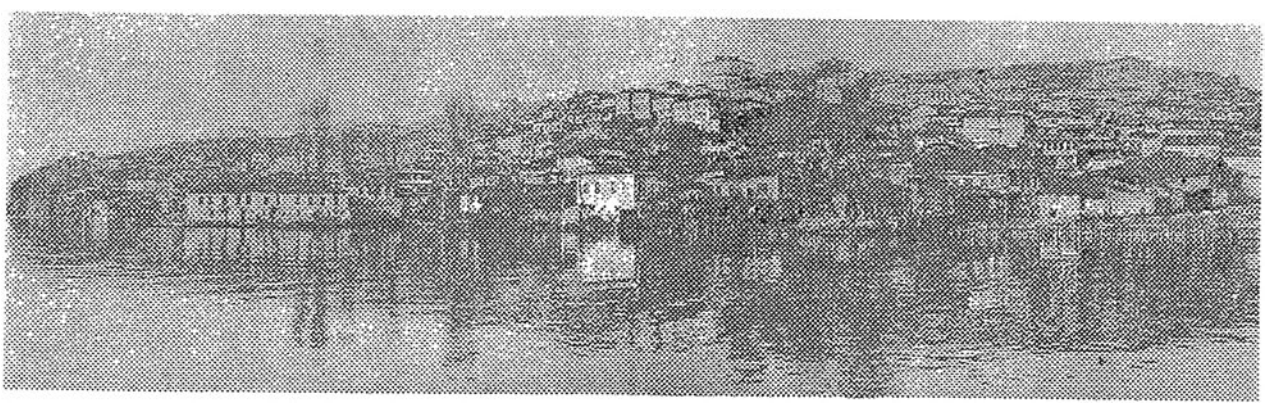


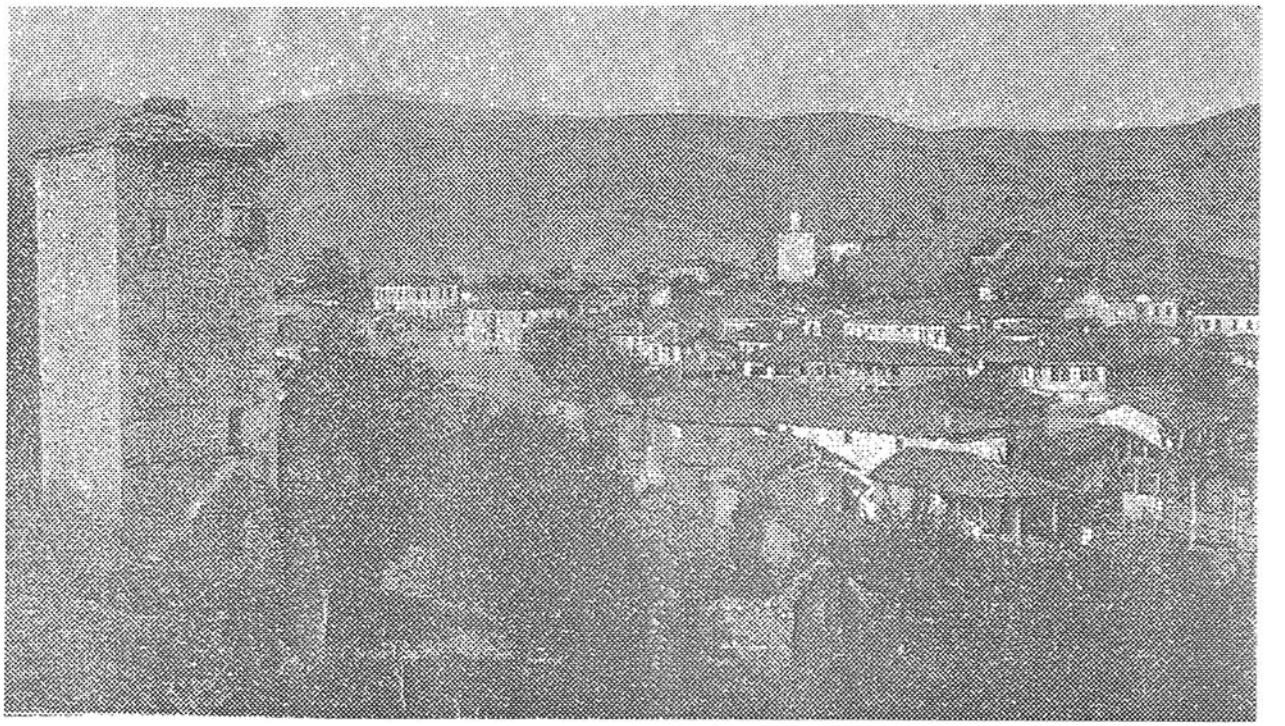
Сл. 13-14. Изглед на дел од централното градско подрачје на Куманово непосредно по завршувањето на Првата свцетска војна



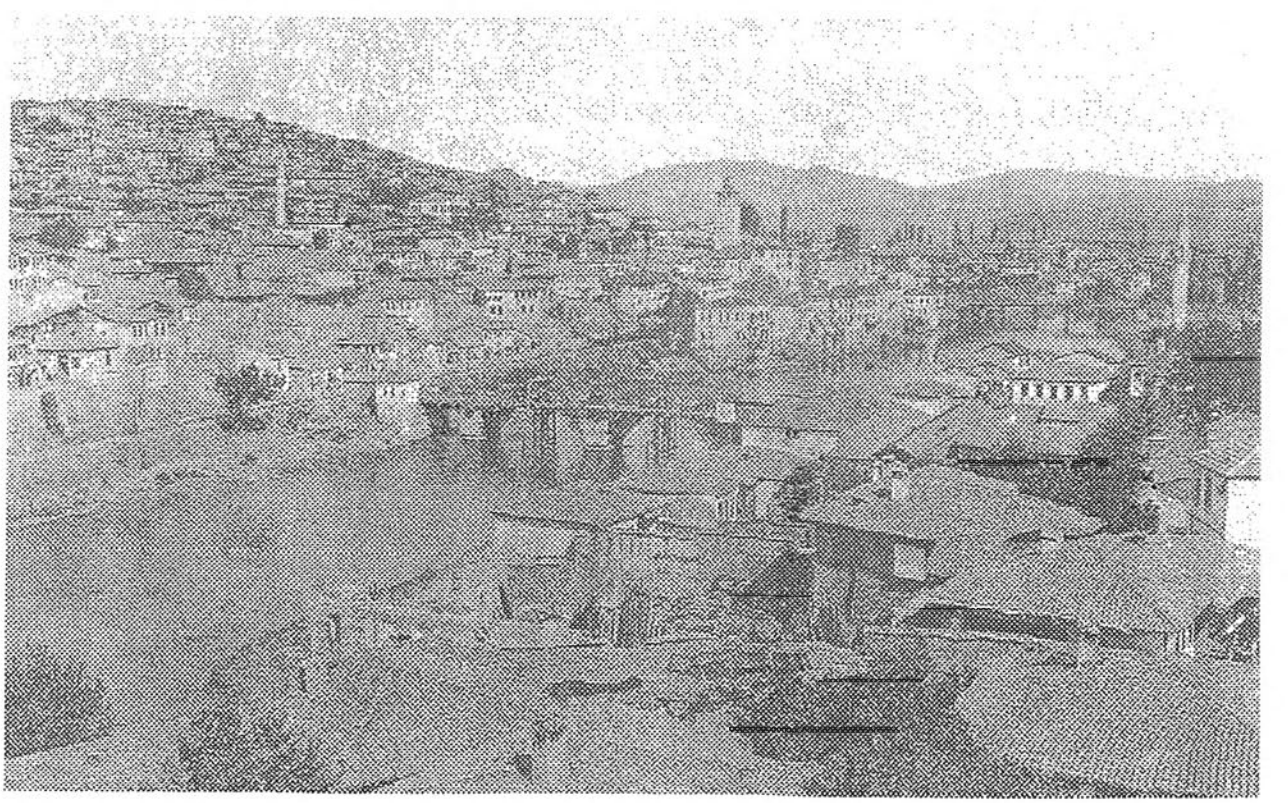


Сл. 15, Изглед на дел од прилепската чаршија
Сл. 16, Панорамски изглед на Охрид



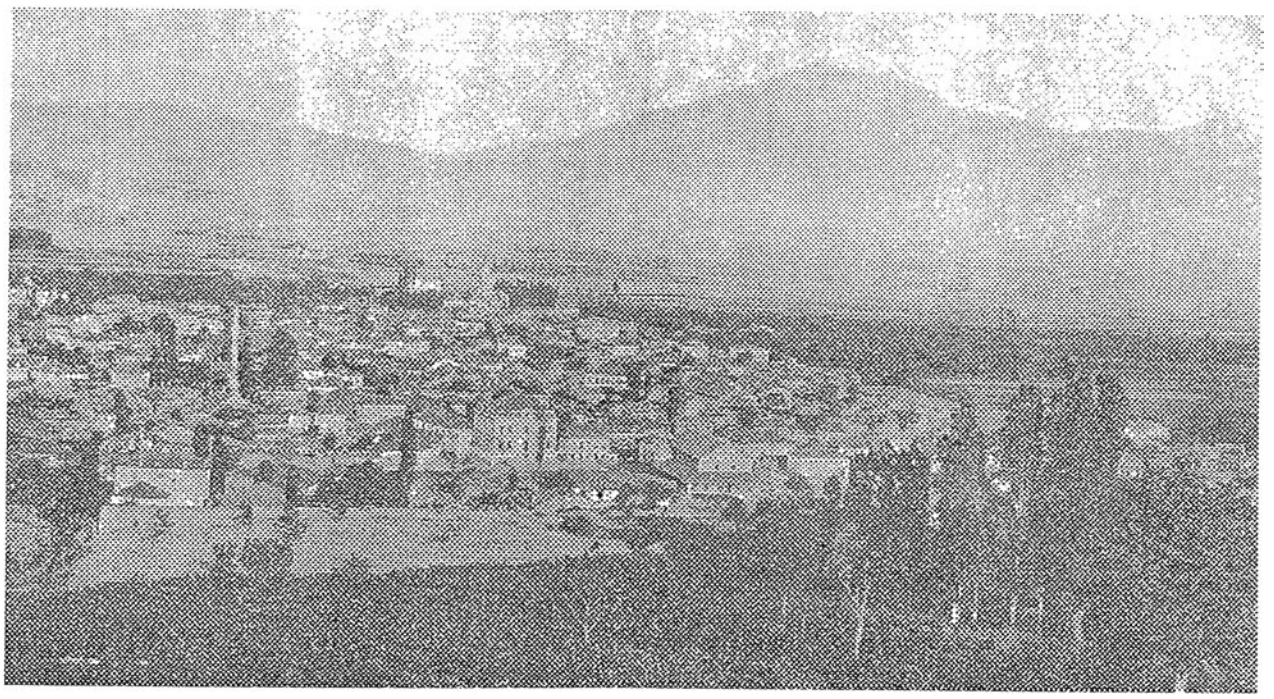


Сл. 17, Кочани во периодот околу 1919 година
Сл. 18, Панорамски изглед на Велес





Сл. 19. Панорама на Радовиш снимена околу 1919 година
Сл. 20, Целосен панорамски изглед на Ресен





Сл. 21. Изглед на Струга покрај брегот на Дрим
Сл. 22. Панорама на Тетово со доминантната композиција на црквата Св. Кирил и Методиј



5. 5. Европските стилски влијанија во архитектурата на македонските градови до 1919 година (преку избрани објекти)

Еден интересен и помногушто значаен сегмент од развојот на архитектурата во Македонија во периодот на втората половина на 19 век до 1919 година, претставува обемниот корпус на објекти, кои ги третираме како објекти на кои се доминантни различни европски архитектонско-стилски влијанија. Согласно на генералната определба за употреба на прецизни терминолошки одредници, терминот "стилски влијанија" го користиме заради неговото разликување од терминот "стилска тенденција", кој би подразбирал долготрајно и активно присуство на различни школи, институции и сл. со свои рефлексии на поширок простор, како резултат на чија работа и делување би се појавиле и соодветните тенденции. Имајќи предвид, дека постоењето на организирано креирање на архитектонско-стилски предлошки го бележиме во рамки на глобалното разгледување на 19 век означен како век на македонската Преродба, тогаш во истиот период, како што веќе покажавме, можеме да ги бараме координатите и на соодветниот "Преродбенски стил" во архитектурата и уметноста. Се´ додека европските влијанија врз профилот на архитектурата во македонските градови ги утврдуваме преку фреквентноста во појавувањето и употребата на соодветните стилски форми, и примената на помал или поголем број на елементи од репертоарот на севкупната орнаментално мотвска граѓа превземена од именувани архитектонски стилски формации, дотогаш зборуваме и за соодветни европски стилски влијанија врз развојот на архитектурата на македонските градови до 1919 година. Тоа секако важи и за една голема група на објекти кои претставуваат директна презентација на соодветен стилски модел, актуелен во одредени европски средини, а посредно донесен и реализиран во постоечкото ткиво на градовите, што е посебно присутно кон крајот на 19 и првите децении на 20 век, а чија најспецифична одлика претставува фактот дека изведувачи на овие

објекти се истите оние креатори на најфреквентната архитектура препознатлива за архитектурата на македонските градови од 19 век.

Прецизното констатирање кое се однесува на фактот дека во првата половина на 19 век, јавните објекти од типот на болници, општински згради, сараи и сл., се изведувани според нацртите и раководството на странски архитекти (Италијани, Австријци, Французи)[305], сеуште не дозволува и соодветно групирање на истите објекти според нивниот претпоставен стилски предзнак (во случајот, наведен е примерот на "Ренесансот", за кој не е посочен соодветниот извор, временскиот период, или територијална распространетост, туку е употребен само како парадигма за евентуално стилско координирање на визуелните впечатоци од анализата на сложената структура на одредени објекти. Притоа, исто така е неодржливо и тврдењето дека "всушност Ренесансот нашите мајстори го викале солунски начин на градба", имајќи ја предвид сложената структура на стилското компилирање кога е во прашање архитектурата на Солун од истиот период). Одтаму, сосема е ирелевантно понатамошното прифаќање на објаснувања кои се движат на таа линија, бидејќи реалноста од постоењето на таквите тенденции се неспорен факт, а трансформацијата на одредени елементи видливи, меѓутоа не во контекст кој е однапред омеѓен со премногу крута и затворена дефиниција. Генезата на формите во анонимното неимарско градителство, кое на специфичен начин го оцртува профилот на македонската архитектура од 19 век (малку несреќно нарекувана "народна архитектура" во еден подолг период), потикнува на размислување за утврдување на процесите на трансформации под влијание на одредени надворешни фактори, но тоа сепак не нуди и доволно релевантен материјал за круто и стегнато дефинирање. Голем број од овие објекти, ќе се развиваат во коцепциска и општа декоративна смисла, како еден вид на "преодни" објекти, што би значело избалансирано постоење на елементи од локалните градителски традиции заедно со "транспонирани" (не стилизирани) елементи од европски стилски канализирана архитектура применети на индиректен начин, преку процес на прилагодување на

[305] Сотир Томоски, Македонска народна архитектура, н. д., стр. 62

соодветните избрани форми кон можностите кои ги нуди расположивиот градежен материјал и техничките можности за нивна изведба (кои пак го вклучуваат традиционалниот третман, техники, и условно наречен "манир" кој дополнително локално се разликува). Во однос на типовите на објекти кои се градат во овој период, забележително е изместувањето на концентрацијата и вниманието од индивидуалните станбени згради, кон поголеми, посложени, и социјално различни архитектонски теми, при што предмет на интерес се школите, јавните објекти за потребите на турската администрација, подоцна железничките станици, театрите, и други објекти кои се појавуваат во контекстот на наметната нужност за задоволување на општествените потреби на богатиот граѓански слој кој се формира во текот на 19 век. Односот кон основното конципирање на елементите од фасадите, или создавањето на функционална оргнизација која приметно се трансформира во текот на 19 век, укажува на силните врски на традиционалните текови на актуелната архитектонска продукција од периодот на 19 век со архитектонските елементи, стилските форми, орнаментацијата и сл., кои се донесени во македонските градови од различни средини. Заради перманентните миграциони движења овој процес нема да се одвива еднонасочно. При раселувањата на трговците и знаетчиите во оддалечени градови, како и со формирањето на колонии во стара Анкара, Смирна, Бурса, и други места од страна на влашките трговци и занаетчии од Битола, Крушево, Солун и други, оделе и мајстори од истите места за да ги градат куќите,[306] од каде произлегуваат и големите сличности (во амбиентална и општа смисла) со архитектурата во Македонија.

Имајќи ја предвид сложеноста на состојбите, развојот на македонските градови бележи нерамномерен развој, како што покажа и претходното разгледување. Во тој процес на зреење и консолидација на градските јадра, ќе се создава архитектура со различна уметничка и архитектонска вредност, а посебно ќе бидат интересни оние објекти кои на себе ќе го претстават рувото на позајмената архитектонска

[306] Истото, стр. 80

декоративна естетика, а во доменот на експлицитните европски архитеконско-стилски влијанија.

Во почетокот на 20 век, помалите градови во Македонија одржуваат слика на наследената архитектура додека во **Битола** веќе се чувствуваат новите влијанија и тоа не само во архитектурата, туку и во сите сегменти на одвивањето на градскиот живот. Ја бележиме паралелно присутноста на објекти од т. н. "балканска" (фолклорна) архитектура, (при што се мисли на објекти кои носат одлики на еден општ византиско-ориентален модел кој се јавува на многу широка територија, а е продукт на многубројните локални неимари-градители и тајфи) а од втората половина на 19 век, се јавуваат и објекти од т. н. "солунски тип", (што секако не претставува соодветен термин кога е во прашање овој тип на архитектонски објекти, имајќи предвид дека тоа претставува вид на еклектична архитектура во која на соодветен начин се видливи и применети европските стилски влијанија). За нејзините стилски карактеристики ќе бидат употребени поинакви објаснувања, во контекст на веќе прифатените терминолошки конвенции. Влијанијата од методите на западноевропскиот еклектицизам и елементите на другите историски стилови кои овде се јавуваат во ретардирана форма, продираат преку живите контакти со различни европски земји и со Солун, и достигаат своја кулминација во конструкцијата и надворешниот изглед.[307] Во фасадите се јавува типична класицистичка артикулација со хоризонтална поделба од профилирани венци и вертикална поделба од пиластри со декорирани капители. Околу прозорците се јавуваат рамки од штуко малтер.[308] Богато украсените фасади ги сочинуваат неокласични тимпанони, барокни атики, разновидни керамопластични декорации, елементи со класични и барокни

[307] Liljana Hristova, Za likovnata umetnost vo Bitola 1880-1918 godina, Peristil, Zbornik radova za povijest umjetnosti, 5 kongres Saveza društava povjesničara umjetnosti SFRJ, broj 31-32, Zagreb, 1988-89, str. 173-180

[308] Чипан :Македонските градови во 19 век и нивната урбана перспектива, Скопје, 1978, стр. 92-93

стилски форми, особено во профилацијата на прозорците, балконите, скалите и столбовите.[309]

Европските влијанија во Битола се чувствуваат во изгледот на градот, во изведбата на новите куќи, и јасно се гледа преминот од стар турски во нов модерен град. Притоа паѓа во очи дека "...стиловите на архитектурата на исток и запад стојат еден покрај друг и се надополнуваат." [310] Во однос на третманот на овие различни типови на објекти, ќе сретнеме и различни ставови преку кои се гледа дека е евидентирано постењето на различна употреба на архитектонски елементи за креирање на различен стилски израз. Така, Ј. Круниќ[311] ќе ги издвои големите и солидни објекти од централното градско подрачје, кои се со европски изглед, со целосно градски-граѓански карактер, кои претставуваат "само псеудокласична надворешна форма на основната битолска шема". Овие објекти тој воопшто нема да ги разгледува, заклучувајќи дека тие му припаѓаат на првиот функционален и организационен тип на објекти, кој само е "облечен" во европски костим. Затоа за нив тој зборува дека "...нивниот надворешен изглед е создаден со увезениот уплив од запад заради што немаат своја балканска изворност, со што не претставуваат посебен интерес". Уште поконтрадикторно звучи во неговиот заклучок убедувањето дека "... е за жалење што мајсторите не се обиделе да направат ситеза, свои сопствени модели во судирот на двата упливи, заради што овие многубројни, солидно изградени куќи во центарот на Битола, со европски изглед претставуваат само еден културно-историски, локален интерес".[312] Многу пофлексибилен и поиздржан во своите ставови е С. Томоски,[313] успевајќи во архитектонските елементи, конструкции и детали (надпрозорни украси, венци, конзоли, лаци, тимпанони и сл.) во кои се следи одредена трансформација кај објектите кои ги претставуваат речиси сите локални архитектонски традиции од 19

---

[309] Радмила Момидиќ-Петкова, Културно историски споменици, Монографија Битола 1985

[310] Д-р Константин Робев, Битољ као културно просветно средиште у прошлости и сада, Битољ, 1940

[311] Jovan Krunić, Smeštaj, razvoj oblika i osnove bitoljske kuće pri koncu turske vladavine, Uniiverzitet u Beogradu, Zbornik Arhitektonskog fakulteta, III knjiga, 1956/57, Beograd, 1957, str. 7-8

[312] Istoto, str. 27

век во Македонија, да ги пронајде врските со идентични елементи од стилски канализираната европска архитектура. На тој начин, тој го утврдува специфичното влијание на оваа архитектура, и за разлика од Круниќ, ја согледува способноста на мајсторите за создавање синтеза со толкава визуелна моќ, што често таквите "синтетизирани објекти" се наметнуваат како решенија кои формираат одделна групација на т.н. "преоден тип" на објекти во кој се содржани компоненти и од двата претходно востановени модели (во контекст на нашата определба за "бинарно" разгледување и појавување на архитектонскиот стил). Ова не е осамена констатција, имајќи предвид дека кон анализата на овој проблем сериозен придонес имаат истражувањата на соработниците во ГЗЗСК-Битола,[314] кои претставуваат реална база за градење на отворен однос кон проблемот на појавување, следење и дефинирање на стилот во архитектурата на Битола. Посебно го издвојувам методолошки издржаниот став[315] кој се однесува на спецификите на европската архитектура во однос на архитектурата во Битола, (а кој го елабориравме при екпликацијата на својствата на историцизмот), кој поаѓа од референцата дека "европскиот историцизам е инспириран од ликовните програми на сите претходни историски периоди, и дека архитектурата од овој вид не создаде ниту во Европа, ниту кај нас своја специфична форма и простор, или свој начин на декорација." Влегувањето во попродлабочени анализи на феноменот на стилско појавување во битолската архитектура, со право ги негира сите тенденциозни ставови и размисли за минимизирање на естетските својства на архитектурата со стилски предзнак, или пак обидите да се дисквалификуваат сериозните процеси на зреење на одредени стилски влијанија, кои преку бројните локални интерпретации се развиле до ниво на препознатливи локални

---

[313] С. Томоски, Македонска народна архитектура, н. д.

[314] Секторска студија: Културно-историското наследство на подрачјето на општин Битола со спецификите на урбанистичко-архитектонскиот израз и историско-амбиентални целини, ЗЗСК-Музеј-Битола, (види текстови во студијата: П. Србиновски, Историски преглед на урбанистичкиот развој на Битола; Карактеристики на стариот урбанистички изглед на Битола; Историските, уметничките и естетските вредности на архитектурата во старата урбана структура на Битола; З. Здравева, Карактеристиките на старата битолска чаршија; Спецификите на фолклорната (народната) архитектура во Битола; Р. Момидиќ, Архитектонските стилови во Битола; Сакрална и профана исламска архитектура)

[315] Р. Момидиќ, н. д.

архитектонски манири. Имајќи го предвид нашиот отворен дискурс кон сите и најскромни појави на стилско обликување, ги прифаќаме за разгледување оние објекти, кои најрелевантно укажуваат на сите процеси на стилот кои се предмет на нашиот интерес, преку кои се следат и многуслојни процеси на формирање на одредени феномени кои го креираат профилот на архитектонската продукција од крајот на 19 и првите години на 20 век.

Освен дефинираното градско јадро кое ја опфаќа битолската чаршија[316] со сите нејзини слоеви кои се развивале во еден подолг временски интервал и што придонело таа да се развие како средиште на општествениот и економскиот живот, во овој период се издвојуваат средства и за голем број на објекти: 1901 година е изградена битолската митрополија, на 13. 09. 1901 е обновена камбанаријата на црквата св. Димитрија, а се издвојуваат исредства за изградба и адаптација на станбени објекти во т. н. "Романски стил" [317] Истовремено се градат солидни градски куќи, се дефинираат уличните потези, се градат објекти за потребите на првите појави на организирано индустриско производство, или се градат различни школи или големи објекти за задоволување на потребите на турската администрација. Кон крајот на векот се гради и големата зграда на битолскиот театар, со што овој град заокружува слика на една организирана урбанистичка целина во која се создадени условите за примена на сите актуелни и современи поставки за развој на градот и архитектурата, што никако не смее да се свати во смисол на некакво провинциско рефлектирање. Посебно афирмативно треба да биде прикажан ангажманот на градителските тајфи,[318] кои во овој период практицираат вештини кои архитектурата која ќе ја создаваат ќе ја подвлечат со високи естетски и уметнички референци. Експанзијата во

---

[316] Радмила Момидиќ-Петкова, Развиток на битолската чаршија (до II светска војна), Зборник на трудови, ЗЗСК, Музеј и Гелерија-Битола, бр. 4-5, Битола, 1983/84, стр. 127-145

[317] Архив на Македонија, Австриски документи за историјата на македонскиот народ 1905-1906, том 1, Скопје, 1977, стр. 150-151, (Во оригиналот стои: "..Власите ги купија двете куќи со дворовите и бавчите што лежат меѓу Романскиот конзулат и бугарската митрополија..за да го сместат таму лицеумот и детскиот пансион, како и едно машко основно училиште..определен е отприлика исто толкав износ за значителни адаптации и градби во "романски стил".. а со исто толкава ревност се работи на разубавувањето и украсувањето на овдешната романска капела...)"

архитектонската продукција од крајот на 19 век и почетокот на 20 век ќе трае до 1913 година, а за време на Првата светска војна, Битола и околните села ќе бидат во урнатини[319], што зборува за големиот процент на објекти со огромно значење кои неповратно ќе бидат изгубени во текот на воените операции.

Меѓу поинтересните објекти кои и по својата социјална, а и естетско-обликовна функција заслужува особено внимание, претставува објектот во кој е сместена гимназијата "Јосип Броз Тито". Тој се наоѓа на булеварот 1 Мај б. б. на кејот на Драгор. Овој објект е доградeн во 1892 година со функција на прогимназија-"руждие". Од 1896 година до 1912 работи како полна гимназија-"идадие", со настава на турски јазик. [320]

Во архитектонска смисла, северната фасада има смирен и класичен третман во ритамот на катовите и профилацијата на отворите. Најкарактеристични одлики содржи јужната фасада која претставува синтеза на барокни и ренесансни елементи, со примена на декоративен репертоар во кој се употребени елементи од веќеспоменатите стилови. Присуството на полустолбови и пиластри украсени со керамопластични украси во вид на коринтски капители, го зајакнуваат елементот на вертикалното расчленување, а хоризонталната поделба освен богато профилирани венци и балустради, содржи и фасадни канелури помеѓу столбовите.[321] Присуството на специфичните влијанија од италијанската ренесансна архитектура го препознаваме во тројната хоризонтална поделба на зони одвоени со нагласени декоративни венци, и во примената на различни прозорци во трите хоризонтални зони. (сл. 1) Прозорците во приземната партија се континуирано распоредени во вертикално расчленети ниши; тие се лачни со интерполирање на слепа кружна ниша

---

[318] Нивната активност подетално е разработена во делот кој се бави со состојбите на еснафот и занаетите

[319] Ѓорѓи Димовски Цолев, Јован Кочанковски, Ѓорѓи Танковски, Народна преродба, Монографија Битола, 1985; (Во архивот на Битола се чува документ- писмо до претседателот на општината на градот Битола, (од 28. 01. 1918.) во кое архитектот Фердинанд Розелт од Белград со жалење констатира дека голем број на објекти во војната се целосно уништени во периодот од 17. 11. 1916 до 01. 01. 1917. Овој архитект изработил и графикон на кој се претставени оштетените и разурнати објекти од месец Ноември 1916 до Јануари 1918)

[320] Liljana hristova, n. d.

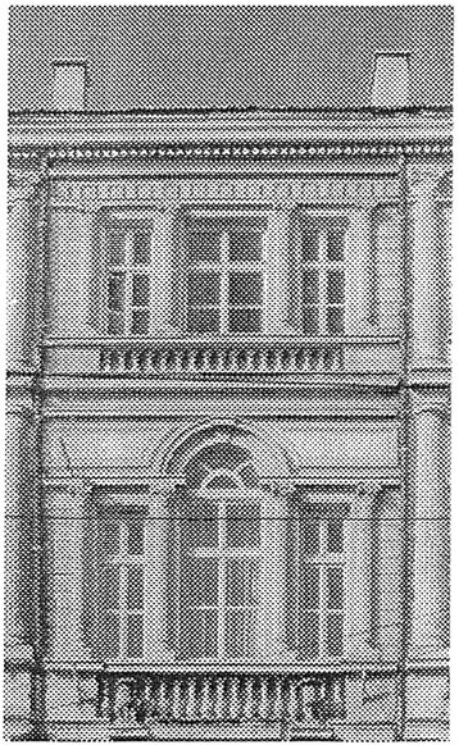
во полето над секој единечен прозорец. Во смисол на расчленување, средната хоризонатална зона е најнагласена, со примена на класична троделна прозорска групација континуирано распоредена, додека третата зона ја следи средната со мала измена и отфрлање на лачниот завршеток на средниот прозорец. (сл. 2) Од оваа концепција стилски отстапуваат тенките вертикални пиластри кои се употребени за вертикално расчленување на фасадното платно, формата на применетите капители на пиластрите, како и формата на оградите инерполирани во полињата дефинирани од ритамот на распоредување на прозорските отвори. Единствено прекинување на ритамот на приземната партија е изведено со пробивање на влезната партија, која затоа е изведена со скромни средства, не нарушувајќи ја генерално смирената диспозиција на останатите фасадни елементи. (сл. 3) Диспозицијата и третманот на влезната партија произлегуваат и од почитувањето на урбанистичките услови на локацијата, од поставеноста на објектот кој се наоѓа на кејот со што дефинира сегмент од еден континуиран уличен фронт кој е составен од повеќе независни објекти кои почитувааат слични просторно-обликовни референци.

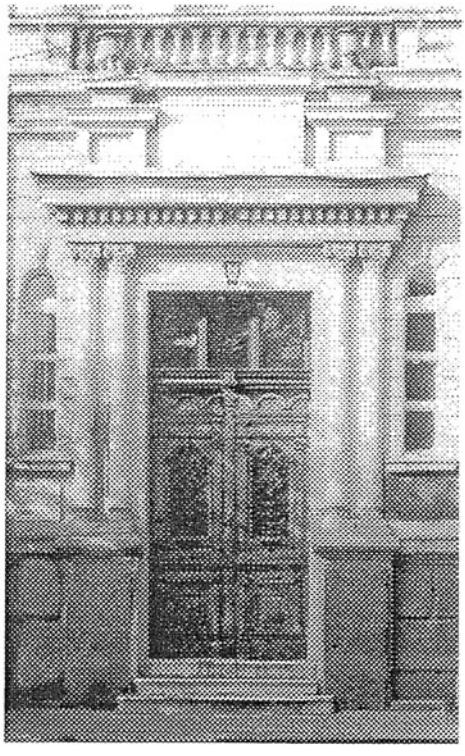
[321] Istoto



Сл. 1. Предна фасада на објектот на сегашната гимназија Јосип Броз Тито во Битола, бул. 1 Мај б. б. на кејот на Драгор. Од 1896 до 1912 година работела како полна гимназија-идадие, со настава на турски јазик

Сл. 2-3. Детали од обработката на фасадата со специфични декоративни елементи и карактеристична влезна партија





Објектот во кој е сместена битолската Митрополија е изграден 1901-1902 година. (сл. 4) Според информациите кои ги наведува Л. Христова во својот текст, а се базирани на усни кажувања, "...овој објект изграден е од архитектот Кузман кој дошол од Софија и изградил уште три станбени објекти во препознатлив стил на улица "Белградска" во Битола." [322] Овој објект според количината и квалитетот на применетите елементи (композиција на основниоте волумени, фасадна декорација, декоративни детали), секако претставува еден од најубавите примери на необарокна архитектура[323] во Македонија. Хоризонталното расчленување е избалансирано и изведено со избрани и соодветно дизајнирани елементи. Кровниот венец е притоа посебно обработен и нагласен, а во мансардниот кров, централното фасадно платно е завршено со троделна прозорска групација, кај која се применети декоративни тордирани пиластри. Кровниот венец на централното поалтно е дополнително декориран со апликации и двојни хоризонтални венци. Посебно треба да се нагласи декоративната обработка на катните прозорци, кај кои е применета завршница во вид на тимпанон, кој го носат специфично обработени странични пиластри, кои ги среќаваме со различна обработка и кај други објекти од овој период. Треба да се подвлече и употребата на боја, која во денешни услови е релативно изменета, но во својата оригинална изведба, објектот имал жива и колоритна обработка. На приземниот појас му е дадена визуелна тежина со примена на рустична аголна обработка и соодветно расчленета влезна партија (сл.6), додека балустрадните парапети под отворите (прозорците), богато нагласената профилација на венците, орнаменталната декорација во хоризонтални и лачно изведени ленти, како и целосниот визуелен впечаток упатуваат на една стилски кохерентнта слика. Во таа глобална слика, изборот на елементите е концентриран околу идентична стилска матрица, која дозволува да се примени и прецизна стилска одредница, имајќи предвид дека стилските форми и нивните комбинации почитуваат строги правила на именуваната и позната стилска формација.

---

[322] Istoto

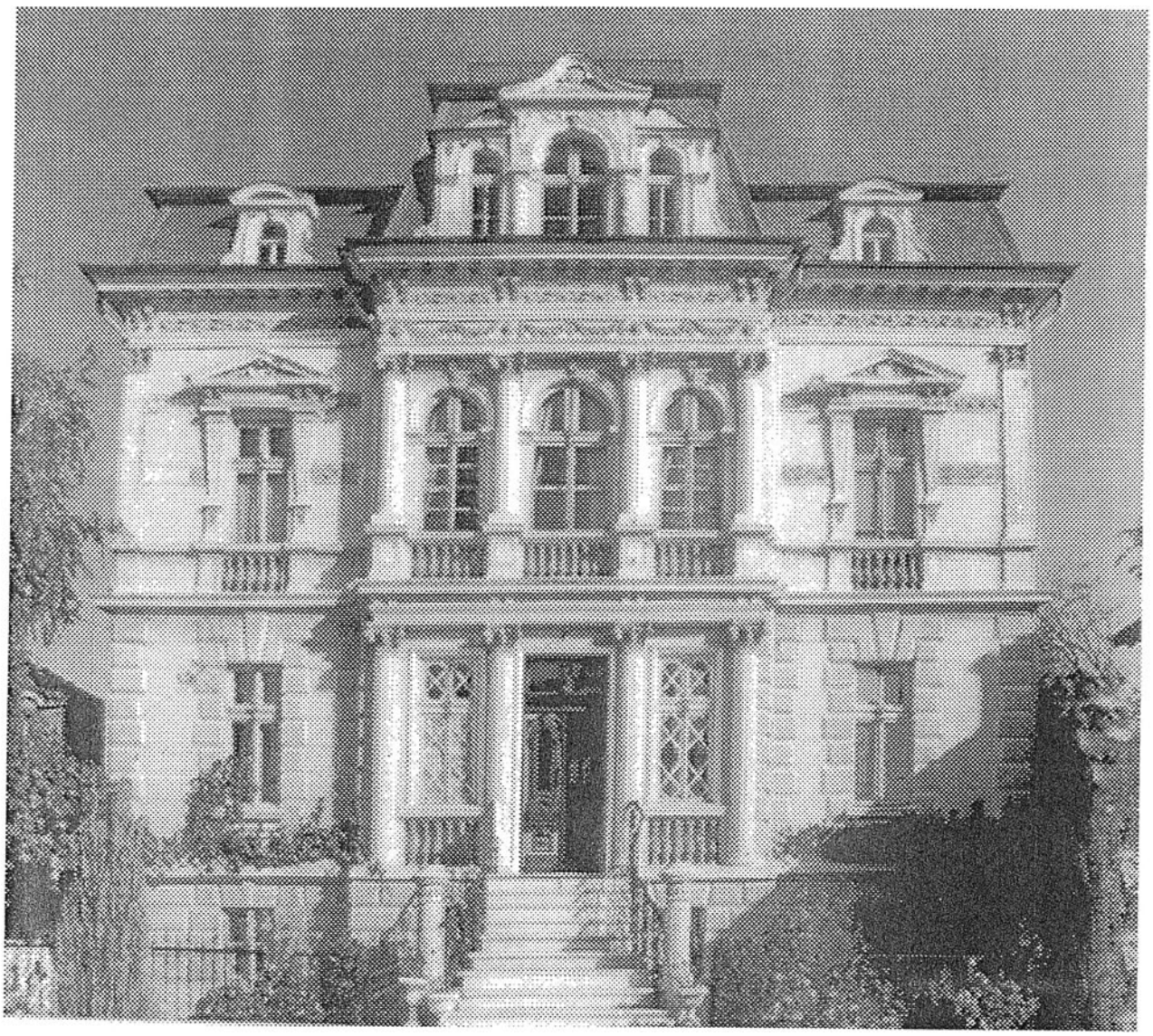
Употребата на необарокни елементи, на специфичен начин ќе биде применето и во функционалното и естетското обликување на хотелот "Солун" кој се наоѓа во центарот на градот (сл. 7). Иако концепциски овој објект е изведен во манирот на повеќето објекти од овој период, а кои функционално се поврзани со работата на битолската чаршија, сепак почитува и одредени формални законитости заради кои можеме да го сместиме во групација на објекти со специфичен стилски израз. Ориентиран со главната фасада кон улицата, овој објект формира долг уличен фронт, при што во приземјето се наоѓаат дуќани, а станбениот дел се наоѓа на катот и во мансардно изведеното поткровје. Во композициска смисла посебно е нагласена влезната партија која всушност претставува влез во внатрешниот двор кој се развива во внатрешноста на парцелата. Изгледот на калканскиот завршеток над влезната партија е всушност оној обликовен елемент кој во формална смисла го оправдува постоењето на необарокните влијанија. Кон тоа придонесува и соодветната обработка на бањите и целосниот изглед на мансардниот кров.

Уште еден објект во кој утврдуваме присуство на барокен манир, претставува објектот кој се наоѓа во непосредна близина на битолскат митрополија на самиот брег на Драгор, познат како "куќа на Чока" [324] (сл. 8). Овде состојбата е дотолку посложена, бидејќи само навидум и првично констатациите за барокните влијанија во нејзиното обликување се нудат како препознатливи. Изместувањето на определбите базирани на првите визуелни информации во понатамошната анализа упатуваат на примената на мотивот на специфичните волути во кои се вметнати елипсовидни прозорци кои го формираат кровниот калкански завршеток. Овој архитектонски елемент, многу често го среќаваме во употреба кај еден сосема друг вид на објекти, односно, тој претставву една од спецификите според кои се препознава манирот на црковните објекти градени во втората половина на 19 век на една поширока територија, а како изданок на касните поствизантиски влијанија во развојот на црковното градителство од 19 век. Истите елементи, биле употребувани за дефинирање на спојот на централниот и бочните бродови, при што на

[323] Р. Момидиќ, Архитектонксите стиови во Битола, н. д., L. Hritova, n. d.

источната фасада вообичаено биле аплицирани и прозорски отвори со идентична диспозиција. Тоа наведува на претпоставката дека можеби се работи за локална интерпретација на тој мотив, извадена од првобитниот состав и применета во изменет концепт и со поинакво значење. Меѓутоа, тоа не го намалува впечатокот за првичните стилски рефлексии, ако се земе предвид комплексноста на целокупниот декоративен систем, употребен за оживување на влезната и најекспонирана фасада. Тој систем, го чини организирана структура составена од прозорски декоративни рамки, аплицирана рустична обработка на вертикалните пиластри, нагласеното цокле, и посебно обработениот завршен венец над кој се развива веќе споменатиот калкански завршеток кој има тенденција да го одреди стилскиот предзнак на целиот објект и сите негови елементи (сл. 9)

[324] Сотир Томоски, н. д., стр. 65, фото 69д



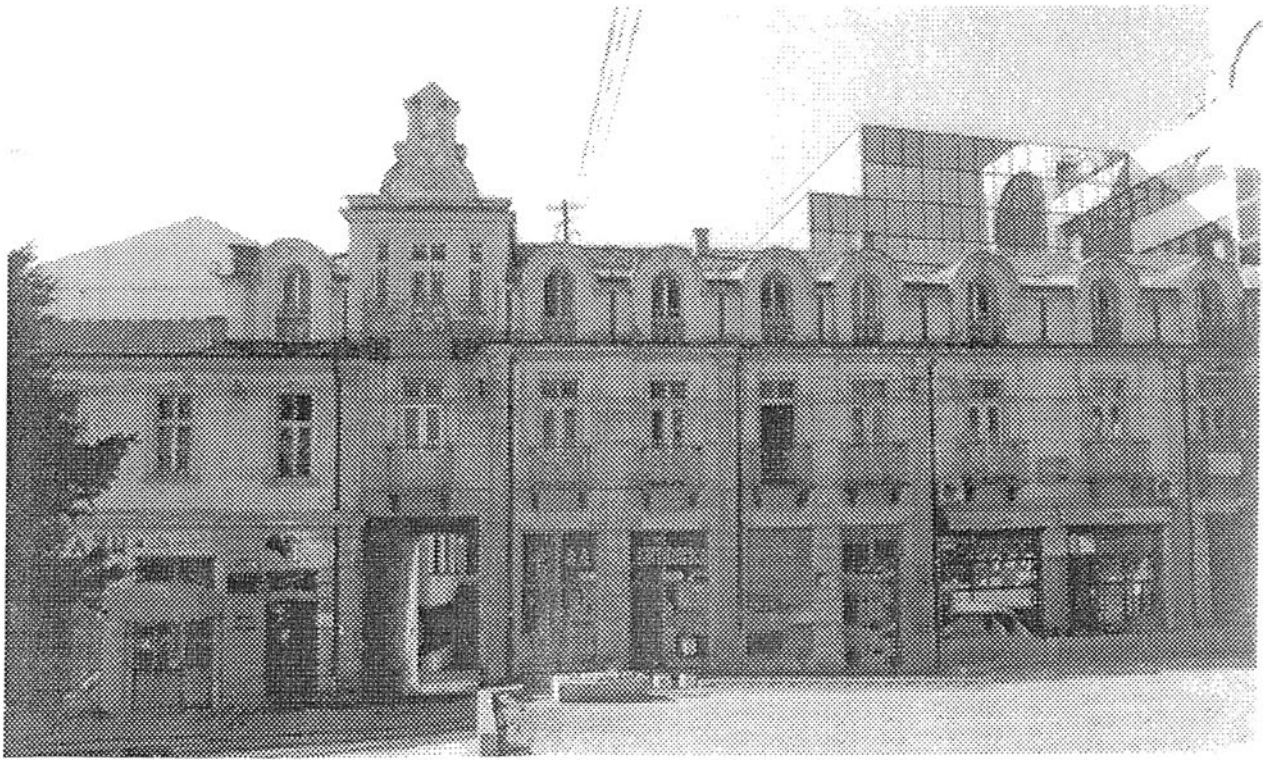
Сл. 4, Зграда во која е сместена битолската Митрополија, изградена 1901-1902 година на ул. Белградска во Битола



Сл. 5, Детал од богататакалканска кровна завршница во која е употребена специфична фасадна декорација

Сл. 6, Детал од обработката на прозорците и применетите декоративни елменти-корнизи, фризови, балустради, столбови и сл.

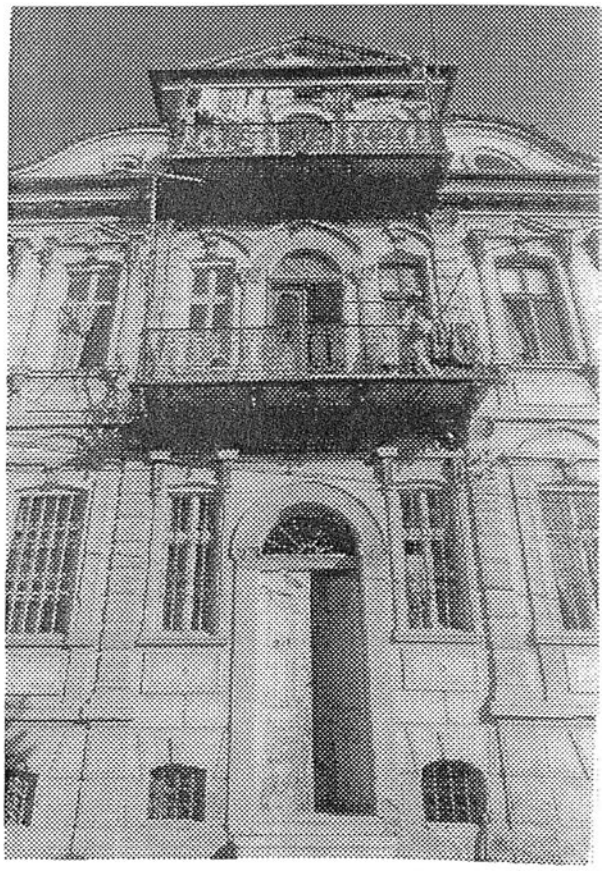




Сл. 7, Целосен изглед на некогашниот многу познат хотел Солун во центарот на Битола

Сл. 8-9, Куќа на Чока, на левиот брег на Драгор во Битола, во непосредна близина на битолската Митрополија





Богата структурираност на фасадните површини и соодветна урамнотежена композиција на сите елементи среќаваме и кај објектот во кој е сместена филијалата на "Стопанска банка" во Битола. Овој објект бил изграден кон крајот на 19 век, и во него била сместена новоотворената филијала на царската отоманска банка од Истанбул.[325] Во перидот меѓу двете светски војни, во овој објект ќе биде сместена филијалата на Француско-српската банка. По завршувањето на Втората светска војна, во овој објект биле поставени машините на печатницата "Киро Димитровски-Дандаро", а денеска таа е филијала на "Стопанска банка". Заради своите специфичности, овој објект е прогласен за споменик на културата во 1977 година. [326] Во 1985 година е извршено темелно реновирање и реконструкција на фасадата, при што се обновени фасадните украси и апликации со лиење во калапи и примена на соодветна методологиа, со што објектот целосно е вратен во првобитниот изглед и амбиентално вклопен во изгледот на улицата.

Постојат повеќе причини заради кои овој објект претставува посебен интерес за разгледување. Неговиот целосен изглед, пред да се впуштиме во разгледување и утврдување на референтни стилски рефлексии по аналогија, упатува секако на специфичниот "преоден" тип на објекти, чии карактеристики ги препознаваме во симетричноста, логиката на хоризонтална поделба и општата функционална концепција. Со самото тоа, локалното го утврдуваме како директна реперкусија врз целосниот изглед на објектот, со што сите понатамошни констатации се второстепени, односно, укажуваат дека стилските специфики ќе ги одредуваме преку нивно присуство во елементи кои првично се одредени како дел од еден континуитет и традиција востановен во локални рамки. Цврстата композициска урмнотеженост постигната заради симетричноста на фасадните платна (сл. 10-11), упатува на една цврста ренесансна поставеност на основните хоризонталните појаси и во распоредот на

---

[325] Роберт Михајловски, Староградска архитектура во Битола, Зградата на Стопанска банка во Битола, ЗЗСК, Музеј и Галерија, Битола, Зборник на трудови бр. 6-7-8, Битола, 1986/ 86/ 87, стр. 183-206

[326] (Со решение бр. 910/1 од 5. 12. 1977, ЗЗСК и Музеј-Битола, и Решение 06-2426 од 7. 12. 1977., РЗЗСК- Скопје), наведено според Р. Михајловски, н. д.

прозорските отвори кои во секој појас се различно третирани (сл. 12-13). Диспозицијата на главниот влез не ја пренагласува неговата функција, при што речиси единствено средство за нагласување е барокно закривената конзолна тераса над влезот. Завршниот кровен венец не е пренагласен, и е изведен во контекст на една смирена хоризонтална артикулација, во која се развива непренасилен ритам на прозорските отвори.

Аплицираната фасадна декорација не можеме да ја третираме како едноставен збир на сецесиски елементи или слични стилски назнаки. На таквиот заклучок упатува природата на аплицираниот материјал, кој го наоѓаме и на други објекти од овој период (крајот на 19 и почетокот наовој век). Природата на таквата декорација речиси сигурно можеме локално да ја претпоставиме, ако не и да ја утврдиме како присутност во естеткото обликување на фасадите на неколку важни објекти од овој период (конакот на Нијази-бej во Ресен, градската куќа во Гевгелија). Тоа секако укажува на одреден "манир" на употреба на таквата препознатлива површинска чипкаста декорација изведена со сукцесивно аплицирање на идентични сегменти, кои го подвлекуваат значењето на хоризонталните разделни венци. Сосема поинаков е односот кон надпрозорните украси и прозорските рамки, кои стилски не му припаѓаат на претходниот орнаментален вид, и кои можеме да ги препознаеме дури и во објектот на Митрополијата (претходно обработен), и изведени по истиот "терк" со слична орнаментална композиција над прозорецот во подогнатиот фриз. Разиграноста во декративна смисла е постигната со тоа што истиот декоративен мотив кој е употребен во парапетот во долната зона прозорци, во горната зона е употребен во полето на надпрозорникот, со што е создава условно "лажен" впечаток на богата и различна орнаментално-мотивска граѓа. Наместо определбата за именување според референтен стилски показател, овој објект се нуди на разгледување како специфичен кондензат и спој од различни искуства што не дозволува дури да се нарече и еклектичен, а уште помалку дека "...стилски му припаѓа на сецесијата со примеси на ренесансни елементи и барок.." [327]

[327] Р. Михајловски, н. д., стр. 187

Развивањето на т. н. модел на "преодни" објекти, кој е структуриран одколу позната традиционална предлошка во функционалната организација, и според основните правила за хоризонтална и вертикална артикулација на основните фасадни елементи, ќе придонесе да се развие цела лепеза на претпоставени вредности на архитектонскиот израз. Во тој процес ќе се спојат различно третирани елементи во зависност од начинот на кој ќе бидат применети и соодветните стилски форми. Оваа групација на објекти покажува идентична тенденција која ја забележавме кај претходно посоченият објект на поранешната "Отоманска банка", која генерално ја определуваме како "ренесансна", не заради директната аналогија, туку заради општите места кои се поклопуваат во формална смисла. Стегнатоста на изразот, ќе направи одредени неокласични детали кои се јавуваат претежно како декоративна пластика околу прозорците, да биде прифатена во поинаков контекст.

Следејќи еден препознатлив традиционален образец, во кој основната организација на ритмизирачките елементи е подведена под позната дефиниција која упатува на локалните градителски искуства од претходната епоха, овие објекти се развиваат како еден вид "стилски кондензати", кои недоволно превагнуваат на било која страна која би го повлекла и нивниот стилски предзнак. Одтаму, утврдуваме една генерална одлика на објекти со приземје и кат, симетрично решени површини на фасадите со централно поставена влезна партија, скромно нагласување на завршниот кровен венец и внимателна апликација на фасадни структури со линеарна шрафура како имитација на соодветна камена обработка.

Во оваа група на објекти, ги откриваме оние значења на архитектонската композиција, кои на посреден начин во втората и третата деценија на 20 век ќе ги приближат локалните специфики на архитектурата кон референците на модерната архитектура, што дополнително создава соодветен релевантен однос кон нивната навидум едноставна структура. Така, кај објектот кој порано бил австриски конзулат, (сл. 15 ; се наоѓа во фокусот на улицата "Маршал Тито", а во сегашната урбанистичка диспзоиција значењето му е сосема изместено), кој е изграден кон крајот на 19 век, ги наоѓаме сите специфики за кои

однапред стана збор. Ако на него ја примениме декорацијата која е применета кај претходно анализираниот објект на "Стопанска банка", ќе добиеме идентичен резултат. Тоа покажува дека проблемот на стилска артикулација воопшто не е проблем на суштествено и сериозно редефинирање на одредени основни поставки, туку пред се´ е проблем на декорацијата и применетите декоративни елементи. Она што е можеби најкарактеристично кај овој објект, претставува супституцијата на традиционалните дрвени конструктивни елементи кои се јавувале како основни фасадни елементи, и нивно преведување во фасаден боен малтер. Истото посебно важи за аголната обработка која имитира опшив од штици, за обоените плитко расчленети прозорски рамки, како и за декоративните надпрозорници. Шрафурата применета во приземниот појас создава некаков впечаток на тежина, но сепак таквото решение е неконсеквентно. Целосниот изглед на обејектот, според третманот на интегралниот волумен, фасадната пластика и декорација, ритамот на прозорските отвоир, всушност многу малку отстапува од познатите традиционални модели од претходниот период.

Посериозен обид за отклон во насока на неокласична стилска структурираност, покажува објектот во кој е сместено училиштето "Св. Кирил и Методиј" (сл. 14) И покрај тоа што генералната структура на објектот не отстапува од претходно презентираните примери, кај овој објект се забележува посериозен третман на применетиот декоративен систем, што одеднаш во него вградува одредена неокласична дисциплина. Аголните опшиви од претходниот објект се заменети со познатата рустична обработка во боен фасаден малтер, разделниот хоризонтален венец помеѓу приземјето и катот е удвоен и повлечен во висина на парапетот. Истовремено, посебно внимание му е посветено на кровниот декоративен завршен венец, во кој се интерполирани типичните овални мали прозорски отвори, кои визуелно го подвлекуваат значењето на истиот венец правејќи ја завршницата на објектот класична и визуелно посилна. Влезната партија композициски е третирна речиси идентично како и кај претходно презентираните објекти, со таа голема разлика што

дополнителната аплицирана декорација има тенденција стилски да го определи објектот.

Интересно е дека ваквиот спој на елементи со различно потекло, учествуваат во една можеби интуитивна конституција на архитектонскиот стил, кој сеуште се држи до индивидуалното третирање на основните елементи, заради кое истиот сеуште е подведен под определбата "стилско влијание". Ова дополнително и заради фактот дека не можеме со сигурност да ја утврдиме природата на процесот на создавање на објектот-градењето според однапред изготвен план релативно ја олеснува подоцнежната анализа и класификација, но кога немаме показатели за таков процес, тогаш лесно може да се случи сите објаснувања да се претворат во шпекулации.

Во тој процес на слободно компонирање на претпоставените вредности кои се содржани во одреден објект, го бележиме присуството и на други карактеристични објекти кои повеќе или помалку содржат информации заради кои би ги вброиле во т. н. "преодни". Овие објекти почитуваат одредени формални законитости заради кои во нив препознаваме и одредени стилски влијанија. Иако на одреден начин тие претставуваат и соодветни компилации од различни елементи, сепак според одредени пренагласени елементи дозволуваме слобода за нивно именување. Според силината на општиот впечаток, и според начинот на кој се обработени одредени елементи, секако се издвојува станбениот објект на ул. С. Лумбарковски бр. 6 (сл. 16-18).

Условната "ренесансна" структура кај овој објект произлегува од начинот на кој е обработена приземната партија. Скулптурално изведената рустика на приземјето веќе е доволно силен елемент, кој во композициона смисла дозволува катот да се доживее како транспарентен и лесен. Двојниот хоризонтален разделен венц во кој се интерполирани балустради и балкони во симетрична диспозиција логично налегнува на масивно обработеното подножје. Симетричноста на фаадните платна кои се ориентирани кон уличните фронтови претставуваат специфика на речиси сите претходн наведени објекти, додека мала измена е направена во третманот на дворната фасада, каде е изведен елемент на влезен трем

наткриен со балкон заради кое е прекршена и целата фасада. Овој елемент и во функционална и во обликовна смисла, во пеиодот меѓу двете војни ќе биде развиен како специфичен и препознатлив тип на куќа со свои специфичности.

Кон оваа групација на објекти со нагласена фасадна рустика, секако треба да се приклучат и објектите на ул. Стив Наумов бр. 80 (сл. 19-20), и објектот на ул. Белградска бр. 21 (сл. 21-22). Генералната концепција на овие објекти и во фунцкионана и во обликовна смисла, упатува на цврсти врски со традиционалната текстура, што се забележува во третманот на фасадните волумени во однос на функционаната организација. Исчекорот и овде е направен во начинот на кој слободно е третирана употребата на рустичната фасадна обработка со геометриска структура, комбинирано со елементи од одреден декоративен стилски репертоар во вид на аплицирана декорација околу прозорците, профилацијата на декративните венци, и сл.

Како објект кој упатува на промислена формално-обликовна содржина а во наоска на референтно повикување на позната стилска предлошка, го бележиме објектот во кој е сместен Ректоратот на бтиолскиот Универзитет, а кој бил изграден 1911 година како резиденција на султанот Решат V. Ако внимателно ги анализираме двете фасади: едната која е ориентирана кон улицата и кејот, и другата ориентирана кон влезот и дворот, ќе забележиме всушност како нивната диспозиција го објаснува феноменот на "двојното" кодирање на оваа архитектура. Уличната фасада, со симетрично вертикално расчленети полиња, и со еркерното испуштање на централното фасадно платно, упатува целосно на традиционалниот модел на градска куќа од претходниот период со сите назнаки кои произлегуваат од тоа. Кон тоа придонесуваат и соодветниот ритам на прозорските отвори, повторувањето на идентични групации од прозорци, плиткото исфрлање на еркерот и смиреното конципирње на сите други детали (сл. 24). За разлика од неа, дворната фасада која ја дефинира влезната партија, преку соодветната употреба и третман на пристапните скали, колонадата од столбови кои прават наткриен трем со еркерниот испуст од катот, придонесуваат да биде постигнат одреден неокласичен манир во изгледот и во целокупниот третман на елементите

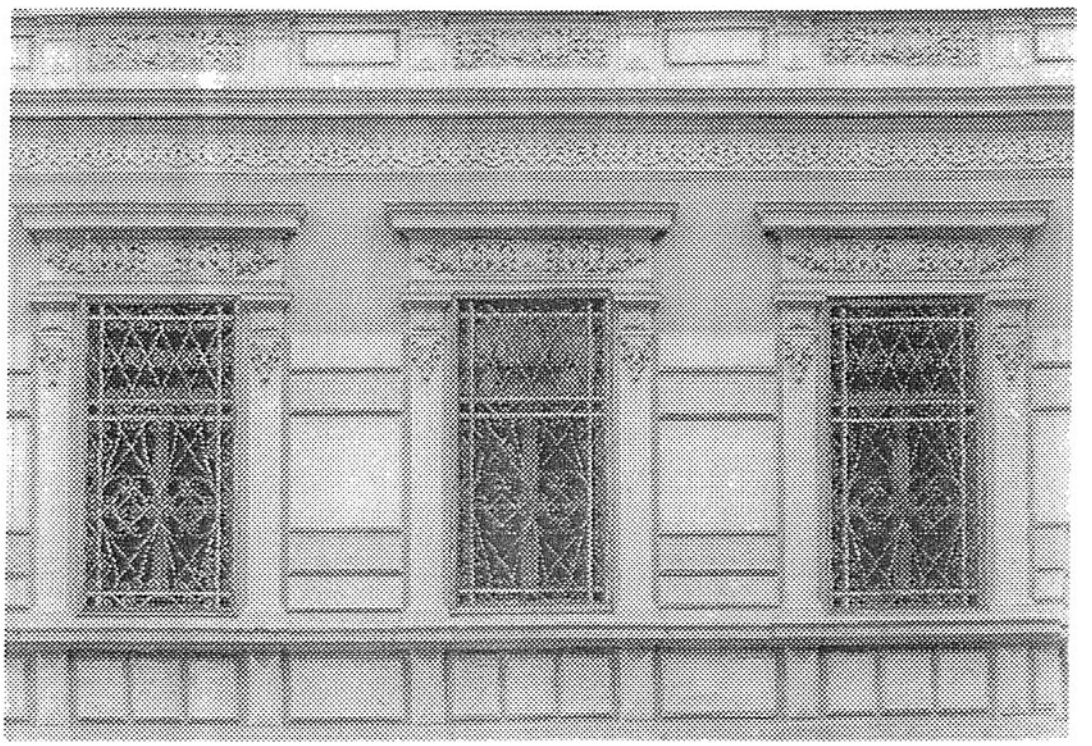
од објектот (сл. 23). Кон тоа секако придонесува и соодветно употребената фасадна декорација, која согласно на основните неокласични постапки, презентира јасни потези на двојни хоризонтални венци, балсутради во парапетите на прозорците, аголна рустика, и соодветна плитка вегетабилна орнаментика во полињата на декоративните прозорски рамки. Иако генерално отстапува од базичната неокласична концепција, содржејќи во себе двојни елементи кои повеќе упатуваат на стилски канализирана архитектура, отколку кон неопределен традиционален концепт, овој објект на специфичен начин го наоѓа своето место точно во просторот помеѓу локалните традиционализми од 19 век, и историзмите од европската архитектура кои преку стилските одредници на неокласицизмот, ќе бидат применети кај голем број на други објекти, кај кои локалното постепено исчезнува како една од возможните референци преку кои го согледуваме интегралниот архитеконски јазик на објектите, и повеќеслојното значење на нивните составни елементи.



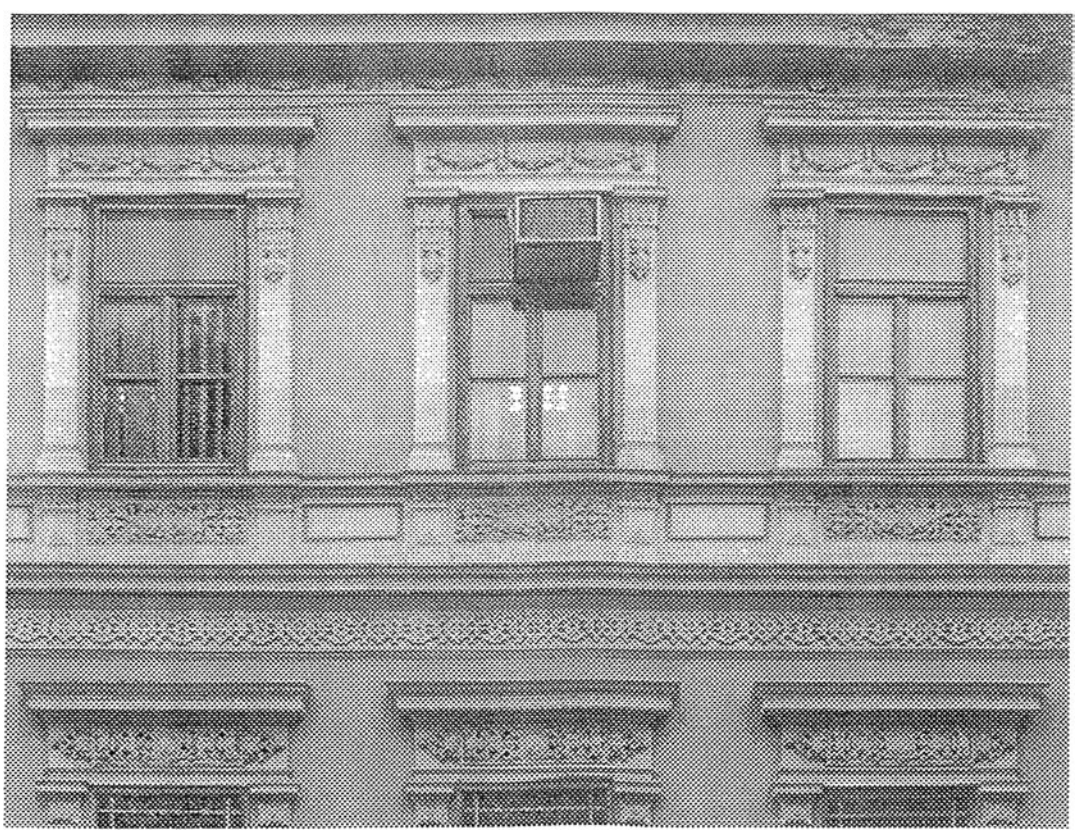
Сл. 10. Целосен изглед на сегашната зграда на Стопанска банка во центарот на Битола, изградена кон крајот на 19 век. Во овој објкет порано била сместена филијалата на царската отоманска банка од Истанбул

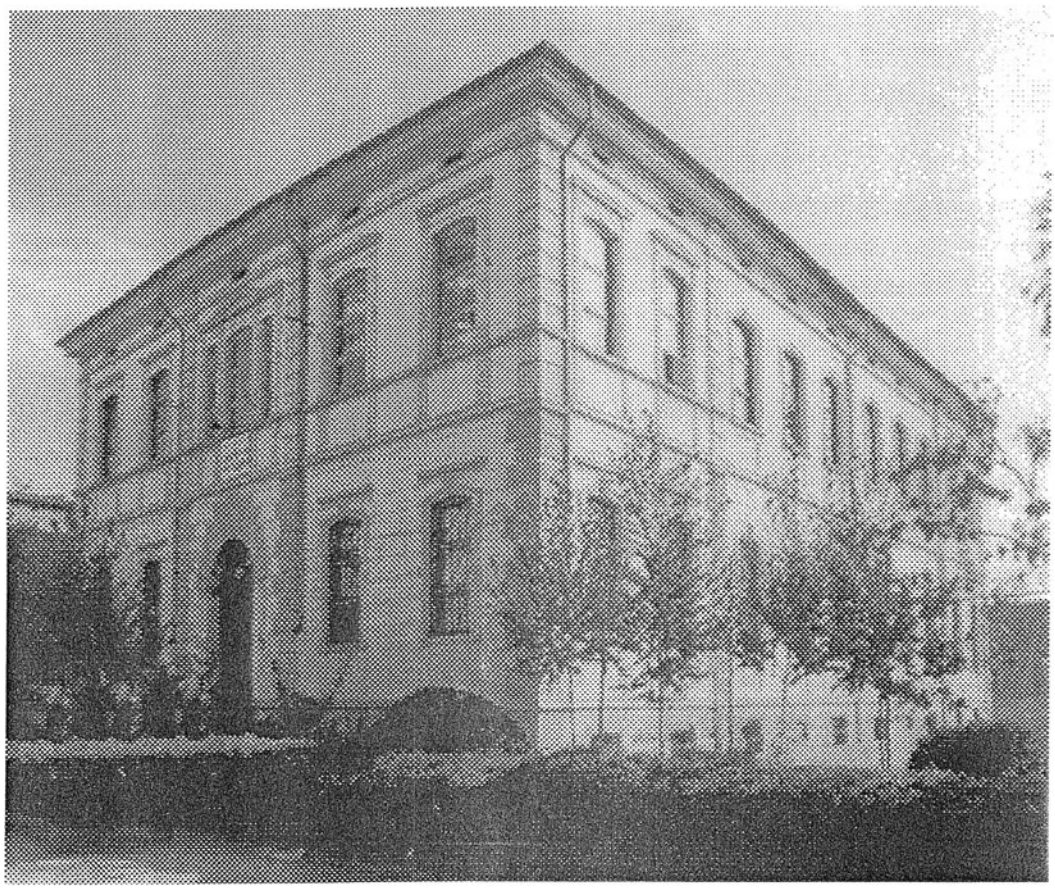
Сл. 11, Детал од изгледот на влезната партија





Сл. 12-13, Детали од обработката на прозорците и специфичната фасадна декорација која е различно третирана на приземјето и на катот





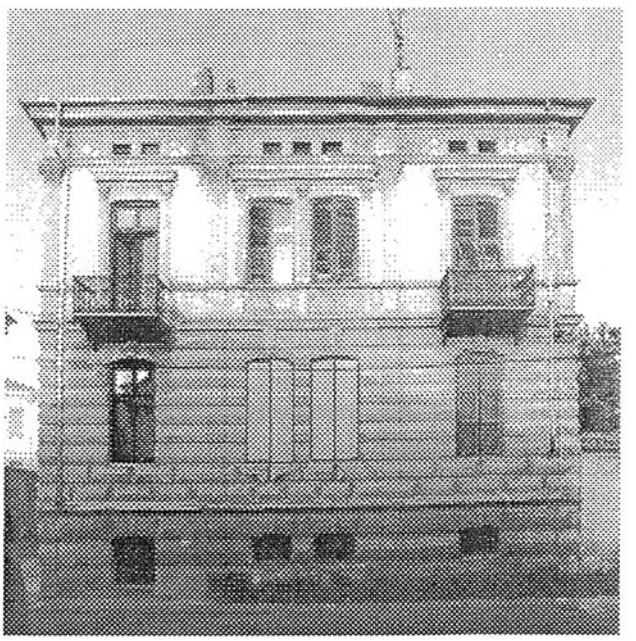
Сл. 14, Објектот во кој е сместено училиштето св. Кирил и Методиј во Битола

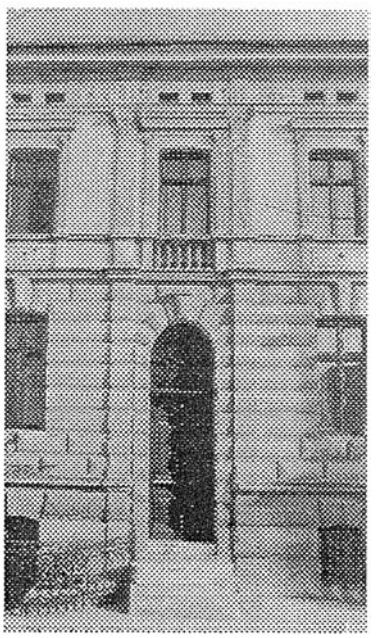
Сл. 15. Објект на ул. маршал Тито во Битола, во која порано бил сместен австрискиот конзулат



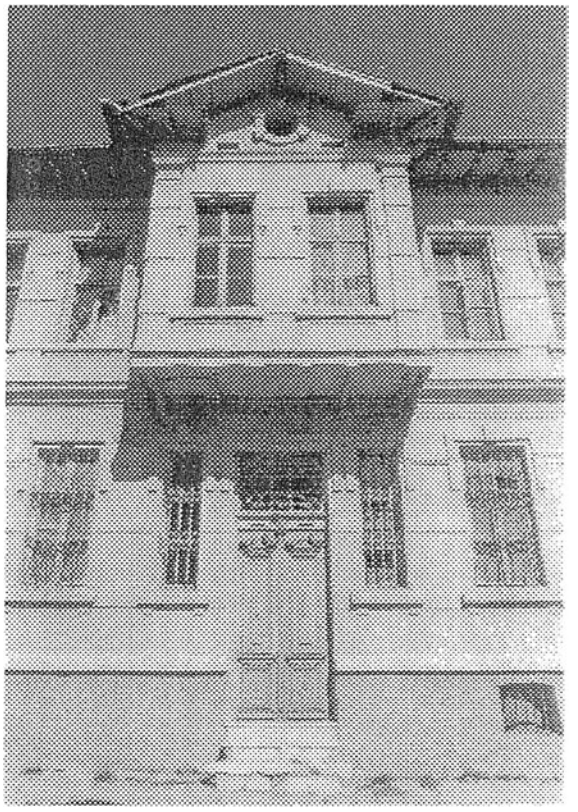


Сл. 16-18, Станбен објект на ул. С. Лумбарковски бр. 6 во Битола

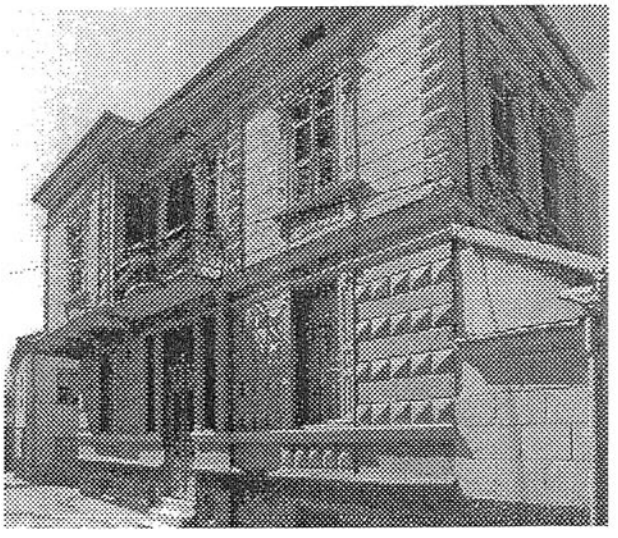








Сл. 19-20, Станбен објект на ул. Стив наумов бр. 80 во Битола
Сл. 21-22, Станбен објект на ул. Белградска бр. 21 во Битола







Сл. 23-34, Сегашна зграда на Ректоратот на Битолскиот Универзитет, изградена 1911 година како резиденција за султанот Решат 5



Во специфичните услови кон крајот на 19 век, ќе се појават различни форми на историцизам во архитектурата на поголемите балкански градови. Покрај употребата на комплексниот репертоар од познатите историски архитектонски стилови, ќе се појави една специфична тенденција во склад со политиката, во функција на поддржување на такви стилски форми и архитектонски содржини кои полесно би ги прифатило во градовите муслиманското население. На тој начин ќе биде инаугуриран т. н. "маварски" стил, пренесен на балканот од северноафричките муслимански земји.[328] Во некои балкански држави, како што е примерот со Босна и Херцеговина, оваа стилска тенденција се издвојува според значењето и распоространетоста на реализираните објекти, од сите историцизми присутни во текот на последните децении на 19 век.[329] Како елементи кои ќе го карактеризираат овој специфичен стил, се појавува употребата на прекршени и потковичести (т. н. "сараценски") лаци, сликовитост на фасадата која ја прават светли и темни партии, мноштво од решенија на обилна пластичната декорација составена од геометриски и вегетабилни мотиви, скулптурално обликување на декоративните форми, третирање на целокупната фасадна површина во смисол на аплицирана декративна пластика и сл. Развиените економски и трговски врски кои го одликуваат стопанскиот, културниот и уметничкиот живот во Битола кон крајот на 19 и почетокот на 20 век, сигурно придонеле овие влијанија да бидат пренесени и во архитектурата. Како резултат на фактот дека овој стил бил главно употребуван за поголемите јавни објекти или за објекти потребни за функционирање на турската администрација, и во случајот на овој објект, неговата првична намена била со слична функција.

Изградбата на овој објект (кој денес се користи како Дом на АРМ-Битола), е започната во 1911 година од Абдул Керим Паша. До 1912 година имал кров, а конечно е завршен по Првата светска војна иако за време на истата имал сериозни оштетувања.[330]

---

[328] Ibrahim krzović, Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878-1918, n. d., str. 16
[329] Istoto, str. 26
[330] Liljana Hristova, n. d.

Концепциски објектот бил замислен како синтеза на палата и тврдина, што придонело диспозицијата на главните фаадни волумени да бидат соодветно организирани. Елементите кои укажуваат на концептот на тврдина ги констатираме во монументалното просторно нагласување на масите од трансептите и секундарната декоративна пластика изведена во вид на топовски цевки. (сл. 30) Сите фасади на објектот се решени симетрично, (сл. 25, 26), со подвлекување на хоризонталната делба со употреба на хоризонтални декративни венци, употреба на плитка шрафура, и посебно нагласување на кровната стреа која динамично ја прекинуваат четирите "кули". Целиот објект е подигнат на масивно цокле, во кое се сместени подрумските прозорци кои ја селдат ритмичната поставеност од катовите. Експресивноста во изразот ја откриваме како компонента која е структурирана од елементи кои заради апсолутната симетричност, и не се препознаваат првично како такви. Секое одделно вертикално парче од фасадата е третирано симетрично во однос на ритамот на прозорските отвори и во начинот на кој е аплицирана фасдната декорација.

Она што ја објаснува динамичната композиција која делува на крај и експресивно, е присуството на едно академично и класицизирачко чувство на градителот, неговата потреба за апсолутна орнаментација, која за да опстои треба да биде вградена во композициски солидно конституирана целина. Одтаму, целината на композицијата, во која идентична функција имаат еркерните балкони со карактеристични балустради, нивната коресподенција со кровната стреа, надвишувањето на четирите кули, укажуваат на една изградена архитектонска естетика, во која усетот за мерка надвладува не дозволувајќи случајности во следењето на композициската поставеност на единечните елементи.

Во средното странично поле на објектот, и од двете страни се применети можеби најкарактерситичните елементи за овој стилски израз-кружните розети-прозорци во интегрална тројна делба изведена со плитко расчленување на фасадата, и балкон со балустрада кој ја подвлекува композицијата на прозорците, дополнително придонесувајќи за чувството на статичност и рамнотежа со употребата на елементите на конзолни

греди на кои налегнува балконската плоча. (сл. 27) Формата на лаците на прозорците доследно се следи како разработена форма која се мултиплицира во изгледот на балустрадите (сл. 30), кај сите прозорски отвори без исклучок, па дури и во изведбата на ентериерните ниши (сл. 33). Топовските цевки сместени во групација од по два во секоја од четирите кули, симболично упатува на намената заради која е направен обектот, а во исто време подвлекува едно експресивно својство на објектот кое го читаме во судирот на значењето кое го содржат единечните елементи, односно, судирот на моќта претставена преку концептот на тврдина, и велелепноста на естетскиот израз содржан во концептот на богата палата, структурирана со богата и оригинална декорација. Единственоста на визуелниот впечаток која произлегува од тквата спротивставеност на елеметнтите прави овој објект да го претставиме како редок пример на архитектура која свен генерални стилски карактеристики, носи и печат на оригиналност и неповторливост.

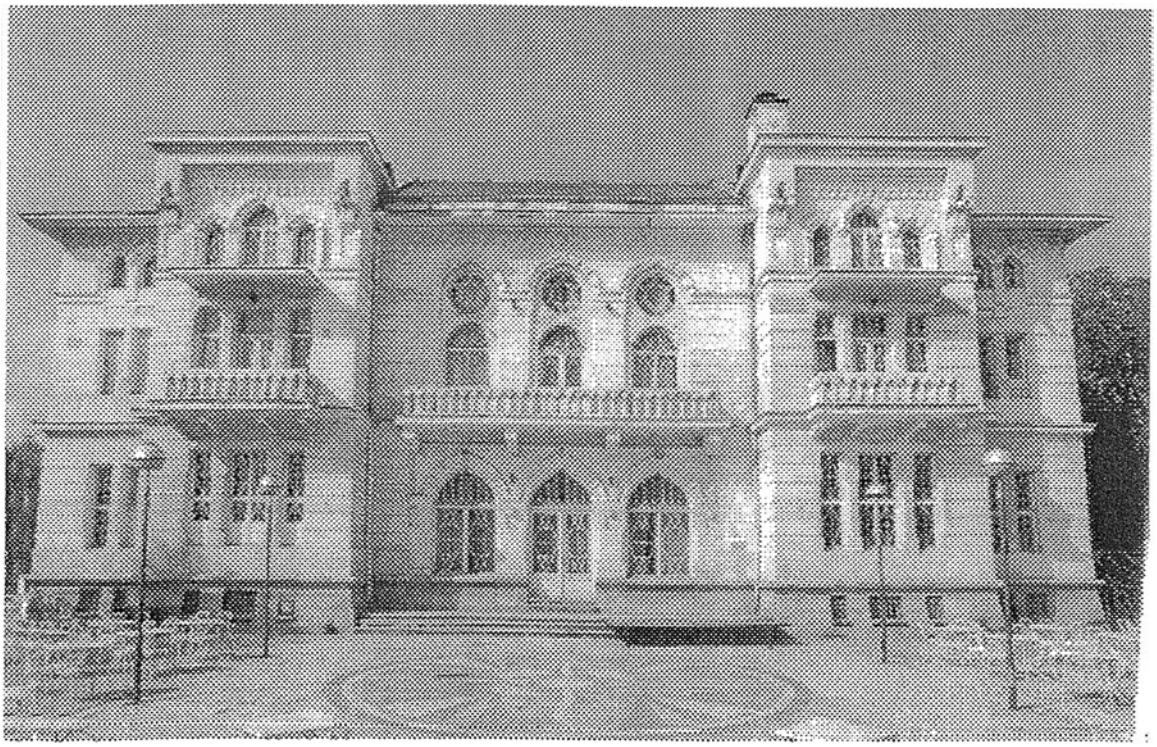
Слични формално-обликовни параметри (по примерот на "маварскиот" стил), се содржани уште во еден објект сместен на влезот во старата чаршија во Битола, изведен како станбен објект на катот со дуќан во приземјето (по примерот на останатите објекти кои ја прават чаршијата, сл. 34). Чистата и јасна артикулација на основните фасадни расчленувања, и повеќе од се´, формата на употребените прозорци кои завршуваат со "потковичест" лак со специфичен ориентален предзнак (сл. 35), секако упатуваат на изворот. Кон ова придонесува и веќе споменатиот елемент на конзолно исфрлен балкон со балустрада потпрен на конзолни греди, што ја урамнотежувата целата композиција (сл. 36). Во високото приземје се сместени трговските содржини ориентирани кон чаршијата, а објектот се развива преку странично поставен влез кон задниот двор.

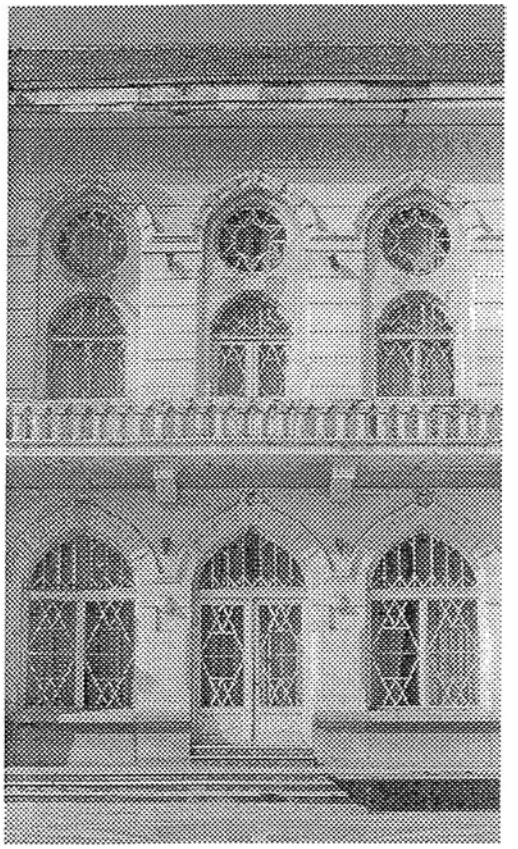
Иако влијанијата на "маварскиот" стил во обликувањето на применетата фасадна декорација, како и на сите останати елементи кои го чинат објектот немаат содржано доволно емотивен и креативен кондензат како претходно споменатиот објект, сепак го наведуваме како редок пример и претставник на одредена стилска групација од перидот на историцизмите во архитектурата.



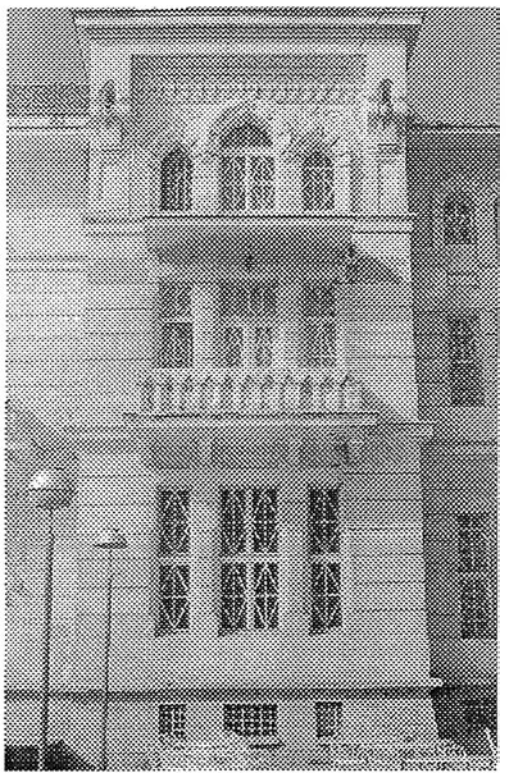
Сл. 25, Целосен изглед на предната фасада на Домот на АРМ во Битола, граден во периодот од 1911 до 1919 година. Изградбата на овој објект во 1911 година ја започнал Абдул Керим Паша

Сл. 26, Целосен изглед на страничната фасада на Домот на АРМ во Битола

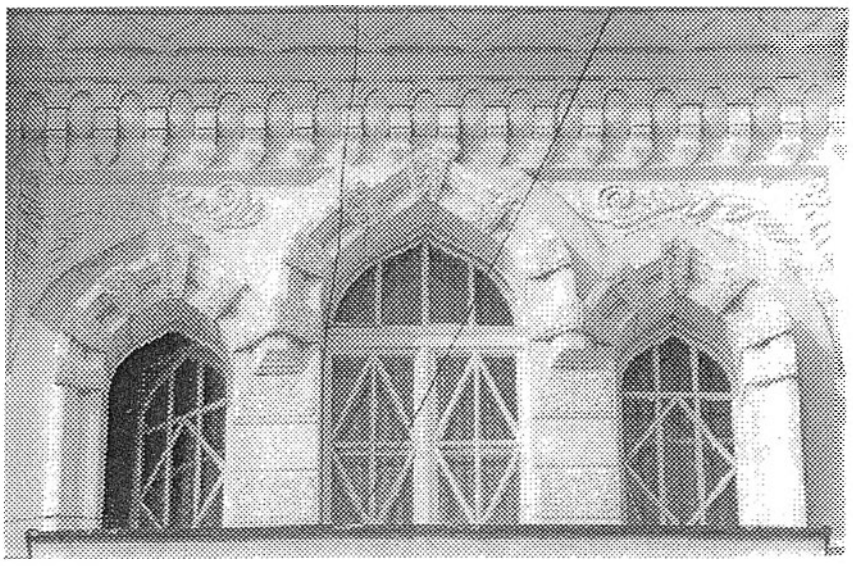


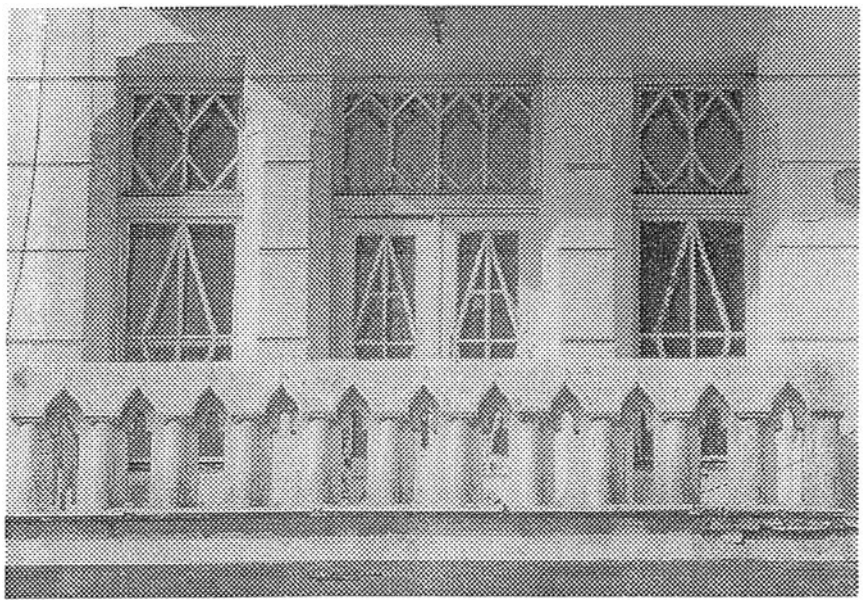


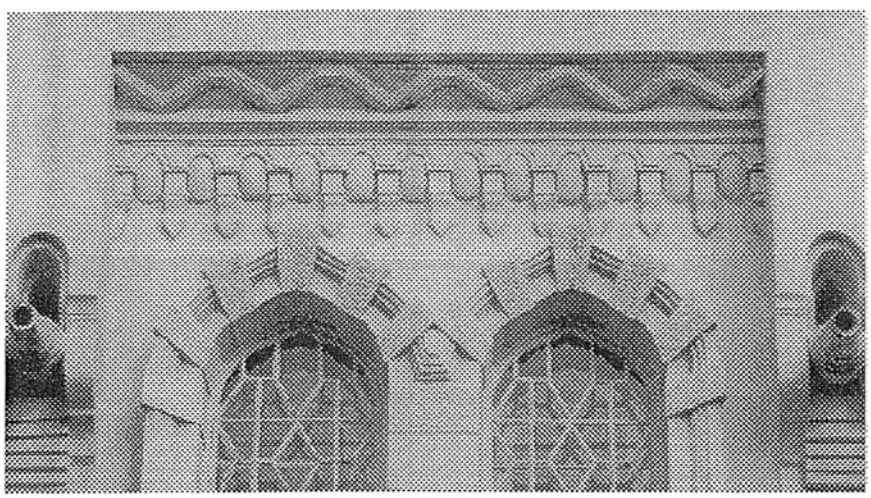
Сл. 27, 28, Детали од изгледот на фасадните платна од страничните фасади

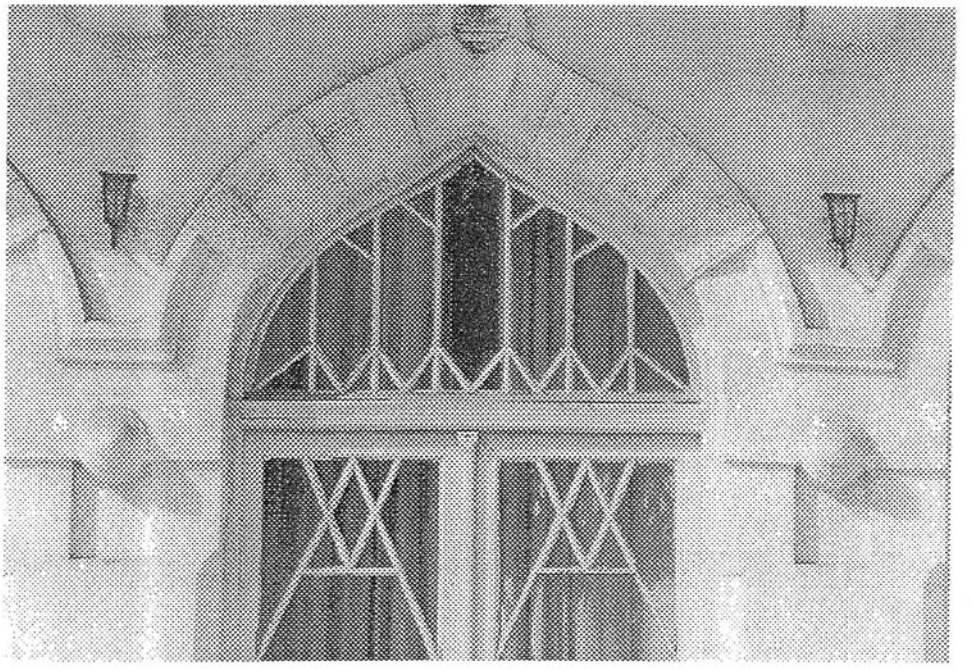


Сл. 29, 30, 31, Детали од различно моделирани прозорски отвори кај кои е применета и соодветна фасадна декорација

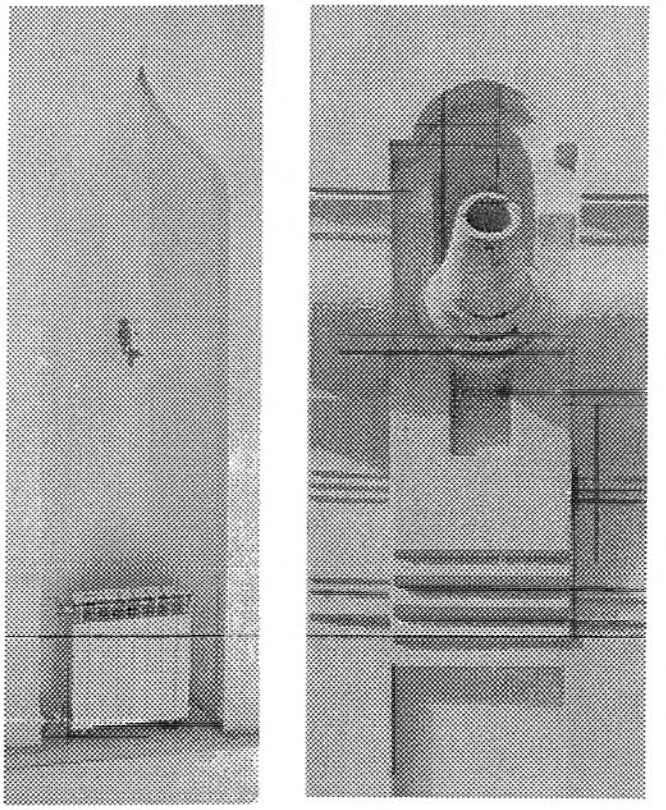






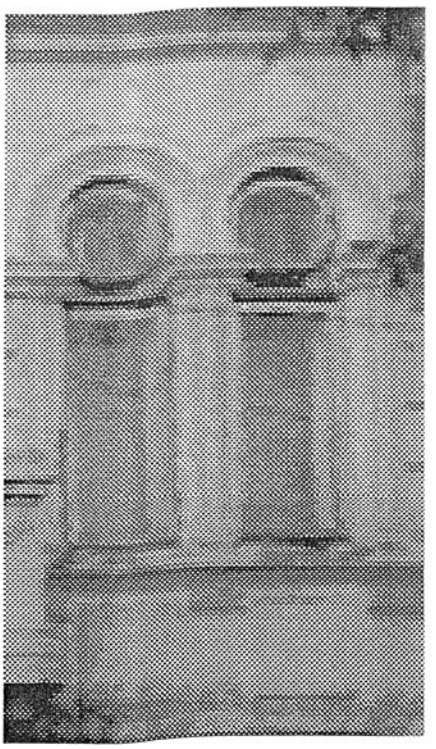


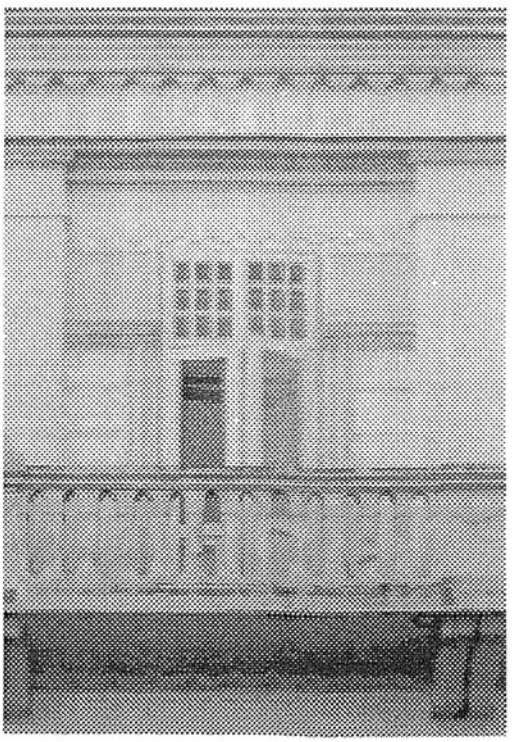
Сл. 32-33. Детали од обработката на фасадата и ентериерот на Домот на АРМ во Битола





Сл. 34. Објект од старата битолска чаршија со карактеристично високо приземје
Сл. 35, 36. Детали до карактеристични прозорци и елементи од фасадна декорација





Како доминаннтно и широко застапено стилско влијание кое според својата изржана и стегната структура целосно му одговара на новосоздадениот граѓански слој, го утврдуваме присуството на неокласицизмот од европската архитектура. Чистината со која ќе биде примент овој стилски образец, укажува на некои негови специфики кои на посреден начин веќе биле осознаени во претходниот период, а за што придонесуваат повеќе фактори. Функционалната организација на овие објекти, кои ја почитуваат целосната симетрија посебно на влезната партија, со централен хол со скали и симетрична организација на просториите, се поклопува со типот на "двојна", "четворна" куќа и сл., кои се градат речиси во целиот период на 19 век. Тоа можеби и претставува една од причините заради кое веќе споменатите автори укажуваат на т. н. "европеизација" која влијае во вид на соодветен притисок врз локалните мајстори, локално развиените типови на архитектура да ги облекуваат во "европски" костим, при што најверојатно мислат токму на овој тип на стилско влијание на неокласицизмот. Понуден од близината на Солун и другите поголеми македонски градови како тип на архитектура која содржи неопходна строгост на формите а воедно делува и имплицира на имотниот статус на сопствениците, неокласицизмот во голем број случаи лесно ќе биде аплициран, со што се создадени објекти кои речиси никаде на друго место не успеале да се изборат за прецизен и однапред дефиниран стилски предзнак. Често јазикот на неокласичните форми ќе биде комбиниран со елементи од други историски стилови (најчесто барокни), но тоа нема да ја наруши генералната композициска и орнаментално-мотивска структура, туку повеќе ќе отклонува во насока на чиста аплицирана фасадна декорација.

Како еден од порепрезентативните објекти кои во својата структура ги содржат горенаведените карактеристики, претставува објектот во кој е сместено Собранието на општина Битола. Според натписот на источната фасада, овој објект е изграден 1903 година, во сопственост на црквата Св.

Димитрија. Во него порано бил сместен грчкиот конзулат и грчката митрополија.[331]

Обликувањето на фасадите кај овој објект упатува на почитување на прецизни стилски одредници заради кое речиси канонично е применета чиста хоризонтална поделба со удвоен хоризонтален венец, симетрично решена влезна фасада и ритмично распоредени прозорски отвори (сл. 37, 38). Вертикалното расчленување е изведено со плитки пиластри со композитни капители кои се поставени и на аглите на објектот. Угледувајќи се на неокласичните претпоставки, цоклето и приземната партија се изведени рустично со соодветна обработка во фасаден малтер и примена на боја, и едноставни прозорски украси во вид на рустична рамка со клучен камен. Измена во стилскиот израз се јавува во зоната на катот, каде прозорците добиваат соодветна барокна декоративна обработка во вид на прозорски рамки од богато профилирани пиластри кои завршуваат со барокна школка (сл. 39). Удвојувањето на појасот под кровниот венец е искористено за интерполација на типични барокни овални отвори, и континуирана брановидна аплицирана декорација.

Влезната партија е изведена како најрепрезентативна и формирана со надворешни скали, два балкони со балустради и атика. Кровната завршница на централното фасадно платно е изведено слично како и кај објектот на Митрополијата со тројна поделба на лачни прозорци и централно надвишување кое завршува со тимпанон. Влезните скали и балконската партија се изведени со примена на дорски столбови во удвоена конфигурација (со поширок среден отвор), кои заедно со балустрадното решение на балконските огради и керамопластичните украси ги потврдуваат влијанијата на класицистичките формули за изведба на сите елементи на декорацијата.

Стабилноста и референтноста на стилскиот израз на неокласицизмот, како што рековме ќе најде широка примена за различни но сродни архитеконско-стилски интерпретации (сл. 40-43). Со примена на методите за постигнување оптимална координација на составните делови и на соодветните хирзонтални и вертикални поделби, кај повеќе објекти ќе

[331] Istoto

биде постигнат ефектот на чиста стилска артикулација, соодветна и на применетиот орнаметнтално-мотивски репертоар. Во функционална смисла, речиси да се повторува една шематизирана основа прилагодена на побаруваната расчленета и структурирана фасада. Суптилните нијансирања на разликите ги согледуваме во изборот на декоративните елементи од типот на надпрозорници, балустради и сл, додека примената на симетријата како и употребата на дорските столбови за изведба на влезните партии е речиси правило. Истото важи и за декоративните хоризонтални разделни венци кои секогаш се различно профилирани, додека за цоклето со подрумските прозорци и за приземниот појас важи правилото на нагласена рустична обработка.

Со истите обликовни елементи, но со измена во концепцијата на влезната партија го наоѓаме објектот на сл. 44-45. Без двоумење за основниот стилски модел според кој е конципиран целиот објект (и во функционална и во обликовна смисла), ги утврдуваме сите неокласични референци применети на соодветен начин и без никакви отстапки во насока на мешање со декоративни детали од други стилски формации. Она што е за подвлекување, претставува начинот на кој е изведена влезната партија, при што целата површина на предната фасада е во нејзина функција. Колонадата од двапати по четири дорски столбови кои носат специфичен удвоен венец со соодветни кровни завршетоци на катот, претставуваат смело и експресивно решавање кое на влезната партија и дава димензија на разиграна и динамична структура. Кон тоа придонесува нагласената рустична обработка на приземниот појас, кој заедно со смирувачката хоризонтала на завршниот венец, на целиот објект му даваат одредено монументално својство кое својата вистинска емотивна скала на вредности ја гради заради фактот дека целиот систем е подреден на човечката мерка. Од тие причини, овој објект го согледуваме преку оригиналноста со која е изведено дизајнирањето на целокупниот побаруван систем на вредности, а кој со математичка прецизност упатува на познавањето на строгите канони на харминичната поделба, во овој случај употребена со силна индивидуална енергија.

Недвосмислената употреба на стилските елементи на неокласицизмот, евидентно дека претставуваат референтен показател за изграденото ниво на граѓанскиот вкус, и соодветно на тоа, укажува на потребата за посегање по таквите стилски референци секогаш кога е потребен сигурен и проверен модел за постигнување на проектирани и очекувани ефекти. Уште еден важен објект во овој контекст претставува објектот кој е дел од ансамблот на уличниот фронт на улицата "Маршал Тито" бр. 26 (Широк сокак) (сл. 46).

Денешниот изглед и состојбата во која се наоѓа фасадата на овој објект е слична како и кај речиси сите други објекти од оваа група. Во ноември 1983 година биле извршени конзерваторски работи врз фасадата од страна на стручните служби на ЗЗСК, музеј и галерија-Битола. (Во објектот во тој период биле сместени просториите на "Геобиро").[332]

Изградена околу 1906 година на исклучително поволна локација, оваа зграда во својата првична функција била наменета за филијала на "Солунска банка", која вршела пренос на пари со чекови за странство и давала трговски кредити, а со својата политика на понизок интерес од вообичаениот, ги потиснала битолските лихвари а според некои мислења, банката успевала да задоволи голем дел од локалните барања и потреби.[333] Доминантно место в облкувањето на фасадата на овој објект завземаат неокласичните елементи, меѓутоа сериозни отстапувања се направени во применетата фасадна декорација. Неокласичниот концепт на јасна артикулација на хоризонталното и вертикалното расчленување е изведено со познати средства од овој стилски репертоар, за разлика од некои дополнителни скулптурални украси, кои укажуваат на одредени необарокни влијанија. Тие се присутни пред се´ во аплицираната надпрозорна декорација на приземјето и катот, како и во специфичните прекршувања во кровната завршница и венецот (сл. 47).

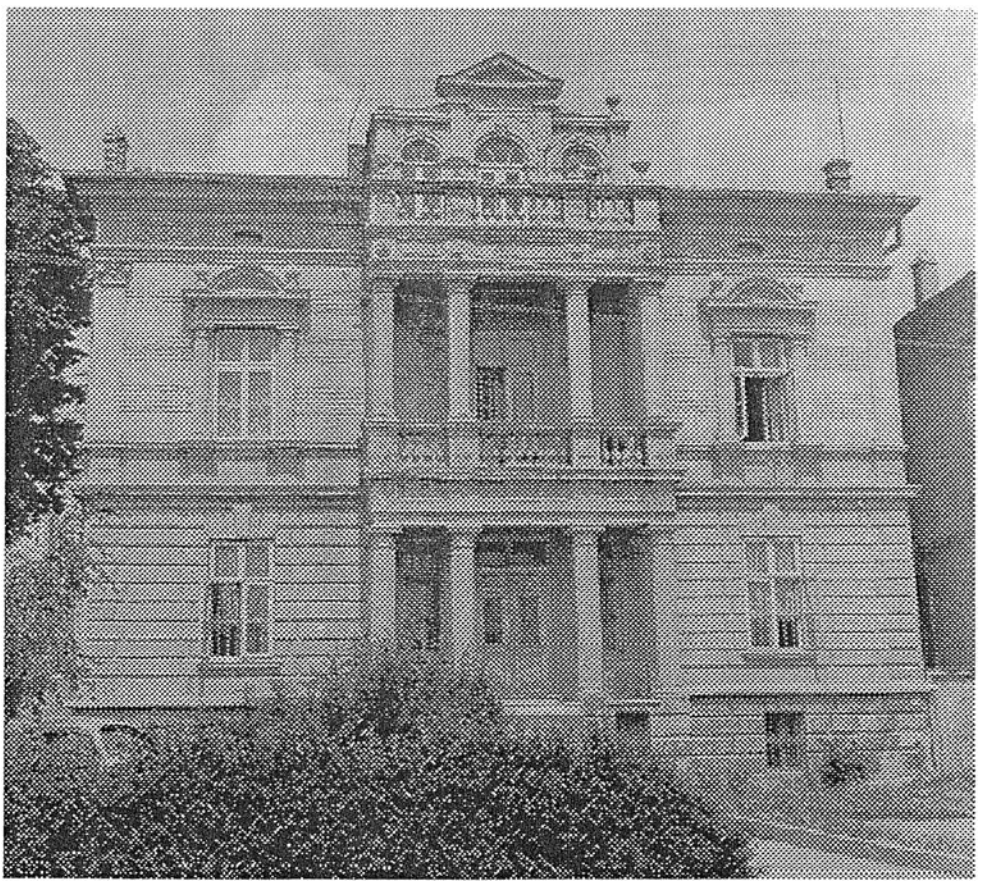
---

[332] Роберт Михајловски, Новооткриен турски натпис на зградата на Геобиро-Битола (Солунска банка), Зборник на трудови, бр. 4-5, ЗЗСК, Музеј-Галерија, Битола, 1983/84, стр. 161-166; Милош Х. Констатнинов, Занаети и еснафи во битолско, н. д., стр. 148

[333] Истото, стр. 162 ; (Подоцна во 1920 година, во овој објект била формирана "Битолска банка"; од 1935 до 1949 година, во овој објект е сместена угостителска содржина. До 1952 година, тука е сметен "Народен музеј на битолскиот крај".Од 1952 е седиште на "Комунално-инвестициона банка", а од 1965 година, просториите ги користи "Геобиро". Во денешни услови, во овој објект повторно е сместена угостителска содржина.)



Сл. 37, 38. Зграда во која е сместено Собранието на општина Битола, изграден 1903 година во сопственост на црквата Св. Димитрија. Во него порано бил сместен грчкиот конзулат и грчката митрополија



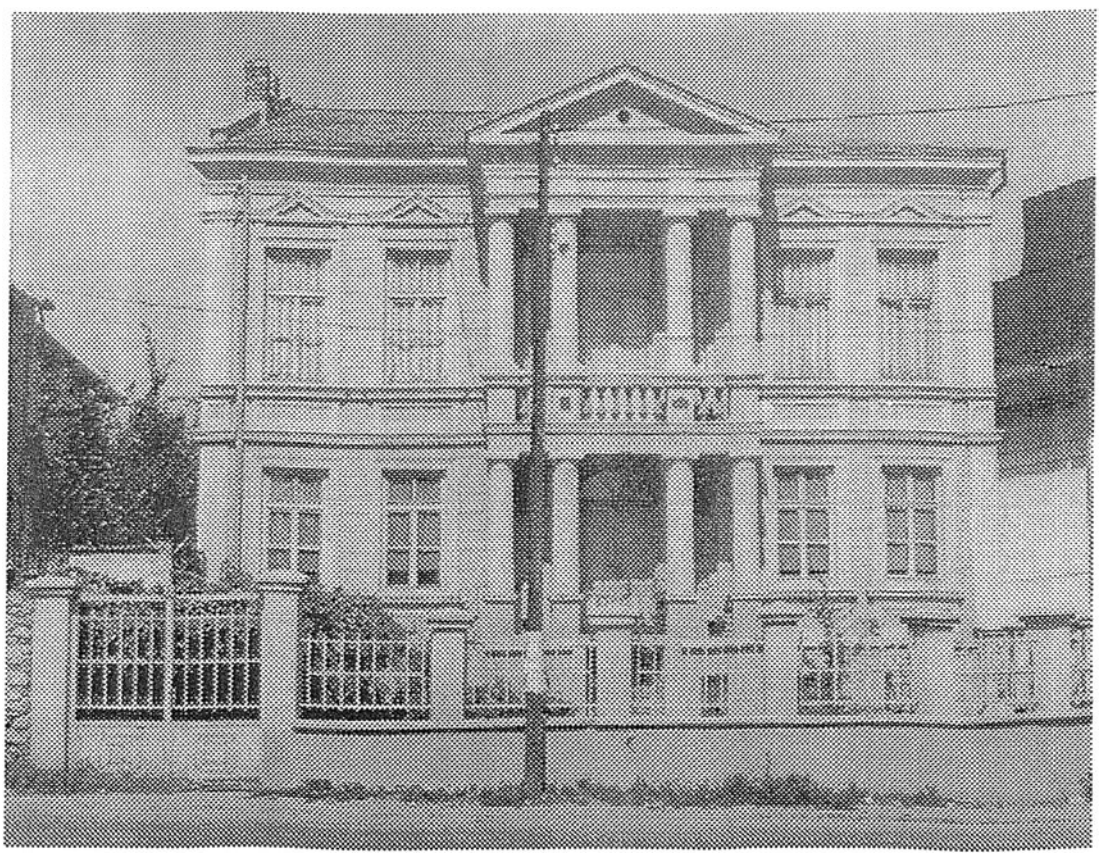
Сл. 39. Детал од прозорец од јужната фасада на зградата на Собранието на Битола, со карактеристична фасадна и декоративна обработка





Сл. 40. Целосен изглед на станбен објект на ул. Климент Охридски бр. 108, изградена 1905 година во Битола

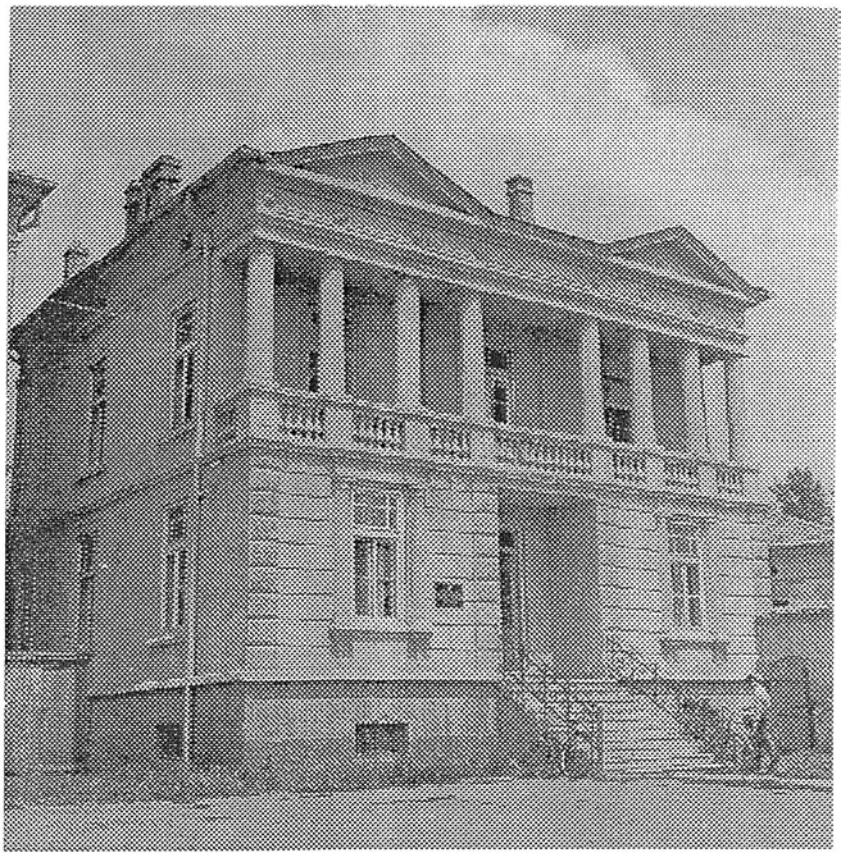
Сл. 41. Станбен објект на ул. Ленинова бр. 22 во Битола





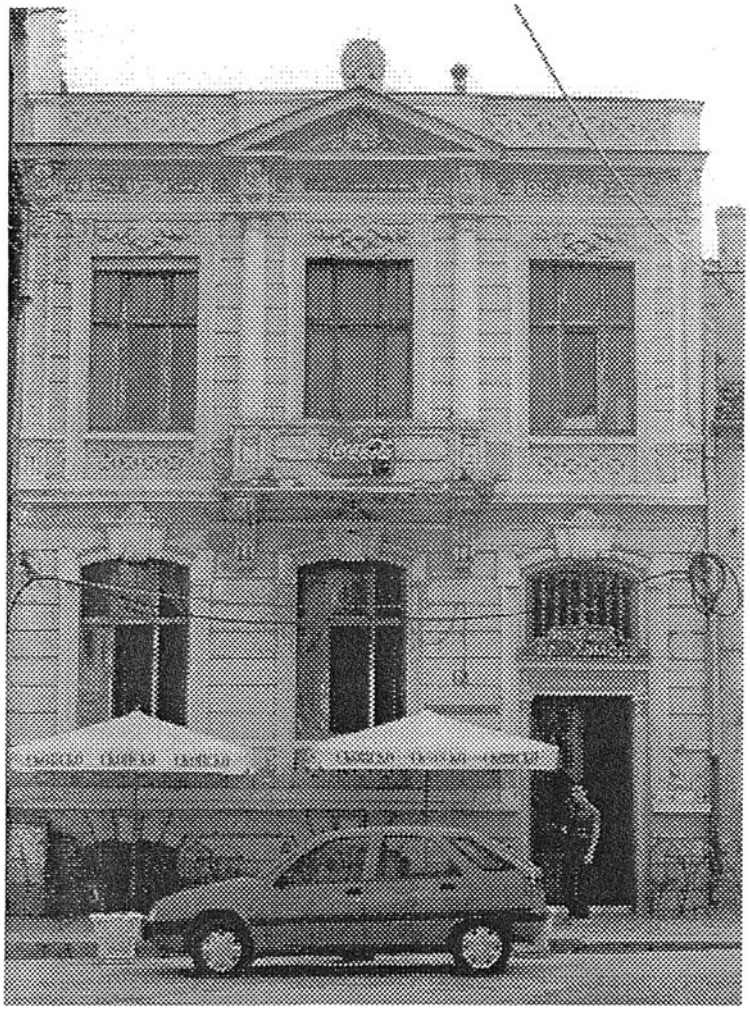
Сл. 42, Станбен објект во Битола изграден 1911 година
Сл. 43, Станбен објект на ул. Кирил и Методиј бр.14 во Битола





Сл. 44-45, Објект на ул. Кирил и Методиј бр. 2 во Битола

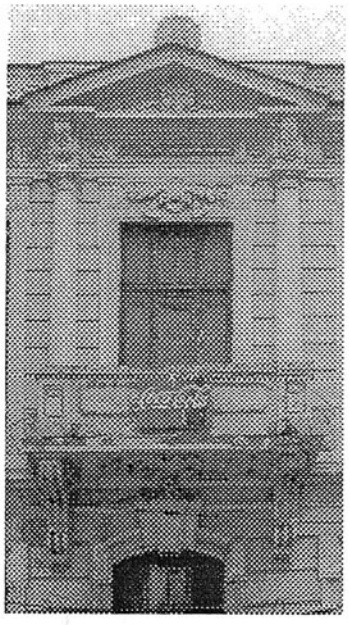




Сл. 46, Објект на ул. Маршал Тито бр. 26 во Битола. Изграден е околу 1906 година како зграда-фолијала на Солунската банка.

Сл. 47, Детали од фасадната декорација во приземната влезна партија и на балконите на катот

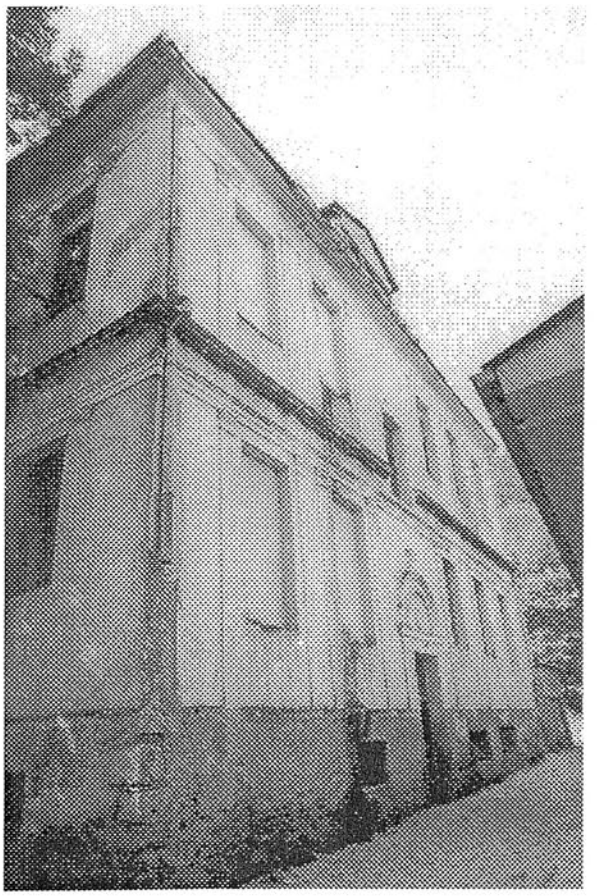




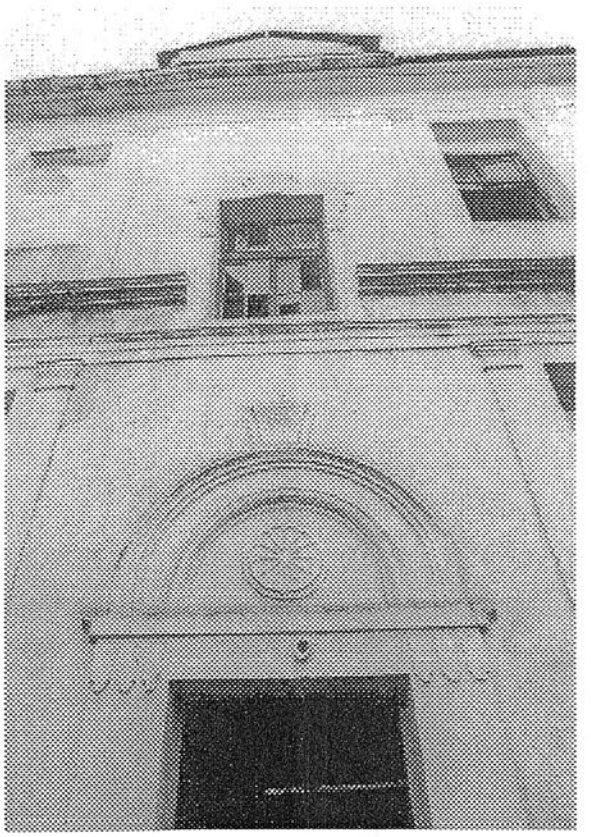
Слично како и во другите градови, кон крајот на 19 век и првите години од 20 век, во **Струмица** ќе се појават објекти од т. н. "преоден тип", што всушност ги означуваат првите обиди за спојување на формални и обликовни елементи од градската архитектура со примеси на артикулирани историски стилови (само делумно препознатливо во третманот на зидните платна, применетата декорација, и начинот на обработка на некои конструктивни делови од фасадите на објектите како лачни тремови, специфични надпрозорни украси и сл.). Таквите архитектонски кофигурации укажуваат на неспорниот факт дека процесот на европеизирање на архитектурата во перидоот на последните години на 19 и почетокот на 20 век, на специфичен начин ќе укаже на постепеното дистанцирање од традиционалните и помногушто ориентални модели, и постепеното прифаќање на елементи кои не секогаш логично успеваа да оправдаат и соодветни зафати во обликувањето на композицијата на објектите. Целата оваа сепцифична состојба претставува глобална одлика на станбената архитектура, додека во доменот на изградбата на големи јавни и административни објекти, состојбата е сосема поинаква.

Изградбата на јавни и репрезентативни згради во Струмица се поклопува временски со периодот на интензивен импорт на европски стилски елементи во архитектуата на административните згради кои се градат на територијата на целата Империја. Како резултат на соодветните придвижувања во органзцијата на турското општество, со јасна тенденција за приближување кон современите европски и светски текови, во провинциите на империјата можеби нема да се случат монументални и репрезентативни зафати, но затоа ќе се појават објекти кои на одреден начин укажуват дека стилските елементи во архитектурата спроведени комплексно на повеќе нивои биле присутни во градителската атмосфера на македонските градови уште кон крајот на турското владеење, и што е најзначјано, во нивната изградба учествуваат речиси истите оние тајфи и мајстори кои цел претходен период беа главните носители и двигатели на трансмисијата на архитектонските и градителските искуства.

Огромен дел од фондот на објекти изградени во втората половина на 19 и почетокот на 20 век се уништени во бурните години на Балканските и Првата светска војна. Од тие причини, постојат многу мал број на објекти врз основа на кои можеме да ги градиме нашите анализи. Како што веќе рековме, покрај некои репрезентативни објекти од станбен карактер, еден од сочуваните административни објекти претставува зградата на стариот суд, која низ времето ги менувала своите функции, но во својата архитектоничност сепак останала да зборува за одреден степен на имплицитно презентирање на новите тенденции во архитектурата на османлискиот период од почетокот на 20 век. Концепциски, оовој објект не претставува сериозен исчекор од традиционалната симетрична шема на организација, но секако забележително укажува на специфичната примена и третман на влезната партија, како и употребата на декоративна пластика по примерот на некои рецидиви од неостилска архитектонска пластика присутна на некои објекти во Солун во истиот период. Кон таквиот впечаток придонесува и начинот на изведба на хоризонталите разделни венци, синхронизирани и урамнотежени со композицијта на целокупниот волумен на зградата, укажувајќи на одреден степен на "академичност" во нивото на учинок на општиот архитектонски израз.



Сл. 48-49, Зградата на стариот суд во Струмица, изградена пред 1912 година



Во средината на 50-те години на 19 век, во **Гевгелија** ќе бидат изграден две големи свиларници, што директно ќе влијае врз промената на ликот на населбата. Како важен транспортен и трговски центар, заради посетите на разни трговски агенти и пазарции, во Гевгелија биле изградени повеќе едноспратни хотели и приземни анови. При крајот на 19 и почетокот на 20 век, во Гевгелија на главната улица и во внатрешноста имало повеќе едноспратни и двоспратни куќи, градени од солиден материјал, а како турски град, тој делувал доста уредено со својата главна калдрмисана улица и со организираната чаршија околу неа. Европскиот изглед на главната улица сепак бил единствен ако се земе предвид дека постарото јадро на градот концентрирано околу тесните улички имал ориентално-византиски карактер.[334]

Веќе во 60-те години започнува изгрдбата на куќи од "нов тип", кои ги граделе побогатите граѓани. Катот на куќите најчесто бил користен за сушење на кожурците од свилената буба, и биле со големи прозорци, додека приземјето од новите куќи биле користени за трговски дуќани, бакалници и сл. Од тие години датира и интензивното доселување во градот и тоа не само на македонско население туку и на Турци, Черкези, Власи, и Цигани. Со почетокот на изградба на дуќани и работилници всушност започнала и концентрацијата на функции кои ја дефинирале чаршијата како важно место за понатамошниот развој на градот, [335] што дополнително ќе се одрази и врз одредувањето на општиот профил на архитектурата од тој период.

Објектите кои ќе бидат изградени во чаршијата, почитуваат одредени препознатливи просторни референци, и најчесто се изведени со високо приземје со дуќани и кат. До денес се сочувани мал број од овие објекти, иако според постоечките објекти во старото јадро на градот, може да се согледа дека се работи за една исклучителна архитектура, во која доминантно место почнува да завзема применетата декорација која без двоумење ја лоцираме со своите извори на Солунскиот пазар со керамопластични елементи за што веќе стана збор (сл. 50, ул. М. Тито бр.

[334] Дедијер Јефто, Нова Србија, Српска књижевна задруга, коло 22, 1913

146, куќа на фамилија Карајанови) Приметна е тенденцијата на зголемување на димензиите на прозорците, на кои се аплицираат соодветни декоративни елементи во слободен избор и комбинации. Од сочуваните објекти може уште да се согледа и различност во прилагодувањето на урбанистичките услови на локациите. Среќаваме типични "двокуќи" (сл. 51, ул. 7 Ноември бр. 6) со нагласени еркери кои надвиснуваат над тротоарот, а од друга страна, постојат и објекти кои почитуваат една смирена "граѓанска" концепција спроведена преку издржана архитектура ненападно и смирено поставена во однос на улиците и околните објекти. Таков е случајот со куќата на ул. Димитар Влахов бр. 1 (сл. 52), која е изведена како класичен аголен објект со приземје и кат. Непретендирачката композиција нуди една смирена артикуација на фасадните елементи, кои многу повеќе се органски развиени во директна зависност од ориентацијата на објектот во просторот, отколку заради некаква потреба за стилско приклонување. Изборот на формата на триаголниот тимпанон во кој се аплицирани декоративни елементи од вегетабилно потекло, како и скулптуралните украси на аглите од кровот на објектот (сл. 53), упатува на една општа еклектична постапка за одбир и спојување на елементите. Аплицираната декорација (сл. 54, 55) е минимална и многу повеќе во функција на "пополнување" на празните полиња на фасадата, отколку со некаква генерална тенденција стилски да го насочи заклучокот.

Двоспратни куќи градат побогатите турци и малубројните евреи. "Сезаировиот конак" претставува еден од тие сочувани објекти (исто така на главната улица М. Тито бр. 169). Тој е изграден 1912 година, според еден модел кој бил сообразен со работата на чаршијата а кој претпоставува изведба на дуќани во приземјето и други простории на спратот. Објектот е прилагоден на уличниот фронт, заради што нема сериозни прекршувања на фасадата која е изведена симетрично со централен еркерен испуст потпрен на декоративни конзолни греди (сл. 56). Хоризонталниот разделен венец не е пренагласен, а плитката декорација околу прозорските отвори делува ненапдно и необврзувачки. Истиот манир е

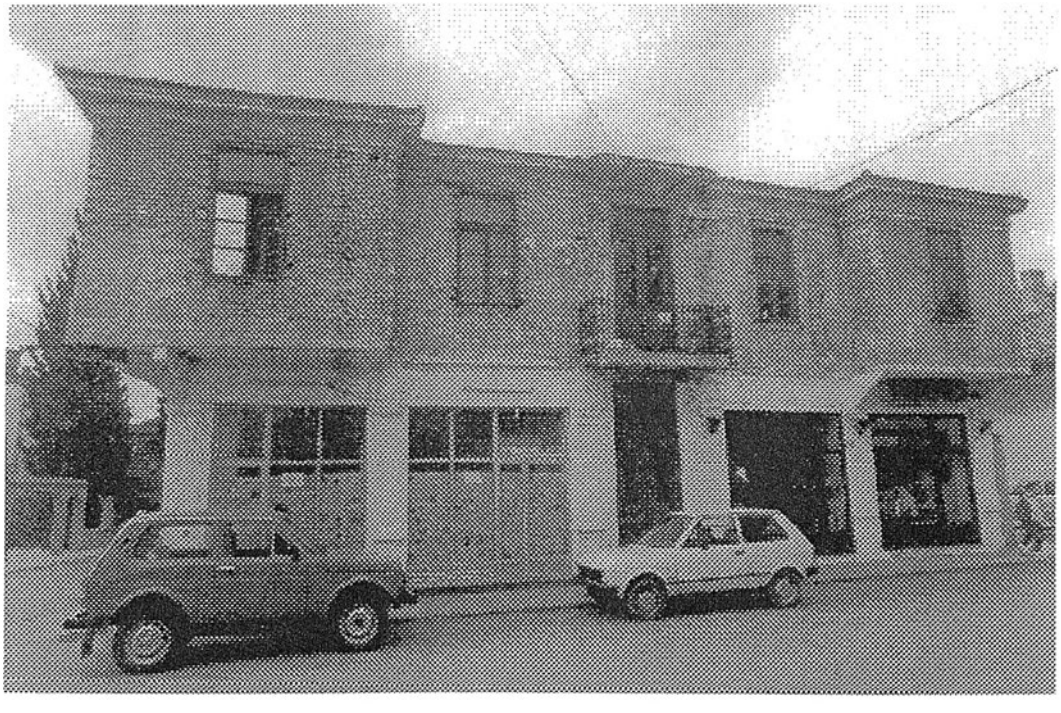
[335] Владо Картов, Гевгелија до Балканските војни, Скопје, 1966, стр. 48

применет и во обработктата на триаголниот тимпанон на еркерот (сл. 57), каде украсувањето на фасадата е изведено со примена на плитко аплицирани вегетабилни мотиви во комбинација со геометриски елементи. Хоризонталната шрафура е изведена на целата фасада на објектот, што дополнително придонесува за смирувачкиот манир кој преовладува во третманот на сите елементи кои ја прават посебно обработената улична фасада, укажувајќи притоа многу повеќе на потребата за умерена естетизација на површините и волуменот отколку за некаква потреба за архитектонско-стилска поставеност.



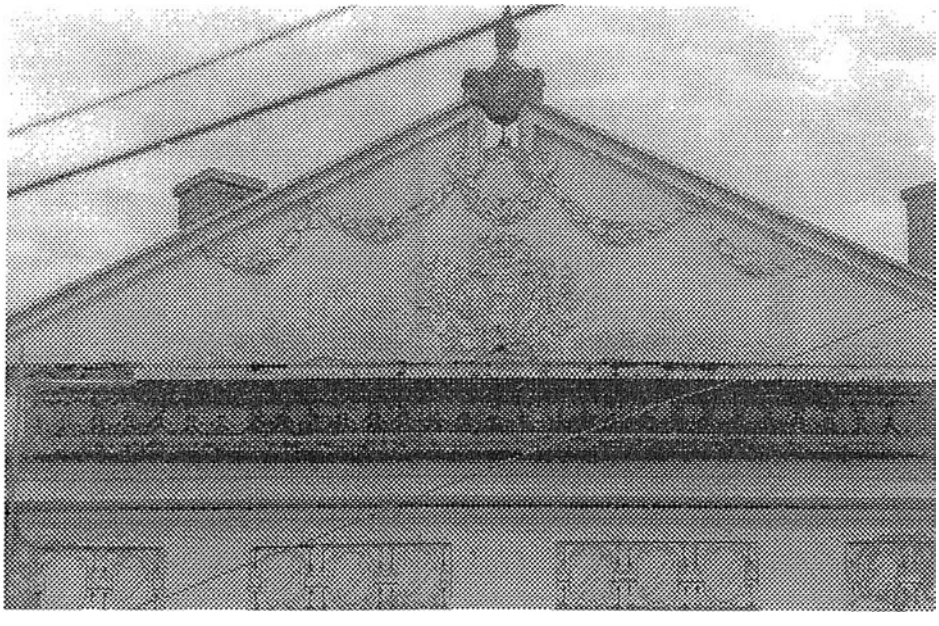
Сл.50, Објект на ул. М. Тито бр. 146 во Гевгелија, сопственост на фамилија Карајанови, изградена пред 1912 година

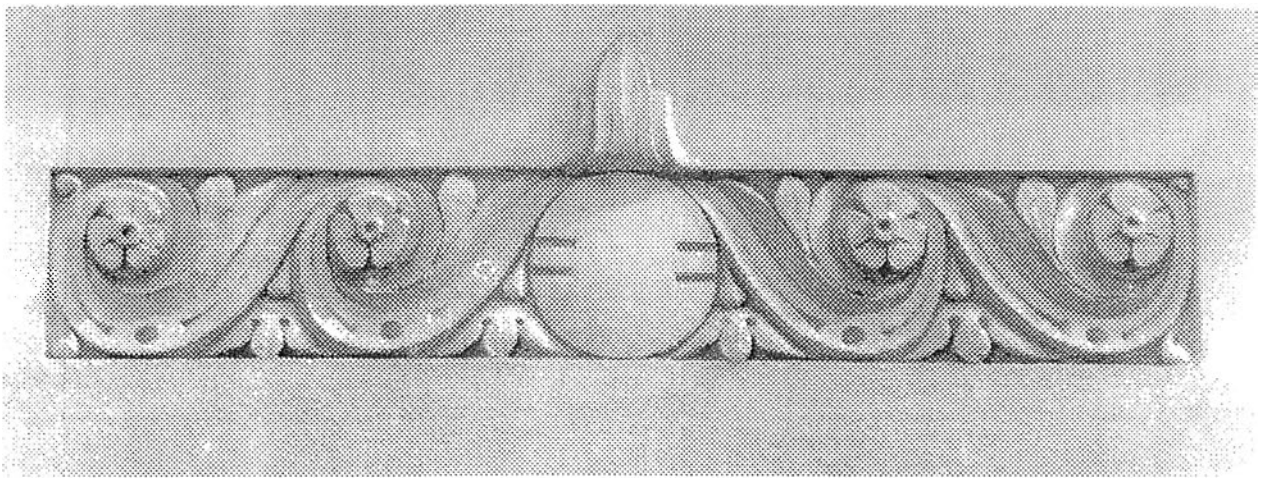
Сл. 51, Објект на ул. 7 Ноември бр. 2 во Гевгелија



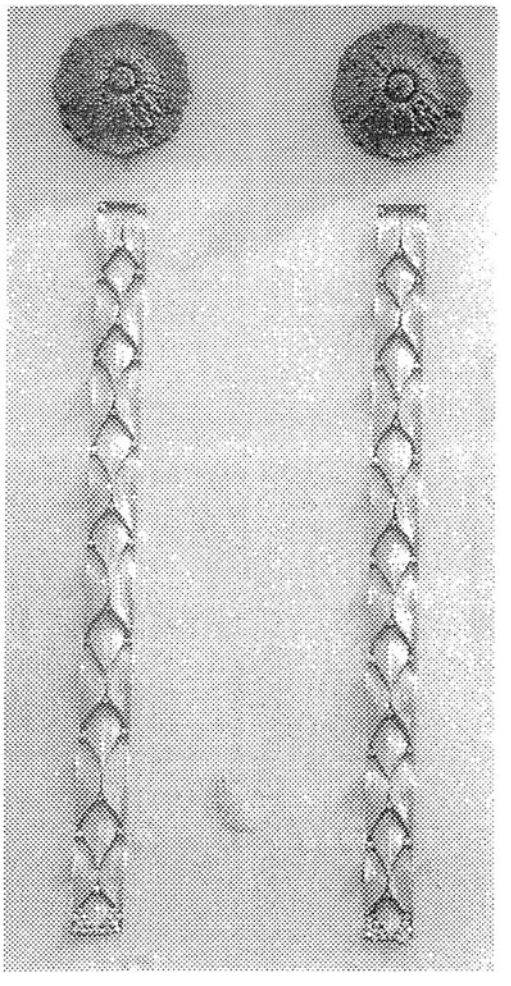


Сл. 52, Станбен објект на ул. Димитар Влахов бр. 1 во Гевгелија
Сл. 53, Детал од калкански аголен завршеток со специфична фасадна декорација





Сл. 54-55, Детали од фасадната декорација на објектот на ул. Д. Влахов бр. 1 во Гевгелија





Сл. 56, -Сезеиров конак-, на ул. М. Тито бр. 169 во Гевгелија, изграден 1912 година
Сл. 57, Детал од калаканскиот завршеток на предната фасада на Сезеировиот конак, со специфична фасадна декорација



Општо во употребата на фасадната декорација, изборот на елементите се движи во специфичен дијапазон од препознатливи градски мотиви (геометриски мотиви, вегетабилни мотиви во различни интерпретации, "рибји крлушки", и сл.) застапени и познати во поголемите градови на Егејска Македонија и Солун, преку употребата на сведени необарокни и неокласицистички декоративни надпрозорни венци и подпрозорни декорирани парапети, па се´ до примената на т.н. "целосна орнаментација" присутна кај објектите кои биле градени за побогатиот слој од турското население. Меѓу таквите сочувани објекти, секако се вбројува најпознатата куќа од т. н. "европски тип"- куќата на Мулалија Ефенди во центарот на градот, (сл. 63, ул. М. Тито бр. 107, денеска градска библиотека и историска збирка).

Смелото компонирање на фасадните волумени, изразено преку слободната диспозиција на октагоналниот еркерен испад кој елегантно е подржан од декоративни еркерни греди, формирањето на "аголен објект" со елементи кои се релативно слободно третирани во контекст на познатите и шематизирани начини за решавање на слични проблеми, укажуваат на генијален градителски зафат и муниционо обработена фасадна површина со прецизност и богатство на филигран. Плитката аплицирана фасадна декорација е од различно потекло, а користена е сосема слободно, преку прилагодување на соодветните декоративни форми кон соодветниот фасаден или конструктивен елемент кој требало да биде обработен. Во овој фантастичен спој на разнородни декоративни мотиви, утврдуваме присуство на една чудна еклектичка постапка, која применета во функција на целосна естетизација, дошла до соодветно решение кое претендира единствено на својата оригиналност како базична вредност.

Потребата да се креира еден ваков "чипкаст" декоративен систем веќе беше констатиран (Отоманската банка во Битола, конакот во Ресен и др.), меѓутоа во овој случај се работи за неповторено решение во конекст на едни согледувања кои ги опфаќаат сите компоненти на градбата, споени на "неспоив" начин во единствен архитектонско-стилски контекст

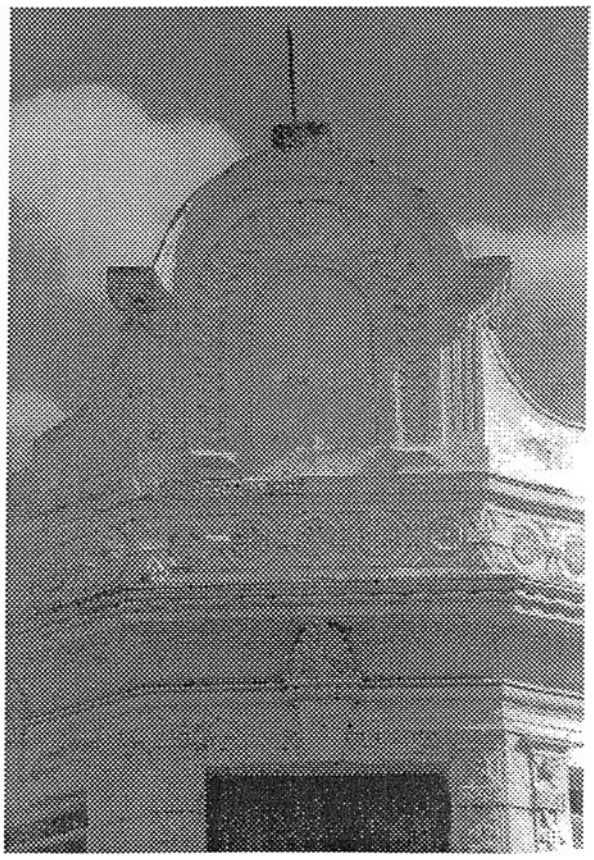
кој не може да се подведе под интегрална дефиниција. Геометриските преплети, вегетабилните мотиви, барокните апликации и слободнотокомпонирање на фасадните волумени, придонесуваат за една оригинална стилска креација, потикната од жив творечки дух на градител кој очигледно господарел со целокупниот орнаментално-мотивски репертоар на своето време.

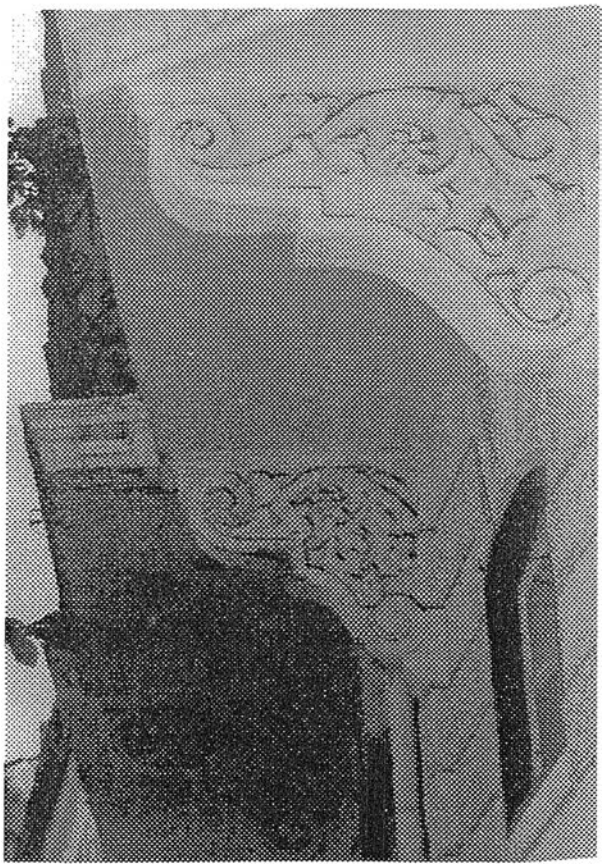
Кај овој објект доаѓа до израз целосната убавина на украсувањето, со развиено чувство за естетизација на фасадните платна, кои и покрај целосната обработка и покривање со орнаменти, упатуваат на една сложена композициона игра која оддава впечаток на единствена и осмислено естеизирана целина. Сето тоа е во релативна колизија со нашите обиди за интегирана стилска дефиниција, но сепак таквата компилација од декоративна фасадна пластика, создава амбиентална вредност која не се наметнува самата како стилски конфигурирана целина, туку многу повеќе упатува на заклучокот дека чувството и потребата за украсување успеале да преживеат како начин за уметничка артикулација и уметничко изразување во доменот на архитектурата, чувство кое во подоцнежните периоди на продор на академската и импортираната архитектура, постепено ќе исчезне пред силината на канализираната архитектура, ограничена со нејзината графичка презентација и точното очекување од нејзината крајна естетска референтност.

Сл. 63, Поранешен станбен објект на Мулалија Ефенди, во центарот на Гевгелија, на ул. М. Тито бр.107

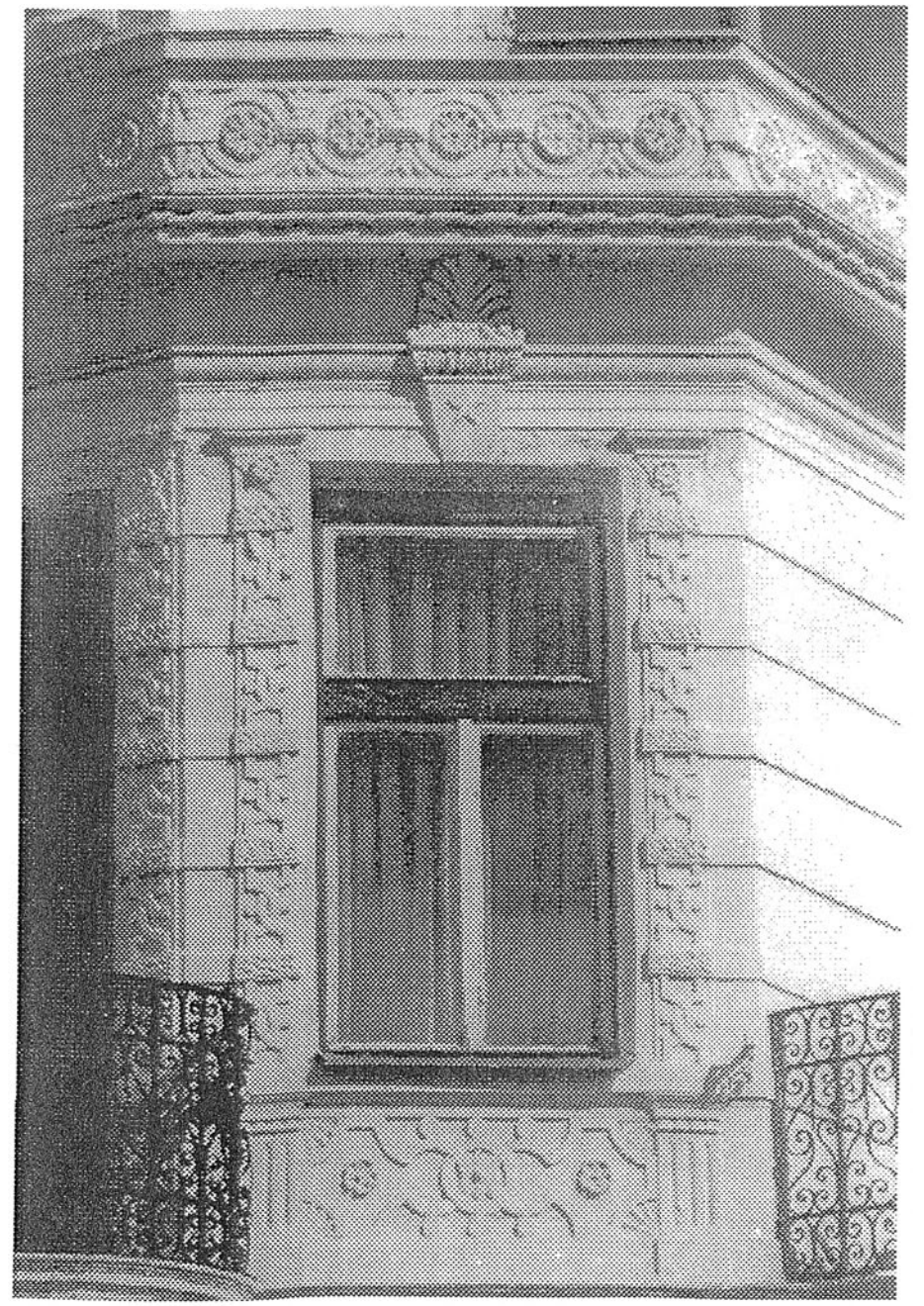


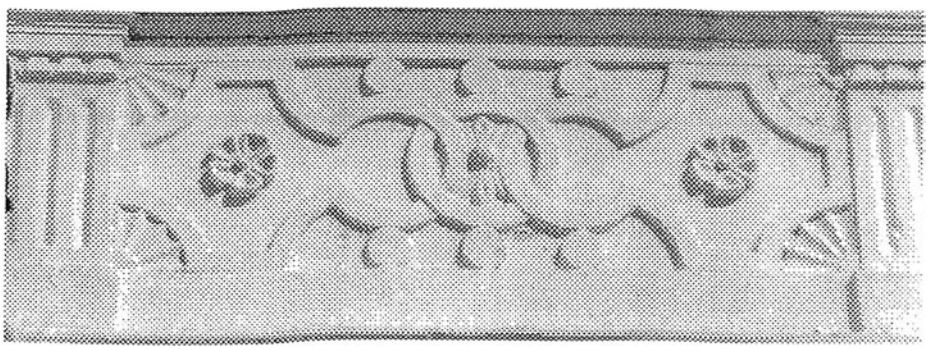
Сл. 64, Детал од специфично моделиран калкански аголен завршеток на кој е применета и с оодветна фасадна декорација
Сл. 65, Детал од конзолни еркерни испусти со специфична форма и декорација





Сл. 66, Детал на прозорец со специфично третирана околупрозорска декоративна рамка
Сл. 67, Детал од специфично изведена декорација во прозорскиот парапет





Сличен начин на употреба на еден сложен композициски, обликовен и декоративен систем кој почитува специфични естетски законитост, наоѓаме и кај објектот на ул М. Тито бр. 97 (сл. 68-72, сегашна зграда на радио Гевгелија).

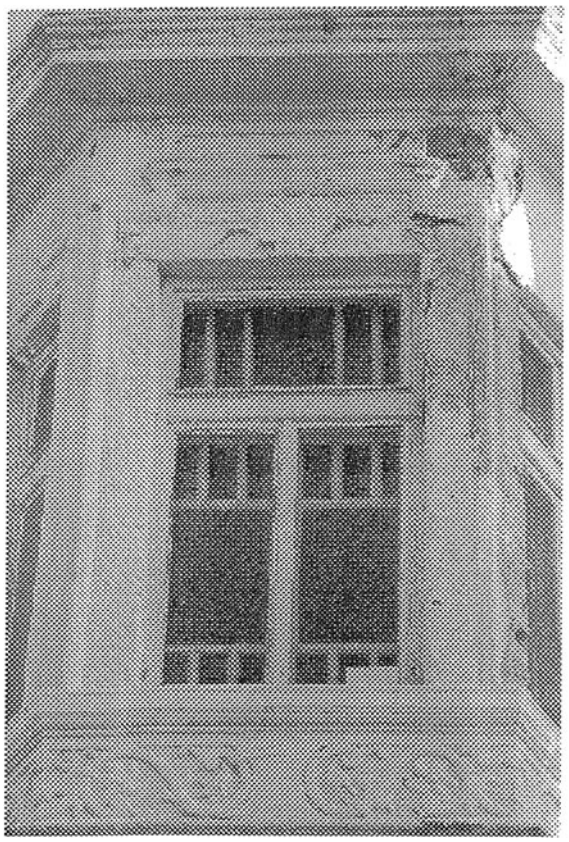
Како и претходно анализираниот објект, и во овој случај се работи за исклучително и смело решение. Прилагоден на општите услови наметнати од специфичната урбанистичка поставеност во јадрото на градот, објектот е изведен со високо приземје и два ката. Уличната фасада е решена симетрично, со изведба на нетипично еркерно исфрлање при што централното фасадно платно е дополнително визуелно анимирано со балкони. Чистата артикулација на вертикалното и хоризонталното расчленување воведува одредена рамнотежа на фасадните волумени, иако објектот има нагласена тенденција да се развие по вертикала. Кон тоа придонесува умерената употреба и внимателното димензионирање на хоризонтаните разделни венци, кои се поврзани во линеарен систем кој ги дефинира прозорските отвори и слободните површини од парапетите. Она што внесува силина на експресивно чувство во визуелното примање на карактеристиките на овој објект, е секако завршниот кровен венец, кој ја следи линијата на прекршувањето на објектот, како и сосема неочекуваната завршница со триаголен тимпанон во оската на средното фасадно платно. Како дел од еден поголем опус на објекти градени во овој период, и кај овој објект е застапена плитка аплицирана фасдна декорација, која целосно во вид на чипка ги обработува сите слободни површини од фасадата. Притоа, во прецизни геометриски полиња, дефинирани со соодветни декоративни венци и рамки (околу прозорците), е аплицирана соодветна декорација со слична орнаментално-мотивска предиспозиција. Неа ја сочинуваат слободни комбинации од избрани елементи, при што заедно егзистираат и вегетабилните и орнаментите со геометриска структура. Ваквиот начин на декорирање на фасадните површини, очигледно дека во овој период се претвора во специфичен манир, кој станува одлика на вкусот на богатото турско население, а потребата за т. н. "целосна орнаментација", зборува за различни аспекти

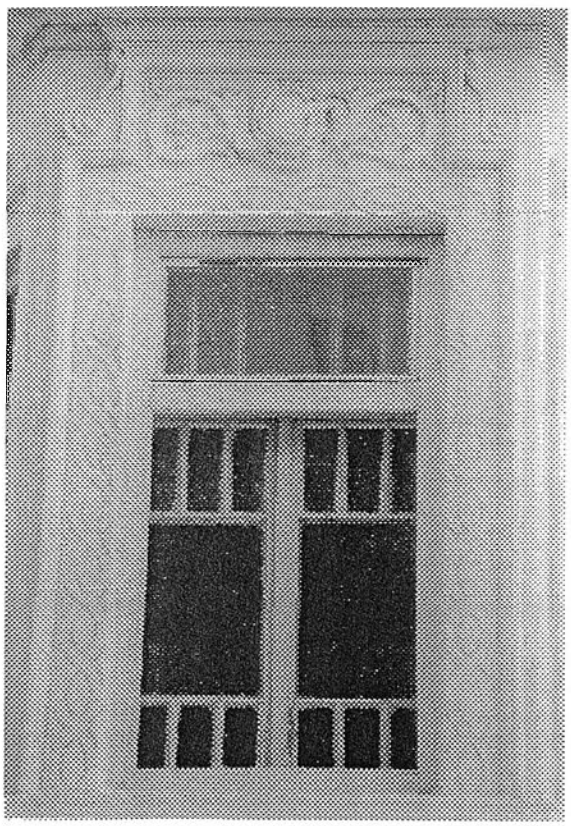
кои на директен или индиректен начин учествуваат во сложениот процес на формирање на просторната и архитектонската естетика во македонските градови, во кои таквиот пристап кон архитектурата повеќе има за цел да укаже на "изделувањето од.." отколку да оправда соодветно "припаѓање кон..". На тој начин, утврдувањето на естетската референтност на сите составни елементи кои би ја објасниле целовитоста на интегралниот зафат кој креирал ваква специфична архитектура, упатува на поширока социолошко-критичка апаратура, укажувајќи на недоволнста од историско-уметничкиот пристап. Во случајот со претходно наведените објекти, отстапувањето многу повеќе отколку припаѓањето кон одредени актуелни архитектонско-стилски тенденции, придонело за создавање на специфична оригиналност во рамките на една навидум канонизирана и обврзувачка дефиниција на содржаното стилско влијание. Сето тоа ја потврдува индивидуалноста како категорија од иманентно значење, кога е во прашање утврдувањето на сродни, слични или идентични референци, а заради кои всушност го креираме и специфичниот однос помеѓу колективните и индивидуалните искуства по прашањето за употреба на познати и "веќе видени" стилски предлошки.

Сл. 68, Објект на ул. М. Тито бр. 97, (зграда на Радио Гевгелија), во Гевгелија- предна фасада



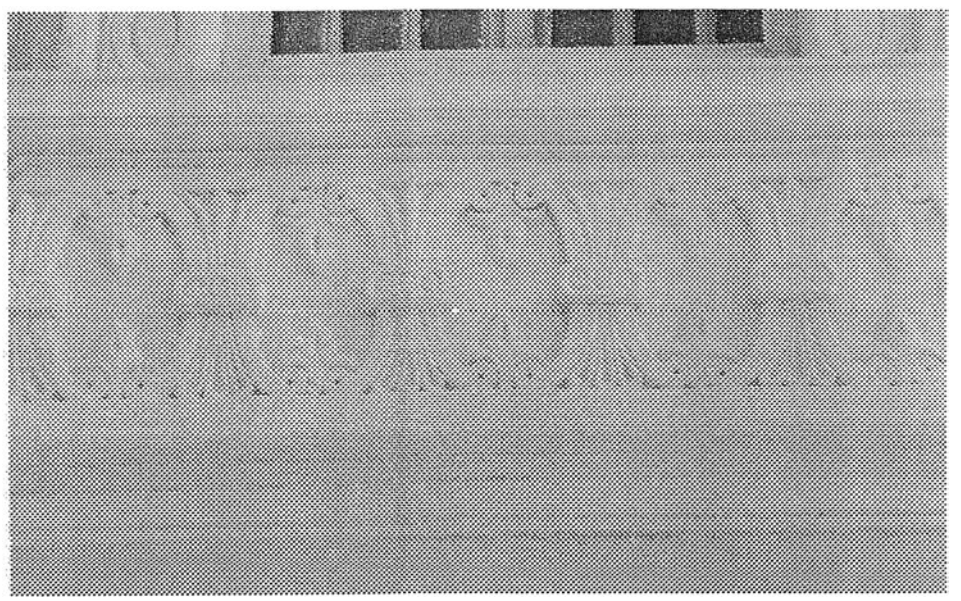
Сл. 69-70, Детали од специфични околупрозорски украси и венци







Сл. 71-72, Детали од декоративни фризови изведени како плитки фасадни апликации



Процесите на засилена трговска размена, близината на комуникациите како и интензивните миграциони процеси директно влијаат врз развојот на станбената архитектура во **Прилеп** [336], при што постепено се напуштаат старите организациони шеми со појавата на тип на станбени објекти со повеќе простории кои се развиваат и на кат. Општествената положба на дел од побогатото население кои ќе бидат вклучени во движењето за национално осознавање, а во кои влегуваат богатите трговци, занаетчиите, младата буржоазија и еснафите, со време стануваат финансиски доволно силни да финансираат изградба на различни објекти од профан и верски карактер, јавни и станбени згради и сл. Богатиот слој од населението тенденциозно ќе се труди во архитектурата која ја нарачуваат и прават да ги спроведат и своите желби за репрезентативност, раскош и атрактивност, со што евентуално би се разликувале од другите градови во Македонија.[337]

Станбената архитектура од 19 век, ја следиме преку слични поставки и препознатливи архитектонски форми, развивани во подолг временски период, а како резутат на специфичноста на историските процеси во целиот регион. Од тие причини, станбената архитектура како комбинација на ориенталните форми и концепции со локалните специфики и градежни традиции, се развива како генерална карактеристика на христијанското население. Меѓутоа, крајот на 19 и почетокот на 20 век, ја менува состојбата дотолку повеќе што го усложнува социјалното структурирање на референтни културолошки показатели, заради кои се јавува и веќеспоменатата архитектура создавана под силните влијанија на европската стилски канализирана архитектура, а која генерално ја констатираме како состојба на нагласен историзам. Заради таквите нови позиции на кои се наоѓа архитектурата, доаѓа и до сериозни промени во употребата на градежните материјали, конструкциите, фасадната декорација, ентериерот, и најпосле, она што е

[336] Прилеп и Прилепско низ историјата, книга прва, Од праисторијата до крајот на Првата светска војна, ИНИ-Скопје, Прилеп, 1971

[337] К. Јовановски, Градителско наследство на Прилеп, Зборник на трудови, бр. 12-13-14, ГЗЗСК, Музеј-Галерија, Битола, 1992-1995, стр. 118-125

најважно, функционалната организација која е спроведена според културните навики, и потребата за одредени социјални соржини превземени од европските средини, што секако дополнително ја усложнува евентуалната анализа на овие објекти.

Осврнувајќи се на спецификите на архитектурата создавана во последните децении од 19 век, откриваме референтни објекти кои остваруваат функција на посредници во процесот на отворен трансфер на градителските искуства од претходната епоха. Како што претходно споменавме, во 1872 година ќе биде воведен е монолполот на тутун, а во 1873 година ќе биде изградена првата зграда за складирање на тутун на француската фирма Regie Cointeressee des Tabacs de L'empire Otoman, која сеуште постои во комплексот на тутунскиот комбинат во Прилеп (сл. 73). Иако повеќе пати оштетен во текот на бурните историски настани, овој објект го задржал својот првобитен изглед од кој можеме да донесеме консеквентни заклучоци. Освен неговите монументални димензии, што секако зборува за исклучително познавање на конструкциите, овој објект поседува специфична ритмизирана координација на минималните архитектонски елементи, изведени така да наведуваат на присутноста на манирот на поствизантиското црковно градителство, кое своето влијание ќе го утврди во црковното градителство. На тоа упатува мајсторската изведба на масивните камени ѕидови, бифорното расчленување на прозорските отвори на бочните фасади кое дополнително е разиграно со комбинираното ѕидање со тула. Посебно треба да се нагласи хоризонталниот кровен венец, изведен на начин познат од црковното градителство како елемент со кој се постигнува исклучителен визуелен ефект во горните партии на објектите и посебно во зоните околу куполите. Овој објект на интересен начин го свртува вниманието насочувајќи го околу проблемот на "националниот" стил, или поточно, упатува на видоизменети констатации кога е во прашање утврдувањето на присуството на т. н. "српско-византиски" стил во архитектурата на Србија во 19 век и периодот меѓу двете светски војни. Ова е дотолку поинтересно, што укажува на присуството на елементи од византиските градителски традиции и во архитектонски објекти создавани во Македонија во 19 век,

што подвлекува одреден заклучок дека всушност авторското право над овие традиции не може лесно да се присвојат, што впрочем не е ниту потребно. Ако сакаме внимателно да постапуваме, присуството на овие елементи ќе го пронајдеме во голем број на монументални објекти градени за потребите на турската војска (касарни, воени болници, и сл.) а кои ќе ги градат истите македонски градители, главно препознатливи и вообичаено именувани како создавачи на најрепрезентативните објекти од црковната архитектура на 19 век. [338]

Специфичниот манир на "европеизирање" на надворешниот изглед на стандардизираните и типични станбени објекти од "фолклорен" тип во градската архитектура на Прилеп од крајот на 19 век, можат да се следат преку идентични процеси на постепено воведување на елементи кои не и припаѓаат на таквата стандардна морфологија, туку својот пример го наоѓаат во развиениот тип на објекти кои ја сочинуваат градската архитектура со стилски влијанија од западноевропската архитектура. Таков е случајот со станбениот објект на ул. М. Пијаде бр. 89 (сл. 74), и на ул. Републиканска бр. 9 (сл. 75). Кај овие објекти, генералната структура останува во границите на препознатлвите обрасци, но во нивната композиција се уфрлени елементи кои произлегуваат од други извори: декоративни венци, линеарна шрафура, прозорски декоративни рамки, парапетни плочи, аголни завршетоци во вид на рустика, и сл. Слободата во решавањето се забележува и во видоизменетиот третман на тремот (сл. 75), преку соодветната обработка на столбовите и капителите, изведбата на лачните отвори и симетричната поставеност на влезните скали, како и примената на нагласен кровен завршен венец со богата профилација.

Постепеното воведување на новите декративни елементи кое посебно го согледуваме во третманот на фасадните платна,

[338] На овој проблем ќе се навратиме кога ќе зборуваме за функционирањето на поставките кои го дефинираат "националниот" стил, и стилската дефиниција на "фолклоризмот" во архитектурата во Македонија меѓу двете светски војни. Ова затоа што позициите на овие стилски определби во тој период ќе бидат условени од специфичната идеолошка и општествено-политичка референтност, а во контекст на актуелниот историски миг и контекст. Важно е повторно да се подвлече дека со увидувањето на спецификите на овие објекти, одредени проблеми за кои се мислеше дека се предмет на проучување исклучително во перидот меѓу двете светски војни, дефинитивно се враќа назад во 19 век, каде вистинско упориште се токму лоцираните

забележително ги отклонува градските станбени објекти во насока на побарувана стилска дефиниција (сл. 76, 77). Она што перманентно преживува како основна просторна и естетска референца, претставува всаденото чувство за ритмичност во формирањето на естетскиот изглед на фасадите на објектите, (сл. 78, 79) во кои хоризонталното и вертикалното расчленување постепено но сигурно ги воведува елементите од европските историски стилови. Кон тоа придонесува и интензивната употреба на керамопластични елементи преку кои споредбата со актуелните европски стилски придвижувања ја согледуваме како реална. Ова секако не претставува експлицитно стилско алудирање, ниту конкретна акција за посегање по зададени стилски предлошки, но затоа во оваа средина претставува најава за се' поинтензивното присуство на објекти-претставници на историзмот во архитектурата, што ќе донесе и такви објекти кои се релативно "чисти" во стилскиот израз.

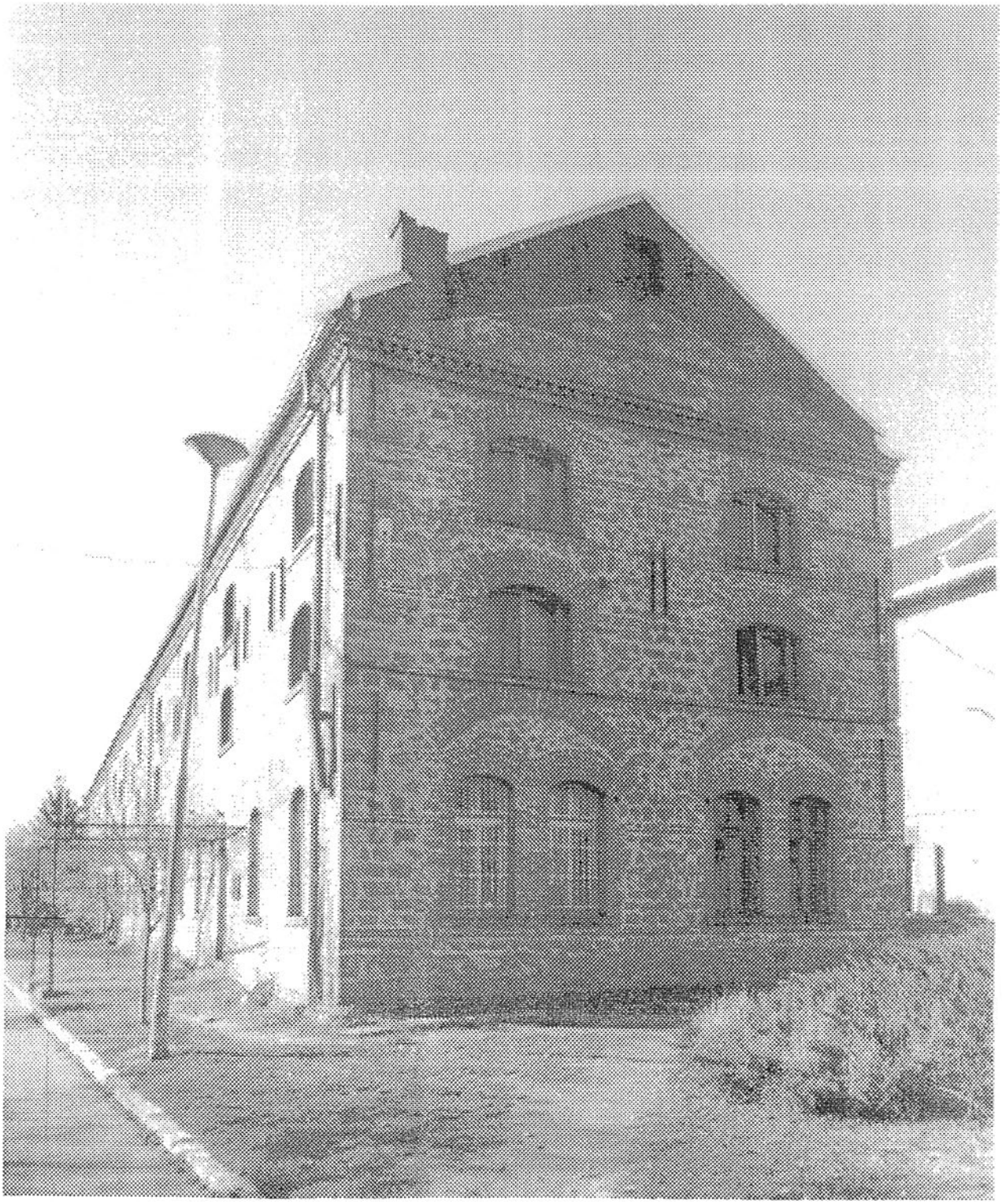
Во оваа група секако би го вброиле објектот на кеј 1-ви Мај, бр. 11 (куќа на фамилијата Бектешовци, сл. 80-83) која е изградена 1912 година под доминантното стилско влијание на доцниот европски историзам кој се повикува на специфична барокна европска архитектура. Интегралното решавање на сите елементи кои го прават објектот: композицијата, ритамот на отворите, калканските завршетоци, спецификите на фасадната декорација, придонесуваат објектот да се доживее преку призмата на стегната и реално дефинирана а не претпоставена стилска одредница. Изградена е во духот на граѓанската архитектура, што претпоставува специфична социјална условеност рефлектирана преку нагласената раскошност на формите, богатството на орнаментално-мотивскиот репертоар, и примената на сите основни поставки на применетиот стилски образец: подигнато масивно цокле, високи прозорци со балустради, наткриен трем со столбови. Сите тие елементи го издвојуваат објектот од неговото непосредно окружување, што дополнително го анимира просторот околу самиот објект.

Специфичниот калкански завршеток кој се повторува на сите фасади на овој објект има специфична прекршена лачна форма, во која е

профани објекти на нашите преродбенски градители, што упатува на проширени

аплицирана и соодветна плстична декорација. Внимателниот избор на овие елементи, придонесува целокупниот декоративен систем да го доживееме во рамките на зададена и цврсто поставена структура, во која присуството на декорацијата не ја намалува вредноста на содржаните просторни естетски референци. Слободната коминација на вегетабилни мотиви и фигурални претстави во калканот, упатува на заклучок кој утврдува содветна потреба за естетизирање и покажување на индивидуалниот однос кон станбената архитектура, кој од друга страна има нагласено социјален предзнак. Ова е дотолку поважно, што преку прифаќањето на ваките архитектонско-стилски обрасци, констатираме и зачестеност на тие естетски пројавувања, што во контекст на претходно изнесените анализи за важноста на статистичкиот просек во користењето на одредени елементи (или стилски форми), упатува на констатирање на присуство на специфична "стилска формација". Нејзиното присуство го утврдуваме во речиси идентичниот објект на ул. Мирче Ацев бр. 26, (сл. 84), каде се испочитувани идентични формални, функционални и декоративни референци кои почитуваат историодна орнаментално-мотивска граѓа. Сето тоа го подвлекува историодниот стилски предзнак и кај овој објект, но и кај други објекти со слична концепција, но со релативни отстапки во насока на "класицизирање" на немирните форми од историзирачкиот европски барокнен домен, како што е примерот на станбениот објект на ул. Моша Пијаде бр. 55, како и на објектот на кеј 9-ти септември бр. 30 (сл. 85, 86), каде редукцијата на декоративните елементи е извршена во корист на едно послободно интерпретирање на фасадната обвивка. Во овој случај таа е прилагодена на урбнистичкото свртување кон реката, што веројатно придонело да се појави повлечена лоѓа со трем, чие внимателно дизајнирање упатува повеќе на прочистен и редуциран ренесансен манир. Слободната комбинација на повеќе стилски форми кои создаваат препознатливи и функционални елементи, го издвојуваат овој објект во контекст на една воздржана но генерално романтичарска матрица кон што придонесува начинот на кој се компонирани сите елементи.

истражувања и редефинирања на досега важечките дефиниции.

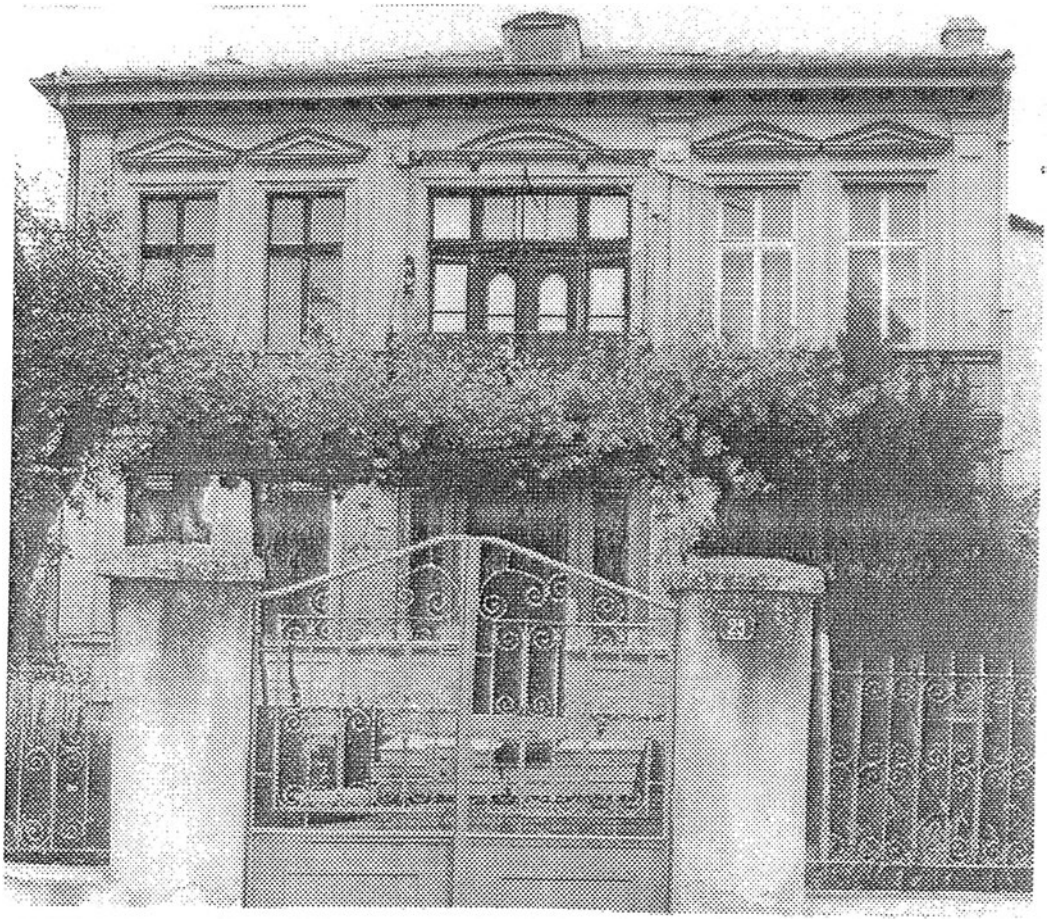


Сл. 73, Зградата на најстариот магацин за тутун во комплексот на Тутунскиот комбинат во Прилеп, изграден 1873 година



Сл. 74. Станбен објект на ул. Моша Пијаде бр. 89 во Прилеп
Сл. 75. Објект на ул. Републиканска бр. 9 во Прилеп





Сл. 76. Станбен објект на ул. Мирче Ацев бр. 25 во Прилеп
Сл. 77. Станбен објект на ул. Пере Темелковски бр. 3 во Прилеп



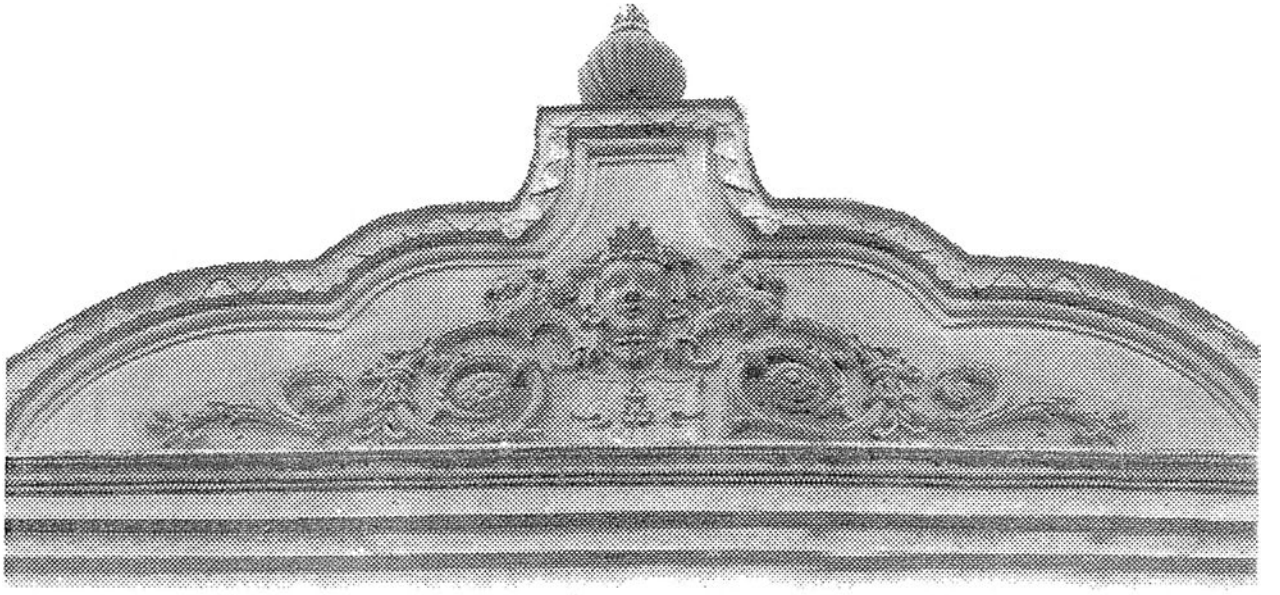


Сл. 78. Станбен објект на ул. Моша Пијаде бр. 130 во Прилеп
Сл. 79. Станбен објект на ул. Мирче Ацев бр. 46 во Прилеп





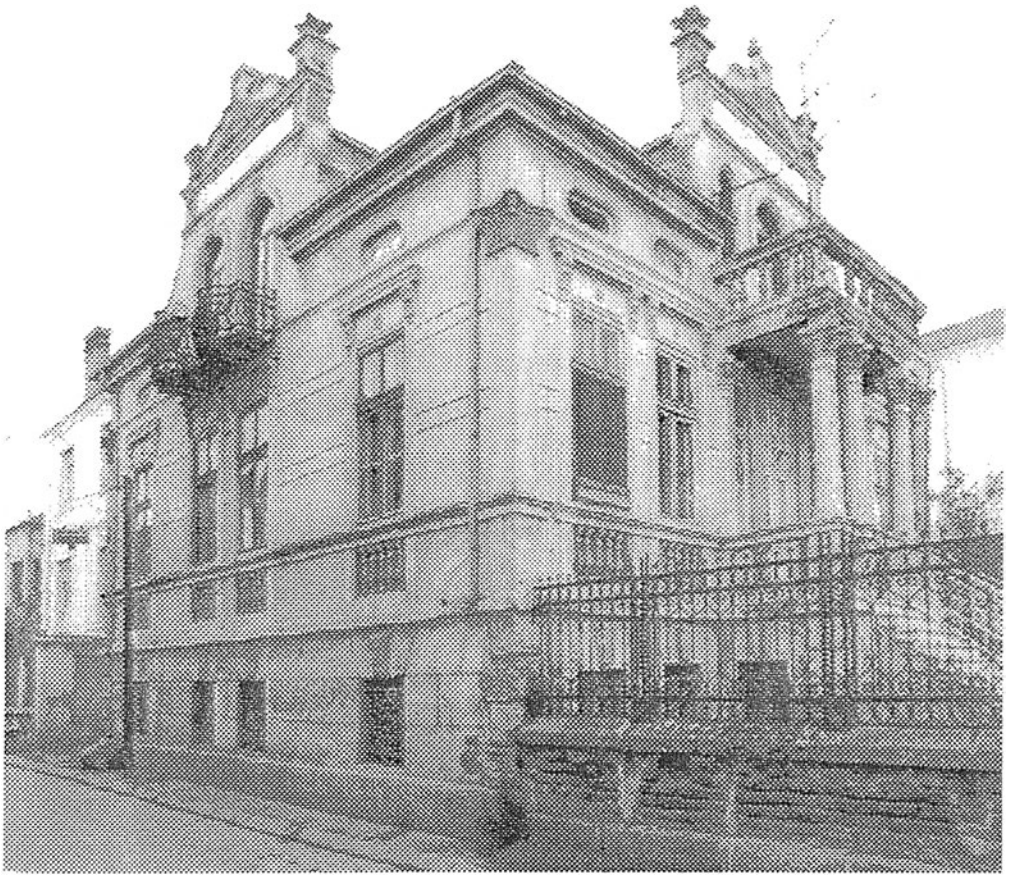
Сл. 80, Предна фасада на станбениот објект на Кеј 1 Мај бр. 11, (куќа на Бектешовци) во Прилеп



Сл. 81. Детал од калкански завршеток на куќата на Бектешовци, со специфична фасадна декорација

Сл. 82. Детал од капител на столб во влезната партија на куќата на Бектешовци во Прилеп



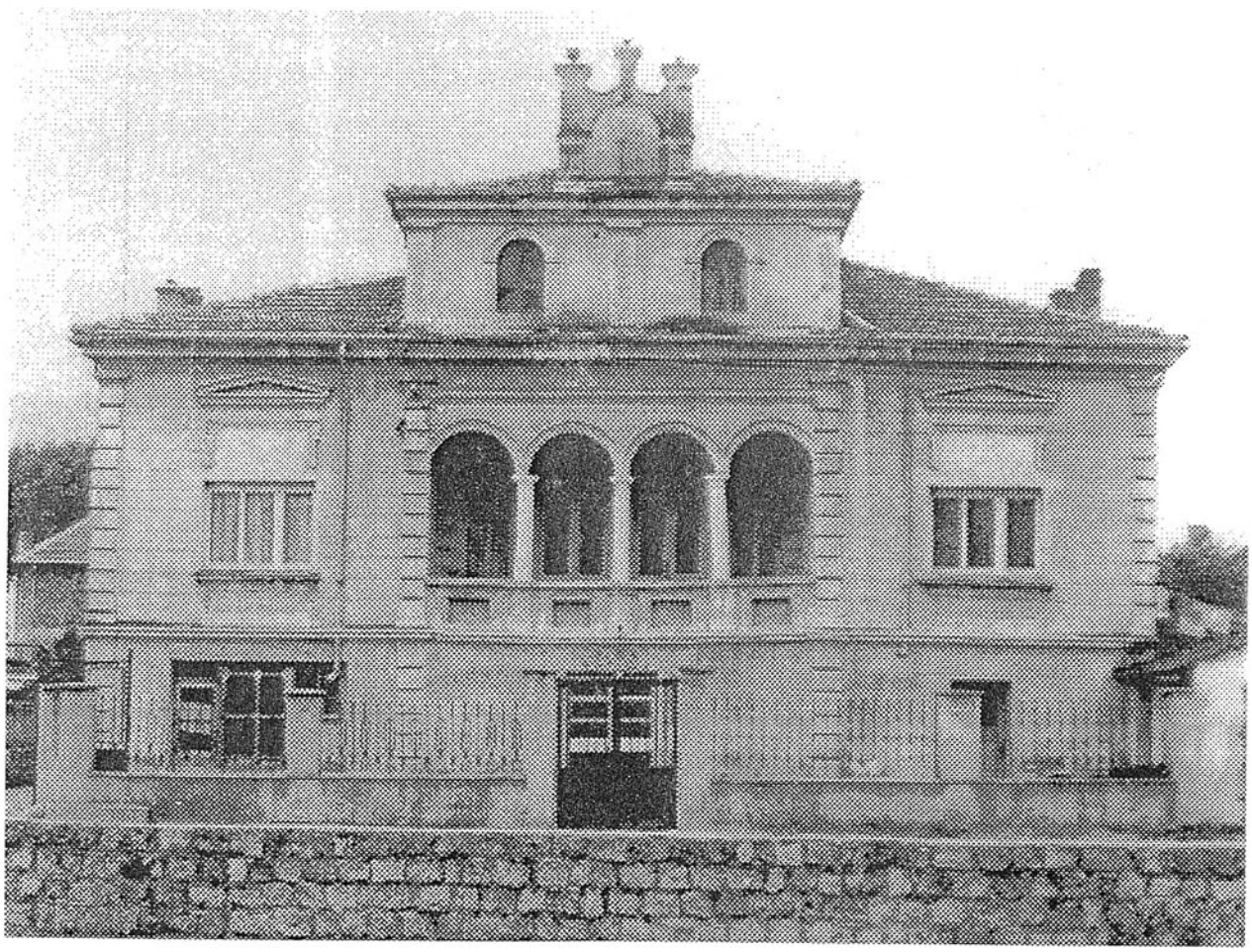


Сл. 83, Иаглед на двете фасади на куќата на Бектешов ци
Сл. 84, Станбен објект на ул. Мирче Ацев бр. 26 во Прилеп





Сл. 85. Станбен објект на ул. Моша Пијаде бр. 55 во Прилеп
Сл. 86. Станбен објект на Кеј 9 Септември бр. 30 во Прилеп



Развојот на градителството во **Ресен**, според основните специфичности и генерални линии на развој, не се разликува од сите други поголеми македонски градови кои досега беа предмет на нашето разгледување. Поголемиот број од сочуваните објекти кои се наоѓаат во централното градско подрачје датираат од крајот на 19 и почетокот на 20 век. Иако како градска населба егзистира уште од средината на 17 век, сепак постари архитеконски објекти не се сочувани,[339] а спецификите на градителството ги воочуваме преку идентични референци кои укажуваат на веќе дефинираните основни типови на објекти. Присуството на објекти кои и припаѓаат на традиционалната градска архитектура со препознатливи белези од ориенталните влијанија од 19 век, е значително помал во однос на сочуваните објекти градени од цврст материјал главно во периодот на првата деценија на 20 век, како и подоцна во периодот меѓу двете светски војни.

Урбаниот развој на градот го следиме преку сочуваната мрежа на сообраќајници чија основна физиономија е трасирана уште кон крајот на 19 век. Одтогаш, речиси и да не се случиле генерални промени во организацијата на градот, делумно и заради специфичната историска состојба во која се наоѓал Ресен, посебно кон крајот на 19 и првите децении на 20 век. Она што го констатиравме како генерална одлика на градовите кои имаат развиени трговски врски, што придонесува и за специфичен развој на чаршиите како основни клетки околу кои се развиваат и останатите градски функции, го наоѓаме и во Ресен секако претставено преку идентична просторна концепција што го дефинира на специфичен начин и функционалното и конструктивно решавање на објектите.

На почетокот на 20 век, Ресен се развива во знакот на отвореноста кон другите градови во Македонија и во контекст на развивањето на трговските, економските и културните врски посредно со европските држави. На тој начин, ќе дојде до појавата на т. н. "граѓанска" архитектура со свои специфични белези (кои ќе ги разгледаме парцијално), која ја нарачува и гради богатиот граѓански слој составен од трговци, занаетчии и

[339] Културно-историското наследство на територијата на СО Ресен, РЗЗСК-Скопје, 1985

печалбари. Архитектурата со стилски предзнак, досега не била разгледувана во контекст на сериозни промислувања за продорот и трансформацијата на одредени градителски искуства, при што посебно била истакнувана само вредноста на градската архитектура од 19 век со локални специфичности. Тоа секако придонесува за некомплетната слика за интеракциите и врските на овие градителски традиции со генералните придвижувања кои ги бележиме во македонските градови, а кои идентично се однесуваат во рамките на еден однапред дефиниран културен и уметнички контекст. Во таа смисла, значењето на архитектонските објекти во Ресен го утврдуваме како показател на општите состојби, но и како своевиден феномен кој на автохотн начин учествува во креирањето на комплексната слика за состојбата со архитеконските стилови во периодот од почетокот на 20 век, до 1919 година и завршувањето на Првата светска војна.

Посебен куриозитет во изгледот на градот секако претставува поранешната зграда на т. н. "Сарај", а во кој се сместени: домот на културата од Ресен "Драги Тозија", матичната библиотека, музејската збирка, народната техника, центарот за печат и радио, галеријата на современата керамика и некои други локални функции. Објектот е изграден во периодот 1905-1909 година, а дел од занаетчиските работи се изведени покасно.[340] Во 1982 годиа, со реконструкцијата на кровната конструкција, одредени дрвени делови се заменети со челични профили.

За изградбата на овој објект е поврзана една интересна приказна која ја потврдуваат и пишаните историски извори. Тоа се однесува на нејзиниот нарачател Ахмет Нијази бег, кој како студент на воената академија во Истанбул, но со прогресивни сваќања и веројатно припадник на младотурското движење, бил испратен во Ресен. Неговото име се споменува токму во контекст на активностите на младотурците во прилепско-ресенскиот крај и активностите кои во тој период биле спроведени во овој регион.[341] Приказната зборува дека негов пријател-школски другар исто така бил испратен во странство, но во Париз, од каде тој му испраќа разгледница со репродукција од Версајскиот дворец на

[340] Истото

својот пријател-намесник во Ресен.[342] Како што кажува приказната, богатиот ресенски бег гледајќи ја убавината на градбата од поштенската картичка, одлучно решил да изгради ист таков објект во кој ќе живее. Според овој извор, изградбата започнала 1904 година, а завршила 1912 година, пред почетокот на Балканските војни, кога зградата сеуше немала стакла на прозорците. Според истиот извор, темелите на ова масивно здание биле засилени со поставување на дебели дабови греди заради мокриот терен. Нијази бег за живеење не стигнал да го употреби својот "дворец", бидејќи за време на изградбата, тој користел објект во непосредна близина, а во 1912 година, тој бил убиен пред самото влегување во пристаништето во Драч-Албанија заради непознати причини.

Оставајќи ја приказната жива со својата исклучителна сугестивност, се соочуваме со она што го согледуваме како непобитен факт: објект со височина од 25 метри, со 4800 квадратни метри внатрешен простор, висококвалитетни материјали во обработката на ентериерот, и сериозната намера да се вгради луксуз кој очигледно парцијално и бил реализиран, како во одбирот на материјалите така и во префинетиот начин на нивната мајсторската обработка.

Како архитектонска реализација со високи естетски и функционални вредности, овој објект се споменува како еден од поважните претставници на архитектурата од почетокот на 20 век, во кои се присутни елементи од европските историски стилови во архитектурата. Сотир Томоски ќе ни остави податок за врските на композиционата организација и целокупниот изглед на објектот со француската ренесанса[343], иако не навлегува во подетално анализирање на поширокиот контекст во кој овој објект има соодветно и прецизно одредено место. Имајќи ги предвид историските податоци за настанувањето на објектот, како и возможниот урнек според кој бил изграден, доаѓаме до интересни констатации во однос на неговата стилска одредница. Во тој обид за

[341] Прилеп и прилепско низ историјата, н. д., стр. 270
[342] Бранка Донеска, Од европска убавица до балканска вештерка-приказна за ресенскиот Сарај, Старт бр. 93, 3. Ноември 2000, стр. 32-34
[343] Сотир Томоски, Македонска народна архитектура, н. д., стр. 66 (сл. 69ж)

негово дистинктивно стилско референцирање, освен претпоставената врска со Версајскиот дворец (според чиј изглед наводно бил и изграден), а кој сепак ни изгледа како најдалечен за стилска анлаогија), се навраќаме и кон други познати објекти. Во таа смисла, утврдувајќи ги возможните урнеци на кои веројатно се повикал градителот на овој објект, обидувајќи се попрецизно да го лоцираме вистинскиот објект кој како пример му бил испратен на Нијази-бег, посочувме на примерот на зградата на Градскиот совет на Париз (Пјер Шамбиж и Бокадор, 1533-51, изгорен 1871 реконструиран 1882) како претставник на француската ренесанса во архитектурата,[344] дворецот во Фонтенбло (1528), како и некои подоцнежни релаизации: Орлеанското крило на замокот Блоа (Франсоа Мансар, 1635-38), замокот Мезон Лафит кај Париз (Франсоа Мансар, 1642-46), и можеби замокот Во-ле-Виконт крај Фонтенбло (Луј ле Во и Шарл Лебрен, 1656-1661)[345] Кој од овие објекти се наоѓал на поштенската картичка не е сосема јасно, но не е ниту неопходно. Она што секако предизвикува восхит, претставува фактот дека таков објект, со толкави димензии, декорација и сл., можел да биде реалзиран од локални тајфи градители, кои секако биле ангажирани во изградбата. Тоа уште еднаш го потврдува совршеното познавање на занаетот, кое дозволило и впуштање во еден таков сложен зафат. Имајќи предвид дека ѕидовите на овој објект се дебели половина метар, и дека меѓукатните кострукции се дрвени, како и претходно изнесениот податок за специфичното фундирање на дабови стебла заради високата кота на подземните води, можеме да заклучиме дека се работи за врвно познавање на конструкциите од секаков вид, што дозволило и изведба на специфичниот кровен завршеток на северната фасада.

Во функционална смила објектот е изведен со основа во форма на "П", со странични крила кои симетрично се развиваат и ја формираат задната фасада. Изграден е со приземје, кат и поткровје, со симетрична диспозиција на фасадните елементи на сите страни (сл. 87). За да се задоволи целосно образецот псоред ко бил изведен, пред самиот објект бил изведен парк организиран според примерот на европските паркови

[344] Михаил Токарев, Архитектурата, скулптурата и сликарството на новиот век, Скопје, 1999, стр. 106
[345] Истото, стр. 110, сл. бр. 219-220; стр. 170, сл. бр. 36, 37, 38

(сигурно видени од репродукцијата која ја имале во раце градителите). Најимпозантниот елемент кој се наметнува и во функционална и во обликовна смисла во контекст на дефинирање на специфичната организација на фасадните волумени, претставува влезната партија на северната фасада, со која доминира кровното надвишување изведено во мансардниот кров во вид на кровна купола-лантерна (сл. 89). Како еден од објективно и визуелно најдоминантни елементи во таа сложена композиција на централното фасадно платно, ја утврдуваме влезната партија, која целосно е изведена во мермер (веројатно донесен од с. Болно-ресенско)[346] (сл. 88). Изведена е со скромни средства и со едноставно повлекување од главната линијата на фасадата, со што се концентрира визуелното движење кон влезната врата. Ова нагласување е подвлечено и од балконската плоча која го наткрива целиот влез, а ја носат мермерни столбови кои се соодветно обликувани во контекст на целата композиција на влезната партија и на целата северна фасада.

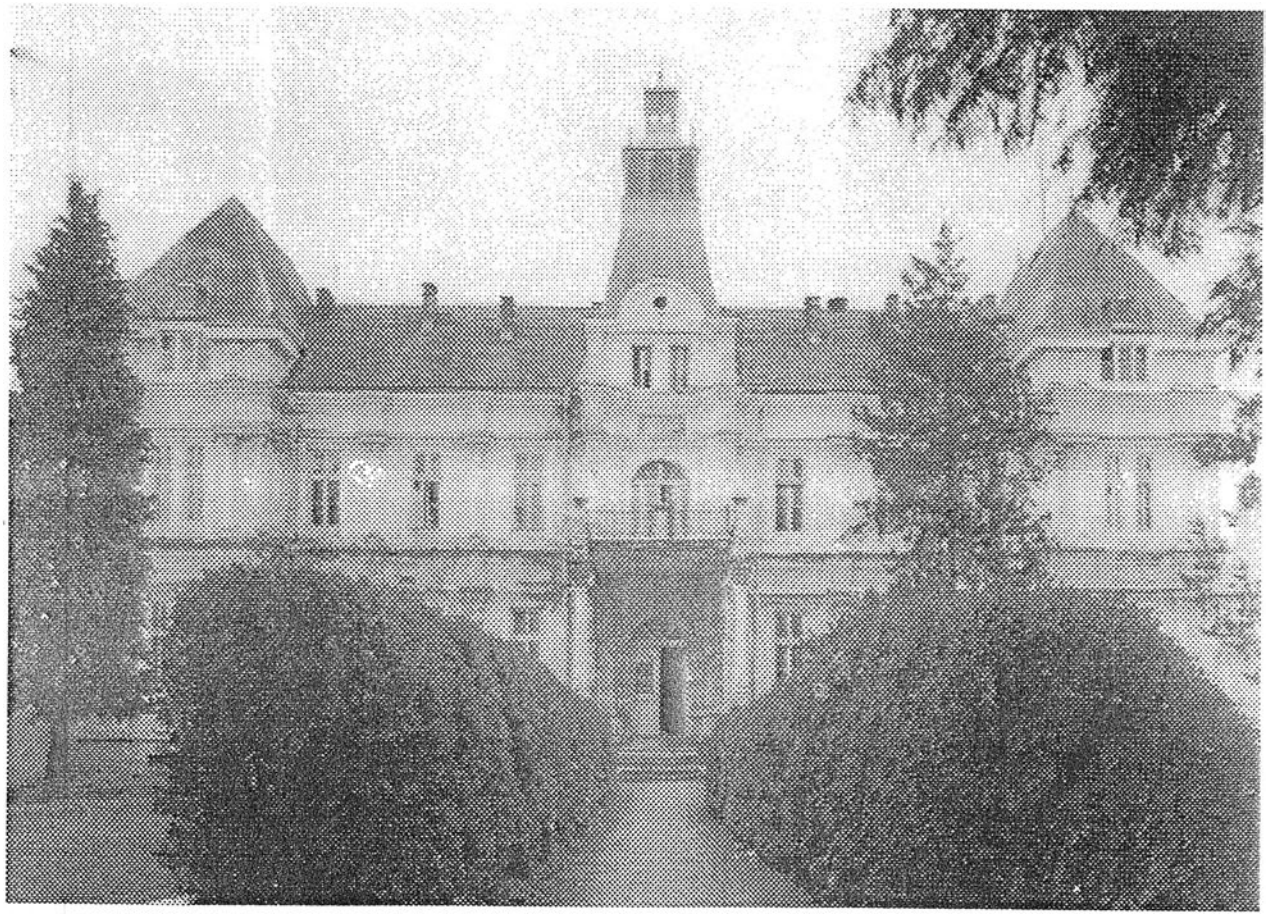
Во контекст на целосното согледување на архитектонските квалитети на овој објект, го утврдуваме обмисленото ритмизирање на хоризонталните појаси и нивно нагласување со употребата на двојни раздели венци. Кон тоа придонесува и вертикалното расчленување постигнато со пиластри и капители со јонска и композитна структура, аплицирани очигледно како готови модели, кои ги препознаваме и на други градби од овој период, а упатуваат на идентично потекло (се мисли на Солунскиот пазар, како што веќе однапред беше споменато). Аплицираната фасадна декорација всушност претставува еден од најинтересните сегменти од обработката на овој објект. Плитката чипкаста аплицирана фасадна декорација ја препознаваме како манир или потпис на градителите од почетокот на 20 век. За овој препознатлив декративен репертоар имавме прилика да зборуваме (се мисли на Отоманската банка во Битола, и некои станбени објекти во Гевгелија), а сега по аналогија ги откриваме врските на орнаментацијата и украсувањето со еден идентичен и препознатлив манир на нивната

[346] Наведено како податок според информациите во Старт бр. 93, 3. Ноември 2000, стр. 32-34

примена, што од друга страна можеби укажува и на присуството на градители од идентичен географски и културен простор. Ова претставвуа интересен момент, бидејќи укажува на воочување на фактот дека аплицираната декорација на претпоставениот оригинал, која секако била од друго стилско потекло, а за чија неопходност очигледно постоела јасна потреба, била заменета со граѓа која можела да биде достапна, односно со керамопластични лиени елементи кои на идентичен начин како и кај веќе посочените објекти биле аплицирани во вид на декоративни фризови (сл. 92-93). Тоа на овој објект му ја дава оригиналната димензија, покрај очигледниот факт за "намалената" мерка на веќе познат објект со многу поголеми димензии, заради кое овој објект го доживуваме како соодветна интерпретирана "макета" на оригиналот.

Во периодот до 1919 година, ќе бидат изградени и голем број на други објекти, но мал број од нив задоволуваат високи естетски критериуми заради кои би можеле да извршиме соодветна стилска анализа или да упатиме на применети и препознатливи архитектонско-стилски обрасци. Општо може да се согледа една можеби само локана специфика изразена преку тенденцијата за прекршување-прекинување на завршниот кровен венец, и формирање на централен калкански завршеток кој се јавува во повеќе различни форми. Кај некои објекти, овој елемент е применет заедно со симлифициран декоративен аранжман на вообичаени места како околупрозорските рамки, (ул. Мите Трпоски бр. 6, сл. 94), или со една класицизирачка концепција спроведена преку чиста артикулација на хоризонталните појаси во кои е запазен прецизен ритам на поставување на прозорските отвори (ул. 29 Ноември бр. 133, градена 1912 година) и со редуцирана употреба на декоративни елементи со нагласена стилска одредница. Доминацијата а овој тип на објекти ретко кога е нарушена со различна концепција, совен можеби еден интересен објект на ул. 29 Ноември (сл. 95), кој е изграден со препознатлива концепција на објект со комбинирана намена кој има дуќани во приземјето и стан на спратот, а концепциски и функционално се развива со содржините кон задниот внатрешен двор. Кај овој објект се јавува едно нагласено историско алудирање спроведено преку употребата на специфично избрани

декоративни елементи кои упатуваат на еден историзиран романтичен модел креиран од елементи превземени од романичката архитектура. На тоа упатува соодветното симетрично биформо групирање на лачните прозорци на катот, кај кои е применет декоративен разделен пиластар со геометризиран капител. Овие бифори се сместени во соодветни вертикално расчленети ниши (сл. 96), кои завршуваат со препознатлив романичен венец составен од низа од ситни конзолно исфрлени аркади кои на специфичен начин учествуваат во дефинирањето на кровниот завршен венец. Калканскиот завршеток на централното фасадно платно излегува надвор од генералната концепција на фасадата, но затоа се вклопува во однос на локалната препознатливост на овој елемент кој ретко ќе го сретнеме на други места. Во локалната градителска традиција, настрана од сите други реализации во кои се применети историски алузии преку соодветно избраниот и применет декоративен систем, овој елемент со своето високофреквентно учество во формирањето на фронталните фасади на одреден начин станува препознатлив архитектонски и декоративен елемент како соодветен потпис на своето локално препознавање. Дел од таквите искуства слободно ќе се прелеат во наредниот период меѓу двете светски војни, кога ќе забележиме и појава на други архитектонско-стилски тенденции во креирањето на градската архитектура.



Сл. 87, Целосен изглед на предната-северна фасада на некогашниот Сарај на Ахмет Нијази Бег (денес културен дом Нико Тозија)во Ресен, изграден 1905-1909 година
Сл. 88, Детал од влезната партија на Сарајот изведена целосно во мермер



Сл. 89, Детал од изгледот на централното фасадно платно н ресенскиот Сарај, со влезната партија и карактеристичната купола на кровот



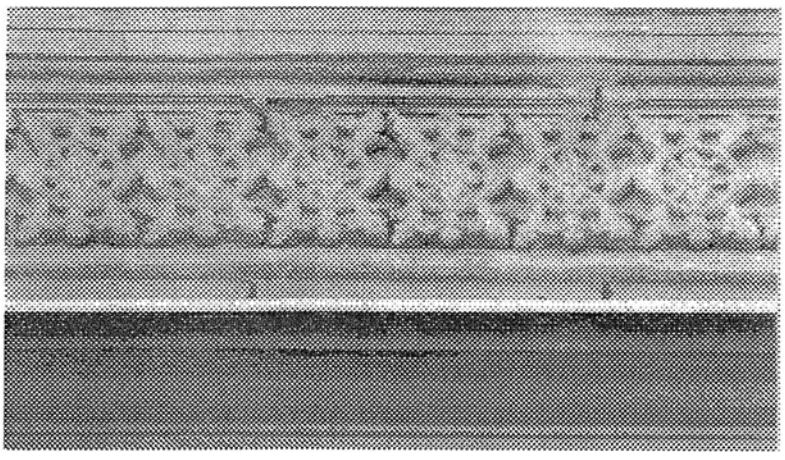


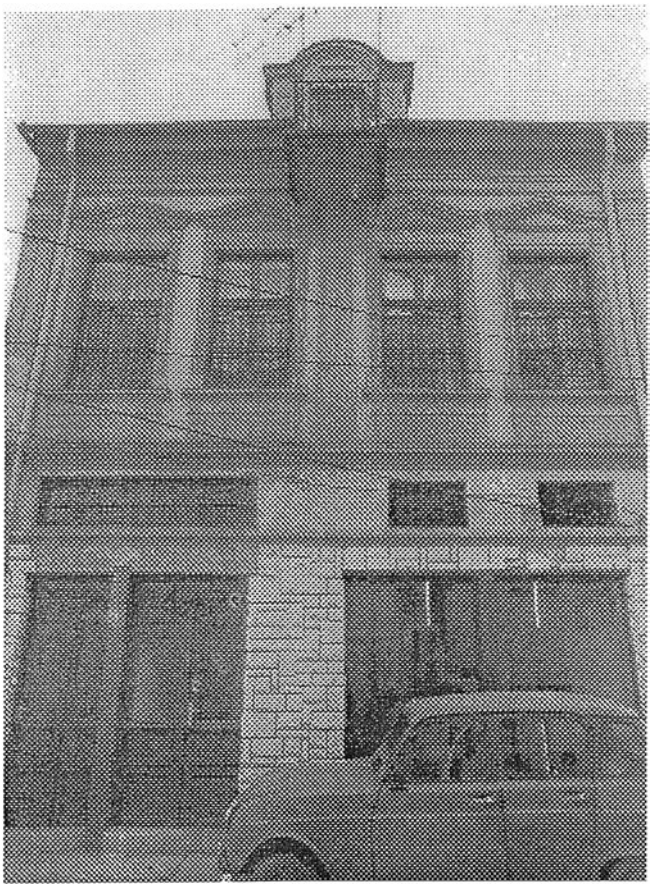


Сл. 90-91, Детали од декоративни капители на столбоивите употребени во оформувањето на фасадата на Сарајот во Ресен

Сл. 92-93, Детали од декоративна пластика употребена за различна намена



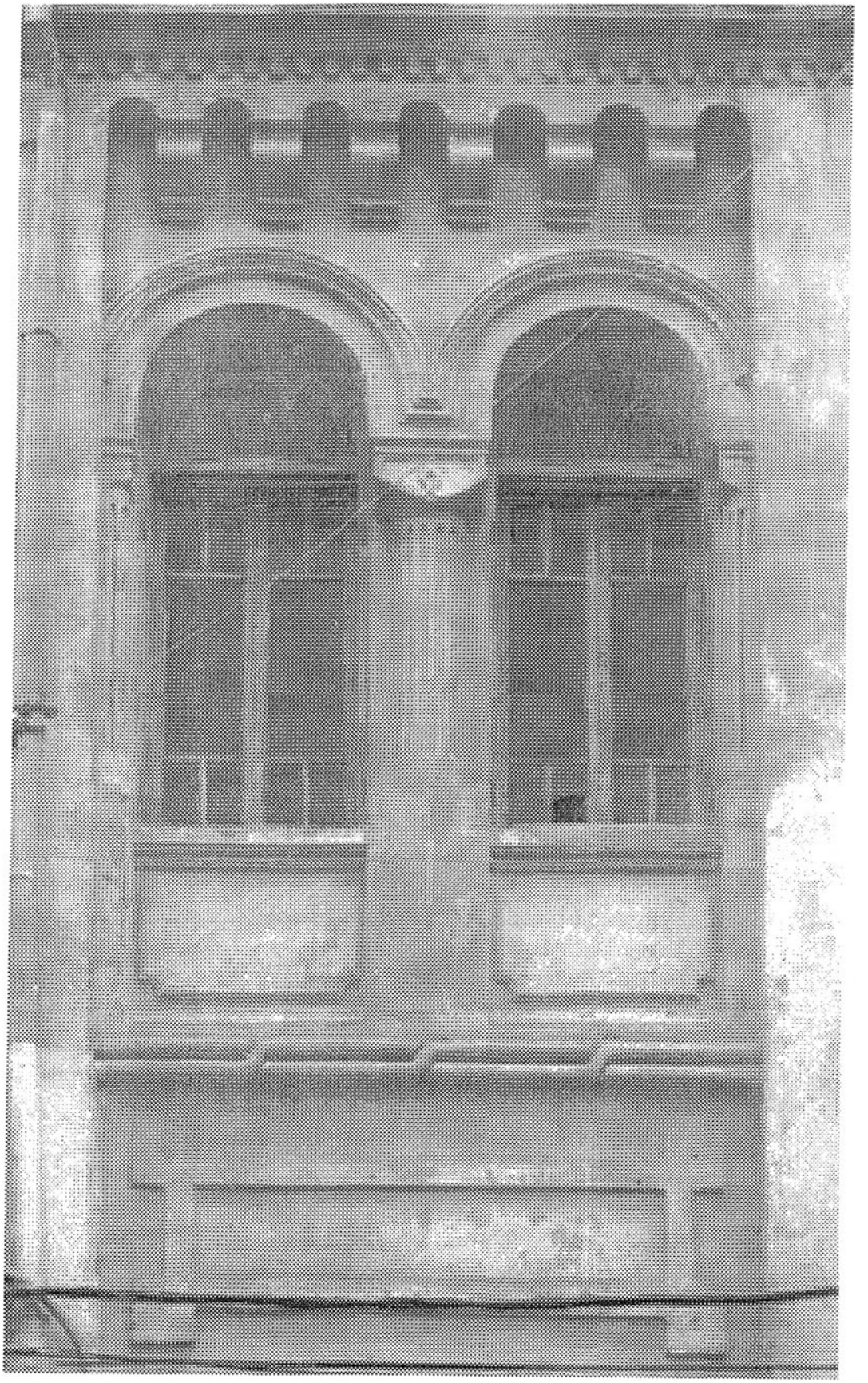


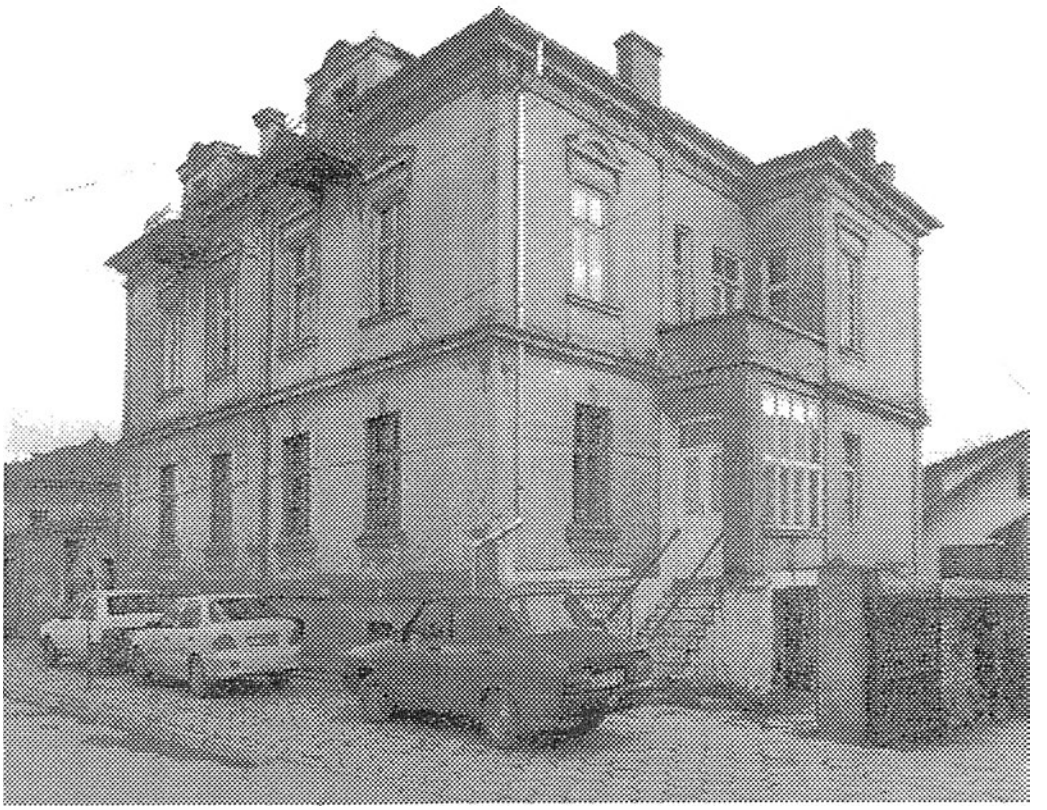


Сл. 94, Станбен објект на ул. Мите Трпоски бр. 6 во Ресен
Сл. 95, Објект на ул. 29 Ноември во Ресен



Сл. 96. Детал од специфично изведен прорец од објектот на ул. 29 Ноември во Ресен





Сл. 97-98, Станбен објект на ул. 29 Ноември бр. 133 во Ресен, изграден 1912 година



*

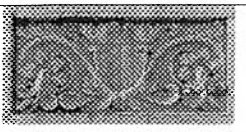
Големиот број на изградени објекти со различна функција и формално-обликовна концепција кои главно се изградени до почетокот на балканските војни (1912 година), укажуваат на еден неоспорен факт за брзото прилагодување на новите општествени функции кон севкупноста на организирањето на градскиот живот. Кон тоа, секако треба да се спомене дека и градежната активност на изведувачите на овие објекти почнува да се трансформира и да се прилагодува кон архитектонски теми дотогаш непознати како проблем за функционално и архитектонско обликување. Иако овој процес на воведување на нови содржини во структурата на градовите во европски контекст се случува уште во текот на 19 век, сепак според силината на промените во македонските градови и интензитетот на дејството што ќе го произведат, тие со ништо нема да заостанат судејќи според соодветните позитивни реакции. Воведувањето на новите општествени функции во јадрата на македонските градови во текот на последните децении на 19 век, како последица ќе го има свртувањето на интересот кон станбената архитектура и промена на структурата на станбената градска зона, што директно ќе се одрази врз генералната архитектонска слика. Одтаму, прецизното констатирање на Б. Чипан дека: "архитектонските промени во станбената зона се производ на 19 век, и пред се' претставуваат промени изведени од хритијанското население. Оној момент кога стопански се оспособува и добива општествен и политички статус на релативно рамноправен граѓанин, македонецот ги вложува своите средства во магаза или во нова станбена зграда, а најчесто во двете. Притоа тој не е оптоварен со традицијата на интровертност. Својата нова куќа тој широко ја отвора кон улицата и надворешниот свет. Заради недостатокот на простор во хоризонтала, тој оди во височина. Така се создава сега веќе доста познатата и квалитетно оценета станбена архитектура на македонскиот град од 19 век, која само според случајната политичка лоцираност има врска со Ориентот и со терминот "турска". Во својот функционален и архитеконски третман оваа

куќа извира од најдобрите локални, македонски градежни традиции, а во ставот на човекот и со внатрешната опрменост во потполност е европеизирана. Надворешната архитектура е авохтоно, високо ликовно и пластично остварување на анонимниот македонски мајстор... Во зависност од степенот на стопанската кулминација, оваа карактеристична слика на македонскиот град, е формирана со видливи регионални и архитектонски модификации. Во Охрид, Прилеп, Кратово, Велес и други, таа е формирана во 40-те и 50-те години на 19 век, а во Битола на пример, со значително задоцнување, кон крајот на векот и во првата деценија на векот, заради кое и ги евидентираме разликите на формално обликовен план".[347] Не помалку е важно формирањето на градските јадра со чаршија во во Прилеп, Струмица, Гевгелија и др., што значи дека речиси целата територија на Македонија ја зафаќа еден идентичен процес во кој се креираат локални и автохтони препознатливи архитеконско-стилски изразни средства, кои од т. н. "ориентален", градовите постпено ги претвораат во уредени, урбанизирани и архитектонски урамнотежени градски средини.

Сето тоа на многу експлицитен начин почнува помалку да ја усложнува и да ја руши познатата теза за доминантната ориентална структура на градовите во Македонија и за начинот на нивното опстојување и одвивањето на сите слоеви на стопанскиот, културниот и уметничиот живот во нив. Станува јасно, дека коренитите трансформации кои се случуваат во европските земји, ништо послабо во својот интензитет нема да се случат и на овие простори, што може да се согледа преку фактори кои се дел од една специфична историска ситуација и конекст. Во неа препознаваме јасни тенденции кон интензивна европеизација, кон внесување на културни сегменти од европските земји, школување на македонци во големите европски и универзитетски центри, зајакнување на комуникациите со европа и светот, јакнење на националната свест како основа за голем дел од историските случувања понатаму и сл. Од тие причини, досегашните тврдења дека Македонија и нејзината специфична

[347] Истото, стр. 50; за истиот проблем, види и: Борис Чипан, Старата градска архитектура воОхрид, Скопје, 1955; Старата македонска куќа, вредности на културната традиција, Скопје, 1964; Сотир Томовски, Македонска народна архитектура, Скопје, 1960;

состојба во последните децении на 19 и почетокот на 20 век укажуваат на заостаната и назадна средина, културна провинција на Европа, или празен простор без значење за општата европска слика и комплексната слика за Балканот воопшто, треба да се редефинираат во правец на реафирмирање на одредени културни и општи вредности во контекст на сеопштиот и специфичен развој на Македонија. Архитектурата како интегрален дел од комплексните случувања, секако ги следи во непрекинат и динамичен процес прилагодувајќи се на сите новини, и обидувајќи се да одговори речиси на сите поставени барања, со кои се соочуваше целата цивилизирана Европа, принудувајќи и идентични по својата тектонска јачина потреси и во сржта на организацијата на турското општество. Сите тие компоненти драстично ја менуваат сликата за провинциите на Империјата, и повторно ја актуализираат потребата од редефинриање на позициите на сите феномени од културна, економска, или политичка природа. На тој начин, се поистоветува една генерална слика на придвижување и динамично менување детектирана како внатрешен процес во развиените индустријализирани европски држави, а што на директен начин ги менуваше архитектонските обрасци, истовремено менувајќи ги и позициите и условите за различна примена и специфичен однос кон архитектонските стилови.



6.
АРХИТЕКТОНСКАТА СТРУКА И СТРУЧНАТА ЛЕГИСЛАТИВА КАКО УСЛОВ ЗА РАЗВОЈОТ НА МАКЕДОНСКИТЕ ГРАДОВИ МЕЃУ ДВЕТЕ СВЕТСКИ ВОЈНИ

6. 1. Историски услови за нова организација на архитектонската струка во Македонија 1912-1940

Специфичниот развој на стопнството, занаетчиството и архитектонската струка во Македонија во периодот меѓу двете светски војни, претставува појава која кореспондира на соодветен начин со севкупноста на општествените, економските и културните состојби во наведениот период. Ретроспективниот поглед во историјата на настаните во овие важни области, упатуваат недвосмислено на периодот на втората половина на деветнаесетиот век, кој во овој контекст е карактеристичен бидејќи претставува период во кој еснафските организации постепено ќе ги губат своите карктеристики преку ориентирање и претворање во парични установи. Уште во седумдесетите гоини, на деветнаесетиот век се појавуваат установи за осигурување, а со таа цел, 1876 година во Солун отвараат свои претставништва некои англиски и италијански осигурителни друштва. [348] Правата кои ги добиваат странците со договорот потпишан со Портата и западните сили 1869 година, како и состојбата после Кримската војна, ќе овозможат навлегување на странски капитал и стоки, со што е овозможено формирањето на внатрешен пазар, а стоковно-паричните односи соодветно се развиваат. На таков начин, капиталистичките односи во втората половина на 19 век, постепено се пробиваат во стопанството на Македонија.[349] Како резултат на овој процес, во втората половина на 19 век, во големите градови, Солун, Битола, Серез, Скопје, и други, се создаваат бројни гросистички фирми на домашни и странски трговци, кои имаат врски со сите западневропски земји, при што стоковната размена добива големи размери.

Соодветниот развој на одредени занаети кои во различни делови од Македонија во континуитет се развиваат со различен интензитет и специфичност, имаат несомнено големо влијание во дефинирањето на профилот на архитектурата. Секако дека степенот на застапеност на

---

[348] Соколов Лазар, Предусловите и развитокот на индустријата во Македонија од втората половина на 19 век до 1912 гдоина, "Гласник" ИНИ, Скопје, стр. 61
[349] Истото, стр. 62

занаетите е во директна зависност од историските услови и од организираноста на одредени еснафи во македонските градови. Тоа се однесува на една поголема група на занаети, кои традиционално биле пристуни во одредени средини, носејќи ги со себе сите претпоставки за нивно опстојување. Дијахронискиот преглед на развојот на одредени занаети упатува на фактот за континуитетот во нивниот развој. Во утврдувањето на таквите развојни линии, одредени феномени ги следиме веќе од крајот на 18 век, при што констатираме дека, на пример, со сидарскиот занает во Битола и околијата најповеќе се занимава населението од Струшко и Дебарско, меѓутоа по создавањето на Смилево, сидарските работи во најголем број случаи ги обавуваат мајсторите од ова село, кое било формирано од Мијаци главно по потекло од селото Могорче, Гари и Лазарополе.[350] Посотојаниот пораст на бројот на жителите во градот, како и проширувањето на градската територија со нови објекти, ќе придонесе овој занает да добива на својот интензитет и организираност. Од друга страна, големиот пожар што во 1835 година ќе уништи околу 2000 згради, (според Ами Буе), ќе придонесе сидарскиот занает уште повеќе да се развие.[351]

Според кажувања на некои постари мајстори, се потврдува дека во Битола граделе само Смилевските мајстори кои биле претприемачи и уште во тоа време во центарот на градот имале нивни куќи. [352]

---

[350] Константинов Хр. Милош, Занаети и еснафи во битолско, Народен музеј-Битола, Битола, 1966, стр. 43; (кај истиот автор во фуснота: С. Томиќ, Скопље-Тетово-Гостивар-Маврово-Галичник, "Браство" књ. XIV, Нови Сад 1923, стр. 227)

[351] Истото

[352] Разговор со Методија- Мендо Макриовски, сидар од Смилево, снимено во Битола, 1999 година: ...Пред 1903, Смилево броело олколу 900 куќи од кои само 2 десетини од населението се занимавле со други стопански гранки, а целото останато население се занимавало со градежништво. Од кога се знае за Смилево, (а потеклото на мојата фамилија е од Галичник-поточно од Лазарополе) овој занает се пренесувал од колено на колено. Мојот татко беше роден 1903 година. Мојот дедо имаше тајфа. Пред 1903 ние гравитиравме во Битола многу малку..тогаш почнало да се оди на печалба (Америка, Турција, Катерини, Солун и целата сегашна Егејска Македонија. Таму работеле по цела зима во потоплите краишта. 1903 Смилево почнува постепено да се раселува. Смилевци граделе се': куќи, цркви, џамии и секакви други објекти...ние сме и останавме универзални мајстори. Посебно кога во тајфата има специјалисти за различни работи. Во тајфата не постоеше поделба на мајстори за камен, за дрво, фасадери или слично..такво нешто немаше. Сите работеа се'. Тајфата имаше устабашија, кој вообичаено беше најстариот член по години и по знаење. Нашите мајстори градеа и селски и градски куќи. Во селата матаријалот кој се користеше беше кал и камен. Многу ретко се среќаваа куќи кои беа зидани од друг материјал. Црквите и џамиите се градеа на посепецифичен начи. Исто во примена беше и бондрукот. Во Битола смилевските мајстори граделе одсекогаш. Други

Надворешното обликување на куќите тие го добивале исклучиво како нарачка од инвеститорот, а креацијата и начинот на изведбата била на мајсторите. Целата убавина што пленува на фасадите е всушност нивно дело, кое во времето на градбата дури често и не допирало до сетилата на нарачателот, а мајсторот бидејќи знаел што ќе добие на крај, често му сугерирал на инвеститорот што и како ќе се направи. Фасадите на убавите куќи биле мачкани со обичен варов малтер. Бојата на фасадите е нанесувана по малтерисувањето, и само во ретки случаи бојата се ставала во малтерот, што го практикувале само побогатите инвеститори.

мајстори речиси и да немало. По 1948 година, мајсторите си заминаа од селото, во време кога почнаа дса се формираат претпријатијата. Во периодот меѓу двете војни, од овој крај не заминувале во Белград за учење на градежниот занает и за добивање на соодветни дипломи (според упатставата на тогашните министерства). Нашите мајстори беа самоуки мајстори, но беа многу бистри луѓе. Во 1903, многу жители на Смилево се населуват во Битола, а голем дел од нив заминува во Софија- Бугарија. Мал дел од нив се населува во Цариград (Истамбул). Попознати раководители на тајфи во Битола се: Иљо Дарко (24 куќи негови покрај Драгорот), Валдовци, Трампевци, Ѓоре Ковач (по занаетот), Божинци (и денеска се добри мајстори), Корлевци, Макриовци, Кузо Калче и други...Паметам 1938 година со татко ми градевме куќа во горно Српци. И ако негде се собереше купче камен пред некоја куќа, тајфите мајстори прашуваа да се пазарат и да ја изградат. Татко ми пазари куќа која ја градеше со камен и варов малтер на која ја изградивме за месеципол, осум души со зидови од 50 цм од камен. Во тој период во Битола доминираат доселениците од Смилево од 1903. Другите се вратиле во село. На пример Пејчиновци, кои работеа исклучиво само во Цапари, каде имало многу печалбари од Америка и други земји, кои биле доста богати па затоа биле изградени големи и убави куќи не само во Цапари туку и во Вотино, Ѓавато, Доленци, и тие делови, а имаше едни Гранапковски кои гравитираа во Преспанско. Трајко Пејчин (од Пејчиновци) работел во Маловиште (со многу квалитетна и карактеристична архитектура. Меѓу двете војни српските власти не носеа мајстори од други краишта бидејќи Битола беше и во голема мерка изградена уште во периодот на турско. Во српско време се внимаваше на висината на објектите и на нивниот изглед бидејки одредеени работи беа пропишани со законот и истите ги надгледуваше државата. Наши луѓе граделе дури во Александрија..и денес има некои луѓе, фамилии во Палестина, во Катерини, во Цариград, ..а Смилевци преселени во Софија има околу 150-160 фамилии, од 1903 година.. и тие таму градеа и се занимаваа со истиот занает.. За Романија, Влашко одеа повеќе вевчанци и дебарчани, а смилевци не одеа многу во тие краишта.Со тајфите од Албанија не се мешавме воопшто, а нашите мајстори граделе и во Албанија..и во егејска Македонија.. Во ресенскиот дел, во битолскиот дел, немаше мајстор освен од Смилево. Градевме и во Ресен.. а крушевчани градеа малку..не сум сигурен дали гравитирале кон Прилеп..има дебарчани кои се преселиле во Крушево и кои претежно биле мајстори градители.. Куќите се градеа речиси секогаш по примерот и по укажувањата на оние кои ја нарачуваа куќата за себе, а вообичаено се нарачуваше двојна или четворна куќа...Фасадите за тоа време побогатите луѓе сакаа декорирани фасади, а тие декорации се носеа од Солун се купуваа готови лиени, елементите готови овде ги вградуваа нашите мајстори. Овде имаше на времето пред повеќе години битолски керамиди, и такви некои работи, но не ми се верува дека лиеле и текви работи. Кога одеа во Солун да купуваат елементи за украсување, имаше трговци кои носеа како уникати.. и потоа по нив се нарачуваше.. едни од нив беа и керестенциите кои носеа такви работи..носеа керамиди (солунска керамида) и други материјали..

Според искажувањата на информаторите, мајсторите порано не само што граделе според сопствена замисла, туку граделе и според проекти (планови) донесени од Турција, од Измир и од други места, а на плановите немало вцртана фасадна декорација. Подоцна со стекнувањето на одредени искуства во аплицирањето на соодветни мотиви и елементи, мајсторите биле во состојба со помош на калап-мастер, да направат одредни зафати во фасадната декорација. Калапите за венците ги изработувале самите мајстори од дрво и од лим, со должина во зависност од деталот. Инаку, декоративните елементи кои готови се аплицирале на фасадите се монтирале на тула со штраф пред да се малтериса, а малтерисувањето се изведувало покасно.[353]

Сите керамопластички елементи биле донесувани од Солун, иако понекогаш и локалните мајстори се обидувале да го постигнат квалитетот со изработки кои се разликувале од готовите. [354] Покрај тоа што се бавеле со изградба на нови објекти, ѕидарите вршеле поправки на зградите кои веќе беа изградени. Помал број од ѕидарите живеел во градот каде мајсторите доаѓале без своите фамилии, во тајфи. Според една проценка, кон крајот на 19 век, бројот на ѕидарите во градот со помошните лица и аргатите изнесувал околу триста лица. [355] Во Битола во текот на 19 век работат и неколкумина каменоделци, кои претежно се занимаваат со уметничка обработка на мермерот. Како каменоделци најповеќе стопанисуваат печалбарите од дебарската етничка целина како и поголем број на лица кои доаѓаат од егејските острови. Тие изработувале различни предмети од мермер кој во поголеми блокови бил носен од Плетвар и Бер. Голем дел од овие занаети во првата половина на дваесетиот век заради сложеноста на историскиот миг постепено исчезнуваат или се трансфиормираат и прилагодуваат на новите потреби на градовите и населението.

Постоењето на мајсторски тајфи од различни региони на Македонија го бележиме и во другите македонски градови. Така на

---

[353] Според истите искажувања

[354] (Според информациите од М. Макриовски и Д. Димитровски, истото се случило и со куќата на Балабанови, на која целокупната декорација е донесена од Солун и аплицирана на фасадата.)

[355] Константинов Хр. Милош, н. д., стр. 44

пример, според одредени кажувања, во периодот меѓу двете светски војни, на територијата на Струмица, на изградбата на најрепрезентативните објекти, работи тајфа на мајстор Ангел од Крушево, кој бил познат по својата вештина не само во изградбата на објектите туку и во реализацијата на сите фази а посебно во изработката и третманот на фасадната декорација.[356] Овие мајстори ќе покажат одлично познавање и на архитектонските но и на инженерските проблеми, што е видливо во квалитетот со кој се изведени одделни објекти.

Стекнувањето на знаењата од градежништвото и архитектурата претставува уште една загатка која во континуитет од деветнаесетиот век па се´ до денеска сеуште не нуди прецизни информации. Еден многу интересен момент секако претставува фактот дека студенти од Македонија уште во текот на 19 век се школуваат на факултетите и школите во Европа, што го разбива мислењето дека овие средини долго време не можеле да се отргнат од епитетот "културна провинција". Тоа докажува дека во одредени средини, кои задоволувале секако и одредени потребни услови, свеста за школување и професионализирање на знаењата постоела уште од порано, во времето на македонската Преродба, во чиј контекст и овој интерес за школување добива димензија на свесна и канализирана акција. Иако досега непроучено како проблем, сепак одредени наговестувања укажуваат на отворената возможност и потреба за понатамошно утврдување на точниот број на студенти кои од Македонија студирале или се школувале во различните центри во Европа. Секако дека интересот за утврдување на целосниот попис на студенти, кои евидентно се појавуваат во списоците на институциите, претставува прашање од посебен интерес за македонскиот народ, бидејќи укажува на една сериозна димензија на опстојувањето низ историјата, истовремено потврдувајќи го местото на одредените сегменти од духовната и материјалната култура како важни и непресушни извори на податоци и

[356] Според информациите добиени од Благој Чурлинов- Струмица (снимено 1999 година) стар 85 години, роден 1914 година во Дојран.. Според него, овој масјтор работел на изградбата на повеќе станбени објекти на побогатите струмички фамилии, а во изградбата на големите административни објекти покрај мајсторите од градот, учествувале и мајстори со своите тајфи од Крива Палнка, Призрен, Тетово и други.

информации за процесите кои го граделе културниот идентитет на овие простори.

Во еден интересен напис [357], ги среќаваме следниве имиња на студенти со потекло од Македонија:

1. Пејчиновиќ Силјан, Архитект, роден во Гај, Македонија, а од 1893 се води како роден во Белград. На Политехничката минхенска школа бил запишан вкупно 12 семестри, и ота 10 од 1888 до 1893, па после три години, уште два семестра во учебната 1897/8 година; [358]
2. Попов Генко, роден во Тресонче, Македонија. Тој бил отпрвин запишан 5 семестри на машинскиот отсек, а во периодот 1907-1912 година, 5 семестри завршил на архитектонскиот отсек;
3. Захос Аристотелес, чие место на раѓање било заведено како Битола. Бил запишан вкупно 12 семестри во периодот 1889-1895 година. (Овој автор ќе биде подетално обработен како еден од најважните архитекти кои делуваат во Грција кон крајот на 19 и почетокот на 20 век, во поглавјето кое го обработува градителските традиции во балканските земји)

Комплексноста на појавувањето и соодветното стилско профилирање на архитектурата во Македонија, со овие информации добива различна и изменета функција и позиција. Специфичните развојни патишта на архитектонскиот и градежниот еснаф, се усложнуваат укажувајќи на постоењето на сложени интеракции и влијанија, преку кои ја исчитуваме појавноста на архитектурата како феномен со повеќеслојно значење. Истовремено, се врши и соодветна корекција на некои досега премногу едностранo прифаќани ставови, кои сепак одат во прилог на целосната афирмација на наследените вредности кои биле креирани во подолг временски период во Македонија, а од денешна перспектива учествуваат во процесот на формирање на покомплетната претстава за суштината и развојните патишта на македонската архитектура во

---

[357] Конјикушиќ Владимир, Студенти архитектуре минхенске Техничке школе из југословенских земаља до 1914 године, Перистил, Зборник радова за повијест умјетности, 5 конгрес Савеза друштава повјесничара умјетности СФРЈ, број 31-32, Загреб, 1988-89, стр. 111-119

[358] Во книгата на D. Đurić-Zamolo, Graditelji Beograda 1815-1914, Beograd, 1981, str. 116, тој е набројан како еден од архитектите кои делуваат до Првата светска војна во Белград.

последните два века. Сложеноста и вградената динамичност на тие процеси, секако дека претставува реална основа за понатамошно прецизно утврдување на соодветните феномени преку кои го согледуваме непрекинатиот континуитет во развојот на архитектурата на Македонија. Со тоа, увидот во состојбите кои во доменот на архитектурата ќе се случуваат во различни контексти, станува возможен, реален и востановен во комплексно структурираната и конкретно изградената историска и културна ситуација.

По завршувањето на војните, со конституирањето на власта и завршувањето на одредени процеси на политичка и верска интеграција, развојот на архитектонската струка постепено ја добива својата актуелност. Во периодот непосредно по завршувањето на првата светска војна, на градежен план сеуште владее хаос и неорганизираност како во пристапот кон решавањето на проблемите со архитектурата воопшто, така и во самата изведба и градба на објектите која се одвива хаотично, без законски акти и регулатива. Архитектурата на општествените згради од поголем обем во целата земја се под влијание на белградската архитектура. Повеќето приватни инвеститори, архитектурата ја третираат како дело на градежните инженери, а за граѓаните со послаба финансиска моќ, таа е дело на "дунѓери", кои со поголема или помала вештина го пренесуваат она што веќе е видено и проследено во Белград. [359]

Целосната состојба на планот на архитектурата може да се следи во сите територии на Кралството. Остатоците од неразвиените општествни односи и состојби од деветнаесетиот век, интензивно се присутни и после Првата светска војна. Како предмет на дефинирање и одредување ќе се појави и самиот поим "архитект" и "архитектура" наспроти претходниот деветнаесети век кога "архитектот" беше вистински мајстор градител, раководител со градењето, изолиран во монументалната архитектура, во која посебно беше негувана обликовната уметничка компонента [360].

Годините на војување кои се во знакот на интензивното рушење и губење на архитектонските споменици од претходните епохи, како и специфичноста на пошироките општествено-политички состојби, ќе

[359] Бранислав Којић, н. д. , стр. 3

направат архитектонската струка во тоа време да не ужива никаков углед. Самиот поим "архитект" е сеуште непознат, а подобро информираните мислат дека "архитект" е нешто пониско од "инженер". Архитектурата и архитектонската струка не претставуваат речиси никаков општествен фактор. Таа е сметана за луксуз, "нужен за извесни случаи, но не и почитуван на соодеветен начин"[361]. Но и покрај се', голем број на архитекти и градители постепено почнуваат да ја напуштаат традиционалната балканска архитектура и да воведуваат новини и елементи во градбата кои дотогаш се непознати на овие простори. Школувањето на одреден број на архитекти во тогашните европски центри ќе донесе и одредени новини во обликувањето на објектите, но тие сепак беа интерпретирани слободно, без зафаќање за сериозно проучување и третирање на одредени стилски проблеми. Првите обиди за организиран настап на архитектите со заеднички платформи, ќе придонесат во архитектонската струка да се внесат актуелните европски струења и да се вдахне нов живот на дотогашната заостаната состојба.

Во новиот градежен закон од 16 јуни 1931 година, за прв пат во членот 22 посебно внимание му се посветува на проблемот на "архитектонската обработка" на градбата. Овој закон пропишува градбата да има "што поправилен облик на сите страни што се гледаат", "градбата да биде во склад со околината и местото", а општините се овластуваат да пропишат "посебна архитектонска обработка" за некои улици. Во четвртиот став, законодавецот повторно се враќа кон естетиката и посебно забранува давање дозвола за градба "за оние објекти кои би го нагрдиле изгледот на улицата или местото".[362]

Таквата состојба ќе наиде на различно толкување во архитектонската јавност со што се наметнуваат одредени проблеми кои ќе ги натераат архитектите на повисоко стручно ниво да се занимаваат со естетиката на архитектонските објекти, и воопшто со стручни проблеми од архитектонската провинциенција кои дотогаш се маргинализирани и ставени настрана како неважни за развојот на струката. Со тоа ќе се

---

[360] Истото, стр. 5
[361] Истото, стр. 3
[362] Истото, стр. 17

наметне и проблемот на стилот и стилската обработка на архитетктонските објекти.

Иако голем број на активности во функција на анимирање и иницирање на процесот на интензивна изградба и обнова на македонските градови датира веднаш по завршувањето на Првата светска војна, сепак градежната дејност во Македонија станува посебно изразена во периодот после 1924 година. Големата потреба од станови и други објекти за потребите на новата администрација и новата социјална градска структура ќе биде создадена како резултат на комплексните промени на општествено политички и културен план. Станбената изградба ќе биде најизразена во Скопје, но со забележителен интензитет ќе ја следиме и во другите поголеми градови: Струмица, Тетово, Битола и Куманово. Така на пример, со интензивирањето на станбената изградба и со новиот регулационен план, во Скопје ќе бидат реализирани неколку нови населби: Буњаковец, Долно Водно, Железничка колонија, Дебар маало, Црниче. Проектите за позначајните градби најчесто се изработувани во Министерството за градежништво во Белград.

Во архитектонската струка и пракса, извесен ред ќе биде внесен со донесувањето на Законот за овластени инженери од 1924 година, како и со правилникот на овој Закон од 1938 година, кога дефинитивно е одредено дипломираните апсолвенти на техничкиот факултет и високите технички школи да се нарекуваат "инжинери за архитектура", дипломираните апсолвенти на уметничките академии можат да носат само назив "архитект" а останатите да се нарекуваат "градители", "средни техничари" и сл.[363] По донесувањето на "Привремената уредба за основање на инженерски комори во Кралството СХС" од 8 октомври 1924 година, бр. 27327 на Министерството за градежништво, и "Привремената уредба за овластени инженери и архитекти во Кралството СХС" од 8 октомври 1924 година, бр. 27326 на Министерството за градежништво, и двете обнародени во Службениот весник од 25 октомври 1924 година бр. 245-LI, Белград, ситуацијата со архитектонската струка дополнително се комплицира, бидејки овластените "слободни" архитекти го оспоруваат

[363] Бранислав Којић, н. д., стр. 6

правото на градежните инженери да проектираат, иако со правилникот на Комората тоа право им било дадено.[364]

Иако овие акти воведуваат правен ред во работењето на инженерите и архитектите, сепак, година дена подцна, на 27 октомври 1925 година, донесен е уште еден акт - "Правилникот за поделба на делокругот на поединечните струки на овластените инженери и архитекти" бр. 26318, а шест месеци подоцна, на 14 мај 1926 година, донесен е и "Правилник за извршување на поединечните одредби на привремената уредба за основање на инженерски комори" бр. 26361, и на крај, на 26 септември 1928 година, донесен е предлог на Главната Управа на Инженерската Комора за "Правилник за награда на трудот на овластените инженери и архитекти" бр. 35207, обнародено во Службениот весник бр. 223-LXXII.[365]

Со донесувањето на овие законски прописи, се внесува ред во архитектонската и градежната струка, но сепак, истите одредби се привремени. Потребата за изедначување на условите за градба во целата држава ќе го забрза и донесувањето на единствениот градежен закон. Обединувањето на југословенските покраини, доведе до ситуација во која постои различно градежно законодавство. Новиот Градежен закон е донесен во јуни 1931 година. Втор, за архитектурата и за архитектите важен законодавен акт, претставува Законот за овластени инженери од август 1937, кој ги опфаќа и одредбите за инженерски комори на кој му претходат привремените уредби од 1924 година. Опфаќајки уредби со урбанистички карактер и материја која се однесува на архитектурата, градилиштата, градежната дозвола и слично, новиот Градежен Закон, е обнароден на 16 јуни 1931 година во 133 - XLII број на "Службениот весник".[366] Новиот Градежен закон, заедно со правилниците и уредбите кои со него прават целина, останува на сила и по завршувањето на Втората светска војна, се´ до 1949 година кога се донесени првите нови прописи во "Основната уредба за генералниот урбанистички план", во Службениот весник на ФНРЈ", бр. 78 од 1949 година.[367]

---

[364] Истото, стр. 55
[365] Истото, стр. 55
[366] Истото, стр. 11-14
[367] Истото, стр. 22 : Објавено во изданието на Југословенскиот институт за урбанизам и становање, во трудовите за Симпозиумот 76, Белград, 25-26 ноември, книга 1, стр. 107

Паралелно со одвивањето на активностите околу законското уредување на архитектонската и градежната струка во овој период се одвива и процес на создавање нови форми на организирање. Таквата потреба се наметнува како неизбежна во тој период на востановување на одредени организациони, стилски и останати параметри, без кои не можеше да се замисли понатамошниот развој на оваа дејност. Неопходноста од взаемна комуникација и размена на искуства на тие први повоени генерации на градители, ќе резултира со формирање на "Клуб на архитекти на здружението на југословенските архитекти и инженери" кој ќе ја започне својата работа во 1920 година. Уставот на здружението е донесен на 27 и 28 септември 1919 година во Белград, со дополненија од седницата од 24 мај 1920 година во Загреб. Задачите кои се дефинирани во работата на ова здружение, ги организираат архитектонските кадри во решавањето на највиталните проблеми врзани за архитектонската струка и нејзиниот развој, како и во процесот на дефинирањето на правците на развој и школувањето на младите кадри и генерации.[368] Во организација на клубот на архитектите, 1926 година во Скопје е одржан конгресот на инженери. Овој клуб активно работи и на донесувањето на Градежниот Закон од 1931 година и на Законот за овластени инженери од 1937 година.

Како нова форма во планирањето и одлучувањето за изградбата на новите објекти, во работата на архитектонско-градежен план се јавува распишувањето на јавни конкурси. Примената на оваа постапка не претставува некаква оригинална новина која одеднаш ќе биде донесена, туку на одреден начин се надоврзува на претходно стекнатата позиција која ќе ја добие организираното претставување и пректикувње на архитектурата. Дотолку се јавува како специфичен "коректив" на јавното и стручното мислење, бидејќи на тој начин организирано се отвораат сите суштински прашања кои се од голема важност за донесувањето на последната одлука во врска со сложените урбанистички и архитектонски проблеми. Како што ќе забележи Б. Којиќ,[369] "покрај сите недостатоци и неправилности, конкурсите биле и останале институција која донела различна корист во архитектурата. Големите напори кои ги вложуваат

[368] Бранислав Којић, н. д., стр. 48

архитектите во пона слобода а во функција на решавање на одредена задача, носат најчесто резултати кои значат напредок во архитектуата. Помладите архитекти, главни носители на прогресот, во конкурсите имаат можност да ги покажат своите способности и да ги пропагираат своите идеи. Покрај овие придобивки од општ карактер, конкурсите непосредно носат и други квалитети бидејќи на распишувачот на конкурсот му нудат голем број на идејни решенија кои се дотолку подобри доколку оценувачкиот суд бил на поголема висина и доколку распишувачот на конкурсот не му прстапил со скриени намери".

Во периодот од 1920 до 1941 година, ќе биде потврдено позитивното функционирање на оваа практика, биејќи распишувањето на конкурсите како и спроведувањето на резултатите од истите, ќе се покаже како многу важен елемент во функција на перманентно следење на состојбите како и нивно успешно валоризирање во општ контекст. Заради поцелисходно организирање на архитектонските и урбанистичките конкурси, во 1921 година биле донесени и т. н. "Правила за распишување на конкурси во областа на архитектурата и инженерството", во кои до детали биле прецизирани условите, начините и постапките за спроведување на овие специфични активности.[370]

Како распишувачи на овие конкурси се јавуваат различни установи, стручни организации, добротворни друштва, пензиски фондови, банки, професионални здруженија, цркви и други, но најважна функција како распишувач наконкурси сепак имала државата, и преку нив се реализирани најважните и најмонументалните објекти во перидот меѓу двете светски војни.

Имајќи го предвид изнесеното, можеме да заклучиме дека преку распишувањето на конкурсите, самите нарачатели имале можност да одберат проект според сопствениот вкус и според сопствените критериуми и мерила за вреднување. На тој начин во Македонија се изградени повеќе објекти од кои да ги споменеме : Среската зграда во Куманово од 1929

---

[369] Истото, стр. 200

[370] Кај истиот автор, на стр. 226 , наведено во оригинал: Правила за расписивање натјечаја (утакмица) у области архитектуре и инжењерства, Књижница "Техничког листа", Број 6, Загреб 1921, Кр. земаљска тискара

година, Градскиот плоштад во Скопје, урбанистичко уредување, јавен општ југословенски конкурс од 1930 година, Студентски дом во Скопје, конкурс од 1930 година, Железничката станица во Скопје, општ југословенски конкурс од 1931 година, Трговската комора во Скопје, општ конкурс од 1933 година, и други. [371] Поединечните реализации, како и групите на објекти кои претставуваат интегрален дел од третманот и задачата на овие конкурси, парцијално ќе биде разгледан во соодветните стилски групи, при анализата на архитектонско-стилските изразни средства.

[371] Б. Којић, н. д., стр. 252

6. 2. Промените во архитектонскиот еснаф во контекст на развојот на македонските градови меѓу двете светски војни

Во составот на пространата Турска империја, Македонија во периодот пред балканските и Првата светска војна играла улога на релативно поразвиена земја. По завршувањето на војните во 1918 година и со приклучувањето на територијата на Македонија во составот на Кралството СХС, Вардарска Македонија се наоѓа во драматично полоша положба во контекст на зачетоците на организираноста во претходниот период на 19 век. Со поделбата на Македонија, економски најразвиените области се прилучени кон Грција,[372] а во тој контекст се одвиваат и сериозни миграциони процеси. Емигрирањето на голем број на Македонци во Бугарија по завршувањето на Балканските војни ќе биде одредено од неколку главни фактори, меѓу кои најважни се политичките судири и гонења, воените операции 1912-13 и 1914-18, територијалните промени како резултат на мировните преговори и поделбата на Македонија меѓу балканските држави, како и Нејскиот договор за доброволно иселување потпишан меѓу грчката и бугарската влада во 1919 година. Според Карнегиевата анкета, 50 000 Македонци избегале во Бугарија од Егејска и Вардарска Македонија во времето на Балканските војни.[373] Принудувањето на големиот број Македонци од Егејска Македонија да се иселат во Бугарија, се вршело со насилно вселување во нивните домови на бегалци дојдени во Грција по Грчката катастрофа во војната против Турците во Мала Азија во 1922 година.[374] Губејќи секаква перспектива за развој на било каква стопанска дејност во новосоздадените, неповолни услови за стопанисување, уште со првата делба на Македонија (1913) од нејзиниот вардарски дел ќе потече бројна емиграција за Бугарија. Само за 8 години (1913-1920) од Вардарска Македонија ќе емигрираат околу 10244 лица. [375]

---

[372] Митрески Павле, н. д., стр. 77

[373] Карнегиевата анкета по воините пр з 1912 и 1913 год., Софи 1915 год., стр. 185

[374] Битоски, Крсте : За положбата на Македонската емиграција во Бугарија меѓу двете светски војни (до 1934 година), "Гласник" ИНИ, бр. 1-2, Скопје, 1962, стр. 97 - 195

[375] Апостолов, д-р Александар : Специфичната положба на македонскиот народ во Кралството Југославија, "Гласник" ИНИ бр. 1, Скопје, 1972, стр. 39-63; Архив

Општествено-политичката состојба на територијата на Вардарска Македонија во границите на Кралство на СХС и Кралството Југославија веднаш по завршувањето на Балканските и Првата светска војна, е во директна зависност од прекројувањето на картата на Балканот, со што се создадени услови во кои новите држави спроведуваат политика која доведува и до нова прераспределба на интересните сфери. Во новонастанатите услови, состојбата во внатрешноста на земјата е сосема заостаната. Посебно во подрачјата на Македонија каде во текот на деветнаесетиот век интензивно се гради, се чувствува огромна разлика и деградација на архитектурата и градежништвото и нагло опаѓање на квалитетот на изградените објекти. Во тој повоен период, кога мајсторските градителски тајфи се раселени низ различни балкански земји, се прават обиди за повторно организирање на градежните работи. Со дефинирањето на судбината на територијата на Македонија, и нејзиното влегување во границите на новото кралство на СХС, во неа се создаваат сосема поинакви услови кои произлегуваат од новонастаната состојба.

Новата состојба во Европа и посебно во новосоздаденото Кралство на СХС после завршувањето на војната е сосема различна од претходните години. Напорот што го вложува новата држава е насочен кон консолидирање на стопанската, економската и политичката ситуација за да се потврдат придобивките и територииите стекнати со војната. Истото се случува и со соседните држави, кои истоштени од војните своето внимание го свртуваат кон решавање на сопствените проблеми. Дефинирањето на новиот правен, економски, и општествено-политички систем воспоставува нови координати во политиката која се спроведува во новите присвоени територии. Во такви политички рамки, интересот на новата држава е насочен кон зацврстување на своите позиции со наметнување на новите законски акти кои тешко можат да се применуваат во осиромашената, опустошена и разурната земја. [376] Оваа состојба започнува постепено да се менува со донесувањето на првите законски прописи, и со регулирање на

Југославије, Београд, Фонд Милан Стојадиновиќ, фасц. 57. Report on the results of Macedonian komitadji Action, декември 1934 година

[376] Митрески Павле, н. д., стр. 16

сите општествени сегменти во рамките на кои се одвива и процесот на дефинирање на позициите на градителството и архитектурата, како дел од еден поширок процес на востановување на нови и различни критериуми.

Во овој период постојат големи разлики во организацијата на професионалните организации. Во внатрешноста на Македонија постојат традиционално организирани еснафи, додека во Солун во исто време постои трговска комора уредена по европски модели со широки права. Еснафите во внатрешноста прилагодувајќи се на состојбите еволуираат напоредно со диференцијацијата во занимањата. Занаетчиството во овој период трпи сериозни потешкотии во својот разовој пред се´ заради навлегувањето на евтината индустриска стока од западноевропските капиталистички земји кои во Македонија отворено ги пласираат своите производи.[377] Голем број занаетчии ги напуштаат своите занаети или заминуваат на работа во соседните земји. Овој процес го следи и една нова тенденција при што трговците за набавка и продажба на стоки постепено се преориентираат напуштајќи го солунскиот пазар, и поврзувајќи се со Белград, од каде се набавувала стока донесена од западноевропските земји. Со ова се поклопува тенденцијата за претворање на Скопје во нов стопански центар во Македонија. (Кралството Србија уште во текот на 1913 година имало формирано свој трговски инспекторат во Скопје).[378] Друга сериозна причина за стагнацијата во развојот на стопанството во Македонија се следи и преку создавањето на "вештачки" државни градици, при што бил прекинат традиционалниот процес на набавка, трговија и размена кој се одвивал до длабочина од 30 километри од двете страни на границата, а со воената граница, всушност сите градови останале на југословенската страна, со што се укинале пазарите а пограничните градови нагло опаднале и се раселиле.[379]

Како најприсутни стопански гранки во овој период, сточарството и печалбарството се посебни начини на стопанисување кои ги карактериираат планинските и сиромашни краеви на Македонија. Печалбарството која била првенствено социјална појава, имала свој удел

[377] Митрески Павле, Занаетчиството во Охридско- струшкиот регион, н. д., стр. 17
[378] Истото, стр. 18
[379] Истото

во трансформирањето на одредени социјални односи. Печалбарите патувале по територијата на цела европска Турција, во Цариград, Смирна, Египет, Романија, Србија, Бугарија па дури и во јужна Русија, додека не дошле на ред и прекуокеанските земји. Повеќето биле зидари или обични работници, а перманентните влијанија меѓу печалбарите и нивниот роден крај, не останал без влијание на навиките па и на создавањето на посебни занимања : позајмувачи на пари, агенти за иселување и сл. [380]

Овие општествени промени директно влијаат на развојот на архитектонската струка, со што се одразуваат врз целокупната архитектонска состојба во овој период. Еден од значајните општествени фактори кој влијае на таквата ситуација е недостатокот од кадар. Огромните човечки загуби во војната го проредуваат архитектонскиот кадар, така да независно од квалификациите и квалитетите, оние кои градат имаат полни раце работа.[381] Во годините после 1918, се јавува недостаток на кадри оштручени за градежната дејност и недостаток на подмладок, градежни материјали, и отежнати контакти со западните земји.

Завршувањето на Првата светска војна и целокупната наследена состојба директно се одразува врз развојот на повеќето занаети во Македонија. За тоа придонесуваат повеќе фактори. Пред се´, иако биле потребни многу поголеми суми за санирање на воените штети по завршувањето на војната, на Македонија како најоштетена во текот на воените операции и се дадени симболични средства за репарација.[382] Процесот на интензивно колонизирање и населување исто така не е во прилог на македонското население бидејќи предност при добивањето земјиште имаат колонистите-доброволци од војните. Во периодот меѓу двете светски војни во Македонија се создадени 280 колонии со 4200 колонистички семејства, додека на македонците не им се признава учеството во војните а чиновничките места ги завземаат чиновници населувани од другите краишта на Кралството. Неповолните услови за

[380] Чемерикић Милан, Трговина, занатство, индустрија, кредитне установе од 1875 до 1937 године, Споменица 100-годишњице.. стр. 690-691

[381] Бранислав Којић , Друштвени услови развитка архитектонске струке у Београду 1920-1940 године, САНУ, Посебна издања књига DXVI, Одељење друштвених наука књига 81, Београд, 1979

стопанисување и губењето на секаква перспектива за развој, ќе придонесе од Вардарскиот дел на Македонија во периодот од 1913-1920 година да емигрираат 10244 лица.[383] Во такви услови, печалбарството како специфична појава на овие простори повторно добива на својата актуелност. Само во 1938 година од Македонија заминуваат 26000 луѓе во други краеви на Југославија и во други земји, при што во Романија се наоѓаат околу 8000, а во Австралија неколку илјади.[384]

Во првите години пред Првата светска војна, во Вардарска Македонија постојат и делуваат 43 занаети, а во Кралството на СХС во 1924 година, се регистрирани 94 занаети, што сведочи за малиот број застапени занаети во Македонија.[385] Големата економска криза чии симптоми се забележуваат уште во 1926 година[386] и настаните после тоа, доведуваат до појавата на самоуки и бесправни мајстори во градовите и селата, што придонесува за намалување на квалитетот на услугите. Во такви услови, занаетчиите не можат да држат калфи и ученици, а селските занаетчии со појавата на економската криза интензивно се селат во градовите.[387]

Во овој период голем број на градежни работници и занаетчии од Македонија се населуваат во Белград каде работат и живеат, така да се споменува бројка од 60000 македонци кои станале белградски граѓани.[388] Меѓу нив, голем број на мајстори кои работат како каменоресци се од Долни Дримкол, а посебно се издвојуваат и мајстори за терацирање, гипсирање и правење на фасади. Големиот прилив на градежни работници и занаетчии во времето на економската криза во Белград, ќе придонесе за реакција на градежните инженери и архитекти кои во 1927 година бараат преиспитување на правото и условите за добивање на градежните

---

[382] Апостолов Александар: Специфичната положба на македонскиот народ во Кралството Југославија, "Гласник" на ИНИ бр. 1, Скопје, 1972 стр. 39-63

[383] Кај истиот автор, во фуснота : "Архив Југославије, Београд, Фонд Милан Стојадиновић, фасц. 57. Report on the results of Macedonian komitadji Action, декември 1934 год."

[384] Кај истиот автор, види наведени архивски фондови

[385] Митрески Павле, Занаетчиството во Охридско-Струшкиот регион, н. д., стр.37

[386] Историја на Македонскиот народ, кн. 3, стр. 59

[387] Митрески Павле, н. д. , стр. 47

[388] Истото, стр. 115

работи.[389] Важно е да се спомене дека мајсторите-зидари кои своите квалификации претходно ги стекнале традиционално по пат на пренесување на искуствата, во новите услови се приморани од страна на властите истите да ги потврдуваат и обновуваат со полагање на дополнителни испити како што се бетонирање, обработка на камен и сл. Со цел да се создаваат кадри профилирани према потребите на државата, уште во текот на 1913 година е покренатa акција за отварање на посебни училишта преку Министерството за народно стопанство. Ова има за цел испраќање на ученици и калфи на изучување на одредени занаети во Србија преку организацијата "Привредник". Овие активности во Македонија започнуваат по завршувањето на Првата светска војна, кога ќе дојде и до непланско создавање на занаетчиски кадри во Македонија заради создавање на впечаток на "грижа за младите."[390]

Друга форма на организирано школување на кадар претставува акцијата на Заводот за унапредување на занаетчиството од Белград. Во периодот меѓу двете светски војни, овој Завод организира повеќе курсеви и училишта за изучување на различни занаети, меѓу кои едно од најпосетените е зидарско-каменоделското училиште во Струга, кое започнува со работа на 1 декември 1922 година, со одобрени средства за агитација и запишување на младите зидари. [391]

Со изучувањето на новите материјали и технологии на градба, започнува процесот на унифицирање на градителскиот занает. Главна последица од таквиот процес е напуштањето на традиционалните модели и постепеното замирање на специфичните локални градежни и архитектонски одлики кои без прекин во континуитет се развиваат во претходниот период. Новиот начин на насочување и обучување на идните мајстори-зидари, ќе создаде од нив кадар кој не може креативно да транспонира одредени градителски зафати, туку сериски произведува однапред зададени модели, работејќи по принципот на готови претходно прифатени и одобрени проекти. Со оваа специфична појава, влијанијата од другите градителски традиции можат да се следат во проектите и на

[389] Кај истиот автор во фуснота : "АЈ-Београд, МТИ, фасц. 353, бр. 10410 од 2. 5.1927."
[390] Митрески Павле, н. д., стр. 131
[391] Истото, стр. 163

цртачките маси на архитектите, но не и во локалните градителски јазици, кои во себе обединуваат разнородни искуства. Со тоа постепено започнува и процесот на одумирање на старите начини и методи за обработка и примена на класичните градежни материјали како каменот, дрвото и тулата, отстапувајќи им место на познавањата и примената на армирано бетонските конструкции, градежното железо и новите технологии на градба прилагодени на новите материјали, со што архитектонско-градителската традиција ќе застане на нови позиции во многушто различни од дотогашните.

Еснафскиот живот во Македонија сосема замира по Балканските и Првата светска војна и се одржува по некаква инерција се до донесувањето на првите закони од оваа сфера. Во претходниот период, во 1910 година, во Србија е воведено занаетчиско законодавство, кога е донесен и законот за работилниците, со што се укинати старите еснафи со формирање на занаетчиски еснафи. [392] Во Македонија, овие уредби почнуваат да се применуваат после 1918 година, за да покасно во 1931 година, биде донесен новиот Закон за работилниците според кој во 1932 година во Македонија е оформена занаетчиска комора со седиште во Скопје. [393]

Архитектонското творештво во Македонија кое опфаќа повеќевековен временски интервал, со завршувањето на Втората балканска војна и приклучувањето на Вардарска Македонија во границите на Кралството на СХС, започнува да се развива во период кој завршува до 1940 година. Богатите и разновидни архитектонски струења во Европа и светот наидуваат на различен прием во Југославија а објектите со одликите на модерната архитектура во Македонија се појавуваат во периодот после 1913 година. Во тој период нагло расте процентот на градско население, кое не предизвикува директен пораст на градежната дејност, пред се´ заради несредената економска и политичка ситуација. Предност имаа објекти кои го штитеа и зацврстуваа статусот на

[392] Истото, стр. 193 (Како што наведува авторот, зборот "еснаф" останува во официјална употреба се´ до 1931 гдоина и донесувањето на новиот закон за работилниците, кога наместо овој термин во употреба влегува терминот "удружење")

[393] Опширно за занетчиските здруженија, кај истиот завтор, стр. 191 : Организацијата на занаетчиските здруженија (1918-1941)

владеачкиор режим : цркви, спомен-костурници и капели, соколски домови, седишта на бановини и банки, судски и војни установи, школи.[394]

Во ***Скопје***, како главен град на Вардарска бановина, кон крајот на третата деценија доаѓа до промена во водењето на градежната политика, што ќе резултира со нагол архитектонски развој на престолнината, која од мало градче со криви и тесни улици со трошни куќи прераснува во модерен европски град. Со доаѓањето на Јосиф Михајловиќ на чело на општината, настанува ново раздобје во развојот на Скопје и до постепено отклонување на дотоашната непланска изградба, така што веднаш се пристапило кон изработка на генералниот регулационен план по основните принципи на модерниот урбанизам. Во тоа врме во подготовка е новиот градежен закон, чија задача била да помогне во акциите за уредување на Скопје. Освен изработката на регулациониот план, тој се залага за оформување на посебен отсек кој би се бавел со уредување на градовите, укажувал на неправилното зидање без техничка контрола и истакнувал дека посебно внимание треба да се посвети на предградијата и создавањето на земјоделски појас околу целиот град.[395] Благодарејќи на неговите иницијативи, постепено се создава поволна клима за хармонично и систематсо развивање на новото градско јадро.[396] По изработката на Генералниот регулацинен план скопската општина пристапува кон подетална разработка на урбанистичките решенија на одредени делови на градот.[397]

Подобрите економски услови ќе доведат до зголемување на приватната и државната иницијатива во подигањето на јавните и станбените објекти, така што Скопје нагло се шири, брзо менувајќи ја својата физиономија. Стариот ориентален дел останал сочуван на левиот брег на Вардар, додека на десната страна постепено никнувал потполно нов град, со раскошни палати и репрезентативни куќи. Заради

---

[394] Константиновски Георги, Савремена архитекура у Македонији, Архитектура XX вијека, Умјетност на тлу Југославије, 1986, 66-

[395] Ј. Михајловић, Технички програм Савеза градова, Савремена општина, Београд, 1932, 461-464

[396] Тошева Снежана: Бранислав Којић, Српски архитекти новијег доба, Грађевинска књига, Београд, 1998, 41

недостатокот на инженери и архитекти, Михајловиќ ќе повика многу стручњаци од страна, меѓу кои биле и такви чии значјани дела ќе го одредат архитектонско-урбанистичкиот развој на градот. Во интензивните градителски активности во тој период учествуваат и голем број на архитекти од Белград.[398]

Димитрије М. Леко во 1925 година ќе проектира Основно училиште во Скопје, а истата година заедно со Виктор Меснер, ќе изработи нацрти за фасадата на Народниот театар. Многу монументални јавни градби исто така се дело на белградски архитекти : Офицерскиот дом на Вилијем Баумгартен, Народната банка на Богдан Несторовиќ, Соколскиот дом според проектот на Б. Радуловиќ, и многу други. На конкурсот за банска палата, во 1930 година, освен В. Лукомски кој ќе ја добие првата награда, учествуваат Милан Злоковиќ и Никола Добровиќ. М. Злоковиќ покасно ќе учествува и на конкурсите за железничката станица и Државната хипотекарна банка, додека помеѓу 1933 и 1935 година, по негов проект е изградена зградата на Трговско-индустриската комора во Скопје. Од втората половина на четвртата деценија, во Скопје ќе престојува и Јан Дубови, работејќи како проектант во една чешка фирма. Сите овие архитекти, како и спецификите на нивните ралізации, се детално разработени во последното поглавје кое се однесува на архитектонските стилови меѓу двете светски војни.

Вкупната изградба во Скопје може да се сумира преку следниве податоци: до 1929 година, со приватна иницијатива подигнати се 1. 118 објекти, а од 1929 до 1936, 909 нови. Според пописот во 1921 година, во Скопје има околу 10 000 куќи. Поважни објекти подигнати со приватна иницијатива се: Народната банка, Уредот за осигурување на работници, Трговско-индустриска комора, Вакуфска дирекција, Детски дом, Студентски дом, и други. Од друга страна, со државна иницијатива изградени се: Државна болница, Хихиенски завод, монополски магацини, Народен театар, куќи за вработените во железницата, и други. [399]

---

[397] Тошева Снежана, н. д, стр. 42
[398] Истото
[399] Ј. Михајловић, Развитак градова и варошица.. н. д., стр. 780-817

Струмица и струмичкиот крај во текот на војните 1912-1919, доживуваат многу страдања. Во овој период се јавува нова етапа во миграционите движења и етничките прегрупирања. Дел од Турците се иселува кон југ во Солун и одтаму во Турција, а во струмичкиот крај во периодот 1913-1916 се доселуваат бројни фамилии на бегалци од Кукуш и околината.[400] Само во Струмица во 1921 година имало околу 2763 бегалци, т. н. "бежанци".[401] Голем дел од овие бегалци се населувал и во напуштените турски села, живеејќи во лоши услови, додека голем дел од нив кои не можеле да се снајдат до 1919 година, преоѓаат во Бугарија. Воените метежи и присилните миграции на специфичен начин ќе ја променат структурата на населението во Струмица, при што бројот на населението од 25 ооо колку што имало во 1910 година, ќе се намали на околу 6 500 жители во 1921 гдоина, со што од град со средна големина, Струмица станува опустошена, опожарена и осиромашена паланка. [402]

По завршувањето на Првата светска војна, новоформираната државната власт во Струмичкиот крај населува и српски колонисти од Далмација, Црна Гора и Србија. Во периодот меѓу двете светски војни, овој крај се развива како важен комуникациски центар и подрачје погодно за развивање на стоковната размена и развој на трговијата, што придонесува за интензивно одржување на врски со другите региони, пред се´ со Малешевијата. Таквата констелација на односи го задржува значењето на овој регион во речиси непроменета состојба се´ до почетокот на Втората светска војна.[403]

По востановувањето на новата власт, занимањето на населението останало исто како и во претходниот период, само во видоизменета позиција заради се´ поголемата отвореност кон европските пазари. Занаетчиството ќе биде во постојано опаѓање, заради стоката која се внесува од другите краеви на Југославија. Посебно овој процес доаѓа до израз во 1929 година по воведувањето на шестојануарската диктатура, и

---

[400] Јован Ф. Трифуновски, Струмички крај, народни живот и обичаји, Скопје, 1979, стр. 11
[401] Миленко Филиповић, Извештај о антропогеографским и етноло:ким проучавањима у Струмичком срезу 1931 године, Гласник Скопског научног друштва, XI, Скопље, 1932, стр. 200; Манол Пандевски, Ѓорѓи Стоев-Трнката, Струмица и струмичко низ историјата, Струмица 1969, стр. 297
[402] ; Манол Пандевски, Ѓорѓи Стоев-Трнката, н. д. стр. 298

големата економска криза, кога доаѓа и до паѓање на цените на земјоделските производи, до појава на безработица и драстично паѓање на стандардот.[404]

Една од методите за перманентен притисок врз населението спроведен од страна на власта во новоформираната држава, претставува спроведувањето на аграрната реформа и колонизацијата на таканаречените "јужни краишта". Во 1920 година се случува прогласувањето на "Преодни одредби" во "Законот за подготовка на аграрната реформа", со што се најстојувало да се спречи отстапувањето и поделбата на беговската земја на селаните во Вардарска Македонија, а тој земјишен фонд да се задржи за спроведување на колонизацијата. Тоа ќе биде потврдено со "Законот за колонизација", донесен во 1922 година. Согласно на дефинитивниот Закон за колонизација на "јужните краишта" од 1931 година, освен на сиромашните селани, право да бараат земја како колонисти им се дало и на селски и градски занаетчии чии занаети се во опаѓање, на пониски државни чиновници на служба во пограничните краеви, на доселениците, на добровлците од војните и други.

Меѓу двете светски војни во Струмичката околија биле создадени околу 28 колонии со околу 200 колонистички семејства, при што најголем број од колонистите има во самиот град каде до 1924 година за нив биле задржани 260 хектари земја, кои биле подоцна поделени на луѓе блиски до власта. [405]

Работата на училиштата, културно-просветните и другите организации во Струмичко се одвива во духот на актуелната државна асимилаторска и денационализаторска политика. Освен училиштата изградени во претходниот период, оклу 1924 година се отвара неполна гимназија во една стара турска куќа. Подоцна таа е укината и сведена на нижа гимнаизја, за истата да биде укината 1929 година по воведувањето на диктатурата. На местото на некогашната црква сепак е изградена една училишна зграда. Есента 1929 година, на местото на укинатата Нижа

---

[403] Јован Ф. Трифуновски, Струмички крај, народни живот и обичаји, Скопје, 1979
[404] Манол Пандевски, Ѓорѓи Стоев-Трнката, Струмица и струмичко низ историјата, Струмица 1969, стр. 312
[405] Истото, стр. 314

гимназија се формира Нижа граѓанска гимназија. [406] Заради потребите на државата за спроведување на соодветна политика во сите сфери на одвивањето на животот, во Струмица биле фомирани неколку културно-просветни друштва: "Реља Крилатица", "Јадранска стража", "Коло српских сестара", "Занатска омладина" и други. Овие друштва сепак не успеале да развијат забележителна дејност.

Струмица во периодот по 1919 година има регулационен план. Со државна иницијатива ќе бидат изградени: судска зграда, дом на народното здравје, и монопол, додека со приватна иницијатива, изградени се "Дом кола спрских сестара", "Дом кнегиње Зорке" и Домот на грчко-католичката црква. Градот ќе биде сериозно оштетен во пожарот 1924 година.[407]

Гевгелија и целиот Гевгелиски крај во Балканските војни претрпуваат огромни рзурнувања и штети. Во самиот град се воделе престрелки меѓу завојуваните страни, кога се уништени и голем број културно-историски споменици и други материјални богатства.

По завршувањето на Втората балканска војна, во контекст на воспоставувањето на српската власт, извршена е поделба на просветно-обласни инспекторати. Во Македонија се образувани три такви инспекторати: Скопски, Штипски и Битолски, со по еден просветен инспектор. Работата на овие тела била прекината 1914 година, со почетокот на Првата светска војна.[408]

Во текот на есента 1918 година, воените акции ќе се одразат особено катастрофално. Градот Дојран во овоие акции ше биде речиси целосно разурнат, а Гевгелија е сериозно оштетена. Сите постојни индустриски објекти биле уништени или наполно онеспособени за работа, а половината од станбениот фонд уништен или целосно онеспособен за живеење. По завземањето на Гевгелија на 22. 09. 1919 година, организирана е српската власт. Голем дел од населението во овие години

[406] Истото, стр. 315-320
[407] Ј. Михајловиќ, Развитак градова и варошица.. н. д., стр. 814
[408] Владо Картов, Гевгелија и Гевгелискиот крај од Балканските војни до ослободувањето (1912-13 - 1944), Скопје, 1969, стр. 43

емигрира во Бугарија, каде останува и по војната. Во периодот од 1913 до 1918 година, па се´ до 1923 година, од Гевгелискиот крај во Бугарија емигрирале околу 2000 Македонци од кои само една четвртина подоцна се вратила во своите родни домови. [409]

Гевгелија во периодот меѓу двете светски војни речиси воопшто економски не се развива. Иако во претходниот период таа претставуваше значаен трговски и транспоретен центар, со релативно развиено индустриско производство, со прекинувањето на трговските врски со Солун, Дојран и останатите градови и населени места, овој град се претвора во пограничено место. Речиси сите индустриски постројки во текот на воените дејства во Првата светска војна ќе бидат уништени, а она што е најважно и што најнегативно Ќе се одрази на понатамошниот развој на градот и околните места, претставува миграцијата на населението и вештачкото раселување, што ќе придонесе за сериозно нарушување на претходно дефинираните состојби кои беа во постојан подем од 60-години на 19 век. Територијалната нестабилност и постојана распарченост на овој крај имаше исто така негативно влијание врз процесите на развој на индустријата, и од друга страна на земјоделското и стопанското производство, и на трговијата и на занаетчиството.

Од трговските дуќани и трговските организации кои при крајот на турското владеење биле формирани во Гевгелија, во периодот по завршувањето на Првата светска војна и речиси во целиот период меѓу двете светски војни, останууваат само помали трговски дуќани и продавници за мануфактурна стока, а пазарот на различни производи кој пред балканските војни бил еден од најголемите во овој дел на балканот, во периодот меѓу двете војни никогаш не успеал да се консолидира ниту приближно како во претходниот период. Опаѓањето пак на занаетчиското производство особено се засилува по големата економска криза 1929-1932 година.[410]

Со посредство на Аграрното поверенство на Тиквешкиот округ, кое било формирано 1920 година, во Валандовскиот крај е формирана првата колонистичка населба- Караѓорѓевац (денешно Јосифово). Населувањето

[409] Истото, стр. 55

на колонисти со различен интензитет ќе се одвива се´ до 1940 година при што се населувани различни делови од Гевгелискиот регион. Резулатот од таквите населувања ќе биде главно вештачката промена на структурата на населените места, дезинтегрирање на градските јадра формирани во претходниот период пред балканските војни, и со тоа целосна промена на претходно стекнатите традиции и навики кои на посреден начин целосно ќе ја изменат постојната слика на градот и околните помали или поголеми населби.[411]

Уште во текот на 1918-19 гоидна започнува отворањето на основни училишта, а самиот образовен процес заради политичкиот интерес на државата перманентно бил збогатуван со нови содржини. За придобивање на симпатиите од страна на населението, до 1934 година ќе бидат делени стипенции на ученици кои потекнуваат од поимотните семејства во Гевгелија, а подоцна почнало доделување на стипендии за школување и на посиромашни ученици. Соодветната државна политика која нема да се разликува од другите делови на Југославија, ќе биде спроведувана исто така и преку дејствувањето на друштвата "Св. Сава" и "Коло српских сестара", чија програма имала јасно зацртана цел во контекст на процесите за коренито менување на националниот идентитет на македонскиот народ.[412] Првата драмска секција во Гевгелија ќе биде формирана 1924 година, со што оваа специфична дејност започната уште во периодот пред младотурската револуција, продолжува да се развива и меѓу двете светски војни. Оваа дејност започнува поорганизирано да се *развива по изградбата на Соколскиот дом во 1934 година*.

Во овој период, Гевгелија има регулационен план, а со средства од општината изградени се основно училиште, царинарница, кланица, ледара и среска зграда. Со приватна иницијатива подигнати се "Дом Кола српских сестара" и соколана, додека со државни средства е изграден мостот на Вардар, железничката станица и монополскиот магацин.[413]

---

[410] Истото, стр. 69
[411] Истото, стр. 89
[412] Истото, стр. 103
[413] Ј. Михајловић, Развитак градова и варошица.. н. д., стр. 810

Градот ***Штип*** во периодот по завршувањето на Првата светска војна, ја губи дотогашната положба и станува град на периферијата на југословенската држава. Повеќе од една четвртина од населението загинало во војните, или емигрирало во меѓувреме заради различни причини. Богатите занаетчиски традиции присутни уште од турскиот период, постепено се губат, отстапувајќи им место на ситно занаетчиските дуќани, кои ниту од далеку не беа во состојба да ја вратат некогашната позиција и улога. Трговските патишта за Солун и Цариград целосно губат на своето значење, на сметка на воспоставувањето на поактивни врски со северните краишта, што главно ќе донесе наплив на евтина индустриска стока што многу негативно ќе го погоди занаетчиството и трговијата. Воопшто, економските услови во Штип по завршувањето на шестгодишното војување, даваат слика на една опустошена и во секој поглед уназадена средина. Она што ќе се случува во периодот меѓу двете светски војни на планот на економскиот просперитет, никогаш нема ниту да се приближи кон она ниво кое го карактеризираше градот во претходиот период.[414] Сложената општествено-политичка состојба дополнително отежната со перманентните репресии и насилства, уште повеќе се влошува во времето на економската криза, заради кое состојбата со земјоделското производство и со другите стопански гранки станува многу тешка, што се случува впрочем и на територијата на Македонија воопшто во истиот период.

Со општински средства во овој период ќе бидат изградени *општински дом, основно училиште, кланица, парно купатило и два* бетонски моста, додека со приватна иницијатива подигнат е споменик на паднатите борци на Брегалница[415].

Во ***Куманово*** во периодот по завршувањето на Првата светска војна, организацијата на власта и административно-територијалната поделба не се разликува од состојбата регистрирана во 1912 година. Во овој период, главното занимање на населението е земјоделството и

---

[414] Astibo-Штип, I - XX век, Монографија, "Трудбеник"-Скопје, Скопје, 1964, стр. 60
[415] Ј. Михајловиќ, Развитак градова и варошица.. н. д., стр. 814; К. Грчев, Црковното градителство во Македонија, н. д., стр. 268, 273

занаетчиството, иако заедно со нив се развива и трговијата и првите форми на организирано индустриско производство. Занаетчискиот еснаф е формиран уште во 1920 година под надлежност на Занаетчиската комора во Белград, со цел да се заштитат занаетчиите како и соодветната организација на нивното делување. Веќе во третата деценија, се јавува интензивен развој и унапредување на квалитетот на занаетчиските производи не само заради отвореноста на пазарот и конкурентноста на производите, туку и заради новините кои ги носат големиот број на занаетчии кои се обучуваат во европските центри. Оваа состојба нема да остане ненарушена по големата економска криза која ќе се одрази и на организацијата на занаетчискиот живот во Куманово. Во овој период активно работат и електричната мелница (сопственост на Миодраг Стоилковиќ) како и Ќерамидницата (сопственост на Крстиќ).[416]

Развојот на занаетчиството и трговијата постепено доведува до почетна акумулација на капиталот, со што доаѓа и до формирање и диференцирање на нов капиталистички слој во Куманово, што ќе придонесе и за појавата на банкарството и кредитирањето посебно во доменот на почетното индустриско производство. Индустрискиот капитал главно бил од Србија, а истото се однесува и на присуството и ангажманот на стручни лица и квалификуван кадар кој управувал со одредени индустриски процеси, кои биле ангажирани од другите делови на Југославија.[417] Интересен е податокот дека како и во некои други краишта на Македонија, и во Кумановско машинските постројки и машините за одредени индустрии се набавувале во Англија и Германија. Ова не само што укажува на врските и идентичните процеси во развојот на раното индустриско производство, туку покажува и дека одредени архитектонски форми од функционална природа наменети да задоволат комплексни потреби дотогаш непознати во овдешното традиционално градителство, директно биле превземани и интерполирани во градителското миље на нашите градови како што е случајот и со Куманово. Како и во други градови, и во Куманово се градат погони за преработка на тутунот, и тоа

[416] Димитар Масевски, Миодраг Арсовски-Болто, Куманово, Прилози за изучување на неговото минато од праситориата до денес, Куманово, Ноември, 1996, стр. 152
[417] Истото, 160

по иницијатива на Управата на Државниот монопол во 1932 година, при што се гради магацински простор за ферментирање и управна зграда.[418] Комунално станбената изградба на Куманово во пеиродот меѓу двете светски војни се одвива на виодизменети позиции во однос на она што на тој план се случуваше во периодот на Турското владеење. Иако деветнаесетиот век не треба да се запостави во однос на перманентниот развој и продолжувањето на традициите, сепак останува генералната констатација дека во доменот на станбената изградба или во изградбата на специфични општествени објекти, доминантен императив останува ориенталниот модел, поточно, образецот кој е препознатлив речиси за сите краеви на Македонија, а кој го конституира познатата предлошка создадена од анонимните градители од времето на преродбата што сепак претставуаше одреден напредок во создавањето на препознатлив профил на архитектурата. Секако ориенталниот модел треба да се свати во контекст на претходно дефинираните ставови во однос на поимот на стилската референтност и определба за припадност на поединечни објекти, со што на овој поим му се укинува доминантното ориентално својство во корист на афирмирачкиот фактор кој го претставуваат локалните архитектонски јазици креирани по пат на перманентна трансмисија на искуства во повеќе генерации градители. Она што реално му недостасува на овој модел, претставува организираноста и методичноста во поставувањео на урбанистичко-градежните проблеми, што ќе стане точка од која ќе започне на одреден начин да се редефинира состојбата со урбанистичкиот развој на Куманово во првите години по завршувањето на Првата светска војна и конституирањето на новата власт. Од тие причини, во 1919 година започнува изработката на регулациониот и урбанистичкиот план на градот, што му било доверено на чехот Карл Брош. [419] Примерот според кој е направен планот упатува на една препознатлива концепција на градска структура, која е формирана од станбени објекти во приземјето со дуќани и локали кои дефинираат интегрални и затворени улични фронтови, со влезови од улица и развивање на локациите во вид на затворени дворови од задната страна. Таквата концепција ја наоѓаме во

[418] Истото, 161

повеќе македонски градови во периодот меѓу двете војни, и најчесто на овој начин биле формирани улиците во кои подоцна се сместувала чаршијата, концентрирајќи на тој начин голем број на содржини на едно место, комбинирајќи го становањето со занаетчиските, угостителските, трговските и другите функции, со што таквите урбанистичко-архитектонски ансамбли станувале јадра околу кои продолжувал развојот на градовите, како што е случајот и со Куманово. Чаршијата се оформува на веќе споменатиот начин, а сообраќајниците предвидени со регулациониот план се дефинирани со изградени објекти. Засилувањето на динамиката во изградбата на станбени објекти се забележува паралелно со растењето на економската моќ на одделни граѓани. Во периодот од 1928 до 1941 година, во Куманово се изградени 488 семејни куќи. Освен индивидуалните објекти, ќе бидат изградени и неколку објекти со посебно значење за градот, како што е Соколаната, Занаетчискиот дом, градската болница (задолжбина на белградскиот трговец Никола Спасиќ), општинската зграда, ловечкиот дом и други[420]. (Податоците за поединечните објекти ќе бидат претставени парцијално низ трудот, во обработката на соодветните стилски групи)

Градот ***Прилеп*** по завршувањето на Првата светска војна и по влегувањето на Македонија во состав на Кралството СХС, бил седиште на околија со 109 села. Во 1929 година Прилепската околија влегува во состав на Битолската жупанија а по прогласувањето на кралството Југославија и со неговата административна поделба на девет бановини, Прилепската околија се нашла во рамките на Вардарска бановина.[421] Според увидот во динамиката на изградба на станови, може да се констатира дека тие релативно бавно и тешко се граделе. Во Прилеп и Варош од 1901 до 1918 година се изградиле 635 станови, од 1919 до 1930 749 станови, и од 1931 до 1940 748 станови. Веќе во овој период Прилеп има регулационен план, меѓутоа неретко се постапувало сосема спротивно од она што со истиот

[419] Истото, 165
[420] . Михајловић, Развитак градова и варошица.. н. д., стр. 811
[421] Прилеп и Прилепско низ историјата, Книга втора, Меѓу двете светски војни и НОБ, ИНИ-Скопје, Прилеп, 1972, стр. 8

било пропишано. Сепак, биле подигнати повеќе објекти наменети за основни училишта, парк со површина од 3 хектари, било извршено калдрмисување на улиците, а со иницијатива на граѓаните бил изграден Соколскиот дом, црква, занаетчиски дом, учителска школа, дом за народно здравје со бања, два магацини за тутун и друго.[422]

Во периодот меѓу двете светски војни, занаетчиството не ја бележи истата динамика на развој како во периодот пред започнувањето на Балканските војни. Меѓутоа, заради војните, миграцијата на населението и различни други фактори, состојбата со занаетчиството во овој период воопшто не наликува на претходниот период, но еснафскиот живот во традиционална смисла всушност бил сосема замрен. Занаетчиите работат според законот за работилниците од 1910 година на Кралството Србија, на кој во 1919 година е извршена измена, а во 1931 година донесен е нов закон за работа на занаетчиите. Идентично како и во другите градови во Македонија, занаетчиството трпи од продорот на индустриски производи, што дополнително претставува фактор за пропаѓање на одредени занаетчиски гранки. Во контекст на генералните придвижувања на стопанството кон организирано индустриско производство кое само парцијално успеало да обезбеди услови за негов развој, треба да се разгледува и податокот за слабата развиеност на градежништвото. Градежните работи биле изведувани од мајстори и претприемачи, и речиси без никаква механизација.[423]

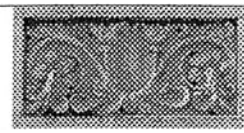
Она што придонесува забележително за развојот на градот, претставува основањето на првата станица за подобрување на квалитетот на тутунот основан во 1924 година од Управата на државните монополи. Центарот на ваквите истражувња бил префрлен во Прилеп, а заради покажаните резултати во унапредувањето на производството на тутун, на 17. 01. 1936 година, на свечената седница Управниот одбор на самостојната монополска управа донесува одлука да се изгради зграда за Тутунски институт во Прилеп, врз основа на поднесениот проект од арх. Милорад

[422] Истото, стр. 9
[423] Истото, стр. 26

Петровиќ. Изградбата на Институтот за тутун започнала на 5. 09. 1937 година, а изградбата завршила во 1940 година. [424]

Уште еден објект поврзан со развојот на одредени активности во градот претставува изградбата на Соколаната за потребите на Соколското друштво од Прилеп формирано 1924 година. Соколскиот дом бил завршен со изградба во 1927 година, со помош на државата, локалните власти, трговците, членовите на Управата на Соколскиот дом и војската. Меѓутоа, архитектонските карактеритики на овој објект се далеку под она ниво кое дозволува впуштање во некакви анализи на неговите евентуални архитектонски и други вредности.

[424] Истото, 104



7.
АРХИТЕКТОНСКИТЕ СТИЛОВИ ВО МАКЕДОНИЈА
1919-1940

7. 1. СЕЦЕСИЈА

7. 1. 1. Општи услови за појава на Сецесијата во Македонија

Појавата и детектирањето на формално обликовните карактеристики на единечни објекти кои ќе ја означат сецесијата[424] како специфична и препознатлива стилска формација која се јавува во македонската архитектура, ја бележиме во зависност од специфичноста на случувањата во 19 век во поширок европски контекст. Концентрирањето на вниманието околу специфични и конструирани матрици, на одреден начин ќе резултира со групирање на различните интереси, кои се во директна зависност од севкупноста на историскиот миг структуриран од духовниот, политичкиот, и просторниот развој во претходната епоха. Силна претходница на појавата на оваа стилска тенденција на нашите простори претставува историјата на одредени случувања, заради кои во текот на втората половина на 19 век како резултат на новите сваќања и делување ќе се зближат и артикулираат силите во единствено и интернационално уметничко движење. Влечејќи корени од француското просветителство, преку времето на материјализмот и развојот на новите капиталистички односи, новите уметнички појави ќе носат со себе одредена судбинска сила која во себе содржи елементи од иднината. На таков начин, историцизмите[425] и нивната широко прифатена реинтерпретација ќе навлезат длабоко во општествените процеси и ќе се претворат во репрезенти на новата стварност.

Идејната и објективна претходница која го формира специфичното окружување во чии рамки се јавува и сецесијата упатува на фактот дека во периодот после 1919 година, во повеќето Европски држави се случуваат всушност коренити трансформации во третманот на урбанистичките проблеми, како најава за сериозните поместувања кои ќе следат и во

[424] Самиот назив "сецесија" потекнува од здружението на виенските уметници "Secession", кое пак се развило од Здружението на австриските ликовни уметници, формирано на 03. 04. 1897 година, во рамките на здружението на уметниците "Kunstlerhaus", кое веќе на 25 мај 1897 година се трансформира во "Secession". Стилските форми на сецесијата во Македонија ќе ги пренесат одредени архитекти претставници на белградската архитектонска сцена, а блиски до европските уметничките центри, пред се' Виена, и тие претставуваат специфични тековi и изданоци на интернационалното движење на Artnouveau, односно Jugend-стилот. (Наведено според: Ibrahim krzović, Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878-1918, n. d., str. 121)

доменот на архитектурата. Во тој процес на промени, застарените методи од деветнаесетиот век се заменуваат со нови, а подигањето на градовите се претвора во прашање од јавен интерес. Во процесот на реанимирање на интересот за целосниот и итеграле изглед на градовите, надворешниот изглед на зградите кај новите објекти постепено ја губи типичноста како локална одлика на старите градители. Во традиционалното градежништво, објектите ќе ги градат мајстори кои своите занаети и искуство постепено ги предаваат на помладите, додека новите објекти почнуваат да се изработуваат по плановите на архитектите и инженерите - претставници на различни правци и струења во архитектурата. Во тој процес, старото традиционално градежништво постепено му го отстапува местото на повоеното стручно градежништво, кое се' повеќе почнува да остава свои белези во новите градови и населби. Вистинската слика за тој период, ни ја дава еден текст на Б. Којиќ од 1929 година, во кој вели: "карактеристичната разновидност на идејни определувања на поединечни автори, не може да биде проста репродукција на различни методи кои се негуваа во различните центри од кои архитектите доаѓаа, туку се пред се' резултат на вродената смисла за новотарии од секаков вид; тие повеќе застапуваат романтична разновидност отколку некаква академска строгост. Делата меѓусебно се разликуваат во широк распон од академскиот неокласицизам, до романтичниот "српсковизантијски" стил и помодната сецесија".[426]

Во годините непосредно по завршувањето на Првата светска војна, во архитектурата која ќе се промовира и креира во новосоздадената општествено-политичка формација, присутен е еклектицизам од секаков вид кој "означуваше безидејност и беспаќе во кое се наоѓаше архитектурата, но го означуваше и присуство на сецесијата, како некакво ново барање".[427] Кон сето тоа придонесува и развојот на техниката и примената на новите градежни материјали, кое архитектите ги тера повеќе кон стилистичко проучување на минатото отколку кон критичко

[425] Се мисли на широкиот распон од антиката, готиката, ренесансата и барокот
[426] Manević Zoran, Srpska arhitektura XX vijeka, Umjetnost na tlu Jugoslavije, Ljubljana, 1986, str. 19-31
[427] Бранислав Којић, н. д. , стр. 2

прифаќање на новите понудени средства.[428] Употребата на армираниот бетон секако дека ќе придонесе за промена на одредени стојалишта во врска со конструктивните системи и отворените можности за совладување на сосема нови форми, меѓутоа, тоа сепак нема да се одвива нагло и нема да произведе првични драматични ефекти. Притоа, суштината на архитектонските проблеми постепено ќе се губи во процесот на активно држење до историските форми кои упорно ја одбиваат секоја неакадемска интерпретација како напад на традиционалното сфаќање на архитектурата. Судирот на новите материјали со класичните архитектонски форми ќе услови да се појави имитацијата на традиционалните градежни материјали, како и нелогичната примена на она што го нуди новата градежна индустрија. Овие имитации со својата масовна употреба ја менуваат структурата на архитектонскиот јазик, наметнувајќи ја декорацијата како примарна во естетското обликување и вреднување на архитектурата. Затоа и сецесијата ќе биде прифатена како начин на решавање на стилските проблеми во архитектурата, низ примената на слободни и произволни линии како реакција на она што се случува на разните академии и универзитети.[429]

Во развојот на архитектурата после завршувањето на Првата светска војна ќе се преплетат различни влијанија. Покрај активното и мемориски присутно предвоено наследство кое било засновано делумно на академизмнот и на првичните продори на сецесијата, ќе се појават и нови варијанти, поттикнати од искуството на големиот број на архитекти кои за време на војната престојувале во Франција и Италија, и кои ќе ги донесат од таму длабоките емотивни траги и впечатоци од аритектурата на западноевропските земји. Таквата мешавина на архитекти според искуството и претходно завршените школи, со различните сваќања на архитектурата, во тие мигови на општ хаос во архитектурата и уметноста, ќе остават видливи траги во периодот од 1919 до 1941 година, иако сите тие сфаќања се засноваа на поставките на академизмот и сецесијата. [430]

---

[428] Milan Zloković : Stara i nova shvatanja, Srpska arhitektura 1900-1970, n. d., str. 55
[429] Истото
[430] Несторовић Богдан, *Постакадемизам у архитектури Београда (1919-1941),* Годишњак града Београда, књ. XX, 1973, стр. 340

Сецесијата во Западноевропските држави во текот на втората и третата деценија на 20 век ги беше изгубила симпатизерите, и постепено се претопуваше во нова варијанта на еклектична, модернизирана и декоративна архитектура. Во стилот на сецесијата, во Белград во овој период ќе бидат изградени повеќе репрезентативни објекти: Српската акаемија на науките, Извозната банка, и други приватни и јавни згради.[431] Истовремено, арх. Јосип Буковац во архитектура блиска до сецесијата ќе го обнови Народниот театар во Белград, а истиот архитект ќе биде ангажиран и во проектирањето и изградбата на Народниот театар во Скопје[432]. Меѓутоа, сецесијата како прецизна стилска одредница и дефинирана стилска формација ретко кога ќе биде применета ослободена од еклектичните архитектонски елементи кои не дозволуваат прецизно согледување на одредени моменти. Кон тоа придонесува и фактот дека класичните стилови биле основна подлога за учењата на сите архитекотнски школи во Европа. Односот кон класичните стилови, а посебно кон академизмот како издвоено и нагласено својство и иснтрумент за постигнување на однапред проектирани и очекувани ефекти и резултати, остануваат се´ до крајот на првата четвртина на 20 век, па и покасно, официјална архитектура во целиот свет, и затоа е природно што архитектурата помеѓу двете светски војни ќе се развива претежно врз основа на претходно стекнатите и проверени искуства на акдемизмот. Сепак, сецесијата не´ беше наметната како тенденција на прекинување на традициите на академизмот во конципирањето на основните архитектонски форми, но сепак придонесе за разбивање на релативно канонизираната метода за хоризонтална и вертикална академска артикулација на основните композициони слоеви на објектите. Посебно сецесиската декорација претставуваше ново врзно средство кое посредно ги разбиваше стандардизираните обрасци, неформално обединувајќи ги контурите на објектите во вид на развиен линеарен цртеж со различна орнаментално-мотивска содржина.

---

[431] Бранко Вујовић, Београд у прошлости и садашњости, Београд, 1994

[432] Јован Ранковиќ, Народниот театар во Скопје, Годишен зборник на Техничкиот факултет, Скопје, 1964

Влијанијата на академизмот и сецесијата, кои речиси и не можеа да ги одбегнат "историските" структури кои се повикуваа на градителското наследство од претходните епохи, во формирањето на својот профил во архитектурата во Македонија ќе останат без доследно повеќеслојно врзување на елементите. Од тие причини, сецесијата како стилска формација со прецизна конотација во контекст на општите стилски дефиниции, ќе се појави како доцен вид, релативно оддалечен (и временски и просторно) од првичните изворишта. Процесот на редукција на декоративните елементи, ќе резултира со различен пристап во дефинирањето на декоративниот систем на објектите, а недостатокот од целосен репертоар на употреба на градежните материјали кои беа во состојба да го креираат сложениот декоративен сецесиски систем, секако дека придонесуваат за осиромашување на изразниот јазик. Притоа, заради големата и разнородна различност во третманот на овој декоративен и обликовен систем, беше создаден лажен впечаток за условно "модернизирање" на традиционалните форми, кој заради недостатокот од слоевита и целисходна дизајнерска акција, всушност значеше само формално отстапување од познатите традиционални системи.

7. 1. 2. Сецесијата преку специфични објекти

Влијанијата на сецесијата во Македонија се најизразени во областа на применетата декоративна пластика во различните јавни и административни објекти, како и во профаната градска архитектура посебно во поголемите градови како Битола и Скопје, а многу помалку, или само фрагментарно е присутна во третманот на фасадите на црковните објекти изградени во овој период. Слободните сецесиски сваќања и толкувања на архитектонскиот простор, во овој контекст ќе придонесат за разбивање на стегнатото и круто академско комонирање на интегралниот архитектонски волумен. Во репертоарот на фасадната декорација, често ќе бидат вклучени фигуративни мотиви во слободни комбинации и често со неочекувани пластични ефекти, кои знаат и да бидат претерани и пренагласени. За разлика од нив, примената на флорални мотиви многу посуптилно ќе учествува во создавањето на лесни и транспарентни декоративни системи, кои на специфичен начин ќе ја разбијат монотонијата на рамните и геометризирани фасадни платна.

Како што однапред споменавме, испитувањето на конструктивните и обликовните својства на новите материјали ќе бидат еден од оние фатори кои ќе придонесат и за соодветни експерименти во стилското артикулирање на обликовните елементи на одредени објекти. Приближувајќи се со својата основна концепција кон западноевропскиот сецесиски репертоар, железничката станица во Градско секако претствува едно од најзабележителните реализации од овој тип. За жал, овој објект повеќе не постои, но судејќи според сочуваната фото-документација, се работи за смело, и помногушто специфично решение на основните компоненти кои го креираат интегралниот архитектонски јазик. Според достапните информации, станицата во Градско е изградена во контекст на генералната политика за обнова и осовременување на железничкиот сообраќај во Македонија во периодот од 1921 до 1925 година,[433] кога ќе бидат изградени голем број на објекти за потребите на железницата.

Начинот на кој е применет основниот конструктивен систем, покажува една транспарентна и лесна конструкција која на специфичен

[433] Историја на железниците во Македонија 1873-1973, Скопје, 1973, стр. 168

начин е употребена како колонада која го дефинира просторот на пероните (сл. 1). Конструктивниот пресек на столбовите и тенката бетонска плоча во вид на тераса која го наткрива перонскиот простор, дефинираат всушност сложена ритмична игра на нагласена и издолжена хоризонтала и вертикални елементи кои ја урамнотежуваат композицијата. Тешките балустрадни огради се заменети со чипкаста метална ограда од ковано железо, во духот и манирот на западноевропските и средноевропските примери. Одредена академска дисциплина кај овој објект се согледува во симетријата која е спроведена по двете оски, што претставува и основен услов за специфичното моделирање на калканските завршетоци на кровот кои се различно третирани во зависност од функционалната определеност на просториите на катот. Симетричната композиција на основните фасадни волумени, придонело веројатно и за прецизната и доследна ритмичност на прозорските отвори на подолжната фасада, кои се вградени во специфичен полумансарден кров од кој се надвишуваат бочните и централното фасадно платно. Страничните фасади претставуваат редок пример во кој се обединети во слободна композиција различни форми на прозорски отвори, кои се одбрани од широк круг на елементи од различни архитектонски стилови. Нив ги обединува редуцирана, но прецизно артикулирана плитка фасадна декорација спроведена во академски манир што се однесува до високите вертикални пиластри, прекинати со слободно и во духот на сецесијата аранжирани апликации со компилациско потекло, додека околупрозорските рамки се различно третирани во зависност од формата и местоположбата на прозорскиот отвор. Тенката хоризонтална линија на балконот, приземјена со колонадата од тенки столбови создава всушност еден слободен и експресивен впечаток, кој произлегува од фактот дека ефектот на главното хоризонталното расчленување го создава всушност светлината, што секако претставува елемент кој оди во контекст на напуштањето на стандардизираните класични и академски обрасци за изведба на главната хоризонтална делба со примена на масивни раздели венци. Таквата транспарентност всушност му ја дава на овој објект онаа сецесиска слобода во поимањето, третирањето и анимирњето

на архитектонскиот простор, кој го примаме како слободен и неоптеретен со каноните на познатите архитектонски форми и елементи.

Друг интересен објект изграден во истиот период помеѓу 1921 и 1925 година во истиот контекст како и претходниот објект во Градско, претставува поранешната административно-управна зграда на железницата во Прилеп (сл. 4). Овој објект се задржал во беспрекорна состојба, одолевајќи им на предизвиците на времето, така што во денешни услови можеме да ја согледаме без резерви и без претпоставки целата комплексност на богатата фасадна и композициона структура.

Почитувајќи ги основните референтни формално-обликовни параметри кои во основа се академски во однос на применетата симетрија и функционална организација, кај овој објект се испочитувани и други компоненти кои отклонуваат од генералната сецесиска стилска определба. Притоа се мисли на посебно обработените и нагласени пиластри кои воведуваат во композицијата една детерминирачка класична димензија, чија пак завршница почитува специфична примена на скулптурално изведена декорација во комбинација со слободно профилиран кровен венец. На задната фасада, кровниот венец се прекршува дефинирајќи калкански завршеток во кој е сместена скулптурално изведена фигуративна декорација (сл. 5), додека околупрозорскиот украс е сведен на плитко аплицирани декоративни рамки. Друг нестандарден елемент кој го сочинува декоративниот систем на објектот, претствуваат интересните медаљони (сл. 6), со реалистична рељефна претстава на портрет, врамен во геометризирана рамка.

Во применетиот декоративен систем подвлечена е разликата во третманот на приземните партии кај кои во употреба се нагласени подпрозорници и издолжени прозорци со специфични аголни завршетоци. Посебно треба да се нагласи интересната плитко аплицирана декорација над прозорците која придонесува за нагласеното вертикално издолжување на целата композиција на објектот. Почитувањето на проверени обрасци во третманот на одделни зони го препознаваме во начинот на кој е употребена различна форма на прозорци по хоризонтала. Посебно

возбудлив е начинот на кој е изведено средното фасадно платно, кое претставува сложена композиција составена од централно поставен влез, масивна балустрада, и централно катно надвишување во кое е сместена традиционалистички третирана тројна прозорска групација, која дополнително е нагласена со брановидната линеарна декорација која ги врзува во композиционо единство сите елементи се´ до кровниот венец. Мансардното надвишување е изведено парцијално само во средната зона, што формира специфичен кровен завршеток во вид на кула која создава дополнителен експресивен впечаток, учествувајќи со тоа во сложениот емотивен репертоар кој го предизвикува целосното согледување на богатството на композицијата и составните елементи на овој објект.

Елементи на сецесијата со различен процент на учество во дефинирањето на итнегралниот архитектонски јазик во доменот на станбената архитектура, среќаваме кај одредени објекти во Битола. Интерполирани во едно традиционално архитектонско јадро на "Широк сокак", (ул, маршал Тито бр. 42-42а) во контекст на објекти кои во поглед на архитеконско стилската припадност третираат разнородни стилски контексти, овие два објекта покажуваат апсолутно вклопување во наследеното градителско милје. Концептот на рамни фасадни површини и израмнувањето на кровниот венец со соседните објекти со единствена промена во вид на едноставни калкански прекршувања, идеално ги вклопуваат објектите во амбиентот. Фасадните платна се решени симетрично, со посебно издвоена и нагласено диамична обработка на средните партии кои се посебно обработени заради дефинираниот влез, тенките конзолни плочи и примената на ковано железо како балконски огради. Сецесискиот манир недвојбено е присутен во третманот на влезната партија, посебно со "атласите", кои симболично ја потпраат конзолната балконска плоча, а кои се аплицирани и на двата влеза идентично. Овие објекти се изградени 1928 година, а според достапните информации, за фигурите поставени на влезните партии дознаваме дека се или донесени или изработени од арх. Јан Дубови, за време на неговиот престој во Битола. Оваа информација се базира на искажувања според

сеќавање, и затоа не можевме да ја потврдиме со сигурност, меѓутоа може лесно да се претпостави за вистинита ако се земе предвид дека овој архитект интервенирал со аплицирање на скулптурални форми и на друг објект кој ќе биде анализиран подоцна (на ул.Кичевска, бр. 2), а неговиот ангажман не бил со мал опус во Битола, заради кое можеме да го претпоставиме и неговото влијание во изборот на ове декоративни елементи. Она што секако внесува одредена доза на несигурност е податокот дека тој во Битола доаѓа околу 1934 година,[434] значи неколку години подоцна од датирањето на изградбата на овие објекти, што неговиот ангажман околу ове фигури секако го прави претставен податок кој допонително треба да биде проверен.

Декоративниот систем на овој објект се темели на чиста и едноставна концепција спроведена преку примена на готови апликации разместени симетрично на фасадата. Подвлекувањето на кровниот венец е постигнато со примена на специфични издолжени прозорци сместени во едноставно удвоен и не пренагласен венец. Динамичноста на фасадната композиција ја создаваат јасно подвлечените контрасти на транспарентните балконски огради и тенките балконски плочи, наспроти мирните и едноставно декорирани фасадни површини. Заради таквиот специфичен третман, кај овие два објекта се насетува одредена доза на модерна и транспарентна поделба на основните компоненти кои ја прават композицијата на овие објекти издржана и смирена, а сепак во контекст на нагласена и прецизно содржана сецесиска одредница.

Укажувајќи на специфичните врски со историзмот преку кои се надградува сецесиска стилска обработка со слободна употреба и аранжман на специфичен декоративен репертоар, во контекст на нашето разгледување посочуваме и на станбениот објект на ул. С. Ѓорѓиев бр. 34 во Битола, позната уште и како "куќа на д-р Балабанов" (сл. 10). Она што е посебно интересно кај овој објект претставува неговата строга традиционална композиција која почива на цврсти принципи за прецизна и хармонизирана поделба на главните зони. Во таквата чиста и

[434] Јан Дубови, "Архитект" бр. 1, Београд 1985

артикулирана состојба, аплицирана е специфична декорација која понатаму објектот го отклонува во контекст на едно слободно сецесиско поимање на архитектонската декорација и компонирањето на архитектонскиот простор. Рустично изведениот приземен појас, на катот е надграден со симетрично организирани зони во кои се сместени прозорските отвори со балустради. Посебен акцент е ставен на соодветната обработка на кровниот венец кој освен што е профилиран, дополнително е подвлечен со континуирано изведена вегетабилна декорација аплицирана во вид на декоративен фриз. Отклонувањето од традиционалниот и тежок начин на употреба на балустрадите во насока на лесна сецесиска транспарентност е направена во различниот третман на балконот над влезната партија и соодветно обработената ограда изведена во ковано железо.

Она што укажува на посебното визуелно богатаство, претставува начинот на кој е третиран околупрозосркиот украс на катот, што претставува типичен пример за слободен одбир на елементи кои им припаѓаат на сосема различни и типски оддалечени стилски форми. Така на едно место се спојуваат класичните тимпанони со барокните балустради, а во функција се ставени и дорски столбови, за да се дополни композицијата со рељефно изведени фигуративни апликации. Ова укажува всушност на една наглсена еклектична постапка на организирање на достапните елементи за обликување на фасадните површини, која како и голем дел од другите објекти кои ги подведуваме под стилската дефиниција на сецесијата, не дозволуваат изворно толкување според одредени правила околу кои се конструира и соодветната стилска формација. Во овие специфични случаи, повторно како помошна метода го користиме констатирањето на стилски елементи кои создаваат стилски форми, за истите да ги одредиме во рамките на еден пошироко дефиниран стилски контекст. Со тоа сакаме да укажеме дека и објектите од овој тип на сепцифичен начин го актуелизираат веќеспоменатото "одстапување од.." заради кое се јавуваат дополнителни разлики преку кои се утврдува нивното претпоставено стилско одредување.

Друг пример кај кој среќаваме специфично третирана композиција која ја следи и соодветна примена на избрани декоративни елементи, е станбениот објект на ул. Димитар Влахов во Струмица, на фамилијата Белеви, изградена 1930 година (сл. 11). Претендирајќи да се издели од окружувањето и да претставува репрезентативен примерок на граѓанската архитектура, овој објект во основната концепција на внатрешниот простор како и во обликувањето на референтните параметри на фасадата почитува строги правила. Ситуирањето на објектот во дефиниран уличен фронт, не дозволил голема слобода во третманот на фасадното платно, но затоа овозможил мирна подлога за аплицирање на соодветна декорација.

Класицизираната композиција и уредувањето на фасадните површини е изведено со примена на слободно одбрани форми. Изненадува притоа необврзаноста која придонела за ситуирање на еден слободен аранжман на брановидна апликација во удвоениот венец, што е разнородно во однос на применетата вегетабилна аплицирана декорација во тимпаноното (сл. 15), а што заедно укажува на слободно употребена сецесиска формула. Во контекст на тоа, ја следиме мирно третираната површина на балконската ограда, која на овој начин делува модерно и ненападно, нагласувајќи ги со тоа фигурите поставени како "атласи"-машки фигури кои симболично ја носат тежината на балконот. Фигура како слободно стоечка скулптура се јавува на кровот на објектот (сл. 13), што претставува куриозитет што го врзува овој објект за немногу големиот број на објекти кај кои слободностоечката скулптура е употребена со исклучителен усет за естетизирање на просторот и негова анимација со помош на уметнички средства. Во овој случај, тоа е направено исклучително успешно и во контекст на општиот впечаток, го ситуира објектот недвосмислено во групата на објекти кои ја сочинуваат стилската формација во која ги откриваме сецесиските стилски влијанија. Кон тоа придонесува и специфичната употреба на архитектонската скулптура, секако во зависност од целокупниот аранжман на сите присутни елемнти.

Слободниот аранжман на скулптурално изведени и аплицирани форми во комбинација со разнородни елементи од широк репертоар на декоративни елементи со геометриско и вегетабилно потекло како една од одликите на сецесискиот манир го препознаваме и во станбениот објект на ул. Гоце Делчев бр. 16/18 во Ресен, изградена 1923 година (сл. 17). Според достапните информации, дознаваме дека куќата е градена од мајстор Хусеин од селото Лабуништа,[435] кој во Ресен работел со своја тајфа. Податоци околу постоењето на архитектонски проект или слична техничка документација не можеше да се добие. Од истиот извор дознаваме дека во Ресен работеле и тајфи од с. Октиси, с. Подгорци, а делувале и мајстори од Смилево.

Спецификите заради кои го посочуваме овој објект се содржат во применетата декорација, иако композициониот склоп не се разликува ниту генерално отстапува од предлошките познати од периодот на втората половина на 19 век, кога се развиваат специфичниот тип на објекти кои се составни објекти од чаршиите. Овој објект почитува идентични функционални референци, и заради тоа е изведен со високо приземје со дуќани, а живеењето се одвива на катот. Најинтересни се антропоморфните и зооморфните претстави аплицирани како декоративни детали во кровниот калкански завршеток. Овој специфичен фасаден елемент е изведен со неочекувана форма во која е обезбеден простор за соодветните фигуративни апликации (сл. 18). Сето тоа е врамено во соодветно третирани декоративни фризови и венци. Идентичен третман кој упатува на уште поинспиративно решение, наоѓаме во начинот на кој се изведени аголните завршетоци во зоната под кровниот веец, каде се употребени антропоморфни фигуративни претстави како декоративни елементи во функција на "носачи" на венецот (сл. 19). Тие се поставени на специфичен капител кој е изведен со геометриско сведување и комбинација на вегетабилни со гемоетриски мотиви, а со нив завршуваат крајните пиластри кои се протегаат по двете висни на објектот до кровниот венец.

[435] Информациите ги добивме од Илиевски Ванчо од Ресен, син на Илиевски Илија кој е

Употребата на антропоморфни мотиви како декоративни елементи наоѓаме и кај станбениот објект на ул. Коле Неделковски во Ресен, изграден во 1924 година (сл. 20). Во компонирањето на фаадните елементи испочитувана е симетријата и внимателната ритмизираност на прозорските отвори. Хоризонталната поделба е нагласена и подвлечена со примена на различна структура и боја на фасадната обработка на приземјето и катот, заради кое доаѓаат до израз декоративните рамки на прозорските отвори на катот кои се мазно глетовани и врамени во рустично обработен фасаден малтер. Забележителна е интерполацијата на пластично изведени портрети како апликации во декоративните прозорски рамки, во комбинација со слободно извлечена брановидна линија на надпрозорниот украс (сл. 21).

Кај некои објекти изведени во Скопје, се забележуваат одредени трансформации во композициона и обликовна смисла, а кои генерално ги отклонуваат објектите во насока на поспецифично стилско детерминирање. Откривањето на сецесиските стилски тенденции како специфични измесувања во насока на приближување на одредени обликовни референци кон модерните толкувања и поимања на архитектонскиот простор, претставува уште една одредница која укажува на постоењето на друга група на такви објекти. Кај нив се случува ригурозно и коренито сведување на фасадните волумени на основни геометриски форми, кои потоа заедно формираат единствена целина во која декоративните елементи добиваат нагласено декоративно својство. Таков е примерот на станбениот објект на ул. Кукушка бр. 17 во Скопје (сл. 22). Чистиот и кубичен волумен чија хоризонтална делба е нагласена со едноставни колористички третирани ленти, е разбиен со полигоналниот испуст во приземјето кој на катот формира балкон. Широките и богато димензионирани прозорци, се едноставно всечени во зидната површина, а во слободните полиња кои на овој начин се формираат, се аплицирани вегетабилни орнаменти во слободен аранжман (сл. 23-25). Ако го претпоставиме отсуството на овие украси од фасадата, добиваме изглед

нарачателот и првиот сопственик на куќата.

кој е структуриран според принципите на модерната архитектура, и кој заради геометриската чистина на фасадните површини упатува на други стилски консеквенци. Сличен таков пример ќе биде разгледуван во групата на објекти претставници на модерните тенденции во архитектурата (се мисли на станбениот објект на ул. Кичевска бр. 2 во Битола), изграден според проектот на Јан Дубови. Она што и овој објект го прави интерерсен (заради вградениот рељеф од Иван Мештровиќ во полукружната ниша над влезната партија) е постоењето на двојно кодиран систем, при што како и кај горе споменатиот објект во Скопје, постои сосема независно третирање на композицијата на основните фасадни волумени и избраната фасадна декорација, заради кое е тешко да се повлече строга граница на нивната стилска припадност. Тоа всушност укажува на отворената и слободна сецесиска дефиниција според која и друг тип на објекти можат да добијат таков стилски предзнак (а почитувајќи го веќеспоменатиот систем на двојно кодирање), при што лепезата на објекти кои би ги вклучиле во оваа стилска формација се проширува.

Притоа ги имаме предвид оние објекти, кај кои солидната академска конципираност на основните функционлни и естетски параметри е подведена под дополнителен сецесиски третман, што повторно ги става во позиција на "лебдење" помеѓу два доминантни стилски предзнаци. Кон таквиот впечаток секако придонесува слободната употреба на еден широк репертоар на обликовни и декоративни елементи превземени како рецидиви од времето на историцизмите, чија слободна комбинација и примена упатува на потребата од специфично стилско согледување. Притоа, примената на поимот "еклектика", како специфика која треба да се обиде да интегрира под идентична и еднозначна стилска дефиниција, се обидуваме да го избегнеме бидејќи овој поим, идентично како и поимот "академизам" или "класицизам", во овој период на развој на архитектурата и архитектонските стилови, се претвораат во постапки, во методи, во помошни средства со чие посредство се доаѓа до проектирани, побарувани резултати. Применувајќи го изворното значење на поимот, "еклектично" може да стане се´ што во себе обединува

различни елементи под интегрална обликовна или функционална дефиниција, што секако не ни дава право да го прогласиме за категорија која дефинира соодветна стилска формација. Одтаму, одредени репрезентативни објекти од градската архитектура меѓу двете светски војни, посебно во Скопје, каде ги регистрираме објектите со најразвиена структура и најјасно спроведени социјални и естетски определби, условно ги вбројуваме во релативно отворената дефиниција на сецесијата.

Во овие објекти е вграден специфичен "еклектичен дух", а се базираат на правилата на академизмот, почитуваат строги канони на архитектонското обликување во духот на академизмот и посакадемизмот, читливо во начинот на компонирање на елементите, спроведувањето на карктеристичните елементи за поврзување по вертикала со удвоени и единечни пиластри, полигоналните еркерни исфрлања, хоризонталните разделни венци и сл. Во овие елементи секако се вбројува и соодветната декорација, апликациите од различен вид и сл. Овде пред се´ се мисли на т. н. градски палати, како што е станбениот објект на фамилијата Икономови, на ул Македонија бр. 51 во Скопје (сл 26), изградена по проектот на арх. Борис Дутов во 1922 година, станбениот објект на фамилијата Настеви на ул. Македонија бр. 49 (сл. 27), изградена 1922 година, станбениот објект на бул. Св. Климент Охридски бр. 53 во Скопје (сл. 28). Кај овие објекти, присуството на сецесијата го утврдуваме повеќе како внесување на одреден "немир" во строгите и академски спроведени правила според кои се обликувани, отколку како издвоена, дефинирана и со свои референци потврдена стилска формација. Ова произлегува од слободното компонирање на составните елементи на фасадите, кои се однапред ограничени со својата поставеност во интегрален уличен фронт, во кој сите објекти почитуваат идентични параметри на микролокациите во урбанистичка смисла. Заради дефинирање на главната улица кон плоштадот, сите овие објекти се изградени со високо приземје и три ката, што придонесува за нивниот монументален изглед. Интересен феномен претставува нарушеното правило за канонична хоризонтална делба, постигнато со нетенденциозно преклопување на слоевите, посебно нагласено кај објектот на сл. 26. Кај него, брановидната линија која ги

следи овалните апликации над приземниот појас, внесуваат одредена динамика која ја превзема и ја завршува како форма лачниот калкански завршеток на централното фасадно платно во кој дополнително се аплицирани и други декоративни елементи. Линеарната шрафура која е карактеристична за приземните партии, кај овој објект е применета во средниот појас, што всушност целата фасада ја дели во три доминантни хоризонтални зони.

Определбата за слободна и транспарентна композиција на овој објект, резултира со избегнување на интегрален декоративен завршен венец, а во корист на развиена калканска завршница. Со спротивна концепција од оваа, го согледуваме објектот на Настеви (сл. 27), кај кој доминатна визуелна функција му е дадена на прекршениот и пренагласен хоризонтален венец, изведен во духот на академизмот. Меѓутоа, слободната завршница над венецот во зоната на поткровната партија, која се повлекува на линијата на фасадата, овозможува олеснување на композицијата која инаку со нагласениот полигонален среден еркерен испуст делува доста тешко. Доплонително олеснето делува аплицираната фасадна декорација (која по превземените реставраторски и конзерваторски работи е доста изменета и поедноставена за разлика од оригиналот).

Во духот на академизираните варијанти на станбени објекти во кои заради чувството на нагласен граѓански интимизам се јавува потребата од спроведување и на "омекнувачки" елементи кои отклонуваат од строгите академски канони, ќе биде изведен објектот на сл. 28. Педантната артикулација на фасадните прекршувања, поврзани со тенките врзни балконски плочи дополнително олеснети со примена на огради од ковано железо, упатуваат на сецесиски манир заради кој во завршницата на кровниот венец се јавуваат неочекувани елементи. Вертикалните пиластри на средното фасадно платно изведени во манирот на постакадемските варијанти за примена на овој декоративен елемент, непретенциозно и истовремено атипично се прекинати со балконските плочи, што придонесува за избалансиран сооднос на вертикалните и хоризонталните елементи на фасадната композиција. Освен во завршната

партија на последниот хоризонтален венец, каде е аплицирана декорација во функција на логична завршница на удвоените пиластри и лачно подвлечениот калкански завршеток, на целата фасада е присутна една доминантно модерна расчленетост на елементите, што создава чувство на геометриска строгост и чистина во конципирањето на површините. Заради тоа, и кај овој објект ја утврдуваме тенденцијата на подвојување на впечатокот кога е во прашање изведувањето на интегрален стилски предзнак кој би имал за цел да ги подведе под единствена дефиниција сите архитектонски елементи.

Во истиот дух но со различни средства е изведен станбениот објект на аглолот на ул. 27 март и Н. Н. Борче во Скопје, сопственост на фамилијата Армагањан, која бил проектиран и изведен 1930 година според проектот на арх. Борис Дутов (сл. 29). Фасадата на овој објект е обновена во 1996 година врз основа на првобитниот проект на Б. Дутов, стари фотографии и интервјуа.[436] Впечатливиот академски манир кој се наметнува како доминантен, со деталното согледување на целокупниот аранжман на архитектонските елементи повторно отклонува во насока на слободно и имагинативно сецесиско моделирање. Тоа е воочливо најпрвин во начинот на кој е совладана аголната поставеност на објектот, и елегантното и постепено повлекување на висината на калканскиот надозидок. Вертикалните пиластри на дефинираната аголна фасада меѓу кои се сместени прозорските отвори, се прекинати со балкони кои се различно обработени, а балконот на катот е ограден со транспарентна ограда од ковано железо. Страничните фасадни платна исто така се развиваат врз еден основен концепт на чисти фасадни површини во кои се аплицираат соодветно моделирани декоративни елементи со различно потекло.

*

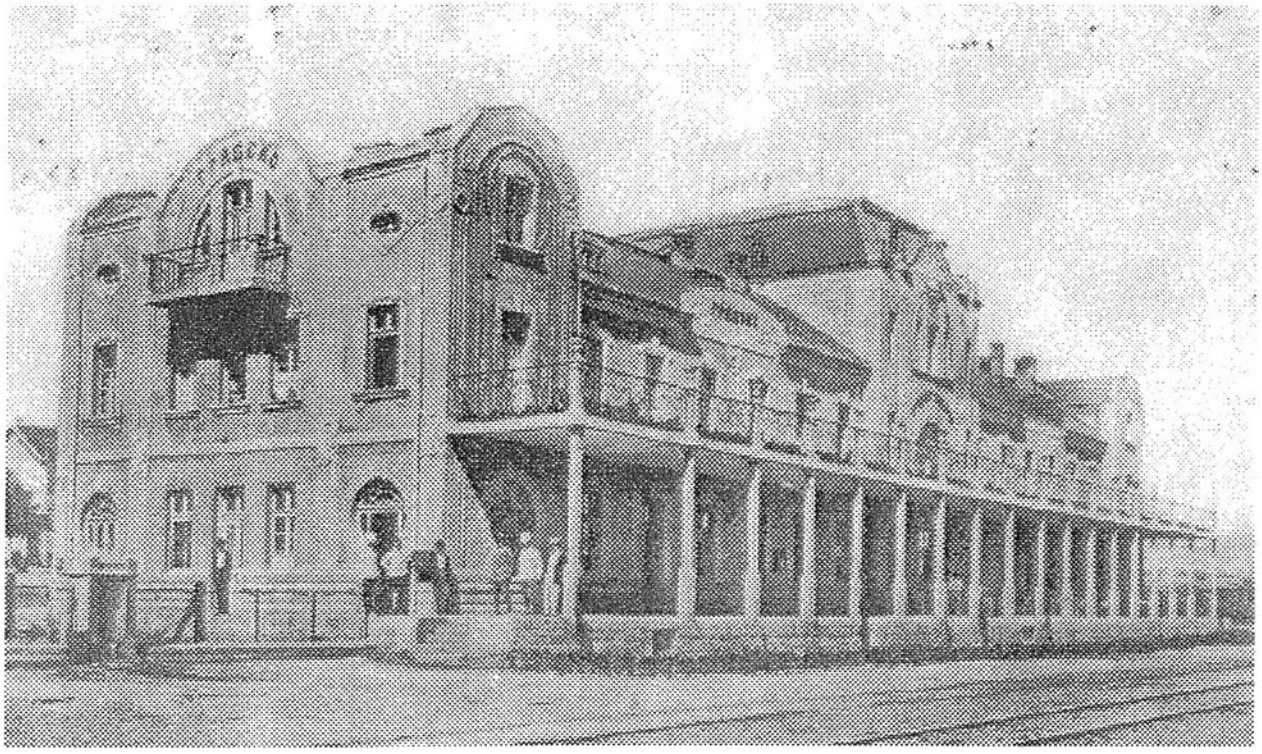
Преку анализата на посочените примери, утврдувајќи го процесот на создавање преку зафаќање во историскиот континуитет, можеме да заклучиме дека претходно акумулираните духовни потнцијали превземени како продукт на специфичниот метаболизам на 19 век, во 20 век ќе

[436] Каталог на БИМАС-1998 година, стр. 121

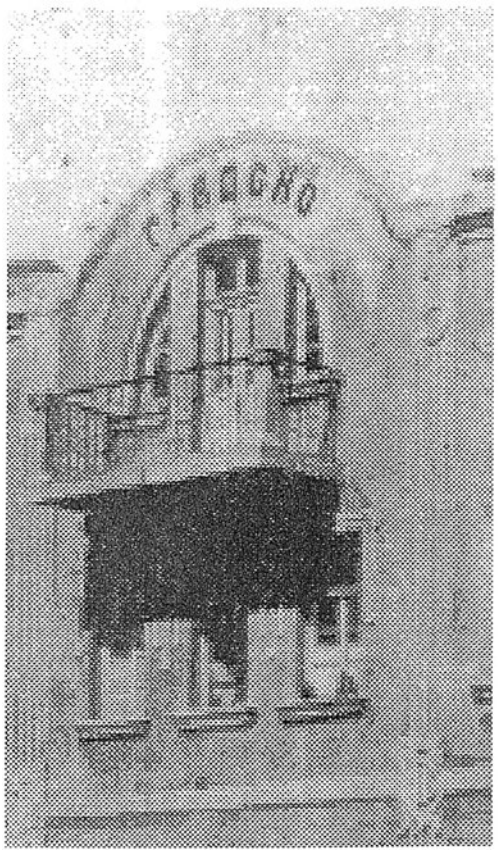
рефлектираат во две насоки: едниот во насока на нова кохезија на стилот, (во контекст на создавање на профилот на сецесијата и модерната) и со тоа нагласено спротивставувајќи се на духот на 19 век, а вториот во насока на користење на духовните искуства на 19 век, предизвикано од специфичната состојба кога се актуализира интересот за коренитe во минатото и за новите можности за интерпретација на историските форми кои ќе ги понуди постиндустриското време.[437]

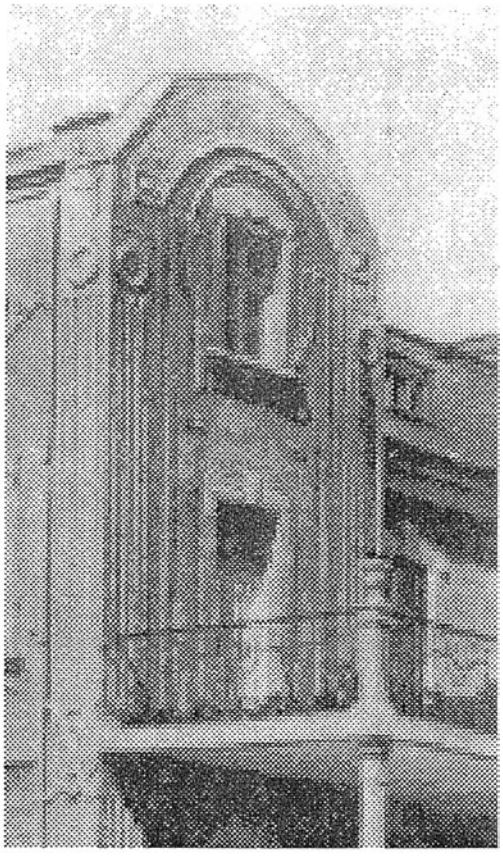
Улогата и функцијата на сецесијата која се наоѓа на границата помеѓу историцизмот и модерната, ја гради нејзината специфична структура настаната и инспирирана со потребата да создаде нов стил, градејќи сопствен стил и израз изграден врз искуствата од примената на фантастични декорации и простори кои значеа продолжување на техничките и просторните иновации од времето на историцизмот. Низ поставките на сецесијата логично и континуирано ќе се создаваат возможности за развој на романтичниот класицизам од една страна и модерната нагласено безорнаментална Лосовска архтитектура како идеен контрапункт од друга страна. Меѓутоа сите забележителни тенденции и струи вклучувајќи ја и виенската школа на Ото Вагнер, иако можеби во почетокот поставени на различни позции, постепено ќе водат кон модерната архитектура и сите постулати кои во форма на рационализам, конструктивизам, функционализам и сл. од неа произлегуваат. Во тој процес, голем дел од различните тенденции ќе се стопат во модерната, додека дел од нив ќе го остваруваат паралелизмот на идеите кој нема да дозволи функционализмот на модерната да се претвори во универзален стил."[438]

[437] Maroević Ivo, Utjecaj 19 stoljeća na razvitak arhtiekture u 20 stoljeću, Peristil, Zbornik radova za povijest umjetnosti, Zagreb, 1988/89, broj 31-32, str. 39-43
[438] Istoto



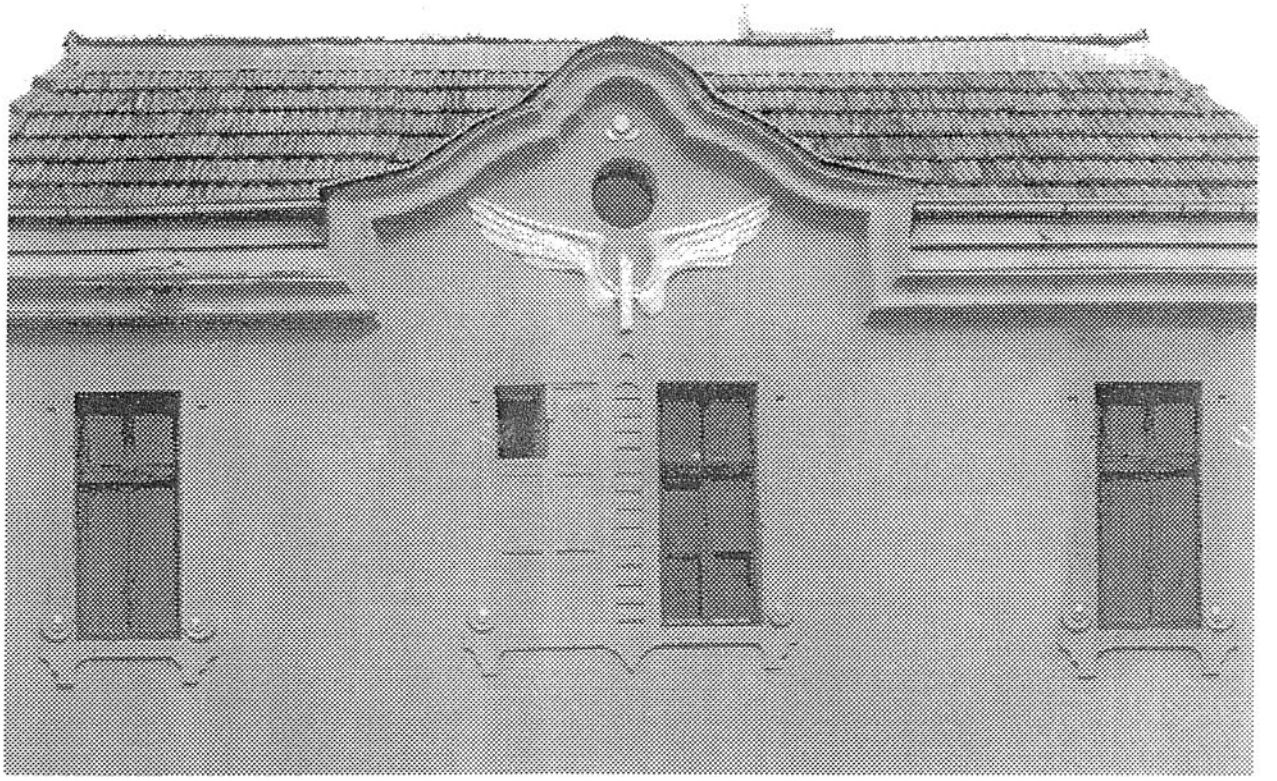
Сл. 1. Целосен изглед на железничката станица во Градско кај Велес, изградена во периодот од 1921 до 1925 година
Сл. 2-3. Детали од обработката на фасадата на железничката станица во Градско





Сл. 4, Целосен изглед на предната фасада на некогашната управно-административна зграда во Прилеп, изградена околу 1924 година



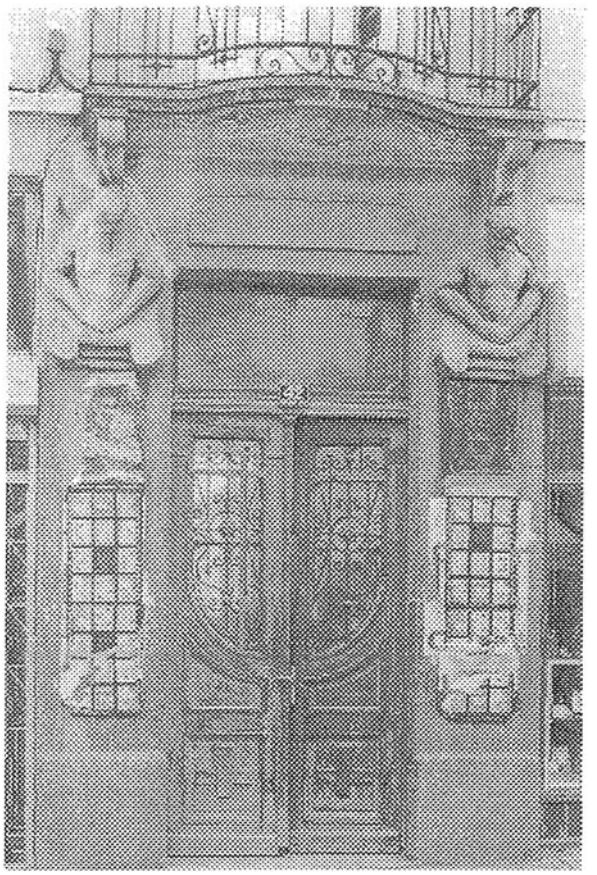


Сл. 5-6. Детали од обработката на фасадата, декоративни венци и аплицирана фасадна декорација





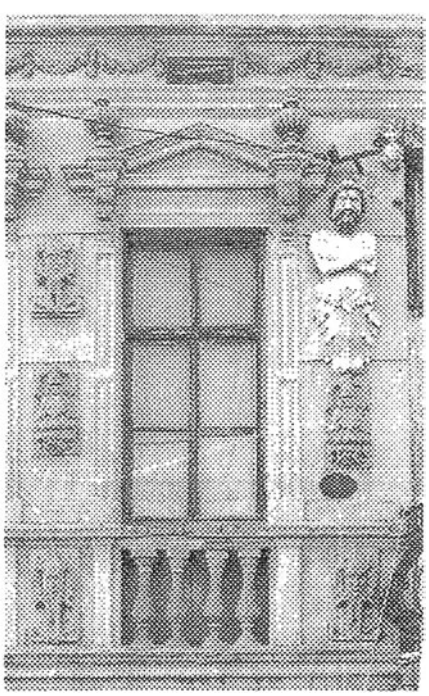
Сл. 7, Објект на ул. М. Тито бр. 42-42а во Битола, изградена 1928 година
Сл. 8, Детал од влезната партија со карактеристичните машки фигури кои симболично го потпираат балконот





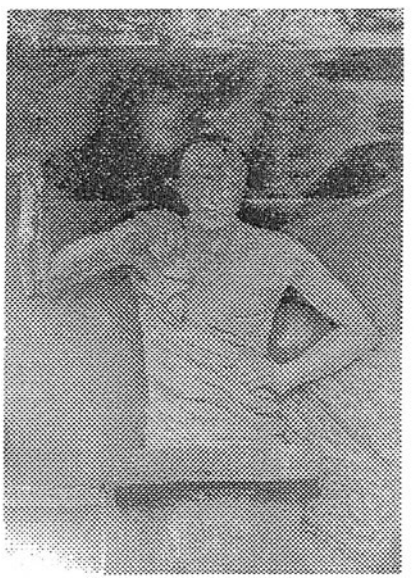
Сл. 9, Станбен објект на ул. С. Ѓорѓиев бр, 34 во Битола, позната како куќа на д-р Балабанов

Сл. 10, Детал од фасадна декорација



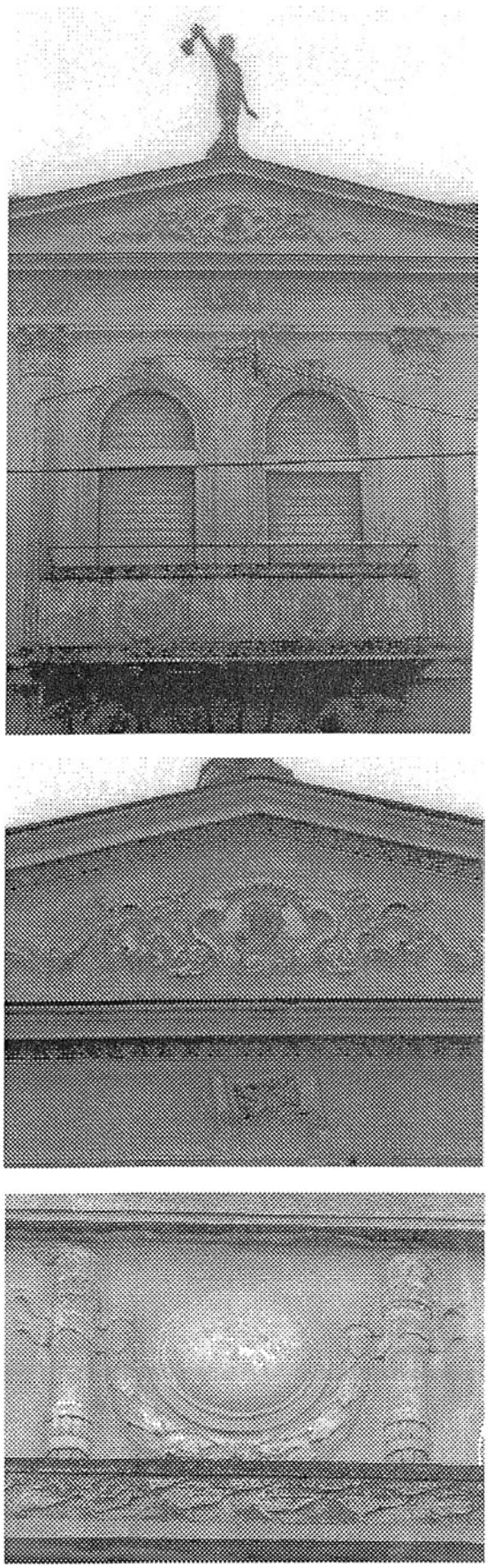


Сл. 11, Станбен објект на фамилијата Белеви во Струмица, изградена 1930 година
Сл. 12-13, Детали од фигурите разместени на фасадата





Сл. 14-16, Детали од фасадната обработка и декорација



Сл. 17, Станбен објект на ул. Гоце Делчев бр. 16-18 во Ресен изградена 1923 година



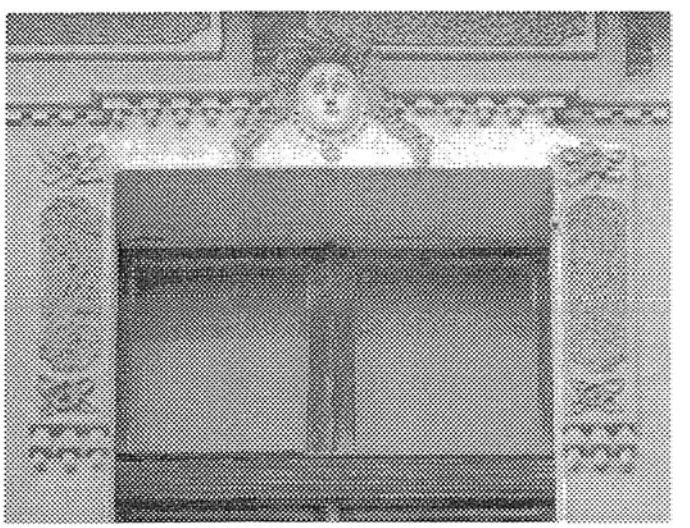
Сл. 18-19, Детали од фигуративни мотиви применети како декоратвини фаадни елементи во калканскиот завршеток на предната фасада

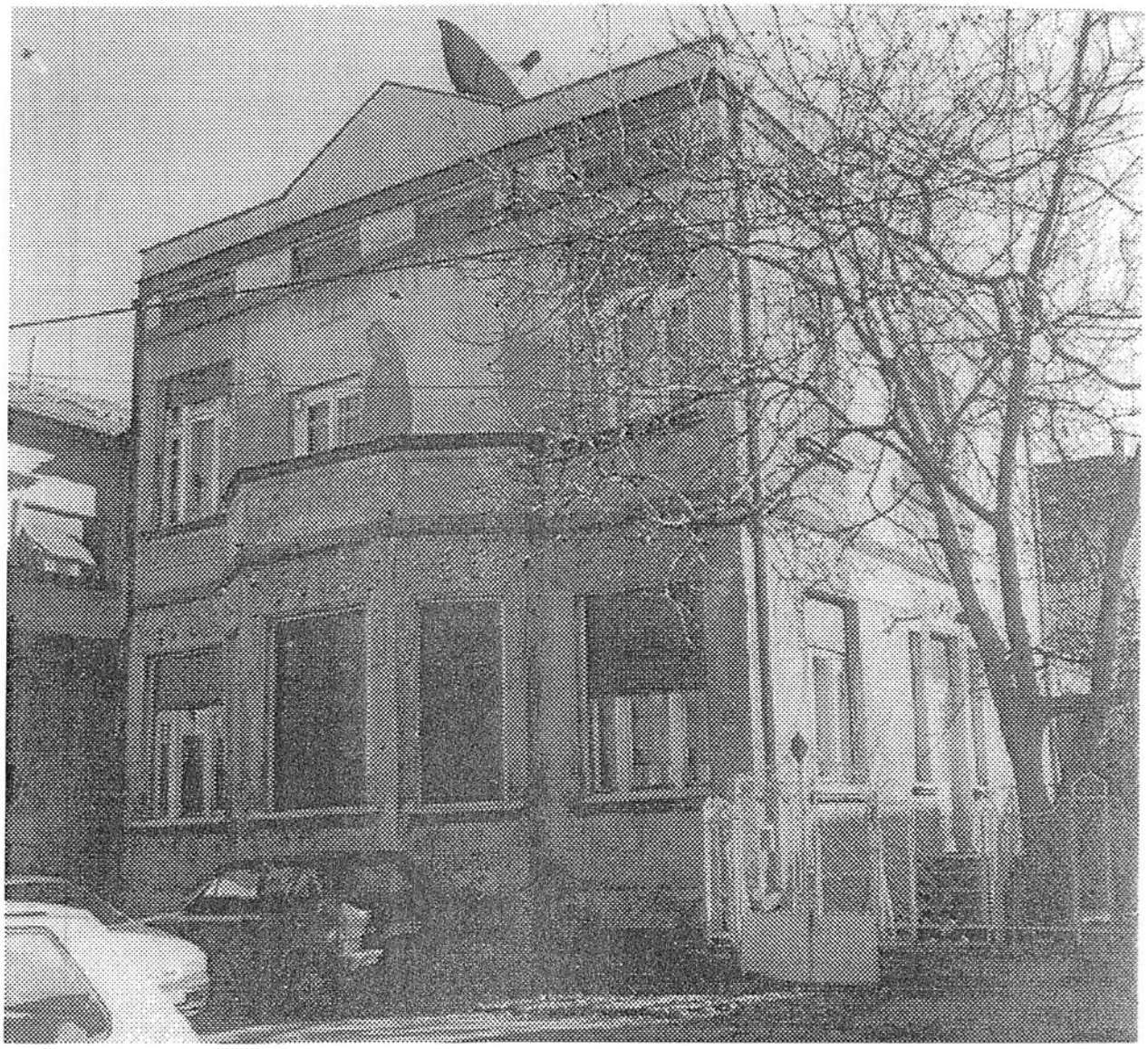




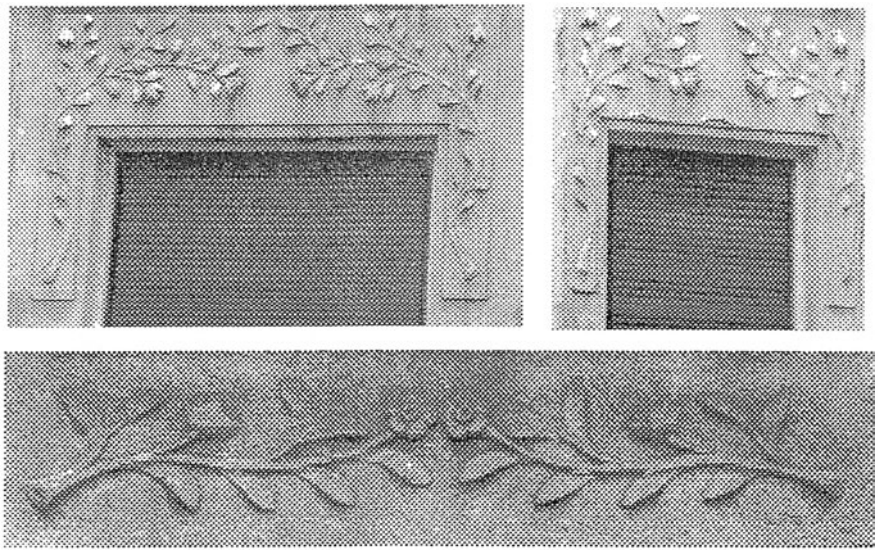


Сл. 20. Станбен објект на ул. Коле Неделковскио во Ресен изградена 1924 година
Сл. 21, Детал од фигуративни и геметриски мотиви применети како фасадна декорација



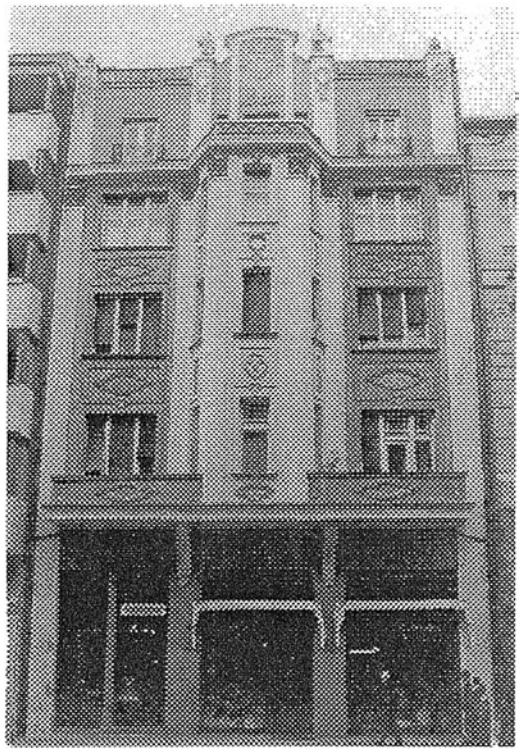


Сл. 22, Станбен објект на ул. Кукушка бр. 17 во Скопје
Сл. 23-25, Детали од вегетабилни орнаменти аплицирани како фасадна декорација





Сл. 26, Станбен објект на фамилија Икономови на ул. Македонија бр. 51 во Скопје, изградена 1922 годниа од рускиот архитект Борис Дутов
Сл. 27, Станбен објект на ул. Македонија, сопственост на фамилијата Настеви, изградена 1922 година





Сл. 28, Станбен објект на бул. Св. Климент Охридски бр. 53 во Скопје
Сл. 29, Станбен објект на ул. Н. Н. Борче и 27 Март, пранешна сопственост на фамилијата Армагањан, изведена 1930 година според проектот на Борис Дутов



7. 2. АКАДЕМИЗАМ

7. 2. 1. Значењето на академизмот како специфичен феномен во архитектурата

Во првите години од 20 век, бележиме многу прецизни дефиниции на состојбите, преку кои се детектираат одредени параметри кои ќе создадат специфично јадро за креирање на компактен стилски израз. Дополнителен фактор претставува специфичниот развој на европската архитектура и уметност, кои во периодот меѓу двете светски војни ќе извршат силно влијание и на овие простори. Идејната претходница на целокупната состојба претставува периодот околу крајот на 19 век, кога се чувствуваше општа потреба да се најде патот и начинот за отклонување на општата уметничка немоќ. Се бараат нови обрасци, нови форми, и се согледуваат тенденции за создавање на "новиот стил" при што помошта се бараше во стиловите на минатите векови. Условите во балканските држави во тој процес ќе покажат одредена специфичност во прифаќањето или одбивањето на соодветните понудени решенија од европските средини, но така добиените успеси не беа трајни бидејќи во суштина беа туѓи на "народниот дух", туѓи на една релативно инертна состојба во која требаше да се вградат комплексни процеси отргнати од нивното извориште, преку кои се очекуваше и транспарентно менување на односот кон поимот на архитектонскиот стил. Се појавуваат различни интерпретации на новите тенденции, кои укажуваат на различните патишта и методи како отворени можности за постигнување на соодветни побарувани резултати. Како една од можните солуции, во овие години се посочува дека дури и со помошта на етнографијата може да се создадат нови архитектонски или декоративни форми кои можат да се претворат во темел за создавање на новиот стил, односно се укажува дека ако се разгледаат разните стилистички падови кои се редат во текот на историскиот развој на уметноста, всушност ќе се види дека секое ново

естетичко сваќање се потпира само на формите на старата класична уметност.[439]

Идејната претходница на создавањето простор за развој на поставките на академизмот, се случува уште во првата половина на 19 век, кога ќе биде искажано мислењето дека за остварување на различните уметнички замисли, можат да се употребат формите од сите поранешни и познати стилови. Таквиот став ќе го подвлече она што се нарекува *еклектицизам*, кој претставува постапка на составување на повеќе архитектонски слогови во една нова целина, односно специфичен декоративен ред составен од повеќе разнородни редови. Во таа постапка не постои вистинска уметничка творечка слобода бидејќи уметниците еклектичари се приковани за веќе постоечките уметнички форми - нивната уметничка заслуга се состои во возможноста да успеат прибраните форми од различни извори да ги претворат во складна и допадлива форма и композиција. Еклектицизмот всушност беше вистинскиот показател дека тешко може да се досегне до нова побарувана естетика, со што би се креирал новиот стил.

Меѓутоа, имајќи ги предвид специфичните влијанија кои ќе ги донесат архитектите школувани во различните европски центри, а со самото тоа и познавањето на еклектичните постапки во архитектурата, ќе констатираме присутност на една специфична стилска формација која најопшто ја одредува терминот "академизам" [440], кој го вклучува и терминот "постакадемизам" како негов покасен вид. Академизмот всушност претставува синоним за "педантно пренесување на физичките големини или специфики на стилот од еден медиум во друг или од една уметничка средина, уметничка епоха, во друга".[441] Конституирана со такви специфични програмски постулати, академизмот всушност го согледуваме

---

[439] Dragutin Inkiostri-Medenjak, Preporođaj srpske umetnosti, Beleške iz teorije umetnosti iz predavanja u Umetničko-zanatskoj šloli u Beoghradu, Beograd, 1907, objaveno vo : Ideje srpske umetničke kritike i teorije 1900-1950, knj. 3, MSU, Beograd, 1981, str. 44-54

[440] Овој термин во своето изворно знаење претставува "рутинско создавање на допадливи и коректни уметнички дела, но без подлабока чувствителност, непосредност и нагласен акцент. Терминот бил создаден како алузија на шаблонската, ковенционална, и педантна работа на уметничките школи)академии), како и на сликарите и скулпторите без уметничка творечка дарба. Се употребува и како термин кој ја карактеризира конзервативната граѓанска уметност во Европа во периодот на преодот од 19 во 20 век. (наведено според: Мала Енциклопедија Просвета, Београд, 1978, стр. 30)

како реакција и секогаш присутна метода во функција на помирување на сложените архитектонски форми, смелите зафати во истражувањето на историските форми, и слободната употреба на разнородни стилски форми, декорација и боја. Како основни карактеристики на академизмот се наведуваат : нагласени прозорци кои не се поврзани во еден органски низ, нагласени портали и правоаголна структура на блокот, почитување на принципот на степенување на орнаментацијата по висина, почитување на регулационите линии и др.

Терминте *академизам* и *постакадемизам* во архитектурата ги подразбираат речиси сите архитектонски остварувања во кои е вграден споменатиот еклектичен дух, а го констатираме во периодот помеѓу двете светски војни како реалност која се употребува во видоизменет контекст. Подоцнежните реализации кои се повикуваат на претходно споменатите искуства во најголем број ќе се базираат на архитектурата на академизмот, на неговите принципи и постулати, а најмногу на примерите од последната фаза на развој на академизмот на почетокот на 20 век во Европски рамки, кога во истражувањето на монументалните ефекти се применуваат различни архитектонски елементи и конструктивни детали како високи столбови и пиластри изведени под влијание на неокласицистичките па и елинистичките примери како и на Паладиевите споменици. Во фазата на предвоениот академизам (пред 1915) во примерот на Белградската архитектура, декорацијата на сецесијата ќе внесе одреден немир, а со тоа понекогаш и несклад во стилските архитектонски композиции, отварајќи им послободен пристап на новите мотиви кои на одреден начин ќе ја пореметат усталената рамнотежа на академското компонирање.[442]

Кон целокупната архитектонска состојба која на специфичен начин ќе го одреди развојот на академизмот во меѓувоениот период, во голема мерка ќе придонесат странските архитекти кои во првата фаза на повоениот период градат во Белград. Така покрај строгите композиции со складни и проверени форми на веќе надживеаната академска архитектура

[441] Zoran Manević, Novija srpska arhitektura, vo: Srpska arhitektura 1900-1970, n. d., str. 11
[442] Несторовић Богдан, *Постакадемизам у архитектури Београда (1919-1941)*, Годишњак града Београда, књ. XX, 1973, стр. 339-379

помеѓу двете светски војни се создаваат различни варијанти на академизмот кои повеќе или помалку се оддалечуваат од оригиналните концепции. Во овој период многу често посебно на некои приватни куќи ќе биде применувана фасадна декорација со деформирани стилски елементи без мерка и пропорции, сведувајќи го нивото на таа архитектура на еден многу низок и малограѓански ниво.[443]

Новите материјали, пред се´ армираниот бетон и железото, од 1919 година стануваат најбарани, а соодветните технологии многу брзо се совладуваат. Во тој период ќе се појават и првите работилници кои изработуваат монтажни армирано бетонски ребра за тавани по системот "Хербст", а постојат и работилници кои изработуваат монтажни скали од армиран бетон обложени со изгланцан вештачки камен. Вештачкиот камен пред војната (1919) ретко кога бил употребуван, додека "теранова" била позната само по италијанските и германските мостри; после 1919 година, овие материјали се почесто се во употреба за надворешна обработка на фасадите. Изработките од ковано железо исто така почнуваат интензивно да се применуваат и тоа не само како огради на скали и балкони, туку и како украсни прозорски решетки и декоративни везни врати. Со тие нови услови и елементи во компонирањето, вклучувајќи го и развојот на градежната индустрија и знаетчиските машински работилници, самата архитектура која обилно ги користи добива извесни нови стилски карактеристики, но стилски останува во рамките на академизмот и тоа најмногу монументалниот академизам, кој се формирал со елементите на неокласицизмот, ампир-стилот и елинизмот.[444] Овие карактеристики се пред се´ во послободната примена на класичните стилови, не плашејќи се притоа да се примени и мешавина од римски и античко-грчки или ренесансни варијанти, потоа во истражувањето на монументалниот впечаток и во композицијата на приватните згради и во станбената архитектура, па дури и кај помалите градби. Таа монументалност се изразува со силните столбови или пиластри, кои се простираат низ повеќе спратови и носат цел класичен венец завршен со атика, мансарден кров или тимпанон. Понекогаш целото

[443] Истото

приземје претставува силно нагласено цокле обработено во рустика, додека зидните платна добиват поголема важност и нивните огради од балустради или од ковано железо стануваат посебни и важни декоративни мотиви најчесто под влијание на француските примери.

Таквите композиции во перидот по 1919 година ќе проаѓаат низ повеќе фази, кои не секогаш настанувале по логичен редослед. Првата фаза, во поглед на познавањето и примената на мотивите, стиловите, пропорциите и декорацијата, неспорно е најчисто академска и најстрога. Потоа се случува извесно одстапување од академските правила на компонирање во односите на елементите, во нивниот често произволен распоред, во изборот на мотивите и обработката на деталите. Таквото слабеење во дисциплината на компонирањето може да се објасни со желбата за модернизирање на стилот, за истражување на новите ефекти, но исто така и со непознавањето на стилските обележја, кога доаѓа до нивно мешање и дисхармонија. Во понатамошниот развој, односно опаѓањето на академската архитектура ќе се наиде на крупни грешки и одстапувања од правилата на стилската композиција: пропорциите ќе бидат занемарени, висината на столбовите или пиластрите во однос на висината е погрешна, ќе се употребуваат нелогични елементи кои ќе создаваат впечаток на кулисна архитектура. Раскинот со академските правила на пропорциите ќе внесе се поголем немир во композицијата, што повеќе се заострува кон крајот на епохата и делимичната победа на модерната архитектура. Ќе настапи период на одредено модернизирање на еклектичните архитектонски форми и композиции во кои се појавуваат два правци: еден негативен, иако со тенденција за модерно обликување, другиот значително попозитивен, иако парадоксално спроведен по принципите на академизмот. Во првиот случај фасадите се чистат од сите стилски и декоративни елементи, се задржуваат рамните површини и отвори, но и старите класични пропорции, што е спротивно на концепцијата на модерната архитектура, а и естетски неприфатливо. Во вториот случај еклектичните стилови се испитуваат, се подвргнуваат на извесно чистење и поедноставување на формите, но се задржуваат

[444] Истото

адекватни карактеристични стилски елементи и форми (капители, венци, конзоли, и сл.) и се внесуваат нови (проширени прозорци, нова декорација) или наместо класичниот главен венец и атика, се користат високи зидни платна како завршетоци на фасадите. Неоспорно, ниту во оваа варијанта не е избегнато мешањето на модерни и класични елементи.

Академизмот на јавните и општествените згради, кој го препознаваме како монументален или класичен академизам, се гради со репертоарот на елементи кои се однапред дефинирани во позициите на класицизмот, но чиј третман зависи од идеолошкото, односно општествено политичкото окружување и од соодветните потреби заради кои тој се создава. Тоа овозможува академизмот да поседува отворена и широка дефиниција на конститутивните елементи, заради што често го препознаваме не само како дефинирана стилска предлошка, туку повеќе како метода, начин, систем според кој се добиваат соодветни очекувани и побарувани резултати. Од тие причини, во оние случаи каде употребата на изразниот јазик на акдемизмот го утврдуваме како прочистен академски манир, тој упатува на рано-модерните концепти зачнати во класицистичката монументалност на идеологизираните модели познати од Германија, Италија и Советскиот Сојуз. Соодветните видови на класицизам (неокласицизам) во овие земји, всушност претставуваат соодветни изразни варијанти на различно третран академизам.

Академизмот на специфичен начин ќе се приближи со своите постулати кон модерната архитектура, создавајќи специфична варијанта на монументална модерна архитектура (која своите корени ги влече од монументалниот неокласичен концепт). Академизмот ќе претставува и основа врз која ќе се темелат различните интерпретации на еден широко сватен традиционализам, кој според обемот на своето зафаќање се движи во широк распон од формите во кои се препознава граѓанскиот 19 вековен интимизам кој ќе го препознаеме во објекти од помал обем (вили, станбени објекти и сл.), преку задоцнетите историцистички истражувања, се´ до примената на елементи од византиските градителски обрасци и фолклоризмот, кои генерално ќе се вклопат во идентична стилска формација.

Во анализата на академските стилски параметри во архитектурата во овој период, важна компонента претставува влијанието на руските архитекти. Зад нив стои карактеристична развојна линија на архитектурата и нивен ангажман во нејзината реализација и таа се потпира на неколку базични елементи: додека во доменот на изградбата на големите јавни и административни објекти долго време преовладуваат неокласицистичките форми и различните академизирани варијанти на една специфична монументалност која ја изразуваше официјалната политика на монархијата, црковното градителство во втората половина на деветнаесетиот век во Русија ќе биде обележано со трагање по "наоѓање решенија во руско-византијскиот дух",[445] што е многу значајно имајќи го пред вид големото влијание и многубројните објекти кои руските градители-емигранти ќе ги изградат меѓу двете светски војни. Во овој период, во Македонија живеат голем број Руси, а поголемиот дел од нив е концентриран во поголемите градови : Скопје, Битола, Велес и други. Овие колонии организирано го развиваат рускиот културно-национален дух, патриотизам и чувство на взаемност.[446]

Рускиот академизам бил изразит, поставен на основите на една солидна академска школа, и бил многу ценет кон средината на дваесетите години посебно во редовите на претставниците на власта. Во почетокот на дваесетите години руските емигранти меѓу кои има и солидни академичари, заради "сесловенските" амбиции на кралот Александар, стануваат на некој начин "државни архитекти". Во Белград, младата група руски архитекти е организирана како група К.Р.У.Г. и во своето делување ќе изведат повеќе значајни објекти. Проектантите на зградата на Патријаршијата во Белград - Лукомски и Папков, ќе употребат специфичен пример на кратки столбови со "гломазна романтизирано-модернистичка општа форма" кој веќе бил познат во Европа. Тие подоцна ќе бидат употребени од страна на Б. Којиќ во конкурсниот труд за решение на центарот на Скопје 1930 година, М. Коруновиќ ќе ги употреби на тремот на црквата св. Кирил и Методиј во Прилеп,[447] а ќе бидат

[445] Прибислав Симић, н. д. , стр. 375
[446] Споменица, н. д. , стр. 1020
[447] Manević Zoran : Srpska arhitektura 1900-1970, n. d. , str. 18

употребени и во проектот на В. Гавриловиќ за новата железничка станица во Скопје.

Колку и да беше потребно и важно за системот на власт, и за целата лепеза од идеолошки конвенции и побарувања преку академизмот да се задржат природните процеси и трансмисии заради кои коренито се менуваше профилот на архитектурата, тоа не беше возможно, бидејќи преку поставките на акаедмизмот не можеше да се согледаат сите возможности и отворени пристапи во дефинирањето на архитектурата на новто време. Имајќи ја предвид и социјалната функција на архитектурата, која нагласено почнува да учествува во тој сложен и интерактивен процес на редефинирање на методолошкиот инструментариум кој беше главното орудие за спроведување на соодветните промени, академизмот нужно се трансформира во метода, во збир на постапки и правила за проектирање, се претвора во канонично упатство за воведување ред и дисциплина во било кое послободно архитектонско истражување. На тој начин, тој постепено го губи првичното својство на дефиниран и побаруван архитектонски стил, овозможувајќи преку неговите методи, да се дојде до соодветни отстапувања кои пак ќе дозволат различни зафаќања во различните традиционални предлошки по слободен избор на архитектите. Одтаму, важно е да го согледаме процесот на стилот кога е во прашање академизмот, утврдувајќи ги притоа основните карактеристики на широко дефинираниот процес условен и востановен во комплексната општествено-политичка и социјална димензија на актуелниот историски миг. Од тие причини, различните стилски експерименти произлезени од соодветни истражувања и придвижувња во согласност со процесите кои се одвиваат во европските држави, ќе бидат согледани во рамките на академизмот и тоа не заради некаква обврзувачка конотација, или заради потребата од канонизирање на неговите поставки. Таквата определба е заснована на една генерална оценка за целокупната архитектонска продукција од овој период, и на комплексноста во одредувањето на архитеконско стилскиот предзнак, кој полесно и поцелисходно ја врши својата функција спроведен во широки групации со генерални карактеристики, отколку во единечни, и со соодветна фреквентност

непотврдени стилски формации. Заради сите наведени причини, влијанието и именувањето на академизмот го вршиме на соодветен начин, обидувајќи се да го разгледаме во отворен дискурс, и преку слободен аранжман на неговите претпоставени и утврдени својства.

7. 2. 2. Конкурсот за Банската палата и уредувањето на главниот скопски плоштад

Добивајќи ја функцијата на главен економски, општествено политички и културен центар во периодот по завршувањето на Првата светска војна, во Скопје почнуваат да се концентрираат различни функции. Заради нараснатите потреби од нивно задоволување, како и заради одредени финансиски и кредитни поволности, започнува интензивната изградба на Скопје, со темпо и интензитет кој не го бележиме во ниеден друг град. Концентрацијата на капиталот, и сите други поволности, ќе придонесат во Скопје во краток период да бидат изградени голем број на објекти, и да бидат распишани голем број на конкурси за реализација на различни јавни и административни згради. Бројот на распишани конкурси во однос на другите краеви на државата во тој период е значителен[448], имајќи предвид дека сите тие се однесуваат на големи урбанистички или архитектонски зафати, кои имаа за цел востановување на власта и нејзина доминација во сите сфери на општествениот и културниот живот. Амбиентот во кој ги ситуираме наведените состојби воопшто не е лишен од репресивната димензија, која ја согледуваме главно преку официјалната политика на новоформираната држава. Од тие причини, дури и стилските определби на архитектите како и стилскиот предзнак на архитектонските реализации требаше да бидат однапред зацртани, програмирани и побарувани во актуелен контекст.

Во таа смисла, упатувањето на традиционалните предлошки преку канализирано интересирање за средовековното наследство, во одреден миг ќе се претвори во соодветна естетска платформа, во која ќе се аплицираат и останатите општествени димензии. Потпишувањето под таквите проверени градителски модели, секако дека не предвидуваше дека може да се случат негативни отклони во насока на погрешно реинтерпретирање или зафаќање во материја чија претерана каноничност не носи во себе никаква прогресивност. Поставувајќи ги сепак параметрите на таквата политика и однос кон архитектонските проблеми, ќе се случи

[448] Б. Којић, н. д., стр. 254

канализираното размислување, и утврдувањето на потребните архитектонски вредности во контекст кој однапред беше предвиден да антиципира соодветни решенија во широк општествен контекст.

Низ таква призма, го дефинираме соодветното значење кое ќе го добие во јавноста распишувањето на конкурсот за уредување на главниот скопски плоштад, на кој ќе му претходи еден интересен конкурс кој бил претходно распишан, а се однесувал на изградбата на Банската палата во 1930 година. Наклонетоста на високите државни структури кон специфичниот пристап и архитектонски јазик на академски ориентираните руски архитекти, како и предиспозициите на владеачките гарнитури кон таквите архитектонски концепции, ќе придонесе на овој конкурс да победи предложеното решение на Виктор Лукомски (сл. 3). Тој создал интересно но неинвентивно решение применувајќи специфичен монументален манир со вградени елементи од средовековното градителско наследство[449], односно целосно се повикувал во конципирањето на основите форми на византиската црковна архитектура. Реализирајќи еден специфичен масивен разигран волумен со ритам од аркади во приземјето, тој во центарот на композицијата ќе го заврши со средовековна кула, со што на целиот објект му втиснал впечаток на тврдина, на затвореност и анахрон градителски карактер. Овој објект заради одредени причини кои се од различна природа сепак нема да биде изведен, туку изградбата ќе се одвива според сосема друго решение речиси една деценија подоцна. Банската палата ќе биде изградена во 1938 година, според проектот на чешкиот архитект Вјечислав Ј. Худак, кој во овој период работи во Кралската банска управа за Вардарската бановина (сл. 4). Неговото решение покажува евидентнта сличност со награденият проект на Лукомски, но од него се отстранети сите "традиционалистички" третирани елементи со назнаки на историска алузија, со што очигледно бил направен напор за соодветно "модернизирање" на архитектонскиот јазик. Во тоа специфично чистење на фасадната обработка од елементите од средовековната црковна архитектура, останала присутна

---

[449] Александар Кадијевић, Један век тражења..., н. д., стр. 150, 175; Аноним, Конкурс за скицу Банске палате у Скопљу, Време, 23. 07. 1930; Б. Којић, Друштвени услови развитка архитектонске струке у Београду 1920-1940 године, н. д., стр. 206

монументалноста во изразот како вградена концепциска референца, а била задржана и соодветната организација на фасадните волумени. Примената на декорација со сведена геометриска содржина била задржана само во одредени партии кои се недоволно нагласени за да создадат специфична и референтна претстава за применетиот декоративен систем. Обработката на кабинетите и ентериерот се можеби најинтересниот дел од вградената орнаментална содржина, бидејќи биле изведени во резба. Една од поинтересните простории, т. н. " соба во резба" била украсена со резба според нацртите на Д. Инкиостри. Тој во периодот 1935-1937 година, ја проектирал-дизајнирал декорацијата на канцеларијата на банот на тогашната Банска управа.[450] Изведбата на декорацијата му била доверена на Глиша Костовски, столар и резбар од Тетово, кој сите работи ги извел со својата тајфа. Идејата на Инкиостри била да се обложат зидовите со дрво, при што по примерот на традиционалното украсување со резба, зидовите ги поделил на геометриски полиња во кои се аплицирани различни мотиви: геометриски, вегетабилни, зооморфни, стилизирани и сл.[451] Преку овие елементи на декорацијата во дрво, тој направил напор да создаде "нов стил" втемелен врз народната уметност и традиција, но притоа веројатно зарди недоволното ознавање на локалните резбарски школи и традиции, неговиот обид не завршил со значаен резултат.

Инаку, општиот впечаток кој го наметнува аранжманот на сите влијателни архитектонски референци кај овој објект, го вбројува во категоријата на објекти со т. н. "гранични" стилски карактеристики, бидејќи во својата структура неубедливо измирува различни и спротивставени стилски форми и елементи.

Она што претставува интересен податок, е фактот дека при распишувањето на конкурсот за уредување на плоштадот пред Банската палата, прифатеното архитектонско решение на В. Лукомски, всушност било прогласено за канонична зададеност и просторен репер со дефинирани архитектонско стилски карактеристики, на кои требало да се повикуваат сите учесници на подоцна распишаниот конкурс за уредување

[450] Кировска Иванка, Мебел и декори во резба, Музеј на град Скопје, Архитектонски факултет-Скопје, (каталог од изложба), Скопје, 1995
[451] Истото

на главниот скопски плоштад. Фактот што решенијата на овој конкурс сосема ќе се разликуваат во однос на избраните стилски обрасци на кои се базираат различните проектантски определби, укажува на неконсолидираната архитектонска состојба, и релативно нестабилните референци на кои се базираше архитектонската теорија и практика. Тие веројатно беа растргнати помеѓу силната традиционална струја која ќе превагнува во корист на традиционалиситички решенија градени со елементи од средновековните стилови или базирани на локалните фолклорни градителски традиции, и од друга страна, на незадржливиот налет на модерната архитектура која од корен ги менуваше методите за интерпретација на дотогаш познатите архитектонски средства. Речиси и да не постои друг начин да се објаснат дијаметралните разлики кои ќе се појават во третманот на поставените прашања и проблеми, имајќи ги пред себе соодветните решенија на конкурсот (Никола Добровиќ, сл. 5-7), кај кои авангардните и модернистички истражувања преку зафаќање во можностите на конструктивистичкиот и нагалсено функционален пристап, директно се спротивставени на нагласено традиционалистички третираните решенија, кај кои инвентивноста е напуштена во корист на идеолошкото и побаруваното.

Имајќи предвид дека во овој период Скопје како седиште на Вардарската бановина ја добива функцијата на најрепрезентативен регионален центар, во Септември 1930 година, ќе биде распишан конкурсот за урбанистичко и архитектонско уредување на главниот плоштад во Скопје,[452] предвидено за членовите на Секцијата од Белград и Скопје, при што според зборовите на Б. Којиќ, "многу штуро се презентирани податоците за општите услови на конкурсот". Едно од основните барања секако било подвлечено: стилот на објектите на плоштадот да биде "во хармонија со веќе избраниот стил за Банската палата"[453]. Со деталниот урбанистички план, било предвидено Банската палата да доминира со идниот плоштад, во рамките на кој била планирана и изградба на многу други објекти како што се : палата на правдата,

[452] Б. Којић, н. д., стр. 254; Аноним, Ново Скопље, Политика, 17 децембар, 1930, стр. 3
[453] Б. Којић, н. д. стр. 206, 254; А. Кадијевић, н. д., стр. 175; М. Тошева, Бранислав Којић, н. д., стр.

Железничка дирекција, Штаб на армијата и Генерална дирекција на поштата.

Во својот конкурсен проект за уредување на центарот на Скопје (кој ќе биде награден на конкурсот), според зборовите на неговите современици, Б. Којиќ ќе ги развива своите фолклористички ставови до крај. Замислен со низови од фолклористички градби со возможност за нивна префабрикација, како позадина на која се развива атмосфера на националната архитектура со една романтична градба- Банската палата во центарот. Во конкурсот за уредување на градскиот плоштад, првонагрaдениот труд на Бранислав и Даница Којиќ предвидува фолклористичка рамка со композиција на низови во кој централен мотив претставува банската палата[454] (сл. 8-13). Конкурсот е спроведен 1929-30, но не е реализиран. Втората награда ќе му биде доделена на архитектот Јан Дубови.[455]

По сеќавањето на авторот на наградениот труд, Бранислав Којиќ, неговата сопруга Даница направила проект во стилот на Банската палата, почитувајки ги максимално барањата на нарачателот, додека неговото идејно решение било инспирирано со балканската профана архитектура. Двата труда добиле највисоки награди, меѓутоа кога жирито ги востановил авторите, втората награда ја припоил кон првата, прогласувајки ја за нејзина варијанта[456]. За разлика од сведочењата на Којиќ, во печатот двете решенија се наведуваат како заеднички труд, со објаснување дека проектот во духот на Банската палата е само варијанта на главното решение.[457] Самите автори не се согласиле со таквата одлука, бидејќи според Којиќ, таа ги кршела основните права на самостојност на стручњаците. Бидејќи фотографиите од проектите се сочувани само во фрагменти, и бидејќи единствен доказ за оваа анегдота е сеќавањето на

---

[454] Manević Zoran : Novija Srpska arhitektura, Srpska arhitektura 1900-1970, Jugoslovenska umetnost XX veka, Muzej Savremene umetnosti, Beograd, mart-april 1972 , 17

[455] Б. Максимовић, Резултати конкурса за урбанистичко решење трга ослобођења у Скопљу, Савремена општина бр. 11-12, Београд 1930, 905-912; Б. Максимовић, Проблеми урбанизма, Београд, 1932, 109-115; Зоран Маневић, Српска архитектура 1900-1970, Београд, 1972, 21; З. Маневић, Б. Којић, Градитељи 1. Београд 1986, 28, 32

[456] Снежана Тошева, н. д., стр. 206-207

[457] Аноним, Ново Скопје, Политика, 17. 12. 1930., стр. 5

авторот, тешко е да се разграничи поединечниот и конкретен придонес во урбанистичкото и стилското решение на поставената задача.

Во весникот "Современа општина" архитектот Бранко Максимовиќ детално ќе пишува за резултатите од конкурсот, истакнувајќи го неговото значење како подстрек за различни решенија и како добра прилика да се шири кругот на заинтересираните за проблемите на уредувањето на градот.[458] Според него, авторите најголемо внимание му посветиле на уредувањето на плоштадот, иако со конкурсот била опфатена и регулацијата на делот на градот од улицата "Крал Петар" до кејот на реката Вардар на југоисток. Неговата основна забелешка на првонагледниот проект било воведувањето на кривите улици, кои освен невозможноста за рационално искористување на земјиштето, би формирале блокови чија форма би претставувала проблем при идната изградба.[459]

Како што веќе споменавме, еден од проектите е работен по примерот на балканската профана архитектура, со препознатливи реминисценции од минатото како што се прозорци во низа, четвороводен кров, и декоративни оџачки капи. Таквиот пристап секако ќе наиде на добар прием кај жирито во која се наоѓаат поборниците за оваа архитектура (Шафарик, Маслаќ, Јосиф Михајловиќ) "Проектот ќе го задоволи и судот на јавноста, бидејќи било забележано дека авторите успешно ги решиле зградите во модерен стил со елементи од "старата скопска архитектура".

За разлика од решението на отворен плоштад кон улицата "Крал Петар", во вториот проект плоштадот бил потполно затворен со згради, меѓусебно поврзани со монументлни лаци во стилот на веќе усвоената фасада на Банската палата. Таа нова урбанистичка и стилска задача, за Којиќ значела посебен предизвик, заради поставениот проблем кој се однесувал на поширокиот градски контекст и заради тоа што стилизираните мотиви од минатото тој воглавно ги користел до тогаш на јавни и станбени згради. Многу успешното идејно решение и постигнатото

---

[458] Б. Максимовић, Резултати конкурса за урбанистичко решење трга ослобођења у Скопљу, Савремена општина 11-12, Београд 1930, 905-912

[459] Истото, 909-910

стилско единство на монументалните објекти на Плоштадот на ослободувањето, претставува прв и единствен пример на примена на елементи на народното градителство на така голем комплекс.

Она што мора да се спомене во овој контекст, преставува еден интерерсен момент кој го засноваме повеќе на чувство, отколку на некава рационална и објективна проценка. Се работи за одредена контрадицкторност во начинот на кој се дизјанирани сите замислени објекти околу плоштадот, со она што теориски беше промовирано како определба во духот на фолклоризмот. Она што го предизвикува чувството на контрадикторност, претставува фактот дека речиси е невозможно да се спојат академскиот и апсолутно монументалистички пристап во третманот на просторните композиции, со претпоставеното чувство што требаше да го понуди фолклористичкиот третман, кој пак требаше со тоа да му даде одредена локална и интимна димензија на целиот просторен склоп. Согледувајќи ги критички скиците од конкурсот, во еден миг станува малку важно дали архитектонскиот јазик се темели на балканското народното градителство, на изворните германски или средноевропски традиции, или на претпоставената италијанска калсицистичка сценографија. Впечатокот, глобалниот израз, потписот во богато сруктурираниот комплекс страда од огромна недоследност во пропагираното и реализираното, страда од предимензионирана желба (претворена во манир) да се потпише локален израз врз нешто кое самото по себе не може да го поднесе товарот на таквата аплицирана и пренагласена монументалност. Токму затоа, обидот да се надминат рамките на дисциплинираниот академизам преку употребата на "традициоални балкански форми", во содржини кои тоа не можеа да го поднесат, ќе ја вгради во ова решение потребната доза на сомничавост во која го откриваме целосното разминување на формата и содржината. Обидот за "локализирање" на монументалниот впечаток кој го создаваат колонадите од столбови спроведени со намера да асоцираат на традиционалното градителство, само го отргнале целиот концепт во погрешна насока, што ни дозволува да претпоставиме од денешна перспектива дека сепак фолклоризмот ставен во функција на решавање на

големи просторни структури морал да заврши во широката дефиницијата на академизмот, и да се сокрие во вредносните категории кои ги содржи неговата дефиниција.

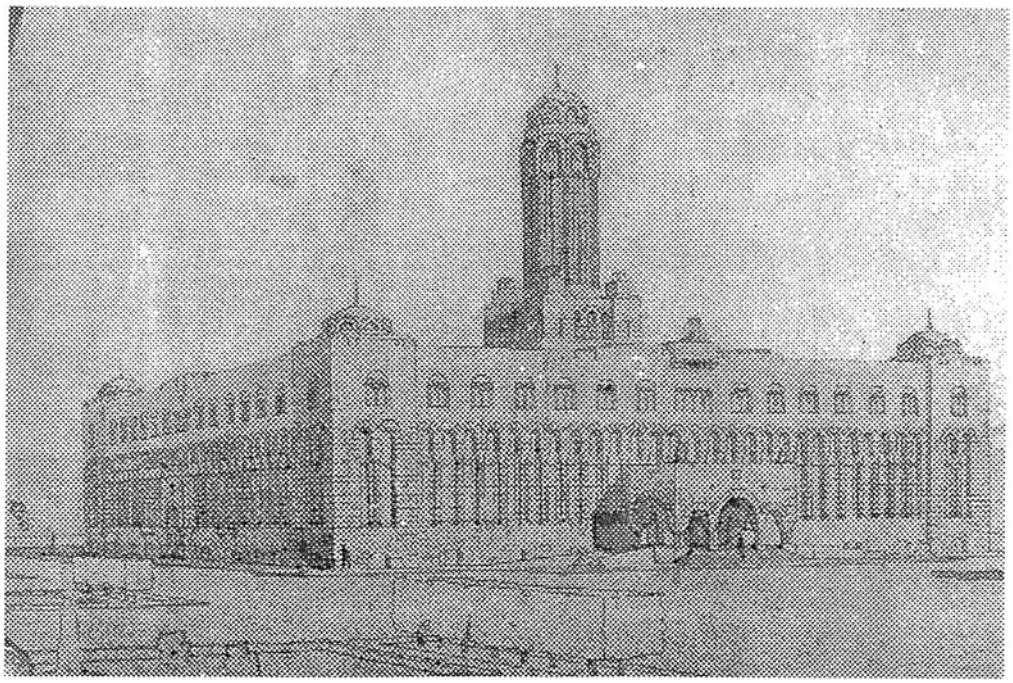
Сето тоа покажува на специфичен начин, дека радикалните зафаќања за редефинирање на општиот вкус и на јавното мислење, сепак требало да се одвиваат во еден подолг временски период, со што би се совладала празнината во која смелите модернистички експерименти на Јан Дубови (кој исто така учествувал на овој конкурс), не можеа сеуште да доживеат јавна афирмација и релаизација. Јан Дубови, како автор на второнаграденият проект (сл. 14), (според зборовите на Максимовиќ), не се бавел многу со стилската обработка, додека третопласираниот труд на Драгомир Петковиќ бил обид за архитектонско обликување во духот на основните барања на инвеститорот.

Она што понатаму ќе се случува со плоштадот, секако излегува надвор од сите предвидени рамки кои теориски биле поставени од страна на сите учесници на конкурсот. Неговата интегрална слика ќе ја градат индивидуални објекти третирани според единечните архитеконско стилски определби на авторите, кои сепак ќе почитуваат одредени општи и зададени параметри преку кои беше креирана сосема друга просторна композиција.



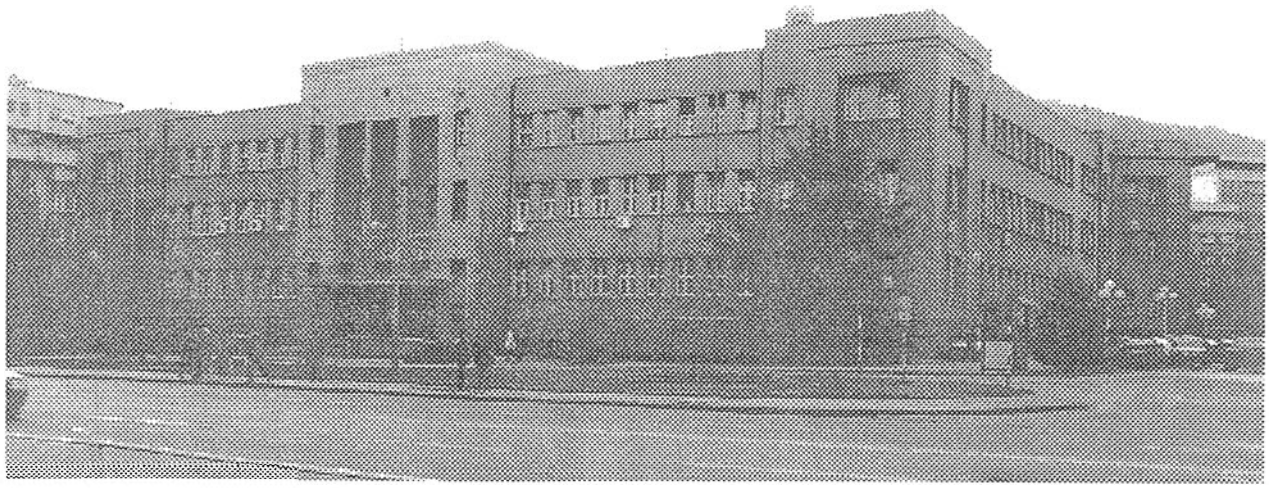
Сл. 1-2, Панорама на градскиот плоштад во Скопје. Зградата на Народниот театар, Офицерскиот дом и Народната банка со својата доминантна силуета формираат специфично централно градско јадро



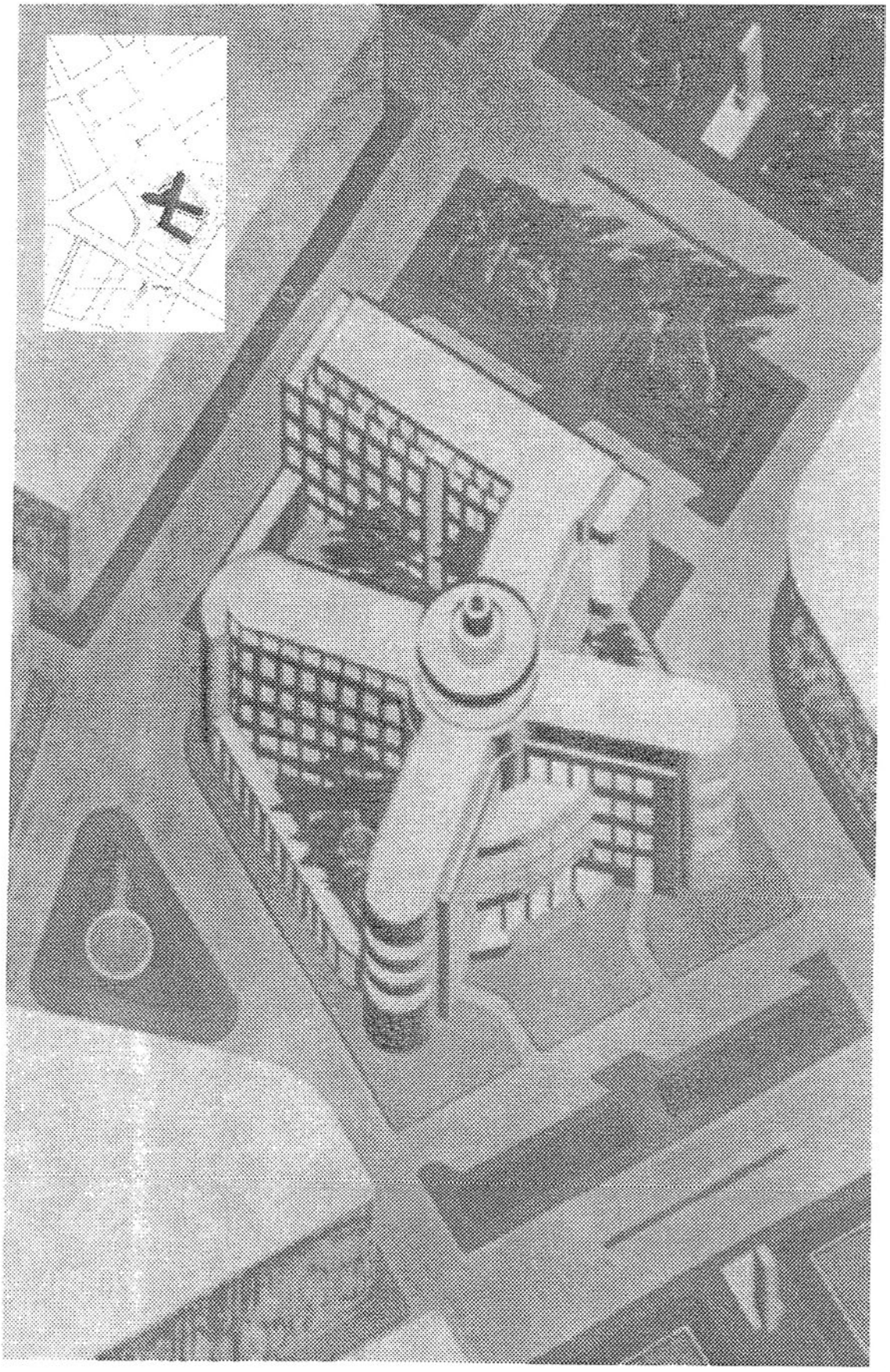


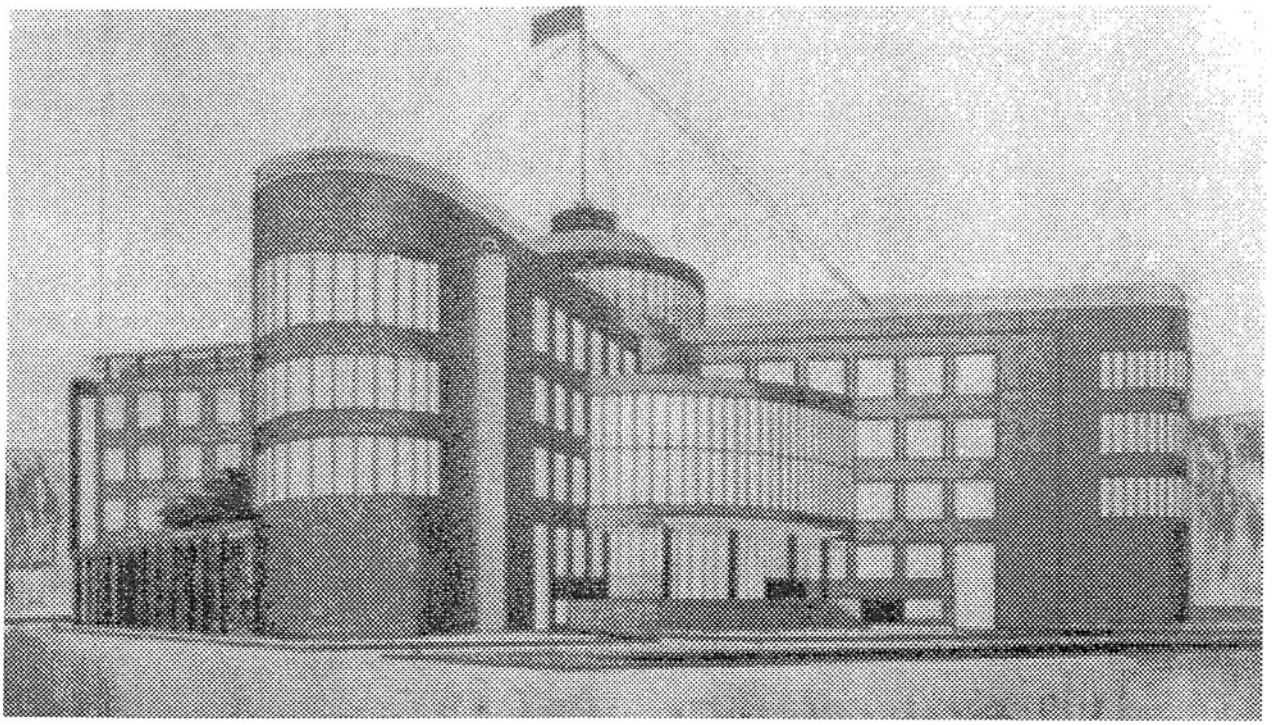
Сл. 3, Конкурсна скица за Банската палата во Скопје. Авторот Виктор Лукомски за овој проект ќе ја добие првата награда на конкурсот распишан 1930 година

Сл. 4, Банската палата ќе биде изградена 1938 година според проект на чешкиот архитект Вјечислав Ј. Худак, вработен во тој период во Кралската банска управа за Вардарската бановина.

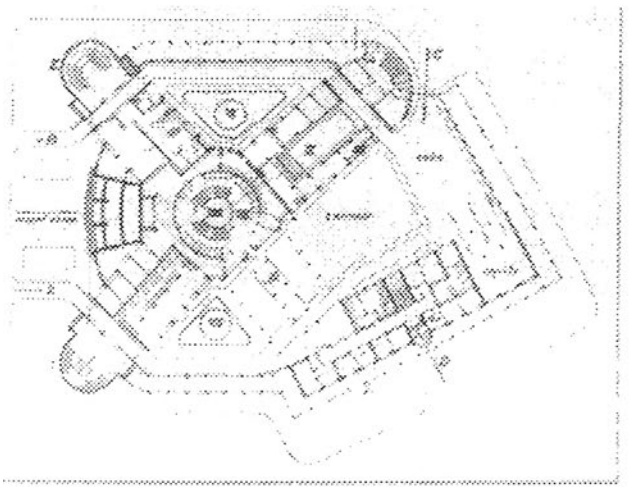


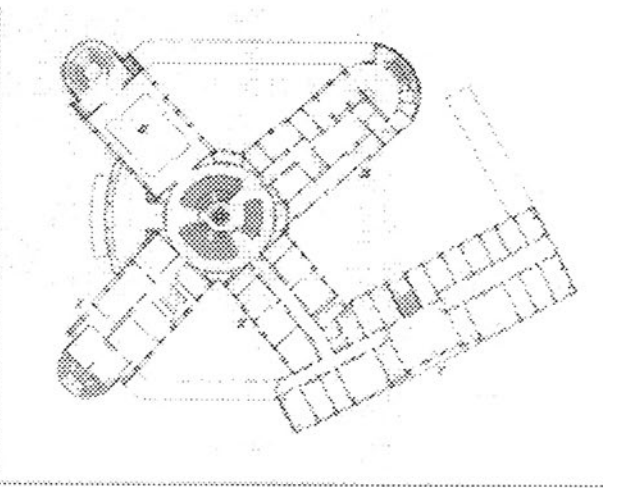
Сл. 5, Аксонометриски приказ на изгледот на банската палата во Скопје (четврта награда на општиот југословенски конкурс од 1930 година), проект на Никола Добровиќ



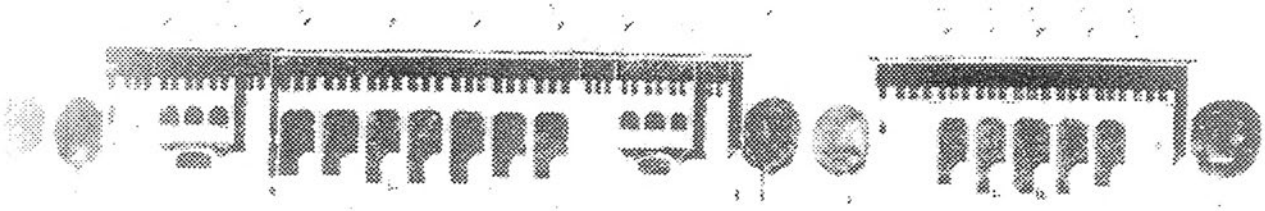


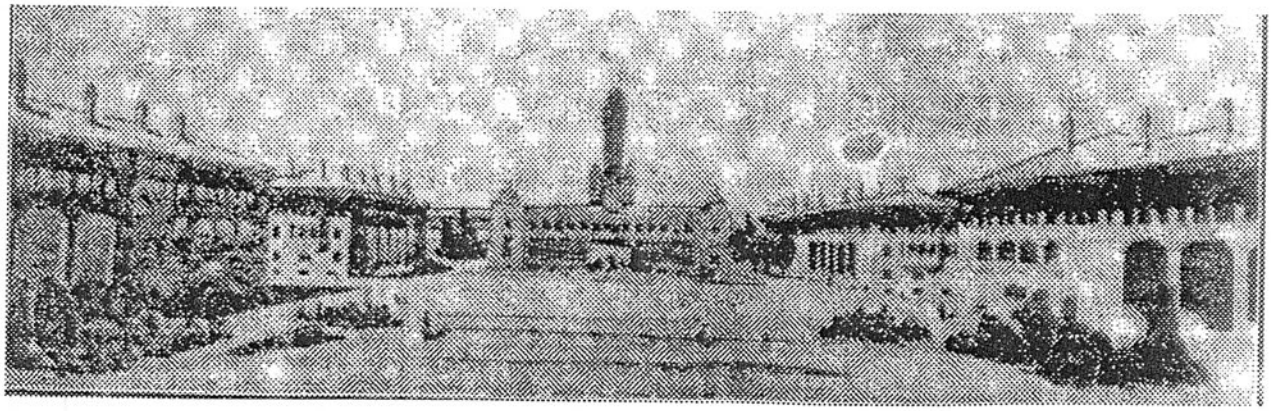
Сл. 6-7, Основи и перспективен изглед на проектот за банската палата на Никола Добровиќ

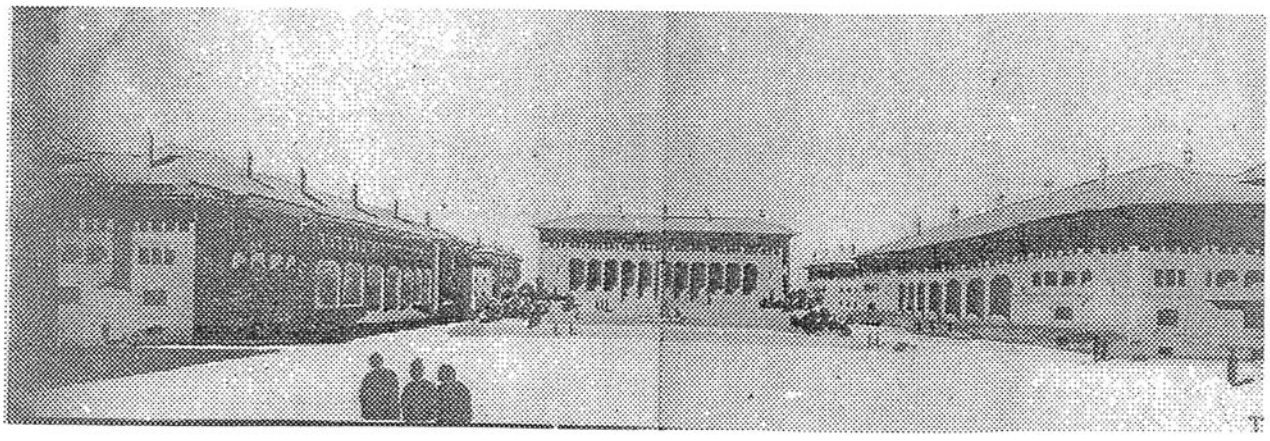


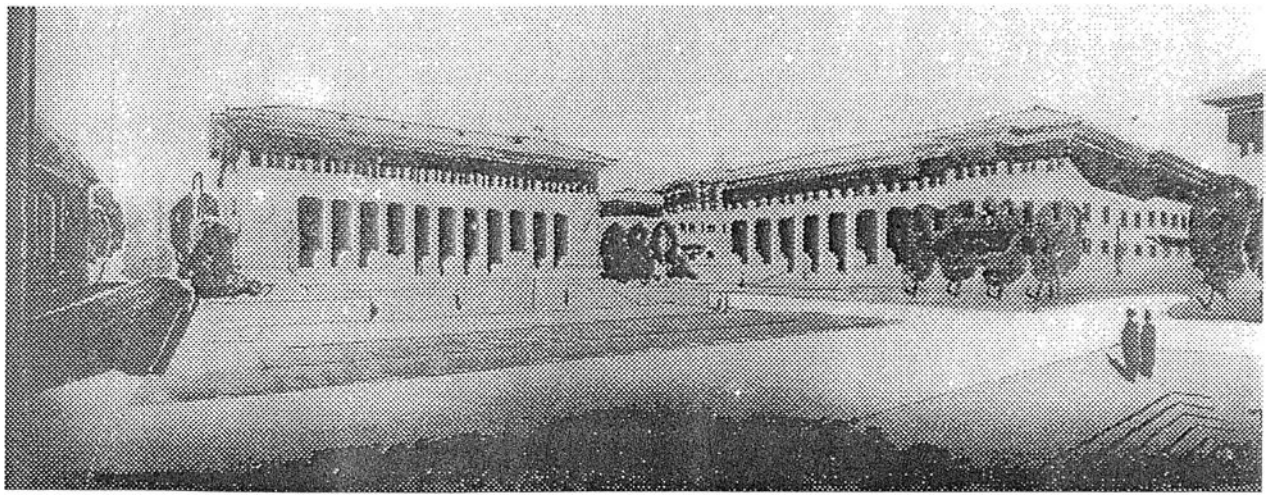


Сл. 8, Дел од проектната документација од првонаградениот конкурсен труд за уредување на градскиот плоштад во Скопје, на конкурсот распишан 1930 година. Автори на ова решение се Даница и Бранислав Којиќ

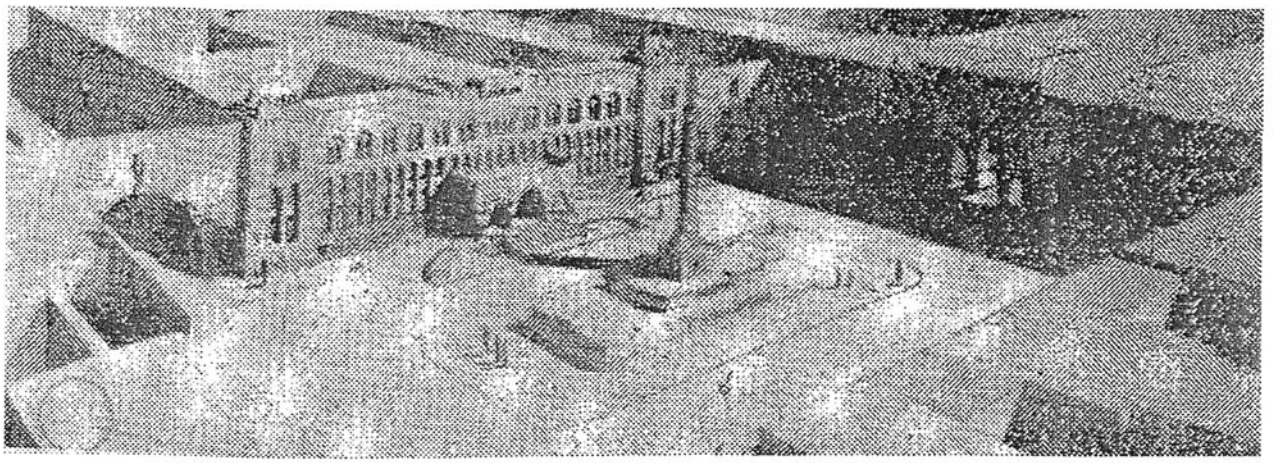


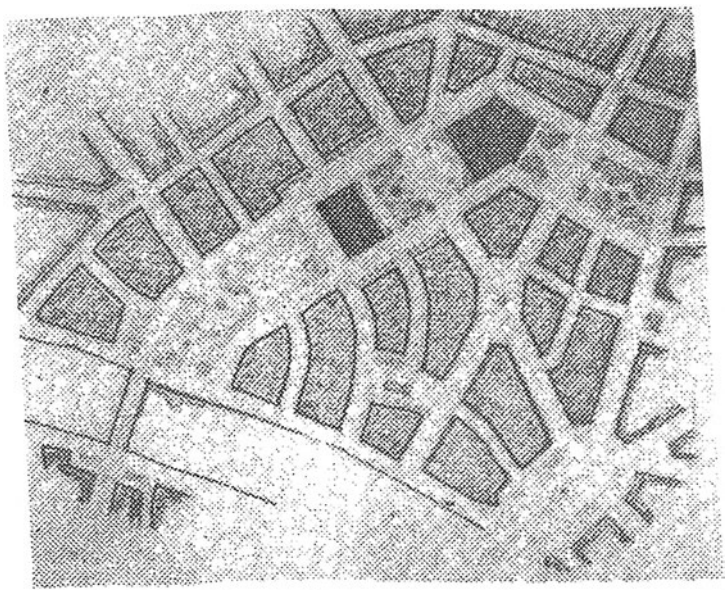




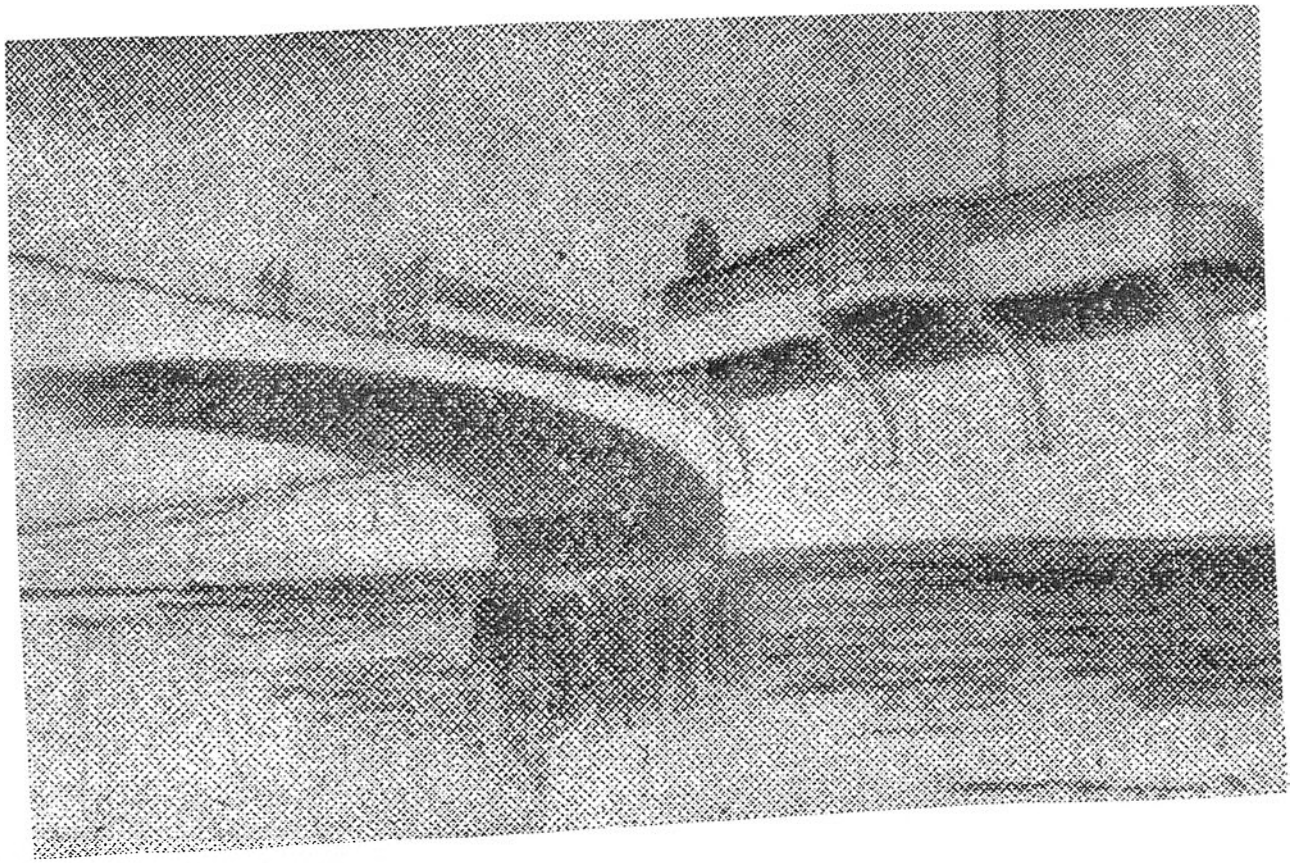


Сл. 9-10, Перспективни изгледи од повеќе агли на првонаградениот конкурсен труд на брачниот пар Којиќ, со интересни објекти сместени околу плоштадот, во специфичен фолклористички манир





Сл. 11-12, Дел од конкурсниот труд на Јан Дубови, учесник на конкурсот за уредување на Плоштадот на ослободувањето во Скопје од 1930 година



7. 2. 3. Академизмот во објектите на плоштадот во Скопје

Постои одредено преклопување на временскиот период кога на скопскиот плоштад се градат истовремено повеќе објекти. Притоа се мисли пред се´ на објектот на Народниот театар на кој веројатно најголемо влијание во дизајнирањето на неговата надворешност ќе изврши Димитрије М. Леко, речиси во исто време кога во Белград е целосно реконструиран (односно повторно граден) Народниот театар. Хронолошкиот паралелизам е значаен подеднакво како и намената на објектите и интернационалистичкото-академско стилско одредување. Во тие години се поклопува и изградбата на Офицерскиот дом на Вилијем Баумгартен, солиден академичар, руски емигрант кој во исто време ја градел и палатата на Генералштабот во Белград, употребувајќи сличен репертоар на форми, раководејќи се со слични амбиции да изгради објект природен кон било кој европски градски амбиент. Како пандан на Офицерскиот дом, Богдан Несторовиќ ќе ја подигне монументалната зграда на Народната банка во специфичен манир на монументален европски академизам. Најпосле, посред широките дискусии за потребите за подигање на јавните градби во национален стил, Милан Злоковиќ непосредно покрај зградата на Народната банка ќе ја подигне зградата на Стопанската комора (покасно Етнолошки музеј), целосно обликувана и проектирана според поставките и референците на Модерната архитектура.[459] Програмски утврдената неопходност од широкиот репертоар на средства кои беа ставени на располагање во функција на нагласување на одредени побарувани идеолошки и политички димензии, ќе придонесат во актуелната историска сценографија да се појават различни интервенции во контекст на една специфична монументалност. Во тој контекст, просторот на плоштадот дополнително ќе биде анимиран и со поставувањето на двете коњанички фигури кои ќе бидат изработени од Антун Августинчиќ во 1940 година (во соработка со Драго Галиќ), а според претходно распишаниот конкурс од 1930 година. Со тоа, и интервенциите на скопскиот плоштад ќе се вклопат во општите тенденции

на монументалната уметност во Македонија во меѓувоениот период, која ќе ја проследиме и преку соодветните репрезенти на споменичната архитектура и уметност: спомен цркви, костурници, поединични вајарско-архитектонски објекти, споменични статуи и сл.[460]

Последователноста во анализата на оваа комплексна состојба на формирање на јадрото на централното градско подрачје на Скопје, секако започнува со еден од поинтересните автори кои на специфичен начин ќе се потпишат во градителското милје, пренесувајќи ги изворно искуствата на академизмот и во нашите средини. Рускиот архитект Вилијем Баумгартен, кој во контекстот на актуелната политика како што однапред споменавме, ќе биде ангажиран во изградбата на големи општествени и јавни објекти, во 1928 година најпрвин ќе се појави со изградбата на палатата на Генералштабот во Белград.[461] Таа градба според своите карактеристики припаѓа на строгиот монументален академизам, и помалку подсеќа на специфичните руски варијанти. Симетричното просторно решение, богатата класицистичка обработка на фасадата и ентериерот, покажуваат одлично познавање на класичниот детал. Кон изразената монументалност продонесува и изборот на извонредниот материјал, камен во рустика во целото приземје и солидно изведени катни делови во вештачки камен.

Друго негово важно остварување претставува т. н. "Руски дом" во Белград, изграден со примена на предимензионирани елементи од дорската архитектура. Во обликовната концепција, овој објект содржи повеќе специфичности базирани на руската концепција на еклектички конципираната стилска архитектура.

Овој руски архитект, на плоштадот во Скопје ќе го изведе еден од поинтересните објекти- зградата на Офицерскиот дом[462] (сл. 1-4), со

---

[459] Зоран Маневиќ, *Српските архитекти во Скопје во периодот меѓу двете светски војни*, Музеј на град Скопје, (непубликуван архивски материјал)

[460] Борис Петковски, Карактеристиките на монументалната уметност во Македонија во XX век, МАНУ, Скопје, 1991, 175-184; Монументот во денешната урбана средина, Филозофски факултет на универзитетот "Св. Кирил и Методиј:, Скопје, 1993, 149-158; Кокан Грчев, Црковното градителство во Македонија меѓу двете светски војни, н. д.

[461] Несторовић Богдан, н. д., стр. 345

[462] Аноним, *Са освећења Официрског дома*, Скопски гласник, 28. 12., 1929, 1; Аноним, *Палата Официрског дома у Скопљу која је до крова свршена*, Илустровани лист 7. 3. 1926, 4; Аноним, *Освећење темеља Официрског дома у Скопљу*, Недељне илустрације 277, 1925; Аноним, *Пред свеченим отварањем Официрског дома у Скопљу*, Правда, 17. 12. 1929,2; Аноним, *Освећење Официрског дома у Скопљу, Време, 17. 12. 1929, 6;*

нагласен академски пристап во третманот на композицијата, организацијата и декорацијата, наспроти стилски сродно конципираниот објект на Народната банка на Богдан Несторовиќ и зградата на стопанската комора, проект на архитектот Милан Злоковиќ, кој на скопскиот плоштад му го внесува духот на модернизмот.

Почитувањето на основните поставки на академизмот, кај овој објект ги согледуваме првично во однос на поставеноста на локацијата, при што условите кои ги наметнала неговата местоположба покрај кејот на Вардар придонело и за основната организација по една оска, отворајќи простор за развивање на страничните фасади кон реката. Цврстата концепција на блокот што го затвора објектот, како препознатлива академска карактеристика, се надградува во хоризонтални појаси градејќи притоа урамнотежена композиција со прецизен избор на елементи и стилски форми. Симетрично конципираната предна фасада (сл. 1), помалку несмасно ја усложнува "додадената" странична фасада со високи столбови ориентирана кон реката, и која внесува одредена забуна заради нејзиното исфрлање од основниот волумен на објектот. Од друга страна, касноренесансниот манир во кој е изведено ова исфрлено фасадно платно, го создава целокупниот впечаток на богато структуриран волумен, во кој е постигната експресивна просторна динамика која ја произведува длабоката ниша пред која се издигаат витки столбови во две спратни височини. Фасадната обработка до првиот хоризонтален разделен венец, е спроведена во манирот на нагласена рустика, што визуелно го поставува објектот на цврста база, во која напуштањето на концептот на нагласена профилација и богата орнаментација е направено во корист на нагласеното чувство на носив базис на кој почива богатото расчленување на горните етажи.

Беспрекорната функционална организација на побарувaните содржини, се развиваат континуирано вообличувајќи ги фасадните волумени, во кои доминантно место завзема специфичната обработка на аголот кој бил свртен кон плоштадот, и кој всушност ја претставувал влезната фасада. Ефектот на богата и пластично обработена фасада го создаваат столбовите прилепени до фасадното платно, кои се протегаат во

две висини на објектот како реплика од страничната фасада. Во полињата кои ги затвораат лаците под разделниот венец, исто како и на страничната фасада се изведени кружни медаљони во касноренесансен манир. Драматичната расчленетост на аголната и страничната фасада кон реката, се смирени на другата странична фасада, кај која ритмизираната композиција на прозорските отвори е спроведена во духот на проверените академски методи, но и со дополнително усложнување на програмскиот јазик заради воведувањето на бифорни и трифорни прозорци во полукружни ниши, чие потекло упатува на касно византиските традиции. Таквата компилација на релативно голем број на обликовни елементи и разнородни стилски форми, на целата композиција и организацијата на фасадните елементи им дава одредена доза на еклектично "стилизирање" но сепак спроведено во рамките на цврстата академски конципирана генерална структура која во себе успешно ги урамнотежува сите возможни отстапувања во насока на поинакво стилско толкување.

Еден од поинтересните елементи кои доминираат со аголната фасада, секако претставува кулата која ја дефинира и скулптурално ја завршува вертикалната композиција. Поставена со четворолисна основа, формирана од колонада од слободни столбови, се создава рамка која ја надвишува кулата во која се изведени бифорни прозорци. Доминантниот пирамидален завршеток на кулата предвиден со проектот, никогаш не бил изведен, а објектот до 1963 година, и скопскиот земјотрес, кога истиот бил срушен заради големите оштетувања, останал да се памети по препознатливата силуета на кулата со рамен кров.

Друг објект кој и архитектонски и урбанистички ја дополнувал сликата на централниот градски плоштад и кој ја формирал препознатливата силуета на брегот на Вардар, претставувајќи го на симболичен начин новиот дух на "обнова" на Скопје, претставувала зградата на Народната банка во Скопје[463] (сл. 5-8), изградена 1931 година

[463] Аноним, Освећење темеља палате Народне банке у Скопљу, Пројектант Богдан Несторовић, Политика, 4. 7. 1931, 7; Аноним, Освећење темеља филијале Народне банке у Скопљу, Правда, 6. 7. 1931, 4; Аноним, Положен је темељ палати Народне банке у Скопљу, Време, 6. 7. 1931, 3;

според проектот на Богдан Несторовиќ, која е срушена во земјотресот во 1963 година. Изборот на проектот на Несторовиќ бил извршен врз основа на претходно распишан конкурс за изработка на проект за Народната банка во Скопје во 1930 година, кој бил тесен конкурс на пет повикани архитекти. Стилот бил слободен, "..а сите скици по завршувањето на конкурсот и по исплатата на наградите станувале сопственост на Банката која понатаму ги уживала правата на целосно располагање за изработка на дефинитивното решение[464].

Имајќи ги предвид претходно посочените својства на стилските особености на академизмот и неговите можни импликации во попрецизното одредување на стилските карактеристики на одредени објекти, ова монументално здание го утврдуваме како претставник на монументалниот академизам, односно, претставува варијанта на модернизиран академизам со класицистички обликовни елементи. Таквиот сложен репертоар на вредности го гради вграденото монументално својство, присутно уште во проектите за објектот (сл. 7-8), а уште посилно нагласени со неговата изведба, како и очигледното присуство на специфичната класицистичка дисциплина која ја согледуваме во сите нивои почнувајќи од поставеноста во однос на локацијата и околните објекти во најблиското окружување, функционалната организација, па преку компонирањето на фасадните волумени и дефинирањето на скромниот но ефективен орнаментален репертоар, кој во изведбата бил претворен во чисти и геометриски форми.

Реплицирајќи му на веќе изградениот објект на Офицерскиот дом, влезната партија е концентрирана на аголната фасада свртена кон плоштадот, и дизајнирана со архитектонски средства од познатиот академски репертоар: високи пиластри во неколку етажи, смирена и симетрична комозиција на елементите (сл. 5). Страничната фасада свртена кон кејот на Вардар, упатува на многу поконсеквентно монументално решение во духот на европските модели базирани на монументалните варијанти на неокласицистичките интерпретации, во кои се чита архитектонска дисциплина спроведена во строгата и геометризирана

[464] Б. Којић, Друштвени услови развитка.., н. д., стр. 254

ритмичност на отворите и платната, кои своја завршница имаат во единственото подвлечено хоризонтално означување спроведено со скромни средства во избалансираниот завршен венец. Во комуникацијата со соседниот објект на Офицерскиот дом, кај овој објект е направен напор да му се одговори во обликовна смисла, што е постигнато со изведба на масивна завршна кула која доминира во просторна смисла, но донекаде и се наметнува како просторна доминанта која своето оправдување го добива единствено во поширок урбан контекст, заради формирање на соодветна "капија" низ која се отвора погледот кон плоштадот и во чија замислена оска се наоѓа каменит мост.

Истражувањето на монументалниот ефект преку употребата на познатите средства од провереният академски репертоар, резултирало со единствена и неповторена композиција во однос на сите архитектонски елементи. Според силината на таквиот впечаток, речиси и да нема друга таква архитектонска реализација која може да биде ставена во идентичен контекст. Во таа смисла, сродноста што првично ја констатиравме во однос на Офицерскиот дом на Баумгартен а искажана во однос на идентичноста на концепциите, дополнително се уточнува преку утврдување на двата вида на академска интерпретација, што ја покажува силината на оваа стилска формација, посебно кога зад неа стои потребата и вербата на владеачката гарнитура низ специфичен монументализам да изврши и соодветна пресија врз формирањето на просторната доминантност која ја градат на специфичен начин соодветно конципираните архитектонски објекти.

Од другата страна на Вардар, како доминантен објект кој соодветно учествувал во интегралната слика на централното градско подрачје, бил изграден Народниот театар во Скопје[465] (сл. 9-16). На изградбата на овој објект, му претходи интересна историја на развојот на театарскиот живот во Скопје воопшто, кој на крај резултира со покренатата иницијатаива за

[465] Аноним, *Отварање новог Народног позоришта у Скопљу*, Политика, 26. 10. 1927, 7; Аноним, *Нова зграда Народног позоришта*, Стара Србија, 20, 21,22,23, 12. 1924; Аноним, *Народно позориште*, Наша Стара Србија, 18, 19, 20, април 1925; Аноним, *Свечано отварање скопског Народног позоришта*, Стара Србија, 26.10. 1927, 2; Аноним, *Скопљанско Народно позориште*, Илустровани лист бр. 2, Београд 1928, 18-19;

изготвување на соодветна проектна и техничка документација за изградба на овој релативно сложен архитектонски и инженерски зафат.

Конечниот изглед, каков што го наоѓаме во многубројните фотографии и панорами од изгледот на Скопје од тој период, воопшто не бил постигнат на едноставен начин. Сложениот пат, по кој се одвивале настаните врзани за изградбата на Народниот театар, започнува во текот на 1921 година, кога архитектот Јосип Буковац ја завршил изработката на плановите и техничкиот елаборат. Проектот бил одобрен по извршената ревизија која била завршена на 15. 04. 1921 година. Дел од изведувачките работи му бил предаден на претприемачот Крсто Будимовиќ.[466] Од таквите сознанија, непобитен е заклучокот дека основата на театарот е поставена врз база на проектот на Ј. Буковац. Тој го вршел и надзорот на работите во еден подолг период, после кое неговото доаѓање во Скопје почнува да станува инцидентно а работата околу понатамошната изградба на овој голем објект ја превзема инжинерот Е. Бронштајн.

Тој направил одредени измени на бината, задната сцена, диспозицијата на гледалиштето и други ситни измени, со кои бил согласен и првиот архитект Ј. Буковац. Проектот со измените бил завршен во декември 1921 година. Со овој проект биле предвидени и сериозни зафати за редизајнирање на фасадата и урамнотежување на фасадните волумени преку ускладување во хармонична и добро пропорционирана целина (сл. 11-12).

Откако Бронштајн заминува од местото раководител на работите околу реализацијата на проектот за Народниот театар, на негово место доаѓа архитектот С. Бељаевски, кој исто така бил службеник во Градежната дирекција во Скопје (сл. 13). Тој превзел на себе одредени инжинерски зафати во врска со уредувањето на просторот околу театарот, како и во инсистирањето дрвената кровна конструкција да биде заменета со челична конструкција. Прерана смрт на овој архитект, ќе доведе до ангажманот на Димитрије М. Леко во 1925 година (сл. 14-16), кој требало да раководи со понатамошната изградба на објектот. Тој исто така се завзел за разрешување на наталожените проблеми од секаква природа кои

го прателе постепеното и мачно напредување во изградбата на, овој објект, меѓутоа и неговиот ангажман бил со кратко дејство.

По него, како реализатор на завршните фази од овој објект, е ангажиран архитектот Петар Гачиќ, со соработниците Татаринов и Виктор Меснер за архитектурата, а инжинерот Димитар Путилин за инсталациите. Зградата на театарот конечно била завршена и пуштена во употреба на 26 октомври 1927 година. [467]

Обидувајќи се преку развојот на почетните проектантски замисли па се´ до последната реализација како резултат на бројните архитектонски и инженерски зафати како меѓуфази, да го утврдиме и присуството на соодветната стилска одредница како возможен коректив во целиот настан, го утврдуваме присуството на академизмот, меѓутоа во специфичен вид кој се разликува од претходно споменатите објекти на Офицерскиот дом и Народната банка. Дотолку е поинтересен последниот резултат, бидејќи се појавил преку интервенциите на неколку архитекти кои самите имаат солидна академска определба, која бескомпромисно ја застапуваат без обзир за која од понудените варијанти во текот на изградбата зборуваме.

Во граничното подрачје на возможното академско стилско одредување, го наведуваме и објектот на плоштадот "Македонија" (бр. 33), т. н. "Ристиќева палата" (сл. 17). Овој специфичен објект го дефинира аголниот блок кој поврзува две улици, и на одреден начин доминира во визурите од плоштадот, а секако е еден од првите објекти кои биле изградени како првично јадро околу кое понатаму се развивала и главната улица кон старата железничка станица, како и останатите улици дефинирани со регулациониот и урбанистичкиот план за центарот на Скопје, при што се формирани фронтови од објекти во функција на просторни репери во чии граници се одвивала архитектонската продукција во некоку десетлетија.

---

[466] Јован Ранковиќ, Народниот театар во Скопје, Годишен зборник на Техничкиот факултет, Скопје, 1964, стр. 11

[467] Истото, стр. 16; Јужни преглед, 1937 год.

Оваа "палата", била изградена 1926 година според проектот на архитектот Драгутин Маслаќ [468] (изработен 1925 година). Функционалното прилагодување на основата на објектот кон условите на локацијата, секако дека имало голем удел во основната дефиниција на фасадниот волумен, и начинот на организирање на фасадните платна. Заради должината на фронтот, Д. Маслаќ всушност креирал решение кое е составено од три единечни објекти, интегрирани во единствен фасаден волумен. Овој обид завршил со решение кое се наметнува во просторот со премногу тежок волумен кој е условно дефиниран од полигоналните еркери кои се исфрлени на вториот и третиот кат, а доплонително е нагласен со тоа што визуелно се присутни сите три еркерни елементи, што сепак значи релативно усложнување и недозволување на аголот да добие свој акцент. Причината заради која е направено ваквото "тројно" компонирање на фасадата секако дека потекнува од потребата да се помират два улични фронта во аголна завршница, кое од друга страна сепак доволно не го оправдува добиениот резутат кој страда од недоследност во прилагодувањето кон општиот контекст, од монотоност и неинвентивност во справувањето со проблемот на долгиот развиен фасаден фронт. Тоа секако не дозволило и соодветна употреба на стилски форми и декорација преку кои би се редуцирале или барем канализирале некои од наведените недостатоци, а начинот на кој тоа сепак било направено, го доведува целиот композиционен склоп во опасност да биде одреден како еклектичен и стилски неиздржан. Тоа пред се´ се однесува на неколку специфични пунктови: третманот на влезната партија (сл. 18) и третманот на завршниот венец и калканските завршетоци (сл. 19). Иако кај влезната партија е направен напор за одделување и нагласување со примена на различни стилски форми со кои е дизајниран влезниот протал, сепак, должината на фасадниот фронт не дозволува овој единечен влез да биде согледан како доволно доминантен и издржан, иако е ориентиран кон плоштадот и во него визуелно завршува оската на плоштадот и мостот.

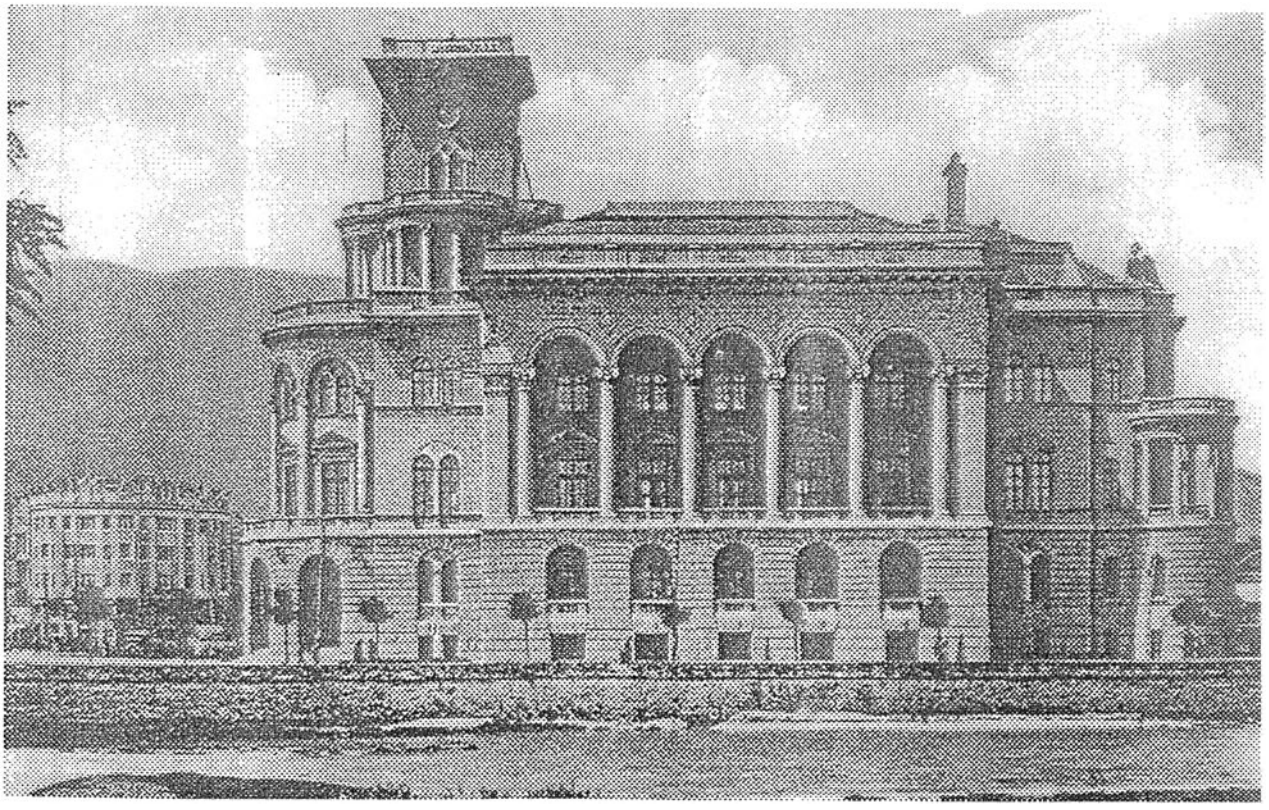
[468] Овој архитект е еден од основачите на проектантското биро "Феникс", заедно со Јосиф Михајловиќ, Јанко Шафарик и Зарија Марковиќ. Тие имале претпоставена програмска цел да создаваат "архитектонски проекти во национален дух", но сепак вистинската продукција на бирото ќе се одвива во знакот на академизмот и често запаѓајќи во безлични еклектични истражувања.

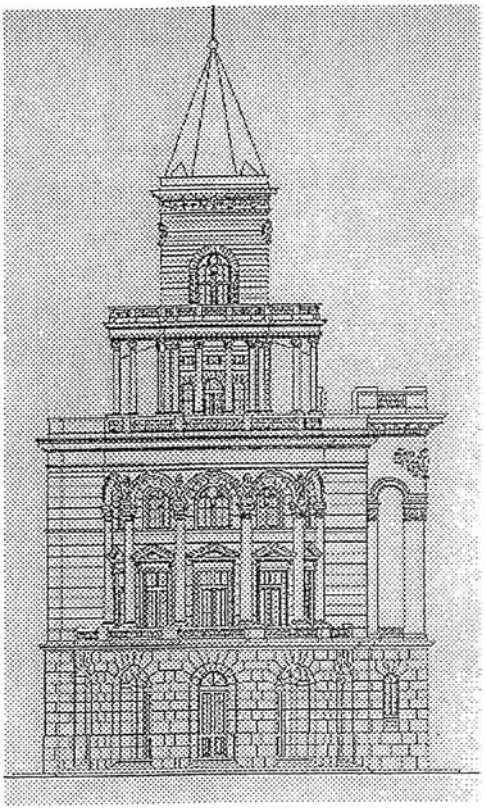
Слободната и условна сецесиска формула според која е извршена апликацијата на декоративните стилски форми, донекаде ја нарушува академски спроведената дисциплина во општата композициона шема. Само заради таквата слобода можеме да ја прифатиме специфичната врска на нагласениот хоризонтален завршен венец и калканската партија која се развива над него. Богатата структура на кровната завршница збогатена дополнително со скулптурите на Д. Станковиќ, формира сложено и стилски неиздржано акцентирање, кое заради богатството на аплицирани форми, визуелно доминира во просторот, и не ја обавува функцијата на врзно ткиво, односно, функцијата на интегрирачка завршна партија, која треба да го смири разбиениот волумен на објектот во долните зони.

Претераната употреба на слободно избрани вегетабилни, геометриски и фигуративни мотиви, употребата на хералдика, богати профилации, и боја, и од друга страна, несоодветно расчленетиот волумен и третманот на влезната партија, не дозволуваат во овој објект да подвлечеме консеквентни стилски зафаќања од кои се извлекуваат поуки. Академскиот манир сериозно загрозен со слободната сецесиска разиграност, како и широкиот репертоар на избрани декоративни елементи, сепак го потврдуваат нашето првично увидување на стилската некохерентност, заради која овој објект се наоѓа во "граничното" подрачје на претпоставеното академско стилско одредување.

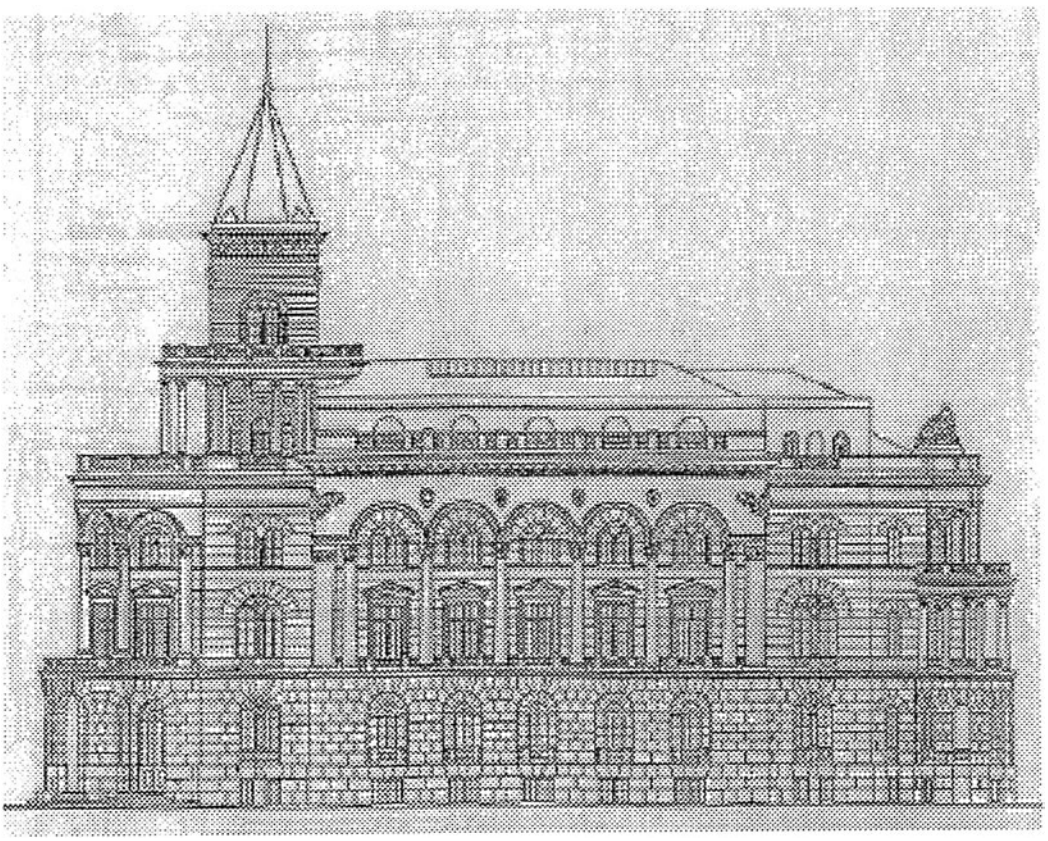


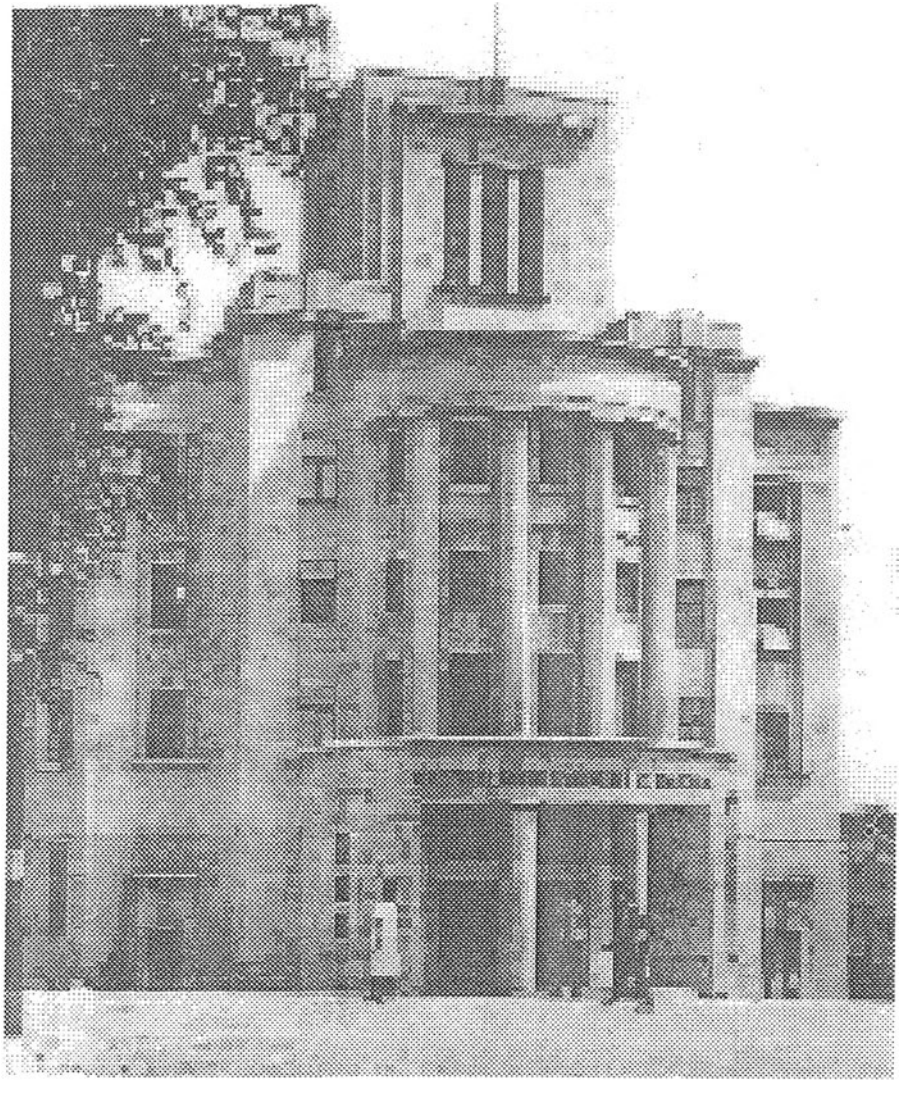
Сл. 1-2, Целосен изглед на фасадата кон плоштадот и страничната фасада кон кејот на Вардар на Офицерскиот дом во Скопје, изграден 1929 година според проектот на рускиот архитект Вилијем Баумгартен



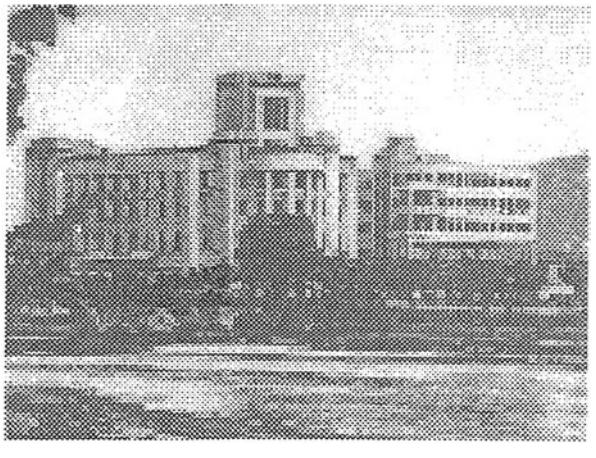


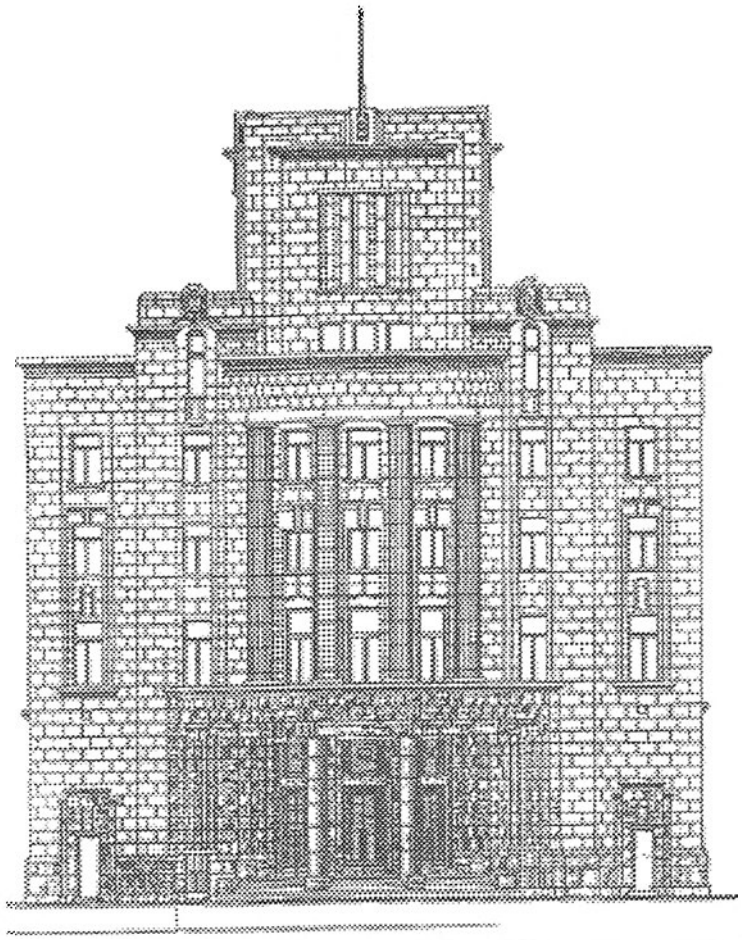
Сл. 3-4, Дел од проектната документација за Офицерскиот дом во Скопје (Изгледи на фасадите)



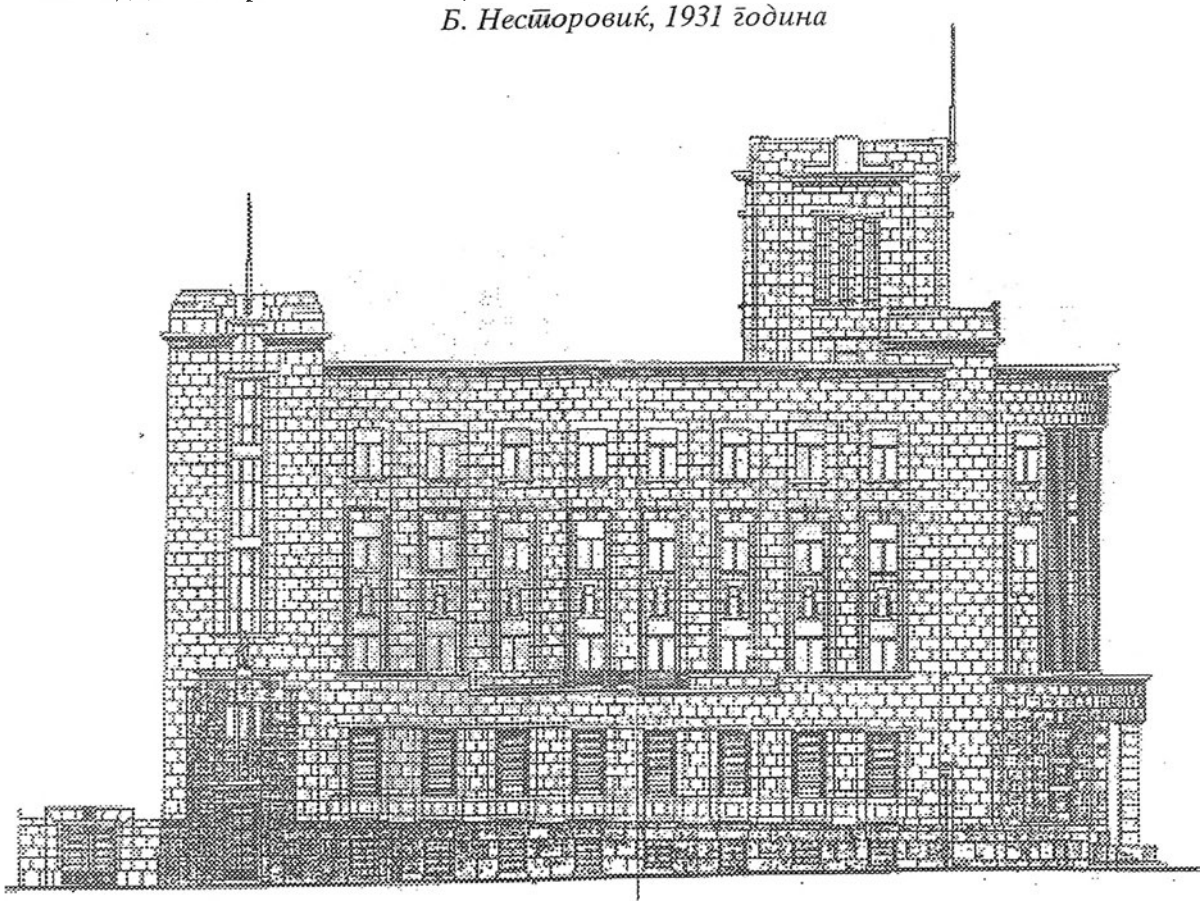


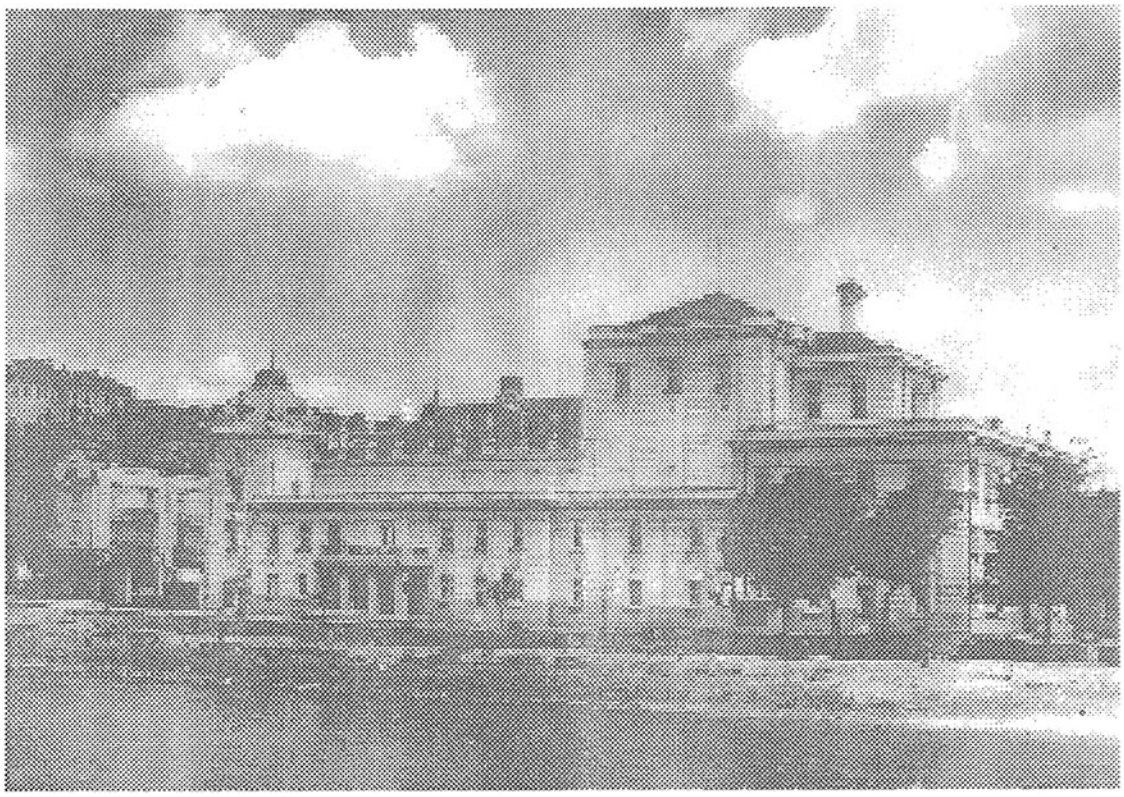
Сл. 5-6, Изглед на предната фасада на Народната банка, изградена според проектот на Богдан Несторовиќ. Ова претставува првонаграден труд на кокурсот распишан 1930 година



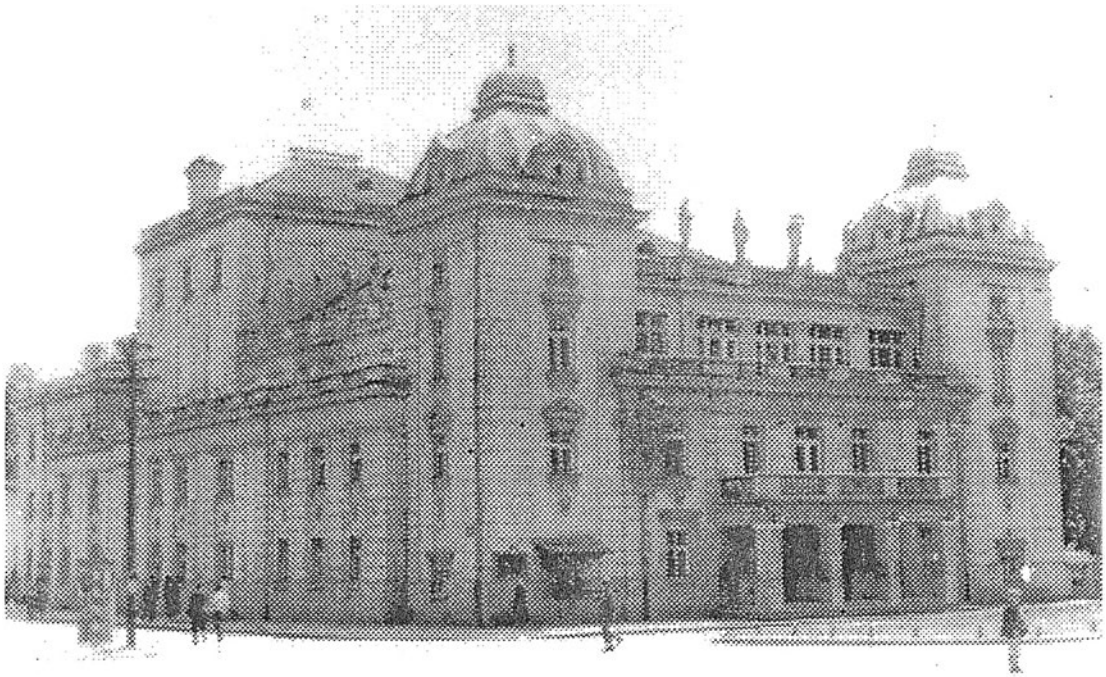


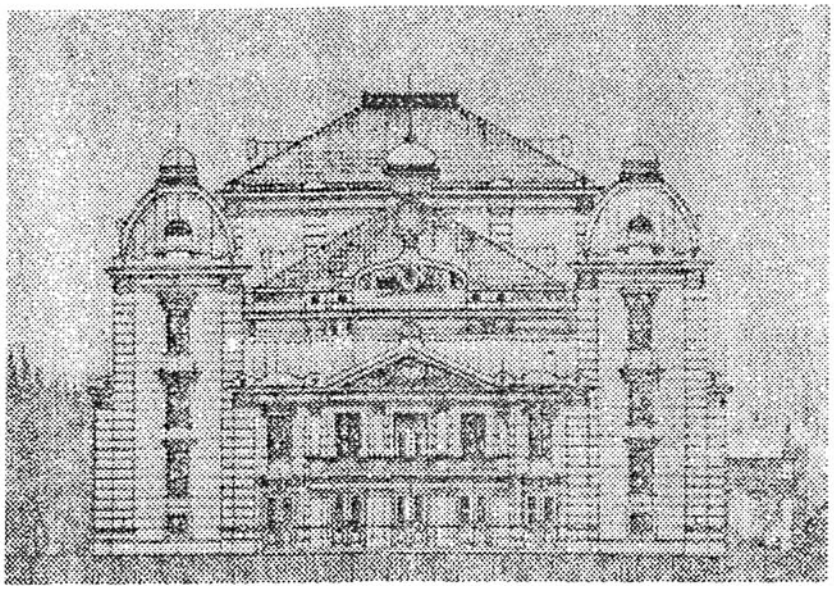
Сл. 7-8, Дел од проектната документација за зградата на Народната банка во Скопје, Б. Несторовиќ, 1931 година



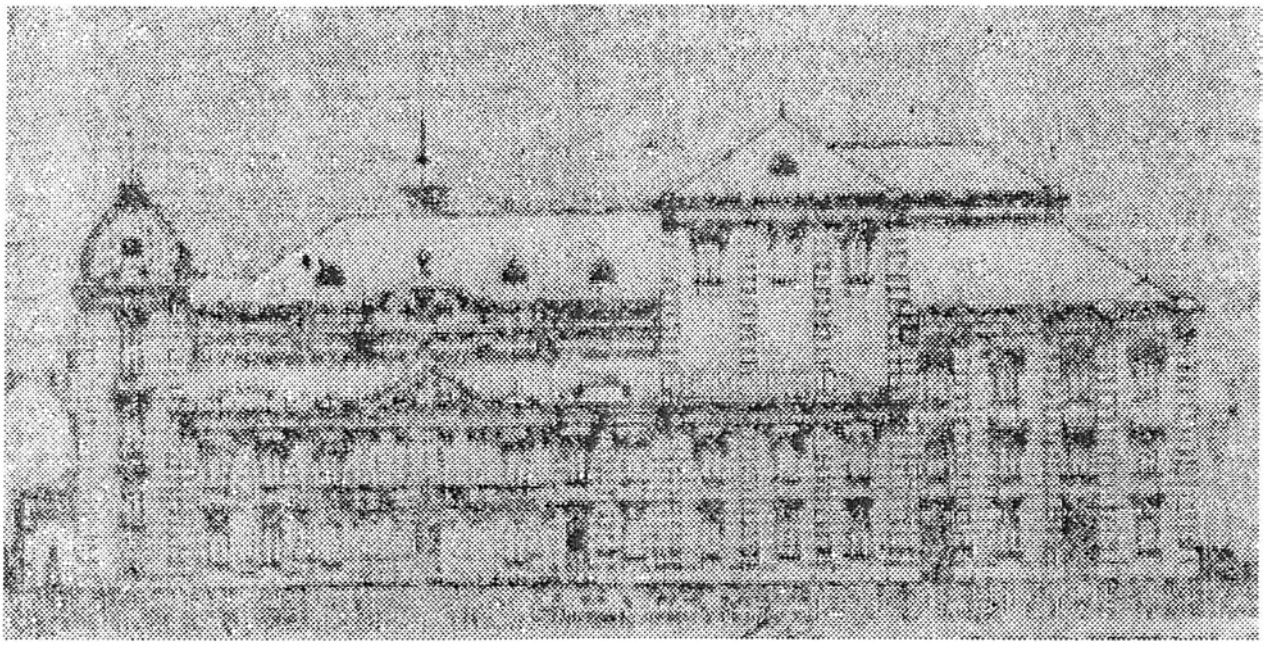


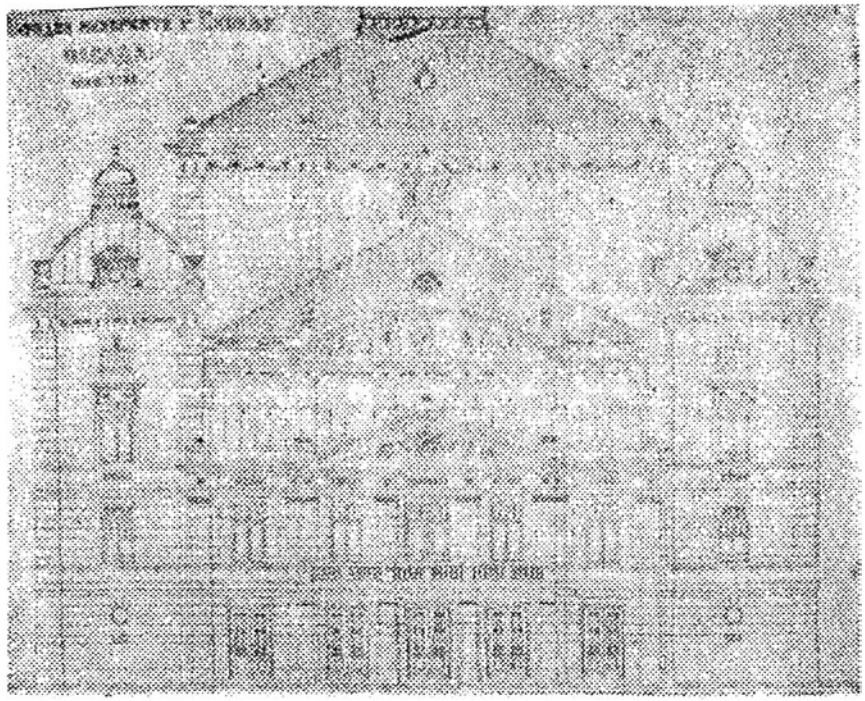
Сл. 9-10. Целосен изглд од страната на кеојот и кон главниот влез на зградата на Народниот театар во Скопје, започнат со изградба во 1921 година, а завршен во 1927 година





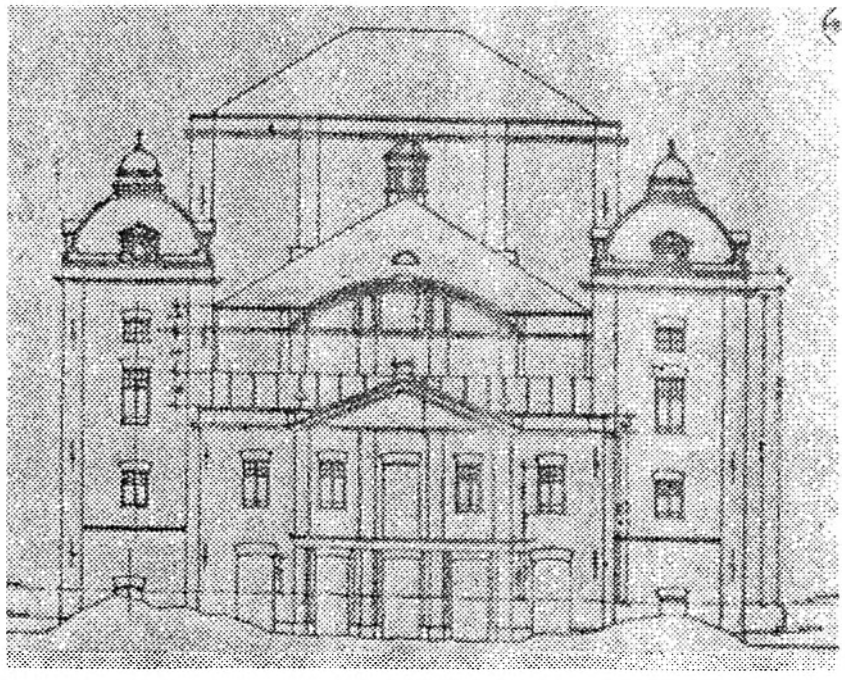
Сл. 11-12, Изгледи на фасадите по интервенциите на инженерот Е. Бронштајн во 1921 година

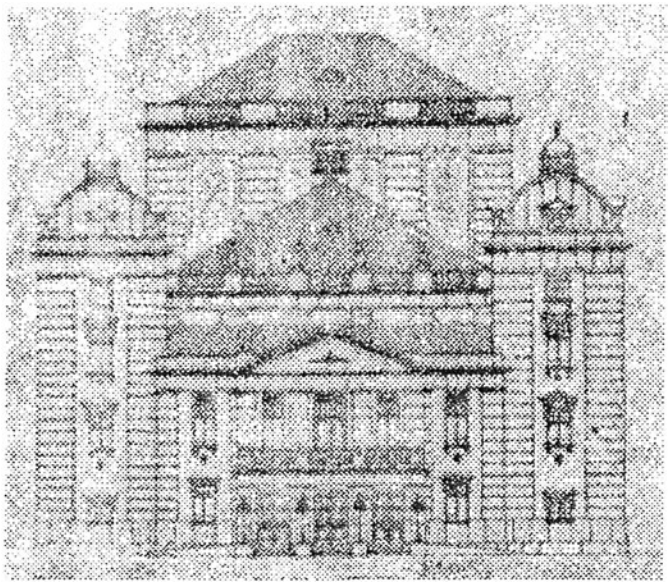




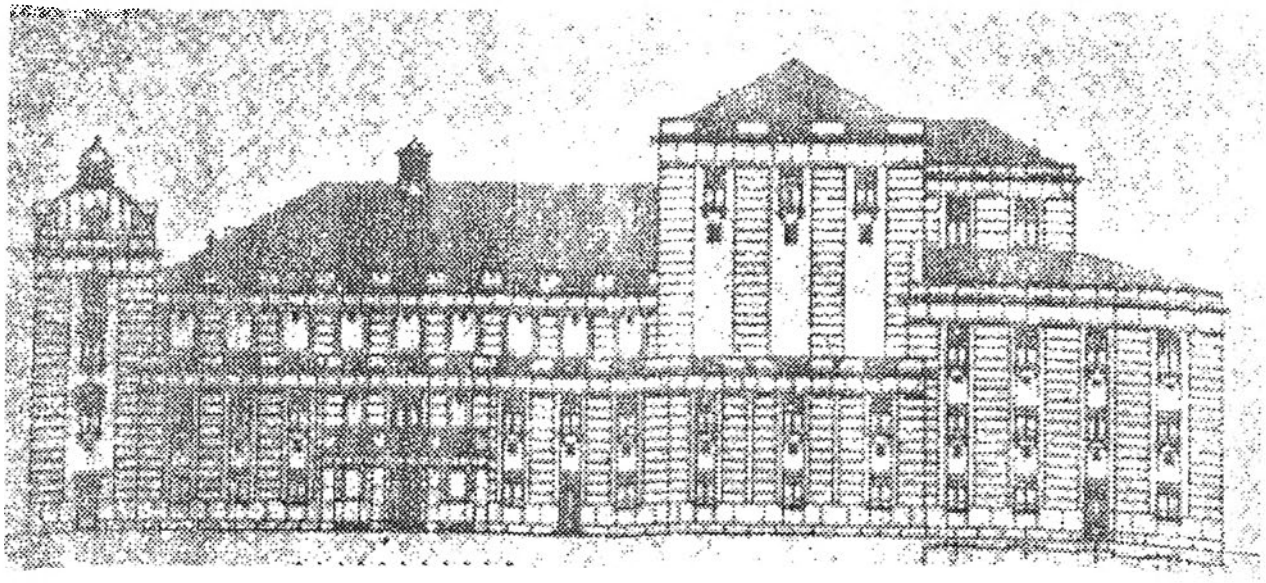
Сл. 13, Измените на проектот предложени од страна на архитектот Бељаевски

Сл. 14, Снимка од затекнатата состојба во која понатамошната работа на театарот ја превзема Д. М. Леко во 1925 година





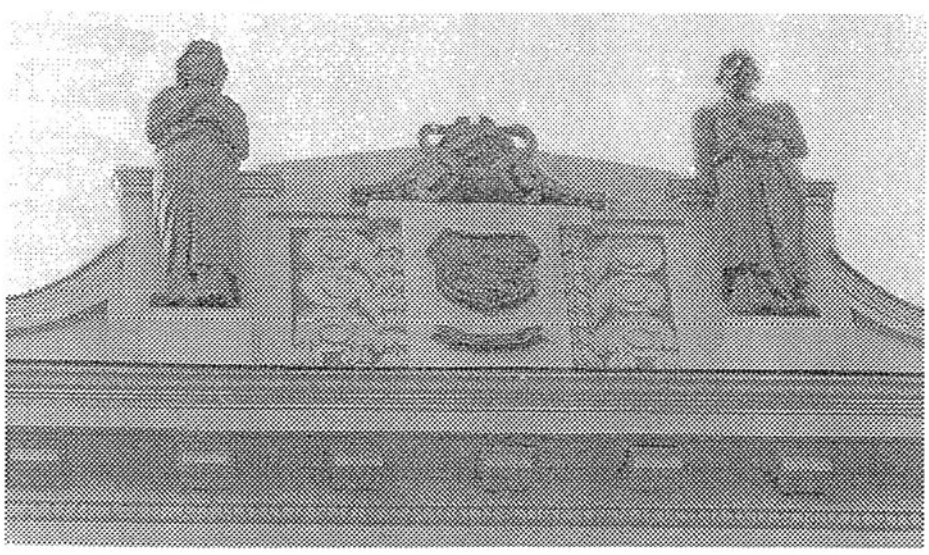
Сл. 15-16, Конечниот изглед на театарот по извршените корекции од страна на Д. М. Леко и Виктор Меснер. Според овие измени на проектот, била конечно завршена зградата на Народниот театар во Скопје во 1929 година

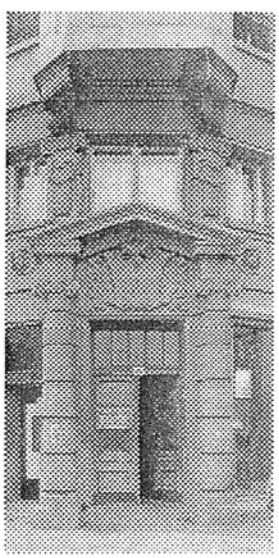




Сл. 17, Зградата на Ристиќевата палата во Скопје, изградена 1926 година според проектот на Драгутин Маслаќ изработен во 1925 година.

Сл. 18-19, Детали од скулптурите над кровниот венец, изработени од Данило Станковиќ, како и детален изглед на влезната партија





7. 2. 4. Присуството на академизмот во различни објекти

Освен монументалните објекти кои досега беа предмет на нашето разгледување, во некои македонски градови ќе бидат реализирани и помали, главно станбени објекти како дел од широкиот репертоар на објекти градени за задоволување на големата побарувачка на станови во периодот меѓу двете светски војни. Во таа група секако ги опфаќаме и оние административни или јавни објекти кои се изградени со специфична програма, намена и функција, а кои почитуваат одредени законитости во проектирањето заради кои ги презентираме како интегрален дел од соодветната стилска формација на академизмот.

Имајќи го предвид досега изнесеното, како прв пример од тој вид ја посочуваме управната зграда на Заводот за заштита на спомениците на културата и Музеј-Охрид (сл. 1), која била изградена 1929 година со доброволни прилози на донатори од Белград и Охрид. Таа била изградена како "Радничка школа", односно женска стручна школа за обучување на женската младина од Охрид и околината. [469]

Според податците од постари информатори од Охрид, покрај формираното "Коло српских сестара" во кое членувале младите девојки од градската елита, било формирано и друштвото "Св. Климент" во кое членувале девојки од посиромашниот граѓански слој. Во 1922 година, ќе биде отворено училиште со име "Женска занатска школа", со времетраење од 5 години. Зградата на ова училише почнала да се гради на иницијатива на друштвото "Св. Климент", кое ја започнало акцијата за собирање средства за изградба. Во акцијата за доделување средсва, биле вклучени не само државните органи и кралскиот двор, туку и граѓаните од Охрид и македонските печалбари од Америка.

За време на Втората светска војна, до 1944 година била средно училиште (класична гимназија). По 1945 година продолжува да работи како женска домаќинска школа за обучување на женската младина. Од 1957 година, овде е сместено економското училиште, а од 1973 година, во оваа зграда е сместен ГЗЗСК-Музеј, Охрид.

Според одредени информации содржани во посочениот елаборат на ГЗЗСК-Охрид, овој објект бил изграден од страна на познатиот инженер Димитри Симонче од Охрид, иако не може да биде потврдено дали истиот се јавува и во функција на проектант. Објектот бил поставен на местото на изгорената куќа на познатата охридска фамилија Паунчевци Ѓорѓи и Јонче. [470]

Авторите на овој елаборат, прецизно утврдиле дека објектот е изграден во духот на класичниот академизам. Обликувањето и компонирањето на основните фасадни елементи и волумени, како и пропорционирањето и димензионирањето на составните елементи на сите фасадни платна, почитуваат специфична акдемска строгост и дисциплина, што издржано е спроведено на сите четири фасади на објектот. Со подолжната-јужна фасада, објектот е ориентиран кон езерото, а заради нагласено косиот терен, влезната партија е поставена на страничната потесна страна, каде се сместени и влезните скали. Цоклето на објектот во кое се сместени подрумските прозорски отвори, е нагласено рустично обработено во делкан камен, а секоја завршница на хоризонтален појас е долпонително нагласена со примената на разделни декоративни венци. Приземната партија е обработена со хоризонтална шрафура изведена во вид на жлебови со специфична измена во партиите над прозорските отвори, кои почитуваат симетрична диспозиција и ритмизирана промена во однос на формата.

Најголемо внимание во обработката и дизајнирањето и е посветено на јужната фасада, каде по целата широчина на објектот е изведена подвлечена хоризонтала со лоѓи и балкони. Нивната ограда е изведена со балустради и масивен ракофат, а како еден од најкарактеристичните елементи претставуваат удвоените столбови кои завршуваат со тимпанони. Балконската плоча е потпрена на конзолни греди со специфична форма, додека кај балконите кои се дефинирани со овие столбови, во зоната под плочата, конзолните греди се удвоени. Овој елемент придонесува за посебно нагласеното чувство на пластичност,

[469] ГЗЗСК-Музеј, Охрид, Предог за утврдување својство споменик на културата на објект од градската архитектура, бр. 03-1267/1 одд 11. 12 1989 год.
[470] Истото

посебно и заради фактот што се наоѓа на јужната фасада на која и светлото придонесува за соодветниот визуелен ефект. Единствената нелогичност во целата ситуација, претставува фактот дека релативно тешката композиција на удвоените столбови (и физички и визуелно) е сместена на конзола, што претставува исчекорување од правилото тие да се поставени на земја (или да лежат на стабилна хоризонтална конструкција) и да се простираат по етажите вертикално расчленувајќи го фасадниот волумен. Во таа смисла, поконсеквентно, иако поненападно е третирана страничната фасада во која е сместена влезната партија, која е решена според строгите принципи на академското компонирање речиси без отстапки или забележителни иновации.

Иако интерполирано во старото јадро на Охрид, во кое доминира поинаков манир на архитектурата која датира претежно од периодот на 19 век, и која носи сосема поинакви карактеристики, овој објект претставува специфично продолжување на градителскиот континуитет. Тоа го заклучуваме бидејќи ваквата реализација произлегува од логичноста и последователноста на еден долготраен процес на воведување на стилски артикулираната архитектура во густото и наследено амбиентално јадро, што како проблем го констатиравме во повеќето македонски градови. Во овој случај, посебно го нагласуваме чистиот и релативно стегнат и прецизен стиски израз, преку кој архитектурата на овој објект ја согледуваме како интегрален дел од архитектонско-стилската формација на академизмот.

Уште еден објект кој почитува идентични обликовни и архитектонско-стилски параметри, претставува објектот во кој е сместена управата на манифестацијата "Охридско лето", а се наоѓа на самиот брег на Охридското езеро, веднаш до пристаништето во центарот на градот (сл. 2-3). Овој објект е исто така изграден кон крајот на третата деценија на векот, но со примарна станбена функција.

Како во ретки случаи на примена на овие изразни архитектонски средства, кај овој објект е извршена прецизна и конструктивна хармонизација во соодносите на елементите посебно приметно на

предната фасада, за разлика од останатите кои се свртени кон внатрешен двор или кон уличен фронт.

Отвореноста на предната фасада кон езерото, како и очигледното чувство за кокетирање вградено во симпатичниот избор на скромните детали со кои се формирани фасадните платна, придонело секако за симетричноста во композицијата, и за примената на познатите академски методи: двојни столбови и пиластри, завршен венец и прецизна и ритмизирана артикулација на прозорските отвори. Терасата на катот е спроведена по целата широчина на објектот, што од друга страна прави трем во приземјето во кој посебно доминантно и репрезентативно место завземаат влезните скали. Симетричната поделба на фасадните платна, дозволуваат употреба на балустради како балконска ограда, што како елемент е присутно и во хоризонталниот појас над завршниот хоризонтален кровен венец. Она што секако претставува квалитет од посебен вид, е начинот на кој основните конструктивни елементи се претворени во второстепена пластика, при што не детектираме присуство на друга фасадна декорација. Тоа зборува за еден прочистен и модернизиран академски манир, преку чија употреба е добиено решение кое апсолутно кореспондира со своето окружување, а изместувањето во насока на дефинирање на сосема нови архитектонско стилски параметри, го оправдува со чистината во пристапот и основното архитектонско дефинирање.

Според силината на вградената академска строгост во начинот на кој се димензионирани и обликувани основните архитектонски елементи, бележиме уште неколку помали станбени објекти. Еден од тие објекти, секако е објектот на ул. 8-ма ударна бригада бр. 24 во Скопје (сл. 4), во непосредна близина на градскиот центар. Ова претставува една специфична модернизирана академска варијанта, кај која е направен ригурозен избор на елементите со кои е дефинирана фасадната површина. Строгата архитектонска композиција, и нагласеното геометризирање на основните елементи, придонесуваат за чувството на здржана монументалност, во која скромната количина на аплицирана декорација во зоната на капителите на пиластрите, ја доживуваме само како средство за

оживување на масивните и геометризирани форми на вертикалните пиластри, кои се употребни како регулатори за симетричното поставување на прозорските отвори.

Поголема слобода во однос на третманот на одделни зони, наоѓаме кај објектот на ул. Илинденска бр. 68 во Скопје (сл. 5). Во овој случај се испочитувани идентични архитеконско-стилски референци, но одредено поместување е забележително во зоната над конзолниот хоризонтален кровен венец. Поткровната партија која е затворена во волуменот кој кон уличниот фронт нуди една специфична лачна разиграна калканска завршница, малку ја оптеретува стегнатата и геометриски третирана фасадна површина во долните зони. Ефектот на нагласена пластичност е постигнат со отворање на аглите на објектот симетрично од двете страни, со што вертикалните пиластри меѓу кои се сместени прозорските отвори, и кои почнуваат од тлото, одат во контекст на препотенцирана вертикалност. Таквата тенденција е смирена со конзолниот венец кој дополнително е разигран со малите конзолни испусти кои симболично ја носат неговата тежина. Во таквата урамнотежена спрега, објектот се доживува како монументално строг, но и дополнително омекнат со искршената завршна кровна линија и малку несоодветно избраните и применети декоративни капители на аголните столбови од балконите.

Во контекстот во кој ги вршиме овие истражувања и анализи, се појавува и една групација на објекти чија специфичност произлегува од тоа што се решени како аголни објекти. Иако во нив тешко ќе пронајдеме консеквентни стилски зафаќања или интерпретации, сепак, според одредени законитости кои се испочитувани во нивното обликување, тие спаѓаат во групацијата која е предмет на нашиот интерес. Овде се мисли пред се´ на станбениот објект на аголот на 8-ма ударна бригада и ул. Максим Горки во Скопје (сл. 6), која е изградена во 1932 година според проектот на Иван Артемушкин. Развиена околу аголот како главен просторен артикулатор на објектот, примерот на оваа зграда покажува колку се благодарни средствата и методите на академизмот, макар употребени и како елементарно средство и инструмент за првично организирање на архитектонскиот простор. Максималното прилагодување

кон локацијата и димензионирањето на блокот, создава компактен уличен фронт, во кој се почитуваат просторните референци на соседните објекти. Вертикалните пиластри се сведени на плитки и непренагласени рамки, кои ги обединува високиот завршен венец. Прецизно утврдената ритмичност во поставувањето на прозорските отвори е спроведено заради урамнотежување со елементите кои го отклонуваат впечатокот за стилскиот предзнак во контекст на едно послободно сецесиско одредување. Притоа се мисли на тенките плочи од балконите, и начинот на кој е применето кованото железо на балконските огради. Во таа смисла, ја означуваме и ретката но функционална фасадна декорација изведена како апликација во одредени зони кои тоа го дозволуваат.

Речиси идентични референци почитува и објектот на аголот на ул. "Македонија" и "Луј Пастер" во Скопје (сл. 7), изградена 1938 година според проектот на инженерот Кирил Жерновски. Она што е посебно забележително во концептот на овој објект, претставува постоечкиот модернизирачки коректив, заради кој е направена максимална редукција на пластичните ефекти во корист на еден прочистен израз, кој според начинот на компонираните фасадни елементи делува во духот на определбите на рано-модерната европска архитектура. Таквиот став го градат повеќе карактеристични елементи, а покрај наведените, посебно таквата функција ја превзема специфичната ограда изведена со челични профили во линиска композиција каква среќаваме на примерите на објектите од руската авангарда, и кај голем број на објекти дизјнирани во студијата на Баухаус во Германија како и кај бројните модерни архитекти од Австрија и другите европски земји. Тука е веќе видлива тенденцијата и експериментирањето со формите од репертоарот на модерната архитектура, што во овој случај резултирало со еден вид "преодно" решение кое токму заради таквата референтност го разгледуваме како дел од послободно и широко дефинираната академска групација на објекти.

Лабилната стилска преференцијалност како одлика на периодот на триесетите години како време на формирање и дефинирање на позициите на архитектурата преку кое се врши воведувањето на стилските

референци како податливи за архитектонски истражувања, ќе продуцира соодветни решенија, кои како и неколку други објекти кои претходно ги споменавме, ќе ги постави во т. н. "гранична стилска зона". Ако кај дел од тие објекти се применуваа методи за ригурозна селекција во примената на соодветната орнаментално мотивска граѓа во функција на модернизирање на архитектонско-стилскиот израз, дотогаш кај одредени објекти наоѓаме успешно реализирани споеви кои се однесуваат на изборот на елементи како апликации за соодветна фасадна декорација, и начинот и методите за организирање на архитектонските елементи во осмислени и дефинирани целини. Академичноста кај овие примери е посебно нагласена како својство, како вградена метода со која се постигнуваат побарувани резултати, отколку како побарувана и реализирана стилска матрица. Често кај нив проблемот на расчленување на фасадните платна претставува единствениот начин за анимирање на чистите и од орнаменти ослободени површини, што дополнително ги отклонува во насока на одредување на присуството на сецесиска слобода и необврзаност, истовремено учествувајќи во една насетувачка "модерна" конотираност на генералниот архитектонски израз.

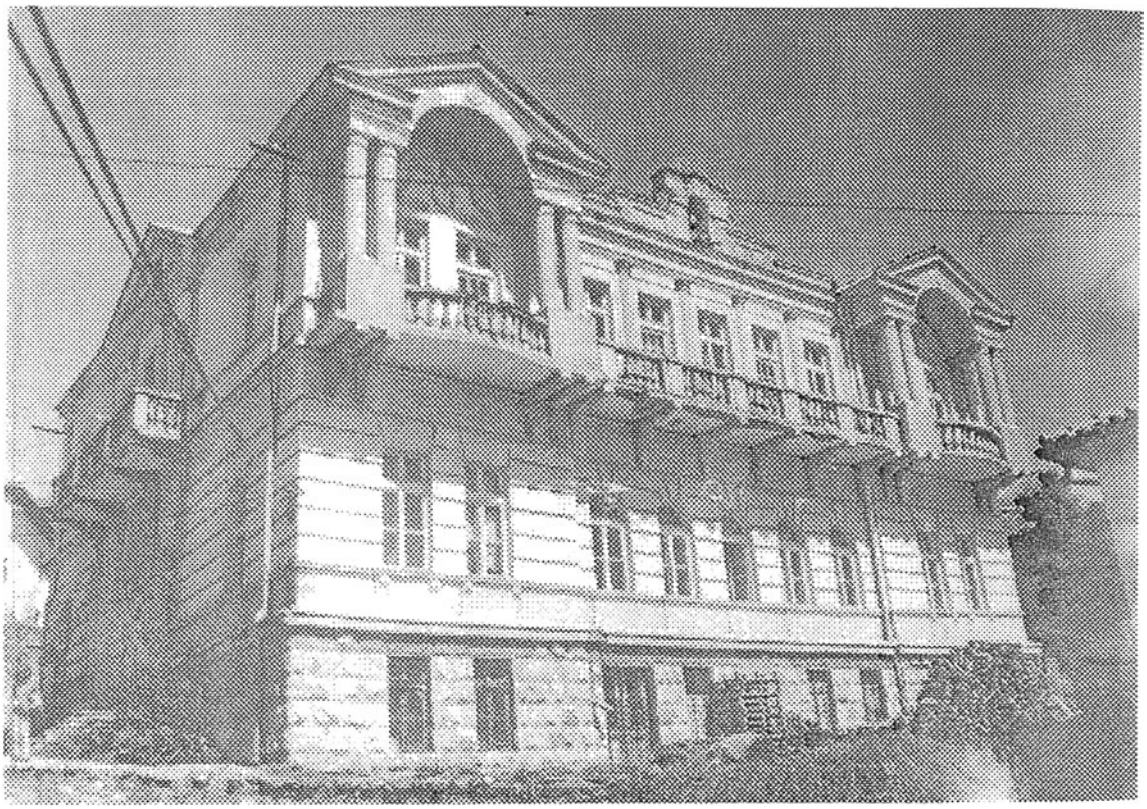
Во таков контекст го разгледуваме станбениот објект на фамилијата Рубен, на аголот на улицата Илинденска и улицата Н. Н. Борче во Скопје, изградена 1927 година според проектот на Иван Артемушкин (сл. 8-9). Иако поставен на агол на две улици, за разлика од претходните примери, вниманието во овој случај им е посветено на двете фасади повеќе отколку на третирањето на аголот како обврска и урбанистичка и архитектонска зададеност. Солидната академска подготвеност на Артемушкин, која му дозволувала да кокетира со избрани методи и средства со кои компонирал побарувани и наречани ефекти во кои однапред биле содржани и емотивни компоненти за стилска предодреденост на евентуалните инвеститори, ја согледуваме и кај овој пример од неговиот богат опус. Чистата и геометризирана волуменска артикулација учествува во интегрален впечаток за монументална целина. Првичниот строг впечаток понатаму го "интимизираат" одредени зафати со чија помош се осмислени сите асиметрични потези на страничната

фасада (посебно кон улицата Илинденска). Иако спакувани во соодветно третирана фасадна обработка, овие асиметрични решенија всушност следат одредени внатрешни функционални зафати, со што и овој објект наклонува кон одредени поставки на модерната архитектура. Академичноста во овој случај образува на видоизменет начин: зидовите стануваат пиластри, малубројните апликации се губат и нивото влијание исчезнува во доминантната функција на математички прецизно расчленетата фасада во која максимално е водена сметка за ритамот на поставување на прозорските отвори и нивната форма. Строгоста во изборот на неопходните стилски форми како елементи кои обврзуваат, се согледува во непогрешливиот избор на дорски столбови во приземјето како база врз која се развива целокупното расчленување на лачно исфрлениот волумен на предната фасада. Сите тие елементи, само го зајакнуваат чувството на релативна "неодреденост" на стилскиот израз, иако генерално не постои никакво колебање токму заради консеквентниот пристап во креирањето и изборот на референтните архитектонско-стилски изразни средства.

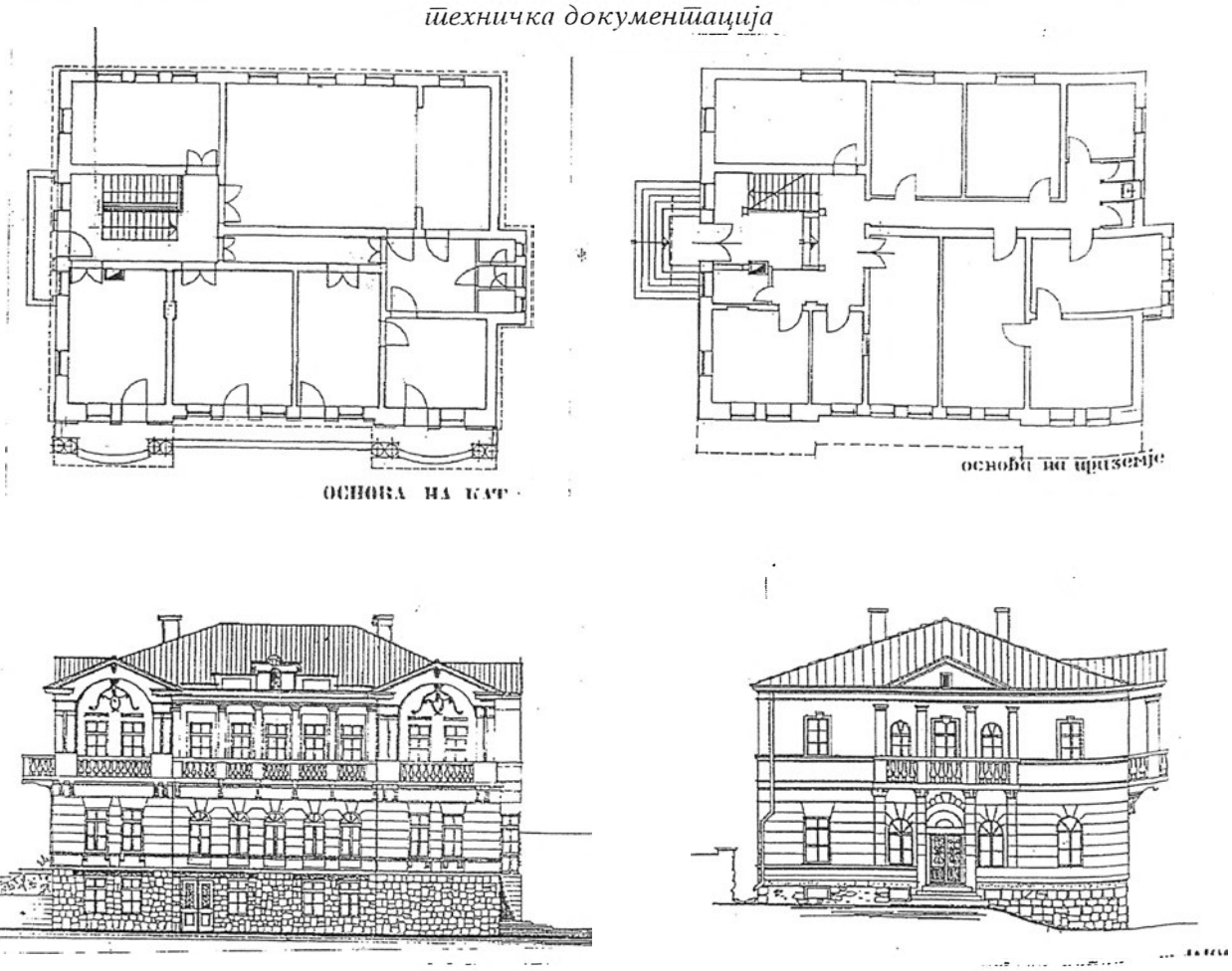
Проблем од иста природа се јавува и при обидот да го подведеме под строга дефиниција објектот во кој е сместен хотелот "Бристол" во Скопје, кој е изграден 1924 година (сл. 10-11). Ако кај претходниот објект, начинот на кој беа компонирани одредени елементи укажуваше на некои недоследности, кај овој објект ги наоѓаме испочитувани речиси сите основни поставки на академскиот пристап. Тоа се гледа во начинот на кој е извршена интерполацијата на вертикалните пиластри, меѓу кои се распоредени прозорските отвори. Вертикалната тенденција е смирена со нагласениот хоризонтален разделен венец во зоната на последниот кат, над кој се развива поткровјето. Немирот во оваа композиција го воведува аплицираната фасадна декорација која се јавува во парапетите на прозорците. Посебно е интересно отстапувањето од академските правила кое е спроведено при обликувањето на влезната партија на десниот агол, каде неочекувано се јавува полукружно еркерно исфрлање од основниот волумен. Овој еркер завршува со повлекување кон основниот волумен и со специфичен калкански завршеток во кој е аплицирана сложена

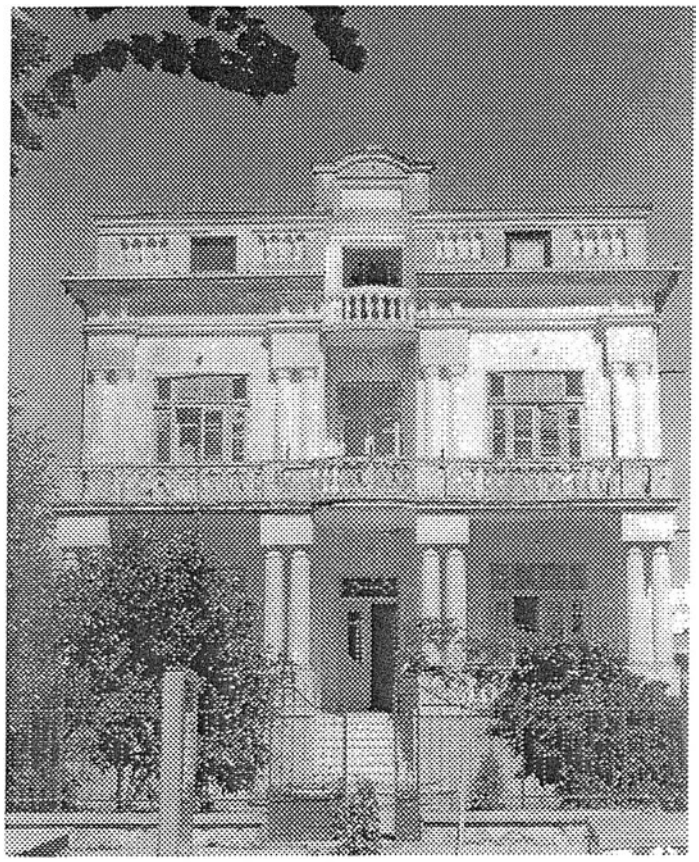
орнаментална структура. Сето тоа укажува на присуството на сецесијата која во овој случај е употребена како манир, односно како еден од елементите кои се ставени во функција на оживување на релативно стегнатиот и геометризиран систем на решавање на основната фасадна површина.

Заради таквите широко застапени тенденции на мешање на разнородни архитектонски и стилски форми, ќе се случи и безмерна продукција на стилски некохерентни објекти, кои само ја усложнуваат постапката на класифицирање врз основа на вградени естетски својства на архитектонските објекти. Од тие причини, голем дел од тие објекти нема воопшто да биде земена за разгледување, со што претставените примери во текстот ги одредуваме како доволно референтни да учествуваат во претставувањето на соодветните архитеконско-стилски тенденции.

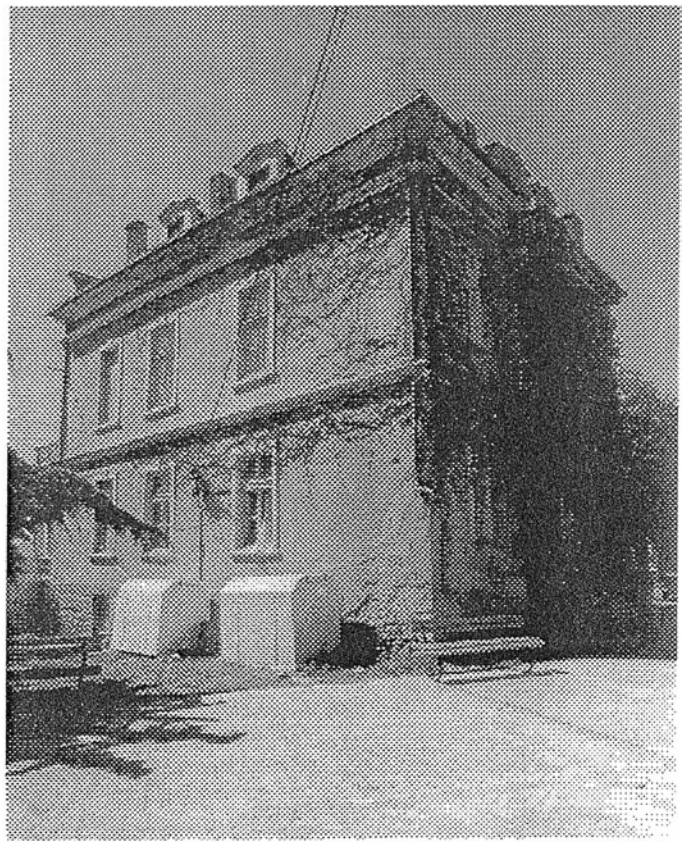


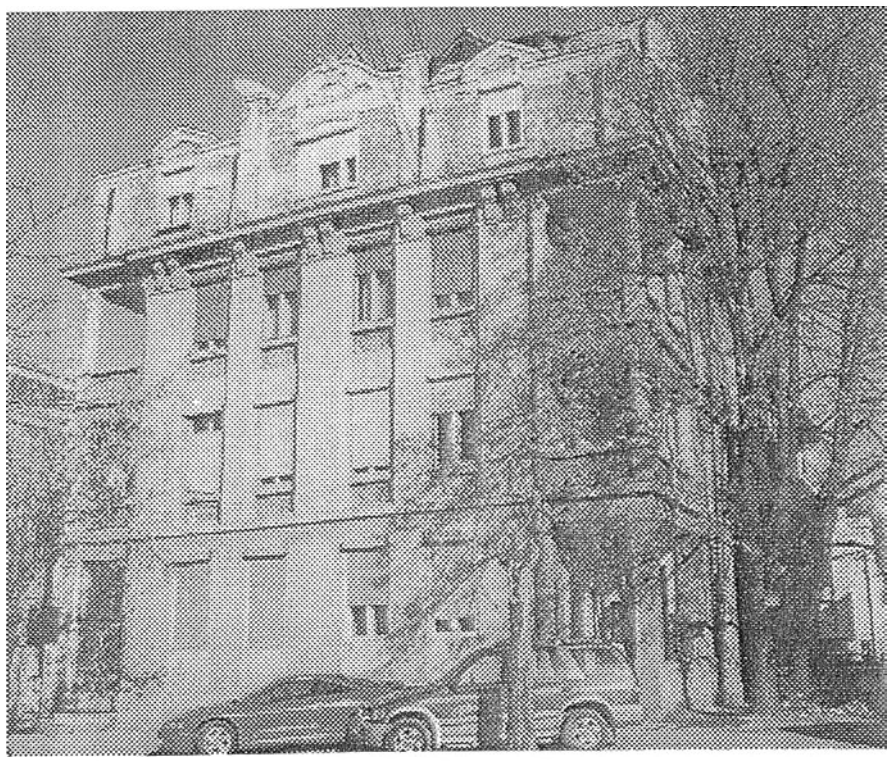
Сл. 1, Изглед на јужната фасада на зградата во која е сместен ГЗЗСК од Охрид. Овој објект е изграден во 1929 година (како т. н. Радничка школа). Долу: дел од снимената техничка документација





Сл. 2-3, Објект во кој е сместена управата на манифестацијата -Охридско лето, изградена во триесетите години во центарот на Охрид





Сл. 4, Станбен објект на ул. 8-ма ударна бригада бр. 24 во Скопје

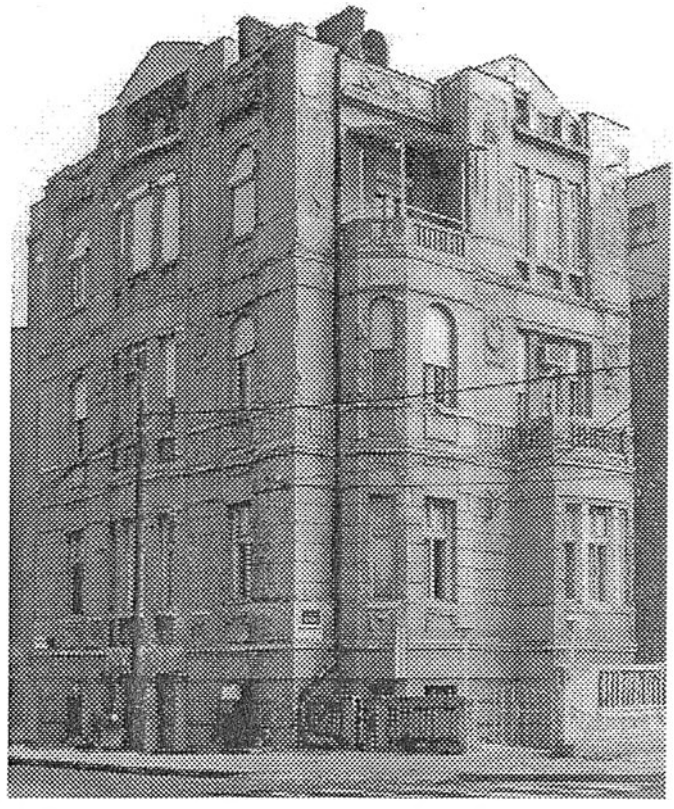
Сл. 5, Станбен објект на ул. Илиненска бр. 68 во Скопје



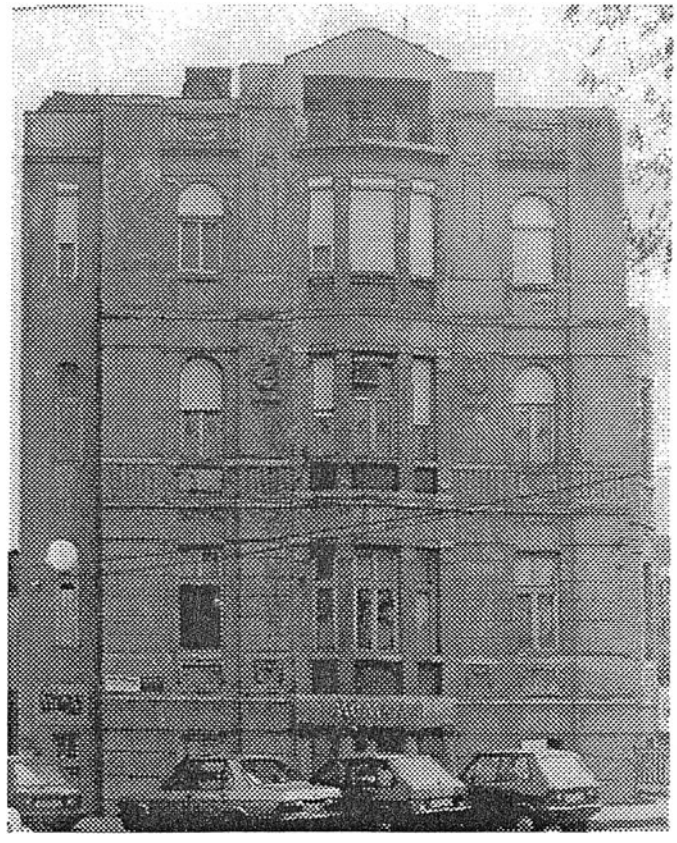


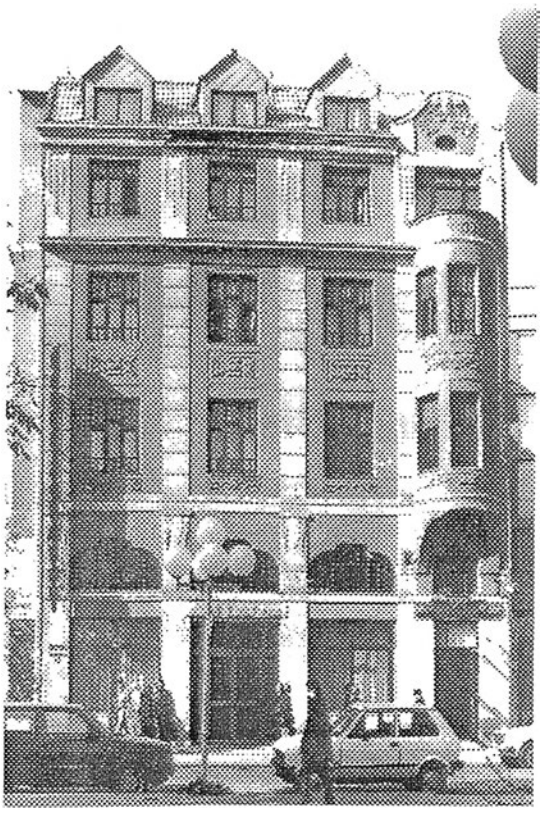
Сл. 6, Станбен објект на аголот на ул. 8-ма ударна бригада и ул. Максим Горки во Скопје, изградена 1932 година според проектот на И, Артемушкин
Сл. 7, Станбен објект на аголот на ул. македонија и ул. Луј Пастер во Скопје, изградена 1938 година според проектот на инженер Кирил Жерновски



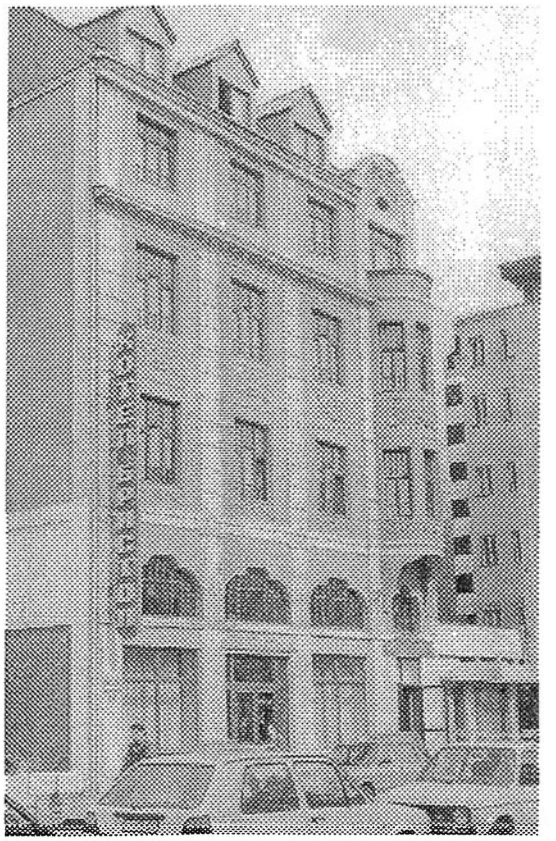


Сл. 8-9, Станбен објект на фамилијата Рубен, на аголот на бул. Илинден и улицата Н. Н. Борче во Скопје, изградена 1927 година според проектот на И.Артемушкин





Сл. 10-11, Објектот во кој е сместен хотелот -Бристол-, изграден 1924 година на ул. Македонија во Скопје



7. 2. 5. Академизмот како рамка за традиционалистички истражувања

Сакајќи да укажеме на широко дефинираните можности кои ги содржи академизмот како постапка и метода, всушност откриваме еден суптилно вграден и отворен дискурс, кој по принципот на внатрешна измена на референтните параметри, покажува високофреквентно учество во сложените и динамични процеси на формирање на стилските референци. Притоа утврдуваме дека во академската постапка всушност се врши специфична замена на елементите од декоративниот реперотар: стилските форми од европското историско-уметничко потекло, се заменуваат со соодветни субститути од средовековно, фолклорно и општо сватено традиционално потекло (во контекст на програмски утврденото локално и национално). Така се создава вистинска академска рамка, во која сите обиди да се дефинира засебен "национален стил" всушност завршуваат во традиционалистички интерпретиран академизам, во кој процентот на учество на академските методи е многу поголем и пообврзувачки од соодветниот орнаментално мотивски аранжман.

Од денешна перспектива, всушност не постои сериозно изместување на фолклоризмот или "византискиот" стил, од општите поставки на академизмот. Посебно во постапките за "византизирање" на одредени елементи од архитектонските јазици, во овој контекс ќе се провлечат оромен број на недоследности, пред се´ заради утврденото присуство на прецизни и артикулирани шеми за функционална организација, кои на одреден начин влијаат и врз општиот третман на расчленување и организација на фасадните површини. Во таквата дисциплинирана постапка, како втора фаза го утврдуваме соодветното приспособување кон побаруваниот стилски предзнак, при што се користат оние елементи кои се утврдени во историското наследство или во одреден историски период. На тој начин се создава подвоеноста на основите од фасадите, и губењето на органските врски на конструкцијата, функцијата и декорацијата, што укажува на недоследноста на таквите стилски зафаќања и неконсеквентноста на соодветните стилски прелошки. Сето

тоа на специфичен начин го утврдува контекстот и ја дефинира рамката во која се развиваат овие специфични "стилови" во архитектурата, кои заради наведените специфичности, својата внатрешна дефиниција ја конституираат на различни позиции.

Од тие причини, овие стилски специфики во кои тенденциозно се врши реанимирањето на одредени историски периоди преку повикување на целокупниот збир од идеолошки, општествено-политички и историско-уметнички конотации, ги разгледуваме користејќи го академизмот како дефинирана и проверена стабилна рамка, во која соодветно именуваните традиционалистички истражувања ги развиваме во три групи:

а) *Експресионистички влијанија (романтичарски, национално-романтичарски),* кои го истражуваат зафаќањето во широкиот емотивен репертоар на експресионистичките определби во архитектурата, превземени како дел од европското искуство и актуелните архитектонско-стилски тенденции согледани низ процесот на развој на европската архитектура и уметност. Притоа се согледува личниот придонес на оредени автори во формирањето на специфична архитектоничност, која во крајната инстанца се оградува дури и од првичните и побарувни програмски цели заради кои таа се создава, бидејќи станува премногу лична, емотивна, и соодветно интерпретирана;

б) *Збир на византиски, (постивизантиски) и фолклористички интерпретации,* во контекст на широко сватен традиционализам, поставен во или надвор од дефиницијата на "националниот стил" и на фолклоризмот кој е дефиниран како посебна категорија. Овие влијанија ги третираме преку специфичниот збир на рефлектирачки својства, кои дефинираат соодветни пристапи во практична проектантска постапка, и се реализираат како резултат на побарувана, (во соодветен идеолошки контекст) поставена програма;

ц) *Истражување на можности за историцистички реминисценции во рамките на академизмот,* преку кои се реализираат соодветни објекти, кои тенденциозно се отклонуваат од монуметналистичката димензија на класичниот академизам, а се развиваат во контекст на интимизирање на специфичното граѓанско чувство и неговата социјална димензија, преку кои на соодветен начин се моделира архитектонскиот простор. Тоа подразбира и дозволува употреба на традиционални средства и архитектонски стилски форми од различно историско потекло, но спроведено со голема дисциплина во изборот и третманот на соодветните елементи, при што се добиваат соодветни резултати базирани на однапред и прецизно одбрани елементи и методи. Овие зафати дефинираат еден специфично омеѓен историзам, кој својата дефиниција ја образува преку повикување и употреба на архитектонско-стилските средства од единечните национални традиции.

а) Експресионистички истражувања (романтичарски, национално-романтичарски)

Во формирањето на современиот архитектонски израз во периодот меѓу двете светски војни, соодветна генеративна улога ќе има архитектурата на експресионизмот, која егзистира заедно со сецесијата, футуризмот, конструктивизмот, функционализмот и пуризмот. Со духовните, идејните и формалните основи на архитектурата на екпресионизмот, актуелната архитектонска средина ќе се запознае најмногу преку списанието L'Architecture d'Aujourd'Hui , и германското списание Bauhausbucher.[471] Во комплексната состојба на архитектурата во повоениот репресивен амбиент, проблемот на слободниот избор помеѓу експресионизмот од една, и рационализмот во архитектурата од друга страна, постепено ќе се издиференцира и ќе се претвори во етичко прашање, престанувајќи да постои на доктирнарен план. Во тој процес, "ортодоксните рационалисти им замераат на експресионистите заради нивната емфатичност, предимензионирањето на формите и свесното жртвување на функционалноста заради емотивни и симболични содржини".[472]

Присуството на актуелниот романтичарско-експресионистички манир ќе го детететктираме во архитектурата која се создава во еден поширок контекст. Притоа, утврдувајќи ги врските на романтизмот и експресионизмот, можеме да зборуваме за одредени објекти од црковното градителство во овој период во Македонија, за разлика од профаното градителство, каде таквите тенденции нема да се конфигурираат на идентичен начин. Програмски јасно дефинираниот јазик на оваа стилска определба, многу помалку ќе биде применет во профаното градителство, пред се´ заради големата емотивност на изразот и невозможноста низ таков тип на објекти да се спроведе соодветната симболичка употреба на елементите со јасна и скулптурална реторика.

---

[471] Kadijević Aleksandar : Elementi ekpresionizma u srpskoj arhitekturi između dva rata, Moment br. 17, jan.-mart 1990, str. 90-100

[472] Istoto

Во новонастанатата состојба во која се наоѓаат државите во овој период, заради одредени општествено политички фактори, во доменот на архитектурата и градежништвото доминацијата на анти-рационалистичкиот и харизматичен експресионистички естетизам нема да биде афирмативно прифатен, иако експресионистичките концепти ќе го најдат своето место во стилското артикулирање и изградбата на некои црковни објекти. Во таквата состојба, на актуелните политички кругови многу повеќе им одговараат другите архитектонски стилови, при што експресионизмот како авангардно движење се дистанцира од патернализмот на владеачките гарнитури, со што успева да ја сочува својата автономија и хуманите утопистички идеали.[473]

Благодарејќи на внатрешната и органска врска на романтизмот и експресионизмот, ќе бидат создадени некои специфични дела посебно во доменот на црковното градителство. Кон средината на дваесетите години, под влијание на модерните и слободни сфаќања за архитектурата, се јавува тенденција кон посилно исполување на емоционалноста, па неретко ќе се посега по синтезата на модерниот експресионизам и романтичарскиот симболизам во архитектурата и во таа смисла, формите на екпресионизмот ќе бидат применети како средство за оживување на традиционалниот декоративен систем. Експресионизмот во архитектурата најсилно ќе се изрази преку спомениците кои претставуваат синтеза на скулптурата и архитектурата.

Периодот на дваесетите години, ќе биде во знакот на посегање по синтезата на модерниот експресионизам и романтичарскиот симболизам во архитектурата, под влијание на модерните и слободни сваќања на градителството. Формите на експресионизмот ќе бидат применети како "средство за оживување на традиционалниот декоративен систем со користење на експресивната просторна енергија на издолжените лакови и немирната силуета на масивните романтичарски волумени" кои посебно Момир Коруновиќ во доменот на креирањето на сакралната архитектура во Македонија доследно ги применува во обликувањето на основните архитектонски елементи на повеќе објекти. Овие стилски определби,

[473] Istoto

директно ќе го условат обликувањето на неколку интересни објекти конципирани според поставките на експресионистичката архитектура: црквата св. Кирил и Методиј во Прилеп, кулата-пирг на Св. Јован Владислав во Св. Наум во Охрид, спомен кулата во Кучково кај Скопје, спомен костурницата во селото Рамне-Охридско и спомен костурницата во месноста Зебрњак кај Куманово.[474] Спомен-костурницата во месноста Зебрњак кај Куманово и кулата на Св. Јован Владимир во Охрид (1929)година[475] се моделирани во духот на индивидуално сватениот експресионистички манир. Стилот на Коруновиќ бил длабоко личен, подеднакво оддалечен и од српсковизантискиот стил и од фолклоризмот. Во него се преплетуваат влијанијата на тогаш модерниот експресионизам, од кој веќе беа исчезнати непотребните детали, подеднакво како и влијанието на традиционалната романтична основа. Специфичните скулптурално третирани форми наредени една над друга, експресивната кула на Зебрњак, претставуваат објекти чија форма би можела да се доведе во врска со познатата Менделсонова "Ајнштајнова кула". Сета таа специфична и препознатлива ризница која според богатството на длабоко емотивниот кондензат во функција на императив ги дообликува и развива архитектонските форми, претставувајќи ги во еден здив кон крајот на дваесетите години.

Во доменот на профаната архитектура, експресионистичките определби во духот на националниот романтизам, Коруновиќ ќе ги примени во проектирањето на Соколскиот дом во Куманово кој е изграден 1931 година (сл. 1-2).

Ако го познаваме обемот и изградените објекти во Македонија, воопшто не´ изненадува репертоарот на употребените средства за оживување на фасадните површини. Едноставната програмска содржина која се впишува како функција во овие објекти, не дозволува експериментирање од друг вид. Во овој случај, Коруновиќ превзел смела акција за расчленување на волуменот на објектот, решавајќи ја симетрично влезната фасада. Истурените влезни скали, го дополнуваат впечатокот на свечаност и монументалност, која дополнително ја

[474] Кокан Грчев, Црковното градителство во Македонија 1919-1940, н. д.

подвлекуваат страничните "кули" Во нив се спроведени високи, тенки прозорци, кои вертикално го просечуваат јадрото на овие елементи во вид на издолжени трифори кои во специфичниот лачен кровен завршеток, превземен како елемент од црковното градителство, завршуваат со кружни розети-прозорски отвори на кои е аплцирана фасадна декрорација во вид на околупрозорска декоративна рамка, превземена и интепретирана преку познати стилски предлошки од средовековните градителски традиции (сл. 5). Симболиката на овие елементи секако дека останува интимна авторска категорија, но сепак нивната просторна динамика успева дури и во денешни услови да наметне одреден немир и разиграност на богатата пластична декорација, кои ги доживуваме како специфичен експресивен акцент.

Разбивањето на масивниот волумен со лачно засводени отвори во приземјето, на спратот соодветствува на сосема транспарентната постапка со која е направено целосно ритмично отварање, спроведено со употребата на лачни единечни прозорци (сл. 3-4). Желбата да се подвлече и нагласи изворот на декоративните елементи, веројатно придонело да се појави богато структурирана фасадна орнаментација, која е аплицирана главно во функција на декоративна прозорска рамка. Во низот од катните прозорци, интегралната апликација на специфичната декоративна рамка се доживува како континуиран декоративен фриз, кој максимално учествува во иинегралното доживување на целокупноста на архитектонскиот изразен јазик. Многу посмирено делуваат страничнте фасади, кај кои се применети само низи од единечни прозорци по примерот на елната фасада. Таквото смирување, дозволува предната фасада дополнително скулптурално да заживее во просторот, оправдувајќи ја определбата оваа архитектонска реализација да биде претставена како оригинален придонес во дефинирањето на присуството на експресионизмот во архитектурата во меѓувоениот период.

Што се однесува до целокупното архитектонско творештво на М. Коруновиќ, во своето контраверзно барање на сопствениот творечки израз, нему нема да му пречи фактот дека кон крајот на дваесетите и

---

[475] Истото

почетокот на триесетите години, спојот помеѓу романтизмот и експресионизмот ќе биде третиран како пример на ретардирано архитектонско мислење.[476] Сепак, неговиот изразен јазик формиран под влијание на чешкиот кубизам и европскиот романтичарски експресионизам кон крајот на втората и почетокот на третата деценија на векот, ќе го дистанцира неговото внимание од поставките на "српско-византиските" градителски примери, упатувајки го многу повеќе кон личните мотиви за истражување во корист на експресионистичките стилски барања.[477] После 1930 година, неговата инвентивност се гаси, а меѓу младите кои доминираат, нема негови истомисленици или негови ученици.[478]

Согледувањето на деталните состојби околу изградбата на соколаната на М. Коруновиќ во Куманово, упатува на уште еден интересен автор и неколку негови реализации. Значајно е да се спомене, дека изведувач на работите на Соколаната во Куманово ќе биде Владимир Антонов,[479] руски емигрант, кој работи во Техничкиот оддел при Општинската управа на Куманово, кој ќе ги проектира и изведе Општинската зграда и Занаетчискиот дом во Куманово, како и други јавни и индивидуални станбени објекти. Делувањето на Антонов не е осамено на архитектонската сцена во третата деценија, кога руските архитекти добиваат големи нарачки и градат монументални објекти.[480]

Зградата на Занаетчискиот дом во Куманово (денес зграда во која е сместена подрачната единица на Републичкиот Архив, сл. 6-7), претставува интересна реализација не само заради близината на две значајни остварувања на М. Коруновиќ (споменикот на "Зебрњак" и Соколскиот дом). Колку овие објекти и контактите со Коруновиќ можеле да извршат одредено влијание врз неговите архитектонски ставови, тешко

---

[476] Kadijević ALeksandar, Momir Korunović, n. d., str.105
[477] А. Кадијевић, Момир Коруновић, Српски архитекти новијег доба, Београд 1996, стр. 19
[478] Srpska arhitektura 1900-1970, Jugoslovenska umetnost XX veka, Muzej Savremene umetnosti, Beograd, mart-april 1972, str.20
[479] Славица Цветановска, Семејна куќа проектирана од архитектот Владимир Антонов, Музејски гласник бр. 1, Народен музеј Куманово, Куманово 1994,стр. 97
[480] Manević Zoran , n. d. , str. 22

е да се тврди, но затоа може да се претпостави според содржината на вредности вградени во зградата на Занаетчисикиот дом.

Ако внимателно ја анализираме просторната организација на објектот на Занаетчискиот дом и зградата на Соколаната на Коруновиќ, секако ќе констатираме идентичен треман посебно нагласен во организацијата на волумените на предните фасади. Архитектонскиот мотив на странични симетрични "кули, ќе ги применат и двајцата автори, но со различен пристап во третманот на фасдната завршница. Антонов ќе примени проверен коцепт на масивно приземје расчленето со лачни отвори, над кое се развиваат останатите елементи од објектот. Антонов потешко успеал да се ослободи од академската дисциплина, која е очигледна во третманот на високите вертикални пиластри, кои се лишени од било каква декорација. Согласно на строгите академски правила, овие геометризирани вертикални елементи ги обединува завршен хоризонтален венец од кој на експресивен начин се развиваат "кулите" на челната фасада, и надвишувањето на волуменот на спротивната страна. Модернизирањето кое е направено во однос на фасадната декорација, очигледно е дополнето со воведувањето на овие специфични архитектонски елементи, кои во себе антиципираат искуства од европскиот експресионистички манир.

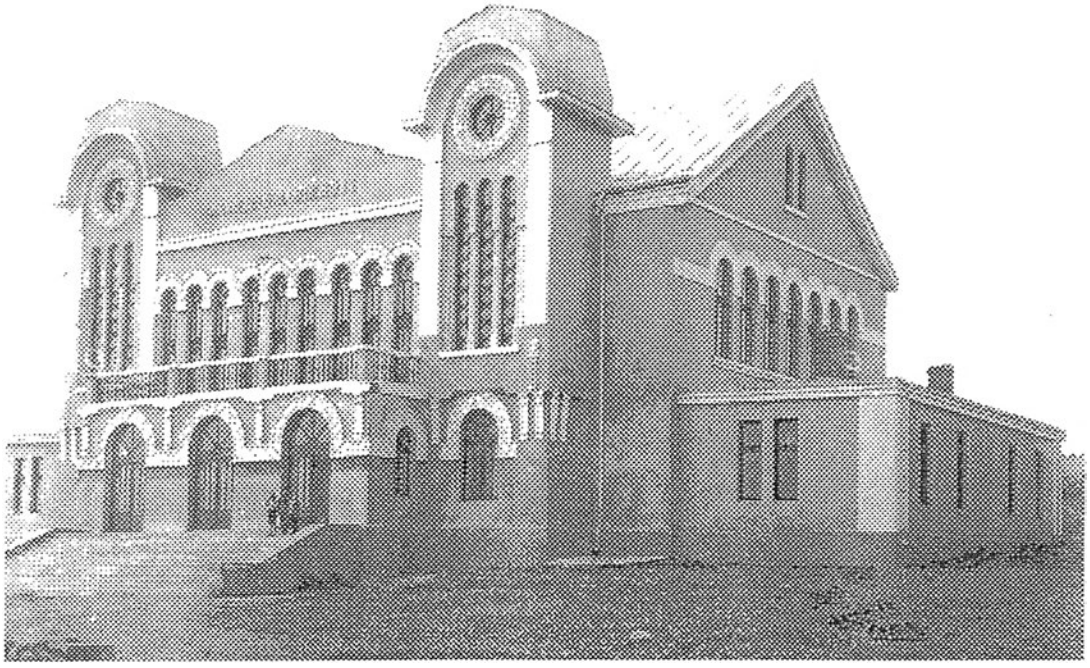
Помалку интересен е проектот на Антонов за зградата на Општинското собрание, која поседува широко дефинирани традиционалистичи назнаки (сл. 8-9). Релативно неконсеквентниот избор на архитеконските форми и декоративни детали и елементи, не дозволуваат утврдување на основна стилска референца кон која прилонува сложениот архитеконско декоративен репертоар на овој објект. Единечно во него препознаваме одредени форми превземени како резутат на зафаќањето во традиционалното средовековно наследство спроведено преку употребата на високи расчленети трифорни прозорци, примената на лачно засводени ниши во кои се интерполирани прозорски отвори, и како најкарактеристично, специфичните лачни калкански завршетоци на кровот употребени како директна реминисценција на одредени модели од црковното градителство (сл. 10-11). Сепак, и кај овој

објект можеме да го констатираме присуството на одреден "немирен дух", заради кој е направен соодветниот избор на елементи, кои од друга страна нудат спротивставено доживување составено од контрапункти во контекст на експресионистичкото одредување на некои негови слоеви.

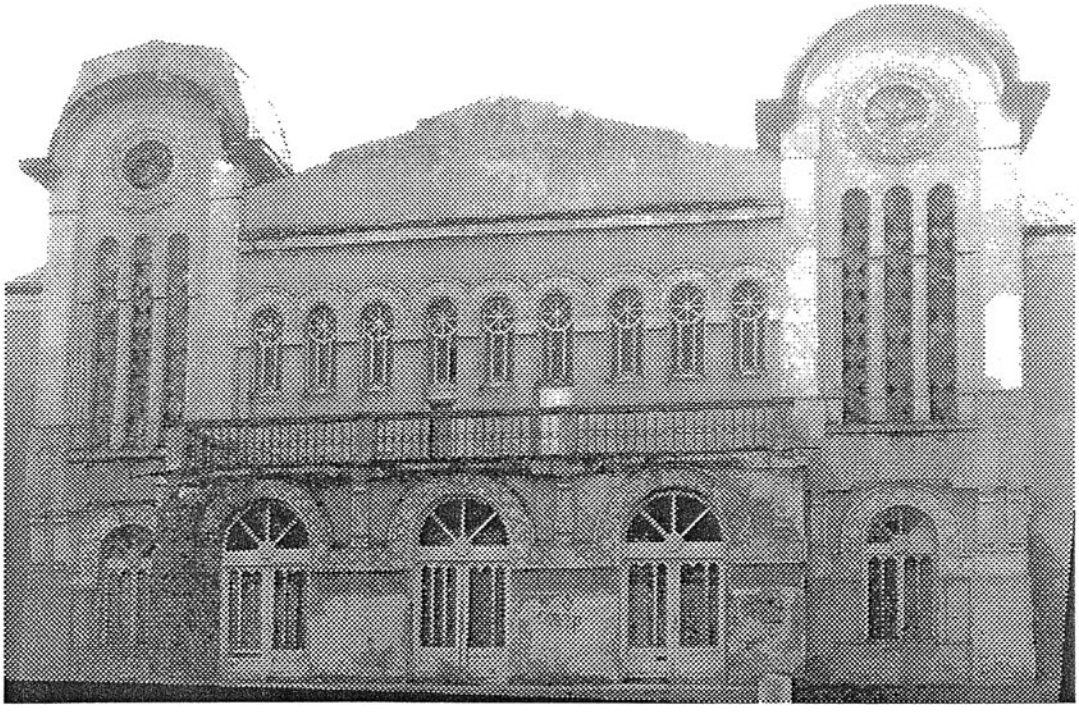
*

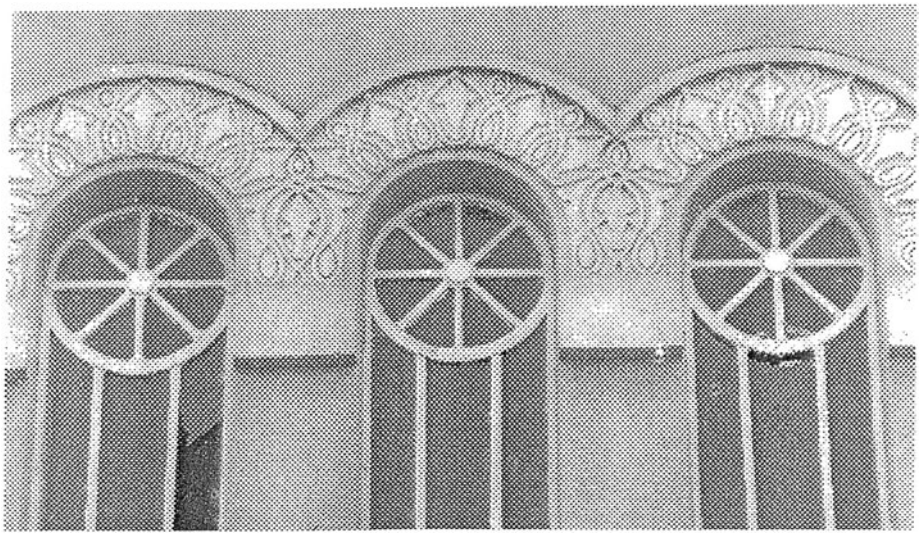
Во почетокот на триесетите години, експресионизмот кој беше актуелен на европската архитектонска сцена, од повеќе различни причини ќе биде елиминиран, со што неговите импликации можат само парцијално да бидат разгледувани во творештвото на одредени автори. Со тоа, елементите на експресионизмот ќе бидат вградени во одредени индивидуални определби, но кодифицирани во рамките на глобално дефинирани стилски обрасци различни од базичните и суштинските определби на експресионизмот. Потребата за градење во духот на модерната архитектура созрева веќе околу 1927-28 година, во време кога северноевропскиот и средноевропскиот експресионизам се наоѓа во својот залез. Превласта на модернизмот во архитектурата настапува дури во четвртата деценија, кога експресионистичкиот начин на проектирање почнува да се третира како ретардиран начин на архитектонско обликување и мислење. Она што ќе преживее во делата на некои автори, ќе биде всушност "духот на експресионизмот кој во себе го сочувал традиционалното романтично јадро". [481]

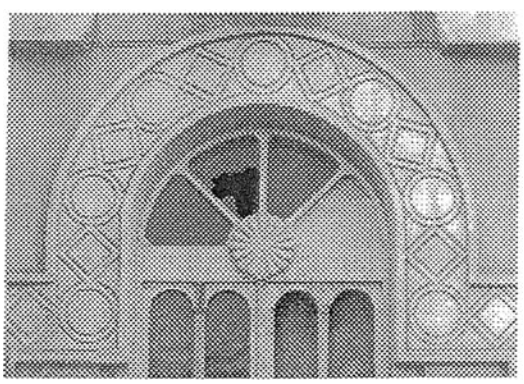
[481] Kadijević Aleksandar : Elementi ekpresionizma u srpskoj arhitekturi između dva rata, Moment br. 17, jan.-mart 1990, str. 90-100

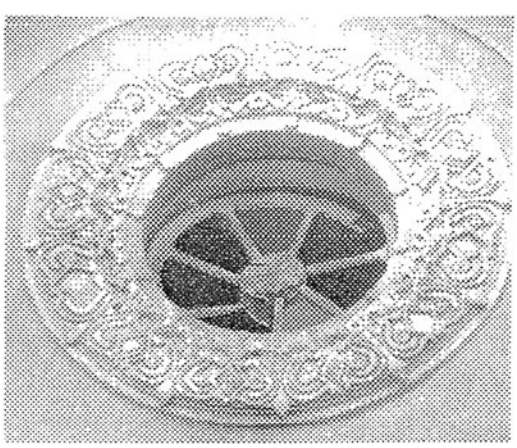


Сл. 1-2. Првобитната и сегашна состојба на Соколскиот дом во Куманово, проект на Момир Коруновиќ. Романтичарското и експресивно вертикално расчленување на фасадата е нагласено со примена на специфична фасадна декорација, која е превземена од средовековното црковно градителство и транспонирана низ современ и специфичен авторски пристап.









Сл. 3-5, Детали од применетата декоративна пластика и околупрозорски декоративни венци. Истиот начин на обработка е применет и при обработката на кружните прозорски отвори, или како самостојни апликации разместени симетрично на фасадата.



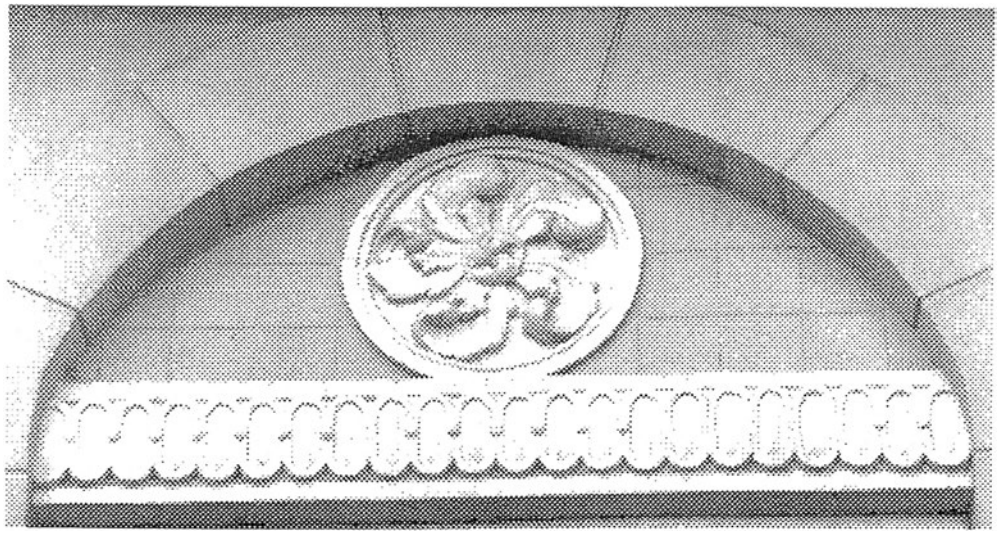
Сл. 6-7, Занаетчискиот дом во Куманово изграден според проектот на Владимир Антонов. Објектот нема претрпено сериозни измени освен во колористичкиот третман на фасадните платна, видливо на долната фотографија која го претставува сегашниот изглед на објектот





Сл. 8, Дел од аголниот завршеток на стариот дел од општинската зграда во Куманово, проектирана и изведена од рускиот архитект Антонов

Сл. 9, Детал од фасадната декорација на надграденият дел од општинската зграда во Куманово (арх. Антонов)





Сл. 10 Фотографија превземена од фототеката на архивот на Музејот во Куманово, на која се гледа првобитниот изглед на општинската зграда во Куманово, непосредно по нејзиното завршување.

Сл. 11, Сегашен изглед на општинската зграда во Куманово



б) *Византиски, (поствизантиски) и фолклористички интерпретации во контекст на широко сватен традиционализам*

(поставени во, или надвор од дефиницијата на "националниот стил" и на фолклоризмот, кој е дефиниран како посебна категорија)

Логичната развојна линија на експресионизмот, некои европски архитекти ќе ги натера да ја продлабочат изразноста на своите лични градителски стилови, додека други ќе упаднат во "манирот на националните уметнички митологии".[482] Во овој контекст ќе се развива и проблемот на "српсковизантискиот" стил околу кој ќе се поделат различни мислења. Некои автори нема да се сложат со тврдењето дека овој стил е логично продолжување на романтичарските тежненија пренесени од минатиот век, туку дека тој потекнува од два извора : општествениот, кој е изразен во одвојувањето од австрофилската политика на Обреновиќ, и вториот, кој ги содржи општите подстреци за пронаоѓање на нови методи во Европската уметност.[483]

Триесетите години дефинираат специфична фаза низ која поминуваат повеќето модернисти во Белград кои градат и проектираат објекти во Македонија. Таквата состојба е читлива во присуството на различни архитектонски јазици применети главно на јавните објекти во Скопје и другите поголеми градови. Спротивно на тоа, во одреден миг државата ќе застане зад одредени стилски обрасци кои ќе ги прогласи и потврди со закон. Монументалноста на објектите од општетвен интерес, за кои се сметаше дека е пожелно стилски да се решаваат во духот на академизмот (и неговите варијанти), одеднаш почна да и биде припишувана на поинаква стилска определба во духот на романтичарскиот експресионизам и на "српско-византискиот" стил.

Во весникот "Вардар" од 22. 05. 1935 година, објавена е наредбата на Банот на тогашната Вардарска Бановина, во која стои : " Да би се

---

[482] Kadijević Aleksandar : Elementi ekpresionizma u srpskoj arhitekturi između dva rata, Moment br. 17, jan.-mart 1990, str. 90-100

[483] Zoran Manević, Srpska arhitektura.. n. d., str. 15

сочувал и негувал "српско-византискиот" стил во кој се градени нашите стари споменици кои поникнале на тлото на оваа бановина, како и живописниот стил на куќите кои ги градеа нашите стари, наредувам, во иднина, сите проекти на нови градби, без обзир дали се државни, бановински или други, да се обработуваат од надвор во српски или српско-византиски стил " [484] Во времето кога е донесена ова уредба, веќе се изградени објекти, кои по својата стилска структура излегуваат надвор од овие пропишани норми. Оваа уредба нема да помине без реакции, имајќи ја пред вид развиеноста на архитектонската струка и нејзината организираност која до 1935 година е релативно средена. Така, прашањата кои ги покренува уредбата, ќе ја натера Скопската секција на Здружението на Југословенските инженери и архитекти да подготви предавања со дискусија со цел прочистување на прашањата предизвикани со донесувањето на споменатата наредба.[485] Очекувањата дека прилагодувањето на византискиот стил, на барањата на современиот живот во Македонија би создало градби кои ќе одговорат на современите потреби, оделе до таму, што се очекувало, тој да се претвори и во "домашен стил на градење". Ваквиот став ќе резултира со примедби и коментари во кои се искажува мислењето дека стиловите кои се препорачуваат со оваа уредба, не се уште разработени, и дека "српско-византискиот" стил со успех е применет само во црковната архитектура. Прогласувањето на овој стил за "официјален стил", и "државна уметност", најверојатно е направено со цел на таков начин да се амортизираат неговите сериозни критики и тој да продолжи да живее. Одтаму и тврдењето дека всушност академизмот, кој нудел поголемо чувство на сигурност, бил вистинскиот државен стил во целиот период меѓу двете светски војни. Во 1929 година, во весникот "Време", Бранислав Којиќ пишува : " не треба да се бара лекот за разновидноста и безбојноста на архитектурата во создавањето на национален стил на база на старата црквена архитектура, туку мора да се најде сопствениот израз во

[484] Подизање јавних грађевина у националном стилу,"Вардар" 22. 05. 1935, стр.1
[485] Поводом Банове наредбе о зидању у националном стилу, Скопски гласник"бр.365, јун 1935, стр. 2

слободната работа и независното творештво".[486] Истиот автор ќе ги развива идеите на фолклоризмот во архитектурата, во време кога се создаваат условите безорнаменталниот фолклоризам да стане една национална варијанта на интернационалиот модернизам.[487]

Во периодот на 1931 година и по големиот земјотрес во март истата година, се покренува иницијатива за обнова на железничките станици, станичните објекти и објектите за потребите на железницата воопшто[488]. Оваа иницијатива ќе биде искористена за промовирање на широка акција за реафирмација на "националните" тенденции во формирањето на стилскиот израз на архитектурата, што се случува во време на сеуште неконсолидирани позиции на модернизмот, и во време на воспоставување на канализирана и контролирана спрега со многубројните тенденции и придвижувања во контекст на архитектонското помодарство и дневните актуелности.

Во тој контекст, конкурсот за изградба на новата железничка станица во Скопје ќе биде распишан 1931 година[489], а во приложените триесет и шест конкурсни проекти биле застапени разнородни идеи во широк распон од традиционализмот и фолклоризмот, до еден специфичен и на соодветен начин цитиран, превземен и реинтерпретиран јазик на модернизмот. Највисока награда добива проектот на М. Манојловиќ, а наградени биле проектите на Б. Којиќ (сл. 15), Н. Добровиќ [490] и други.

Оценувачката комисија во која биле Бранко Поповиќ, професор на Белградскиот универзитет, инженерот Димитрије Наумовиќ, архитект Јосиф Михајловиќ, во функција на претседател на Скопската општина, инжинерот Шмидингер, и архитектот Димитрије М. Леко, имала несомнено тешка задача од многубројните пристигнати трудови да ги одберат оние кои се најдобри и кои најмногу одговараат на поставените

---

[486] Z. Manević, n.d., str. 23

[487] З. Маневић, Новија српска архитектура, н. д., стр. 15

[488] Д. К., Обнова железничких објеката у Јужној Србији, Време, 24. 11. 1931

[489] Б. Којић, Друштвени услови развитка архитеконске струке, н. д., стр. 254, (Според него, конкурсот бил општ југословенски, а разработката на проектите била извршена во бирото на Дирекцијата на железниците)

[490] Пројекат за нову монументалну станицу у Скопљу, Време, 17. 4. 1931., 5; У Скопљу је освећен камен темељац нове железничке станице, Правда, 11. 10. 1937; Нова железничка станица у Скопљу, пројектант Велимир Гавриловић, Правда, 23. 11. 1949, Јуче је у Скопљу освећена нова Железничка станица, Време, 2. 12. 1940, 12

услови. По подолгата работа, жирито заклучил дека всушност ниеден од трудовите не ги решил на задоволителен начин поставените задачи во толкава мерка за да може да биде и прифатен во целост. Заради тоа, оценувачката комисија не ја доделила првата награда. Втората награда стручното жири ја доделило на архитектот Миша Манојловиќ од Шарлотенбург, и третата награда на трудот на Никола Добровиќ кој бил испратен од Прага. Речиси сите испратени конкурсни трудови биле интересни за разгледување, заради што се доделени повеќе откупни награди. Тука спаѓаат четири конкурсни трудови: на Миладин Прљевиќ и Војин Симеоновиќ, архитекти од Белград, Момчило Белобрк и Илија Даниќ, на Јован Радисављевиќ и Ладислав Владисављевиќ од Белград, и Драгослав Радисављевиќ, асистент на Универзитетот. Со пониски награди биле откупени уште десет трудови.[491]

Специфичниот ангажиран карактер кој го добил конкурсот за железничката станица во Скопје, во тој период ќе отвори жива дискусија преку која ќе се отвори полемиката за апликативните својства на т.н. "национален стил", и за возможните одредници преку кои ќе се остварува специфичното единство на целите, програмите и релаизациите. Ставовите во однос на програмата за конкурсот и за прифатените (наградени) решенија, всушност биле нагласено критички, имајќи предвид дека била констатирана гоемата слобода со која биле прифатени почетните програмски определби.[492] Бошковиќ ќе издвои два основни типови на нацрти во национален стил (покрај оние во модерен стил и оние без никаков стил): модернизиран "српско-византијски стил" со инспирации во средовековните споменици од југот на Србија, но дадени со поупростен израз (при што посебно ги акцентира во позитивна смисла трудовите на Којиќ и Самојлов), и миметичкиот пристап, каде авторите цврсто ќе се држат до елементите од средовековната архитектура.[493] Во својот критички текст, Бошковиќ ќе заклучи дека всушност овој стил може да се применува само при проектирањето на црковни објекти, при што "почитувајќи го овој стил кој во свое време бил израз на совршената

[491] Време, 17. 4. 1931
[492] Ђ. Бошковић, У одбрану једног стила, Политика, 3. 5. 1931
[493] Александар Кадијевић, Један век тражења.., н. д., стр. 174

логика и конструктивност , не смее да се дозволи негова злоупотреба, бидејќи еден ден ќе дојдеме во ситуација со него да бидат изведени не само железнички станици, туку со иста логика и штали или фабрички работилници" [494]. Како одговор на неговите ставови, ќе се појави соодветна реакција на одбрана, при што Ј. Герасимовиќ, како еден од учесниците на конкурсот, во еден друг текст[495] ќе ја искаже својата замерка за ограничувањето во користењето на елементите од црковната архитектура, мислејќи притоа дека на станичните згради не треба да им се дава стереотипен изглед, и дека треба да биде почитувана слободата на проектантите при одлчувањето кон која стилска формација ќе се приклонат нивните ставови.

Она што претставува значаен податок во интерес на согледување на различните концепции и приоди кон решавањето на одредени суштински проблеми, претставува информацијата која се содржела во самата проектна програма на конкурсот за железничката станица, а која пропишувала барање од конкурентите на конкурсот, архитектурата да ја изработат по примерот на т. н. "јужносрбијанска" архитектура, при што секако се мисли на огромниот репертоар на архитектонски елементи и соодветни вредносни категории содржани во вековната градителска традиција во доменот на сакралната архитектура присутна со голем број на објекти во Македонија. Овој проблематичен термин секако дека треба да биде сватен како дел од една идеолошка програма со која се настапувало на конкурсите за големите јавни објекти. Овој термин има сосема едноставна порака која ја обавува својата функција и без соодветното именување кое е изведено од политичкиот а не од историско уметничкиот вокабулар. Пораката е јасна: да се употребат оние елементи од традицијата кои авторите ќе ги откријат како најсоодветни за да креираат препознатливо архитектонско решение, кое на сублимиран романтичарски начин треба да покаже две основни работи. Најпрво треба да ја именува традицијата на територијата на која се гради објектот, присвојувајќи ја со јасна идолошка конотација преку збир на

---

[494] Ђ. Бошковић, н. д.

[495] Ј. Герсимовић, У одбрану српског стила, Политика, 8. 5. 1931 (Објавено во: А. Кадијевић, н. д., стр. 174)

традиционални вредности превземени од културната и уметничката историја на Македонија, со што јасно ќе се стави свој потпис врз целокупноста од материјални и духовни вредности сублимирани во превземената историја. Од друга страна, таквиот сложен емотивен и романтичен репертоар, требаше неопходно да укажува на примарната функција на објектот, доделувајќи му со тоа место во актуелната стварност во функција на оправдување на напорите за подобрување на општиот стандард. Упатувањето на традиционалните предлошки уште во конкурсните услови, секако дека не е случајно. Тоа сепак придонело различите учесници на конкурсот, да наоѓаат начини и методи да го постигнат побаруваниот ефект, при што без обзир на решението на основата, обработката на објектот била третирана сосема различно, понекогаш и погрешно.

Имајќи пред себе прецизни и однапред поставени позиции и ставови, жирито ќе оформи соодветно мислење според кое трудот на Манојловиќ со својата основа ги задоволувал речиси во потполност сите барања од програмата. Тој понудил решение во голем обем, што создало соодветна подлога за монументална обработка на внатрешната архитектура на холот и големите простории. Нагласено развиената основа, не му овозможила на ова решение да развие специфична монументална пластика во надворешната архитектура[496].

Влијателната традиционалистичка референца секако дека поставила јасни проектантски барања од учесниците, при што и конкурсниот труд на Б. Којиќ (сл. 15) за железничката станица во Скопје го согледуваме на идентичен начин. Овој труд всушност не претставува пример работен во модерен дух, колку што претставува обид за спојување на едноставни архитектонски форми со елементите на романтичната архитектура, за кое пишувал и Ѓурѓе Бошковиќ во написот од 1931 година[497]. Прагматичниот дух на Којиќ знаел да се прилагоди на вкусот на средината и барањата на инвеститорите кои се уште немале разбирање за

[496] Пројекат за нову монументалну станицу у Скопљу, Време, 17. 4. 1931
[497] Ђ. Бошковић, н. д.

идеите на модерната архитектура, одлучувајки се за примена на препознатливите мотиви од минатото.[498]

Фасадата била оживеана со едноставен ритам на аркади на предниот тракт со што е даден и романтичарски дух на авторовата замисла, покрај тоа што се убалжени цврстите структури на стереометриските форми.. Со осмислено компонирање на кубичните форми со различни големини добиен е степенаст ритам по вертикала и хоризонтала, додека херметичноста е разбиена со прозорци на страничните крила. Централниот блок како најмаркантен дел од комплексот со залачена стаклена површина, на некој начин го нарушува ритамот и складот на воедначена расчленетост на монументалната композиција која се разликува од сето она што Којиќ до тогаш го проектирал.[499]

Без обзир на резултатите од спроведениот конкурс во 1931 година, зградата на железничката станица во Скопје ќе биде изградена и осветена дури во 1940 година според проектите на арх. Велимир Гавриловиќ[500] (сл. 12-14). Тој живеел во Белград, и работел во Проектантското биро на Генералната дирекција на железницата. Ова претставува еден од покомплексно дефинираните објекти кај кој елементите од традиционалната архитектура ќе бидат употребени на специфичен начин и соодветно застапени во основната концепција и посебно во третманот на некои елементи од декоративната пластика.

Она што претставува вредност од посебен вид кај овој објект, претставува очигледното присуство на различни архитектонски концепти и различни стилски определби, кои на специфичен начин успеале да создадат интегрална архитектонска слика во еден широк и динамично анимиран простор. За да се постигне таквиот генерален впечаток, употребени се не само стилски форми кои произлегуваат од богатата средовековна традиција, туку и форми кои се специфични за модерниот архитектонски речник, форми од фолклорните традиции, а според

---

[498] Тошева Снежана, н. д., стр. 53 :
[499] Истото
[500] Томовски Крум, *Архитектурата во Скопје помеѓу двете светски војни (1918-1941)*, Научно-истражувачки проект:"Монуменаталната архитектура и уметност во Скопје во првата половина на 20 век", Музеј на град Скопје, 1997 година; Manević Zoran : Novija

начинот на склопување на елементите, присутни се и елементи на монументалниот академизам кој во одредени партии добива нагласено експресивно својство. Од тие причини, во неговата стилска структура определуваме присуство на широко сватен традиционализам, кој се прилагодува на основните барања на проектната програма, а во исто време кореспондира со официјалните тендеции за примена на т. н. "српско-византиски стил", притоа сосема неиздржано кокетирајќи со основните поставки на модерната архитектура и на функционализмот, кој во последните години од четвртата деценија веќе ја покажуваат соодветната оправданост на своето постоење.

Имајќи ги пред себе овие првични определби, на одреден начин и овој монументален ојект го согледуваме во т. н. лабилна стилска зона. Основната просторна концепција, поставувањето во просторот, како и организацијата на фасадните волумени е изведено со примена на симетрија во двете оски, што доминантно укажува на врските со монументалниот академизам. Она што понатаму се случува, упатува на специфично обликуваните симетрично поставени низови организирани како традиционални бифорни прозорци на последниот кат. Како база за ваквиот третман, во долните зони е направено карактеристично модерно поставување на прозорци во континуиран низ, што како елемент се провлекува на сите четири фасади.

Доминантно место во архитектонската композиција завзема предната фасада (сл. 12), во која и визуелно и функционално завршува оската на дижењето во наоска од камениот мост и плоштадот. Масивниот волумен кој го затвора единствена и нерасчленета гемоетризирана архитектонска форма, е анимиран со колонада од витки столбови кои се развиват во две катни височини, изведени евентуално по примерот на порано изградениот Офицерски дом, кај кој идентичен елемент е присутен на страничната фасада кон реката. Травертинската облога на овој дел од фасадата донекаде придонесува за омекнување на гломазниот впечаток кој го создава предимензионираниот волумен, правејќи со тоа и визуелен прекин во континуираната фасадна обработка која како исклучително

монотона ја согледуваме спроведена на задната фасада кон пероните. Единственото "оживување" во широките и геометриски чисто третирани фасадни платна, претставува употребата на тревертинот во функција на декоративни прозорски рамки, а кај бифрорните прозорци и со разделни столбови од травертин изведени како геометризирани варијанти напознати традиционални модели. Лачните тремови кои се јавуваат на страничните фасади, јасно укажуваат на врските со одредени фолклористички формули и дефиниции, а од друга страна се надоврзуваат на традицијата на употреба на куси, гломазни столбови во низа на аркадни отвори, за кои веќе стана збор, а беа спомнати во контекст на репертоарот на архитектонски елементи омилени од страна на одредени руски архитекти од меѓувоениот период (сл. 16).

Во перидот по 1931 година, како што веќе споменавме, заради обновата и изградбата на објекти за потребите на железницата, проектантот на главната железничка станица во Скопје-Гавриловиќ, ќе проектира повеќе типови на станични згради и стражарски куќички, вршејќи притоа и темелна реконструкција на пропаднатите станични објекти од турскиот период.[501] Како што наведува А. Кадијевиќ, "овој автор претежно ќе се бави со оживување и употреба на елементите од фолклорната архитектура, превземена од традицијата во градењето на конаци и куќи со аркадни тремови, создавајќи често неуспешни, нехармонични архитектонски композиции. Неговите новоизградени станци, како оние во Удово, Демир Капија, Милетково, Смоквице, Миравци, Гевгелија, конципирани се асиметрично, со трем во приземјето како главен мотив, лачни отвори, четвороводни кровови.."[502] Посебно во тој контекст е интересна станичната зграда во Гевгелија (сл. 18), во чие моделирање се употребени елементи од црковното градителство на експлицитен начин, без да се направи било какво инвентивно зафаќање со проблемот на реинтерпретација, стилизација, или супституција на стилските форми. Применет е препознатливиот елемент на лачен трем со столбови и декоративни капители, со симетрична диспозиција на фасадата,

---

Savremene umetnosti, Beograd, mart-april 1972 , 21

[501] А. Кадијевиќ, Један век тражења..., н. д., стр. 183

[502] Истото

и формирање на композиција со две странични крила. Во целосната фасадна обработка, присутна е тенденцијата за "византизирање" на архитектонско-стилскиот јазик, читливо не само во трифорната групација на прозорските отвори на катот, туку и во специфичниот лачен калкански завршеток на страничните крила, како и препознатливиот детал на влезен портал превземен од црковното градителство и применет на предната фасада на објектот како апликација без соодветно значење (сл. 19).

Сличен манир е почитуван и кај зградата на железничката станица во Прилеп (сл. 21-23), која претпоставуваме дека е доградена во функција на административен објект во периодот на триесетите години. Имајќи го предвид препознатливиот избор на елементи со кои е оформена фасадата на овој објект, нема сомнение дека се работи за идентични тенденции за примена на елементи од средовековните градителски традиции, лоцирани претежно кај сакралните објекти. Фасадата е решена симетрично, со добри пропорции, а она што го согледуваме како највпечатливо, е решението на трифорната прозорска групација на катот, кај која во лачниот простор над прозорците е аплициран мотивот на шаховски полиња, како директна реминисценција на некои средовековни градителски школи.

*

Изграден на апсурдот на потполното раздвојување на основата и елевацијата, "српсковизантискиот" стил никогаш немал сопствена концепција на архитектонскиот простор, туку исклучително на архитектонскиот детал и декоративниот систем.[503] Неприродниот спој на академизмот и поставките на византиските традиции, се видливи не само кај некои цркви од овој период, туку и кај одредени јавни и административни објекти, кај кои нагласената академска монументалност не соодветствува на генералната структура на композицијата на објектот и на останатите архитектонски елементи кои се транспонирани низ процес на "византизирање" давајќи му на објектот поинаква стилска конотација.

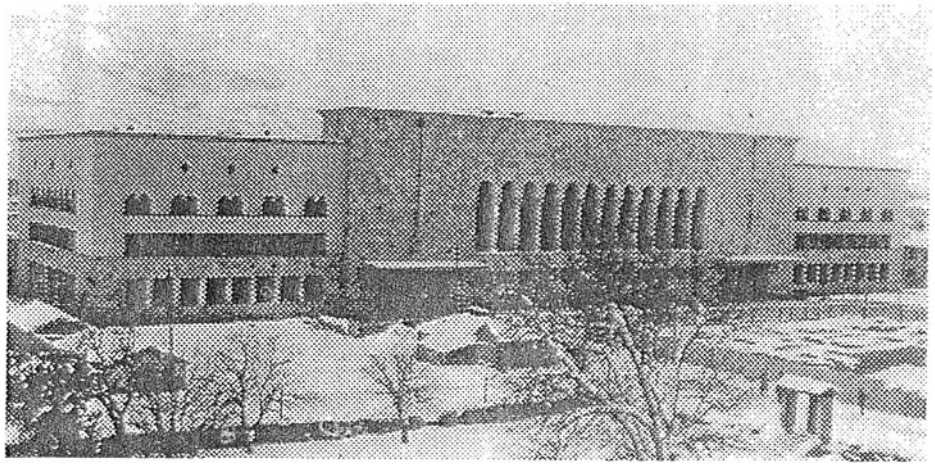
Некои автори во одредени написи од овој период, укажуваат на

[503] Z. Manević, n. d. , str. 19

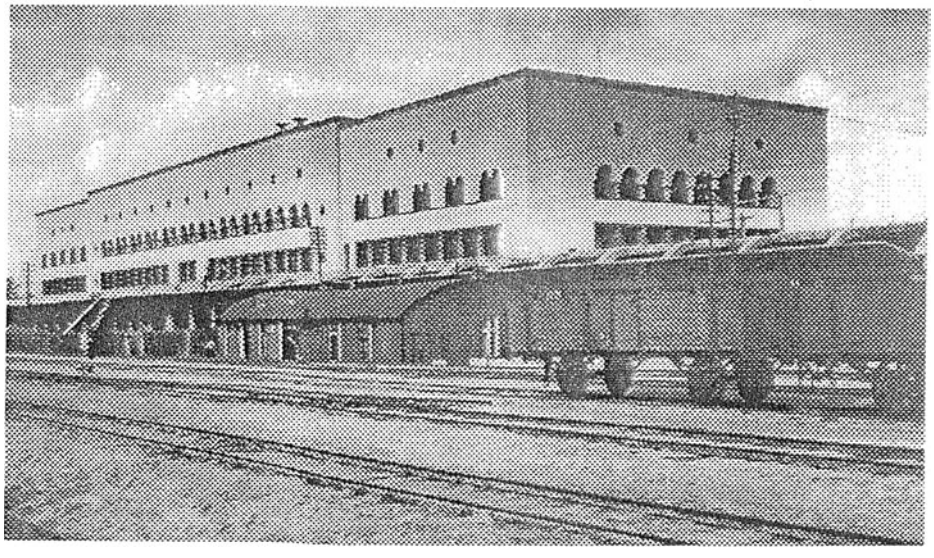
опасноста од "византизирање" на романскиот и ренесансниот стил, во напорот "српсковизантискиот" стил да не биде сватен како ориентален, оддалечувајки го со тоа од неговите природни позиции[504], а таканаречената модернизирање ги уништува во корен сите карактеристични обележја на индивидуалноста на локалните прилики. Таквата критика е упатена на сметка на погрешното интерпретирање на изворишта на стилот, што резултира со компромисни решенија кои немаат вистинска традиционална и историска позадина, со што и методите за негова интерпретација се уште во почетокот погрешно поставени.

[504] Dimitrije Leko : Misli o mogućnosti primene srpskog stila, Srpska arhitektura 1900-1970, n. d., str. 45

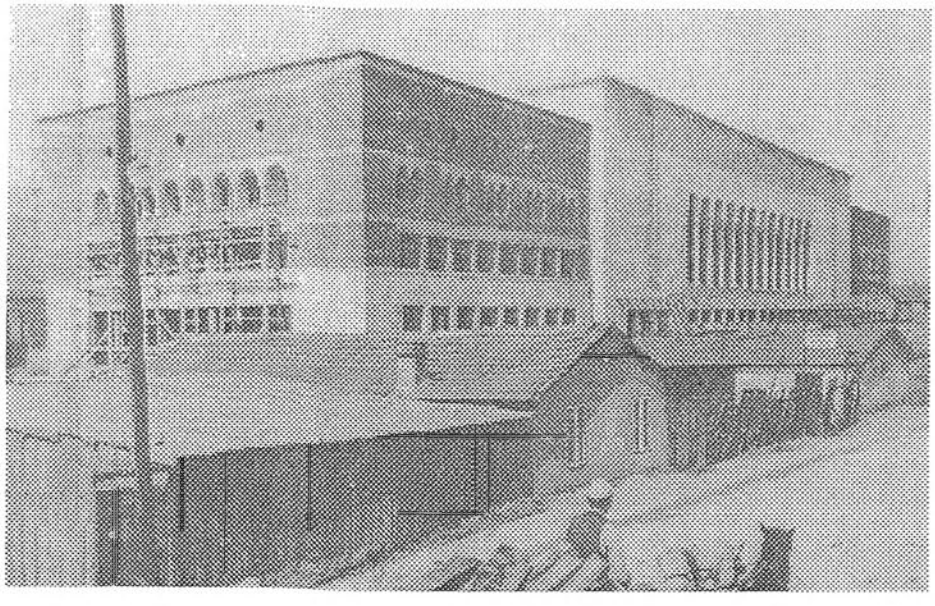
Сл. 12. Изглед на предната фасада на главната железничка станица во Скопје, изградена 1940 година според проектот на Велимир Гавриловиќ

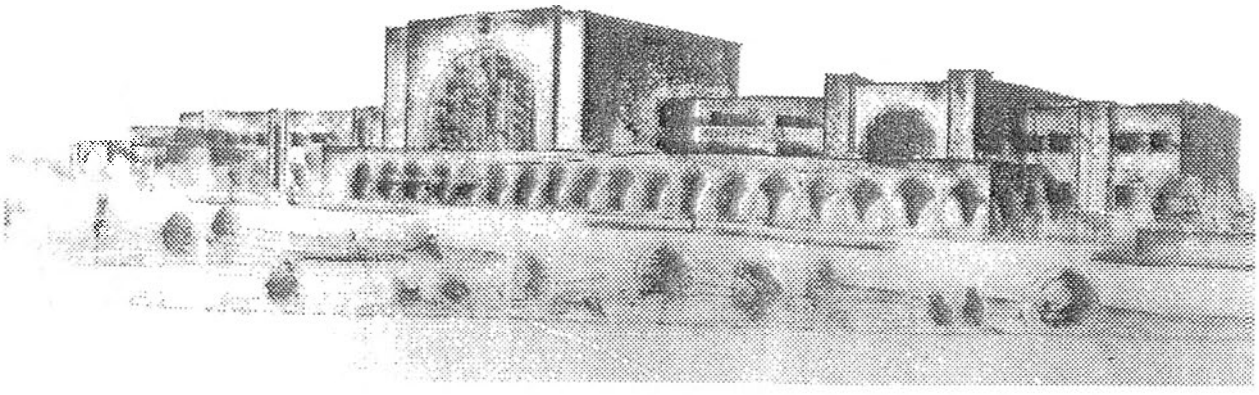


Сл. 13. Изглед на задната фасада кон перониte на главната железничка станица во Скопје



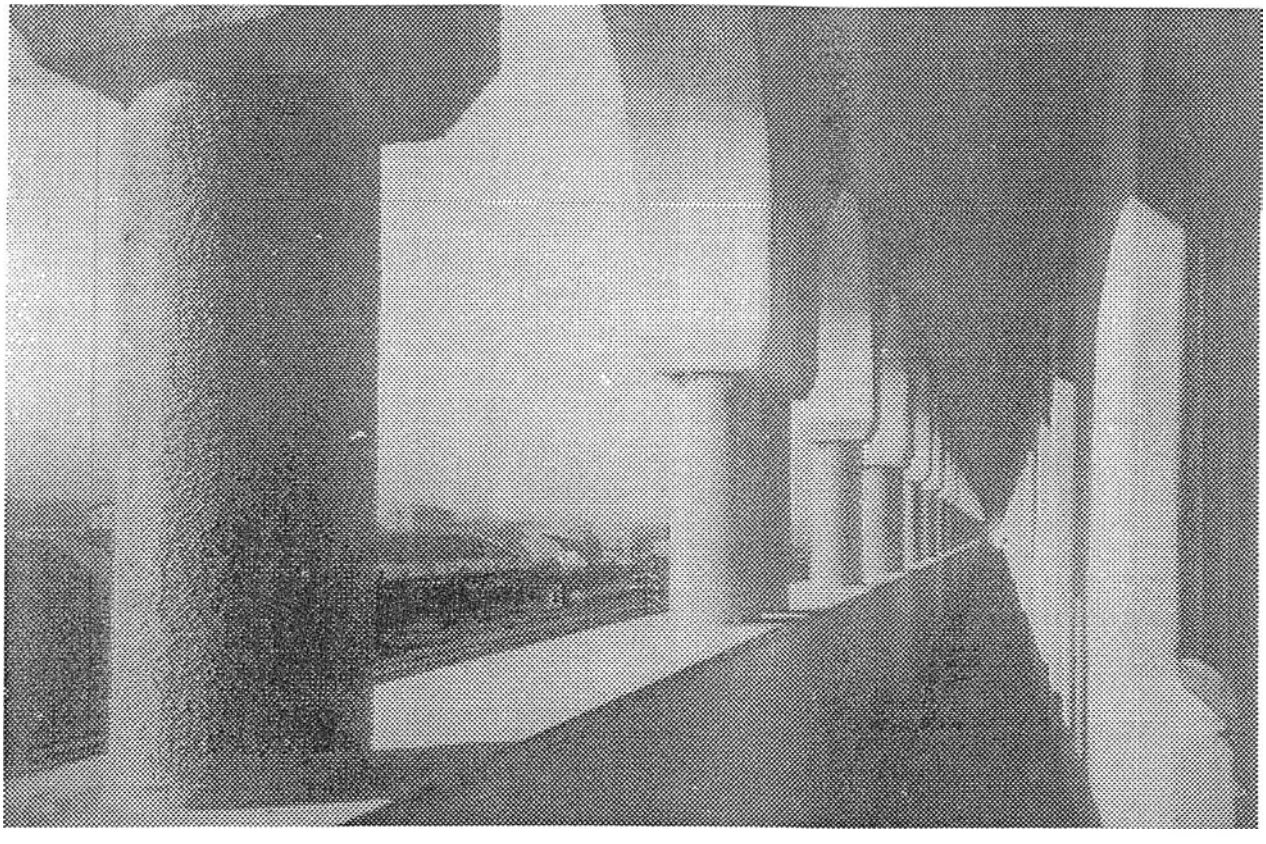
Сл. 14. Железничката станица во Скопје снимена во текот на изградбата непосредно пред нејзиното завршување

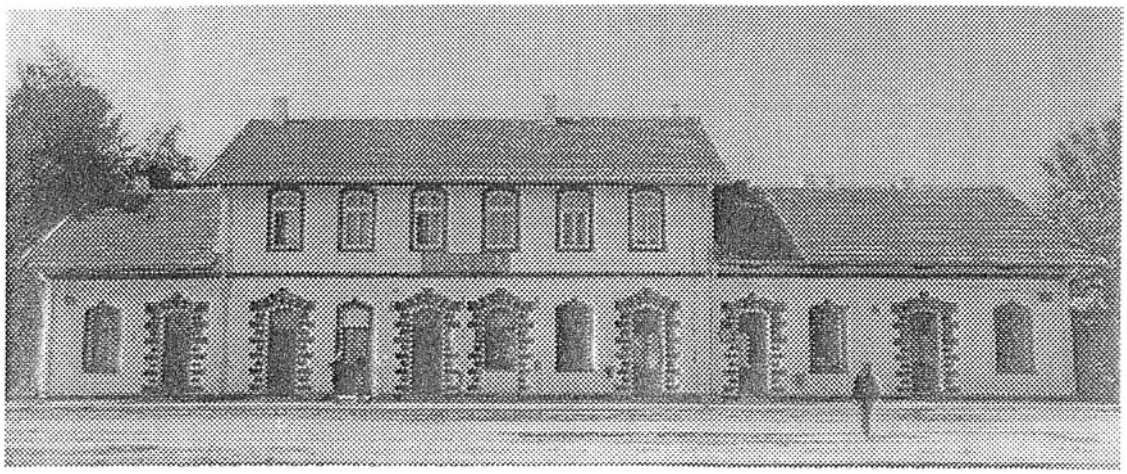




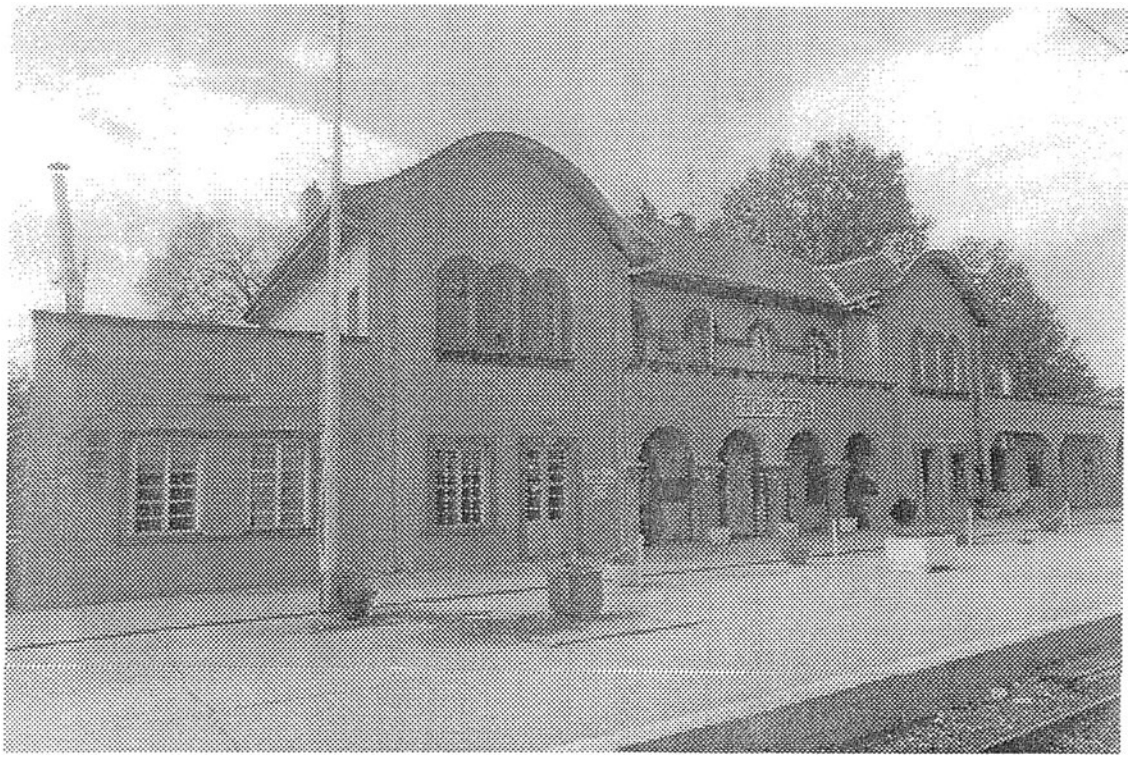
Сл. 15. Перспективен цртеж- дел од конкурсниот труд на Браислав Којиќ, еден од учесниците на распишаниотконкурс за железничката станица во Скопје

Сл. 16. Колонада од кратки столбови во низа, како специфичен архитектонски елемент, применет на страничните фасади на железничката станица во Скопје





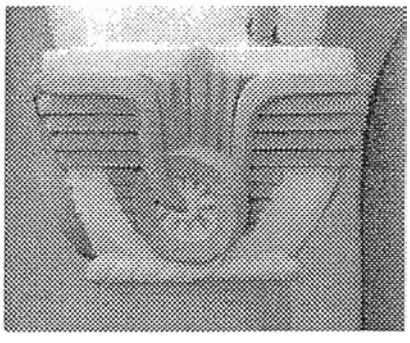
Сл. 17. Изглед од пероните на железничката станица во Битола, изградена триесетите години

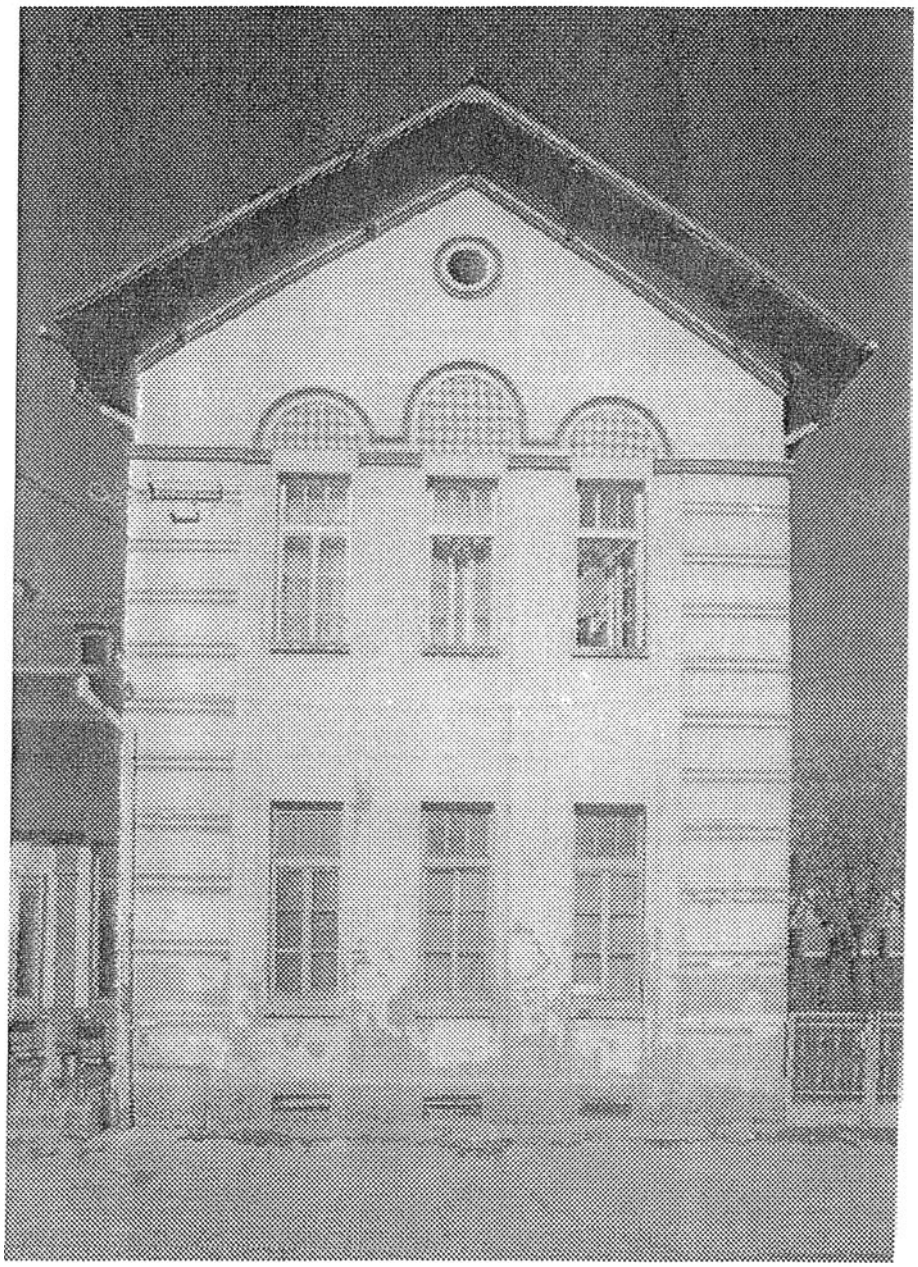


Сл. 18. Изглед од пероните на железничката станица во Гевгелија изградена во периодот по 1931 година според проектот на Велимир Гавриловиќ, проектантот на скопската железничка станица

Сл. 19-20. Детали од влезната партија и од декоративна пластика на капителот од столбовите на тремот од пероните на железничката станица во Гевгелија







Сл. 21. Целосен изглед нафасадата на административно-управната зграда на железничката станица во Прилеп, изградена триесетите години

Сл. 22-23. Целосен изглед на железничка станица во Прилеп со пероните, и детал од влезната партија





ц) *Истражување на можностите за историцистички реминисценции и истражувања*

Помеѓу двете светски војни специфичниот однос кон традицијата во повеќето земји од балканот и пошироко, ќе резултира со потрагата по дефинициите на"националниот стил" при што ќе стане јасно дека додека модерната постепено станува стварност која егзистира, доцниот историзам сеуште опстојува преку соодветните форми на академските зафаќања и интерпретации и преку тенденциозното традиционалистичкото свртување кон историското наследство. Како што претходно нагласивме разгледувајќи го проблемот на историзмот во контекст на утврдување на наследството од 19 век и пренесувањето на тие искуства во архитектурата на 20 век, во периодот меѓу двете светски војни ќе се одвиваат специфични развојни процеси. Тие ќе бидат насочени кон развојот на интересот за одредени сегменти од националните истории истовремено упатувајќи на соодветни истражувања и валоризации. Она што повторно го подвлекуваме како податок од особено значење, претставува фактот дека рационализмот на научната работа ќе го насочува интересот кон специјалистичките истражувања, што непосредно ќе доведе и до исклучително запознавање со средовековната морфологија.[505] Подведени под сериозна и детална обсервација, инструментите за постигнување на побарувaните стислки ефекти стануваат елменти кои конституираат сооветен јазик. Стилските форми доживуваат соодветни трансформации, притоа укажувајќи на врските со историската подлога, но видоизменетоста на основните формално-обликовни законитости, придонесуваат овие стилски форми визуелно да се доживуваат како интегрален дел од една сосема нова морфологија. Во таа смисла, основните поставки кои требаше да учествуваат во сложениот процес на формирање на т. н. "национален стил", стануваат само инструменти за сигурно "шетање" низ комплексната стилска географија, при што заради одредени доволно созреани архитектонски состојби, квалитетот на

објектите создавани во таков манир, речиси обврзно соржат во себе релевантен архитектонско-стилски кондензат заради кој ги разгледуваме со афирмативен предзнак.

Историските зафаќања содржани и интерпретирани преку здржаната и педантна академска постапка, како и специфичниот геометризам кој се јавува како соодветен уметнички производ, обидот да се смират историските стилски форми го претвора во активна уметничка инспирација. Во таков контекст, настанува и менувањето на поимот на историзмот, при што неговиот доцен вид кој го препознаваме во наведените постапки, навистина црпи искуства од соодветната историска текстура, но доволно е отклонет во насока на независна стилска артикулација, при што најбезбедно е таквите феномени да се разгледуват во рамките на општо дефинираните академски зафаќања во историцистичките реминисценции.

Зрелото истражување на академските постапки, нема случајно да придонесе за соодветните архитектонски резултати. Имајќи ги под контрола речиси сите постоечки можности за создавање на соодветна архитектонска морфологија, Богдан Несторовиќ со проектот за зградата во која била сместена Народната банка во Битола (изградена 1932 година, сл. 24), ќе покаже што значи комплексното теоретизирање околу суштинските проблеми на архитектонското проектирање применето во практиката. Иако од одредени автори овој објект ќе биде квалификуван како еден од посериозните обиди за создавање на архитектура во т. н. "национален стил",[506] имајќи го предвид фактот дека овој конкретен објект е ситуиран во соодветен простор во кој се наоѓа дефинирано архитектонско окружување и прецизна урбанистичка рамка во која во еден подолг период се случувале контролирани и континуирани процеси, не можеме да ја прифатиме премногу едноставната и со леснотија искажана стилска референца.

---

[505] Maroević Ivo, Utjecaj 19 stoljeća na razvitak arhtiekture u 20 stoljeću, Peristil, Zbornik radova za povijest umjetnosti, Zagreb, 1988/89, broj 31-32, str. 39-43

[506] А. Кадијевиќ, Један век тражења, н. д.

Во 1931 година, Несторовиќ ќе го изработи проектот според кој е изградена и Народната банка во Скопје, за која веќе ги утврдивме стилските и архитектонските особености. Причината заради која го споменуваме овој објект, се содржи во сосема различниот начин на кој се пристапило кон општата урбанистичка поставеност и кон зададената идеолошка обврзаност директно насочена кон потребата за соодветно димензионирање и архитектонско-стилско конфигурирање на самиот објект. Во случајот со зградата на битолската банка, Б. Несторовиќ како да сакал да му одговори на амбиентот прилагодувајќи ги, па дури и превземајќи ги стилските форми од постоечката архитектонска продукција присутна во Битола. Ако се знае историската втемеленост на битолската градска архитектура (за која опширно зборувавме во делот кој ја обработува архитектурата на македонските градови до 1919 година), многу полесно може да се дешифрира сложениот архитектонско-декоративен репертоар.

При поставувањето на објектот во урбаната структура на тој дел на градот, авторот не ја искористил можноста да направи типично решение со аголна композиција. Наместо тоа, објектот со својата подолга страна е свртен кон кејот, реката и уличниот потез, додека пократката страна е свртена кон страничната улица и во неа е сместен службениот влез. Двете фасади се решени симетрично, при што се почитувани строги и канонични потези со кои е спроведено верткалното и хоризонталното расчленување на основниот волумен. Доминантно место во таквата композиција завзема истурениот лачен трем на предната фасда, кој формира балкон на катот (сл. 25). Влезните скали делуваат речиси монументално, заради подигнатото цокле што придонело да се развијат добро осветлени подрумски простории. Тројната лачна колонада на тремот, ја следи содветна тројна групација на отвори на катот во централото фасадно платно, додека страничните површини почитуваат посложена композиција на прозорски отвори, при што на катот продолжува тројна поделба, а во подрумот и приземната партија се двојни прозорци. Нивната обработка воопшто не го оптеретува визуелниот впечаток, бидејќи е третирана преку примена на второстепена пластика во вид на едноставни плитки

декоративни рамки. Хоризонталната поделба на фасадата е сроведена со употреба на нагласен кровен венец кој го следи прекршувањето на фасадните волумени и кој е дополнително анимиран со кратки конзолни елементи кои во вид на фриз се разместени околу целиот хоризонтален венец над приземјето. Идентичен елемент се јавува и под конзолната кровна плоча која е употребена во функција на разделен завршен венец.

Во третманот на фасадната декорација посебно одушевува пристапот преку кој е постигнато богато линиско струтурирање и расчленување на фасадните површини. Слободата во уредувањето на таквите аранжмани, дури воведува и димензија на слободна сецесиска комбинаторика, посебно атрактивно изведена во кружните розети сместени во лачните ниши во тремот на влезната фасада, во кои е изведена мрежа од ковано железо (сл. 27-28). Сличен линиски преплет е спроведен во обликувањето на капителите на столбовите на предната и на страничната фасада, кои содржат соодветен процент на историска алузија, но истовремено скулптуралноста во нивното компонирање претставува интегрален дел од еден комплексно третиран проблем, идентично решаван во сите зони и партии (сл. 29).

Слободниот архитектонски и декоративен аранжман речиси и не дозволува архитектонските елементи превземни од конкретни примери од соодветно избраната традиција да бидат воочливи како иманентни на целокупноста и интегралноста на стилскиот израз. Во тој пристап, станува малку важно дали лачните влезни портали пластично нагласени со столбови и капители, или колонадата на влезната фасада и скулптурално обликуваните кровни венци алудираат на објекти од црковното градителство, или упатуваат на други градителски епохи и традиции. Успешното решавање на сите слоеви формираат цврсто академско јадро, во кое рационалната постапка и научните методи се употребени со јасна тенденција за создавање на контролирана и инспиративна историзирачка концепција во духот на зрелиот историзам,.или според поставките на т. н. романтичен класицизам.

Помалку инвентивно, а повеќе со тенденција да се извршат директни превземања и транспонирања на познати архитектонски модели креирани со помош на проверени стилски форми, претставува примерот на палатата "Шкаперда" (сл. 30-31), изградена како семејна куќа на Михаил Шкаперда на аголот улицата 8-ма ударна бригада и ул. Лермонтова во Скопје. Иако пленува и силно делува со совршеноста и беспрекорноста со која е изведена, како и начинот на кој е извршен изборот на стилските форми и елементите кои ја креираат сложената морфологија и изразниот јазик, сепак, недостасува димензијата на апсолутна творечка слобода, или на авторски потпис, што би дозволило во третманот на сите архитектонски слоеви да откриеме индивидуален и независно креиран однос.

Автор на проектот за оваа градска палата е архитектот Георге Симота, кој бил роден во Битола, каде го завршил и средното образование, а Архитектонскиот факултет го завршил 1915 година во Букурешт-Романија. Тој имал и свое проектантско биро во Букурешт во кое успешно работел посебно во периодот меѓу двете светски војни. До 1960 година работел како редовен професор на Архитекотнскиот факултет во Букурешт. Меѓу другите, негови позначајни реализации се палтата на Патријаршијата во Букурешт, и некои други објекти за чие потврдување на авторството треба да се направат дополнителни истражувања.

За овој објект како еден од најкарактеристичните изградени во меѓувоениот период, постојат различни приказни, сеќавања и анегдоти, имајќи пред вид дека нејзиниот сопственик бил ценет и почитуван граѓанин на Скопје[507]. За изградбата на овој објект, Михаил Шкаперда потрошил "цело богатство", за да го реализира според плановите на неговиот школски другар-архитектот Симота. Според одредени

[507] Меѓу другото, ќе остане забележано дека во овој објект меѓу првите ќе биде спроведено индивидуално парно греење, а градината која била уредена со свој базен и фонтана, била уредувана од охридски ашлаганција-специјалист за трендафили. Сеќавањата на постарите скопјани сведочат дека целокупната орнаментика на фасадата и во внатрешноста била порачувана и изведувана според германски мостри, а мебелот со кој била опремена бил нарачан во белградската фирма "Абонис". Во соодветни ниши во ѕидот, свои дела ќе наслика и Никола Мартиновски. (Наведено според:Тодор Стефанов,

информации, во завршните работи околу завршувањето на фасадата, бил ангажиран и рускиот архитект Борис Дутов, кој во овој период активно работи во Скопје, а кој го споменавме како автор на неколку интересни реализации.

Од првобитниот објект кој бил целосно изграден според проектот, недостасува кулата која била урната во земјотресот од 1963 година. Во однос на веќе изречените констатаци во врска со бојарско-романскиот стил во кој е изграден објектот, можеме да се согласиме имајќи предвид дека сите обликовни и декоративни елементи кои се применети, според нивните специфики директно укажуваат на своето потекло. Тоа ни дозволува во однос на поконсеквентното извлекување на заклучоците во врска со претпоставеното академско одредување, да го дообјасниме претходно изнесеното приклучувајќи го овој објект во групата на објекти кај кои е доминантен стилскиот императив на касниот историзам, односно упатува на соодветната групација на објекти која во соодветниот временски период учествува во креирањето на специфичен "национален стил" што како процес се случува и во Романија, од каде идентичната стилска матрица е префрлена во Македонија преку овој карактеристичен објект.

Изграден и моделиран врз академична и цврста функционална организација која е апсолутно прилагодена кон општиот урбанистички контекст, објектот омеѓува парцела дефинирана со две улици. Она што е карактеристично, претставува интересното решение на рустично обработената приземна партија, која со иста висина дефинира и соодветно третирана дворна ограда, во која е интерполирана влезната врата. Сите содржини од дворот се развиваат кон задниот интимен дел, а свеченият влез во куќата е посебно нагласен со колонадата од кратки столбови со развиени капители кои го формираат тремот кој е ориентиран кон улицата. Интересен елемент е изведен во форма на балдахин кој го носат два карактеристични тордирани столбови со декоративни капители изведен непосредно над влезната врата. Фактот дека стилскит израз на објектот го креира всушност аплицираната фасдна декорација, може да се

"Почин за око и душа", Вечер, 27 и 28 Август, 1999, Марина Христовска, "Куќа од

согледа од неколкуте фотографии кои потекнуваат од времето кога објектот бил сеуште во изградба (сл. 32-33). Од нив можеме да видиме дека без присуството на соодветната фасадна обработка, начинот на третирање на фасадните волумени е изведен во манирот на раномодерните европски тенденции. Тоа се препознава во геометриската волуменска артикулација, и чисто функционалното разместување на прозорските и другите отвори. Подоцнежното аплицирање на фасадната бработка (сл. 34-37), ја обавува функцијата на "обложување"[508] што директно го утврдува и стилско одредување, што прецизно укажува на соодветните теориски детерминанти за кои однапред стана збор, а кои активно го одредуваат стилскиот предзнак на овој објект.

Употребувајќи речиси идентични функционални, обликовни и декоративни елементи, Иван Артемушкин ќе го изработи проектот според кој во 1930 година ќе биде изградена т. н. "вила Демостен" во Охрид, во која е сместено седиштето на Охридската митрополија (сл. 38). Познавајќи ги проектантските способности на Артемушкин, чија солидна академска подготвеност можеше да му дозволи влегување во слободни експерименти поврзани со соодветни историцистички зафаќања, можеме да утврдиме дека начинот на кој е обликуван овој објект, како и карактерот на соодветно избраните елементи, во целост задоволува повеќе нивои на побарувани архитектонски референци. Пред се´, соодветниот третман на трифорната прозорска групација на катот, и слободниот арнажман на основата која ја следи и соодветно третираниот четвороводен кров, тенденциозно упатуваат на почетната потреба за било какво вклопување во општиот архитектонски амбиент на старото јадро на Охрид. Експресивно акцентираната аголна кула воведува соодветна динамичност и разиграност во просторната артикулација, давајќи му на објектот (слично како и кај палатата "Шкаперда"), изглед на утврдена градба, постигнат со соодветната употреба на рустична обработка на приземната партија, и нагласено отварање на објектот дури во погорните партии. Во

најубавите соништа", Старите скопски семејства, Скопје, 1998)

[508] Се мисли повторно на теоријата на "обложување" на Г. Семпер (обработено како проблем во првите поглавја)

целосниот изглед на овој објект всушност се преплетуваат неколку доминантни изразни средства, при што освен експресионистичкиот акцент со соодветната кула, дел од елементите се третирани во манирот на фолклоризмот, комбинирани со соодветниот третман на рустичниот приземен слој. Тоа укажува дека широкиот репертоар на изразни средства превземени од одредени традиционални предлошки, употребен во соодветна стабилна и дефинирана архитектонска рамка, можел да продуцира и соодветни решенија во кои единечните архитектонски елементи и стилски форми се подредени на општото чувство и впечаток, укажувајќи со тоа на отворените возможности во наведениот контекст да се креира интегрален и цврст авторски изразен јазик.

Сличен третман и традиционалистички концепт базиран на цврсто втемелени основни принципи на архитектонското обликување преку примена на проверени елементи од различни архитектонски традиции спроведени во идентичен манир како и кај претходните објекти, наоѓаме кај два интересни објекти во Гевгелија. Првиот објект е изграден како административен објект во периодот на триесетите години (сл. 39). Надворешниот изглед на овој објект е целосно реновиран во периодот на 1998 година, при што се отстранети одредени елементи од фасадната обработка а допонителното обработување на одредени фасадни партии целосно ја укинува возможноста за утврдување на спецификите на првобитната состојба. Меѓутоа, и без присуството на тие елементи, самата стабилна композиција и сигурното поставување на влезната партија на аголот на објектот добива функција на специфична просторна референца. Овој елемент е доплнително подвлечен со поставување на колонада од стоолбови и лачни отвори над кои се развива аголен балкон, со што е постигнат динамичен ефект во играта на светло-темните партии. Геометризирањето на елементите од второстепената пластика е спроведено во контекст на целокупната обработка на чистите фасадни површини.

Не помалку е возбудлив начинот на кој се организирани основните влумени кои креираат специфична силуета на објектот на ул. Маршал

Тито бр. 170 во Гевгелија, изграден исто така во триесетите години, во кој денеска се сместени Извршниот градски совет и други функции на локалната самоуправа (сл. 40). Овој објект е изграден како административна зграда при што во неговата функционална организација беспрекорно е почитувана состојбата на блиското урбано окружување. За овие два објекти за жал не постои никаква информација во врска со нивните проектанти или градители, што исто така претставува податок на кој дополнително треба да се работи.

Како поспецифичен елемент за моделирање на фасадната обвивка, кај овој објект е применет исфрлен аголен еркер на каотот во кој е спроведено соодветно ритмичко отварање на прозорски отвори. Појавата на овој еркерен испуст кој го дефинира аголот на објектот, упатува на прочистено и геометризирано архитектонско решение, ослободено од одредени канони и ограничувања во просторното обликување. Кон тоа секако придонесува познавањето и примената на соодветна конструкција, заради која е овозможено и соодветното организирање на фасадните волумени. При лачното решавање на прозорските отвори, помеѓу прозорците се интерполиран удвоени стилбови со капители кои се ослободени од декоратвини елементи, а решени се со чисти геометриски форми (сл. 41). Идентичен треман со исти елементи е применет и во обработката на влезната партија (сл. 42). Обработката на фасадата досега не била променета, што зборува за техничкото усовршување на градежните постапки и методи спроведена при обработката на сите елементи од овој објект.

Прилагодувањето кон локалните услови како тенденција која се забележува во начинот на организација, е постигнато и со исфрлање на кровната стреа, која заедно со четвороводните кровови учествува во визуелното анимирање на соодветен архитектонски простор кој има комбинирани назнаки, а претендира да се вклопи во општата наследена архитектонска состојба. Цврстата академска втемеленост на проектантската постапка, овозможува во тој простор да се согледаат соодветно третирани традиционални елементи, при што слободата во

нивното третирање не ја нарушил соодветната дисциплина на ангажираниот архитектонски пристап.

Соодветната обработка и архитектонски третман на влезната партија формирана со лачен трем, столбови и други соодветно третирани елементи, очигледно дека ќе се појави како специфичен архитектонски манир во овој период, посебно при изградбата на објекти за потребите на новата администрација. Како еден од најинтересните, а можеби и единствен таков објект изграден во македонските градови во периодот меѓу двете светски војни, кај кој се применети наведените архитектонски карактеристики, претставува зградата на општинското собрание во Струмица (сл. 43). Според непотврдените информации, овој интересен објект бил проектиран од браќата Секура, по потекло од Љубљана, а изградбата на објектот се одвивала во периодот од 1926-1931 година.[509] Во изградбата на општинската зграда, биле вклучени локални мајсторски тајфи, и занаетчии од градот кои ја обезбедиле реализацијата на единечните фази во изградбата (столарија, огради од ковано железо, кровна конструкција и сл.).

Кај овој објект, еклектичната постапка на слободен избор на стилски форми, условил да се појави специфична структура во која се интерполирани разнородни елементи кои припаѓаат на различна стилска категорија, а егзистираат заедно учествувајќи во креирањето на сложена и според изразот комплексна архитектонско-стилска конфигурација. Цврстата и тектонска архитектоничност на изразот секако потекнува од академската втемеленост на основните позиции, во кои со леснотија се интерполирани соодветните форми превземени за интерпретација од комплексен орнаментално-мотивски репертоар. Тешко е притоа да се одреди интегралната стилска формација кон која го одредуваме овој објект, имајќи предвид дека парцијалното стилско именување на различните елементи не би донел никаква референтна одредница во однос на интегралната стилска дефиниција. Во таков случај, одредувајќи го како репрезент на еклектичниот академизам, во кој се застапени стилски

форми од централно-европскиот историцистички круг, всушност се обидуваме консеквентно да помириме бројни и стилски разнородни елементи, кои визуелно формираат компактно стилско јадро. Во таквата дефиниција учествуваат подеднакво и академската концепција на масивно расчленување на основните фасадни волумени максимално прилагодени со формата на блокот кон условите на локацијата, потоа сецесиски третираните апликации од ковано железо како замена за балустрадите на балконската ограда, и најпосле во истиот контекст, соодветно избраната геометризирана декорација аплицирана во парапетите на страничните фасади, и мотивите аплицирани во зоната на капителите на пиластрите од приземјето кои го дефинираат првиот хоризонтален разделен венец. Посебно во изборот на карактерот на наведената декорација, се чувствува потребата од "ориентализирање" преку сведување на орнаменацијата на аплицирани арабески заради кои страничните фасади ги доживуваме како различни од аголната фасада (сл. 47-49). Посебно во третманот на влезната партија (сл. 45) дефинирана со геометризирани столбови со капители, препознаваме специфична "отвореност" и симпатичност, која е отклонета од монументалното и строго средноевропско чувство во контекст на една широко дефинирана медитеранска отвореност и чувствителност.

Поттикнти на соодветно "аплицирање" на програмски утврдени и избрани форми од различни градителски традиции, одредени архитектонски форми ќе бидат употребени како средство за оживување на фасадните платна претходно затворени во неинвентивна, геометриски третирана рамка која граничи со одредени методи и концепции на модерната архитектура. Таков специфичен пример претставува станбениот објект на фамилијата Бојациеви на ул. Н. Н. Борче бр. 82 во Скопје (сл. 50). Според информациите од фамилијата Бојациеви, скицата за објектот ја направил инженерот Жерновски, додека фасадата, со посебни подоцнежни интервенции ја обликувал архитектот Јан Дубови. Неговиот ангажман бил во контекст на побарувањата на инвеститорот, на

[509] Живко Велковски, Западните неостилски влијанија во фасадите на струмичката

фасадата да се најдат аплицирани елементи од македонската градителска традиција, што делумно и било реализирано преку соодветно избраната форма на "вути" над капителите од тенките декоративни столбови (сл. 51). Стреата над овој елемент ја следи линијата на прекршувањето, нагласувајќи ја пластичноста на оваа фасадна композиција. Нагласеното својство на "апликација" на побаруваниот стилски конфигуриран елемент, упатува на несоодветно третирано решение во контекст на генералниот стилски израз на објектот, кој завршил во препознатив манир креиран од традиционални вредности, придонесувајќи за невозможноста од цврсто стилско одредување кое се задржува на нивото на широко историцистичко зафаќање спроведено со соодветните методи на специфична редуцирана академска постапка.

Врвот на историските превземања, цитирања и неоригинални копирања спроведени со цел да се приближат единствено кон желбите на нарачателот и да остварат профит без обзир на естетските и архитектонско-стилските императиви, го утврдуваме во семејната куќа на Агоп Дикицијан[510], т. н. "Арапска куќа", изградена во периодот 1936-1938 година според проектот на Иван Артемушкин (сл. 53-56). Ова здание кое за тогашни услови било уникатно и единствено според својот стилски израз, можеби и би претставувало оригинален придонес во архитектурата меѓу двете светски војни, доколку не ни се познати соодветните стилистички истражувања на псеудомаварскиот стил, преку кој се реализирани значајни објекти на територијата на Босна и Херцеговина, и Хрватска уште во периодот на почетокот на дваесетиот век, а како стилски израз бил присутен и во подоцнежите години меѓу двете светски војни. Присуството на маварскиот стил во архитектурата претходно го утврдивме преку анализата на некои објекти изградени во првата декада на дваесетиот век во Битола, меѓутоа тие објекти беа креирани со сосема

архитектура по 1919 година, Зборник на трудови, ГЗЗСК- Струмица, стр. 267-270

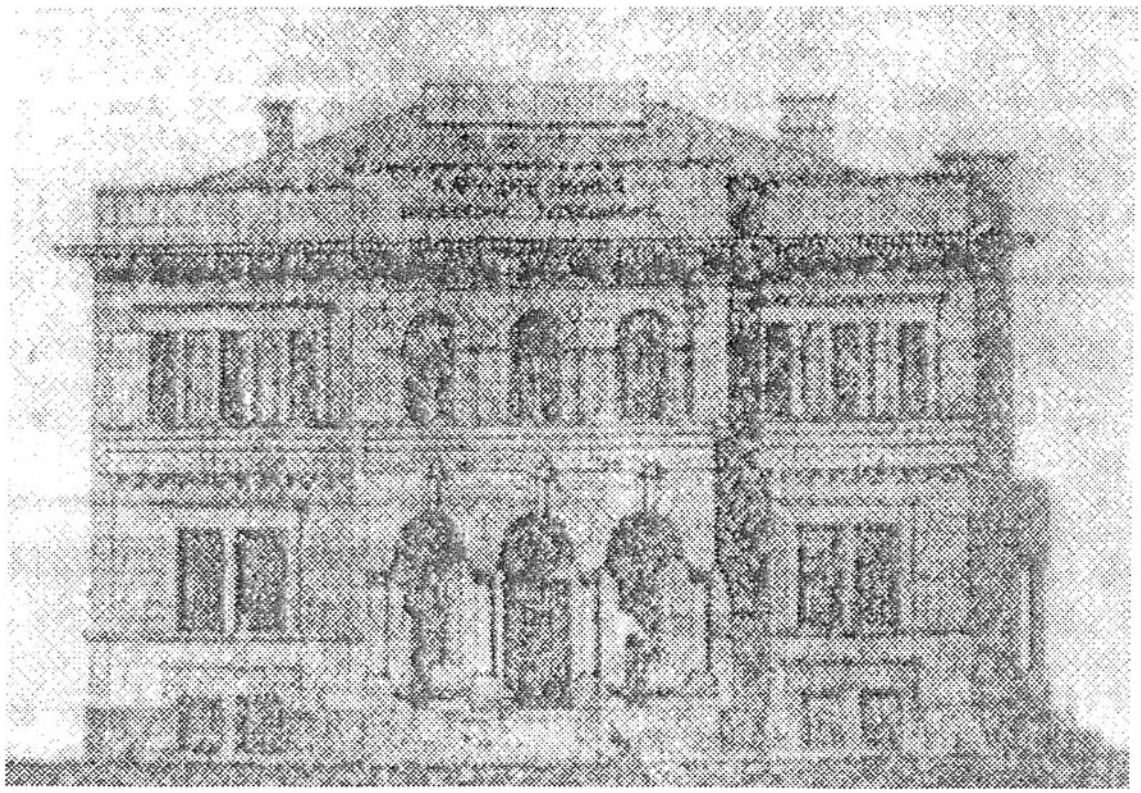
[510] Агоп и Агавни Дикицијан во почетокот на триесетите години се населиле во Скопје од Турција. Својот капитал Агоп го вложил во отварање на фабрика за свилени шамии, поседувал трговски складишта низ Скопје, а отворил и погон за чевли... Металните ковани огради и останатите метални делови во куќата биле изработени во тогаш

поинаков пристап во третманот на елементите и стилските форми преку кои го утврдуваме и присуството на соодветната стилска предлошка. Во случајот со проектот на Артемушкин, откриваме само "конфекција", односно, имајќи го предвид опусот на Артемушкин во наведениот период, овој објект го издвојуваме како осамен и единствен стилски експеримент. Фактот дека при употребата на стилските форми не е направена никаква редукција на декоративниот и обликовниот репертоар или барем обид да се реинтерпретираат соодветните комбинации од елементи, упатува единствено на цврстата и до крај почитувана логика на симетријата, издржаните пропорции, и ритмичноста во разместувањето на соодветните архитектонски елементи. Поставувањето на столбови на конзолна плоча, каков што е примерот на предната фасада, наликува на претходниот пример на станбениот објект на фамилијата Бојациеви, кај кој исто така се чувствува одредена "ориентална" нота во изгледот кој го формираат чипкастите метални огради во комбинација со тенките столбови поставени на конзолна балконска плоча потпрена со декоративно обработени конзолни греди. Во таа смисла, третманот на централното фасадно платно е речиси идентичен и кај двата објекти. Фактот дека таквиот приод кон решавањето на сложената архитектонска стилистика останал речиси осамен кај овие објекти, укажува на фактот дека претераното држење и употреба на познатите стилски форми од различни традиции, не секогаш успевал доволно да се оправда, при што е невозможно да се утврдат поширoки импликации од таквите експерименти со што би се изградил и соодветен систем на вредности кои од него би произлегле.

познатата работилница на Антон Ручигај (наведено според: Теодор Стефанов, Како во ориентална сказна, Вечер, 1-2 октомври 1994, стр. 14)

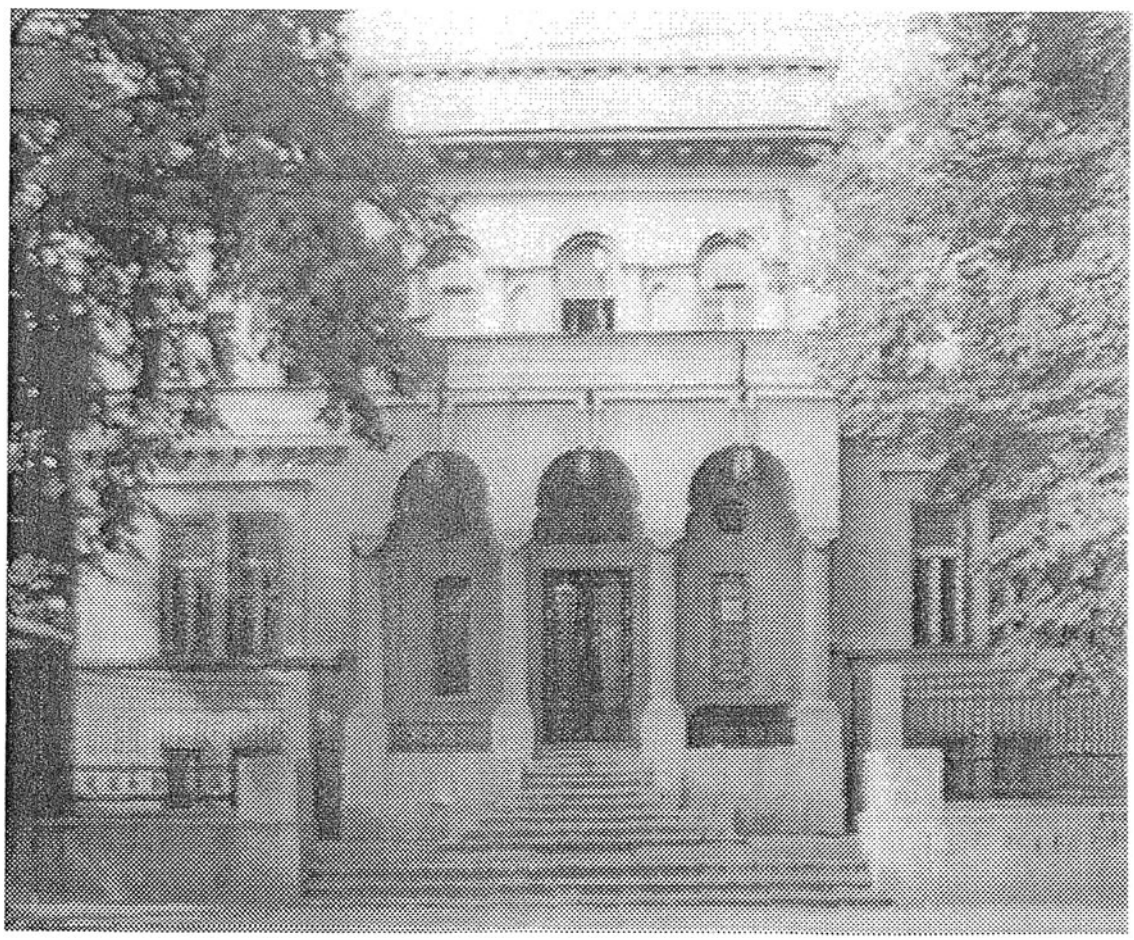
*

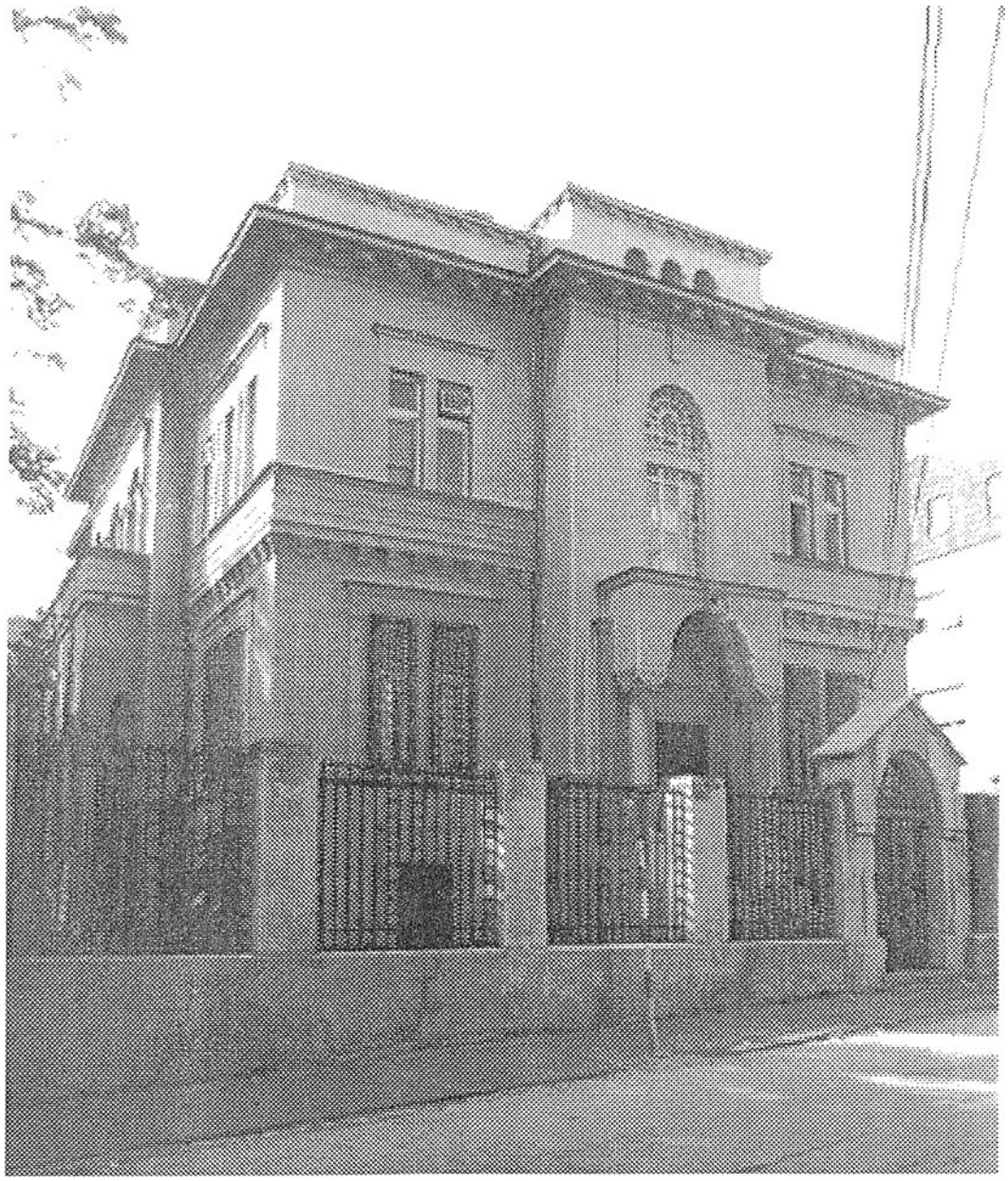
Утврдувајќи ги главните развојни линии на академизмот во архитектурата, на одредени места укажавме на постењето на "слободни" зони, во кои очигледно постоеше простор за послободно истражување на формите, концептите и декоративните аранжмани, кои на специфичен начин дозволуваат развивање во генерално зацртаните академски рамки, но истовремено егзистираат издвоено во вид на одделни групации на специфично третирани објекти. Во периодот по завршувањето на Првата светска војна, голем број на млади архитекти-претставници на новата генерација, преку своите проекти ќе донесат специфични и различни влијанија чиј продор беше овозможен главно преку активноста на министерството за градежништво и диригираната градежна политика во рамките на новосоздадената држава. Во таа широка активност за изградба на објекти од различен карактер, како што досега утврдивме, ќе се појават различни концепции, ставови и мислења во однос на бројните проблеми кои постојано го креираа и трансформираа односот кон стилот во архитектурата. Во таквата сложена состојба, соодветните зафаќања во богатите архитектонски традиции кои селективно беа избирани во зависност од различните сензибилитети на авторите и специфичните барања на нарачателите, учествуваат во создавањето на една многу карактеристична група на објекти создадена како резултат на традиционалистички истражувања. Преку нив, соодветно го воочуваме постоењето на методите, постапките и елементите на академизмот, кој дополнително го дообликуваат посочените искуства и експерименти инспирирани со програмски избраните традиции.



Сл. 24, Целосен изглед на предната фасада-дел од проектната документација за зградата на Народната банка во Битола, проект на Богдан Несторовиќ од 1932 година

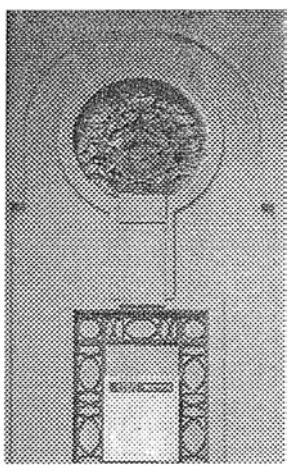
Сл. 25, Детал од изгледот на тремот во влезната партија на народната банка во Битола

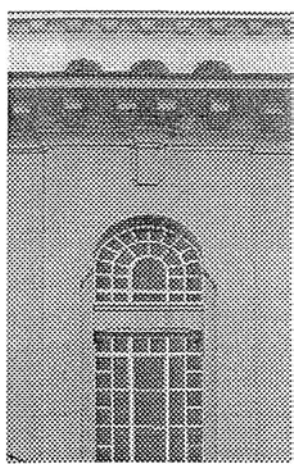


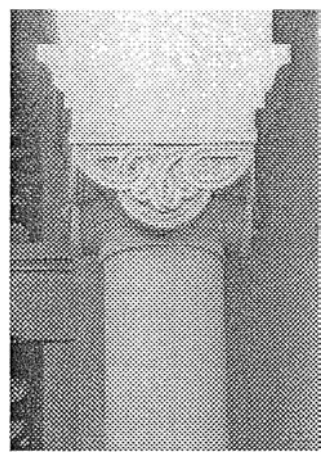


Сл. 26. Изглед на страничната фасада со детал на административниот влез и дворната капија

Сл. 27-29. Детали од декоративи елементи применети на фасадата на Народната банка во Битола







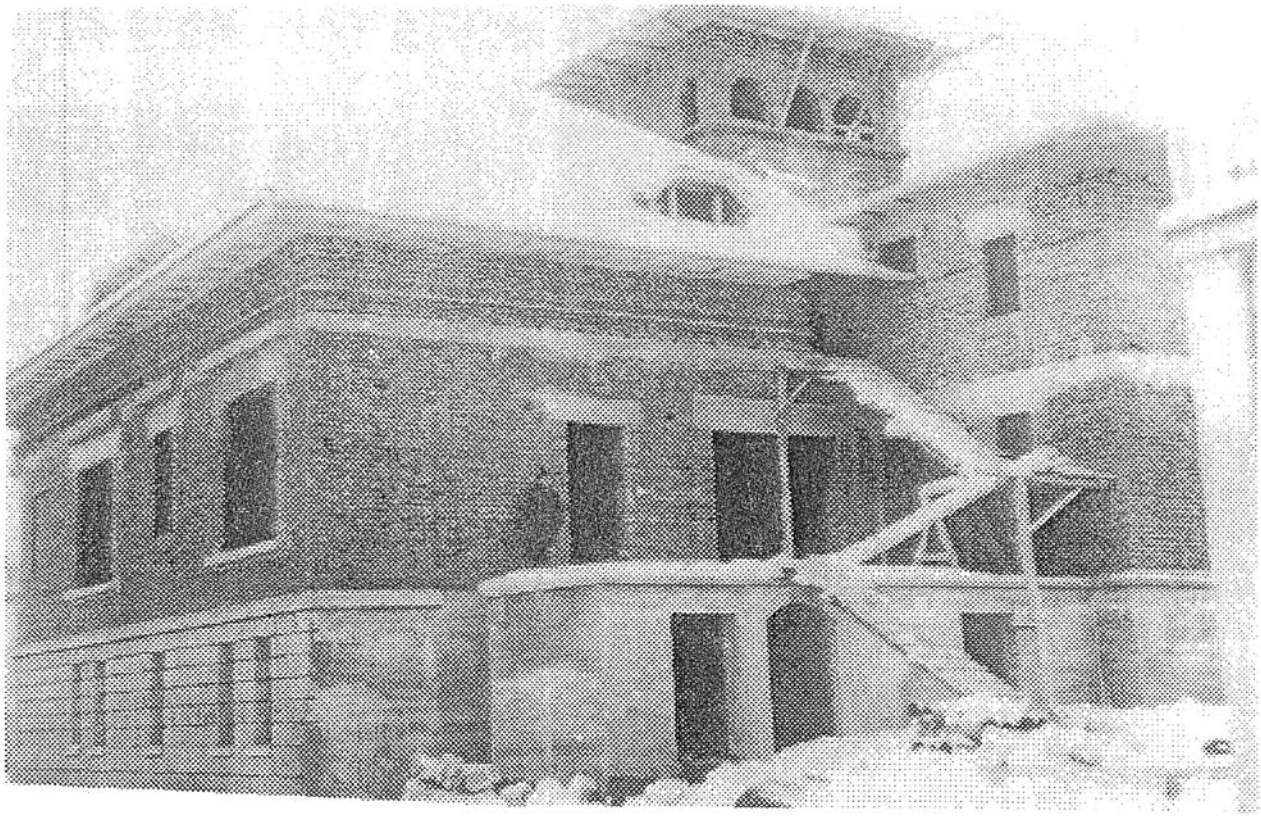


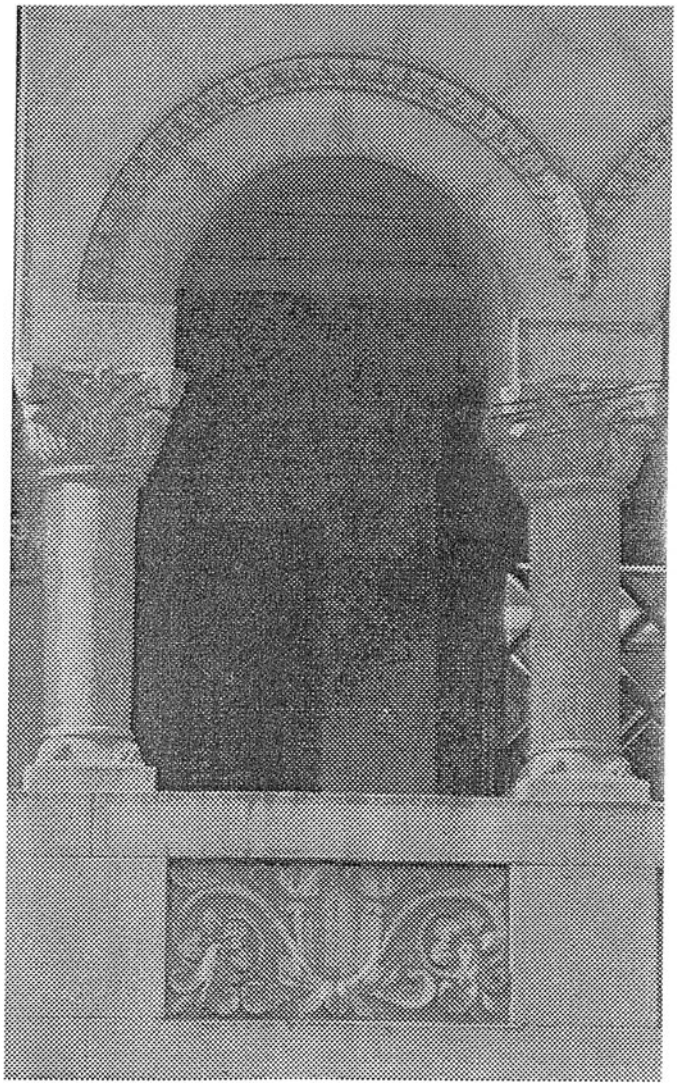
Сл. 30-31. Целосен изглед на семејната куќа на Михаил Шкаперда (сега амбасада на Република Италија во Република македонија), на ул. 8-ма ударна бригада и Лермонтова. Изградена е според проектот на Георге Симота во 1933 година. При изведбата на фасадата, интервенирал и архитектот Борис Дутов



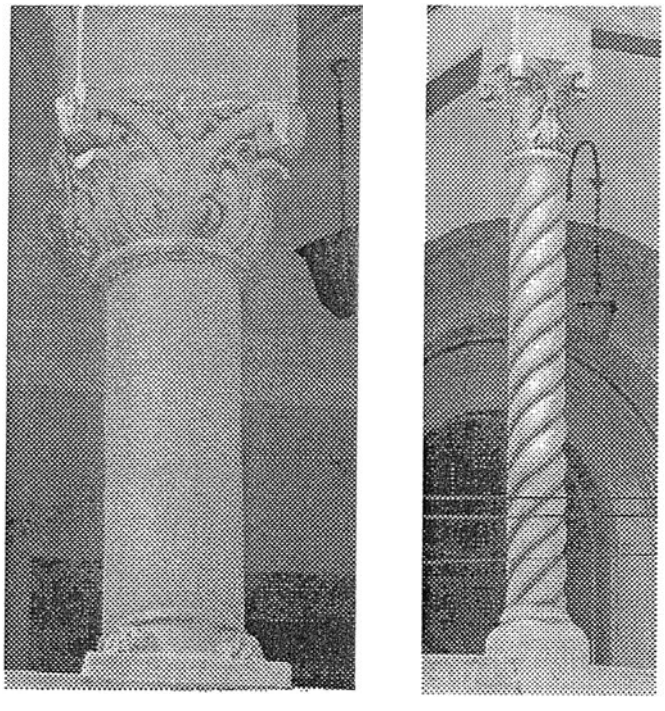


Сл. 32-33. Изглед на фасадите на палатата Шкаперда во текот на изградбата, пред аплицирањето на фасадната декорација

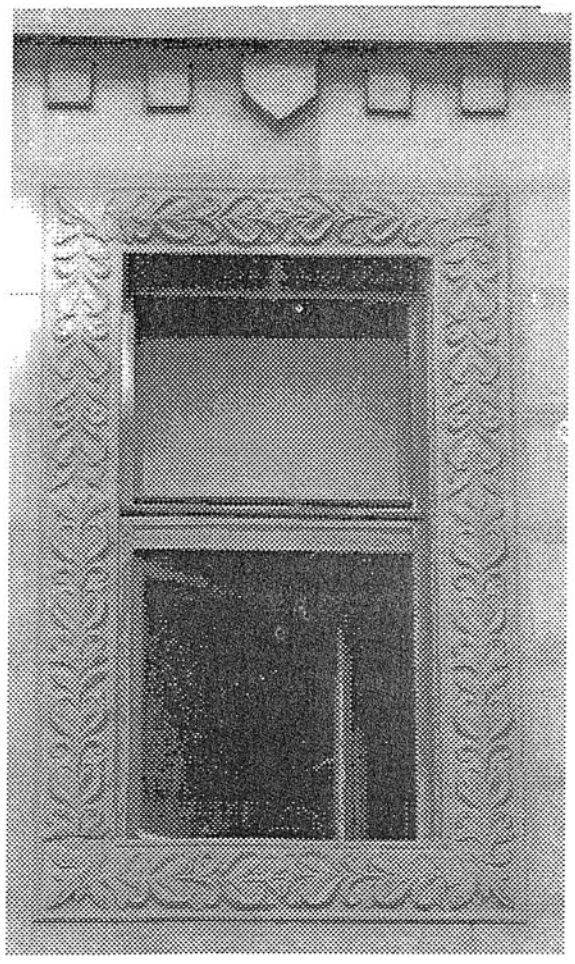


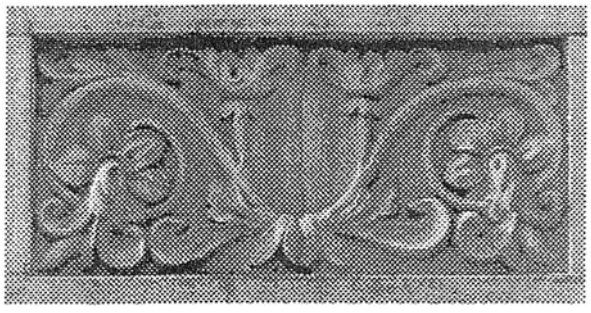


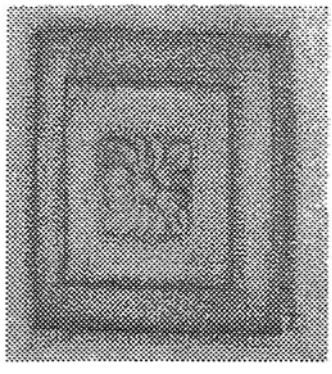
Сл. 34-35, Детали од специфични стилбови со декоративни капители во влезниот трем на палатата Шкаперда

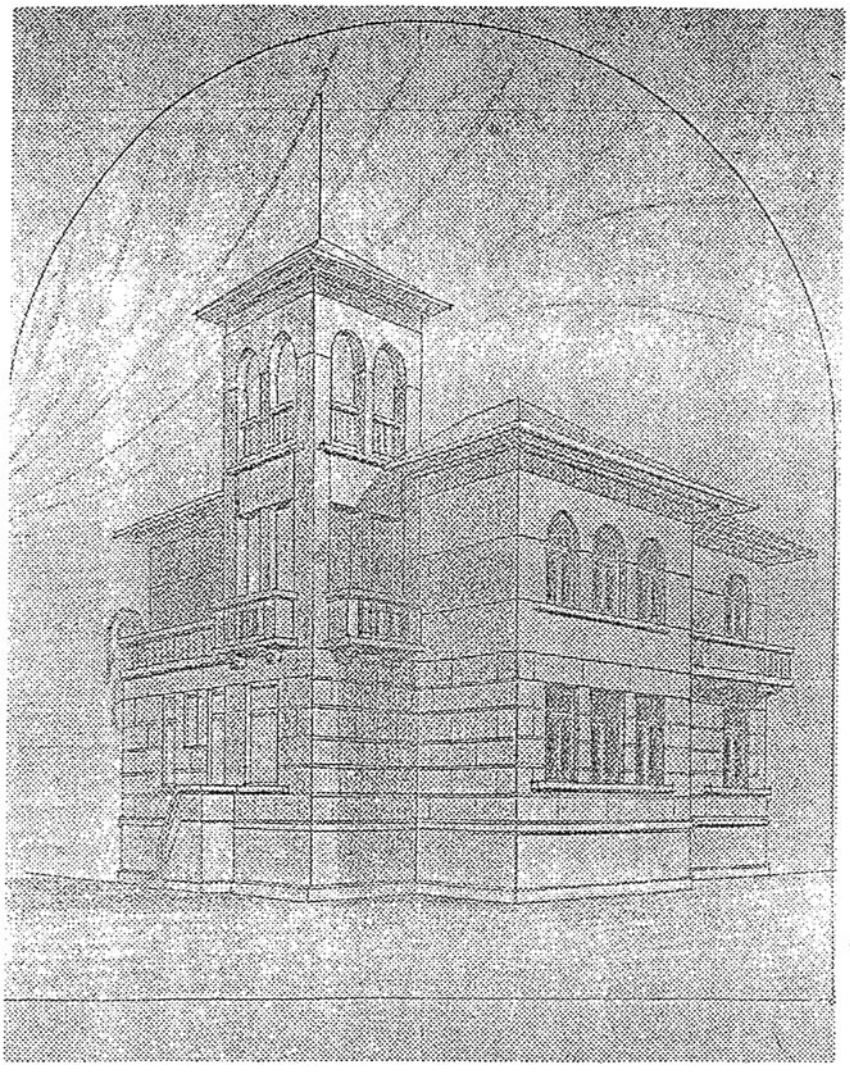


Сл. 36-37, Детал од фасадни декоратвини елементи применети на фасадата на палатата Шкаперда

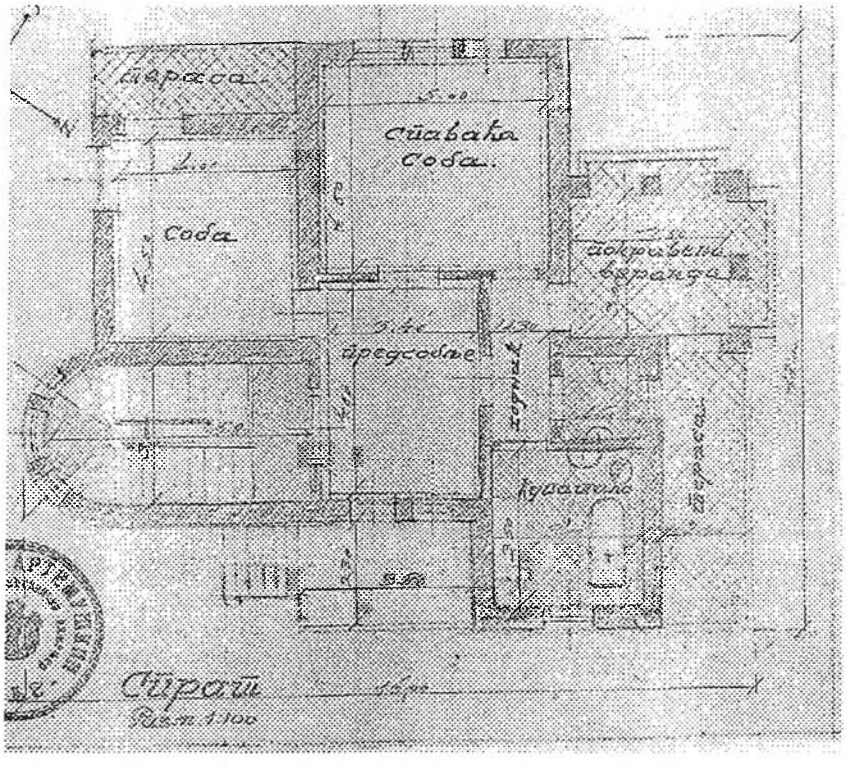








Сл. 38, Дел од проектната документација за вилата Демостен во Охрид (сега седиште на охридската митрополија). Проектот е изработен од Иван Артемушкин околу 1930 година

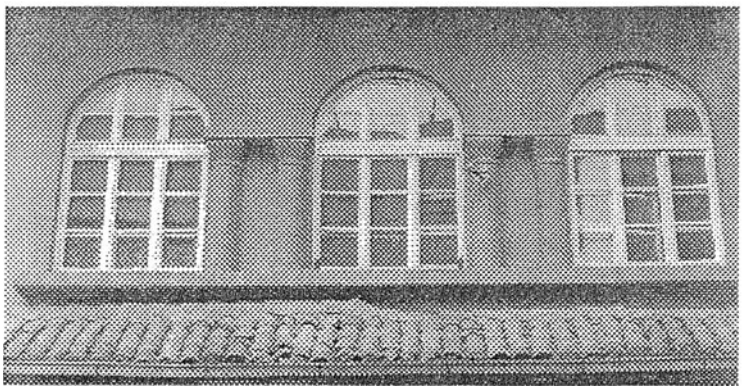


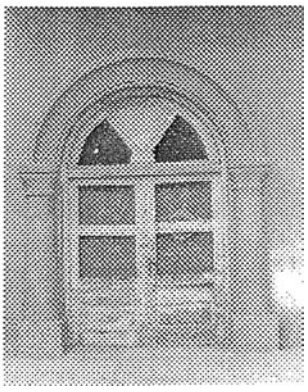


Сл. 39. Административен објект изграден во Гевгелија околу 1930 година

Сл. 40. Административен објект на ул. МЈ. Тито бр. 170 во Гевгелија (сега седиште на локалната самоуправа и други општествени функции), изградена околу 1930 година
Сл. 41-42. Детали од обработката на фасадата со специфични двојни столбови и лачни прозорци



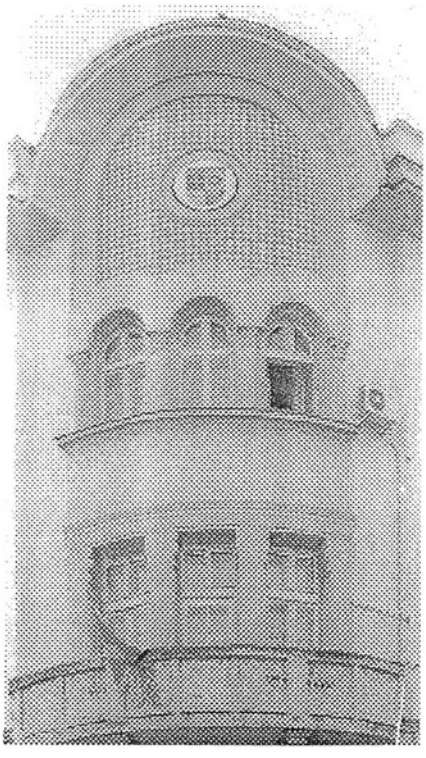


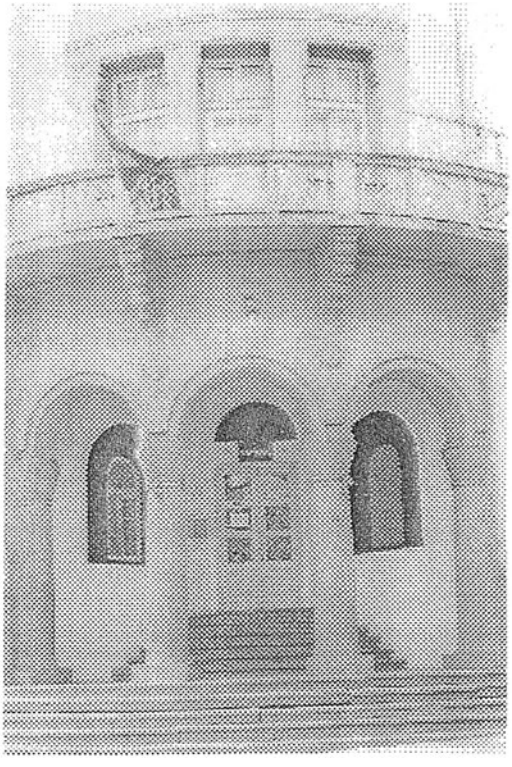




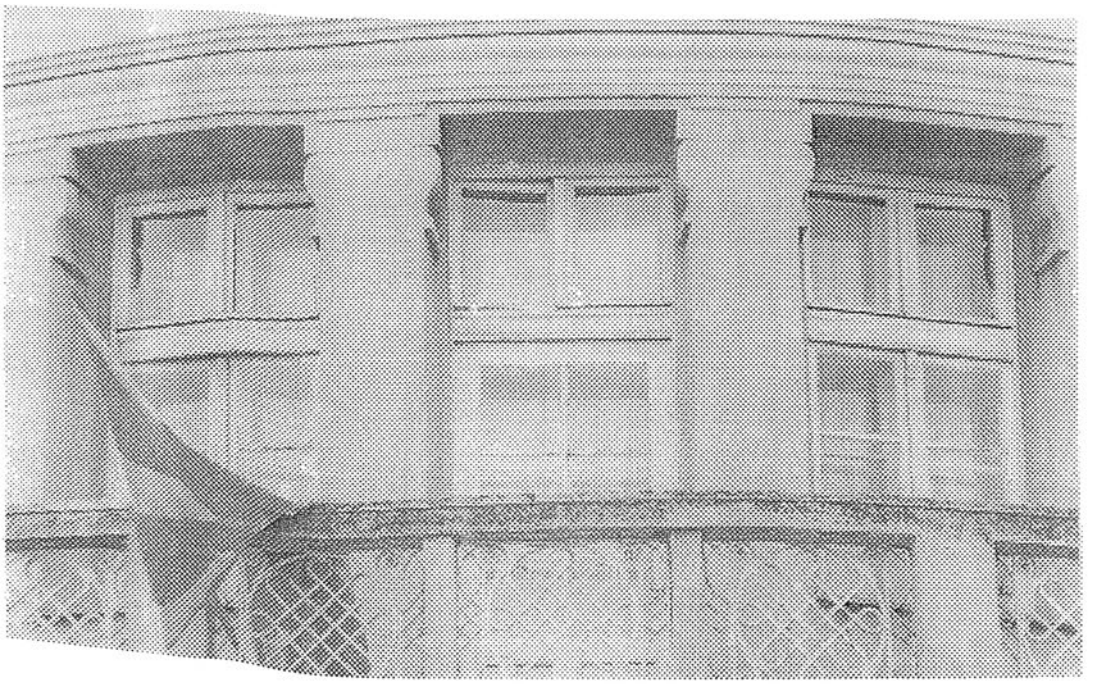
Сл. 43, Изглед на зградата на Општинското собрание во Струмица, изградена во периодот 1926-1931 година, според проектот на браќата Секура од Љубљана

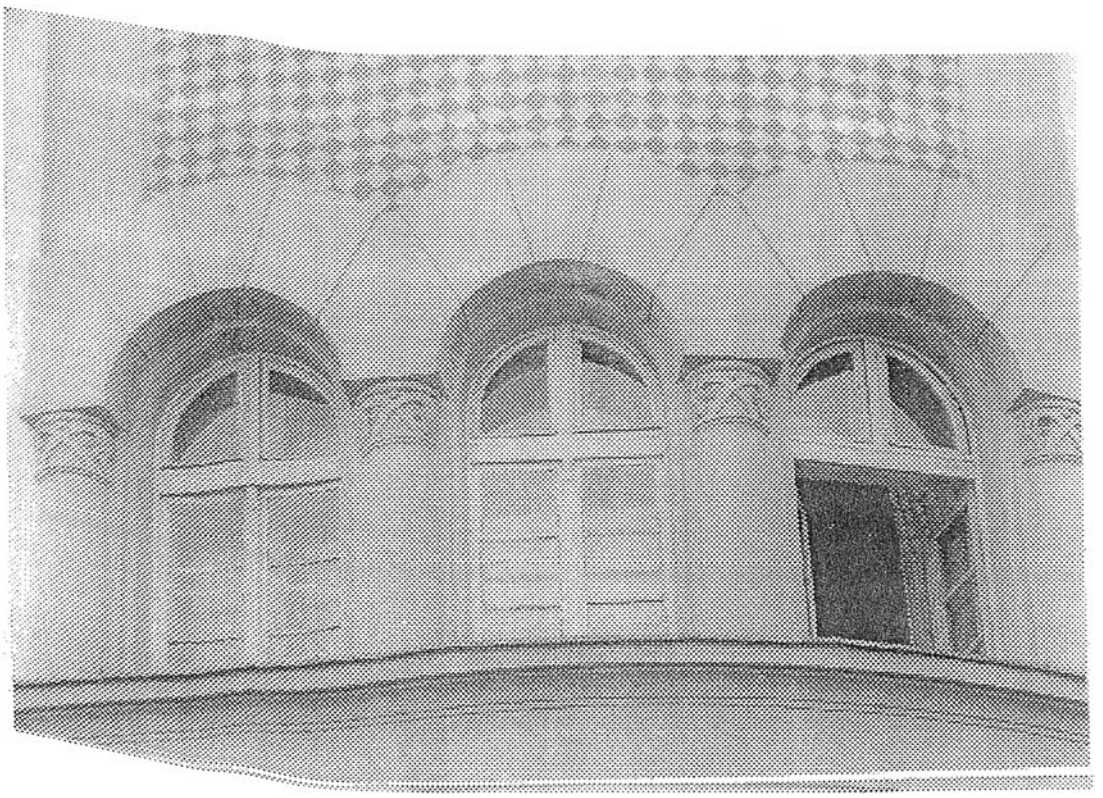
Сл. 44-45, Детали од фасадата на Општинското собрание во Струмица



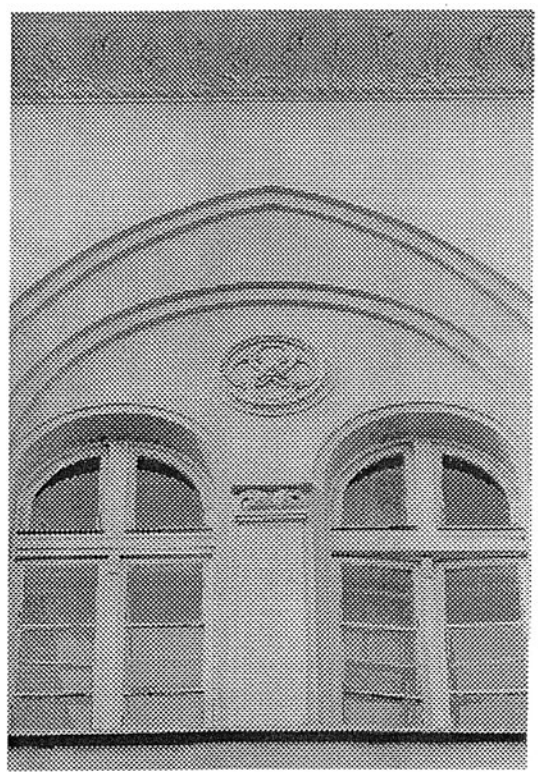


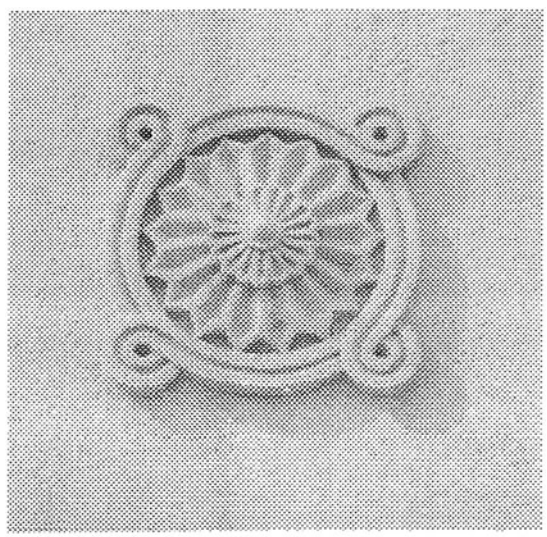
Сл. 46, Детали од обработката на прозорските отвори на фасадата на Општинското собрание во Струмица

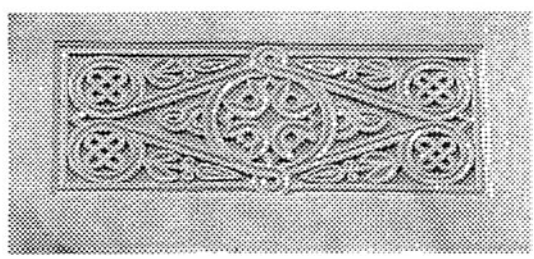




Сл. 47-49, Детали до специфична фасдна декорација аплицирана на фасадата на Општинското собрание во Струмица



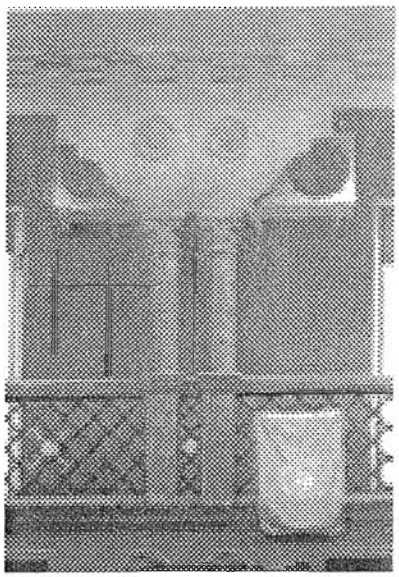






Сл. 50, Станбен објект на семејството Бојациеви на ул. Н. Н. Борче бр. 82 во Скопје. Според информциите од сопствениците, првите скци за зградата ги направил инженерот Жерновски, додека фасадата ја обликувал архитектот Јан Дубови

Сл. 51-52, Детали од обработката на фасадата

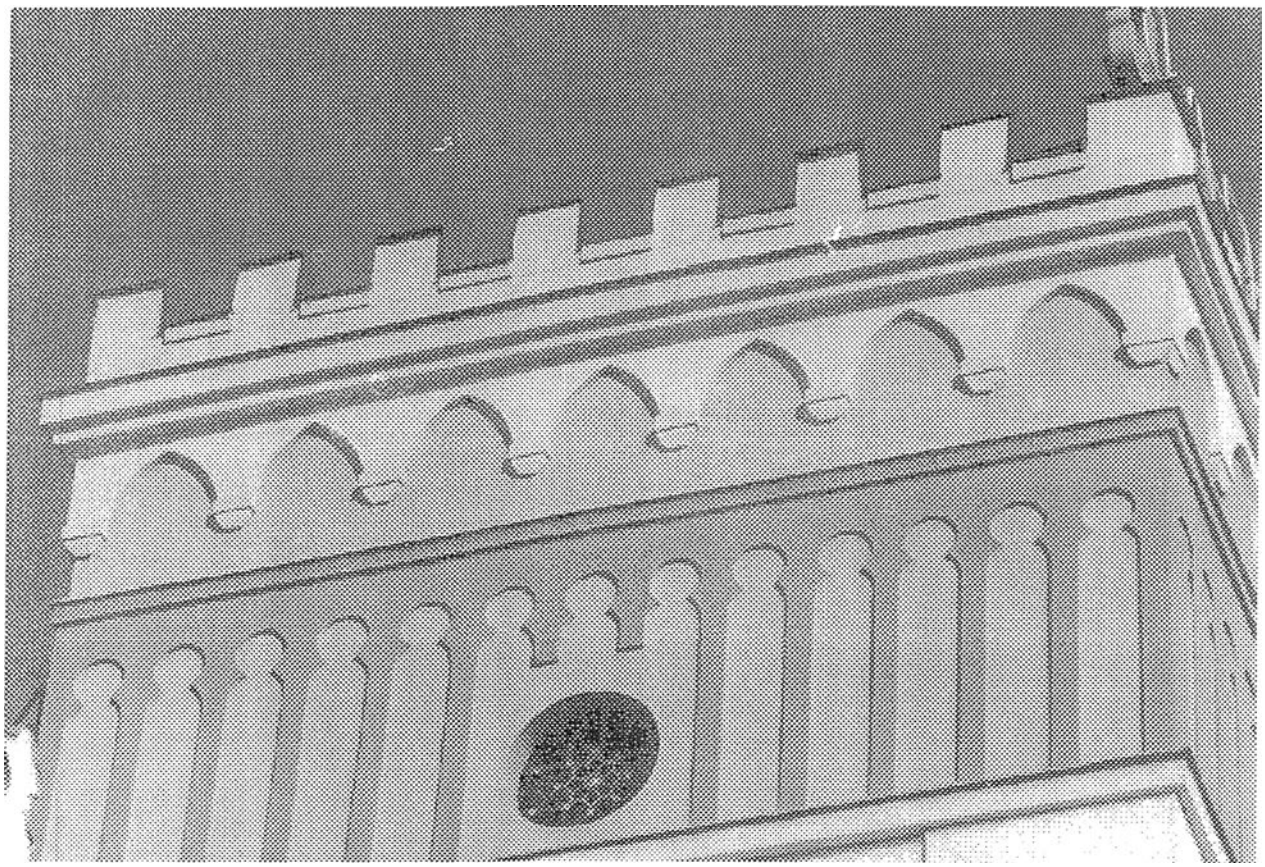


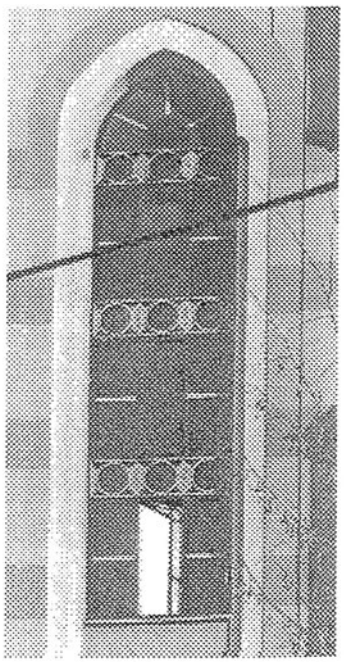


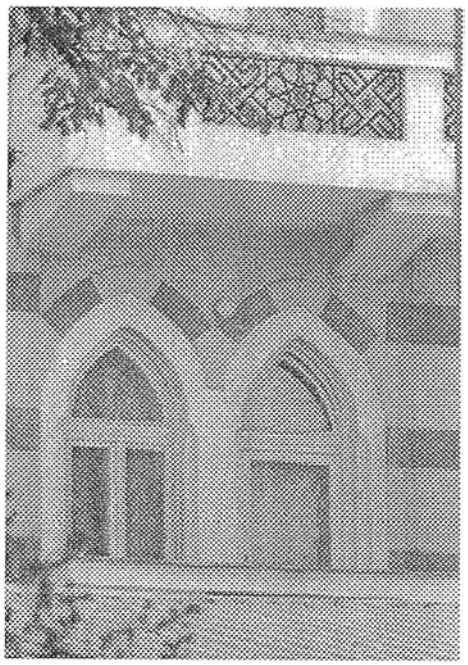
Сл. 53. Изглед на поранешната семејна куќа на Агоп Дикицијан во Скопје, (сега т. н. Арапска куќа), изградена 1937 година според проектот на Иван Артемушкин



Сл. 54-56. Детали од обработката на одредени елементи од фасадата на Арапска куќа во Скопје







7. 3. ФОЛКЛОРИЗАМ

7. 3. 1. Фолклоризмот во архитектурата- специфични рефлексии на локалното

Како специфична категорија преку која можеме да проследиме сериозни придвижувања во архтектонската теорија и практика подеднакво, и која рамноправно третира проблеми кои се од архитектонско-уметничка или социјална природа, се јавува поимот на "фолклоризмот" во архитектурата. Тешкотијата да се навлезе во овој парадигматичен поим, и истовремено да се подигне на ниво на прецизна стилска одредница, предизвикува на сериозно промислување на мултивалентните својства на понудениот репертоар на архитектонски елементи кои преку поставките на оваа стилска формација учествуваат во еден сериозен процес на кодифицирање и формирање соодветна морфологија и јазик. Сооветната интерпретација на архитектонски елементи превземени од традиционалната архитектура од фолклорен тип од претходниот период, како и сериозниот обид да се кондензираат таквите обиди околу интегрална архитектонска акција, се вклопува во нашата определба за "бинарна" интерпретација на архитектонскиот стил. Во овој случај, таквата двоединечност ја препознаваме во релативната спротивставеност на два паралелни процеси: едниот, кој потекнува од цртачките маси на архитектите-проектанти, (значи, како резултат на една искуствена постапка, методолошки поставена на основи кои овозможуваат врз основа на однапред стекнати сознанија да се проектира очекуван архитектонски стил), и другиот, кој го согледуваме преку специфични објекти кои ќе ги градат мајсторските тајфи-предприемниците , но повеќе не како во претходниот период, туку преку слободна интерпретација на познатите традиционални форми и постапки, споени со стекнатите искуства при изградбата на различни типови на објекти (кои вклучително третирале и различни стилски оформени архитеконски елементи кои дополнително влијаеле врз крајната архтектонска дефиниција).

Од друга страна, овој претпоставен стил во архитектурата го утврдуваме многу повеќе преку социолошко критичкиот дискурс, кој ја

отвора возможноста истиот да биде согледан преку откривањето на законитостите на реалната "сценографија" која ги окружува комплексните културолошки и општествени процеси. Дотолку е поинтересно, бидејќи поимот на "фолклоризмот", претпоставува постоење на специфична "народна уметност" пред се´, постоење на традиционална архитектонска матрица, и постоење на специфичен континуитет во следењето на сите теориски и останати референци кои придонесуваат во формирањето на профилот на овој поим. Историско-уметничкиот дискурс, во овој случај не´ дозволува прецизно референцирање на овој тип на објекти, бидејќи поимот на традицијата на начин на кој тој би го претпоставил нејзиното користење, значи дека неговото именување треба да се случи во рамките на некој именуван, однапред познат и дефиниран (во соодветна просторно-историска рамка) архитектонски стил. Имајќи предвид, дека периодот меѓу двете светски војни не претставува теориски вакуум-простор кога е во прашање промислувањето на архитектонските проблеми, (периодот на 19 век во тој контекст нуди помала слобода на интерпретација, бидејќи првично секогаш наметнува потреба од именување според познати и утврдени стилски референци), во кој ја детектираме присутноста и на модерната и тоа не само како формален манир, туку и како сериозно социјално, општествено и уметничко придвижување, укажуваме и на претпоставената слобода феномените да се именуваат според изборот на инструментите со кои се постигнува целта. Во таа смисла, изборот на терминот "фолклоризам" препознаен пред се´ како дефиниран и прецизно одреден архитектонски стил во периодот меѓу двете светски војни во Македонија, ја затвара својата дефиниција согласно на неговите генерални определби да стане локален одговор и локално прилагодување кон едни општи и генерални европски процеси во архитектурата.

Кога е во прашање сериозноста на овој проблем во развојот на архитектурата, како и двојбите кои се јавуваат во обидот да се направи сериозна анализа на појавите и феномените кои тоа го условуваат, многу експлицитно ќе се навратиме на мислењето кое ќе го изнесе Душан Грабријан во 1986 година во својата книга за македонската куќа[512], каде уште

[512] Душан Грабријан, Македонска куќа, Мисла, Скопје, 1986, стр. 10

во воведот, тој го дефинира (односно прави обид за специфично методолошко лоцирање) проблемот на т.н. "домашна уметност", односно нашето наследство, кое според него треба да се бара меѓу двата пола : "фолклорот и стилот". Притоа, не навлегувајќи во опстојни анализи, тој го дефинира фолклорот како општ израз на народот од времето кога сеуште немало соодветни услови, што би овозможиле целосно оформена уметност... но затоа по прашањето за стилот, тој вели дека за него е потребна "веќе развиена политичка, стопанска и културна средина...." мислејќи притоа на фолклорот во архитектурата изразен преку присуството на сите различни типови на градби од сите краишта на Југославија...".[513] Во ова свое воведување во сложената материја што понатаму ја нуди, тој не ги споменува тенденциите на речиси сите балкански држави (за што понапред зборувавме), да формираат теориски поставки според кои ќе се креираат специфични "национални" архитектонски стилови реализирани главно преку навраќање кон елементите на единечните фолклорни архитектонски традиции. Оваа тенденција во еден специфичен миг од развојот на архитектурата, станува генерална европска тенднеција, преку која ќе се развијат и локални изрази кои своето место ќе го најдат или во определбите на европскиот екрпресионизам, или ќе останат во сферата на нагласеното национално афирмирање на побарувани архитектонско-уметнички вредности.

Барајќи го местото на македонската куќа во развојот меѓу ориенталната и европската куќа, Грабријан ќе изнесе една интересна констатација дека поврзувачките елементи што ја исполнуваат таа празнина се развиле токму на овие простори. Такви елементи од две различни цивилизации, според него можеле да се развијат само во Македонија, каде за тоа постоеле посебни услови. Гледано од таква перспектива овој проблем добива сосем друго значење, зошто тогаш не се во прашање само фолклорот и домашната архитектура, туку сето тоа допира до општата станбена култура при што според него, нам ни припаѓа одредено место во општата историја.[514]

Прецизното увидување на постоењето на двата поларитети кои се јавуваат како условувачки фактори во одредувањето на широкиот контекст на архитектурата, многу јасно ја дефинира потребата од парцијално

---

[513] Истото

разгледување на овие категории. Проблемот е дотолку посложен, што оваа констатација се однесува на две категории кои во овој миг за нас преставуваат дел од една интегрално интерпретирана традиција. Од друга страна, во секој парцијален период од дијахронискиот преглед на развојот на архитектурата, фолклорната архитектура претставува актуелна традиционална позадина со своја културна дефиниција, наспроти севкупноста на актуелните стилски и други интерпретации на архитектурата во различни културни средини кои кон таквото наследство имаат сосема поинаков став. Притоа интеракциите на двата модели се со различен интензитет, продуцирајки различни естетски феномени.

Ваквиот став во анализирањето на интеракциите на овие модели, подразбира дефинирање на традицијата како содржаен и консеквентетен процес чии елементи ги надминуваат границите на единечните елементи на културата. Во таа смисла, традицијата претставува "процес на интеграцијски континуитет на културалната содржина што претставува директен услов за реализација на современата култура како самостоен систем... На тој начин традицијата не претставува само нитка која поврзува два различни и содржински одвоени културални системи, туку нишка која културата независно од различните историски нивои ја прави универзална во историска смисла...така сватената традиција може да ја надмине културата сватена како творба или состојба, и да создаде концепт на културата како процес." [515]

Утврдувајќи ги својствата на традиционалните архитектонски предлошки како преуслов за темелна дефиниција на фолклоризмот во архитектурата, ние всушност потврдуваме дека автентичноста на фолклорот до одреден степен ја зацврстува или потврдува автентичноста на современата култура[516], и дека тој е способен да балансира помеѓу двете крајни културолошки концепции: народната и елитната култура. Затоа ги прифаќаме и фолкорните архитектонски кодови,[517] како елементи кои во

---

[514] Истото, стр. 18

[515] Đemal Sokolović,n. d., str .10

[516] Лафазановски Ермис, Фолклорот и културата, Народното творештво на почвата на Македонија, Прилози за истражувањето на историјата на културата на почвата на Македонија, книга 6, МАНУ, Скопје, 1997, стр. 47

[517] Кокан Грчев, Трансформациите на фолклорните архитектонски кодови во контекст на развојот на архитектурата во Македонија, Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век, МАНУ, Скопје, 1999, стр. 403-417

процесот на балансирање често излегуваат од контекстот на нивното автентично толкување, што не ретко одвлекува во сосема погрешни насоки, посебно заради фактот кој укажува на нивната способност да навлечат на широко прифаќање преку површна, формална и несуштинска идентификација. Притоа, традицијата сватена како дел од еден широк културолошки состав, како и односот кон севкупноста на феномените кои таа ги содржи, ги утврдува и методите за интерпретација на соодветните аксиолошки категории во контекст на дефинирање на културните модели чии интеракции и врски во голема мерка го дефинираат и односот кон архитектонското наследство.

Заради веќе посочените специфичности на актуелната историска стварност, соочени со проблемот на дистинктивното одредување на влијанијата на фолклорните архитектонски кодови како почетна и многу слоевита одредница во развојот на архитектурата, повторно го реактуелизираме својството на мултивалентност или повеќезначначност на архитектурата, за која зборуваше Џенкс во осумдесетите години, во својата книга за модерните движења во архитектурата.[518] Возможноста за мултивалентно кодирање на одредени својства и значења на архитектурата, укажува на постоењето на повеќе нивои на значење и сложени вредности, заради кои постојано им се навраќаме, но не само заради некое единствено и посебно значење, туку заради возбудливиот начин на кој различните значења меѓусебно се поврзуваат и стопуваат во слика за хармонична целина[519]. Притоа еднозначноста или едновалентноста на одредени архитектонски појави ја третираме само како прост збир и натрупување на делови, за разлика од оние објекти во кои е остварено имагинативно стопување и мешање на сегменти кои укажуваат на повеќеслојноста на пристапот во креирањето на архитектонскиот јазик. Имајќи ги предвид живите архитектонски традиции кои се богати во својата разгранетост, обидите тие да се симплифицираат во поими како "модерни", "вистински", "автентични" и сл., се во најмала рака деструктивни[520], и не го вклучуваат во себе

[518] Čarls Đenks, Moderni pokreti u arhitekturi, IRO Građevinska knjiga, Beograd, 1982
[519] Истото, стр. 21
[520] Истото, стр. 37

плуралитетот на творечките текови, кој на тој начин би навлегол во суштината на нивната креативност.

Одредувањето на влијанијата на фолклорните архитектонски кодови во процесот на формирање на фолклоризмот како дистинктивна стилска одредница, не подразбира единечно разгледување на специфични феномени на ограничено подрачје. Сватени како интегрален дел од пошироко дефинирани културни интеракции, тие претставуваат составен дел од..."традицијата која во најголем број случи делува во рамките на вкупниот социјален и културален динамизам, и која исчезнува или делува самостојно само во ретки, воглавно пореметени историски ситуации,..[521]; традицијата како влијателен фактор во процесот на менување на културата, го одредува правецот, или карактерот на новата предстоечка културална содржина, односно, традиционалното непрекинато се инкорпорира во современото ...[522] Културата притоа не претставува само едноставен спој на новото и старото, туку ја проширува својата дефиниција како "динамичка творба во рамките на чии динамизми можат и константно радикално да се менуваат и взаемните односи на модерното и традиционалното, ирационалното и рационалното."

Фолклорните архитектонски кодови, на различен начин ќе дефинираат одредени појави на стилски артикулирана архитектура на овие простори, почнувајќи со појавата на фолклоризмот во втората и третата деценија на 20 век, преку различните интерпретации на тоа наследство во годините по завршувањето на Втората светска војна, па се´ до денес. Успешноста на нивната адаптација, како и причините за нивната модификација според дејствувањето на дадените национални ситуации, се единствениот можен начин за создавање на претпоставки преку кои на тој начин формираната "национална" или "локална" вредност би можела да се вклучи и разбере во рамките на глобалните универзални вредности. Овие специфични архитектонски кодови како основни и конститутивни единици на фолклоризмот во архитектурата меѓу двете светски војни, во процесот на дефинирање на развојните патишта на македонската архитектура претставуваат парадигматични показатели низ кои можат да се проследат

---

[521] Đemal Sokolović, Kultura i tradicija, Kultura, časopis za teoriju i socijologiju kulture i kulturnu politiku, br. 12, Beograd, 1971, str. 17

[522] Истото, стр. 20

одредени тенденции и трансформации на поширок план. Откривајќи ги врските на традиционалната предлошка во процесот на формирање на одредени специфичности на архитектурата, односот кон нив можеме да го проследиме низ дијахрониски преглед, притоа укажувајќи на основните постулати кои произлегуваат од таквите влијанија. Воочувајќи го силното влијание на фолклорните импулси во различни средини и низ различни медиуми во креирањето на современите текови на развојот на уметноста на дваесетиот век, ја откриваме и сложеноста на таквите појави на овие простори, при што историскиот дискурс и аналогиите со европа и светот, само го потврдуваат значењето на уметничките појави во тој контекст. Во оваа ситуација, укажуваме повторно на еден многу важен феномен кој активно учествува во профилирањето на архитектурата и нејзините изразни средства, посебно присутно во оние балкански држави кои подолг период ќе бидат под турска управа. Тоа се однесува на присуството на една нагласена тенденција на канализирано обновување на локалните градителски традиции кои заради општествено-политичкото окружување и соодветниот културен амбиент, во еден миг стануваат показатели на единечните побарувани "национални" стилови во архитектурата. [523]

Во таквото согледување, не смее да се изостави податокот дека во Македонија, заради специфичните историски услови, таквите влијанија најдолго се задржале, конзервирајќи и меморирајќи на тој начин голем дел од една специфична традиција, која подоцна се нуди како продукт од кондензирана историска состојба и тоа во време кога во останатите балкански држави, сличните процеси се одамна завршени. Ова е дотолку позначајно, бидејќи во Македонија утврдуваме континуитет без прескок кој

[523] Александар Кадијевић, Један век тражења националног стила у српској архитектури, н. д., стр. 105-111 (Сериозното промислување на проблемот на националниот стил како возможна и комплексна социолошка и уметничка одредница, е сместена во широк контекст во кој се препознаваат речиси сите архитектонси традиции на европските и балканските држави. Кај овој автор, со право е повлечена границата меѓу национаните стилови, и подоцнежното формирање на фолклоризмот како негова составна и од него произлезена компонента. Од тие причини, треба да се подвече влијанието на средовековните византиски традиции, кои придонесуваат главно за обнова на тие традиции низ поголеми објекти од монументален карактер, а од друга страна влијанието на единечните фолклорни традиции во дефинирањето на еден манир применет најчесто во индивидуалната станбена архитектура. Тоа претставува специфика на многу широко подрачје кое генерално ги опфаќа речиси сите словенски земји. (Кај истиот автор да се види: Неовизантијска архитектура и национални стилови у Европи крајем XIX и почетком XX века, стр. 105)

логично и консеквентно се развива почитувајќи одреден принцип на природна органска дијахронија, подвлекувајќи ја со тоа разликата во процесите со останатите балкански држави. Во нив, враќањето кон автохтоните градителски традиции ќе се случи заради заситеноста со историските форми, заради проблематичните насоки во кои се придивижува архитектонскиот стил, најпосле, заради нагласената потреба за разликување и препознавање во ионака сложената структура на европската архитектура од овој период која ја означува силната потреба за нагласување на сите возможни "национални" референци во целокупниот културен и општествено-политички амбиент.

Овие општи одредници, имаат намера само да укажат на можниот дискурс за пристапување кон една комплексна материја, која за предмет на својот интерес го има влијанието на фолклорните архитектонски кодови во процесот на формирање на естетските референци во дијахронискиот преглед на развојот на архитектурата. Потребата да се навлезе во оваа пролематика, произлегува од повеќе фактори, кои укажувааат на сложеноста и дивергентните патишта на развој на архитектурата во Македонија.

Периодот на првата половина на 20 век, паралелно со крупните придвижувања на европските општества, во Македонија ќе заокружи одреден период со препознатливи специфичности, оставајќи занчајни траги од севкупноста на различни динамични процеси, кои во тој временски период го одредуваат и карактерот на самата архитектура. Во овој период, во Македонија бележиме еден специфичен развоен процес на архитектурата. Завршувањето на преродбенската градителска и уметничка епоха ќе остави зад себе дефинирани и препознатливи структури и одредени значјани објекти во урбаните ткива во повеќето градови. Европската позадина на овие случувања не воведува во многу посложените процеси кои на поширок план ќе означат пресвртница во архитектурата и уметноста, што на посреден начин ќе се рефлектира и на состојбите во Македонија.

Додека на овие простори сеуште преовладува сликата на градовите со препознатливи ориентални специфичности, кои тешко ја менуваа својата структура заради познатите општествено политички и економски прилики, во европските земји се случуваат коренити трансформации. Како што веќе

рековме во општиот преглед на развојот на архитектурата во европските држави, во втората деценија на 20 век веќе го бележиме присуството на модерната која е во полн замав, влијателната германска архитектура на BAUHAUS, руските конструктивнисти и авангардни уметници кои вршат силно влијание врз развојот на европската архитектура и уметност. Архитектурата е во знакот на индустријализацијата и новите технички и технолошки иновации, речиси според идентични референци кои ги бележиме како наследство од 19 век, додека силниот полет на модерната архитектура, која го иницираше создавањето на интернационалниот стил, ќе биде прекинат со настапувањето на нацистичкиот режим во Германија во триесетите години. Не случајно ја споменуваме Германија во овој период, бидејќи токму во таквиот тоталитарен систем најочигледно ќе биде прокламирано двојното кодирање на архитектурата : од една страна стоеше Шинкеловиот класицизам и Шперовите инерпретации со пренагласена монументалност на големите јавни објекти, а од друга страна, во интерес на истиот систем интензивно се ревалоризираа изворните германски фолклорни традиции, низ обновување на фолклорните архитектонски објекти, изградбата на цели населби во препознатливиот дух на германскиот фолклор и со сите елементи од народната уметност- се´ со цел повторна ревалоризација на вредностите на една нација, и повторната потреба за обновување на чувството за сопствените корени. Истовремено, ова двојно кодирање имаше функција на формирање заштитен механизам, кој требаше да го спречи продорот на "девијантната архитектура и уметност", како што беше нарекувана уметноста на авангардата. Во таквите тенденции за целосна рекоснструкција на одминатите времиња немаше никаква иновација, никакво поместување или обид за креативна интерпретација. : и двата назначени обиди го содржеа својството на еднозначност укинувајќи го плуралитетот како својство кое ќе го оправда поврзувањето со историската текстура. Потребата за фиксирање на одреден миг од историската стварност, ваквите обиди ќе ги направи противприродни и невостановени, во време кога интернационалниот стил се развива надвор од европските граници.

Во периодот меѓу двете светски војни, примената на фолклорните елементи во европската архитектура посредно ќе ја приближат

архитектурата до единечните фолклорни искуства, создавајќи различни архитектонски јазици, но и специфични варијанти на експресионизмот реализирани низ препознатлива и суптилна редукција на фолклорните форми, мотиви и декорација. Кај некои објекти, овие фолклорни елементи ќе бидат дури применети со толкава инвентивна енергија, што слободно можеме да тврдиме дека се тоа првите вистински почетоци за канализирана деконтекстуализација на елементите преку нивно независно вградување во различни и разнородни системи отргнати од нивниот првобитен состав со цел : формирање на интегрален ументички јазик низ слободна комбинација и избор на елементи. Во тој процес на создавање, овие објекти ќе се движат од некои варијанти на романтичниот експресионизам, до фолклоризмот како негова прочистена варијанта и израз. Иако европските искуства по прашањето на интерпретација на традиционалните функционални решенија и традиционалните ликовни форми ќе создадат посебен архитектонски јазик, фолклоризмот на овие простори структуриран по слични постулати, нема да отиде подалеку од романтичниот и касно експресионистичкиот манир, применети на традиционалните основни обележја на фолклорната архитектура. Во поразвиените и изградени решенија во духот на фолклоризмот, ќе дојде и до поконсеквентна разработка и примена на елементите од фолклорната архитектура, што во себе ќе вклучи и транспонирање на одредени декоративни елементи.

Фолклоризмот во архитектурата ќе се појави во еден специфичен момент на реорганизација на градежната дејност во Македонија. Активноста на народните градители, на мајсторските тајфи до првата деценија на 20 век подразбира интегрална активност во рамките на создавање на специфични и препознатливи објекти кои следат одреден континуитет.

За да го дефинираме фолклоризмот како специфична стилска одредница, потребно беше на одреден начин да се појави дистинкција помеѓу новите креатори на архитектурата - инженери, образувани архитекти и проектанти, наспроти анонимноста на создавачите на фолклорната архитектура. Во тој миг, кога архитектурата преоѓа во рацете на школуваните архитекти, ќе се отвори и можноста за реинтерпретација на фолклорните елементи, што на директен начин ќе го иницира и

фолклоризмот во архитектурата како одговор на глобалните европски тенденции за широка идентификација на сопствените национални специфики и идентитет, во намерата одредени тенденции во архитектурата афирмативно да ги приближат до нивото на широка разбирливост и прифаќање.

Фолклоризмот во Македонија, ќе биде актуелен во двесетите и триесетите години на векот. Тој ќе се појави како реакција на силниот наплив на стилски артикулираната архитектура од европските земји и воедно како одговор на антифункционалниот и антимодерен "српсковизантијски стил"[524] во областа на станбената архтиектура. Теоријски, овој стил ќе ја оствари синтезата на романтичните тежнеења за поврзување со народното неимарство и во исто време поврзување со основните постулати на раниот модернизам : безорнаментална фасада и слободно развиена основа. На тој начин, ќе дојде до прифаќање на одредени предлошки од фолклорното архитектонско наследство, со јасно разрешени функционални барања. Овој стил во архитектурата требаше да покаже тенденција на сеопшто прифаќање и негова надградба до степен на препознавање како "домашен стил" на градба, во кој треба да се препознаат одредени амбиентални и естетски вредности на архитектурата, но за жал силината на академизмот како прокламиран и официјален "државен стил", присуството на модерната, и влијанието на другите европски стилови базирани на историзмот од претходната епоха, многу повеќе и соодветствуваа на новата граѓанска класа која беше компилациска исто колку и често неконсеквентно применуваните архитектонски стилови. Ова "ново граѓанство", релативно го дистанцираме од претпоставените национални компоненти во функција на национална свесност или претпоставена национална афирмација и сл., имајќи предвид дека единствената референца според која се именуваат нештата за жал станува движењето и концентрацијата на капиталот. Во таквата

[524] За проблемот на "српсковизантискиот стил", види: Грчев Кокан, Црковното градителство во Македонија 1918-1940, Институт за фолклор "Марко Цепенков", Скопје, 1998; Шкаламера Ж., Обнова "српског стила" у архитектури, Зборник за ликовне уметности Матице српске 5, Нови Сад, 1969; Симић Прибислав, Црквена уметност, Преглед развоја градитељства и живописа, Београд, 1994; Јовановић Миодраг, Српско црквено градитељство новијег доба, Београд, 1987; Manević Zoran,: Srpska arhitektura 1900-1970, Jugoslovenska umetnost XX veka, MSU, Beograd 1972; Srpska arhitektura XX veka, Umjetnost na tlu Jugoslavije, Beograd, 1986

номенклатура, многу повеќе прилега да зборуваме за "ситнобуржоаска", "крупнобуржоаска", или на сличен начин дефинирана архитектура.

Кога зборуваме за граѓанската архитектура во овој период, мораме да споменеме дека како одлика на елитните слоеви, таа ќе се наметне како императив за одредување и на соодветната класна припадност што посредно укажува на степенот на познавање и разбирање на нарачателот. Ваквата диспропорција веќе во овој период укажува на судирот на различните културни контексти кои со себе ги носат актерите во создавањето на граѓанската архитектура. Таа беше прифаќана безрезервно и без носталгија за руралните вредности на автентичната фолклорна средина од каде доаѓаа нејзините нарачатели, или пак, на одреден начин во рамките на граѓанската архитектура беа пронаоѓани начини и методи за оживување барем на одредени сегменти. Фолклорната насока во архитектурата, од некои автори одредена како "специфичен вид на националниот стил" (секако заради комплексна идеолошка и општествено политичка констелација) во меѓувоеното градителство, посебно ќе се развива и ќе најде своја примена во градењето на приватни куќи и вили, иако ќе забележиме и сериозни урбанистички зафаќања. Одредени романтичарски инспирирани автори во овој период, во питорескното народно градителство и уметност ќе најдат своја инспирација.[525]

Она што е најзначајно во појавата на фолклоризмот во овој период, претставуваат обидите за поврзување на разнородни елементи, кои во себе ќе ги измират основните форми од фолклорната архитектура со нивните вградени примарни архетипски и митопоетички значења, и постулатите на модернизмот, кои во европски контекст, ќе бидат главни промотори на новите случувања во областа на архитектурата. Следејќи ја архтектурата од фолклорната насока како специфичен вид на националниот стил, може да се заклучи дека во повеќето дела ќе биде реализирана специфична синтеза на традиционалното и модерното сваќање на градителството. Претставници на ваквите презицни и специфични тенденции се главно многу функционални објекти на чии фасади се применети одредени мотиви од традиционаната архитектура од фолклорен тип со задржување на традиционалните

[525] *Кадијевиќ Александар*, Један век тражења националног стила..., н. д., стр. 208

четвроводни и двоводни кровови, стреи, еркери, одредени конструктивни превземања и сл. Одредени промашувања кои ќе се случат евидентно преку реализациите во фолклорната варијанта на националниот стил, можат да се оправдаат со недоволното познавање на традиционанлото градителство, имајќи предвид дека позначајните публикации кои се бават со таа проблематика почнуваат релативно касно да излегуваат, а од друга страна не бележиме активности за канализирано запознавање со основните податоци и изворен материјал од каде би се црпеле и евентуалните референци за понатамошна надградба и разработка. Одтаму, и присуството на различните компилации и импровизации во транспонирањето на формите од архитектурата на старите градски и селски куќи нема да го бележиме постојано како позитивна естетска категорија, туку многу често ќе се соочуваме и со обични, незабележителни и формално-естетски неиздржани реализации. Оваа синтеза имаше за цел повторно реализација на интегрално уметничко дело, во кое на слоевит начин и низ суптилна редукција требаше да се оствари континуитетот во развојот на архитектонската мисла. На сличен начин, овој проблем ќе се развие во годините по завршувањето на втората светска војна, кога прашањето на синтезата ќе добие нова позиција условена од широкиот контекст на општествено политичките и уметнички случувања.

Ако во меѓувоениот период, влијанието на европските стилови не дозволија рамноправна ревалоризација на фолклорните елементи во архитектурата, така во повоениот период, потребата за индустријализација, наглото населување на градовите, идеологијата на новиот систем, и сите други фактори, уште пошироко ќе ги отворат вратите за продор на модерната и интернационалнит стил, преку кој можеше да се изврши површна идентификација, потврдувајки го со тоа кредибилитетот на македонската архитектура за нејзино конечно квалитативно изедначување со европа и светот. Поставувањето на проблемот на фолклорните архитектонски кодови на ниво на мултивалентна применливост во читањето на традицијата во нејзиниот отворен контекст, укажува подеднакво и на отклонот од нејзините изворни значења, што понатаму фолклорните импулси во архитектурата ќе ги претворат само во спекулативно подрачје-гранична

зона во која правилата стануваат соема нејасни. Појавата на фолклоризмот во периодот меѓу двете војни ќе обезбеди одредено ниво на деконтекстуализација, помирувајќи ги во себе архитектонските елементи создавани во различни културни средини. Не занемарувајќи ги вредностите на фолклорната архитектура, во овој период ќе се покаже возможноста за создавање интегрален јазик применлив и на широки коангломерати-урбанизацијата на градовите и нивното архитектонско и урбанистичко дизајнирање. што ќе го проследиме преку конкретни примери и реализации на единечни автори. Ова специфично двојно кодирање е дотолку поконсеквентно, затоа што не дефинира спротивставени системи, туку обединува во интегрален концепт со отворена можност за негово двојно читање.

7. 3. 2. Реализирани објекти во духот на фолклоризмот

Остварувајќи ја синтезата на романтичните тежнеења за поврзување со народното неимарство и со основните постулати на раниот модернизам, фолклоризмот ќе придонесе за прифаќање на одредени предлошки од фолклорното архитектонско наследство. Овој стил во архитектурата требаше да покаже тенденција на сеопшто прифаќање како "домашен стил" на градба, во кој треба да се препознаат одредени амбиентални и естетски вредности на архитектурата, со што имаше основни предуслови за кодифицирање на сопствените својства и нивно вградување во поимот на "националниот" стил. За жал, силината на академизмот како прокламиран и официјален "државен стил", присуството на модерната, и влијанието на другите европски стилови многу повеќе и соодветствуваа на новата граѓанска класа со што беа нарушени условите за понатамошно промовирање и утврдување на овие определби на ниво на јасна стилска артукулација во контекст на креирањето на националнот стил во Македонија.

Основните теориски поставки на фолклоризмот упатуваат на логичниот пат за синтеза на романтичните тежнеења за поврзувањето со традиционалните форми на народното градителство и истовремено поврзување со основните постулати на раниот модернизам: безорнаментална фасада и слободен аранжман на основата.[526] Меѓутоа, таквиот релативно едноставен начин за експликација на потребата за создавање еден побаруван, проектиран и со соодветни референци потврден архитектонски стил, нема да наиде на идентичен третман кај стручната јавност. Отпорот кон овој стил ќе биде исто толку голем, колку и отпорот на модерната архитектура кон рецидивите од историјата. Притоа, ќе се појават и такви интерпретации кои укажуваат дека мешањето на различните архитектонски стилови од различните историски епохи во исто време беше толку голема грешка како и обидот да се создаде "народниот профан стил" на темелите на "црковниот византиски стил". Тежината и пренатрупаноста на тој форсиран "стил"како и

[526] З. Маневиќ, Српска архитектура 1900-1970, н. д., стр. 20

неговата орнаментика, употребена и прилепена со мотивите од резбарија, ткаенини и фрески, воопшто не можеше да одговори на правилата кои се бараат во едно архитектонско дело, а уште помалку на духот и начинот на живот. На објектите проектирани и изградени во таканаречениот "народен стил", може да се види дека нивните автори не ги раководело некакво посебно знаење или чувство туку повеќе една амбиција по секоја цена да се створи нешто ново и оригинално.[527]

Дали таквите радикални критики се издржани, во контекстот на нашето разгледување донекаде е ирелевантно имајќи предвид дека веќе се обидовме да поставиме реални параметри за утврдување на возможните теориски и практични импликации од воведувањето на фолклорните архитектонски кодови и нивните рефлексии и влијанија во создавањето на специфичен стилски израз. Одтаму, она што се наметнува како неопходност, претставува всушност детектирањето и експликацијата на просторните, композиционите, и општите обликовни својства на оние објекти, кои констатирани како дел од оваа специфична стилска формација, биле изградени во македонските градови во периодот меѓу двете светски војни.

*

Како проектант преку чиј ангажман најдоследно ќе го следиме развојниот пат на фолклористичките идеи во архитектурата, се јавува архитектот Бранислав Којиќ,[528] кој завзема едно од најважните места во разработката и утврдувањето на методите за примена и афирмација на елементите од народното градителство. Во тој сложен процес на разработка и идејно консолидирање, неговите идеи се приближуваат и речиси се поклопуваат со идеите на протагонистите на модерната европска архитектура и на Интернационалниот стил, со што ќе успее од традиционалните функционални решенија и ликовни форми да изведе еден посебен архитектонски јазик кој може да се примени на мали и големи објекти, на сакрални и профани градби.[529] Тоа секако било

[527] Svetormir Lazić, Posleratna arhitektura naše prestonice, Umetnički pregled, Begrad, jun-jul 1940, br. 6-7, str. 213-215
[528] Снежана Тошева, Бранислав Којић, Српски архитекти новијег доба, Београд, 1998
[529] З. Маневић. Српска архитектура 1900-1970, н. д., стр. 20-21

возможно заради постоењето на разработени и познати традиционални и фолклорни архитектонски кодови, кои пренесени од претходната градителска епоха можеа да бидат претворени во соодветен творечки предизвик во духот на новото време.

Заради специфичните услови на развој во кои ќе се најде Скопје во третата деценија на векот, кон крајот на 1929 година, професорите на Филозофскиот факултет во Скопје покренуваат акција за подигање на Студентски дом (сл. 1-2). На конкурсот кој е распишан 1930 година, на најголеми симпатии кај оценувачката комисија ќе наиде фолклористичкиот третман во проектот на Даница и Бранислав Којиќ, со што тие ќе ја добијат првата награда, втората и припаднала на Љубица Тодоровиќ, додека третата нагарада ја добил трудот на Јан Дубови.[530] Благодарејќи на доброволните прилози на граѓаните и бројните државни институции, изградбата на домот е започната во февруари истата година, во непосредната близина на факултетот. Првата зграда од таков вид во Скопје, била довршена и свечано отворена во октомври 1934 година[531]. Објектот не постои, а проектот е сочуван во заоставштината на Б.Којиќ, во музејот на архитектурата при музејот на науката и техниката САНУ.[532]

Како што наведува С. Тошева, во отсуство на друг визуелен материјал, според кој би можеле да направиме и поопсежни анализи, утврдуваме дека симетричната организација на основата во форма на латинската буква "У", со странични истурени крила, очигледно била условена со функцијата, односно барањето на нарачателот за одвојување на машките и женските соби.[533] Целата зграда била поделена на два дела, така што левиот и десниот тракт биле пресечени по вертикала со трпезарија во приземјето, стан за управникот на првиот спрат и свечена сала која се наоѓала на вториот спрат. Според сведочењата на современиците, корисниците на домот имале одлични услови за работа во

[530] М. Б. Подизање Студентског дома у Скопљу, Време, 29. 6. 1930, 6
[531] Акција за подизање студентског дома у Скопљу, Време, 12. 12. 1929; М. Б. Подизање студентског дома у Скопљу, Време, 29. 6. 1930; Освећен камен темељац студентског дома у Скопљу, Време, 4. 2. 1931, 7; Љ. Д., Студентски дом у Скопљу биће отворен почетком октобра, Правда, 25. 9. 1934; З. Маневић, Последњи народни архитект, Телеграм, 27. 2. 1970, Загреб, 1970; З. Маневић, Којићев скопски опус, ИТ Новине, 20. 10. 1980, 22
[532] Тошева Снежана, н. д.
[533] Истото

удобни хигиенски и добро осветлени соби.[534] На основа на сите изнесени факти, може да се заклучи дека долгогодишниот проблем на студентското сместување било решено на успешен начин, заради кое на домот му било припишано и посебно социјално значење. Посебно се истакнувала свечената сала со диванхана и таваницата обложена со дрво по примерот на традиционалната балканска куќа. За останатите детали на ентериерот, сведочат и одредени текстови публикувани 1934 година, во кои се нагласува дека сите елементи вклучувајќи ја и надворешноста на зградата и целата внатрешност и намештајот, се повикуваат на искуствата и примерите превземени од традицијата.

Од изворите уште дознаваме дека во решението за изведба на ентериерот и фасадите, биле користени препознатливи и типични елементи превземени од широкиот репертоар на елементи застапени во балканската профана архтектура од претходната градителска епоха: карактеристичен четвороводен кров покриен со керамида, скулптурално третирани оцаци кои излегуваат нагласено од крововите кои прават длабоки стреи подвлекувајќи динамична и експресиван композиција. Монументалноста на предната фасада, дефинирана со цврст потез во приземната партија, на катот развива една специфична композиција на исфрлен затворен чардак, кој ја разбива монотонијата на прилично едноставното ритмизирање на прозорските отвори разместени на сите фасадни платна. Второстепената пластика е применета во функција на едноставната композиција формирана од мирни и урамнотежени волумени што придонесува за впечатокот на прочистен јазик во естетското обликување и изразување. Во еркерното испуштање на катот, Којиќ употребил мотив на сегментетен прекршен лак, чија сличност неговите современици ја утврдиле со лаците во ентериерот на Конакот на Кнегиња Љубица во Белград.[535] Неговата тендеција да воспостави врска со богатата градителска традиција и истовремено да постигне складен однос со веќе постоечката околина, во дизајнирањето на овој објект го упатило во

[534] фотографиите од ентериерот се објавени 1934 година во дневниот лист "Вардар", Аноним, Довршен је студентски дом Краља Петра 1, Вардар, 25. 9. 1934, 3; Ј. Букша, Једна нова културно-социјална установа, Вардар, 22. 12. 1934, 3.)

[535] И. Здравковић, Документи народног стваралаштва у прошлости, споменци градске и сеоске архитектуре у Србији, Београд 1990, 23

барањето на урнек во најдобрите примери на старата градска куќа имајќи предвид дека во Скопје во тоа време имало сеуште многу сочувани куќи изградени во претходниот период како претставници на богатата група на објекти од анонимното неимарско градителство. Овој објект претставува прва реализација во духот на фолклоризмот, и според сведочењата на современиците, тој бил доживеан како "една од најинтересните градби во Скопје".[536]

Друг интересен објект на Б. Којиќ, претставува детскиот дом во Скопје, проектиран во идентичен манир како и студентскиот дом во 1932 година, а ќе биде изведен во 1934година[537]. Студентскиот дом (сл. 1-2) и Детскиот дом во Скопје (1930-1934)[538] (сл. 3-4), се два скопски објекти кои се посебно важни во развојот на идеите на фолклористичката определба во архитектурата меѓу двете светски војни. Првиот објект на студентскиот дом, според својата концепција и содржаните референтни показатели за односот кон традиционалното наследство, е многу сличен на соколската архитектура на М. Коруновиќ[539], приближувајќи се кон романтичарскиот концепт преку употребата на истурени еркери и лачни отвори покриени со повеќесегментна кровна конструкција. За разлика од него, Детскиот дом претставува помодерно сватен обејкт кој е креиран со тенденција поприкладно да се вклопи градкиот амбиент обидувајќи се да се однесува

---

[536] Б. Антић, Студентски дом краља Петра 1 Великог Ослободиоца, Политика, 24. 9. 1934, 11

[537] Б. А., Дечји дом Краља Александра 1 у Скопљу, Политика 1. 3. 1932, 8; Р. Пурић, Грацевинско подизање Скопља, Политика, 1. 9. 1932; Јуче је освећен Дечји дом Краља Александра у Скопљу, Време, 14. 12. 1934, 8; З. Маневић, Б. Којић, Изградња бр. 10, Београд, 1980, 42

[538] Библиографија која е заедничка за двата посочени објкети: М. Б., Подизање студентског дома у Скопљу, Време, 29. 6. 1930; Аноним, Акција за подизање студентског дома у Скопљу, Време, 12. 12. 1929; Аноним, Освећен камен темељац студентског дома у Скопљу, Време, 4. 2. 1931, 7; Аноним, Јуче је освећен Дечји дом Краља Александра у Скопљу, Време, 14. 12. 1934, 8; Аноним, Подизање Дечјег дома у Скопљу, Време, 25. 6. 1932, 3; Аноним, *Дечји дом "Краља Александра" у Скопљу*, Вардар 1.5.1932, 5; Аноним, *Дечји дом "Краљ Александар" у Скопљу ускоро ће бити готов*, Вардар 20.3.1934. 4; Аноним, *Дечји дом "Краља Александра" довршен је у септембру примиће 130 питомаца из Вардарске бановине*, Вардар 1934, 2; Аноним, *Довршен је студентски дом "Краља Петра И "*, Вардар 1934, 3; Аноним, *Изглед скопске општине у 1933 години*, Вардар 1933, 46-47, 1; Аноним, *Дечји дом Краља Александра у Скопљу*, Вардар, 1. 5. 1932, 5; *Љ. Д., Студентски дом у Скопљу биће отворен почетком октобра, ; Антић Б., Студентски дом краља Петра 1 Великог Ослободиоца*, Политика, 24. 9. 1934, 11 Правда, 25. 9. 1934; *Б. А., Дечји дом Краља Александра 1 у Скопљу*, Политика, 1. 3. 1932, 8;

[539] Кадијевић Александар, Момир Коруновић, н. д.

порезервирано и со помалку реминисценции на народното граителство. Кај овој објект, возбудливата игра на тремовите, еркерите и крововите сепак не е изведено толку складно како кај претходниот објект.[540]

Акцијата за подигање на Детскиот дом е покрената уште 1926 година кога на иницијатива на стопанските и јавните работници е основан одбор чија основна цел била собирање на средства за изградба на истиот.[541] Почетокот на изградбата и осветувањето на темелите било извршено 1932 година.[542] Во естетското обликување авторот и кај овој објект продолжува со барање на канализирани инспирации во неисцрпните фондови на народното неимарство, воедно користејќи ја севкупноста од искуствата стекнати како плод на долгогодишното интересирање за старата градска и селска архитектура. Освен неговиот несомнен авторски придонес во обликувањето на основните архитектонски параметри на овој објект, не смее да се занемари фактот дека веројатно и самиот инвеститор имал удел во планирањето на идниот изглед на објектот, како и влијанието на постојното окружување кое исто така на соодветен начин придонело за употребата на препознатливите архитектонски елементи и мотиви од традицијата. Според општите архитектонски вредности и успешната синтеза на старото и новото, овој објект претставува еден од подобрите примери на јавен објект инспириран со старото градителство во рамките на проектантскиот опус на овој архитект. Во тој контекст можеме да оправдаме повеќе зафати, кои упатуваат на разиграност на волумените и нивното суперпонирање по висина, проверената чистина и хармонизирање на фасадните платна во кои е сочувана рамнотежата меѓу зидните површини и отворите, како и единственоста, односно компактноста на изразот која ја согледуваме преку нагласената јаснотија и хармонија во начинот на компонирање на деталите и целината.[543]

---

[540] Кадијевић Александар, Један век тражења националног стила у српској архитектури, н. д., стр. 204

[541] Снежана Тошева, Бранислав Којић, н. д., стр. 68

[542] Б. А., Дечји дом Краља Александра 1 у Скопљу, Политика, 1. 3. 1932, 8; Аноним, Дечји дом Краља Александра у Скопљу, Вардар, 1. 5. 1932, 5; Аноним, Подизање Дечјег дома у Скопљу, Време, 25. 6. 1932, 3)

Еден друг објект кој е изведен според проектот на Б. Којиќ и во кој препознаваме иднтични тенденции за примена на фолклориситичките принципи, а кој во денешни услови е толку изменет што ниту оддалеку не наликува на првобитниот изглед, претставува зградата на некогашната печатница "Немања" (сл. 5-6), односно денешната зграда на печатницата "Гоце Делчев" на ул. Максим Горки во центарот на Скопје. Причините и околностите за изработката на идејните скци за печатницата "Немања" не се познати, така што не може да се суди за тоа што всушност влијаело на изборот на изведениот проект. Познати се две варијанти на решението од кои првата е со многу поголема површина за разлика од вториот проект, кој е предвиден со примена на елементи од традиционалното градежништво (широко исфрлени стреи, еркери, декоративни оџаци, четвороводни кровови и сл.). Она што претставува најважна компонента во оваа нереализирана скица за возможниот изглед на објектот, всушност значи директно упатување на едно апсолутно преплетување и симбиоза на елементите од модерната архитектура со елементи превземени од традиционалното градителство.[544] Напорот да се совлада еден таков сложен проблем, бил решен преку примена на едноставно компонираните зидни површини и нагласената чистина на формите, со што било извршено радикално модернизирање на традиционалните форми, укажувајќи на возможноста за развој на таквиот однос преку интегрално согледување на принципите на модерната архтектура во сооднос со локалната градителска традиција. Тоа всушност упатува на елементарните поставки на фолклоризмот, кој требаше да претставува локална варијанта и препознатлив локален одговор на релативно обезличувачките тенденции за глобална стилска определба која се содржеше во поставките на европската модерна. Плановите на основите на приземјето и катот од реализираниот проект не се сочувани, но сепак имаме сознанија дека конечниот изглед и функција објектот го добил со употреба на елементи од двете понудени идејни решенија.

---

[543] Снежана Тошева, Бранислав Којић, н. д.
[544] Снежана Тошева, н. д., стр 57

Една од личностите која имала најголемо влијание врз развојот на Скопје во меѓувоениот период и за афирмацијата на фолклоризмот како стилска определба во архитектурата, без сомнение е Јосиф Михајловиќ, кој воедно бил и долгогодишен градоначелник на Скопје во периодот меѓу двете светски војни. Потезите кои ги повлекувал, изработката на новиот генерален план во 1929 година, собирањето на најзначајните модерни архиекти: Злоковиќ, Добровиќ, Којиќ, Дубови, Иблер, распишувањето на конкурси за кои првата награда обврзно не била предвидена за трудови изработени во "национален стил", сето тоа било во потполна спротивност со идеите кои Михајловиќ како толкувач на државната политика ги пропагирал.[545] Тој бил родум од Скопска црна гора, од свештеничка фамилија. Во Англија завршил урбанистички курс и така по враќањето во земјата станува единствениот школуван урбанист. Во почетокот на дваесетите години го основал бирото "Феникс", со Јанко Шафарик, Зарија Марковиќ, и Драгутин Маслаќ. Прокламираната цел за основањето на заедничкото биро била "изработка на архитектонски проекти во национален дух", но вистинската продукција на ова биро сепак била најчесто одбележана со манирот на вообичаениот еклектичен академизам.[546]

Почитувајќи идентични идејни и обликовно-естетски референци во духот на фолклоризмот, Јосиф Михајловиќ ќе го изработи проектот за сопствената станбена зграда која е проектирана во 1934, а изведена во 1937 година (денес "Македонска куќа" во Скопје, сл. 7-8)[547]. Слично како и кај реализациите на Б. Којиќ, и кај овој објект е направен обид за сериозно промислување на функционалните елементи како и на оние декоративни пунктови преку кои може да се оствари специфичен контакт и продолжување на континуитетот со богатото традиционално градителско искуство. Во конципирањето на основните изразни средства кај овој објект се користени сите достапни и современи градежни материјали и конструкции, но основната идеја сепак останала видлива и во ентериерот,

---

[545] Зоран Маневиќ, *Српските архитекти во Скопје во периодот меѓу двете светски војни*, Музеј на град Скопје, (непубликуван архивски материјал, дел од истражувачки проект на Музејот на град Скопје)

[546] Истото

[547] Крум Томовски, Традиција, Македонска архитектура, Скопје 1974, 15, Каталог, 16

кој е полн со детали транспонирани од традиционалнта македонска куќа, и посебно во обликувањето на елементите на фасадата. Композицијата на фасадните волумени е разиграна со што се добива впечаток дека се работи за повеќе објекти, а таквата слободна организација ја обединуваат четвороводни коровови изведени со длабоки стреи како најблиска реминисценција превземена како манир од локалната градителска традиција од претходниот период. Специфичното и условно "модернизирање" е спроведено во начинот на кој се обликувани тремовите, и посебно колонадите на столбови кои ги обединуват прекршени сегментни лаци во низа која делува динамично и која го воведува светлото како елемент во функција на богато и емотивно доживување на целокупниот уметнички израз на овој објект. Затворен со зидови изведени со колонади и целосно прилагоден на околниот простор, објектот делува затворено и строго, а истовремено отвореноста ја покажува кон надвор преку скромниот репертоар на елементи кои успешно се транспонирани преку интегрална дизајнерска акција за презентирање на здржан и автохтон архитектонски јазик.

Успешноста во "модернизирањето" на елементите од традиционалната архитектура, Ј. Михајловиќ ќе ја примени и кај објекти со поголеми димензии од јавен карактер, каков што е објектот на Црвениот крст во Скопје, изведен во периодот од 1930-1935 година (сл. 9). Прилагодувајќи го објектот на уличниот фронт, тој обезбедил соодветен простор за јасна и чиста артикулација на фасадните елементи, од кои највпечатливо секако делува геометризираниот "чардак" на првиот кат, кај кој традиционалниот кров со керамида е заменет со типичен модерен елемент на тенка хоризонтална плоча. Напорот да се совлада дескриптивниот момент во употребата на традицијата, резултирал со смирена и ритмизирана групација на прозорските отвори кои се аплицирани во вид на хориентални ленти, издвоени едноставно од подлогата само со употреба на колористичен ефект и контраст. Идентичен однос се забележува и во третманот на приземната партија која е обложена со рустично обработен камен, при што контактот со традицијата е само посреден-иманентната потреба за јасна и цврста

архитектонска композиција секако била појасно подвлечена отколку намерата да се долови традиционална камена структура по секоја цена. Затоа архитектонската вредност во контекст на определбата за фолклористички третман на севкупноста од архитектонски елементи, оди во позитивна смисла во прилог на авторскиот независен и непристрасен однос кон обврзувачката традиција, заради кое и архитектонскиот израз на овој објект го согледуваме во контекст на една прочистена модерна формула во која на успешен начин е остварен контактот на модерните тенденции во архитектурата, со познатите традиционални архитектонски предлошки. Во тој контакт, создадена е архитектура со особени архитектонско-уметнички вредности.

Нагласувајќи ја социјалната функција на новиот концепт на организација на архитектурата, и во функција на откривање на сите можни приближувања на фолклористичкиот концепт кон основните поставки на модерната архитектура, ги бележиме објектите кои се лоцирани во сегашниот круг на Тутунскиот комбинат во Битола (сл. 10-11). Оваа специфична групација на објекти изградени во фолклористички манир, биле изградени за потребите на вработените во битолскиот монопол во периодот меѓу 1920 и 1930 година. Очигледно е дека се работи за типски објекти, веројатно проектирани за потребите на монополот, а на оваа локација се среќаваат во неколку варијантни изведби. Пред да се впуштиме во анализа на архитектонските специфики на објектите, треба да се нагласи она што веќе го споменавме- новата социјална функција на архитектурата. Самата идеја да се изгради комплекс на живеалишта за службениците, дури и објекти во кои биле згрижени децата на вработените, претставува своевидна новина која укажува на една сосема нова димензија на архитектурата. Урбанистичката организација на комплексниот простор на овој индустриски капацитет, покажува дека се случуваат коренити промени во сваќањето на животниот простор и на работниот простор. Незадоволителната позиција на работниците посебно од Монополот во овој период заради специфичноста на стопанската и економската состојба на поширок план, претставува сосема друга

димензија која се должи на соодветните условувачки општествени параметри, но во овој случај не можеме да извршиме целосна реконструкција на сите сегменти од секојдневието кое се одвивало во неколку децении континуирано. Она што треба да се подвлече, претставува фактот дека една специфична појава на организирање на станбени квартови како организирани урбани целини во рамки на индустриските комплекси, ја приближува оваа појава до сериозните трансформации кои се јавуваат во европската и светската архитектура и урбанизам, имплицирајќи и соодветен социолошки дискурс како условувачки императив во начинот на нивното третирање. Дополнително треба да се нагласи, дека таквата социјална димензија на овој тип на архитектура за специфично колективно домување, е времена во теориските и практични определби на фолклоризмот, преку чии поставки сличноста со определбите на модерната европска архитектура стануваат јасно нагласена тенденција за локализирање на широки придвижувања во локални и затворени рамки. Овие објекти се поставени во организиран простор, во кој доминантно место има управната административна зграда која е изградена со приземје и кат (сл. 12), додека станбените објекти се изградени како приземни со симпатични лачни тремови и со чиста и јасна артикулација на функциите и формите.

Според карактерот на архитектонските форми чиј избор е направен со внимателна селекција од еден разнороден и стилски некохерентен традиционален репертоар, очигледна е однапред зададената задача да се креираат објекти кои се едноставни за изведба, интимни според својата мерка, и функционално беспрекорно да одговараат на поставените барања. Во таа смисла е направена и соодветна редукција на евентуалните декоративни интервенции, при што акцентот е ставен на композицијата, и на оние форми кои се нудат како традиционални и препознатливи-четвороводни кровови покриени со керамида, нагалсени оџаци, лачни тремови и сл., како елементи преку кои го детектираме присуството на фолклористичките поставки во архитектурата.

Фактот дека се работи веројатно за серија на типски проекти нарачани и изведени за потребите на монополот за тутун, го утврдуваме

заради постоењето на идентичен објект во комплексот на постарите објекти на Тутунскиот комбинат во Струмица (сл. 14), кој бил исто така изграден како поранешна административна управна зграда (каква што функција има и денеска). Непотребно е да се впуштаме во единечна анализа на архитектонските особености на овој објект, затоа што тој почитува идентични формални и обликовни референци, како и веќе анализираните објекти во Битола, а најголема сличност (тој е речиси идентичен), покажува со управната зграда на сл. 12. Од тие причини, присуството на овој тип на објекти, а посебно фолклористичкиот манир во кој се изведени, покажува јасна тенденција за претворање на оваа архитектонска определба во широко употреблив образец, што всушност и беше една од заложбите на нејзините теориски рамки. Дотолку повеќе, што со тоа станува јасно дека со ваквата архитектонско стилска определба бил направен напор за креирање на специфичен модел, кој со своето претпоставено високофреквентно учество во општото градско ткаење, очигледно требало да покаже тенденција за соодветно локално издвојување од напливот на објекти изградени според мерката на европските и светските стилски тенденции.

Тенденцијата за создавање на работнички населби како интегрални урбани целини со своја структура и законистост во внтрешната организација и функционирање, како што веќе рековме претставуваат една нова и социјално условена функција која ја добива архитектурата. Потребата за организирано колективно домување очигледно освен во доменот на изградбата на повеќекатни станбени објекти, во овој домен ќе биде содветно организирана. Посебно кога се работи за железницата, имаме податоци дека заради развојот на железничкиот сообраќај како и заради потребата од перманентно одржување, се јавила потребата од изградба на голем број на објекти за таа намена. Веројатно во истиот период кога е превземена акција за градење на голем број на објекти за потребите на железницата (1925-1930), биле изработени и плановите за реализација и на оваа железничка населба во Скопје, во населбата Буњаковец (сл. 15). Она што секако претставува специфика заради која овие објекти ги разгледуваме во групацијата на фолклористички објекти,

претставува соодветно избраната архитектура која се темели на искуствата на народното градителство, но не превземена од нашите краишта, туку најверојатно од северните и северозападните краишта на тогашната држава. Со тоа се подвлекува разликата во третманот на основните проблеми на архитектурата од причина што унифицирањето и типизирањето на објектите повеќе не се во функција на апсолутно задоволување на локалните услови и влијанија, ниту пак архитектурата се бави со проблемот на прилагодување или развивање на специфични обрасци. Тоа укажува дека времето на истражување и сериозно промислување на архитектонските проблеми поставено како главен репер во дефинирањето на стилските референци на фолклоризмот што во почетокот на неговото создавање го почитуваа неговите идејни творци, постепено се напушта во насока на примена на ефтини, типски решенија без своја индивидуалност и препознатливост.

Присуството на архитектонски елементи од народните градителски традиции на други средини нетипични за нашата, ќе ги откриеме како единечни реализации кои останале без некакво посилно влијание. Во тој контекст ја разгледуваме вилата "Скоберни" во Битола (сл. 16), изградена околу 1924 година, како објект за одмор (тогаш во овоштарник надвор од градот). Овој објект бил проектиран и изведен од слевенечкиот архитект Скоберни, кој во периодот меѓу двете светски војни живеел и работел во Битола. Архитектурата на оваа вила во многу свои елементи е превземена од словенечката архитектонска традиција, што придонело објектот да добие изглед сосема атипичен за поднебјето на Битола. Тоа посебно се однесува на формата на кровот, начинот на кој се изведени балконските огради, како и останатите архитектонски елементи. Постојат и други негови реализции во Битола, меѓута тие не се во доволна мерка интегрирани околу некаква слична архитектонска матрица, заради кое и не можеме консеквентно да заклучиме во однос на квалитетите на архитектонско стилскиот израз. Можеме само да констатираме голема сличност на вилата "Скоберни", со вилата "Смилево" (сл. 17), поранешна на Илија Дарко, еден од најпознатите претприемачи кој изградил голем број на објекти во Битола посебно во периодот меѓу двете светски војни.

Кај овој објект се испочитувани идентични композициони референци, со една голема разлика во однос на рамната кровна тераса, која е проодна и во која бил изведен и базен за собирање и чување на дождовната вода. Во исто време, највисоката точка на терасата, била наменета за престој на чуварите, во периодот кога се чувале лозјата од натрапници. Отсуството на кровната кострукција, на овој интересен објект му даваат специфичен "модернизиран" изглед, во кој се напуштени и одредениправила за обврзното декорирање на одредени фасадни партии. Таквиот прочистен израз укажува на тенденцијата за примена на "веќе видени" модели, кои преку неговото претприемачко искуство, сигурно биле совладани и како архитектура и како конструкција.

Поставките на фолклоризмот во архитектурата на македонските градови од овој период влијаеле и при проектирањето и изведбата на неколку други интересни објекти. Доследното почитување и интерпретирање на елементи од богатата архитектонска традиција наоѓаме кај објектот во кој во денеши услови се сместени просториите на ГЗЗСК во Прилеп (сл. 18), а кој е изграден триесетите години. Речиси сите детали кои ја дефинираат фасадата се подведени под сериозна тенденција за обликување во духот на народното градителство. Почнувајќи од масивното цокле изведено од прецизно обработен камен и во кое се смесетни лачни прозорци, на катот се развива смирена и ритмизирана композиција на прозорските отвори врамени во едноставни рамки. Хоризонталниот разделен венец е изведен на интересен начин и со елементи кои имитираат дрвена конструкција со специфични завршетоци на дрвените греди кои ги среќаваме во архитектонските објекти од фолклорниот репертоар. Во овој слуај, тие се изведени со малтер, како имитација на претходно посочените примери. Во контекст на генералниот израз на објектот, е специфичниот третман на оџакот, кој ја просечува хоризонталата на венецот, и избива низ кровната стреа која е исто така третирана со широк испад на четвороводниот кров, каков го наоѓаме кај повеќето архитектонски објекти изведени во овој манир.

Слично третирање на традиционалните грдителски искуства е применето и кај објектот т. н. "Гостинска куќа" (сл. 19), во комплексот на

Тутунскиот комбинат во Прилеп. Овој објект е изграден во триесетите години, речиси во исто време кога се градени и зградите за магацини во дворот на комплексот (веројатно во истиот период кога се гради и Институтот за тутутн со пратечките содржини). Овој објект е целосно изграден во камен, почитувајќи специфични традиционали техники во изведбата и конструкцијата. За таквиот однос кон објектот, можна инспирација било постоењето на објектот на најстариот магацин за тутун подигнат уште во деветнаесетиот век, кој е изграден на идентичен начин, а кој се наоѓа во непосредна близина на "Гостинската куќа".

Во 1938 година, била изградена и семејната куќа со локал и два ката за живеење на исклучителна локација на брегот на Охридското езеро, а блиску до центарот на градот (сл. 20-22). Овој објект во Охрид е познат како старото "Музичко училиште", а фотографијата која е снимена 1998 година, е направена во текот на преземањето на одредени конзервациски работи, пред да биде целосно реновирана фасадата и да се извршат одредени корекции во внатрешната организација. Архитектурата на овој објект според генералните карактеристики подсетува на прочистениот архитектонски израз во духот на фолклоризмот кој го спомнавме во контекст на анализите на студенстксиот дом во Скопје на арх. Б. Којиќ. Напорот да се совлада традиционалниот образец преку примена на елементи од фолклорната архитектура го согледуваме во начинот на кој е изведена хоризонталната поделба на објектот, заедно со специфичниот ритам на просзорските отвори, примената на лачни прозорци, и четвороводен сложен кров. Иако овие назнаки се повеќе традиционалистички во општа смисла, сепак фолклористичкиот третман го откриваме во јасниот напор во наследеното градско ткаење да се интерполира објект кој ќе превземе и реинтерпретира одредени традиционални елементи, со што апсолутно ќе се вклопи во општиот амбиентален контекст, а воедно користејќи ги и искуствата на модерната архитектура ќе се приближи кон еден посовремен и релаксиран архитектонски израз, што го откриваме во чистата концепција на фасадните платана растеретени целосно од било каква декорација. Третманот на конструктивните елементи како што се столбовите и

масивните ѕидови, се третирани во контекстот на јасната определба за безорнаментално и прочистено архитектонско артикулирање, што овозможило специфична ритмизираност и воедначеност во единечниот третман. Целокупната композиција на објектот со сите негови елементи, како што сретнавме и кај некои други примери, претставува соодветен одговор на актуелните случувања во архитектурата, но во контекст на јасната определба за задржување на линијата на следење и почитување на континуитетот на градителските традиции од претходната епоха.

*

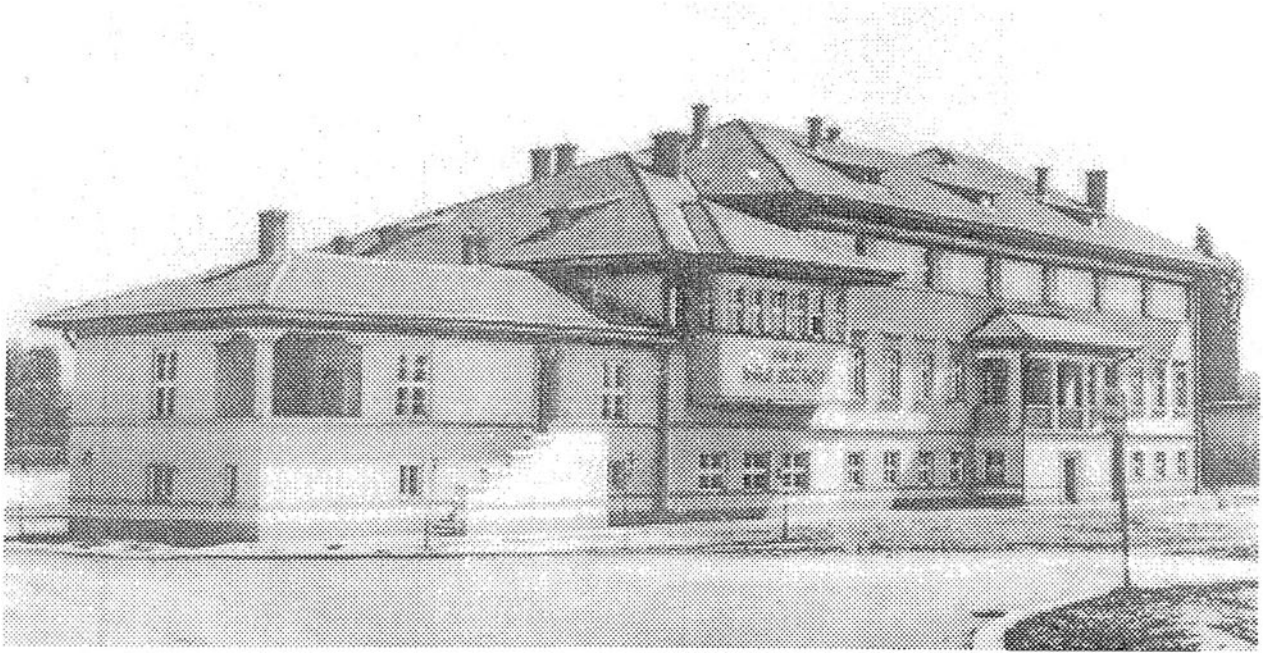
Значењето на определбата за оправдување на постоењето на фолклоризмот како дефинирана стилска формација во периодот меѓу двете светски војни во Македонија, афирмативно поставува една многу важна референца. Имено, иако овој феномен се јавува речиси во исто време како и во повеќето баклкански држави, не смее да се занемари фактот дека извориштата на овој претпоставен стил се наоѓаат во историзмот на 19 век, односно, на соодветните реакции на специфичното наследство од 19 век. Кај другите балкански држави, кај кои историзмот упатува на познатите, именувани и препознатливи историски стилови од дефинирани историски периоди, враќањето кон единечните национални традиции кон крајот на 19 и почетокот на 20 век, го објаснуваат со барањето на нови изразни средства заради заштита од обезличувачката тенденција на модерната и заради нараснатиот ризик целокупниот творечки напор да се претвори во соодветен вид на архитектонска еклектика. Во таков контекст, фолклоризмот успева да понуди одредена програма и соодветен репертоар на елементи, со кои може истовремено да се создаде и доволна количина на стилски форми кои го објаснуваат постоењето на фолклоризмот во архитектурата, и соодветно моделирање на тие форми како соодветен одговор на модерната. Од друга страна, историзмот од 19 век како реална позадина на архитектонското творештво во Македонија е во знакот на преродбенското градителство и постоењето на веќе дефинираниот "преродбенски стил", посебно присутен и препознатлив во црковното градителство во кое беа присутни и спроведени традиционалните постапки превземени од главните текови на

поствизантиското црковно градителство, а во профаната архитектура се базираа на постоењето на развиен "ориентално-византиски" модел, кој кон крајот на 19 век веќе е развиен до ниво на локално препознавање. Од таквите констатации, го извлекуваме дополнително значењето на поимот на фолклоризмот во македонската архитектура од овој период, бидејќи преку него, вршиме и специфично санкционирање на било какви произволности, кои би произлегле од нереалното согледување на комплексниот историско-уметнички и широк општествен дијапазон на влијанија, заради кои одредени феномени излачени од нашето автентично традиционално архитектонско ткаење, биле подведени под туѓи национални референци. Кон тоа придонесува (што покажуваат всушност и анализите на единечните примери) и заклучокот за блискоста и сродноста на основните функционални, обликовни и естетски постулати кога е во прашање прецизното одредување на стојалиштата на европската модерна, наспроти македонската традиционална архитектура, која доволно многу почитува идентични референци, што секако зборува за количината на содржани вредности, создавани, креирани, и развивани во еден подолг временски период. Заради сите тие причини, стилската формација на фолклоризмот во македонската архитектура меѓу двете светски војни, ќе ја добие функцијата на врзно ткиво, кое во себе ќе обедини разнородни претпоставки под интегрална и препознатлива стилска дефиниција.

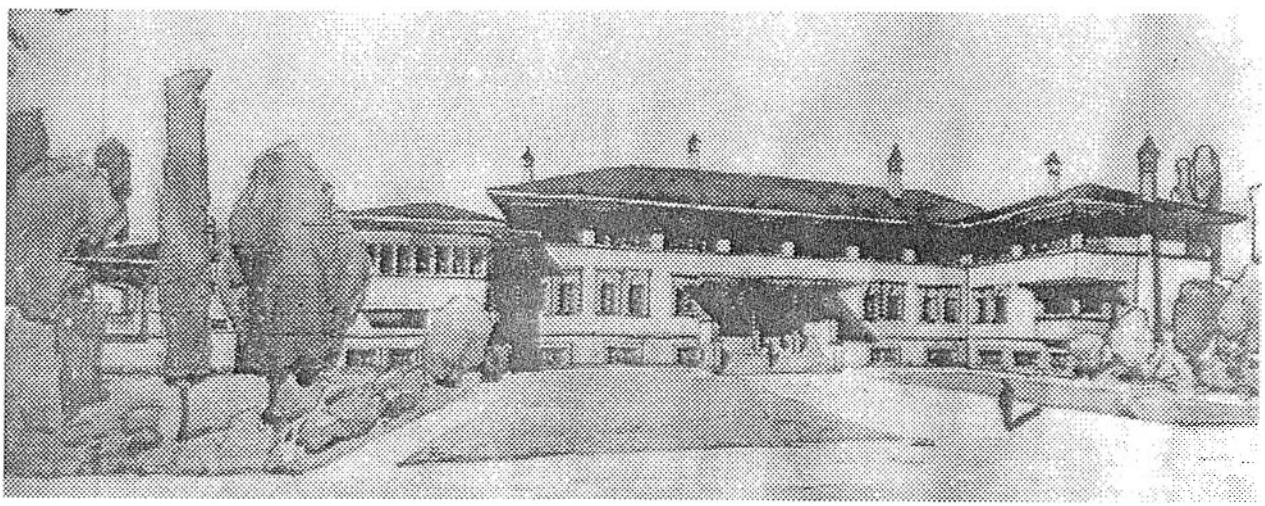


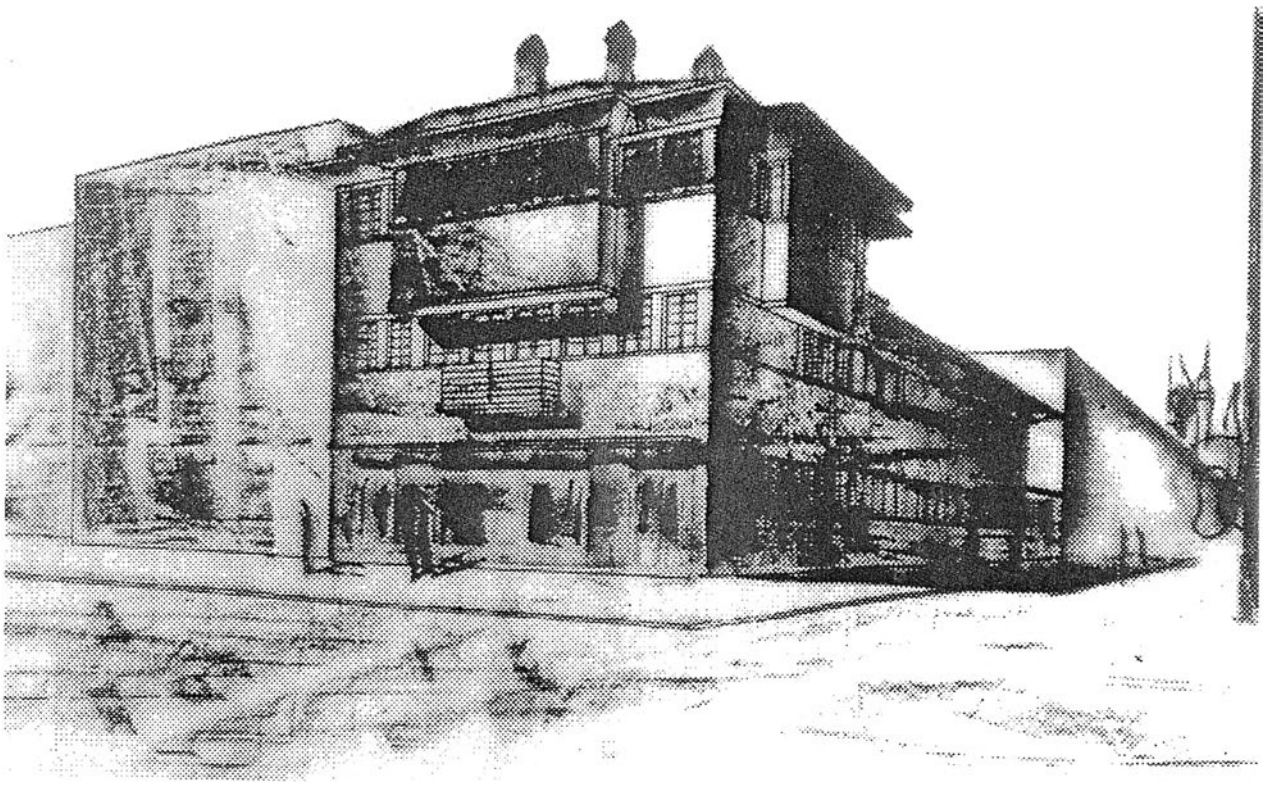
Сл. 1-2. Студентскиот дом во Скопје (не постои), проект на Бранислав Којиќ. Објектот е проектиран и изведен во периодот 1929-1934 година.Горе: Перспективен цртеж за изгледот на објектот; долу: Целосен изглед на влезната фасада на објектот





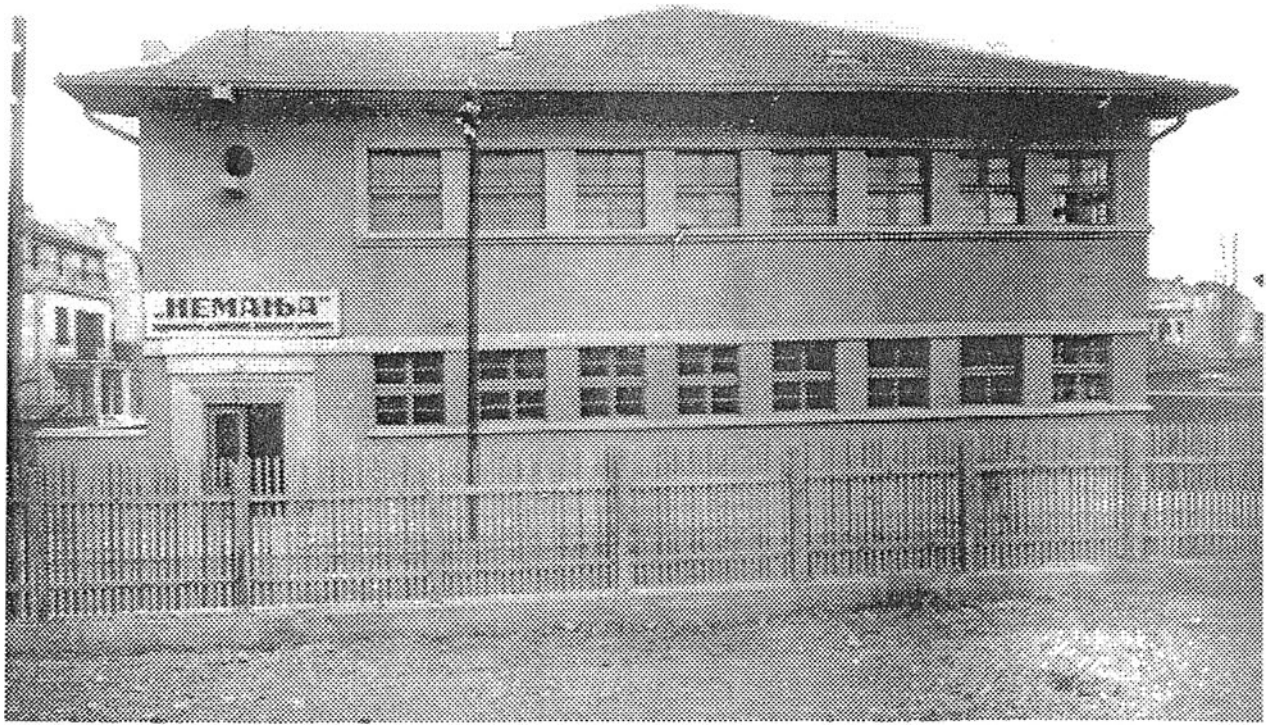
Сл. 3-4, Детскиот дом во Скопје (не постои), проект на Б. Којиќ, изграден во периодот 1930-1934 година.





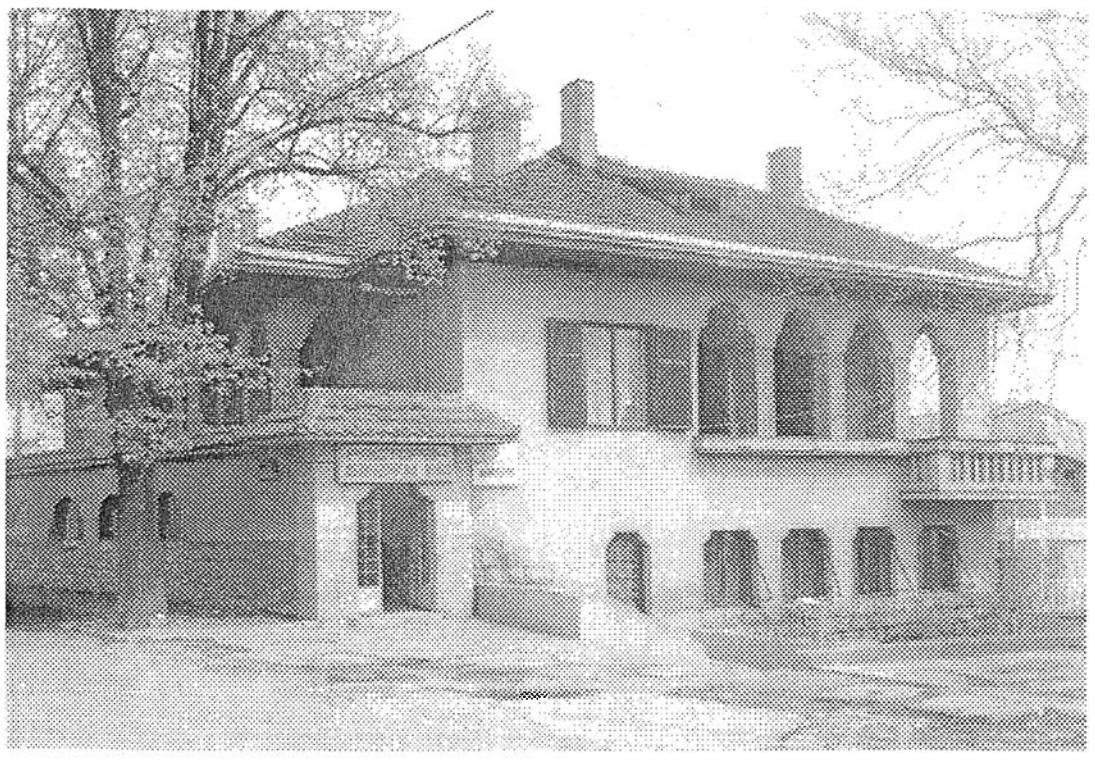
Сл. 5, Првобитниот нацрт за изгледот на печатницата -Немања-, (денес печатница Гоце Делчев). Проектот е изработен од Б. Којиќ во 1937 година

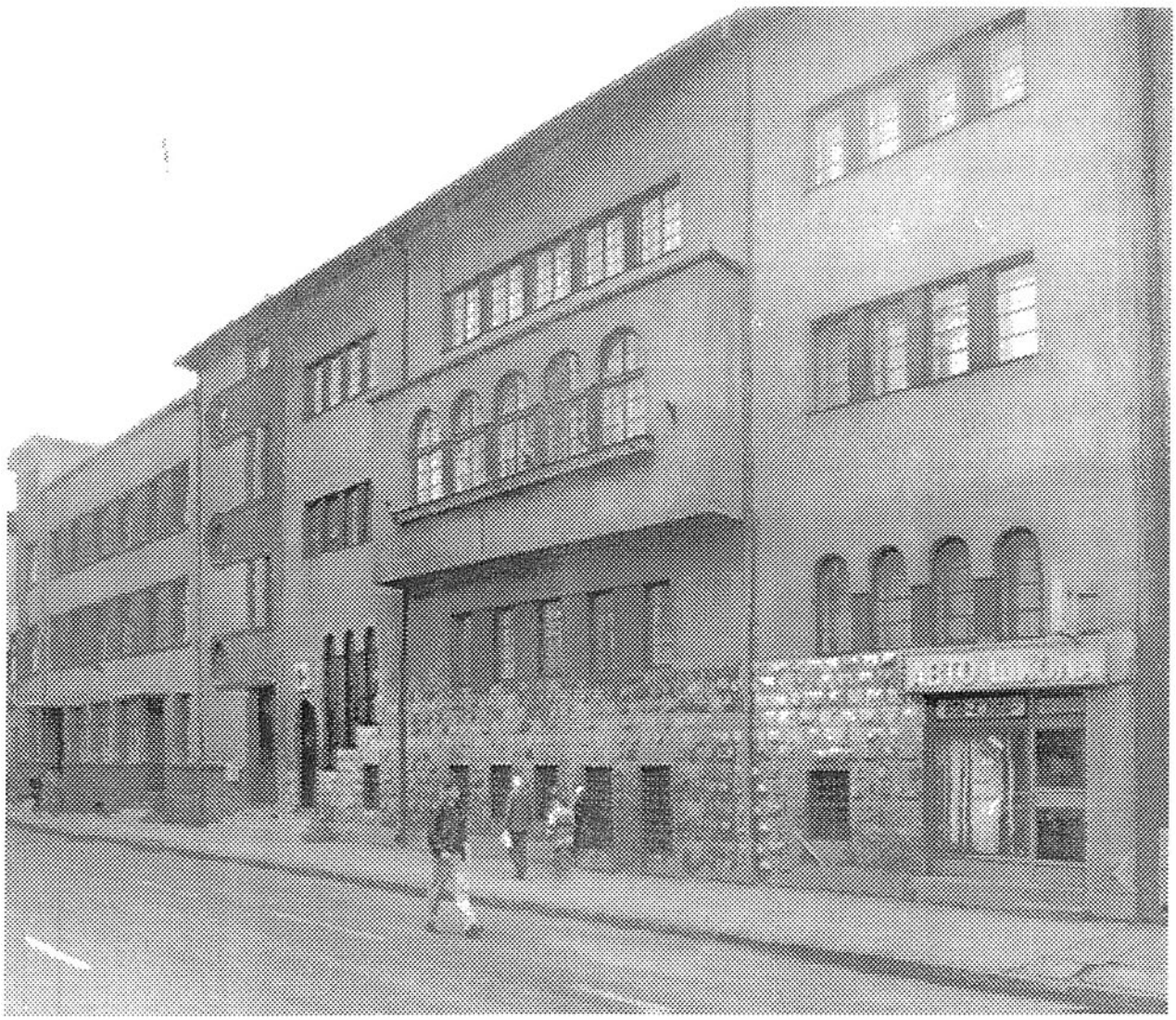
Сл. 6, Изглед на фасадата на печатницата Немања, непосредно по нејзиното завршување



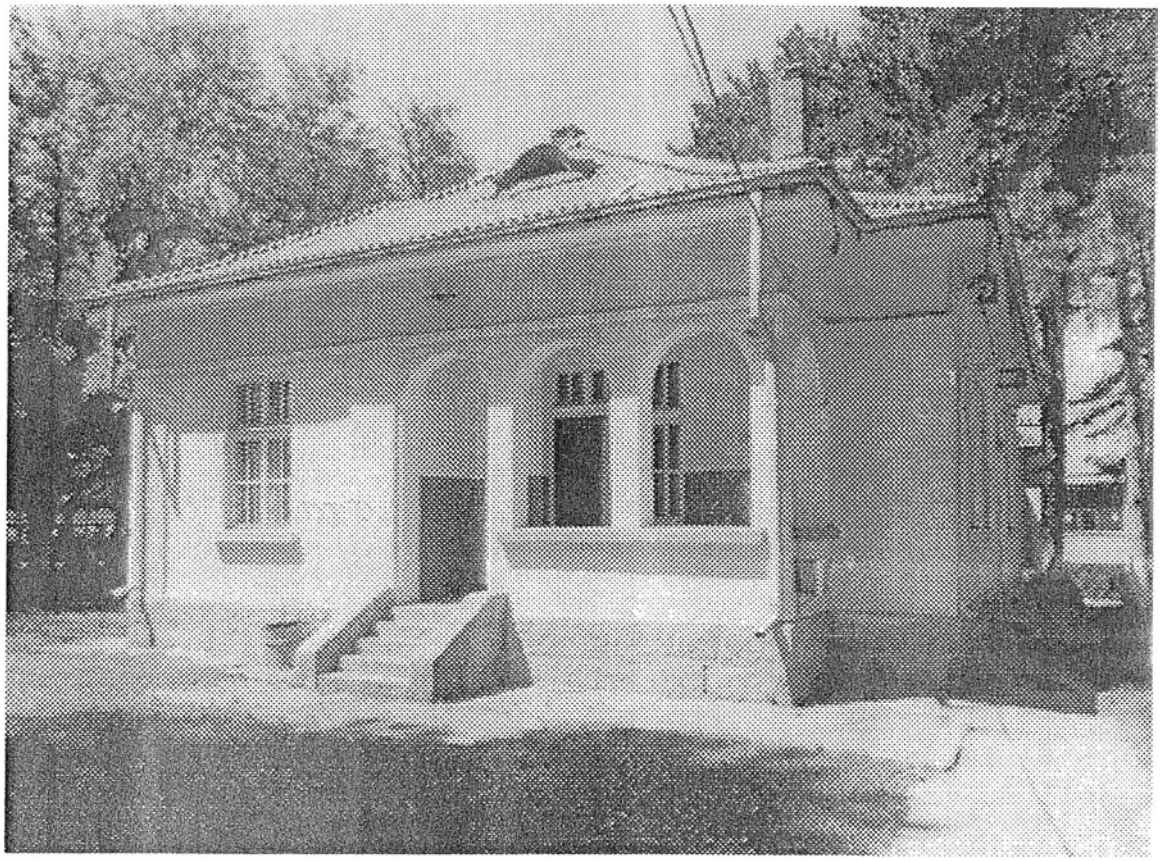


Сл. 7-8, Поранешната индивидуална семејна куќа на градоначалникот на Скопје Јосиф Михајловиќ, изградена 1939 година по негов проект. (Денес -Македонска куќа-)

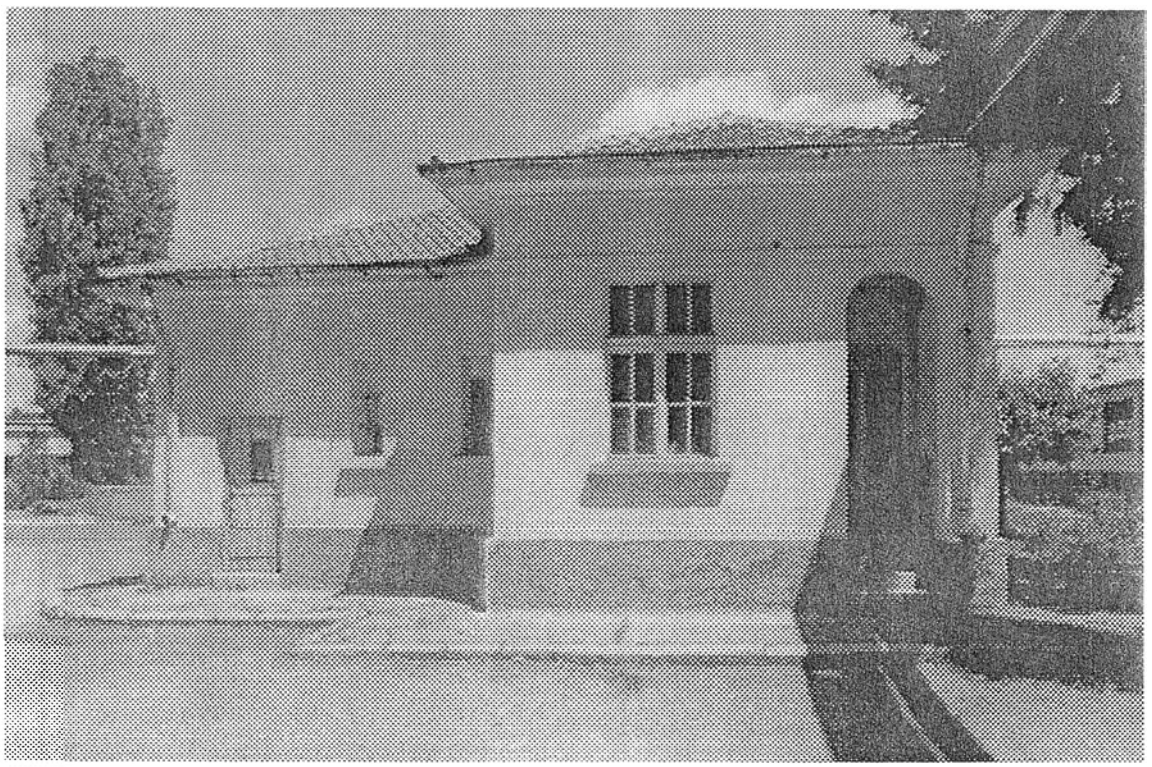




Сл. 9. Зградата на Црвениот крст во Скопје, изградена 1930-35 година според проектите на Јосиф Михајловиќ

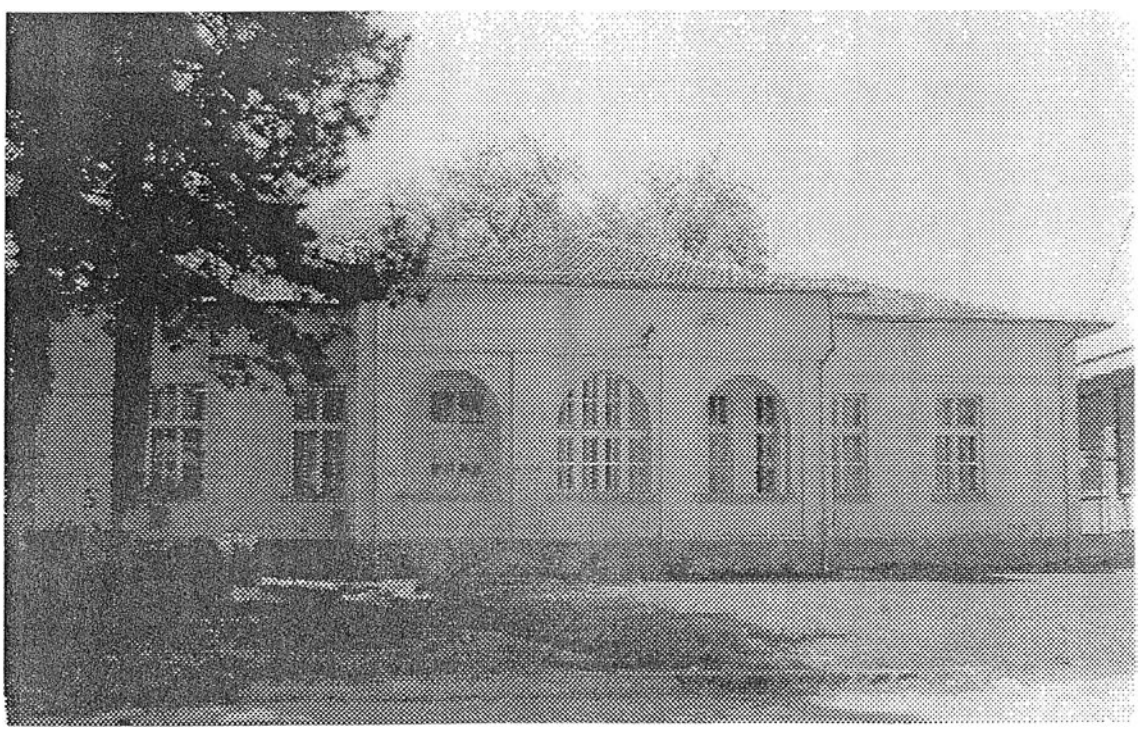


Сл. 10-11. Поранешни објекти заживеење за работниците во комплексот на битолскиот Монопол за тутун (денес административни и помошни објекти во комплексот на тутунскиот комбинат во Битола) изградени веројатно во периодот 1925-1935





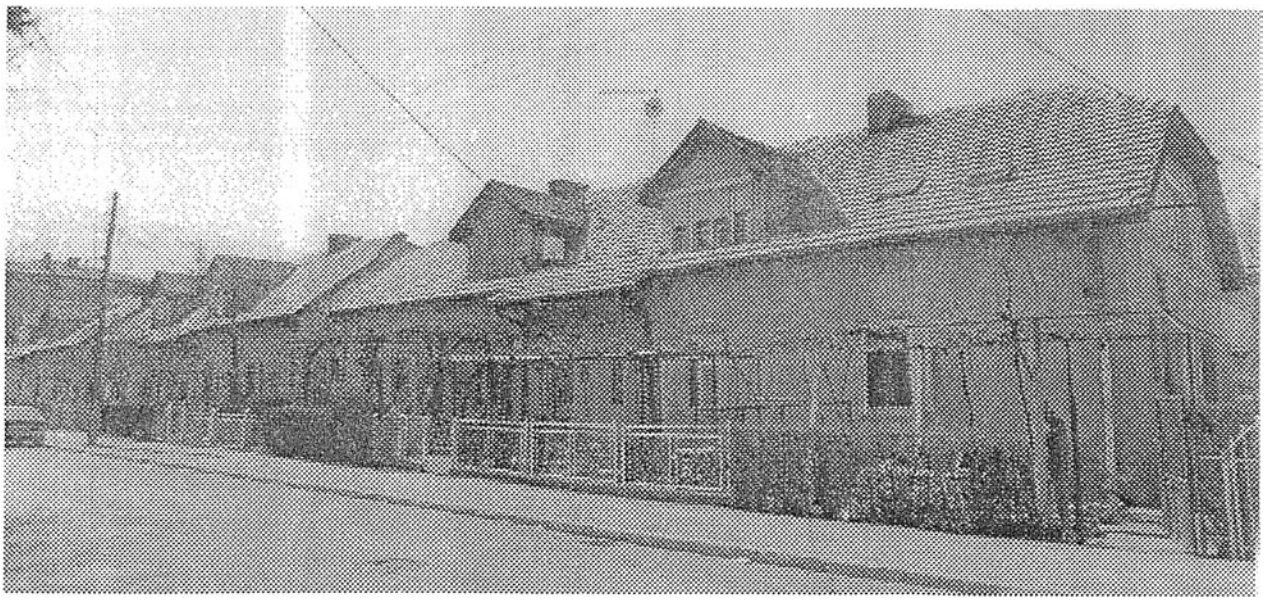
Сл. 12-13. Типски административни објекти во комплексот на сегашниот тутунски комбинат во Битола (1925-1935)





Сл. 14. Административна зграда во комплексот на струмичкиот тутунски комбинат (порано комплекс на струмички монопол) изградена според идентичен проект како и објектот на сл. 12 од битолскиот монопол.

Сл. 15. Станбени објекти изградени за потребите на вработените во железницата, населба Буњаковец во Скопје



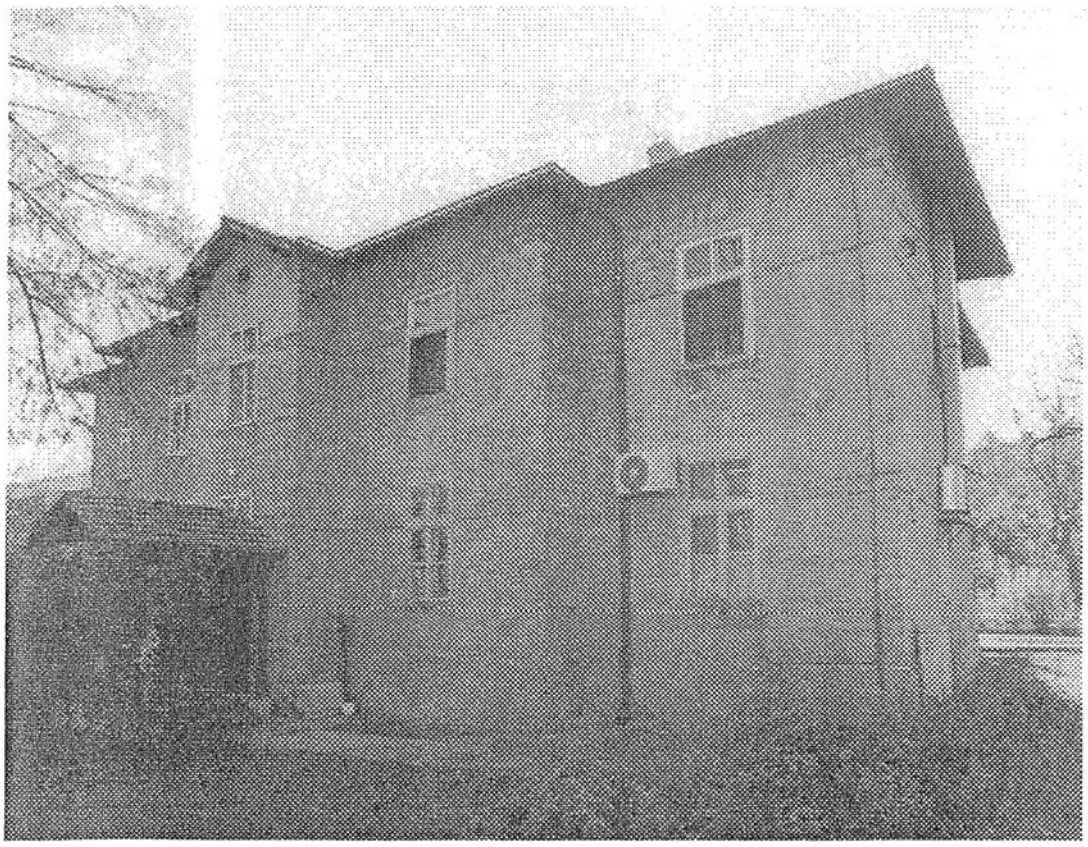


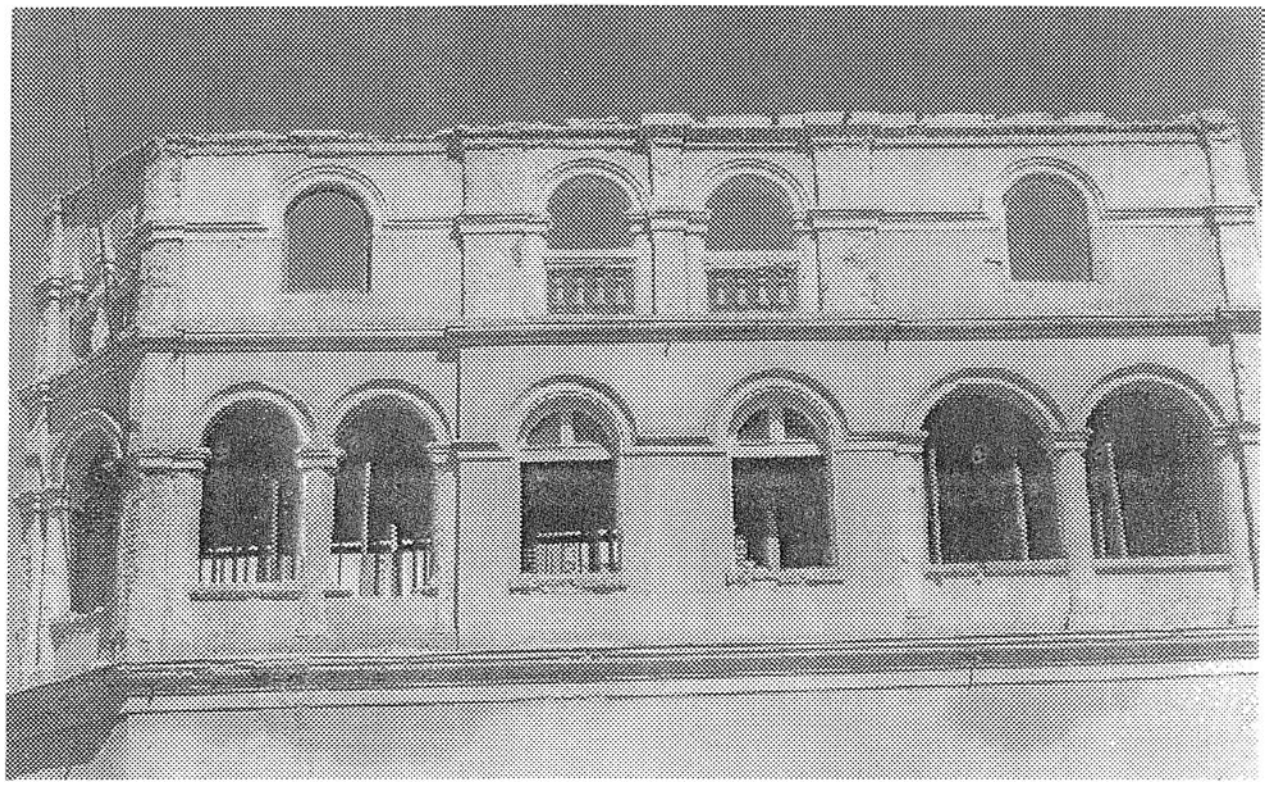
Сл. 16, Вила -Скоберни- во Битола, изградена околу 1924 година според проектот и во сопственост на словенечкиот архитект Скоберни.
Сл. 17, Некогашна вила -Смилево-, сопственост на Илија Дарко, претприемач од с. Смилево, кој е втор на проектот и градител на овој објект. Овој објект е изграден во месноста -Тепсија- во Битола, како куќа за одмор, сместена во некогашното лозје кое го поседувал И. Дарко.





Сл. 18. Објект во кој е сместен ГЗЗСК во Прилеп. Овој објект е изграден триесетите години заедно со поголем број на други објекти изградени во истиот период
Сл. 19. -Гостинска куќа- во комплексот на тутунскиот ккомбинат во Прилеп, изградена триесетите години со слична намена





Сл. 20. Зградата на Старото музичко училиште во Охрид, изградена 1938 година, фотографирана пред нејзиното целосно реновирање во 1998 година





7. 4. МОДЕРНА

7. 4. 1. Интерактивност и поливалентност на македонската архитектура : традиција-фолклор-модерна [548]

Досегашните сознанија за начинот и методите преку кои се одвиваше исчитувањето на првите појави на модерната во македонската архитектура и уметност, упатуваат на согледување на многу специфични состојби кои често знаеја да се темелат на претпоставката дека модерното движење всушност ја избриша историјата, или ја одбиваше историјата чие целокупно наследство делуваше како осреден академски производ.[549] Меѓутоа прифаќајќи го мислењето на Ф. Борси дека дури и пионерите на модерното движење го поставија прашањето на историскиот континуитет, се актуелизира во сосема нов контекст прашањето, како всушност од историјата да се извлечат оние вредности кои архитектурата ја прават

[548] Овој наслов во трудот го претставуваме во соодветен поширок контекст. Истиот во целост е објавен во: Кокан Грчев, Интерактивност и поливалентност на македонската архитектура, традиција-фолклор-модерна, Прашања за македонскиот модернизам, Едиција 359, книга 1, Скопје, 2000, стр. 119-149 ; (Во таа смисла, посочуваме на обемна литература која на одредени места во трудот беше спомената парцијално, но ја прикажуваме како интегрална литература за разгледување на проблемот на модерната воопшто: Ciucci Giorgio, Izum pokreta moderne, Arhitektura, Časopis Saveza arhitekata Hrvatske, br. 189-195, Zagreb, 1984-85; Petkovski Boris, Caracteristiques de l'art monumental en Macedoine du XX siecle, MANU, Skopje, 1990; Hitchok Henry-Russel, The Pelican History of Art, Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries, Third edition, 1969; A. Pevsner, Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius, 1936; Adorno Teodor, Estetička teorija, Beograd, 1979; Erjavec Aleš, Ideologija i umjetnost modernizma. Sarajevo, 1991; Nouss Alexis, La Modernite', Presses Universitaires de France, Pars, 1995; Gideon S., Architecture, you and me, Harvard Univ. Press., 1958; Space, time and architecture, Harvard Univ. Press, 1967; Jencks Charles; What is Post-Modernism, 1996; Norberg-Schulz Christian; Moderna arhitektura onda i danas, Arhitektura, Časopis Saveza arhitekata Hrvatske, br. 189-195, Zagreb, 1984-85; Premerl Tomislav, CIAM i naša međuratna arhitektura, Arhitektura, Časopis Saveza arhitekata Hrvatske, br. 189-195, Zagreb, 1984-85; Marinović-Uzelac Ante, Atenska povelja, Što je bila-Što jest-Što će biti, Arhitektura, Časopis Saveza arhitekata Hrvatske, br. 189-195, Zagreb, 1984-85; Čarls Đenks, Moderni pokreti u arhitekturi, Beograd, 1982; Venturi Robert, Složenosti i protivrečnosti u arhitekturi, Beograd, 1989; Pođoli Renato, Teorija avangardne umetnosti, Beograd, 1975; Dorfles Đilo, Pohvala disharmoniji, Novi Sad, 1991; Arhitektura, Bosne i Hercegovine 1878-1918, Sarajevo, 1987; Mena Filiberto, Proricanje estetskog društva, Esej o umetničkoj avangardi i modernom arhitektonskom pokretu, Beograd, 1984; Drugi razgovori o arhitekturi-Ohrid 1960: Izraz u našoj savremenoj arhitekturi; Цепаровски Иван, Уметничкото дело во втората половина на XX век, Култура, Скопје, 1998; Петковски Борис, За македонска уметност, Наша книга, Скопје, 1989; Проучувањето на визуелната култура во Македонија: Основна теоретско-методолошка проблематика, Содржински и методолошки прашања во истражувањето на историјата на културата на Македонија, МАНУ, Скопје, 1995; Томовски Крум, Прилог кон историјата на архитектурата во Македонија, Содржински и методолошки прашања во истражувањето на историјата на културата на Македонија, МАНУ, Скопје, 1995; Токарев Михаил, Сопствениот пат на архитектурата во Македонија, Скопје, 1995; Маневиќ Зоран, Београдски архитектонски модернизам, Годишњак града Београда, књ. XXVI-1979)

трајна и монументална.[550] Немајќи пред себе јасни ставови и позиции за речиси цел век претходно постоење на специфичен вид македонска архитектура (се мисли на 19 век), годините по завршувањето на 2 светска војна на интересен начин ќе ги потиснаст суштинските проблеми на континуитетот, традицијата и синтезата за нанапред, дозволувајќи во меѓувреме да се создава (хиперпродуцира) анемична "квазимодерна" и хипертрофирана интернационална архитектура со високофреквентно учество во севкупниот урбан амбиент на македонските градови. Полетот на времето успеа условно да создаде нови идеали, заради кои прашањето на традицијата и посебно на континуитетот добија сосема поинаква позиција од онаа која од денешен аспект можеме да ја поставиме. Одтаму, укажуваме дека утврдувањето и детектирањето на традицијата на модерноста, исто така треба да ја докаже и модерноста на традицијата. Оваа традиција на модерноста ја поврзуваме со самиот концепт на традицијата кој претрпува целосна трансформација. Во тој специфичен процес, "модерното не му се спротивставува на претходното кое и самото некогаш било актуелно, туку суштински влегува во дијалог со него".

Имајќи ги предвид досегашните размислувања, утврдувајќи еден прецизен дискурс за разгледување, се навраќаме кон искажувањта на Белтинг, кој прецизно укажува дека "...напишаната историја на уметноста, не настана во еден издвоен простор на чистата наука и не го следеше само внатрешниот развој на својата струка, туку се впушти во дискусија со нејзината сегашност, и покрај тоа што тоа беше индиректно и контрадикторно. Притоа, во раната модерна, таа секогаш беше фиксирана на апстрактните слики на една историја на уметноста со законитост во својот тек, и која според тоа наликуваше на саморазбирање на уметниците кои без оглед на тоа што правеа, сакаа во иднината да создадат уметност што ќе биде универзална и објектива. И историчарите на уметноста и уметниците беа на ист начин обврзани на еден колективен идеал на модерната. Само тој што во ова ми дава право, може да ја најде смислата на прашањето за уметноста и за историјата на уметноста кое го поставувам... (Веќе во педесетите години, за зрелото доба на модерната

[549] Franco Borsi, L'ordre monumental. n. d., str. 9

уметност ќе се употреби терминот "класична модерна", опфаќајќи во таа дефиниција притоа повеќестран напор за рехабилитација на одредени од историјата подместени настрана вредности на модерната уметност, и во исто време обидувајќи се да го затвори проблемот на естетичноста на модрната во просторно-временскиот дискурс кој требаше со тоа да и обезбеди на модерната соодветно место во светската наука за историјата на уметноста. Со таквата позиција, модерната и можеше да биде сметана за одреден "стил" кој е создаден и затворен од готови и дефинирани постулати кои како скелет ги држат сите "небезбедни" сеизмички поместувања во структурата на овој парадигматичен "стил".) [551] Согласно на таквите стојалишта, модерната уметност како жртва на една национална политика за уметноста, станува херој на интернационалната култура. Белтинг укажува и на специфичниот момент по втората светска војна, кога ќе се развие и соодветна програма за "отштета" на "изгубената модерна", како цел на едно ново пишување на историјата, во која класичната модерна, во еден разјаснувачки осврт го добива својот беспрекорен профил. "Модерната уметност зазеде еден културен простор, во кој беше објавено само длабокото почитување кон неа, но не и критичка анализа".[552] Иако во овој период ќе биде создаден привид дека судбината на модерната е несигурна, нејзините приврзаници ќе се најдат соочени со една дискусија за основните прашања и за традиционалните вредности при што контраверзниот процес на реимпортирање на Баухаус-архитектурата од САД, изгледаше дека се втурнува во посебен вид на реставрација на модерната, што упатува на внатрешната противречност на овој процес. "Одтогаш постојано се појавувал стравот дека може да се загуби модерната, што му дава печат и на текот на дебатата за постмодерната, барем во Европа, каде што се верува дека заедно со модерната, може да се изгуби и културниот идентитет[553].

За развојот на поставките на модерната архитектура во Македонија, подеднакво како и за развојот на фолклоризмот како подвид

---

[550] Istoto
[551] Ханс Белтинг, Крајот на историјата на уемтноста, н. д., стр. 56
[552] Истото, стр. 57
[553] Истото, стр. 63

кој е произлезен и на директен начин условен од продорот на офанзивната моќ на европскиот модернизам, важно е да се нагласи соодветното значење на односот кон поимот на занаетот во архитектурата. Во модерната уметност занаетот е битно поразличен од традиционалните занаетски методи бидејќи неговиот поим означува збир на способности со чија помош уметникот и оддава признание на концепцијата и со тоа рестриктивно ја прекинува папочната врвка со традицијата. Тој занает сепак никогаш не влече корен само од поединечното дело. Функционализмот кој прототипски се среќава во архитектурата, денес би морал далеку да ја повлече конструкцијата како таа би стекнала изразна вредност со отфрлањето на традиционалните и полутрадиционалните форми. Големата архитектура го прима својот наднационален јазик таму каде таа слободна и ослободена од наменетите цели, миметички сведочи за истите како за нејзина содржина.[554] "Неореалистичката осуда на изразот и целиот мимезис како нешто орнаментално и непотребно, вреди како субјективен додаток кој никого не го обврзува само во онаа мерка во која конструкцијата е утврдена со изразот; таа не вреди за делата со апсолутен израз. "[555]

Анализата и промислувањето на проблемот на појавување на феномените преку кои ја утврдуваме присутноста на модерните тенденции во македонската архитектура од почетокот на векот и периодот меѓу двете светски војни, опфаќа постапки и методи кои на специфичен начин потсетуваат дека треба да се направат одредени корекции во врска со досегашните интерпретации на овие суштински проблеми. Во периодот по завршувањето на Втората светска војна, и во подоцнежниот период на интензивната "социјалистичка изградба на земјата", во кое полетно сервираната идеологија придонесе за неконтролирано и стихијно создавање на архитектура без реални и востановени референци, одредени изданоци на меѓувоената архитектура во Македонија, во одреден идеолошки контекст ќе бидат интерпретирани како "буржоаски и декадентни", а соодветната архитектонска продукција од "фолклорен тип" (анонимна, неимарска-знаетчиска) ќе биде погрешно валоризирана низ

[554] T. Adorno, Estetička teorija, n. d., str. 91-93

призмата на претпоставеното "беспоштедно имитирање и трчање по недостижните туѓи предлошки и архитектонско-стилски изразни средства"-феномен кој досега веќе беше детално анализиран. Овој проблем досега веќе го елабориравме преку зафаќање во конкретното историско ткиво, но она што во овој контекст го подвлекуваме, претставува фактот за речиси невозможното афирмативно воочување на оние структурни компоненти кои токму ја дефинираат суштината на сложената естетска и идејна содржина на објектите од понудената анонимна (фолклорна) програма како реален вовед во понатамошните анализи на појава на модерните тенденции во архитектурата. Ова и може да се разбере, имајќи предвид дека воочувањето на таквите особености од македонската архитектура би создало препознатлива индивидуалност која имплицитно во себе би содржела афирмативен национален предзнак кој во рамките на поранешната Југословенска заедница не можеше да биде дозволен, барем не во обем кој таквата продукција реално го заслужуваше (и се́уште го заслужува). Одтаму разбирливи се ставовите кои заради избегнувањето на реалниот "национален дискурс", истиот го порамнуваат преку функции на колективитет во кој нема место за индивидуални пренагласувања на единечните аксиолошки предности и особености. Отсуството значи на продлабочени аналитички и конструктивни студии преку кои можеше да се објасни целокупниот мизансцен кој се јавува како виртуелно окружување на првите појави на модернизмот во архитектурата на овие простори, претставува една од причините заради кои е потребна повторната рекострукција на сите елементи кои дозволуваат и соодветни компарации и анализи на процесите.

Зависноста на променливите функции на македонската архитектура од помалку или повеќе променливите категории создадени од европската архитектура и уметност укажува на нејзината отвореност за имплантирање дури и на сосема разнородни и на прв поглед неспоиви искуства (што е спротивно на тезата за релативната затвореност на т. н. "ориентално-византиски" модел). Флексибилноста и на формален и на идеен план уште во 19 век од македонската архитектура создава

[555] Istoto, str. 93

специфична социјална и естетска платформа која според силината на кондензираната внатрешна енергија и експресија коинцидира со подоцнежните појави кои само затоа што се општествено политички кодирани, формално ја поседуваат просторно временската парадигма заради која во определено време логично од неа се очекува да ја оправда својата однапред зададена "национална" функција. Од денешен аспект, секако дека една од најпроблематичните прашања од кои зависи и било какво квалитативно "одредување" и класификација, е прашањето за "уметничноста", односно количината на уметнички учинок во архитектонските артефакти кои се производ на традицијата. Притоа е многу тешко да се избегне формалната замка да се навлезе во широкиот естетизам на народната култура и уметност, од каде само со интелектуална, т. е. на специфичен начин "виртуелна´ акција ќе ги извлечеме уметничките артефакти како помалубројни од првичната популарна рамка и дефиниција.

Веќе подвлековме дека европските традиции создадоа различни видови на традиционализам во кои на соодветен начин беа инкорпорирани и историските стилови, и сите историцизми. Како резултат на презаситеноста од таквите формални, површни и често неавтентични интерпреатции, модерната ќе воведе одредени правила, кои како одговор на претходното, многу брзо низ различните нејзини интерпретативни варијанти, ќе почнат да продуцираат и соодветно кодиран модернизам. Одредени проблеми се појавуваат од фактот дека долго време постои одреден отпор кон поинакво согледување на појавностите во македонската архитектура и тоа во периодот на првата половина на 20 век. Веројатно заради одредени демагошки или идеолошки причини, правдани со неопходноста за постоење на "историска дистанца", недоволно беа воочувани афирмативните компоненти во еден релативно континуиран процес на постепено градење на интегралната слика за нашата градителска традиција. Во тој процес на бележење на појавностите во македонската архитектура важни за нејзиното определување во еден поширок и интерактивен сооднос, утврдуваме неколку важни поставки :

-Касните византиско-ориентални и автентичните локални архитектонски традиции, кои за развиената Европа значеа романтична слика за егзотични подрачја надвор и далеку од нивниот културен контекст, се провлекуваа низ македонската архтектура рефлектирајќи и соодветен архитектонско-стилски и обликовен третман до првите децении на 20 век, во време на се´ понагласените директни и посредни влијанија од западноевропската архитектура и уметност;

- Европските традиции во Македонија немаа време да се востановат како идејна парадигма на идентични основи, со што се создаваше видоизменета поззиција за откривање на препознатливи стилски предлошки. Истите процеси ќе придонесат подоцна и за суштински отклон од условната и декадентна декорација и специфична европска псеудоисториска претпоставеност по која се препознаваа одредени појавности и процеси во европски контекст;

- Содржејќи во себе обликовни елементи кои формално се препознатливи и во постулатите на раниот европски модернизам: (безорнаментални фасади, чиста и геометризирана композиција на основните волумени, стегната и чиста хоризонтална надградба, прозорци во хоризонтални ленти и сл.). локалните и фолклорните архитектонски традиции на почетокот на векот развиваат соодветни стилски предлошки кои директно ќе го најдат своето место во поставките на "фолклоризмот" од 20-те и 30-те години на векот, како локална варијанта (соодветен одговор) на европскиот модернизам.

Одредени случувања од 20-те и 30-те години на дваесеттиот век, укажуваат на една тенденција која ќе ја постави тогашната југословенска архитектура на позиции на кои таа тенденциозно и програмски гради специфична кохерентна слика како пандан на европските случувања. Реакцијата и резултатот од тоа ќе биде повтореното и понагласено барање на локалниот идентитет на единечните архитектонски традиции базирани на комплексни истражувања на фолклорната архитектура која пак повторно ќе ги издвои и нагласи разликите и единечните специфики. Ова значи дека соодветните посегања по единечните национални традиции во време на системско-идеолошко насочување кон глобалните определби на

"современата светска архитектура" (со која се правдаше отворениот судир со традиционализмите и општествениот интерес за одржување на митот за заедништвото и еднаквоста), значат постојано навраќање кон поставките на "фолклоризмот", кој секогаш значел локален одговор со своја варијанта на глобалните светски придвижувања во архитектурата. Тоа пак го вклучува присуството на традиционалните обрасци, но секогаш ревидирани во соодветниот историски и општествено политички контекст, соодветствувајќи му на однапред и програмски зададениот естетски императив востановен во суштествените општествени придвижувања и зададените програмски побарувања. Цикличноста на одредени процеси, кои во својата појавност се нудат како секогаш нови, и секогаш од почеток и од ништо, всушност значат едно модернистичко оправдување на дискурсот составен од неброени засебни единици со сопствен континуитет кој некаде во истата просторно временска рамка почнува и завршува.

Во следот на бројните и релевантни показатели кои укажуваат на специфичноста на историската текстура во еден долг временски интервал, откриваме една специфична слобода која дозволува бележење на конкретни поместувања во квалитативна и формална смисла. Таквите изместувања не се виртуелни, туку спротивно од тоа, преку артефакти како продукти на тој специфичен метаболизам, се создава и се гради цела скала на побарувани вредности, кои во својата "побарувачка конотација" ја содржат возможноста за дијахрониска прегледност на перманентното потврдување на идентитетот на мултикултурното архитектонско писмо.

Актуелните коментари кои се´ почесто се упатуваат во контекст на ургентната потреба за преиспитување на одредени позиции (во теориска и практична смисла) на модернизмот во македонската архитектура, упатуваат на една сложена и комплексна идејна текстура во која може да се наслути по се´ судејќи големата, сеуште траечка и деструктивна опасност од губење на континуитетот со сопствената уметничка и архитектонска традиција, од замирањето или неактуализирањето на традиционалните модели и одржувањето на конструктивен ниво на свесност за затекнатите состојби. Тоа укажува на една општа присутност која се провлекува во подолг временски период преку враќањето на

концептот на "владеачкиот вкус" и во денешни услови коренито погрешно поставеното враќање и употребата на елементите на "неостиловите" во архитектурата (или воопшто погрешното толкување на проблемот на "стилот" во архитектурата), во време кога архитектурата очигледно ги губи валидните инструменти за спознавање на сопствените законитости во процесот на креирање на својот мултивалентен јазик. Преиспитувањето на позициите од кои се врши исчитувањето и детектирањето на модернизмот во македонската архитектура не претставува зафат со кој лесно се доаѓа до потребните одговори; обидот да се влезе во проблемот на појавувањето на модерната во македонската архитектура, исто така навлекува на воочување на недоволно референцирани ставови и размислувања, односно, наведува на воочување на недостаток (или недоволно изграден) методолошки инструментариум со кој досега требаше да бидат поставени некои базични и референтни претпоставки за исчитување на модернизмот - одтаму, огромните разлики во начинот на дефинирање на појдовните претпоставки укажуваат на потребата да зборуваме најпрвин за функцијата на "модерноста" како одлика на една епоха, на едно време или временски период, за преку него да се открива "модернизмот" во архитектурата како специфична реакција на сложените општествени процеси. Ова е констатација која ја употребуваме во функција на попрецизно разграничување на она што постојано претставува фокус на нашиот интерес- процесот на стилот, принципите на неговото придвижување, начинот за неговото профилирање и формирање.

Употребувајќи го веќе дефинираниот методолошки принцип на анализа на составните елементи, и имајќи ги предвид посочените напори за согледување на модерното движење во контекст на севкупноста од општествените придвижувања, го откриваме модернизмот кој во македонската архитектура парадигматично се појавува како фактор кој низ конкретни артефакти укажува на специфичниот однос кон традицијата и на релативно независното и препознатливо архитектонско стилско профилирање. Притоа, предвид ја имаме интерпретацијата на Адорно, кој вели дека".. традицијата како и секоја филозофско-историјска категорија, во својата перфекција не треба да биде сватена како да една

генерација, еден стил, еден мајстор, во вечните штафентни трки ја пренесуват сопствената уметност на наредниот штафетен тркач. Традицијата како медиум на историското движење во својата сопствена оствареност зависи од стопанските и општествени структури и квалитативно се менува со нив. Положбата на современата уметност кон традицијата е условено со промени внатре во самата категорија на традицијата, што е всушност и суштината на забелешката дека таа претставува губење на традицијата". [556]

Вклучувајки ги во себе сите комплексни претпоставки на модернизмот, кој посебно низ архитектурата се појавува многу прецизно и низ конкретни примери, македонската архитектура бележи одредени процеси кои соодветствуваат на етаблираните методи за исчитување на модернизмот, но често се развиваат многу компромисно и паралелно со одредени конзервативни приоди и дефиниции, ако на заради друго, а тоа заради однапред вооченатa непостоечка методолошка континуалност во следењето на развојот на состојбите. Притоа, како својство, модерноста ја третираме како една "полемичка традиција која ја отклонува владеачката традиција одстапувајки и место на друга која претставува манифестација на актуелноста".

Спротивно на идејата за "глобалното светско поместување" во архитектурата на почетокот на 20-от век поттикнато од импулсот на европската филозофска и естетска мисла вклучена во очекувањето на големото "ново" што требаше да го промени светот, европската интенција да се создаде нова традиција врз остатоците од стариот свет, потполно различно обоена, со нови пароли како мисловни кодекси пред себе, на површината на севкупните и дневните актуелности ќе исфрли повеќе различни идиоми од еден генерално сличен јазик. Притоа, како што категоријата на "новото" резултираше од историскиот процес кој најпрвин разбива една специфична традиција, а потоа и секоја традиција, така и модерната уметност нема да претставува некаква "..аберација која би можела да се корегира враќајки се на тло кое повеќе не постои ниту треба да постои". Тоа парадоксално ќе ја поткрепува основата на

[556] Teodor Adorno, Estetička teorija, n. d.

модернизмот одредувајќи му го на тој начин неговиот нормативен карактер.

Европските средини во кои преку единечните традиции беа вклучени неколку големи затворени и завршени стилски коангломерации (барок, неокласицизам, романтизам), низ кои се беше одталожила свеста за сопствената идентификација со еден многу прецизно изграден "код", беа во состојба преку критичко прифаќање на "традиционалната" стварност, да создаваат платформа за радикална реорганизација на структурата на сваќањата на уметничките проблеми. Општите истражувања и прегледи укажуваат на фактот дека одредени уметнички стилски формации во нашето окружување, многу порано се појавиле, се развиле и затвориле одредени состојби преку формирање на специфични матрици за читање на состојбите. Историската стварност не секогаш одела од рака на случувањата, така што самото поимање на "уметничките" компоненти сватени надвор од еснафско-занаетчиско-неимарскиот дискурс ќе се појават дури во првите децении на првата половина на 20 век. Тоа остава простор да се мисли дека целиот период пред тоа е во знакот на еден условно продложен романтизам, кој не водел многу грижа за актуелната структура и конструкција на трендовскиот уметнички миг, или тоа се случувало сосема спонтано без претходна интенција за канализирана и специфизирана акција. Од друга страна, насукана во речиси инертното пловење низ лавиринтите на петвековното постоење во рамките на Отоманската империја, Македонија ќе се најде затечена во една единствена и речиси неповторена ситуација: времето на потврдување и воспоставување на сопствените традиционални корени, сместени како јасна интенција за себепотврдување на овие простори, ќе се поклопи со европските и светските тенденции за преобликување на востановените единечни традиции под идеолошката пресија на "модернизмот" во фаза на профилирање и обликување.

Во таквите состојби, низ поимите на традицијата, фолклорот и модерната, интерактивноста и поливалентноста на македонската архитектура ќе се остваруваат како генерирачки императиви кои градејќи сложени структурни врски, создаваат препознатлива и читлива текстура.

Притоа, како што однапред веќе утврдивме, фолклорот има функција на носечка традиција, која на одреден начин овозможува постоење на стабилни референци податливи за методолошки реинтерпретации. Градејќи специфични односи на сите составни елементи во секој поим одделно, и имајќи ја предвид повеќезначноста на појавите и врските, се воспоставуваат релации со поширок простор во кој коинцидираат слични или идентични процеси. Методите за нивно исчитување во архитектурата се конституираат околу познати предлошки но се менуваат во зависност од утврдени променливи функции. Со тоа се воочуваат различни просторно-временски рамки низ кои модернизмот во македонската архитектура се пројавува како носечка парадигма, која во различни општествени услови и колективитети, укажува на некохерентноста на методолошкиот инструментариум за утврдување на рефернетноста и нивото на уметичкиот учинок на архитектонските артефакти преку кои зборуваме за соодветните дискурси.

Прифаќајќи ја претпоставената разлика помеѓу двете различни нивоа на учинок на модернистичките дела (не без резерва), најпрвин го утврдуваме првиот ниво на дејство на дискурсот на уметноста како "..ниво на естетски учинок на поетската или естетската функција на уметничкото дело", за да го утврдиме и нивото на делување на идеолошкото, бидејќи "често и не се работи за вистинското дело и неговата естетска вредност, иако таа е можеби втемелена само во краткото временско раздобје, туку е во прашање идеолошката улога која ја игра делото при што делото е земено само како основа, а неговата естетска вредност веќе претпоставена.." Имајќи превид дека уметноста, а со тоа и архитектурата на модернизмот во голема мерка ја "обележува" присуството на идеолошкото кое постојано се преобликува и кое со тоа од една страна го покажува перманентното делување на идеологијата и нејзината тенденција во себе да ги вклучи или да ги подреди сите моменти на општественото, обемот на категориите на кои се засновани постоечките методолошки матрици нужно се проширува. Одтаму, и структурата на процесот на читање на традицијата и фоклорот во архитектурата, како императиви кои го креираат социолошкиот профил на однесување на архитектурата,

нужно ги менува внатрешните врски. Дотолку повеќе, македонската архитектура во текот на 19 и првата половина на 20 век, покажува отворен однос кон релативно догматизираните формални обрасци, со што многу динамично ја разрешува сопствената позиција во сооднос со окружувањето. Дали во тој процес, ќе зборуваме за квалитетите на одреден "национален стил" во архитектурата, или ќе се обидуваме да зборуваме за повеќе квалитативни категории за да појасниме еден интегрален процес, нема големо значење. Повеќе и заради фактот дека поимот на националното во процесот на дефинирање на основните постулати на модерната архитектура стои на сосема поинакво рамниште.

Модернизмот во архитектурата на овие простори имаше различна идејна претходница, односно тлото на кое ќе израсне е дефинирано од разнородни референтни параметри кои историската динамика ги структурирала сосема поразлично од она што се случува во Европа, со што таа ќе изникне како хибриден изданок на сосема поинакви традиции и континуитет. Како што ќе видиме, релативното помирување на одредени подвлечени разлики ќе ги прочитаме преку појавата на "фолклоризмот" во 20-те и 30-те години на векот, како соодветен одговор на пристисокот од европскиот модернизам, кој во Македонија требаше директно да влезе во една сосема друга поетика на просторот, што делумно ќе важи и за српската архитектура од истиот период, но малку поинаку е поставена во однос на архитектурата во Словенија, Хрватска, и Босна и Херцеговина. Преку моделите развивани во доменот на т. н. "фолклорна архитектура", ќе бидат креирани специфични матрици во кои се чита националниот карактер на архитектурата, што на специфичен начин ќе го вклучи "националното" во функција на на детерминирање на одредени поставки. Од друга страна, на таков начин се учествува во креирањето и спојувањето на некои локално изградени искуства, со претпоставените барања кои децидно ги побаруваше модерната архитектура.

Специфичната историска стварност во која ги бележиме квалитативните поместувања во сите области на културното и уметничкото живеење дополнително го проблематииираат обидот да се зборува за "зачетоците" на модернизмот во архитектурата на Македонија.

Притоа, немаме интенција да докажуваме дека македонската архитектура изгубила или добила со условното "задоцнување". Задоцнувањето во овој случај само докажува дека доколку постоеле објективни услови за да се дооформи, исходот ќе беше многу поразличен. Одтаму, наглиот развој на македонските градови ќе оформи поинакви врски со локалните традиционални текстури. Во тој процес на "заменување" на јазичната архитектонска структура, логично ќе се провлекува високофреквентното учество на реинтерпретираната псеудоисториска европска архитектура, или т. н. "ситнобуржоаска" станбена архитектура. Сепак, таквата неминовност резултира и со квалитативни експерименти во функција на продолжување на најдобрите текови на европската романтична и неокласична архитектура, чие присуство во сложениот архитектонски јазик ќе придонесе и за создавање на специфично архитектонско ткаење втемелено во основните естетски референци на посочените стилски коангломерати. Релативната невозможност за интеграција на различните стилски групи во рамките на кохерентно изведен и дефиниран стил, наспроти суверената доминација на модерната и рационализмот, укажува на фактот дека последните се сепак востановени на специфичен начин во објективната стварност со што дури и малото учество на овој последен голем "стил" во архитектурата, ќе предизвика непропорционално поголеми поместувања, отколку одвај приметните придвижувања кои ќе се случуваат во рамките на другите присутни стилови, без обзир на нивната фреквентност.

Во македонската архитектонска теориска мисла, долго време (посебно нагласено во 50-те години, а трае и денес), владее ставот за регресивната природа на македонската архитектура од меѓувоениот период (1918-1941) што на одреден начин ги ограничуваше напорите за утврдување на почетоците на модерната архитектура. Таквата паушална оценка се должи на поголем број фактори, од кои веројатно највлијателен е оној од идеолошка природа, т. е. кој е произлезен од општоприфатените ставови за идеологизираната монархистичка регресивна општествено-политичка сцена од истиот период, заради кој таа архитектура (заедно со целиот тој временски интервал) едноставно подолго време беше тргната

настрана. Непостоењето на прецизна методологија во истражувачкиот процес, веројатно не дозволил одредени нијансирања на многу значајни процеси воопшто да бидат воочени. Одтаму, зачетоците на македонскиот модернизам во архитектурата се лоцираат во касните 50-ти години, иако по извршените анализи увидуваме дека одредени примери и широки програмски акции укажуваат на неговото појавување уште во 20-те и 30-те години на векот и тоа не само низ поставките на фолклоризмот, туку и преку присуството на автори и објекти со програмски јасна и прецизно детернминирана модерна определба. Ова укажува на уште еден интересен момент: не треба да се создава виртуелна претстава дека заради природата на општествено-политичкиот систем (за нас неповолно и негативно конотиран, репресивен и ограничувзчки) треба и појавувањето на различни уметнички тенденции (вклучително и архитектонски) да се земат во разгледување со негативен предзнак. Заостанатоста на архитектонското творештво од овој период претставува во суштина погрешна констатација. Имено, според квалитетот, разнородноста на стилските предзнаци, обемноста на продукцијата, како и сериозниот пристап во дефинирањето на методолошките, стручните и теориските пристапи, исто како и бројноста на разнородните архитектонски реализации, придонесуваат во еден релативно краток врменски интервал коренито да се промени сликата на македонските градови, кои од општата ориентална структурираност се придвижуваат кон современи урбани сруктури градени според сите стандарди на европскиот и светскиот урбанизам. Иако консеквентноста во степенот на реализираност на таквите зафати бележи дивергентна линија, сепак, таму каде од одредени причини степенот на изграденост останал понизок, останале почетните инфраструктурни зафати кои на одреден начин го одредиле и понатамошниот развој на урбаното растење на населбите. Тоа сепак значи, дека воопшто не можеме да зборуваме за заостанатост на архитектонското творештво, туку напротив, за прогресивни тенденции кои дури и во таквиот репресивен амбиент овозможуваат продолжување на одредени процеси, кои наследени од претходниот век, во 30-те години ќе ја доживеат и својата завршница (посебно во областа на црковното

градителство). Прашањето пак за "културната изолација" на македонскиот регионален простор во перидот меѓу двете светски војни е релативно непрецизен и неодреден термин кој премногу благо претендира да соопшти едни многу посериозни состојби, во кои всушност постоеше опасност од целосна дезинтеграција и коренито уништување на националниот и културниот идентитет. Во таквата сложена состојба, врските кои се одржуваат во процесот на негување на македонскиот културен идентитет се рудиментирани и сведени на одредени локални процеси преслаби во својот интензитет како би можело да се сборува за влијателни референтни одредници. Местото на архитектонското творештво во таквиот репресивен општествен, политички и културен амбиент, има посебна специфичност која ја гради плуралитетот на разнородните пристапи и процеси кои егзистират паралелно.

7. 4. 2. Услови за продор на модерната архитектура и нејзино организирано претставување

Во контекст на потребата за организиран настап на стручните кадри за решавање на сериозните проблеми кои ќе го дефинираат понатамошниот развој на архитектурата во југословенските земји, а имајќи предвид дека во тогашните услови Здружението на југословенските инженери претставувало премногу масивна и некомуникативна средина за меѓусебно запознавање на архитектите, веќе во перидот пред 1914 година ќе бидат формирани Клубовите на архитекти во Белград и Љубљана и Кругот на архитекти во Загреб, во кои во почетокот на нивното постоење, модернистите се во помал број. Истовремено во Белград постои Клуб на архитектите чија реакција во почетокот сепак била негативна, имајки предвид дека на тој начин постоела реална опасност од слабеење на и така слабите архитектонски редови. Меѓутоа, подоцна ќе биде формирана ГАМП (Групата архитекти на модерниот правец) која со Клубот соработува се´ попродлабочено, прифаќајки ја многуструкоста на методите во архитектонското обликување како факт за кој воопшто не треба да се спори.

Групата архитекти на модерниот правец (ГАМП)[556], ќе биде формирана во 1928 година заради пропагирање на современите принципи во архитектурата и во применетите уметности. Основачи на групата се: Душан Бабиќ, Јан Дубови, Милан Злоковиќ и Бранислав Којиќ.[557] Јан Дубови бил Чех школуван во Прага, а во Белград дошол веднаш после

---

[556] Формирањето на групата и организирањето на нивните активности се одвивало на следниот начин: На 12 ноември 1928 година, се состанале архитектите: Злоковиќ Милан, Душан Бабиќ, Јан Дубови, и Бранислав Којиќ со цел основање на една група на архитекти кои ја сваќаат архитектурата на основа на мпдерните естетски и технички новини, засновани во културниот живот на денешното општество. Тие најдоа за потребно да организираат работа на пропагирањето и негувањето на модерната архитектура посебно во Белград. (види: Маневиќ Зоран, Београдски архитектонски модернизам, Годишњак града Београда, књ. XXVI-1979, стр. 209-225)

Така започнува првиот Записник за работата на основачите на ГАМП чие делување било од пресудна важност за продорот на функционалистичките идеи во нашата средина. Чинот на формирање на групата бил резултат нанеколкумесечните подготовки, а состаноците биле одржувани еднаш неделно во кафаната "Кај рускиот цар", а на тие состаноци присуствувале само членовите на групата во што може доста прецизмно да се лоцира изворишртето на белградскиот архитектонски модрнизам. Чинот на основање на групата бил објавен во дневниот печат на 20 декември 1928 година.

војната (1918-19) кога фирмата на Матија Блех основала своја филијала во Белград. Потоа кон средината на третата деценија се запослил како општински архитект надвор од кругот на "архитектонската елита". Бил "незгодна личност" секогаш во потера по работа, па морал да замине и во Македонија,[558] откога ја регистрираме и неговата активност најпрво во Битола, подоцна во Скопје. Душан Бабиќ бил роден од Сараево, а студирал и дипломирал во Виена. Во Белград доаѓа 1927 година. Милан Злоковиќ доаѓа 1919 година од Трст како бегалец, после поразот на австроунгарската војска во која бил мобилизиран 1916 година. Бранислав Којиќ во периодот 1917-1921 година студира и завршува во парискатa Ecole Centrale des Arts et Manufactures, која претстаувала училиште за раководечки инженерски кадар. Во 1926 година, тој ќе положи државен испит во Министерството за градежништво во одсекот за архитекти.

Некои од овие архитекти ќе изградат различни објекти во Македонија, најмногу во доменот на општествените и административните објекти. Групата се растура 1934 година, заради разликите во програмата и целите на работата на групата. Дел од нив се за задржување на задачите за пропаганда на модерната архитектура, за задржување на архитектурата на повисоко ниво, односно, идеолошка работа, додека другите сметаат дека треба повеќе да се работи на одбраната на сталешките интереси на архитектите, на заштитата на струката и на проектантските- еснафски интереси. Тие беа со одредени почетни програмски определби, меѓутоа експресионизмот и неговите поставки втемелени во современите текови на европската архитектура, нема да биде прифатен ниту теориски, ниту во пракса, иако во некои од нивните дела можат да се пронајдат одредени експресионистички приклонувања. Основањето на ГАМП беше настан од огромно значење за развојот на модернистичкото движење чии појавувања всушност не претставуваат смосотојни творби изникнати според случајни законитости, туку напротив, тие се изградени под директно влијание на Интернационалниот стил, и посебно на изложбата на чешката архитектура одржана во април 1928 година во Белград. Кон

---

[557] Б. Којић, н. д. , стр. 169

[558] Милутин Борисављевић, Предавање једног инжењера о архитектури, Правда, 31. 12. 1929.

ова придонесува и возможноста за контакти на архитектите со други средини, како што е на пример присуството на Бранислав Којиќ на првиот повоен Интернационален конгрес на архитекти во август 1927 година во Хаг, на кој на последната работна седница се разговарало токму за прашањето на развојот на модерната архтектура од почетокот на 20 век до тогаш, односно до 1927 година.[559]

Бидејки од страна на ГАМП било ветено дека ќе бидат усогласени ставовите со ставовите на Клубот, испаднало дека токму под закрила на Клубот на архитектите се одвивала и основата пропаганда на идеите на модерното движење. Како врв на таа соработка, ќе се случи организацијата на Првиот салон на архитектурата во Белград, одржан во јуни 1929 година во Уметничкиот павиљон, каде рамноправно учество земале архитекти академичари , романтичари и модернисти.

Поранешните југословенски (всушност јужнословенски) изложби кои биле многу популрани во периодот 1904-12 година, замираат во текот на третата деценија. Овие изложби биле засновани на идејата за заедништвото на рамноправни културни среднини и од таму постојаната промена на местата на одржување на истите изложнби: Белград 1904, Софија 1906, Загреб 1908, Белград 1919 и по војната Белград 1922 и Нови Сад 1927. Пролетните салони "Цвијета Зузориќ", кои во некоја рака ќе ја продолжат традицијата на југословенските изложби после 1929 година, биле зановани на идејата дека Белград претставува политичко, стопанско и културно средиште на државата, па оттаму била должност и право да барем еднаш една централна институција за пропаганда на уметноста биде отворена кон сите југословенски уметници.[560]

Салонот на архитектура ќе биде отворен на 9 јуни 1929 година во просториите на Уметничкото здружение "Цвијета Зузориќ".Во својот говор, М. Злоковиќ како основна суштина, основна база на современата архитектура ќе ја земе "историјата на архитектурата и историјата на земјата и народите во СХС од искона до денешни денови..Со најмодерните

[559] Маневић Зоран, Злоковићев пут у модернизам, Годишњак града Београда, Књ. XXIII-1976 287-296

[560] Маневић Зоран, Изложбе југословенске савремене архитектуре у Београду (1931, 1933), Годишњак града Београда, књ. XXVII-1980, стр. 271-278

научни, уметнички, и технички текови од целиот свет, сепак само на национална база и со нашата национална архитектура можете достојно да се оддолжите на народот и државата.." Сепак меѓу излагачите имало и такви кои воопшто не требало да излгаат на изложба на модерната архитектура, и такви кои мислеле дека веќе самиот стил на сецесијата претставува модерна архитектура..Затоа пак, одредени архитекти (Злоковиќ), ќе бидат оценети како автори кои успеале да ги поврзат национално-орнаментното наследство со кубизмот, како и да спроведат соодветна интерпретација на интернационалниот стил. Меѓу изложените проекти, заблежителен интерес ќе предизвикаат и проектите на Јан Дубови, кои според одредени критичари спаѓат меѓу најдобрите на изложбата.[561] Исто така, ќе биде констатирано дека една од најизразените тенденции на модерната архитектура се состои во тоа што како декроативни елементи се yспотребуваат само оние кои директно произлегуваат од денешбните конструктивни елементи и дека на фасадите не се истакнува ништо што не е условено со конструктивните услови и условите за удбност на зградите.

За Злоковиќ ќе се потврди дека успеал да сосздаде дела со сложена модернистичко-романтичарска определба, при што едноставните форми на модерната архитектура многу вешто ги комбинира соисто така едноставните форми од народното градителство. Таков пример претставува проектот за државната хипотекарна банка во Сараево (негов конкурсен труд).

Глзвниот резултат од пораките на салонот, сепак ќе биде во тенденцијата за создавање со помош на еволутивните методи на една специфична и ***национално обоена варијанта на интернационалниот стил,*** што како факт нема да го кријат ни самите модернисти, што преку зборовите на одредени осврти и написи, ќе придонесе да се прифати една констатација дека модерната архитектура треба да го пронајде начинот да ги усогласи тенденциите на модерната архитектура со формите на уметничкиот израз, разрешувајки ги архитектонските проблеми преку

[561] Аноним, Отварање Првог салона архитектуре, Полиотика, 10. 06. 1929.

изнаоѓање на формула за создавање на архитектура која истовремено ќе биде и модерна и национална.

Пред крајот на 1929 година, модерната архитектура и белградските модернисти ќе имаат повторно шанса да ги покажат своите размислувања преку учеството на првата самостална изложба на групата "Облик".[562] Најобемно и воедно најсериозно видување на работата на модернистите по оваа изложба ќе претстави Ѓурѓе Бошковиќ, [563] при што тој воопшто на модрнистите им ја одбива оригиналноста и тоа не само на поединци туку и на целата модернистичка белградска продукција воопшто при што недостатокот на оригиналноста според него претставува и недостаток на авангарден дух. Притоа тој го констатира силното влијание на Западната архитектура и уметност, посебно од Прага и Париз, поставувајќи го прашањето дали излагачите и модернистите не можат да работат самостојно и дали можеби робуваат на влијанијата од Запад. Истото го образложува со фактот дека тие застапуваат принципи кои и на Запад веќе не се ништо ново, а со нивното прифаќање во овие средини и со новите форми се прифаќаат и многу недостатоци кои истата западна архиектура ги содржи и која не успеала суште да ги искорени од сопствената почва. Обидувајки се да ги пронајде главните параметри за анализа на проектите со модернистичка определба, тој ќе посвети големо внимание на анализата на композицијата на објектите и на соодносот меѓу вертикалата и хоризонталата, при што заклучува дека е потребна голема вештина за на едно архитектонско дело да му се пронајде точниот сооднос меѓу овие две компоненти.

Соодветните достигнувања на Југословенската архитектура ќе бидат претставени и на изложбата во Прага во јуни 1930 година, реализирана во соработка со Прашкиот Клуб на архитекти. Ова претставувала возвратна посета која била мотивирана не само од стручни туку и од политички потреби за зближување меѓу двете земји.. Сепак, во средината во која модернизмот и движењето на модерната архитекура

---

[562] Аноним, Отварање изложбе групе "Облик", Време, 16. 12. 1929; Тодор Манојловић, Изложба уметничке групе "Облик", Српски књижевни гласник, књ. 29, 1930, стр. 59-62

[563] Ђурђе Бошковић, Модерна архитектура на изложби "Облика", Српски књижевни гласник, књ. 29, 1930, стр. 214-219

веќе беа длабоко втемелени а основните теориски поставки веќе сосема расчистени, изложбата на белградските модернисти ќе прозвучи и помалку наивно. Увидувајки ја таквата недоследност во нивниот настап, критиката ќе се осврене на таквата продукција класирајки ја во неколку главни тенденции од кои само едната зборува за директното влијание на новата конструктивна архитектура, додека останатите тенденции односно категории ги опфаќаат копиите на историските градби со мали промени во деталите, модернизирањето на народниот стил како во чешката сецесија, и одвојувањето од традицијата и влијанија на конструктивизмот во нејасна форма како декративна така и надворешна.[564] Чешките архитекти и критичари како главен проблем на белградкиот модернизам ќе го наведат недоволно дефинираниот однос кон конструктивизмот сметајќи ги нивните дела премногу "уметнички" а премалку "конструктивистички".

Во текот на 1929 и 1930 година, ќе бидат одржани неколку предавања за архитектурата, со што постепено се подготвува теренот на стручен план да може да се настапи со афирмација на вредностите на модерната архитектура. Меѓу другото, свои видувања ќе изнесат Б. Којиќ кој ќе зборува за "Развојот на архитекурата низ вековите", а Душан Бабиќ за "Модерната архитектура во странство", при што посебно внимание ќе им биде посветено на појавата на армираниот бетон како нов градежен материјал, кој како последица ќе произведе едноставност, солидност во изведбата, и економичност.

Програмски карактер ќе има дури третото предавање на Милан Злоковиќ со совоето предавање на тема "Целите на модерната архитектура", во кое меѓу другот, тој ќе нагласи дека :"многумина тврдат дека модерната архитектура претерува со својата оригиналност, но таа има една оправдана девиза: целосна логика во решавањето на проблемите во духот на социјалните потреби, односно практичноста, удобмнсота, максимумот на хигиенски услови и минимум на финансиски трошоци. Овие принципи се во спротивставеност со акдемските формули.

---

[564] Каталог изложбе Групе модерних архитеката из Београда- Katalog vystava sdru`eni moder. Architectu z Belehradu- Prag, 1930

Социјалната компонента почнува сериозно да се појавува во свеста на модернистите дури пред крајот на третата деценија, година ена по формалното основање на групата, и тоа под непосредно влијание на рефератот на Гропиус, одржан на Вториот конгрес за нова архитектура во Франкфурт во Октомври 1929 година. Влијанието на европското рационалистичко движење се јавува и на посреден начин преку конкурсите на кои учествуваат редовно и модернисти од Љубљана и Загреб, или други домашни архиткети кои во тоа време живееле во странство.

Групата "Облик" на специфичен начин во меѓувоениот период ќе придонесе за најконсеквентен продор на европската модерна уметност. Бранко Поповиќ кој бил идејниот водач на "Облик", ќе направи избор на архитекти кои членуваат во оваа група. За својата 11 изложба одржана во Софија 1934 година, како рамноправни учесници заедно со сликарите и вајарите, тој ќе ги прифати и Добровбиќ, Брашован, Злоковиќ, Којиќ и Дубови. Уште пред оваа изложба, во 1929 година, на изложбата на "Облик" учествува и Душан Бабиќ, чии дела уште немале чист модернистички израз. Членовите на ГАМП ќе излагаат на Првиот есенски салон и свечено отворениот Уметнички павиљон на Калмегдан.

Во почетокот на четвртата деценија модернистите постепено ќе ги завземаат клучните позиции посебно во Загреб и Љубљана чиј Круг и Клуб на архитекти се потписници на Првата југословенска изложба на архитектура.[565] Признавањето на одредена фигуративно сватена легалност и автономност како одлики кои ја карактеризираат модерната архитектура и модернистичкото движење, ќе бидат потврдени на специфичен начин на оваа изложба. Имајќи ја пред себе потребата за целосно претставување пред јавноста, а да не се ризикува однапред истите да бидат осудени како "сецесионисти", се појавила потребата од претставување на поголем број на објекти во модрнистички дух. Заради тоа, сакајќи да ја зголемат бројноста на проектите изложени на манифестацијата и во исто време да осигураат некаков проектиран успех, самите модернисти ќе ја промовираат заедничката идеја на

---

[565] Маневиќ Зоран, Изложбе југословенске савремене архитектуре у Београду (1931, 1933), Годишњак града Београда, књ. XXVII-1980, стр. 271-278

"југословенството", која ќе ја прифатат и словенечките и хрватските архитекти со што организацијата на изложбата станала сосема возможна. На овааа изложба, од загребските архитекти, најзначајно место му припаѓа на Драго Иблер и неговите ученици и колеги од групата "Земја" (Хорват и Планиќ) а во истиот модернистички дух ќе бидат и проектите на останатите носители на модернистичкиот дух.

7. 4. 3. Модернатa архитектура преку соодветни реализации

Во периодот меѓу двете светски војни, меѓу првите претставници на модернизмот во архитектурата не постои поделбата на рационалисти и модернисти. Вистинските идеолошки противници на радикалните реформисти ќе бидат всушност традиционалисти, романтичари и академичари (Борисављевиќ, Дероко, Коруновиќ). Борисављевиќ, како професор по естетика, ќе се обиде одредени естетски проблеми научно да ги постави и дефинира застапувајќи став според кој архитектурата се третира како симболична уметност, при што таа не се изразува директно, туку индиректно: со помош на знаци ни сугерира различни душевни расположенија достигнувајќи свој највисок уметнички степен во монументалните градби во кои таа е "возвишена".[566] Според него, единствената причина за карактерот на јазикот на архитектурата на модернистите се состои во фактот за непознавањето на историјата на архитектурата, односно, нејзиното површно познавање; архитектите стануваат модернисти заради таквото непознавање и неписменост, а заради таа неписменост, нивните дела личат на "лоши архитектонски вицеви".[567] Неговите теориски ставови, како и неговите проекти, најдоследно ќе бидат реализирани токму во делата од монументален карактер, спомен обележјата, и надгробните споменици[568] кои ќе отворат ново поглавје во градбата на сакралните објекти, дефинирајќи ги координатите на монументалноста во рамките на црковното градителство, а отклонувајќи се од него во правец на дефинирање на независни симболички просторни структури.

Во пристапот на модернистите, воопшто се случува една вградена противречност, која се состои во потребата по секоја цена да се пронајде сопствената формула во архитектонското обликување, така да архитектурата мора во исто време да биде модерна и национална. Таквата изолираност на модернизмот од тековите на европската и светската

---

[566] Милутин Борисављевић, Архитектонски проблеми из монументалне, надгробне, црквене, декоративне, јавне, приватне, и индустријске архитектуре, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1931

[567] Z. Manević, n.d., str. 23

[568] М. Борисављевић, Архитектонски споменици, н. д.

изолираност на модернизмот од тековите на европската и светската архитектура, ќе доведе до скренување на суштинските проблеми на функционалноста, конструкцијата и социјалните проблеми кон периферните проблеми на стилот и декорацијата[570] , при што многу јасно ќе се изразува несогласувањето со било каков стил кој е инспириран со елементи од минатото, а повторното оживување на монументите од поранешните епохи ќе се смета за недостаток на духовна сила на архитектите.

Како резултат на одредени архитектонски истражувања, посебно во доменот на изградбата на јавните, индустриските и административните објекти, ќе бидат изградени објекти кои содржат одредени специфичности заради кои го побаруваат нашиот интерес. Притоа она што е многу карактеристично, укажува на фактот дека модерните поставки во архитектурата на овие објекти не можеа да бидат прифатени одеднаш, ниту пак постоеше средина која беше способна да ги прифати таквите нагли преврати. Од тие причини, ќе се појават архитектонски објекти со такви решенија кои се наоѓаат на границата помеѓу академската монументална строгост и модерната геометриска чистина и функционален конструктивистички концепт, имплицирајќи со тоа и соодветен третман на архитектонските елементи. Овој тип на решенија го среќаваме посебно во употреба кај оние објекти кои речиси типски биле реализирани за специфични намени. Во сличен контекст досега ги споменавме објектите кои беа градени по нарачка и за потребите на Генералната дирекција на железницата, а на сличен начин е организирана и изградбата на објекти за потребите на Тутунската индустрија во Македонија.

Прегледот на овој тип на објекти го започнуваме со интересната зграда во која бил сместен Институтот за тутун во Прилеп (сл. 1). Како што споменавме претходно во поглавјето кое се бави со развојот на македонските градови во периодот меѓу двете светски војни, заради поволностите за одгледување на тутун во прилепско, ќе биде покрената акција за изградба на соодветен Институт. Управниот одбор на самостојната монополска управа донесува одлука да се изгради зграда за

[570] Đurđević Marina, Milan Zloković, Moment br.11/12, jan. 1988, str.90

Тутунски институт во Прилеп врз основа на поднесениот проект од арх. Милорад Петровиќ. Изградбата на Институтот за тутун започнала на 5. 09. 1937 година, а објектот бил целосно завршен во 1940 година. [571] Концепциски, архитектурата на овој објект ја дефинира цврстата академска втемеленост на функционалните, конструктивните и останатите архитектонски елементи. Посебно употребата на симетријата и нагласувањето на централното фасадно платно во кое е сместена и влезната партија, укажува на присуството на најдобрите и проверени академски методи во основното компонирање на фасадните волумени. Она што е посебно интересно, претставува најпрвин новата архитектонска тема, имајќи предвид дека праксата за изградба на објекти со таква или слична функција не била практикувана дотогаш. Од друга страна, имајќи предвид дека е граден во четвртата деценија, можме да претпоставиме дека на авторот на распполагање му стоел речиси целокупниот репертоар на архитектонско-стилски изразни средства. Прилагодувајќи се истовремено кон обврската да употреби проверен стилски јазик преку примената на академизмот како најсоодветен израз за објект финансиран од државата, тој употребил и обликовни средства превземени од модерната архитектура. Тоа е најконсеквентно постигнато во поставувањето на прозорските отвори во хоризонтални ленти, употребувајќи едноставни разделни венци во функција на линиско подвлекување на основното волуменско расчленување.

Слична архитектонска семантика утврдуваме како активна референца преку која се моделирани фасадите на магацинските згради во тутунскиот комбинат во Прилеп (сл. 2) Како и во претходниот случај, но со понагласена тенденција кон примена на раномодерните јазични средства од европските примери, кај овој објект ќе бидат почитувани строги правила на композицијата условено донекаде и со предвидената функција. Во таквата композиција и соодветно третирана архитектоничност, линеарната шрафура на фасадата делува само како далечна реминисценција на академскиот начин на вештачко "стежнување" на приземниот појас. Генералната карактеристика се движи во насока на

[571] Прилеп и Прилепско низ историјата, Книга втора, Меѓу двете светски војни и НОБ,

чиста функционална архитектура, со едноставно третирани волумени подведени кон чиста и технолошка организација на приманите функции.

Наведениот манир е речиси унифициран, и како таков го наоѓаме и во магацинските згради на тутунскиот комбинат во Битола, Струмица и Скопје (сл. 3-6). Притоа, зградите во битолскиот тутунски комбинат се јавуваат како посебно интересни, бидејќи укажуваат на професионално и со големо знаење решена архитектура, која освен функционалноста, ја одликува и богата и ликовно третирана обработка, во која се применети и избрани елементи кои учествуваат на специфичен начин во разбивањето на монотониот распоред на големите и издолжени фасадни волумени. Во тој контекст, посебно е интересна саат-кулата изведена како завршен елемент, поставен во оската на подолгата фасада(сл. 3). Поставена во просторот како независен елемент кој активно ја надополнува визурата, овој интересен детал скулптурално го обликува архитектонскиот простор, упатувајќи истовремено и на извориштата од каде е превземена таквата композиција. Во таа смисла, и на целиот објект е видлива активната коресподенција помеѓу нагласено академските елементи подвлечени со пластичноста во општиот израз, и употребата на средства од репертоарот на раната европска модерна архитектура.

Значително поместување во насока на прочистена и консеквентна употреба на архитектонско-стилските изразни средства на модерната архитектура е направено кај објектот во кој е сместена подрачната единица на Архивот на Република Македонија во Струмица. Овој објект бил изграден во 1927 година за потребите на културно-уметничкото друштво "Кнегиња Зорка" (сл. 7). Иако и кај него се присутни одредени редуцирани и геометризирани традиционални форми посебно во низот на лачни прозорци на катот, како и симетрично расчленети фасади во кои се интерполирани вертикални пиластри во функција на расчленување на фасадниот волумен, сепак начинот на кој е спроведена организацијата на елементите во стилски кохерентна целина, недвосмислено го вбројува овој објект меѓу позначајните претставници на модерниот израз во архитектурата. Кон таквиот впечаток на специфичен начин придонесува и

ИНИ-Скопје, Прилеп, 1972

низот од кружни прозорци разместени во калканскиот надозидок на сите три страни на објектот. Овој елемент во разгледуваниот период станува омилено средство со кое тенденциозно се вршеше одредено "препознавање" на архитектонско-стилскиот образец, а во контекст на неговото модерно одредување.

Во духот на зрелата модерна архитектура ќе бидат изградени и неколкуте идентични објекти во комплексот на Институтот за тутун во Прилеп (сл. 8). Целосниот изглед на објектот произлегува од консеквентниот модерен третман на сите составни компоненти од соодетниот јазик. Орнаментацијата е укината, и наместо неа, слободната артикулација на фасадните волумени изведена од соодветниот функционален и конструктивен аранжман, учествува во методична постапка на креирање специфична архитектонска морфологија. Во доловувањето на побаруваните ефекти, учествува и соодветното ритмизирање на прозорските отвори, изведени во хоризонтални ленти, како еден од покарактеристичните начини за решавање на тој елемент, а во контекст на неговите модерни определби.

Зрелоста на поставките на модерната, и способноста преку таквите концепти да се организираат специфични побарувани содржини од општествен и административен карактер, успева да се пробие и во архитектонскиот јазик на архитекти со нагласено традиционалистички сваќања на архитектурата и архитектонскиот простор. На таков начин е третирана зградата во која е сместен Заводот за социјално осигурување (сл. 9), кој бил изграден 1939 година како Јавна берза на трудот, според проектот на Јосиф Михајловиќ. За разлика од соседниот објект на Црвениот крст, изградена според проект од истиот автор, кој е дизајниран според поставките на традиционалистички третираниот академизам и според поставките на фолклоризмот, кај овој објект е присутна сосема нова тенднеција секако и заради релативно касните години на нејзината изградба. Пред крајот на третата деценија, искуствата на модерната архитектура веќе непобитно ги потврдуваат своите резултати, што ќе произведе дополнителен интерес за решавање на основните проблеми на функцијата, конструкцијата и обликувањето во контекст на нејзините

дефинирани поставки. Веројатно од истите причини, Михајловиќ ќе се откаже од провереният начин на редукција и употреба на формите од традиционалниот репертоар, во корист на еден чист, рационален и модерен израз, применувајќи ги притоа на најексплицитен начин сите позитивно оценети и прифатени придобивки. Притоа се мисли на беспрекорната функционална организација и дефинираниот конструктивен систем, во зависност од кого е изведено и соодветното обликување на фасадниот волумен. При решавањето на деталите од фасадата речиси и не се водело грижа за остварување на некаков континуитет со претходно изграденият објект на Црвеният крст. Наместо тоа, очигледна е вградената тенденција на формирање независен архитектонски јазик, кој е ослободен од каноните и обврзувачките конотации на традиционалистичките интерпретации и истражувања.

Сето тоа секако придонело да се добие ефект на канализирана стилска акција, во која се препознаваат основните зафати произлезени од богато проектантско искуство базирано на сериозни и студиозни истражувања. Идентичен принцип во пристапот наоѓаме и кај зградата во која е сместено киното "Култура" (сл. 10). Според достапните информации и сознанија, овој објект бил изграден во периодот 1936-37 година, според проектот на И. Артемушкин од 1933 година. Кај овој објект наоѓаме целосно прифатени принципи на архитектонско обликување во сосема нов дух и со нови изразни средства. Напуштени се сите традиционални методи и средства за оживување и анимација на архитектонскиот простор, во корист на сосема ново и со нови средства спроведено артикулирање на фасадните волумени. Тоа пред се' се однесува на специфичниот аголен третман, при што брановидната линија е пресечена со тенката хоризонтална плоча во функција на настрешница, а целата композиција е избалансирана со геометризираната вертикално расчленета влезна партија, со која објектот се доживува како составен од неколку геометриски слики.

Таквата тенденција на целосно отстапување на фасадната декорација во корист на слободно аранжирање на новите фасадни елементи (површини, отвори, конструктивни елементи, волумени),

станува своевидна пракса. Утврдувајќи ја постепено својата позиција, таа практично учествува во креирањето, развојот и примената на поставките на модерната архитектура во архитектурата на јавните и административните објекти. Како еден од најзначајните објекти изградени според принципите на функционализмот и во кој се сублимирани соодветни идеи на европската модерна од која подоцна се развива и Интернационалниот стил, претставува зградата на Градската болница во Скопје (сл. 11), изградена во периодот 1933-1934, според проектот на загребскиот архитект Драго Иблер. Како еден од првите протагонисти на зрелата европска модерна архитектура, Иблер беше споменат во повеќе наврати, и тоа не само во контекст на соработката на загребскиот и белградскиот модерен круг на архитекти, туку и во контекстот на неговата претходна стручна подготвеност. Тој е еден од ретките архитекти кој имал шанса по дипломирањето на Високата техничка школа во Дрезден во 1921 година, да работи во атељето на Ханс Пелциг во Берлин (каде работел во периодот 1922-1924 година). Престојот во Хрватска ќе биде во знакот на организираната работа заедно со вајарот Иван Мештровиќ, и во знакот на разработка на некои основни идеи кои во својот зародиш Иблер ги донел со себе како резултат од повеќегодишната работа во европските центри. Определувајќи се да ги брани позициите на функционализмот во архитектурата, тој ќе брани всушност еден специфичен социјален контекст на новата архитектура (спред барањата на "новиот човек") - тенденција која ќе ја застапува на ниво на звторски изградени принципи и преку членството во париската група на ЦИАМ.[572]

Проектната документација за објектот на Окружниот уред за социјално осигурување на работници била работена во 1931-1932 година. За изградбата на овој објект, поврзана е една интересна информација. Почитувајќи ја востановената практика за распишување на конкурси за големите јавни објекти, Централата на уредот за осигурување на работници распишала конкурс за свој дом во Скопје во првата половина на 1930 година. Меѓутоа, по завршувањето на конкурсот, се случило нешто што било прогласено за единствен настан во историјата на јавните

[572] Што како проблем беше детално разработено во првото поглавје за модерната

конкурси: еден од членовите на оценувачката комиција (во случајот Драго Иблер), ја добил како задача изработката на дефинитивниот проект, што според стручните правила било строго забрането.[573]

Не навлегувајќи во причините за таквиот став и однос на оценувачката комисија, можеме само да се согласиме дека заради таквата одлука, во Скопје ќе биде изграден објект кој според кондензираните и успешно спроведени концепти и методи за решавање на новите проблеми врз основа на еден различен и во суштина различен начин на работа, ќе стане вистински репрезент на "новото време" како специфична архитектура на "новиот човек".

Интервенирајќи во просторот со прочистен јазик во кој главната и доминантна функција ја имаат чистите геометриски форми, Иблер го поставил објектот во зависност од зададеноста и условите на локацијата, успевајќи во функционална смисла да го прилагоди подеднакво и кон сообраќајното и кон пешачкото движење, формирајќи го длабокиот трем во приземјето на страната ориентирана кон предвидениот плоштад. Изградбата на овој објект временски коинцидира со распишувањето на конкурсот за уредување на плоштадот околу банската палата, но имајќи предвид дека не дошло до реализација на првичната замисла и до изградба на објектите прифатени со наградените конкурсни решенија, се пристапило кон распишување на соодветен јавен конкурс и подоцна изградба на овој специфичен објект. Со тоа се отстапило од првобитната идеја за формирање на цврсто урбано јадро концентрирано околу банската палата и насочено кон Вардар и новоизградениот мост, а вниманието се вратило на плоштадот пред камениот мост и уредувањето и изградбата на соодветните објекти со кои веќе се запознавме.

Архитектурата на овој објект на специфичен начин антиципира различни искуства, стопени во интегрален авторски израз во кој подеднакво можеме да ја препознаеме здржаната европска сомничавост изразена преку соодветното кокетно организирање кое не е во контрадикција со постоечкото окружување, и од друга страна полетната револуционерност во зафатот кој овозможил тотална редефинираност на

архитектура

проектантската постапка и градежниот зафат. Ова е разбирливо ако се знаат Иблеровите преходни искуства во кои подеднакво беше вткаена европската определеност преку познавањето на историцизмот и процесите од 19 век, да се гради отворен сецесиски пристап како почетна реакција со која се доаѓа до потполната транспарентност на изразот содржан во модерната архитектура, во која тој на соодветен начин ќе ги вгради искуствата на европскиот кубизам, рускиот конструктивизам, и целосната редефинираност на занаетот изведен во духот на Баухаус-овската идеологија. Чистината на изразот составен од комплексни компоненти кои понатаму ќе ги следиме како основни парадигми во креирањето на поставките на Интернационалниот стил, укажуваат на слоевито познавање на Лосовските идеи за безорнаменталноста, но поставени врз богато структурирана искуствена постапка преку која го утврдуваме основниот референтен иструментариум на соодветниот стилски израз.

Соодветен пандан на комплексниот зафат преку кој се креирани архитеконските референци на Иблеровиот објект, претставува зградата на трговско-индустриската комора (сега "Метропол") на главниот градски плоштад во Скопје (сл. 13-16). Автор на овој проект е Милан Злоковиќ, кој се јавува како една од најмаркантнтите фигури и поборници за реализација и примена на модерните сваќања на архитектурата паралелено со сите други надворешни влијанија.

Во првата повоена деценија на Белградската архитектура, во времето на предоминантниот еклектицизам, идејна збрка и нагласена криза на творечкиот дух во сверата на архитектонскиот израз, кога патот на повеќе архитекти бил бесцелно талкање помеѓу владеачките струења на академизмот и српско-византискиот стил, Злоковиќ консеквентно ќе се развива кон модернизмот.[574] Тој доаѓа во Белград во 1919 година, со започнати студии по архитектура во Грац. Дипломира во 1921 година после кое заминува во Париз, од каде во текот на две години учествува како соработник или автор во конкурсите за Генералниот план на

[573] Б. Којић, Друштвени услови развитка.., н. д., стр. 207
[574] Đurđević Marina: *Milan Zloković, Beogradska arhitektura između dva rata*, "Moment" br.11/12, jan. 1988, str. 89-94

Белград. Од тој период не постојат прецизни информнации во врска со неговите контакти со модерната архитектура или со некој од нејзините европски претставници, за кое сведочат и неговите први проекти по враќањето од Париз кои се изработени во духот на академизмот. Патот до модерното сваќање на архитектурата тој ќе го гради постепено прифаќајќи одредени постулати и странски влијанија. Интересна и можеби најспецифична претставува неговата скица за "Продавницата на кралстово СХС" на изложбата на декоративни уметности во Париз во 1925 година, каде постепеното и прецизно одвојување од академскиот пристап се огледува во варирањето на академизирани фолклористички елементи, четвороводен кров, широка стреа и декоративна оџачка глава. Постепеното и дефинитивно напуштање на академскиот метод посебно во третманот на елевацијата ќе биде спроведен во комнкурсното решение за југословенскиот павиљон во Филаделфија, преку примена на рамни фасади, четвороводни кровови и широко исфрлени стреи, кои во себе го носат духот на народната градителска традиција во онаа смисла во која Рајт ги третираше неговите "Прериjски куќи" на почетокот на векот. Неговиот пат кон усвојувањето на принципите на модерната архитектура најексплицитно ќе бидат применети во проектот и изведбата на неговата сопствена куќа во Белград, каде одредени функционалистички поставки и барања ќе го надвладеат дотогашниот академски метод и ќе овозможат создавње на сосема поинакви решенија во духот на новото време. Веднаш по завршувањето на овој објект, ќе се случи и неговото здружување со неколкуминатa архитекти при формирањето на ГАМП.

Проектот и изградбата на зградата (т. н. "палата") на Трговско-индустриската комора во Скопје[575], се одвива во периодот 1933-1935 година. Како и во случајот со Окружниот уред за социјално осигурување на Д. Иблер, и кај овој објект доминантното присуство на определбите на модерната архитектура бележи високофреквентно учество во

[575] Аноним, Још једна монументална палата биће подигнува у Скопљу, Пројектант Милан Злоковић, Политика, 29. 9. 1933., 7; Аноним,Почетак радова на подизању Привредног дома у Скопљу, Правда, 30. 9. 1933, 5; Аноним, *Почетак радова на подизању Привредног дома у Скопљу*, Правда 30.9.1933, с. 5; Аноним, Привредни дом у Скопљу, Правда, 23. 4. 1933, 8; Аноним, *Привредници Јужне Србије освећују данас на најсвечанији начин свој Дом*, Вардар 8.9.1935´ Аноним, *Привредни дом у Скопљу*, Правда 23.4.1933, 8

дефинирањето на сите доминантни архитектонски референци. Посебно ја наласуваме постапката на геометриско расчленување и организација на фасадните волумени како чисти геометриски слики. Она што посебно го изделува овој објект, претставува посебната дефиниција на динамичниот архитектонски простор анимиран на соодветен начин и одреден да кореспондира подеднакво со своето отворање кон екстериерот, исто колку и со своето дисциплинирано прилагодување на функционалните побарувања. Притоа, изгледа навидум дека и не била водена сметка за присуството на другите веќе изградени објекти (Народната банка и Офицерскиот дом), иако според начинот на кој визуелно се доживува тенденцијата на поврзување укажува на соодветно почитувана општа просторна законитост дефинирана со веќенаведените објекти. Притоа се чини дека богатиот емотивен репертоар кој произлегува од соодветното доживување на експресивно расчленетиот волумен на аголот ориентиран кон реката и мостот, сепак на соодветен начин ја почитува каноничната и реторична употреба на академските архитектонски средства на соседните објекти, но сосема инспиративно укажувајќи на можноста за сосема различен третман на таквото општо просторно прилагодување и почитување.

Периодот на четвртата деценија очигледно дека претставува период во кој модерната архитектура добива на својата актуелност, изборувајќи се за соодветно место паралелено со перманентната пресија на монументалниот академизам и останатите рецидиви од соодветните задоцнети историцистички интерпретации. Само во таквата клима и општа архитектонска состојба, било возможно да се реализираат интересни јавни објекти во кои определбите на модерната архитектура беа вградени како императив, а посебно рационалноста на изразот, функционалноста во организацијата, и економичната примена на соодветните конструкции. Од тој аспект зградата на т. н. "Женска гимназија" (срушена во земјотресот во 1963 година), и објекот т. н. "Ибни Пајко" во Скопје ги разгледуваме како соодветен пример. Проектирањето и изведбата на женската гимназија биле реализирани во периодот 1935-

1939 година, според проектот на архитектот Сотир Томоски (сл. 17-18)[576], додека зградата"Ибни Пајко" (сл. 19), била изградена во 1937 година според проектот на архитектот Глигорие Томиќ. Овие два објекта не ги споменуваме случајно, ако се земе предвид претпоставената сличност во основната архитектонска концепција, и начинот на кој се третирани основните обликовни компоненти. Почитувајќи ги основните функционални барања, овие објекти нудат една смирена и хармонична композиција, постигната со ефектот на благо конвексно закривување на челното фасадното платно. Посебно со проектот за женската гимназија, С. Томоски покажува исклучителен усет за соодветно одговарање на програмските барања на содржината на објектот, ситуирајќи го на специфичн локација, заради што овој труд ќе биде одликуван со кралскиот орден "Св. Сава".[577] Она што мора да се нагласи, претставува фактот дека авторстово на овој објект, одредени автори го лоцираат на сосема друга страна. Така, во биографијата на архитектот Бранислав Којиќ,[578] С. Тошева наведува погрешен подток дека автор на проектот за женската гимназија е Б. Којиќ, опишувајќи го притоа токму објектот изграден според проектите на Сотир Томоски, и објавувајќи фотографија токму од овој објект. Овој подток секако треба да се корегира, со што авторството на Сотир Томоски останува фактичка состојба.

Кај зградата на Ибни Пајко, посебно го издвојуваме елементот на последниот кат кој е плитко исфрлен од основниот фасаден волумен, симболично поддржан од кратките конзолни испусти, кои асоцираат на некаква повеќе сеимболична трага од градителската традиција. Без претензии да го пренагласува таквиот зафат во контекст на побарувана традиционална интерпретација или потреба за редефинирање на специфични обрасци, оваа интервенција ја согледуваме само како инспиративно употребено средство за расчленување на релативно масивниот волумен на челната фасада. Она што дополнително треба да се нагласи кај овој објект, претставува начинот на кој е ослободено приземјето со колонада од столбови, со што во функционална смисла е

[576] Касапова Елизабета, Сотир Томоски, Архитектонски портрети 2, "Аршин"
[577] Истото, стр. 7
[578] Снежана Тошева, Бранислав Којић, Београд, 1998, стр. 80

постигнато континуирано пешачко движење, а од друга страна, длабокиот трем врши целосна дематеријализација на волуменот од фасадата која се развива над него.

Анализирајќи некои остварувања на автори кои својот пат го градеа преку првичната афирмација, а подоцна отстапување и напуштање на позициите на традицијата во корист на прифаќањето на модерните тенденции во архитектурата, бележиме соодветни случувања кои се одвиваат во наведениот контекст. Во тој процес на постепена замена на архитектонските референци и императиви, ако мораа да стравуваат од "левичарство и "интернационализам", модернистите не мораа да стравуваат од раскинот со традиционализмот, било во неговиот академски или романтичарски вид. Во еден свој текст од 1929 година, [579] Б. Којиќ иднината на белградската архитектура ја гледа во нејзиното заздравување низ еволуција во смисол на создавање на сопствен развоен пат. Така тој ќе ја воочи "хетерогхеноста" и "различноста во концепциите", која "доаѓа заради различните европски центри кои ни носат и нудат архитекти," па така "насушна потреба на нашата архитектура претставува ..создавањето на "наш стил.." Реагирајќи на соодветен начин на притисокот на државата врз архитектите и архитектурата која тие ја создаваат, тој ќе констатира дека како најреакционерна, државата подига објекти кои во Европа се градени пред 25-30 години неверојатно неекономски, без план и програма. Затоа, вели тој, "државата би морала да даде пример на солидна, студирана и економска изградба". Големите социјални теми на европското движење, проблемот на домувањето пред се (проблем кој на европско и светско ниво ќе биде разгледувано во рамките на делувањето на ЦИАМ), воопшто не се треирани во критичкиот осврт и гледање на Којиќ.

Специфичното инсистирање за создавање на "специјален карактеристичен стил" ќе го одвои белградскиот модернизам од останатите паралелени тенденции во другите југословенски краеви Загреб, Љубљана или Сараево. Врските меѓу архитектите во југословенските средини во овојпериод се доста слаби, а по "еуфоричното

[579] Архитектура Београда, Време, 06. 01. 1929

збратимување", секоја средина се свртела кон своите традиционални извори: Словенците се свртуваат кон уметничките занаети собрани околу Плечник, Хрватите прецизно ги пренесуваат формулите на средноевропскиот функционализам.

Во такви специфични услови во кои се наоѓа архитектурата, решавањето на соодветните проблеми поставени како иманентни барања за креирање на соодветен проектиран и побаруван стандард, укажува на една мошне важна компонента изразена преку потребата за изградба на нови основни училишта. Оваа неопходност произлегувала од фактот дека наставата се одржувала во нехигиенски и несоодветни услови по приватни згради и стари турски градби кои заради дотрајаност сами се рушеле. Благодарение на акцијата на општината на градот Скопје, во 1931 година во Техничкото оделение на градот изработени се проекти за две нови училишта во соработка со Б. Којиќ, кому му била доверена надворешната обработка на фасадите. [580] Овие проекти не ги споменуваме случајно, туку во контекст на погоре изнесените констатации кои се однесуваат на постепената трансформација на сваќањата на архитектурата, и начинот на кој се менуваат идејните платформи посебно на архитектите кои според својата основна физиономија, во претходниот период градеа специфичен традиционален дискурс.

Едно од тие училишта е "Ѓура Јакшиќ" (сл. 23-24) во Скопје, кое ќе биде изградено во перидоот 1931-1932 година според проектот на Б. Којиќ. (Зградата е урната во земјотресот 1963 година). Во рамките на едноставна организација на симетрично решени основи на приземјето, сутеренот и спратот, биле сместени 14 училници, и придружни простории: трпезарија, работилница, амбуланта, сала за гимнастика, купатило и други. Во својот дел од работата, Којиќ бил условен и ограничен од проектираната основа чиј академски метод на осната симетрија во прсторната концепција се одразил и на композицијата на зидните платна на кои доминирала извесна строгост во едноставниот начин на обработка. Авторот и на овој објект донекаде бил инспириран со архитектурата од фолклорната програма, препознатливо во начинот на проектирање на четвороводниот кров и

декроативните оџачки капи, со што тој го потврдил својот интерес и истражување во насока на примена на традиционалните форми на модерни архитектонски форми. Причината за примена на овие соодветни елементи (според анонимниот автор на написот во "Архитект"), била фактот дека објектот е подигнат во стариот дел на Скопје кој имал специфично окружување, кон што придонеле и специфичите климатски услови. Иако според своите архитектонски особености овој објект бил под нивото на другите јавни објекти од истиот автор, сепак, оваа зграда била позитивно оценета како реализација која ги задоволува современите хигиенски и педагошки потреби.[581]

На десниот брег на Вардар, во новоподигната населба Буњаковец, во периодот 1931-33 година, изградено е училиштето "Цар Душан"(сл. 25), како една од најубавите и најмодерно организирани основни училишта.[582] Плановите на основите биле изработени од архитектите на Техничкото оделение на скопската општина (Јосиф Михајловиќ како претседател на општината и Драгиња Петковиќ), додека фасадата била проектирана од Б. Којиќ, кој ја испочитувал внатрешната организација и концепција на внатрешниот склоп.[583] Хоризонталниот корпус бил разбиен со нагласен централен влезен дел, чија вертикала извира од кубичната маса, правејќи со полукружниот сегмент на отворениот трем и пристапните скали, посебен акцент на складно обработената композиција.

Спецификите на овие два објекта можат да се споредат со проектите за средно училиште во Загреб на архитектот Егон Стеинман од 1932 година и со Гочаровиот проект за основно училиште во Хардец Карлово од 1924-36 година.[584] Иако ваквиот начин на споредување има извесна хипотетичност, тоа сепак посредно го докажува фактот дека чешките автори со своите свежи идеи и решенија делумно влијаеле на

---

[580] Основна школа "Цар Душан", Архитектура 12. Љубљана 1933, 203-204; Основна школа Ґура ґЈакшиħ" Архитектура 12, 205-206)

[581] Ј. М. Костиħ, О потребама народне школе "Ґура Јакшиħ", у Скопљу, Вардар, 17. 7. 1936, 2

[582] (Аноним, Скопље се изграґује", Политика, 26. 6. 1932, 16)

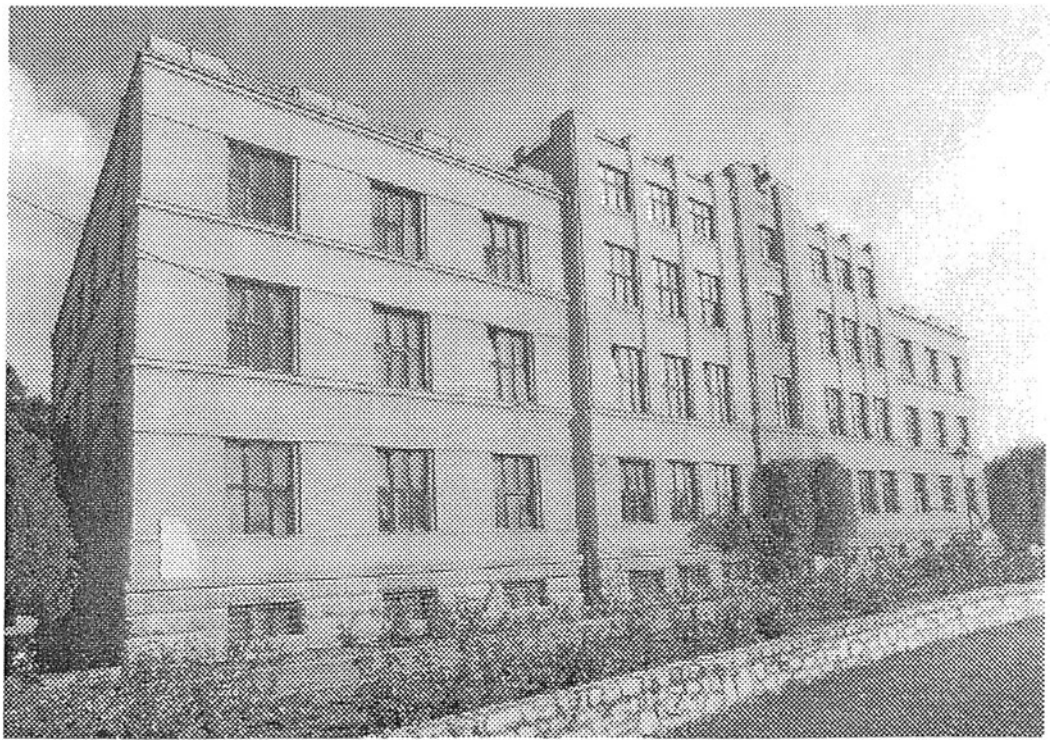
[583] Аноним, Једна велика основна школа у Скопљу, Вардар, 28. 8. 1932, 4; Аноним, Освећење нове основне школе у Скопљу, Вардар, 2. 2. 1933, 4, 5

[584] С. Тошева, н. д. стр. 60 : Аноним, Нова зграда средњих школа у Загребу, Граґевински вјесник 8, Загреб, 1932, 117-119; O. Dostal, J. Pechar, V. Prochazka, Moderna arhitektura u Československu, Praha 1967, 74

развојот на модерната архитектура и начинот на нејзиното интерпретирање од страна на единечни автори.

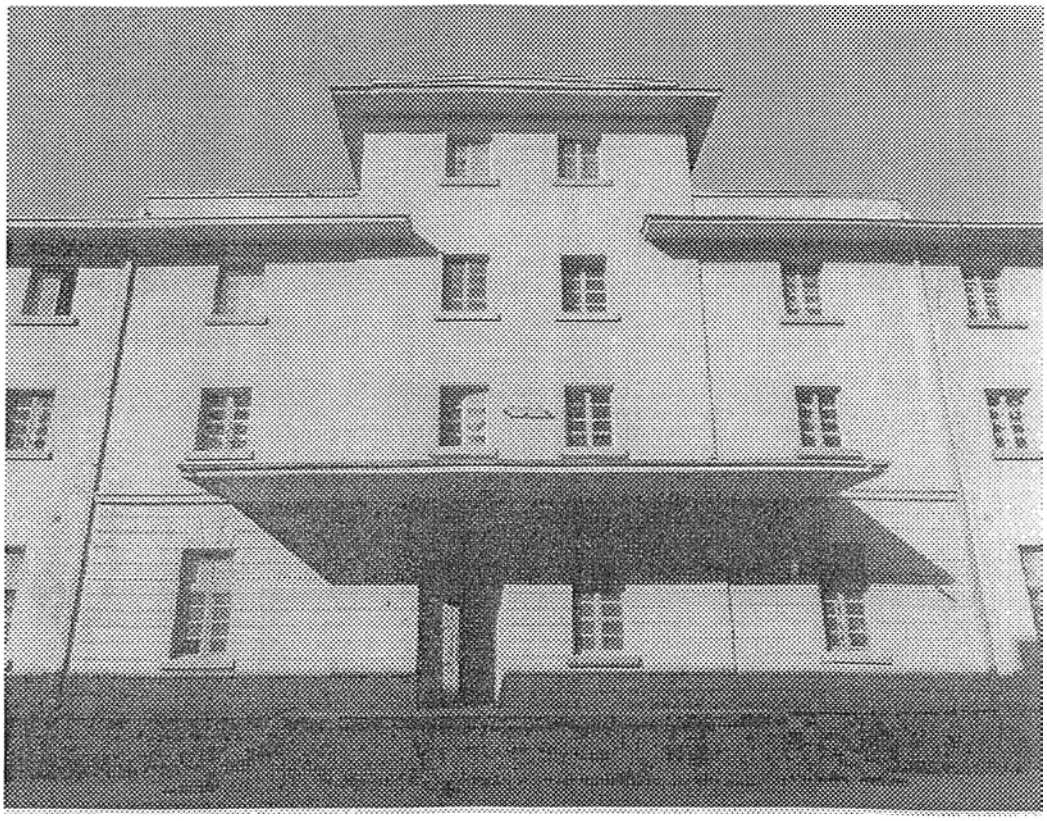
Којиќ во периодот меѓу двете светски војни се појавува како автор на поголем број објекти[584], кои успеал да ги реализира заради одреден поволен склоп на различни причини, и заради соодветните побарувања за интензивна изградба. Повеќето од нив не постојат, но секако претставуваат придонес во формирањето на соодветниот однос кон архитектонското проектирање, посебно кога е во прашање утврдувањето на соодветниот однос кон проблемот на традицијата.

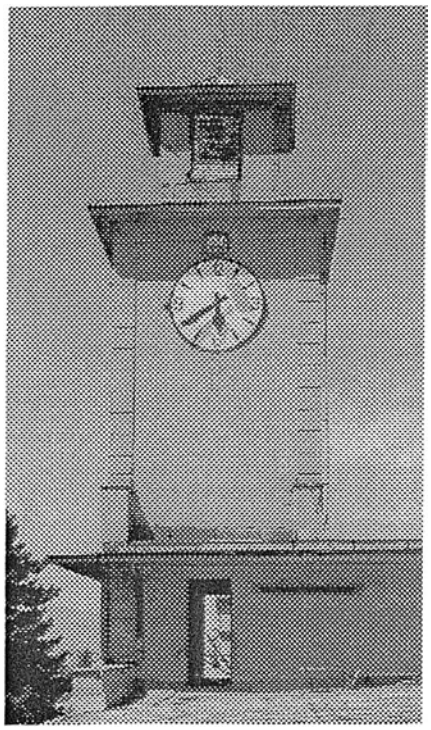
[584] С. Тошева, н. д. стр. 74 : Во 1936 година, проектите за станицата за експериментално земјоделско производство во Ржаничани ќе го означи крајот на ангажманот на Б. Којиќ во изградбата на ново Скопје, каде во периодот од 1930 година до 1936 година тој ќе проектира шест јавни објекти и ќе учествува на четири конкурси. Големиот број на реализирани дела во потесниот и поширокиот центар на градот ќе даде значаен печат и ќе го облеежи изгледот на Скопје од тоа време, чиј брз развој посебно во областа на градителството, бил насочен кон создавање на модерен европски град.



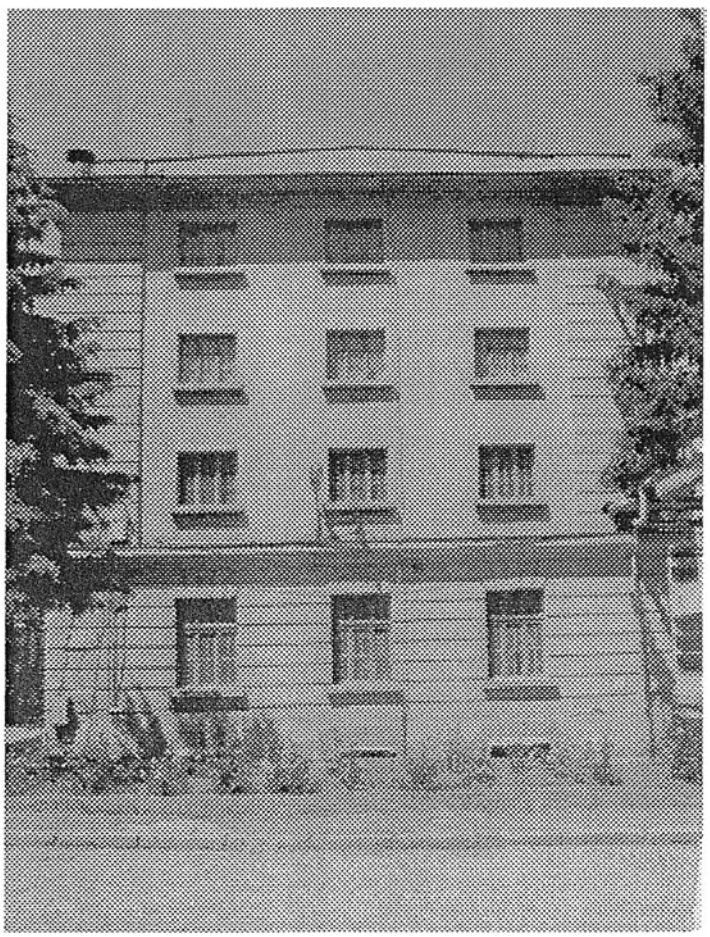
Сл. 1. Зградата во која е сместен Институтот за тутун во Прилеп. Објектот е изграден во периодот 1937-1940 година според проектот на архитектот Милорад Петровиќ

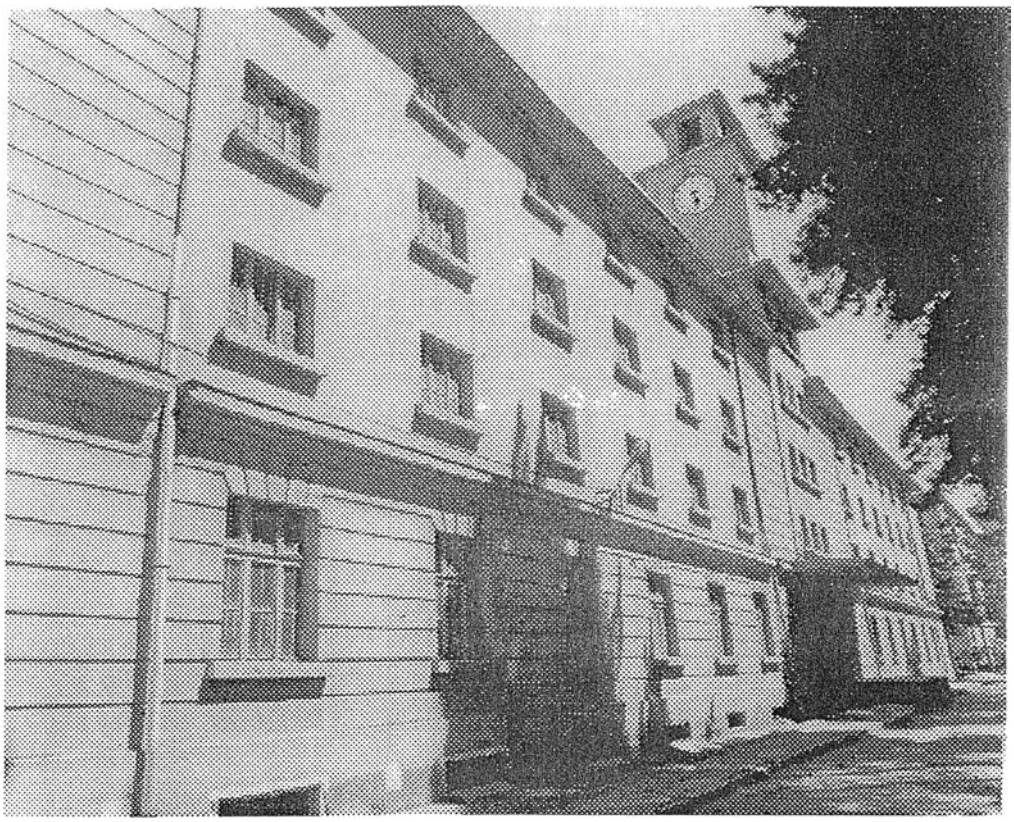
Сл. 2. Дел од подложната фасада на магацинска зграда во комплексот на тутунскиот комбинат во Прилеп





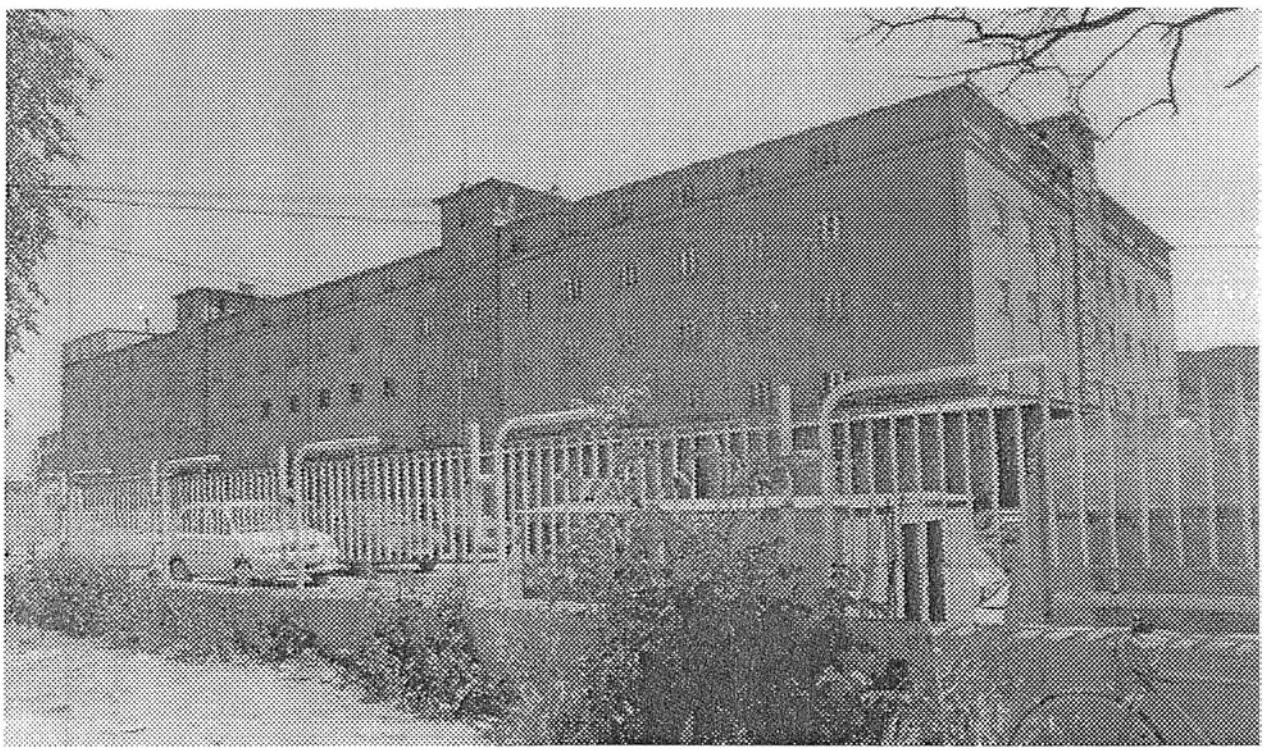
Сл. 3, -Саат кула-, карактеристичен фасаден елемент изведен во оската на централното фасадно платно на зградата во комплексот на битолскиот тутунски комбинат
Сл. 4, Детал од изгледот на магацинската зграда во тутунскиот комбинат во Битола

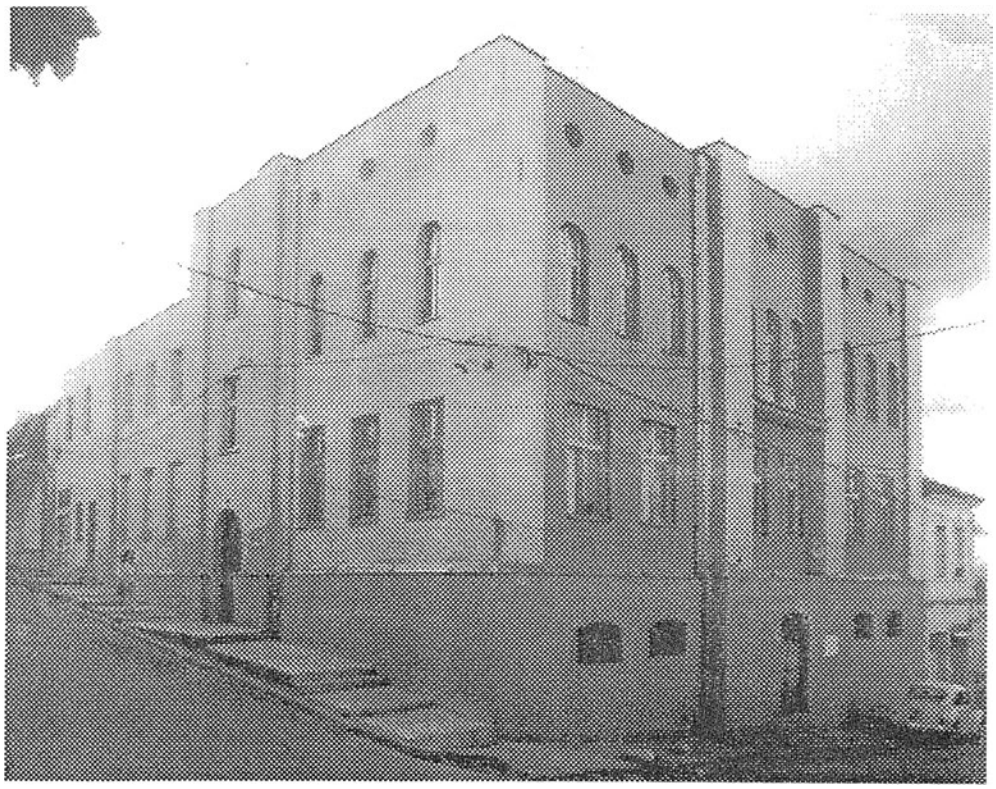




Сл. 5, Целосен изглед на подолжната фасада на магацинската зграда во тутунскиот комбинат во Битола

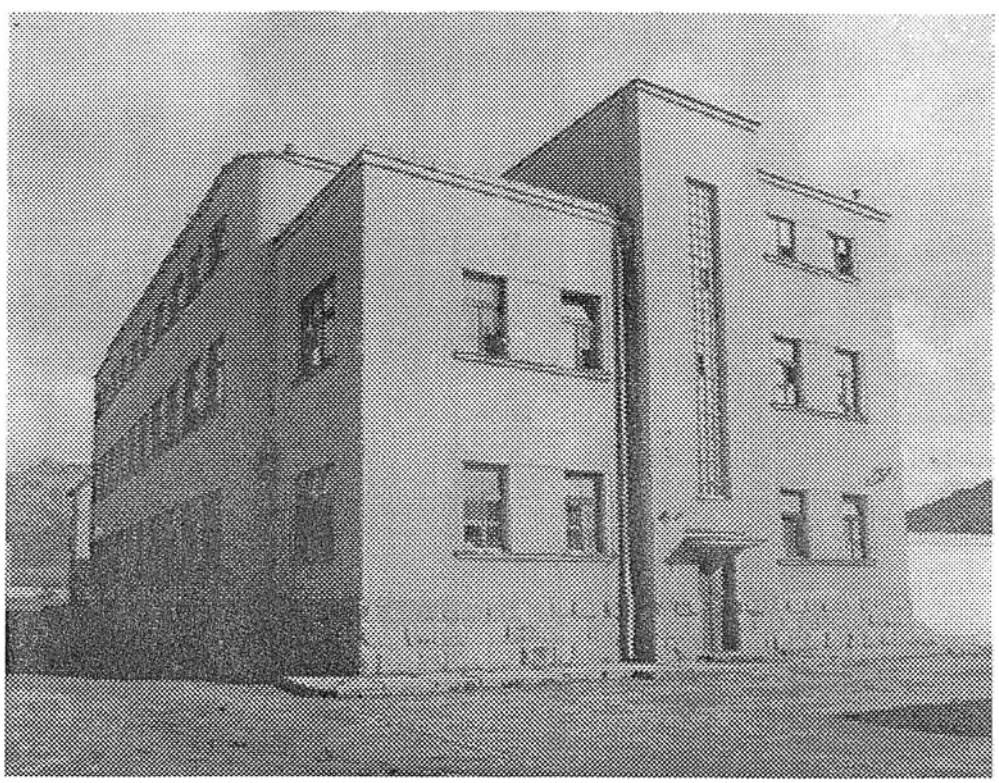
Сл. 6, Изглед на зградата на тутунскиот комбинат во Скопје





Сл. 7. Зграда во која е сместена подрачната единица на Архивот на Република македонија. Овој објект е изграден 1927 година, за потребите на друштвото -Кнегиња Зорка-

Сл. 8. Објект изведен во комплексот на Институтот за тутун во Прилеп



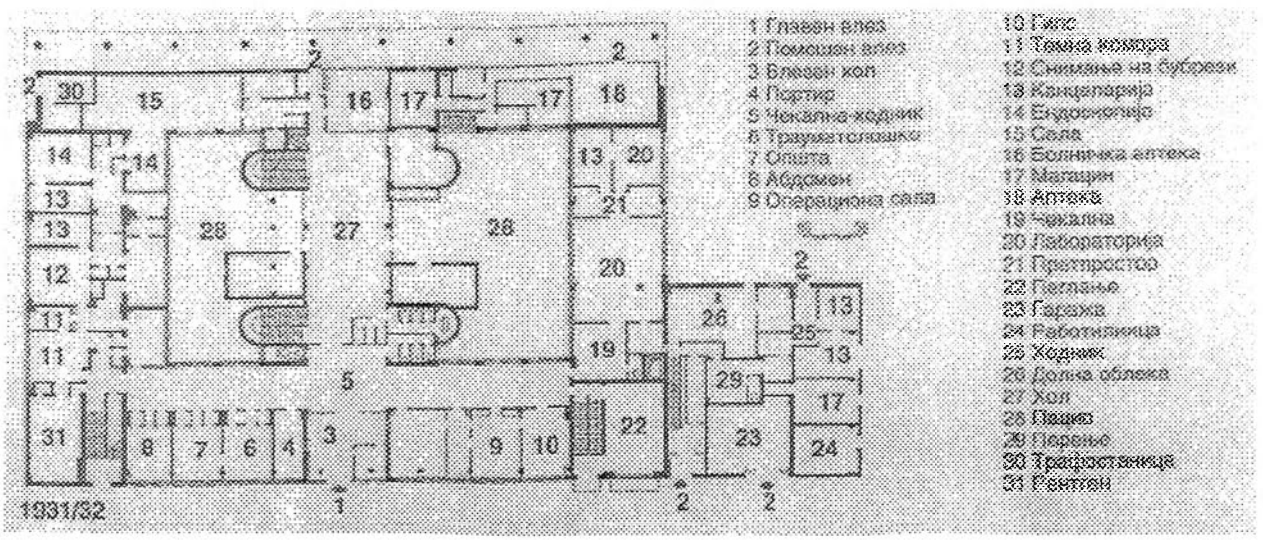


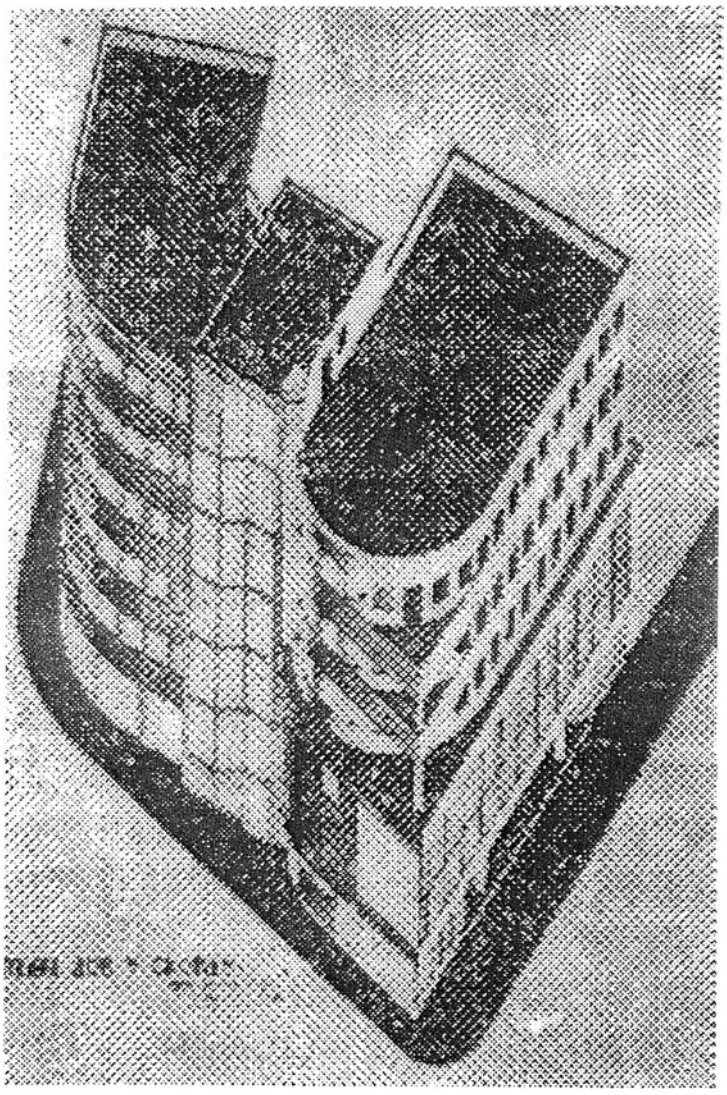
Сл. 9, Зграда во која е сместен Заводот за социјално осигурување. Била изградена како Јавна берза натрудот, според проектот на Јосиф Михајловиќ во 1939 година
Сл. 10, Изглед на киното Култура. Во овој објект било сместено киното -Уранија-, а објектот е проектиран во 1933 година (И. Артемушкин ?). Неговата изградба е реализирана во перидот 1936-1937 година



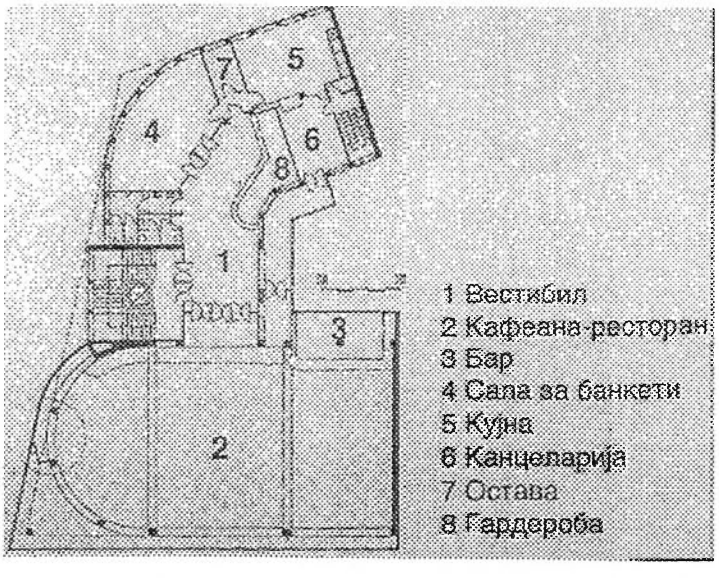


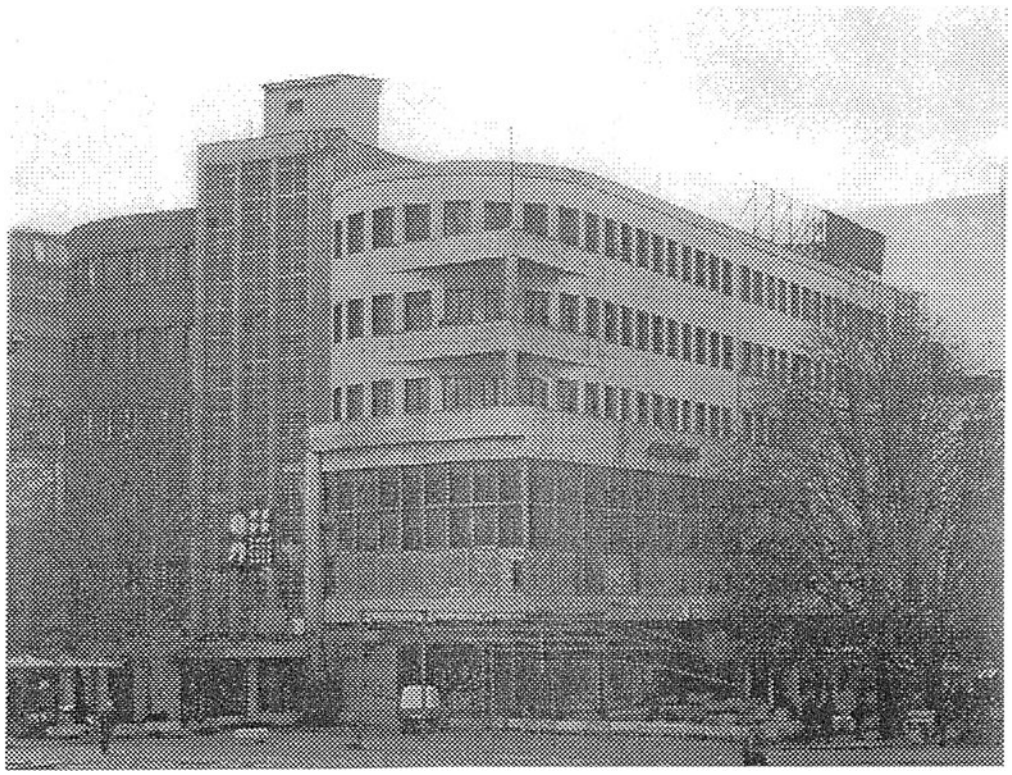
Сл. 11-12, Изглед и основа на приземјето на Окружниот уред за социјално осигурување на работници во Скопје (денес Градска болница) изградена 1933-1935 година според проектот на архитектот Драго Иблер





Сл. 13-14, Дел од проектната документација (аксонометрија и основа) на зградата на Трговско-индустриската комора (денес -Метропол-) изградена 1933-1935 според проектот на архитектот Милан Злоковиќ

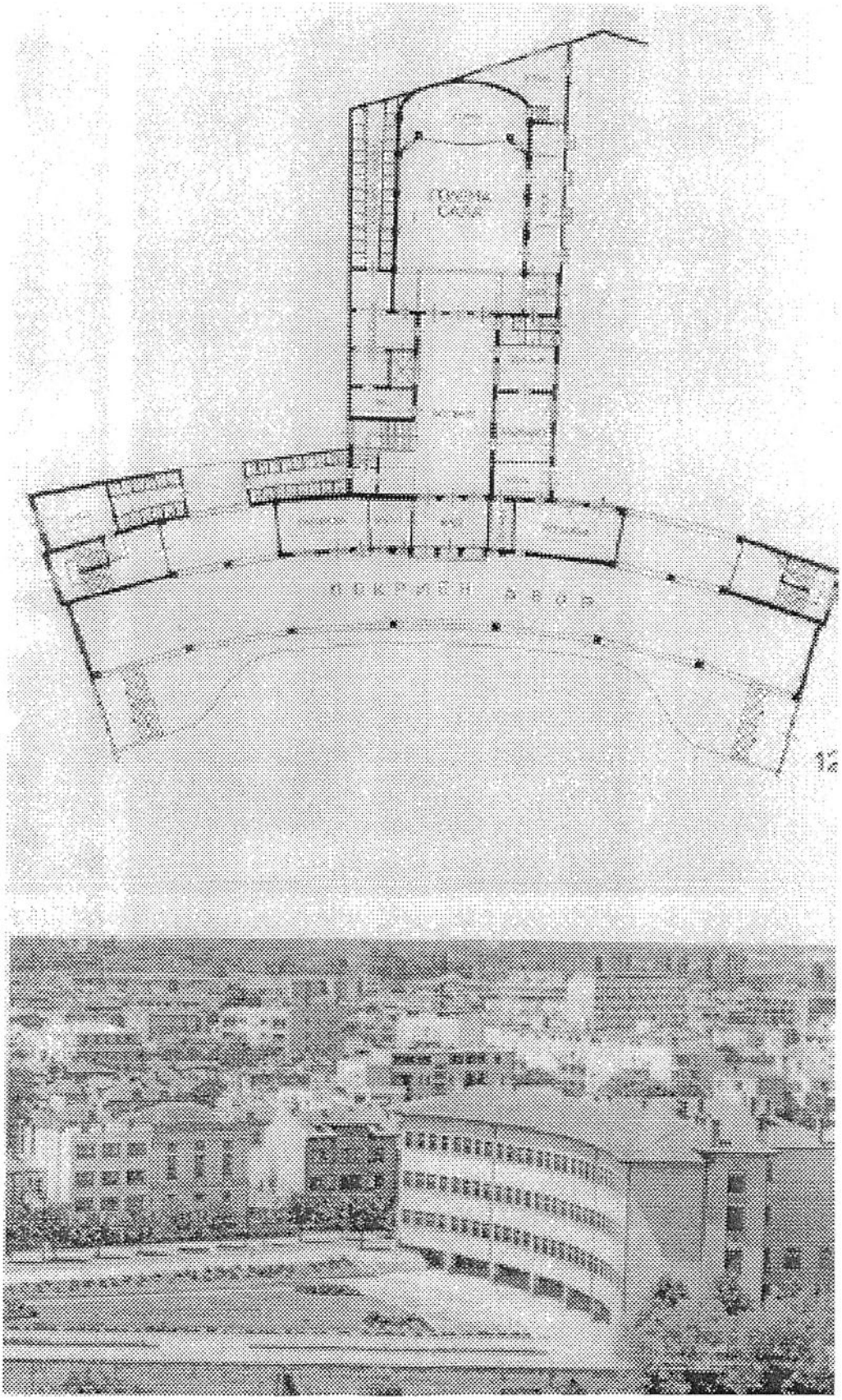


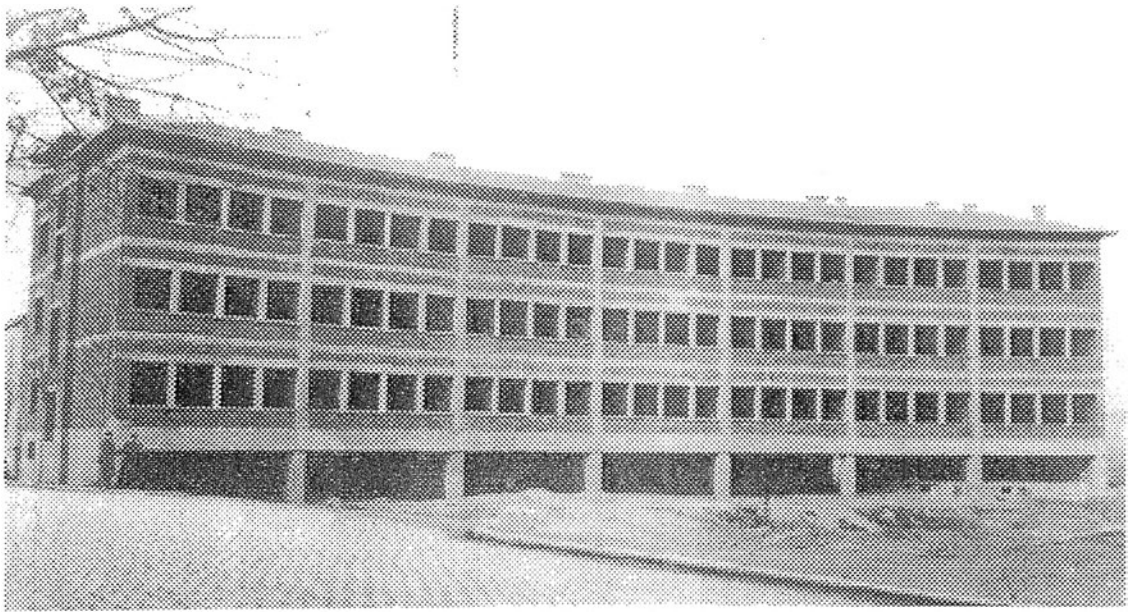


Сл. 15-16. Изглед на Трговско-индустриската комора во Скопје од страната на плоштадот , и од страна на кејот и камениот мост



Сл. 17, Дел од проектната документација (основа на приземје), и широк панорамски изглед на некогашната -Женска гимназија- во Скопје, срушена во земјотресот во 1963 година. Објектот е изграден според проектите на архитектот Сотир Томоски во приодот 1935-1939 година



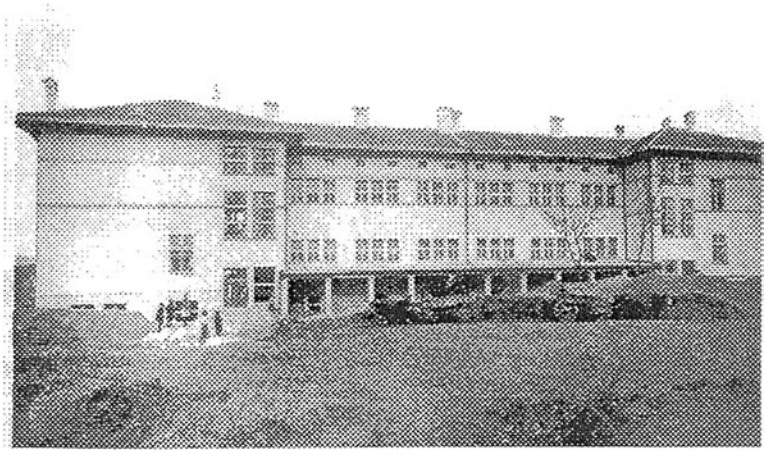


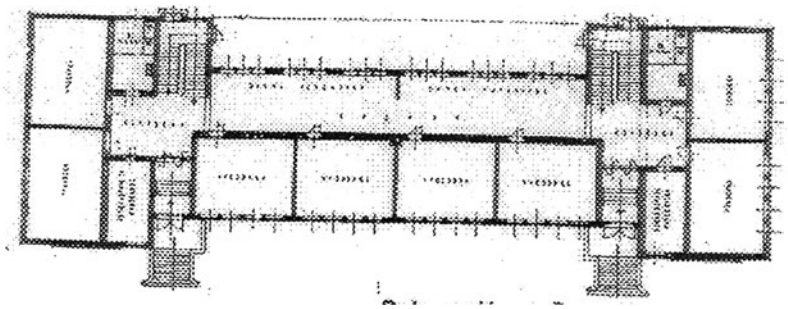
Сл. 18, Женската гимназија во Скопје, снимена во текот на нејзината изградба

Сл. 19, Зградата т. н. -Ибни Пајко- во Скопје, изградена 1937 година според проектот на архитектот Глигорие Томиќ

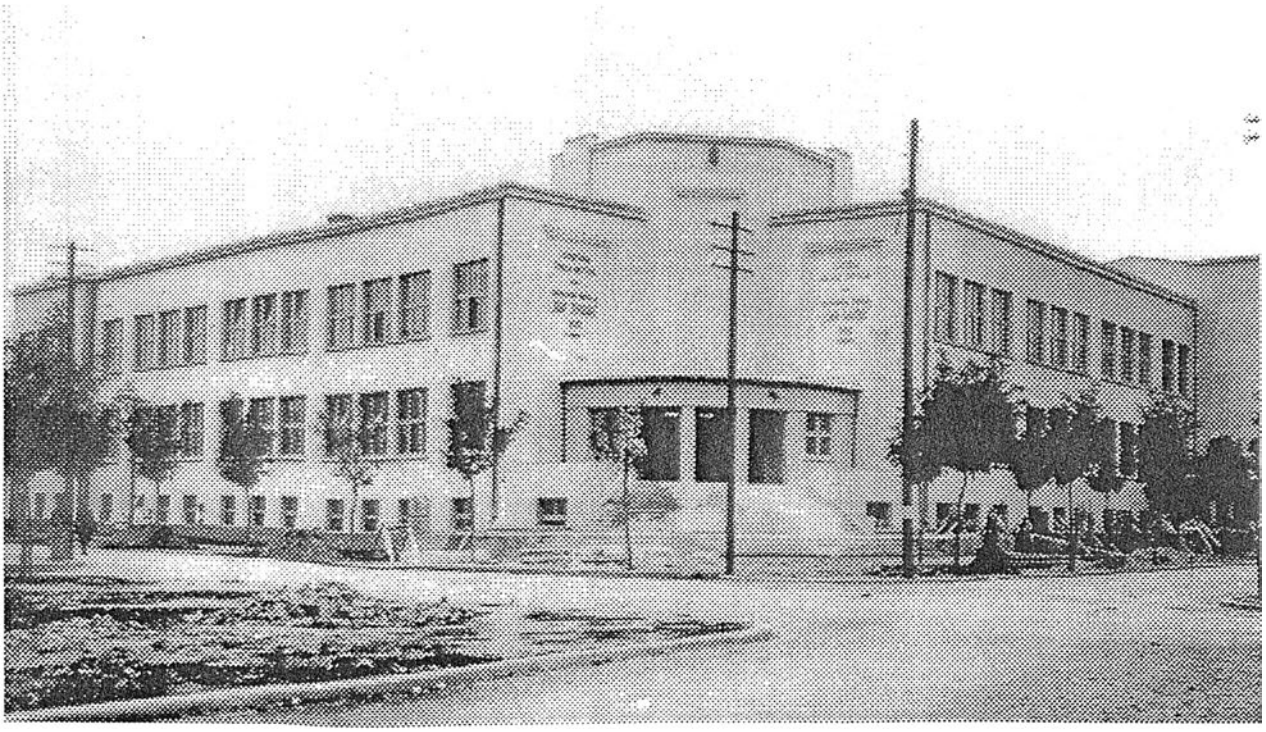


Сл. 23-24, Изглед и основа на училиштето -Ѓура Јакшиќ- во Скопје, изградено 1931-1932 година според проектот на Б. Којиќ





Сл. 25, Изглед на училиштето -Цар Душан-, изградено 1933-1933 година. Проектот на основите е на Јосиф Михајловиќ и Драгиња Петковиќ, додека автор на проектот за фасадите е Б. Којиќ



Определбите за рационално проектирање, за брза станбена изградба која сама по себе наметна и одредени стандарди, модуларната координација, примената на новите градежни материјали, и целата лепеза на побарувања кои беа поставени пред новата архитектура, на одреден начин го омеѓија реалниот дискурс за развој на одредени претпоставки на модерната архитектура која се´ повеќе го пробиваше патот во насока кон потполна доминација над сите други архитектонско-стилски изразни средства. На таков начин се креираше една богата идејна структура во која беше втемелена и дефинирана содржина базирана на комплексни проучувања и соодветни зафаќања со проблемите на континуитетот и традицијата, а во исто време опфаќајќи и проблеми од социјална, и широко општествена природа. Во напорот да се одговори на големото побарување на станбени објекти за колективно домување, што всушност беше и една од програмските определби на модерната архитектура, во периодот на третата и четвртата деценија се градат повеќекатни објекти за таа намена, при што соодветниот третман во духот на модерната функционална архитектура се покажа како најсоодветен метод.

Не водејќи сметка за прецизната хронологија во проектирањето и изградбата на одделни објекти имајќи предвид дека зборуваме за краток временски интервал, воочуваме постоење на повеќекатни станбени објекти за колективно домување кои носат одредени специфичности. Како претставник на една карактеристична група на објекти во кои се´уште се присутни одредени елементи и реминисценции на актуелните архитектонско-стилски изразни средства заедно со јасно акцентираната тенденција за создавање на препознатлив модерен јазик, претставува станбениот објект на улицата "8-ма ударна бригада" во Скопје, изградена според проектот на Иван Артемушкин во 1931 година (сл. 26-27). Чистата геометриска артикулација на фасадните волумени во овој случај почитува донекаде одредени академски конципирани закономерности, но сите тие се подведени под ревизија во контекст на жисто модерна интерпретација. Веќе кај овој објект, е употребен еден карактеристичен елемент на аголен балкон, кој ќе стане омилено средство на модерниот архитектонски израз

преку кое се врши динамично оживување и посебно обликување на овој архитектонски елемент, кој во изразот на претходните стилски формации често знаеше да биде искористен за најјасни и тенденциозни историцистички реминисценции. Геометричноста и ортогоналноста во решавањето на сите елементи на фасадата на овој објект, се подвлечени и со соодветниот третман на балконските огради, профилацијата на хоризонталните разделни венци, и дизјанирањето на прозорците. Посебно раздвижување е направено со третманот на кровната стреа изведена во вид на тенка конзолна плоча поставена со различна висина во зависност од прекршувањето на калканскиот надозидок на фасадата.

Зградата на улицата "Максим Горки" во Скопје изградена околу 1934 година претставува уште еден објект на Артемушкин кој е изведен под доминантното влијание на модерните сваќања на архитектурата (сл. 28). Тоа пре се´ се однесува на чистата геометриска композиција со едноставен треман на аголот, кој дополнително е нагласен само со исфрлање на балкони со столбови на ниво на вториот и третиот кат. Типично е решението на прозорските отвори изведени во линиска композиција во вид на хоризонтални ленти, како еден од препознатливите елементи дефинирани од модерната архитектура. На тој начин објектот беспрекорно се вклопил во непосредното окружување, при што формирал компактно ткиво кое визуелно комуницира не само со уличниот фронт, туку и со отворените визури кон плоштадот.

Станбениот објект изграден на аголот на улицата "Орце Николов" и улицата "Ленинова" во Скопје според проектот на архитектот Глигорие Ташковиќ во 1940 година (сл. 29), укажува на студиозноста во промислувањето на основните компоненти со кои е моделирана навидум едноставната фасадна обвивка. Откажувајќи се дефинитивно од било каква орнаментација во корист на едноставниот и геометриски третиран израз, постигнат е интегрален фасаден волумен, кој на едноставен начин ја нагласува аголната обработка во случајот решена со едноставно парцијално надвишување. Елементот на балкони со полукружен препуст околу аголот на објектот не претставува оригинално решение (во соодветна варијанта веќе го споменавме кај Артемушкин), имајќи предвид

дека такви решенија постојат во повеќе варијантни изведби, но во конкретниот случај се работи за солиден избор на елементи дефинирани како обем на определен и програмски јасен репертоар. Тие елементи потоа се компонирани во зависност од местположбата, урбанистичките ограничувања, и од другите фактори кои дополнително влијаеле врз конечниот изглед. Смиреноста на изразот и едноставното прифаќање на фасадните волумени се дополнително збогатени со примена на линеарна шрафура во идентични правоаголни полиња, што на видоизменет начин ја разбива монотоноста на фасадната површина.

За разлика од повеќекатните објекти за колективно домување, кај индивидуалните станбени објекти се јавуваат голем број на варијантни решенија кои варираат во зависност од поставените проектни задачи, од побарувaните функционални решенија, како и од големиот број на урбанистички детерминанти произлезени од средината во која истите биле интерполирани. Во тој контекст ќе се разликуваат објектите изградени на свои локации со слободна ориентација, за разлика од оние објекти кои ќе бидат изградени на помали локации блиску до улични фронтови, или ограничени заради други причини. Разликата во изразот, го констатираме како резултат на специфичниот процес на зреење на одредени поставки кои не можеа да бидат прифатени одеднаш како зададеност, туку требаше да кондензираат околу иницијални зафати преку кои понатаму се вршеше одредено канализирано стилско насочување. Спецификата на тој процес на постепена трансмисија на одредени искуства во обликувањето и функционалното уредување на станбениот простор, произлегува од соодветниот континуитет на таа проблематика, кој го утврдивме претходно преку негово детектирање во еден подолг период од втората половина на 19 век, па се´ до 1919 година. Во тој развоен процес, се јавуваат решенија кои се наоѓаат во граничната зона на историцстичкото одредување, но она што станува очигледно, секако е постепеното напуштање на аплицираната орнаментација во корист на прочистени композиции сведени на основните фасадни волумени, во кои претпоставената побарувана декорација се претвора во едноставна

артикулација на хоризонтални шрафури во комбинација со соодветно димензионирање на единечните фасадни елементи. Во таа слободна игра и слободно компонирање на архитектонските елементи, почнува да се забележува напуштањето на канонизираните обрасци, при што се случуваат непредвидени комбинации кои создаваат случајна оригиналност. Тоа секако можеме да го утврдиме заради претходно дефинираните позиции на прецизната стилска географија, која само помага да се утврдат референтните позиции кои се превземаат од соодветните стилски формации формирајќи независни и стилски необврзни архитектонски остварувања.

Како што веќе споменавме, како прва група на индивидуални станбени објекти, ги разгледуваме оние реализации во кои се содржат рецидиви од именувани стилски формации, но применети со апсолутна слобода на изразот заради која необврзност и заради приклонувањето кон функционалистичкиот концепт, истите ги приклонуваме кон соодветната формација на модерната.

Општата стилска одредница на овие објекти се одвива во рамките на нивното дефинирање како специфична форма на рана модерна архитектура, која се разликува од европските модели, но обединува доволна количина на соодветно третирани елементи заради кои и се случува соодветното стилско именување. Кон тоа секако придонесува и апсолутното отсуство на орнаментот, и прифаќањето на концептот на моделирање со едноставни волумени преку чиста гемоетриска артикулација на соодветните конструктивни и обликовни елементи. Во тој контекст, во објектите на сл. 30 и 31 (зградата на прилепскиот Црвен крст, и станбениот објект на ул. "Моша Пијаде" бр. 85), утврдуваме активно присуство на соодветно третирани елементи кои потекнуваат пред се´ од слободниот третман на основата на објектите преку необврзно развивање на функциите. Таквиот третман условил да се појават слободни столбови во простор, асиметрични влезови кои формираат соодветно третирани ввлезни скали и тремови, кореспондирајќи на тој начин со основната поставеност а објектите во локацијата. Балустрадите на балконите се сведени на својата основна геометрија, а симетричност во организацијата

на прозорските отвори и на фасадните платна ја откриваме само како правило на формирање засебни симетрично организирани партии кои без соодветен закон се обединуваат во слободно дефинирана композиција.

Развивањето на специфичен модерен архитектонски израз преку избалансирана употреба на елементи превземени од стилски именуваната архитектура, откриваме кај објектите на сл. 32 и 33. Богати во својата структура со т. н. "преодни компоненти", овие објекти содржат дисциплинирана постапка и прецизно разместување блиски до академскиот метод. Она што ги двои од именувањето во контекст на било какво традиционалистичко референцирање, претставува начинот на кој се применети соодветните форми, и посебно модерноста во начинот на кој се дефинирани основните контури на фасадните волумени. Изместувањето на контекстот на употребените средства исто така оди во корист на претходно изнесените тврдења. На тој начин, хоризонталната шрафура на објектот на сл. 33, интегрално ја врзува фасадата правејќи соодветна измена при формирањето на елегантно изведените пиластри, меѓу кои се изведени прозорските отвори. Влезната партија е всечена во фасадното платно, и дополнително нагласена со тенките столбови поставени од двете страни на вратата. Сместени во таков контекст, овие столбови не се доживуваат како дел од именуван репертоар на стилски елементи, туку повеќе се во функција на моделирање на општата форма и нагласената чистина на нејзиниот архитектонски израз. Слично на него, кај објектот на сл. 32, аголната рустика која гласно асоцира на некои претходни времиња, го губи своето изворно значење заради нагласената чистина и геометриска строгост на општата форма. Во таквиот котекст, аплицирањето на хоризонталната шрафура како и на останатите елементи присутни во фасадната обработка (разделни венци, завршен декоративен венец), спротивно на првичниот впечаток за некакво условно "орнаментирање", всушност учествуват во посуптилен процес на "модернизирање" кој се наметнува како јасно и артикулирано својство произлезено од генералниот распоред на составните елементи од архитектонската композиција.

Соодветни експерименти во контекст на редуцирање на изразот преку примена на чисти геометриски форми, ќе бидат интерполирани во сложени урбани целини со комплексно и повеќеслојно архитектонско стилско уредување како што е случајот со објектите на ул. М. Тито бр. 32 и 30 во Битола (сл. 34-35). Нивното значење и не би било толку нагласено, кога не би го познавале блиското архитектонско окружување на "Широк сокак", кое беше предмет на нашиот интерес во контекст на анализирањето на применетите елементи од различни архитеконско-стилски формации. Во споредба со нив, кај овие објекти доминра едноставноста во основната артикулација на составните елементи на фасадите кои се составен дел од интегрален и непрекинат уличен фронт. Посебно нагласено модерно својство е содржано во објектот на сл. 34, кај кој посебно импресионира лентовидното поставување на прозорските отвори на двата ката над високото приземје во интегрална дрвена конструкција која целосно ја просечува фасадата. Со таквото решение, фасадата е всушност изведена со едноставно и симетрично координирање на хоризонтални и вертикални елементи, кои претворени во цртеж формираат едноставна ортогонална шема во манирот на чист модерен архитектонски израз.

Сериозни интервенции во наследено и густо архитектонско јадро во кое доминира архитектонскиот израз на објектите од анонимната градителска програма од 19 век, среќаваме во вид на архитектонски интерполации во јадрото на старата чаршија во Охрид (сл. 36-37). Овие интересни објекти се изградени во периодот на третата деценија, и не покажуваат никаква тенденција на вклопување во општиот архитектонски амбиент. Локалната обоеност на околните објекти како и близината на езерото како сериозна архитектонска и урбана референца, само делумно извршиле посредно влијание врз начинот на кој е решена композицијата на основните архитектонски елементи. Овие "премногу градски" објекти, се изведени од раномодерната европска архитектура на начин кој условил само одреден степен на "модернизирање" преку соодветна геометриска претпоставеност во основното обликување. Заради тоа, присуството на поставките на модерната архитектура во вид на канализирана

проектантска акција, ги откриваме само како манир преку кој е извршено и соодветно моделирање во контекст на една генерална модерна определба.

Невозможноста да се отстранат од архитектонскиот јазик елементите од традицијата кои како силен императив се провлекуваат и покрај нагласените тенденции за необврзно архитектонско креирање, ја наоѓаме во повеќе случаи како специфика која укажува на неконсеквентни но интересни решенија. Кај примерот на поранешната општинска зграда во Прилеп изградена во триесетите години (сл. 38), наоѓаме таква подвоеност во третманот на фасадата, посебно нагласено преку различниот третман на приземната партија и обработката на катот. Додека во приземјето се застапени форми превземени од богатата градителска традиција, преку употреба на бифорни лачни прозорци со капители и целосно облагање со травертински блокови, на катот се развива препознатлива модерна организација на едноставен волумен во кој прозорските отвори се интерполирани во хоризонтална лента. Четвороводниот кров е сокриен зад високиот надозидок, со што е нагласена модерноста во пристапот и изгледот на целосната силуета на објектот. Сепак, големата недоследност во однос на употребените елементи кои укажуваат на заедничко присуство на два спротивставени модели, не дозволуваат и целосно афирмативно прифаќање на таквиот пристап во третманот на архитектонските детали.

За разлика од претходниот пример, наоѓаме издржани решенија кај кои на соодветен начин се презентирани врвни познавања на архитектонското моделирање на соодветните форми според утврден образец за креирање на геметриска скулптурална форма (Сл. 39, индивидуален станбен објект на ул. Раде Кончар бр. 2а во Скопје, сл. 40, станбен објект на ул. Ѓуро Ѓаковиќ бр. 60 во Скопје). И кај двата примери со подеднаква архитектонска слобода е употребен типичниот модерен репертоар, вклучувајќи ги рамните надозидоци во кои е сокриен кровот, парцијалните надвишувања во поткровните партии, формирањето на проодни кровни тераси, содветен третман на прозорските отвори кои се по правило врамени во едноставни геометриски рамки.

Вистинска презентација на проверените методи на модернистичкиот архитектонски пристап, ќе биде понуден преку соодветните реализации на потврдените претставници на оваа стилска определба во архитектурата. Притоа ги наведуваме можеби најконсеквентните примери на таа архитектура вградени во проектот за индивидуален станбен објект (на улицата Јордан Хаџи-Константинов Џинот бр. 3 во Скопје, сл. 41) изработен од Јан Дубови во текот на неговиот престој во Скопје. Како еден од основачите на ГАМП и поборник за идеите на модерната архитектура, сигурно не можеше да се претпостави поинаков однос кон поставените проектантски проблеми, а истото го потврдуваме и во проектот на браќата Петар и Бранко Крстиќ за објектот во кој е сместена Матицата на иселениците на Република Македонија (изградена 1939 година, сл. 42) Според своите архитектонски квалитети, овој објект во никаква смисла не се разликува од целокупниот опус со кој овие автори се претставени и надвор од Македонија. Тоа укажува на отвореноста на модерниот пристап, и возможноста за транспарентна комуникција дури и со такви средини во кои се негуваше одредена резерва во однос на ригурозните методи и постапки заради кои самата модерна архитектура тешко го пробиваше својот пат. Ова секако ја потврдува и соодветната зрелост на периодот на четвртата деценија, заради која можеше да се дозволи и да биде прифатено размислувањето во специфичниот контекст омеѓен со теориите и методите на модерната. Кај овие два наведени објекти, се следи специфична внатрешна дефиниција на модерниот пристап која во основа е функционалиситичка, но произлегува и од соодветниот усет за скулптурална артикулација и моделирање на фасдните воплумени. Одтаму, нагласената геометризираност на формите сведени на своите основни контури делува строго и рационално, истовремено дозволувајќи присуство на скромен број на елементи од репертоарот на модерната. Притоа посебно ги издвојуваме јасно издвоените хоризонтални појаси во кои се сместени прозорските отвори, а примената на боја дополнително учествува во нагласувањето на строгата композиција произлезена од конкретни и вообличени функции

Посебно интересен феномен во периодот меѓу двете светски војни претставува директниот импорт на проекти за изградба на индивидуални станбени објекти, при што заради активните врски со одредени средини, во Македонија ќе бидат изградени објекти кои непосредно учествуваат во креирањето на соодветните архитектонско-стилски изразни средства. Како што споменавме и порано, активните врски со Романија, каде бележиме присуство на голем број на печалбари од Македонија, ќе придонесе и за школување на одредени кадри, а и за прифаќање на одредени прелошки креирани како резултат на специфичната генеза на средноевропската модерна на која истовремено рефлектира чешкиот кубизам, рускиот конструктивизам, и специфичниот однос кон пластичноста во архитектонскиот јазик созаден под влијание на фолклорните традиции. Во такви услови, во Романија се развива варијанта на модерната архитектура во која на одреден начин се кофигурираат споменатите искуства, а во нашите средини ќе стигнат на интересен начин.

Како што ќе покаже примерот на индивидуалниот станбен објект на семејството Маруши од Битола, (што го утврдивме од увидот во преписката водена на релација Букурешт-Битола), проектот за изградбата на семејната куќа бил прифатен не толку заради неговите претпоставени архитектонски и естетски својтва, колку заради објаснувањето кое го добиле од своите роднини во Букурешт дека "начинот на градба содржан во понудениот проект кој бил испратен во скица од Букурешт, е во таква мода, што и големите и луксузни објекти на богатата класа почнуваат да се градат во таков стил". Тоа укажува на една друга димензија заради која таквите примери сепак останале осамени и без соодветна идејна или практична рефлексија, што го согледуваме преку постоечката стилска матрица прилагодена кон критериумот на општиот вкус и мода, заради кои таквите пионерски зафати не можеле да најдат плодна почва за понатамошна инвентивна апликација.

Без обзир на тоа, инвеститорите биле горди на својата куќа (изградена во непосредна близина на центарот на Битола, на ул. Елпида Караманди бр. 8, сл. 43-44) која била изградена во периодот 1934 -1936 година. Експресивноста на одделни елементи од фасадата укажуваат на

сигурното влијание на рускиот конструктивизам, претставено преку смелата еркерна композиција на балконот на катот, зад кој се развива препознатлива сценографија од кубични елементи изведени со силуета на чисти геометриски волумени. Согласно на прифатените принципи на модерната архитектура, прозорските отвори се развиваат во хоризонтална континуирана лента просечена низ рамна и смирена фасадна површина со умерени пропорции. Таквиот стабилен фасаден склоп, слично како и предната балконска конзола, динамично го разбива вертикалниот волумен во кој се сместени скалите, со што се создава солидна композиција во која доминантната физиономија се формира преку утврдената спрега на применети контрапункти. Генералниот впечаток упатува на оригинално решение (за нашите простори) изведено со скулпторска вештина, чии изразни средства се доследно спроведени и во обликувањето на ентериерот. Посебно за изработката на стаклените прегради во вид на паравани, од Букурешт бил испратен цртеж со детали, со посебна назнака изведувачот "најстрого да се придржува кон цртежот, затоа што отстапувањата би ја намалиле убавината на еден елемент кој е најактуелен и посебно употребуван при изведбата на ентериерот на пространите салони во побогатите куќи во Букурешт".

Сличен третман во детализирањето на изгледот на целокупната композиција и одделни елементи од фасадната обработка, се применети во изградбата на индивидуалниот станбен објект на Илија Петров во Битола, изградена псоред проектот на архитектот Методија Петков (сл. 45-46). Неочекуваната скулптурално решена основна композиција на фасадниот волумен изненадува и со општиот концепт во кој соодветен третман добила функционалната организација, и согласно на неа изведените архитектонски форми. Според силината на изразот, надминати се чисто модерните претпоставки во обликувањето на фасадата, со што димензијата на специфичниот архитектонски третман се проширува со свои зафаќања и во дефиницијата на други стилски формации. Аголната фасада претставува можеби единствен таков пример на третирање на просторната композиција, подвлечена и дополнета со елементот на едноставниот балкон на аголот од катот, и соодветно третираниот

калкански зид кој е прекршен со теденција на сукцесивно зголемување на висината кон аголот на композицијата. Специфичната геометриска апстрактност која нагласено се содржи во третманот на архитектурата на овој објект, е произлезена од содветно применета геомтерија спроведена во димензионирањето и позиционирањето на прозорските отвори. Истото се однесува посебно и на поставувањето на тројните квадратни прозорчиња во вертикала во празните полиња на фасадата.

Совладувањето на рзлични висини во поткровната партија со помош на полукружен калкански зид, кој овозможува лесно "течење" на формата и формирање на соодветни кровни надвишувања кои на тој начин претставуваат интегрален дел од фасадниот волумен, сретнавме кај претходно споменатиот објект на Методија Петков, но го среќаваме и како елемент кој ќе биде применет во повеќе варијантни изведби и кај други објекти. Дали притоа можеме да претпоставиме дека иницијална причина за употребата на таквата форма се наоѓа во познавањето на куќата "Штајнер" на Адолф Лос, изградена во Виена, каде го среќаваме истиот обликовен елемент во кровната партија, или причината е сосема друга, останува сепак нејасно. Влијанието на формите од објектот на Лос останува во зоната на претпоставки кои тешко можат да се потврдат, но можеме барем да претпоставиме дека на одреден начин се случил специфичен трансфер, или "импорт", што понатаму предизвикало ланец од реакции во однос на негово прифаќање како податлив за архитектонско моделирање. Овој елемент го среќаваме применет во т. н. "Вила Маедраг", сопственост на Илија Србинов, изградена во месноста "Црн мост" во Битола според проектот на рускиот архитект Подгаин во 1937 година (сл. 47). Генерално модерниот архитектонски израз на овој интересен објект, тешко може да се согледа во својот првобитен изглед зарди некои интервенции и доградби кои биле извршени со тек на времето, но сепак, заради квалитетите на организираната фасадна артикулација, како и заради соодветниот избор на стилски форми кои произлегуваат од една чиста и гемоетризирана концепција, овој објект останува во влијателната зона на модерната архитектура.

Споменатиот детал на полукружен калкански зид, ќе го сретнеме и кај објектот на сл. 48 (исто така во Битола), а со посебен квалитет спроведен преку специфично волуменско моделирање, е применет и на објектот во кој порано била сместена амбулантата на д-р Продромос на ул. Никола Тесла бр. 31 во Битола (сл. 49), како и на доградбата на училиштето "Стив Наумов" (порано "Вук Караџиќ) во Битола, изведена триесетите години (сл. 50). Тоа на специфичен начин укажува на фактот дека сепак одредени архитектонски елементи биле прифаќани како актуелна тенденција, често и без зафаќање со проблемот на рефлектирањето на применетите форми врз целокупниот третман на соодветната фасадна обработка.

Оживувањето и соодветното анимирање на геометриски решените фасадни платна, често ќе бидат третирани со дополнителни средства. Надвор од линеарниот репертоар на модерната, бележиме примери каде исотото ќе биде направено со примена на скулптура. Таков е случајот со идивидуалниот станбен објект на ул. Кичевска бр. 2 во Битола, изградена 1934 година според проектот на чешкиот архитект Јан Дубови за време на неговиот престој и работа во Битола (сл. 51-52). Неговото ангажирање околу апликацијата на соодветни декоративни елементи на некои објекти во Битола веќе беше споменато, иако останува нејасно каков бил патот на одливот на скулптурата на Иван Мештровиќ "Девојката со гитара" од 1927 година, и како дошло до нејзино аплицирање во полукружната ниша над влезнат врата на објектот на Дубови. Покрај тоа, фасадата на овој објект се развива со скромни средства, и без ниаккви претензии и тенденција кон посебна оригиналност. Можеби и затоа, деталот над влезната врата се доживува како посебен квалитет, издвоен од целокупниот третман на фасадната композиција.

Како типични претставници на модерната архитектура во доменот на индивидуалната станбена изградба, освен многубројните објекти кои со своите архитектонско-стилски карактеристики не ги задоволуваат критериумите за издржана анализа, ќе ги споменеме уште и индивидуалниот станбен објект на адвокатот Атанасие Сотировиќ, изграден на аголот на улицата "Св. Кирил и Методиј" и ул. "Белградска"

бр. 3 во Битола во 1937 година (сл. 53). Кај овој објект повеќе се застапени елементите од раната модерна архитектура, омекнати со одредени акценти во фасадната обрботка, кои немаат сериозни претензии да го отклонат изразот од генералните определби. Моделирањето на фасадниот волумен е изведено врз основа на студиозно спроведена функционална организација што придонело и за соодветниот третман на останатите елементи од објектот.

Ригурозно почитување на сведени геометриски форми во компонирањето на основниот фасаден волумен, како принцип на основна организација е применет кај станбениот објект (со угостителски објект во приземјето) на ул. Кирил и Методиј бр. 2а во Битола (сл. 54). Едноставното расчленување на композицијата е изведено со нагласување на модерноста во пристапот, со отстранување на било какви асоцијации или претпоставени декоративни елементи. При моделирьето на фасадата почитуван е единствениот принцип на следење на функционалната организација, која е спроведена со јасна концепција на одвојување и нагласување на функциите согласно на најдобрите методи на организација произлезени од теориските и практичните аспекти на модерната архитектура.

Апсолутната доминација на актуелниот модерен манир, ќе остави своја трага и во најнеочекувани средини кои подолг временски период се развивале во знакот на специфични локални традиции. Одтаму, објектот кој е изграден како семејна куќа на фамилијата Симончевци во Охрид (сл. 55-56), сосема изненадува со силината на својот пуризам, презентирајќи ригурозна модерна архитектура наспроти назнаките на општиот амбиент кој претходно го споменавме. Во компонирањето на основните елементи на објектот употребени се сите средствана модерната: рамни фасадни платна со чиста геометриска форма, континуирано разместени прозорци, повлекување на поткровната партија која формира специфичен калкански завршеток во кој се интерполирани слепи кружни розети (сл. 56), кратки конзолни испади кои се третирани линиски, и сл. Колку и да сакаме да го оправдаме постоењето на чистиот концепт и јазик, сепак, преовладува чувството дека се работи за предимензионираност и несоодветен избор и

третман на елементите, кои сепак требало да се прилагодат на одреден начин барем кон присуството на езерото кон кое е ориентирана целата јужна фасада. Ова е дотолку поважно, бидејќи не потсетува дека модерната не претпоставуваше употреба на средства по секоја цена, а притоа да се наруши концепцијата на просторното окружување, или да се доведе во прашање комуникативноста на објектот со средината. Во овој случај, се работи за решение кое не може да биде претставено како соодветен и добар пример за употреба на архитектонско-стилските изразни средства на модерната архитектура, упатувајќи на негово критичко прифаќање.

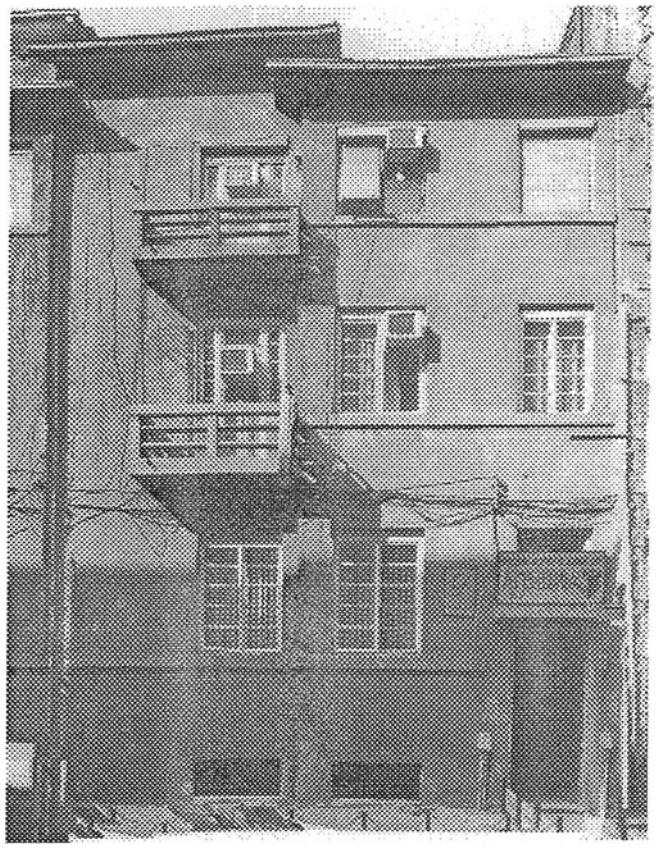
*

Откако касномодерната архитектура ќе ја изгуби нагласената социјална нота која уште од нејзините почетоци се провлекува како една од основните премиси и прадигми, одредени консеквенци ќе бидат доведени до состојба на манир (или "манирирање" на постигнатото), со што се чита и се укажува на кризата на функционализмот. Прераснувајќи во касномодерна и губејќи ги или трансформирајќи ги првичните социјални и конститутивни импулси и референци, модерната станува просторна рамка за еден друг свет, светот на бирократијата и силниот капитал (во периодот по Втората светска војна). Таквото програмско изместување на почетните стојалишта на модерната, ќе резултира со запаѓање во формализам на одредени светски реномирани автори (Гропиус, Рајт), чија богата творечка ретроспектива беше оригинална матрица за читање на претпоставките на модерната архитектура.

Она што пресудно ќе влијае врз напуштањето на одредени предлошки на модерната, мислејќи притоа и на доктрината на урбанизмот на модерната која се темелеше на нагласеното зонирање на функциите, на создавањето на хумани услови за живеење, е всушност потеклото на таквите ставови кое секако е востановено во реакцијата на животот во големите градови во 19 век, и нивната пренаселеност како резултат на индустриската револуција. Таквата доктрина на модерниот урбанизам, речиси и воопшто не се бавеше ниту пак имаше интерес за квалитетите на минатото, притоа заборавајќи дека градот е организам во кој колективниот и индивидуалниот живот се врзуваат со архитектурата во градските простори, а не само структура за задоволување на елементарните физички потреби. Таквиот недостаток на хуманото во духовната надградба на човековата партиципација во просторот, ќе доведе до кризата на функционализмот во архитектурата, обликувањето и урбанизмот. Определувајќи се за активно прифаќање на претпоставки врз кои можеше да се гради комплексна скала на вредности во контекст на соодвтно дефинирана модерност, всушност се дојде до специфична позиција во која една доста конзервативна средина на извесен начин ќе го

легализира модернизмот, прифаќајќи ги идеите не само за соодветно обликување на фасадите, туку и за изведба на крупните елементи од градското миље, високите солитери и пространите блокови. Со тоа, всушност модернистичкиот метод на одреден начин ќе биде легализиран со што иднината на модернизмот вистински и реално преоѓа во рацете на архитектите-модернисти.[585]

[585] За одгласите на изложбите на модернстите и за коментарите попрашањата кои ги отвораат на одреден начин истите види во: Каталог изложбе југословенске савремене архитектуре, Павиљон "Цвијета Зузорић", 18-26. 02., Београд, 1931; Бранко Поповић, Југословенска архитектура, Време, 20. 02., 1931; Коста Страјнић, Савремена архитектура југословена, Архитекутра, Љубљана 1932, 108-113; Томислав Премерл, (тематска и критичка обрада изложбе): Загребачка модерна архтектура између два рата, Музеј града Загреба, 30. 12. 1976-15. 01. 1977; Бранко Максимовић, Прва изложба савремене југословенске архитектуре, Политика, 22. 02. 1931; Ђурђе Бошковић, Изложба савремене југословенске архитектуре, Време, 27, 28. 02. 1931.; Бранко Максимовић, Изложба Групе архитекта модерног правца у Београду, БОН, бр. 3, Београд 1933, 228-230; Аноним, Друга изложба модерне архитектуре, Политика, 20. 02. 1933; Аноним, Трећа изложба модерне архитектуре, Време, 19. 02. 1933



Сл. 26-27, Станбен објект на улица 8-ма ударна бригада во Скопје, изградена 1931 година според проектот на Иван Артемушкин





Сл. 28, Станбен објект на ул. Максим Горки во Скопје, изградена околу 1934 година, според проектот на Иван Артемушкин

Сл. 29, Станбен објект на аголот на ул. -Орце Николов- и ул. -Ленинова- во Скопје, изграден според проектот на архитектот Глигорие Ташковиќ во 1940 година





Сл. 30, Поранешен станбен објект, во кој во деншни услови е сместен Црвенмиот крст во Прилеп

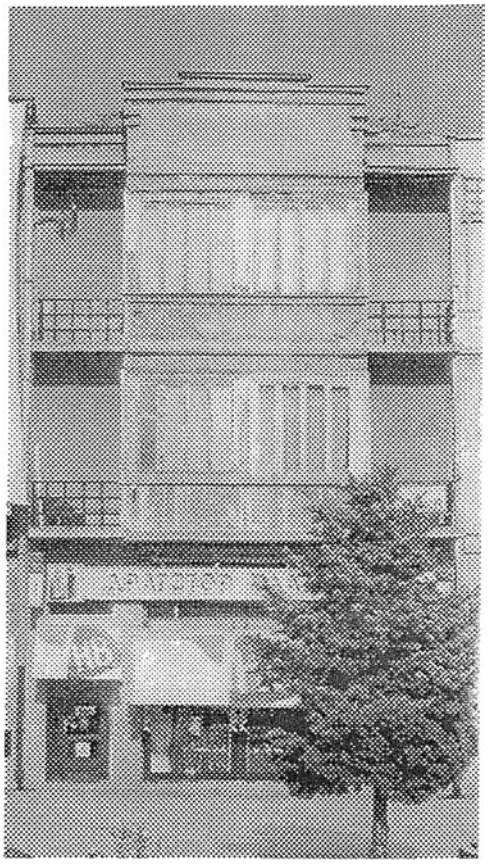
Сл. 31, Станбен објект на ул. Моша Пијаде бр. 85 во Прилеп





Сл. 32-33, Станбени објекти во Прилеп изградени во триесетите години





Сл. 34, Станбен објект на ул.М. Тито бр. 32 во Битола

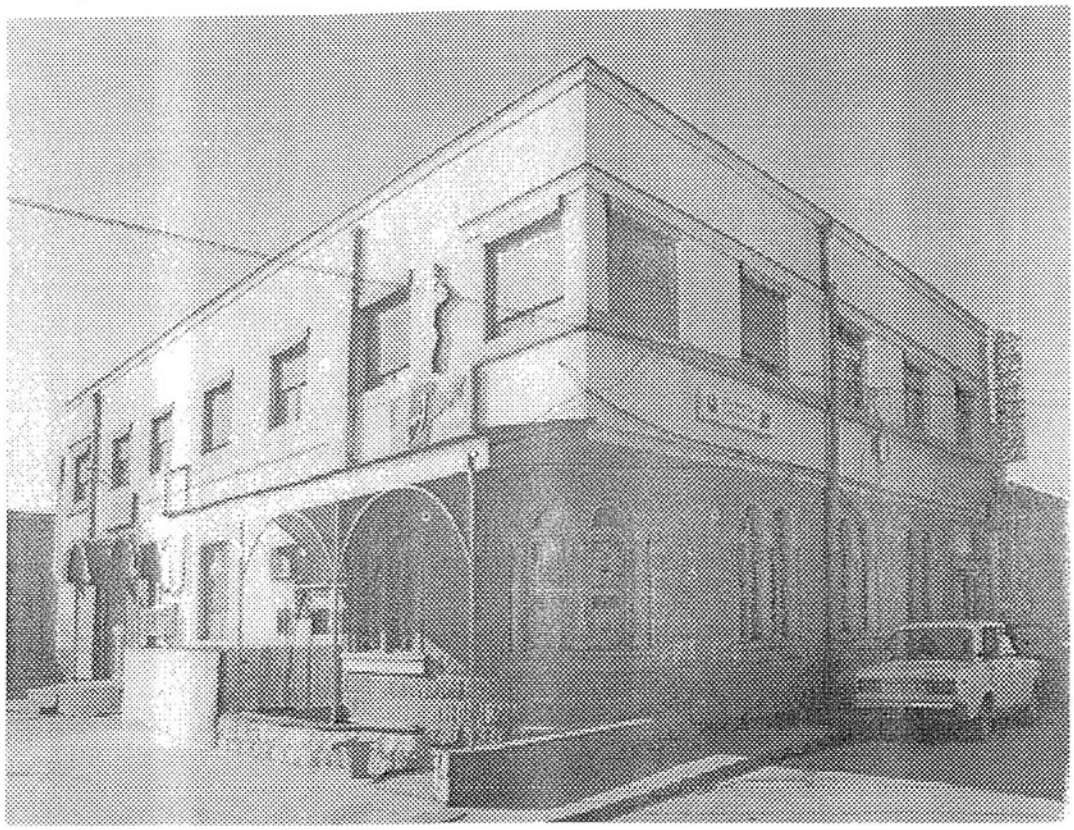
Сл. 35, Станбен објект на ул. М. Тито бр. 30 во Битола



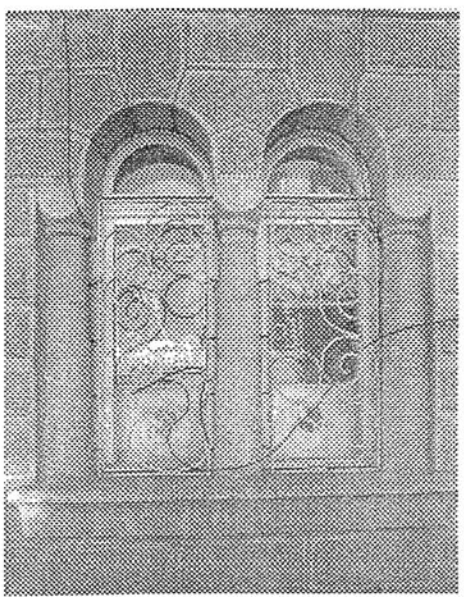


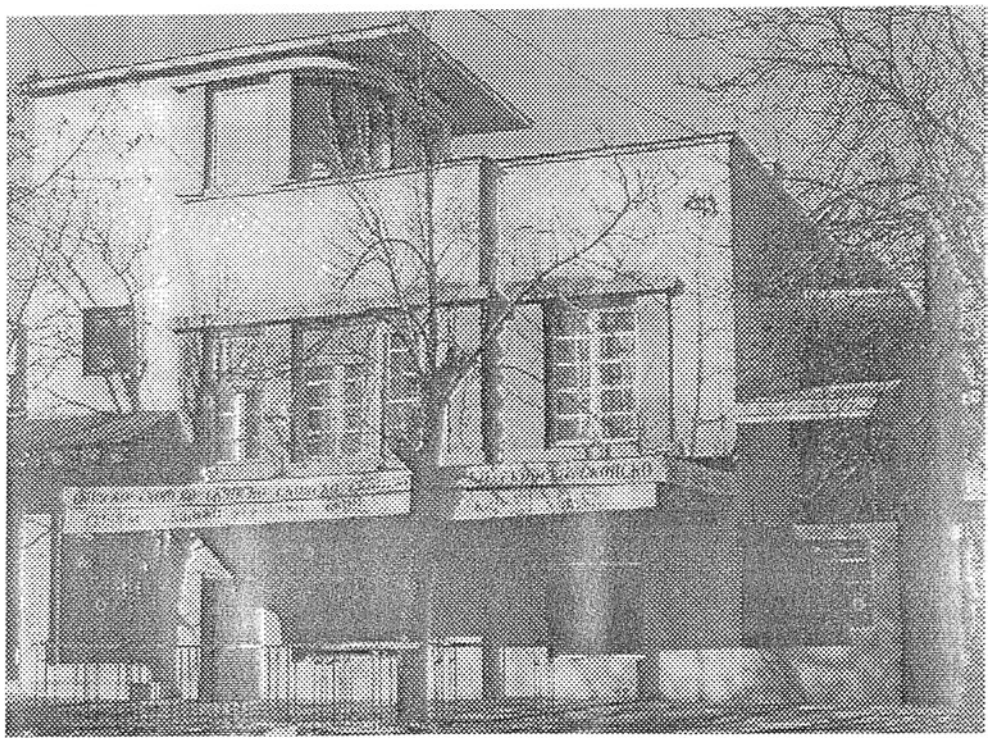
Сл. 36-37. Станбени објекти на ул. Цар Самуил (старата чаршија) во Охрид изградени 1924-1927 година





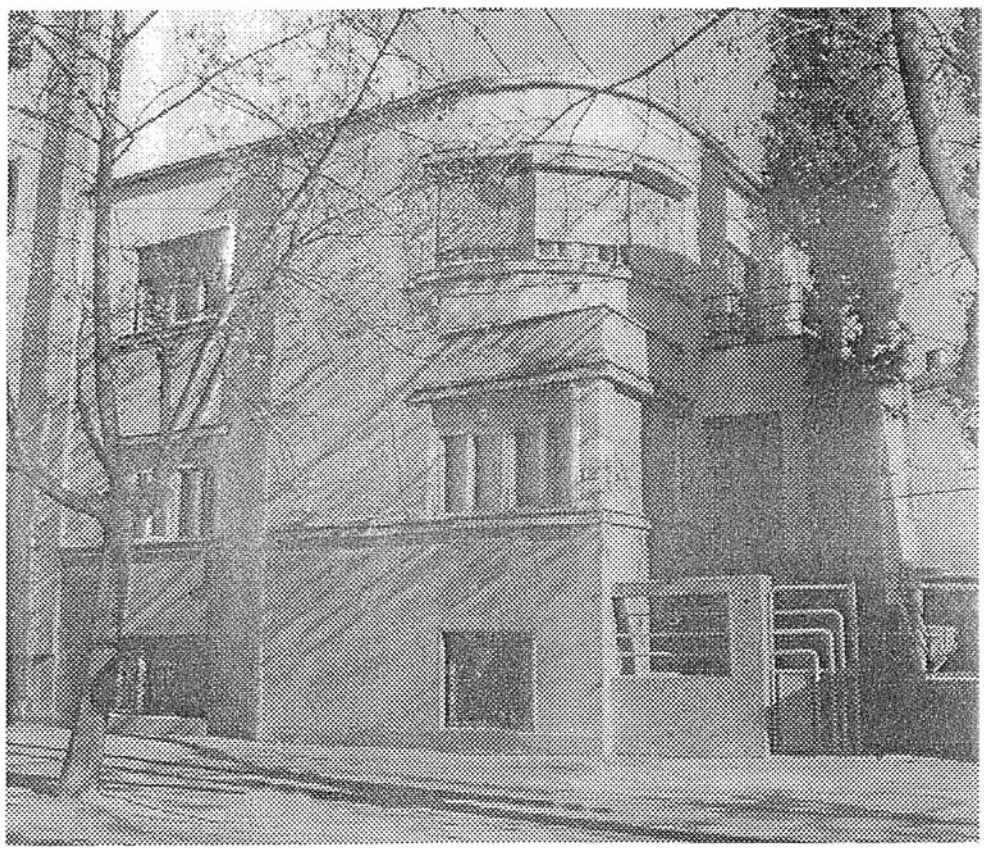
Сл. 38, Изглед на поранешната општинска зграда во центарот на Прилеп

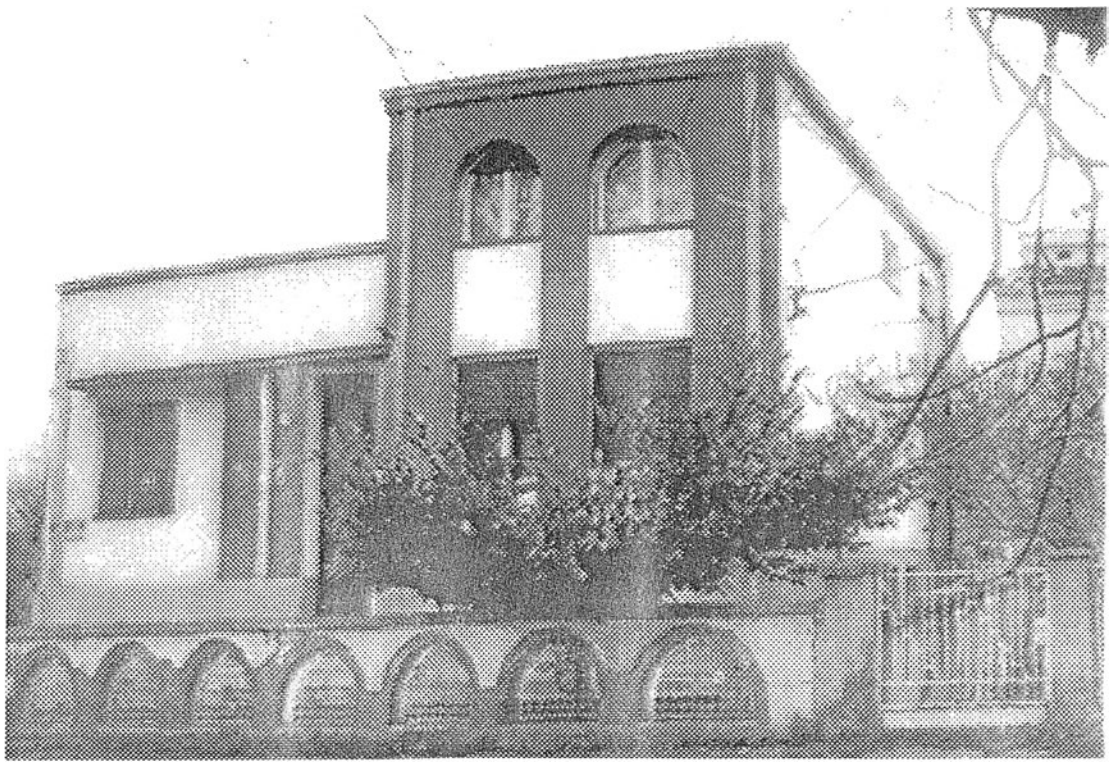




Сл. 39, Станбен објект на ул. Раде Кончар бр. 2а во Скопје, во населбата Буњаковец

Сл. 40, Станбен објект на ул. Ѓуро Ѓаковиќ бр. 60 во Скопје



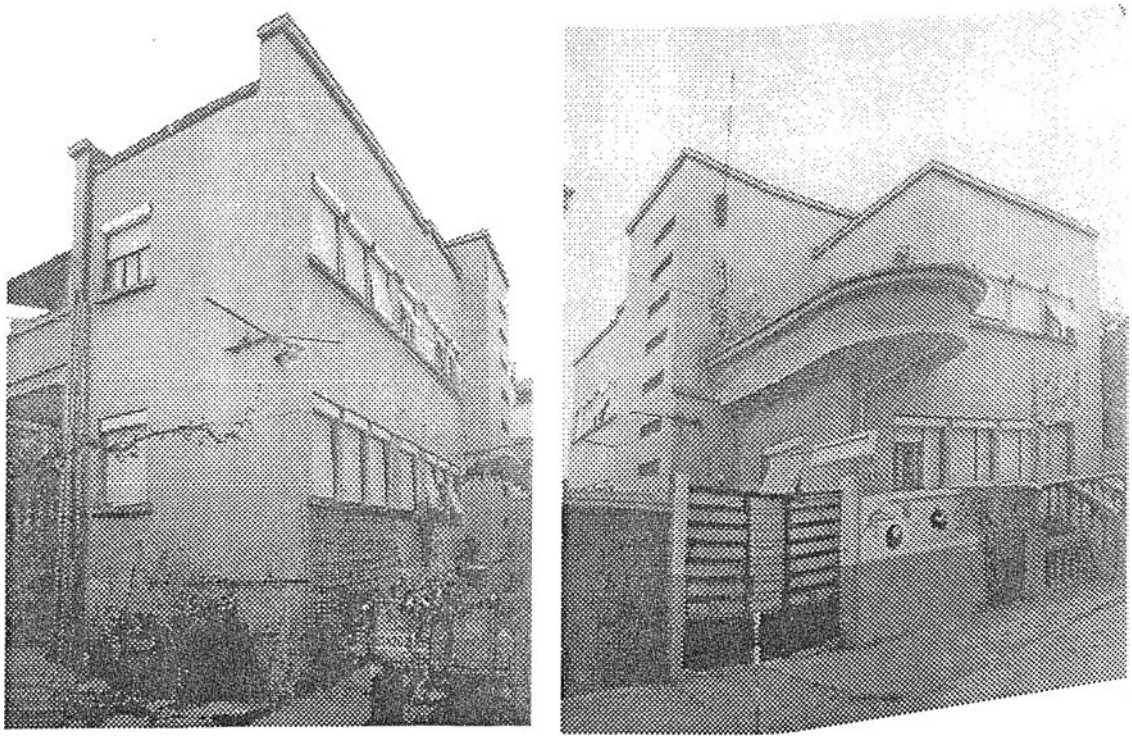


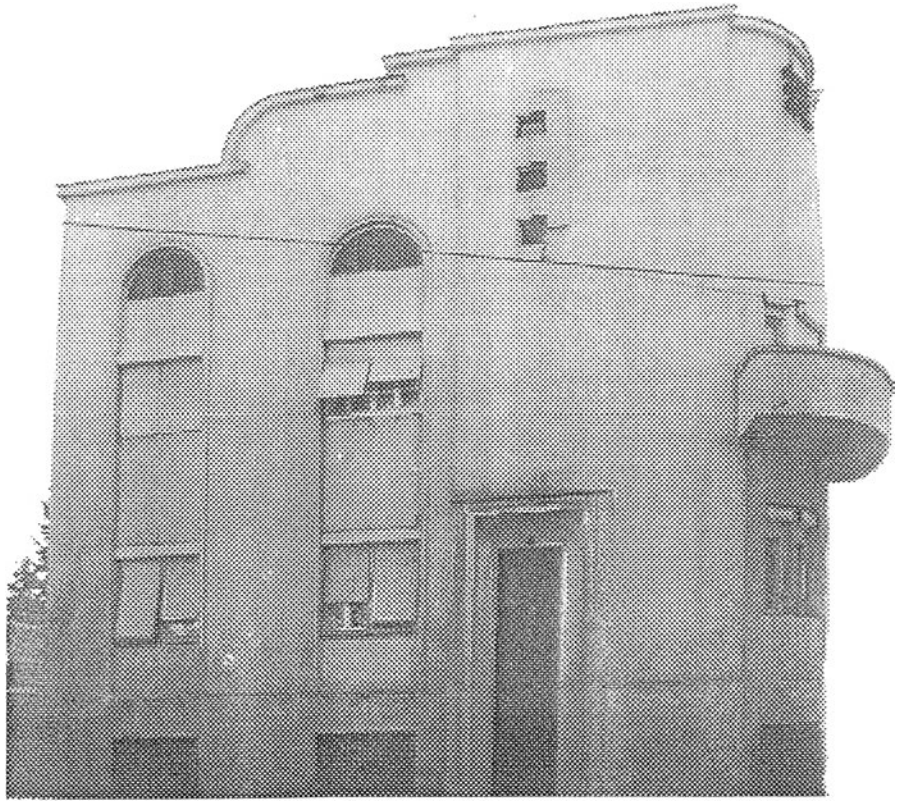
Сл. 41, Станбен објект на ул. Јордан Х. Константинов Цинот бр. 3 во Скопје, изградена веројатно во периодот 1934-36 според проект од архитектот Јан Дубови
Сл. 42, Зграда во која е сместена Матица на иселениците на Република македонија, изградена како станбен објект во 1939 година, според проект на браќата Петар и Бранко Крстиќ од Белград





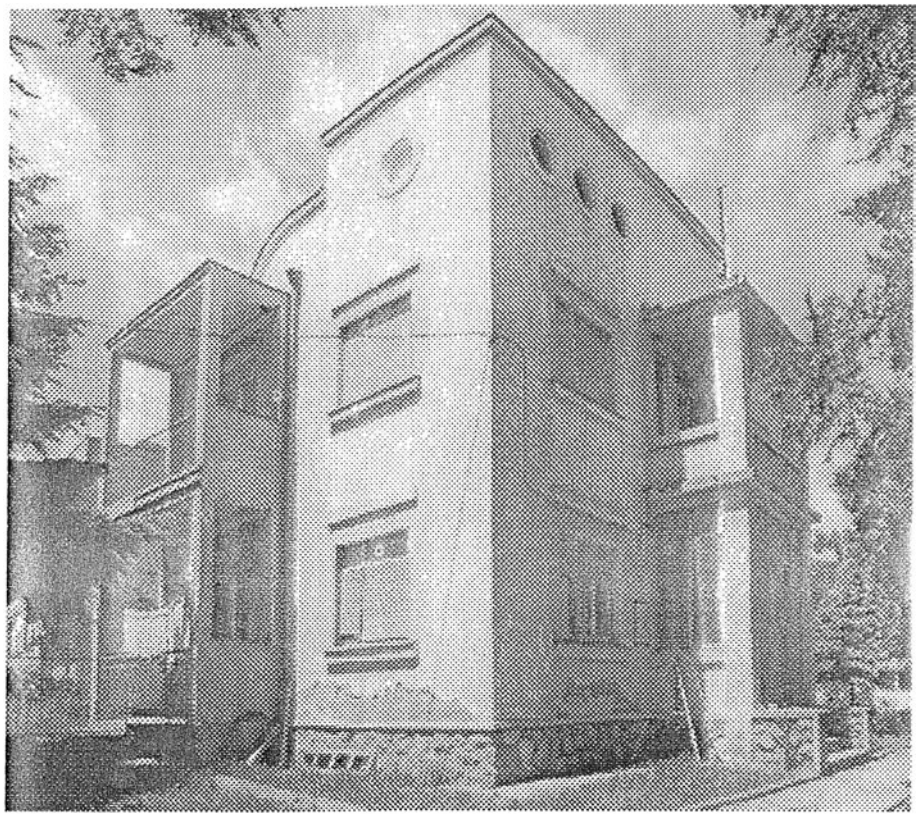
Сл. 43-44, Индивидуален станбен објект, сопственост на семејството Маруши, на ул. Елпида Караманди бр. 8 во Битола. Објектот е изграден според проект донесен од Букурешт во периодот 1934-1936 година





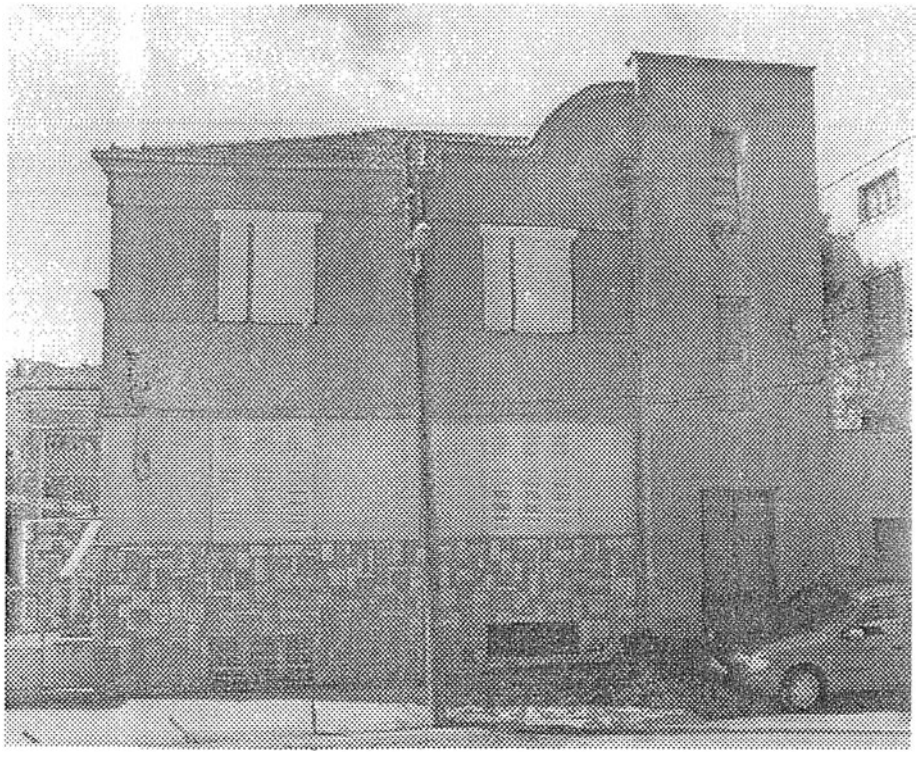
Сл. 45-46, Индивидуален станбен објект на Илија Петров во Битола, изграден 1936 година според проектот на архитектот Методија Петков

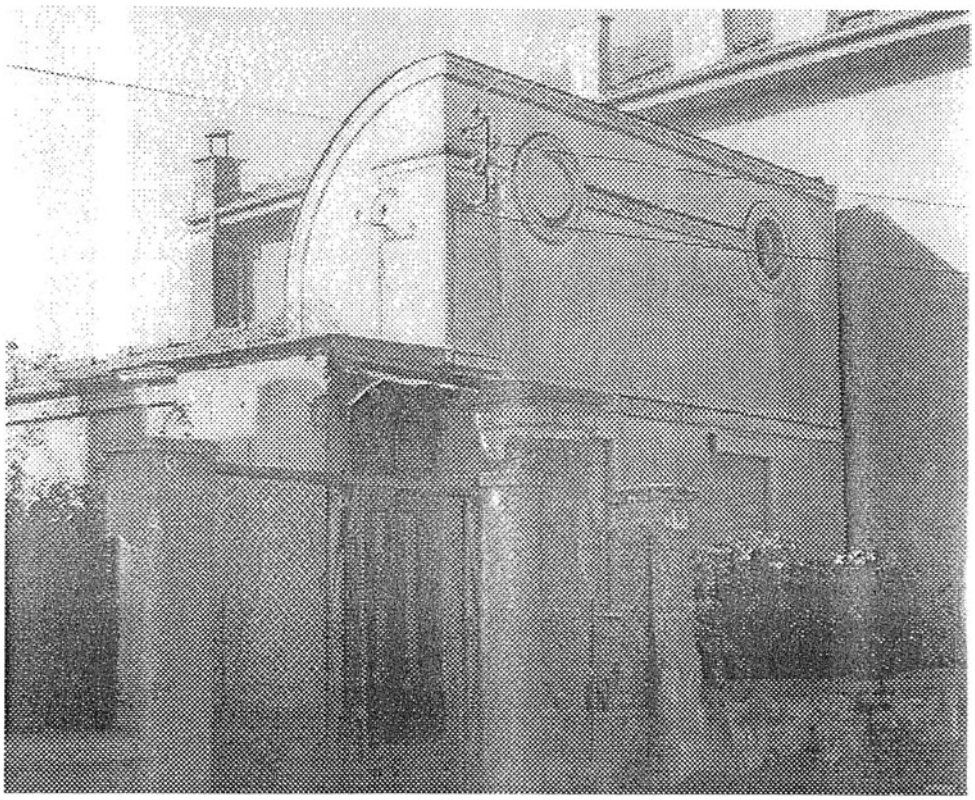




Сл. 47. Индивидуален станбен објект на Илија Србинов, т. н. вила -Маедраг- кај месноста -Црн мост- во Битола, изградена 1937 година според проектот на рускиот архитект Николај Подгаин

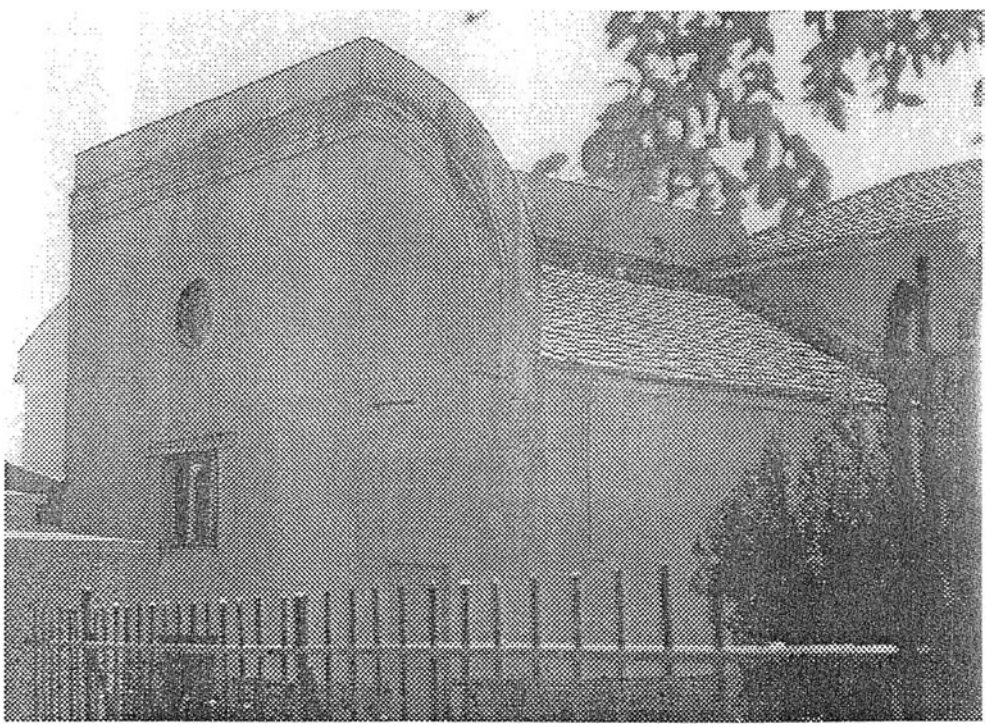
Сл. 48. Индивидуален станбен објект во Битола

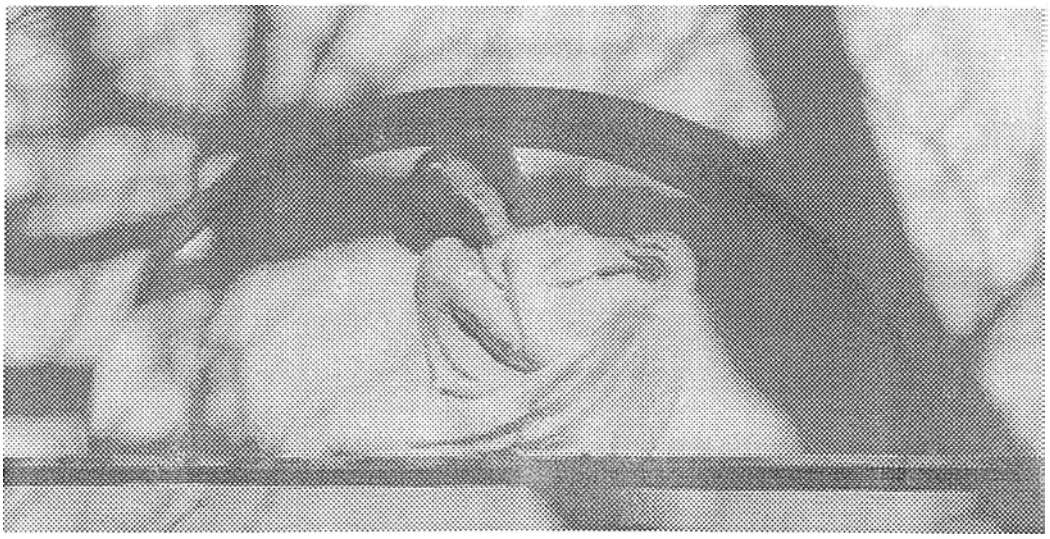




Сл. 49. Објект во кој била сместена поранешната амбуланта на д-р Продромос на ул. Никола Тесла бр. 31 во Битола

Сл. 50. Дел од доградбата на поранешното училиште Вук Караџиќ (денес Стив Наумов) во Битола. Како автор се споменува Јану Дубови, но тој со сигурност не е автор на доградбата, туку на проектот за училиштето, што во меѓувреме е сосема променето





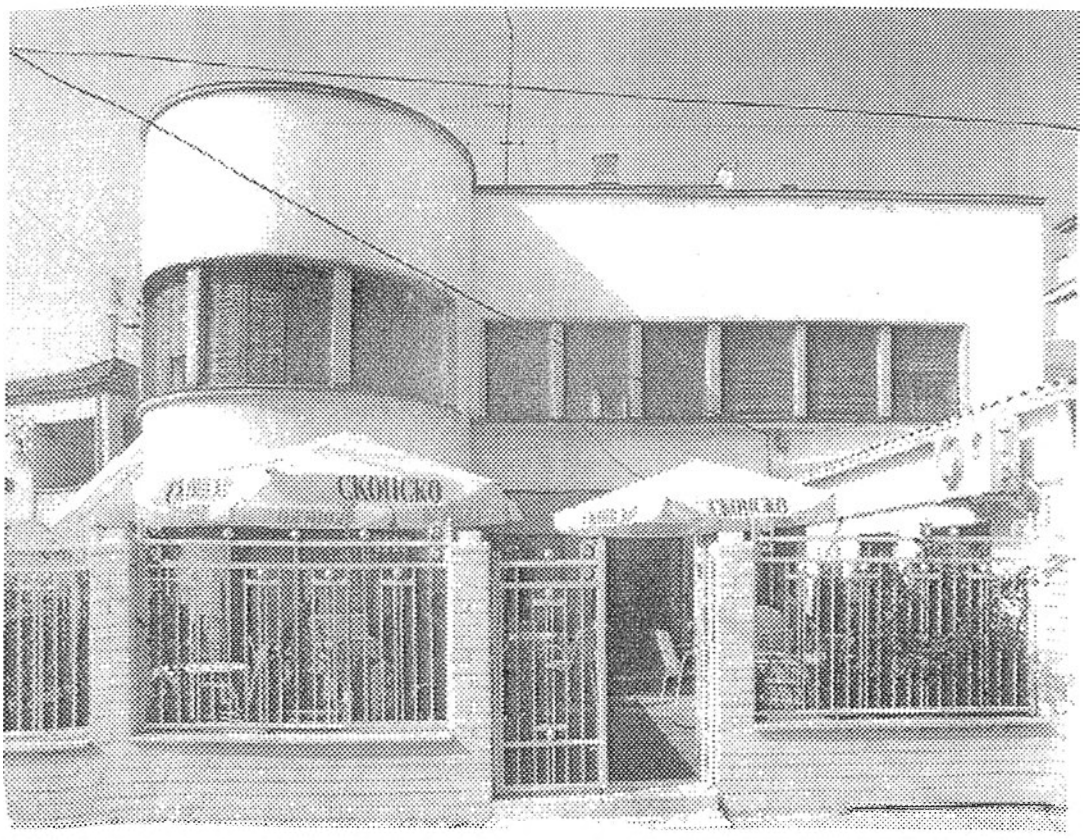
Сл. 51-52, Индивидуален станбен објект, познат како куќа на Мачкиќ на ул. Кичевска бр. 2 во Битола. Објектот е изграден според проектот на чешкиот архитект Јан Дубови, додека рељефот над влезната врата е одлив од оригиналот на Иван Мештровиќ - Девојката со гитара- од 1927 година

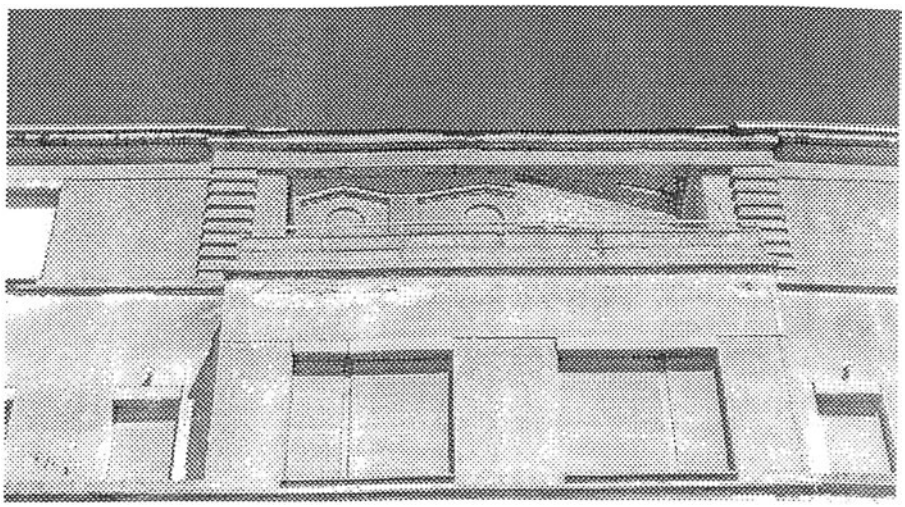




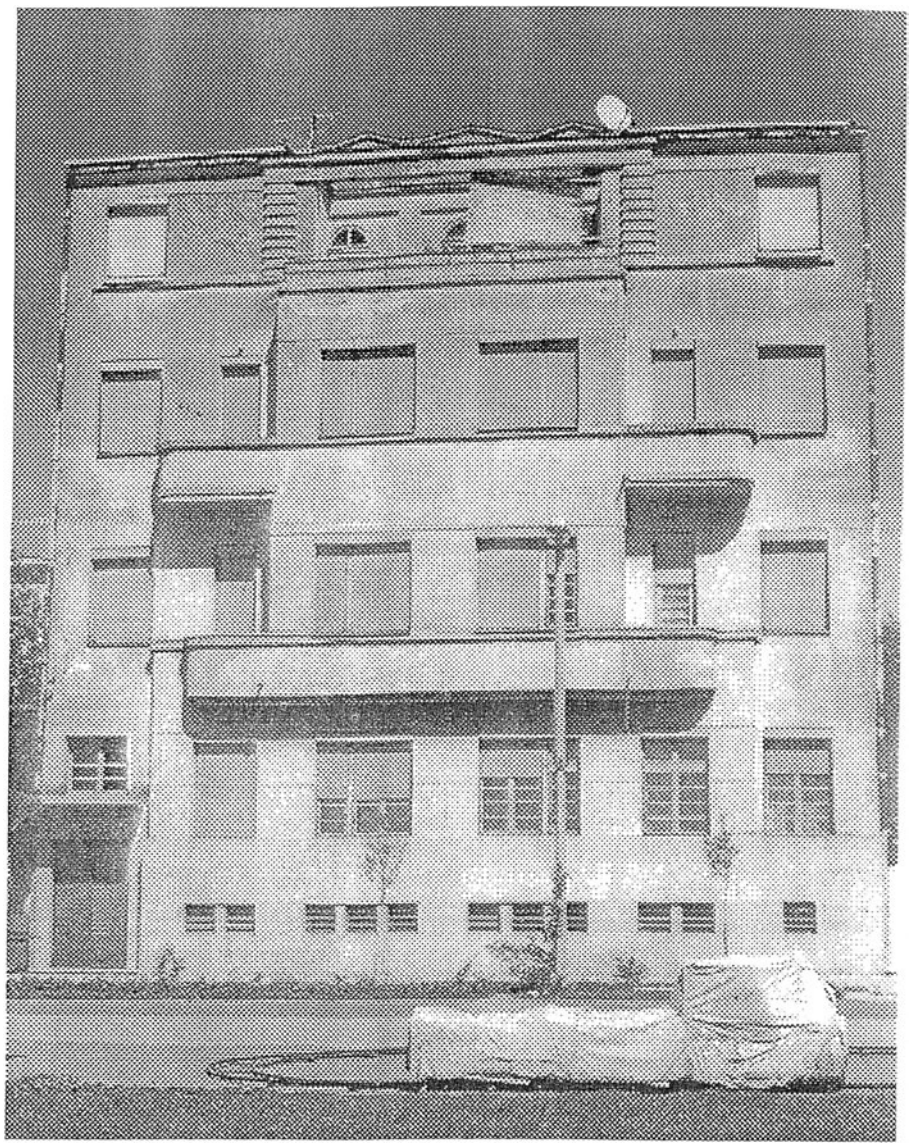
Сл. 53. Индивидуална семејна куќа на адвокатот Атанасие Сотировиќ, на аголот на ул. Св. Кирил и Методиј и ул. Белградска бр. 3 во Битола, изградена во 1937 година според проектот на архитектот Вангел Самарџиќ

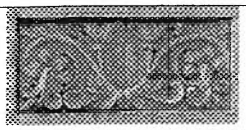
Сл. 54. Станбен објект на улица Кирил и Методиј бр. 2а во Битола





Сл. 55-56. Индивидуален станбен објект на фамилијата Симончевци во Охрид, изградена во триесетите години на самиот брег на езерото (кон хотелот Палас)





8. ЗАКЛУЧОК

ЗАКЛУЧОК

Историската втемеленост на претпоставките за создавање на архитектурата во Македонија меѓу двете светски војни, произлегува од реалитетот и постоењето на дивергентни но континуирани процеси. Нивната логична последователност, ги синхронизира различните патишта по кои се развиваат разнородни предлошки чија крајна референтност нуди интегрална слика на богата архитектонска акција. Разгледуван во рамките на досега дефинираниот контекст, интересот за разгледување на проблемот на стилот во архитектурата меѓу двете светски војни во Македонија секако не потекнува од некаква површна импресионираност со која визуелно можат да пленат архитектонските реализации од тој период. Ниту идеолошката обврзаност од било каква природа, не претставува доволно провокативен репер за влез во таквата материја. Многу повеќе, интересот е концентриран на наведеното подрачје заради богатството на функционалниот и архитектонско-декоративниот репертоар во еден период во кој можеби за последен пат во новата историја ќе се посегне по историски втемелените претпоставки за создавање на различни архитектонски јазици. Токму затоа, овој период ја ужива повластицата на "посебно структурирана историска содржина", во која одредени естетски и уметнички парадигми стануваат живототворни референци преку кои ќе се создава и специфична архитектура.

Првите децинии на дваестиот век, се´ до завршувањето на Првата светска војна, омеѓуваат еден сложен и специфичен историски коангломерат. Него го чинат пред се´ големите преврати и трансформации кои се рефлектираат во односите во турското општество и префрлени како проблем од претходната епоха. Тие беа поврзани директно со финансиското фијаско на официјалната империјална политика, и со неизбежните конфронтации кои беа на повидок заради специфичното прегрупирање на интересите во Европа, а посебно концентрацијата на интересите на Балканот, како стратегиски и важен транспортен, економски и културен центар. Овде мора да се спомене едно интересно подвојување кое се однесува пред се´ на развојот на

македонските градови, што покажува дека иако усложнетата состојба довела до невидени дополнителни притисоци врз македонското население, сепак, економскиот фактор, и тековните инвестиции на македонските трговци со големо учество и на странскиот капитал, сепак продолжиле да се развиваат во континуитет, па дури од овој период бележиме и соодветни архитектонски објекти кои континуирано се градени токму во периодот на најголемата репресија во Македонија. Концентрацијата на новодојдено население во градовите, уште во овие кризни години ќе го наметне прашањето на организирана урбанизација, каква што дотогаш сеуште беше непозната, барем во повеќето македонски градови, што дополнително ќе се развива покасно во периодот по завршувањето на Првата светска војна. Она што се наметнува како важен заклучок, претставува податокот дека финансискиот интерес почнува да се покажува како доминантен и условувачки императив, заради кој одредени политички прегрупирања добиваат сосема нова димензија. Движењето на капиталот, условен од актуелниот сооднос на интереси, во овој период придонесува за понагласеното раслојување на жителите во македонските градови, пораст на сиромаштијата, масовно иселување и одење на печалба, и со тоа генерална промена на демографската структура на населението воопшто.

Во текот на првите децении на дваесетиот век се случуваат бурни промени кои во урбаното милје на повеќето релативно развиени балкански градови во најшироки рамки би можело генерално да се проследи како смена на две цивилизации: ориенталната и западноевропската. Овој процес не е ниту синхронизиран ниту пак во различни средини се одвивал со идентична динамика. Така, градовите во северниот и западниот дел на балканскиот полуостров веќе беа доживеале одредена трансформација на урбаното ткаење во зависност од спецификите на историскиот контекст, и со тоа беа создадени услови во нивната урбана структура многу рано да се почувствуваат актуелните европски случувања во архитектурата. Но, внатре во овие најшироки рамки, се кријат повеќе паралелни приказни преку кои може да се согледаат помногушто специфичните односи на балканските држави и

народи, во кои ги читаме сложените аспирации, глобалните општествено политички тенденции и нивните пресликувања во актуелната политика на балканските држави, можниот патернализам на одредени држави кон други, усложнувањето и реметењето на природната и територијалната рамнотежа како последица на неповолните случувања во првите децении на дваесетиот век, и друго.

На почетокот на 20 век, помалите градови во Македонија одразуваат слика на наследената архитектура при што воглавно се мисли на станбената архитектура од 19 век, додека во поголемите градови како Битола, Прилеп, Скопје, постепено почуваат да се приметуваат и применуваат новите тенденции. Често ќе се појават само одредени елементи на објектите со стилски предзнак, меѓутоа сепак во најголем број преовладуваат објекти чија архитектура се движи во рамките на помодните настојувања, далеку од достигнувањата на сопствената градителска традиција кон која вниманието подоцна ќе го сврти појавата на фолклоризмот, во сериозниот обид вредностите на таа традиција да се вратат како стилска предлошка во рамките на формирањето на основните постулати на еден однапред проектиран и со дефинирани елементи ограничен архитектонски стил.

1912 година ќе ги затекне овие краишта во еден сложен и специфичен процес на трансформација на примитивното во парично стопанство, со остатоци од далечното минато, во што голема улога ќе одигра близината на Солун. Богат со капитал и со трговско искуство, Солун бил предодреден во овие нови прилики да ја превземе целокуопната стопанска дејност на европска Турција. Концентрацијата на трговија во Солун, ќе овозможи широка размена на производи, и навлегување на индустриските производи од Европа и светот. .Ваквиот развој на трговијата ќе придонесе и за развој и проширување на патната мрежа и сообраќајниците, кои придонеле за подобрување на врските и комуникациите. Во такви услови на активно присуство на Солун во развојот на овие гранки, некои градови како Гевгелија, Струмица, краевите на Демир-капија, и Повардарието, стануваат некаков вид на предградие на Солун.

Во процесот на компаративното согледување важно е повторно да се истакне дека во Македонија и останатите балкански земји, периодот меѓу двете светски војни претставува време во кое се реализираат најмаркантните објекти од единечните архитектонски традиции. Разликите во процесите кои на соодветен начин ги динамизираат општествените случувања укажува на соодветна византиско-ориентална естетизираност во уметничките занаети и во архитектурата кои во континуитет се развиваат во подолг временски период. Општата уметничка продукција укажува на постоење на такви артефакти кои стојат на највисоката вредносна скала: дотолку е посимптоматично, што судирот на традционалната ориентална култура во Отоманската империја, со новите европски придвижувања и искуства на социјален, економски, и уметнички план, ќе предизвика сериозни тектонски потреси кои од корен ќе ги менуваат општествените норми. За разлика од нив, таквиот судир на овие простори нема да се одрази негативно, туку напротив: релативната оддалеченост од центрите на ориенталната култура, ќе дозволи профилирање на голем број локални балкански центри, каде независно, но препознатливо ќе се развива архитектурата, резбата, и другите уметнички занаети. На тој начин, новото време кое доаѓа, Европа ќе ја затекне загушена во сопстената декаденција, но со јасни укажувања за блиската разврска, а божемната и на прв поглед реална инертност на земјите под Отоманска управа, ќе се најдат во состојба на зрела и уметнички потентна ситуација, способни да одговорат на предизвикот на надојдувачкото "ново време" со јазикот на своите локално креирани вредности и препознатливост. Вредностите и одредени специфични естетски пунктови до кои ќе допре во својот развој архитектурата на балканските земји и Македонија, својата реална востановеност во општите придвижувања ќе ги открие дури во годините по завршувањето на Првата светска војна, кога тие пунктови ќе бидат ставени во сооднос со постулатите на новата европска архитектура..

Ова кажува дека Европа мораше да го "расчистува" теренот за да обезбеди манипулативен простор за анимирање на новата "модерна архитектура", која се враќаше кон функционалноста, логичноста и

искреноста на конструкциите, во време кога истите тие термини се единствените со кои може да се раскаже затекнатиот архитеконски идиом, вкоренет во традиционалното милје на балканските земји. Иако долго време се водеше расправа во името на одбраната на одредени единечни национални традиции како доминантни над останатите, сепак не треба да се троши премногу енергија за да се поништи очигледниот факт и вистина за големиот процент на поклопување на естетските императиви. Овој неоспорен факт е востановен во непобитната историска реалност соткаена во специфичен византиско-ориентален манир, кој ќе биде негуван без исклучок речиси на сите територии на кои во текот на пет века ќе се чувствуваат Отоманските империјални влијанија. Во такви историски рамки ќе се случува трансферот на естетските и уметничките искуства, што во доменот на архитектурата во тој "златен период" на втората половина на 19 век, ќе ги создаде бисерите на архитектонската практика. Миграциите и придвижувањето на носителите на таа дејност, дозволуваат да претпоставиме идентична идејна припаднот и естетска преференцијалност, што создава компактна архитектонска слика. Таа компактност ќе ја нарушат Балканските и Првата светска војна, кои ќе ги водат големите европски држави кои во тој ист период, го живеат времето на судир на сопствената длабока декаденција со полетната револуционерност на новото време. Кршејќи ги насилно природните закони креирани од различните уметнички и архитеконски традиции, големите војни ќе создадат нови големи држави, кои ќе побрзаат да се потпишат под неприсвојливото архитектонско наследство, во обидот на неприкосновената општост да и' наметнат вредности на единечното национално. Сето тоа се случуваше во време слично на сегашното: додека некаде се случуваа големите револуции (на духот и материјалното подеднакво), моќните држави востановуваа нов поредок, во кој економската ефективност беше во состојба да ги преуреди и сите други сегменти кои го придвижуваат општеството во целост.

Европската уметност и архитектура, кои постепено ги губеа објективните врски со животот, постоеја заедно со една уметност која потекна од животот и која од животот ги црпеше сите супстанци за

опстанок во времето. Потпишувајќи се во историското паметење, судирот на традициите на истокот и западот ќе ги креираат идејно-естетските начела на "новото време", што на овие простори ќе ја воведе "бинарноста" како својство на архитектонскиот стил, како начин да се објаснат сложените интеракции и врски кои ги креираа естеските и социјално-општествените параметри на архитеконскиот стил (како стил на еден дефиниран временски период). Сложените процеси на формирање на одредени ставови сведочат за некомпактноста во третманот на стилот во архитектурата, иако обидот за воведување на останатата архитектонско-градежна регулатива беше успешно спроведена со донесувањето на сите потребни законски акти. Новонастанатата ситуација по завршувањето на Првата светска војна, почнува да отвара нови дилеми, и односот кон стиловите во архитектурата почнува да се менува прилагодувајќи се на неминовноста од продорот на европските влијанија и струења во модерната архитектура.

Во тој процес на стилско подвојување, Балканските и Првата светска војна во поглед на стилскиот третман одделија два типа на објекти. Првиот тип на објекти до својот врв стигна по пат на развивање и пренесување на искуствата во неколку генерации во текот на целиот деветнаесети век, интуитивно претопувајќи ги новите струења, приближувајќи се со своите квалитети до врвот на уметнички архитектонски остварувања во поширок рамки. Во тој контекст, зборуваме за присуството и дефинирањето на "национален" стил во развојот на архитектурата во Македонија, но поставен на рамниште кое отстапува од досега познатите ставови кои потекнуваат од периодот меѓу двете светски војни. Издвојувајќи ја нашата сопствена градителска традиција и заокружувајќи ја во еден прецизен историски контекст, затварајќи ја во просторно-временска рамка, постоењето на автохтон и препознатлив национален стил го наметнува како потреба за иентификација на одредени традиционални текови и дијахронсики развој на една специфична архитектура, чии протагонисти се токму градителите, мајсторите и тајфите во Македонија, кои од 19 век, својата активност ја префрлаат дури и во првите децении од 20 век. Заради неповолноста на

општествено политичките констелации на овие простори, овој обемен корпус на објекти ќе биде заокружен и дефиниран со завршувањето на Балканските и Првата светска војна. Со видоизменета позиција, во периодот меѓу двете светски војни ќе се создава вториот тип на објекти кој формира посебна групација која ќе биде дефинирана во периодот по завршувањето на Првата светска војна развивајќи се по сопствена внатрешна логика се до 1941 година. Во тој период, ја бележиме и тенденцијата на подигање на нивото на архитектонската струка и дејноста на одредени автори кои стилот во архитектурата го подигнаа на научно рамниште, повикувајќи се притоа на теоретските искуства и моделите од европската архитектура. Појавата на архитектонската критика и отворениот судир на различни архитектонски ставови и школи, зборуваат дека архитектурата и проблемите кои таа ги наметна, достигна одреден ниво на стручност, на кој веќе можеше да се зборува и за својствата на архитектурата во естетска, функционална и уметничка смисла. Во тие рамки, проблемот на стилот во архитектурата ќе биде третиран на различни начини, условено од многубројните индивидуални ставови и од одредени наметнати општествено политички барања.

Промените во организацијата на занаетите и на архитектонската струка во меѓувоениот период во Македонија ќе биде условено од многубројни ограничувачки фактори што ќе придонесе да се појават одредени трансформации по прашањето за третманот на проблемот на архитектонскиот стил. Тоа на одреден начин ќе рефлектира врз општата состојба во која начинот и пристапот за решавање на проблемите ќе го конфигурираат карактерот и естетско-стилските карактеристики на архитектурата. Во тој процес, појавата на експресионизмот во архитектурата во европски рамки, влијанијата на сецесијата, академизмот, појавата на фолклоризмот и обновениот интерес за византијското градителско наследство, ќе остават сериозни траги во формирањето на сложената морфологија на архитектурата. Потребата на државата во овој период да дефинира и да наметне одредени архитектонски стилови како што е случајот со "српско-византијскиот" стил, и од друга страна примената на различни стилски определби во творештвото на различни

автори кои ги градат објектите од јавен карактер, продуцира големи несогласувања околу примената на различните архитектонско-стилски обрасци, и некохерентен однос кон утврдувањето на начините за примена на одредени архитектонски стилови.

Влијанијата на европските движења во архитектурата на специфичен начин ќе го одредат односот кон архитектонските стилови и во тој контекст односот кон националните компоненти на стилот. Внатрешниот расцеп кој се појавува во европскиот експресионизам, ќе го определи реалниот дискурс за натамошен развој во две доминантни насоки при што едната насока води кон истражувањето на националните компоненти во архитектонското творештво, а другата ќе ги надмине замките на формалното завлегување во емотивниот експресивен естетизам, отклонувајќи се повеќе кон определбите на модерната архитектура, која преку апстракцијата, функционализмот и геометризмот, се приклонува кон главните развојни линии на Интернационалниот стил. Оваа вградена двојба, во клима на двоумење и неконсолидирани стилски позиции во архитектурата меѓу двете светски војни, ќе придонесе тенденциите за обновување на византиските традиции (посебно во црковното градителство) да се претворат во одредена форма на "повратен" романтизам, заради генералната определба за враќање на естетските референци на старите стилови. Експресионистичката варијанта на така сватениот романтизам, во себе ќе ги обедини и поставките на фолклоризмот, во генералните определби за создавање специфичен вид на "национална" архитектура. Во тој период, примената на фолклорните елементи ќе најде свое место во одредени примери од европската архитектура, кои пак посредно ќе ја приближуваат архитектурата до сопствените и препознатливи фолклорни искуства преку создавањето на различни архитектонски јазици, но и специфични варијанти на експресионизмот реализирани низ препознатлива и суптилна редукција на фолклорните форми, мотиви и декорација. Можноста за реинтерпретација на фолклорните елементи, што на директен начин ќе го иницира и фолклоризмот во архитектурата како одговор на глобалните европски тенденции за широка идентификација на сопствените

национални специфики и идентитет, ќе ја оствари намерата одредени тенденции во архитектурата афирмативно да ги приближат до нивото на широка разбирливост и прифаќање.

Во периодот меѓу двете светски војни, модерната архитектура во различни средини ќе се појави како специфично врзно ткиво во рамките на идентична историска стварност, кое упатува на поврзаноста со средноевропскиот културен круг, што претставува уште еден насочувачки фактор со кој ќе се одредат специфичните насоки за развој и со тоа ќе ги прилагодат според општите развојни текови. Во иситиот период, во европските земји паралелно и едновремено ќе постојат повеќе различни определби во архитектурата, чиј заеднички именител претставува цврстата втемеленост во 19 век, почнувајќи од романтичниот класицизам, кој значеше форма на монументализација на граѓанскиот интимизам и течеше како паралела на сецсијата, експресионизмот и футуризмот, кои пак беа современици на државниот класицизам, или на монументалноста на фашистичката и нацистичката архитектура. Во формирањето на основните блокови на појави околу историзмот и спротивно на него, на една страна може да се најдат историзмот, традицијата и националното, а наспроти нив, спротивностите по суштината на својата програма и цели: функционализам, модерно и општо(заедничко). Во целиот тој период, опстојуваат основните претпоставки на модерната архитектура како директна реакција и критика на архитектурата од 19 век, со што се увидува влијанието на претходниот период преку директното влијание врз профилирањето на модерната. Согледувајќи ја комплексноста на состојбите, го прифаќаме и соодветното толкување на функционализмот кој всушност не претставува само и исклучиво бавење со безорнаменталноста и чистината на формите (зачнато како проблем во сецсијата, понатаму програмирано во Лосовата осуда на орнаментот, разработено во теоријата и праксата на Баухаус). Функционализмот го третираме како израз во полна смисла на просторните, конструктивните и естетските решенија кои се однесуваат на одредена групација или на поединечни објекти кои се градени во одреден временски период.

Периодот меѓу двете светски војни е карактеристичен и заради специфичниот процес во кој однапред дефинираните стилови во архитектурата, постепено ги губат соодветните својства (во функција на именувани и прецизни стилски одредници) и се претвораат во "постапки" и "методи"[586] губејќи ги значењата кои соодветно им припаѓаат согласно на нивното првично именување. Таквиот "отклон" во поимањето на стилот, ќе го релативизира неговото прецизно профилирање во архитектурата што е посебно изразено во последните години пред почетокот на Втората светска војна. Тоа директно рефлектира врз архитектурата во смисла на продукција на "преодни"- гранични стилски решенија во кои разликите ги помирува општо дефинираниот функционализам, кој со тоа станува возможен префикс за било какво интегрално стилско дефинирање. Воопшто, конкретните стилски референци се трансформираат постепено само во возможен терминолошки префикс за стилска кохерентност, што секако јасно укажува на соодветната разводнетост на стилот во архитектурата, прилагоден повеќе кон општите движења отколку кон соодветните уметнички и историско-уметнички контексти.

Омеѓен во прецизна историска рамка, периодот меѓу двете светски војни претставува неопходна алка во континуираниот процес на следење на развојот на македонската архитектура и уметност. Високиот естетски ниво присутен во зафаќањата од општа урбанистичка или посебна архитектонска-проектантска природа, како и обемната продукција, која се разликува во изразот формирајќи соодветно селектирани формации, укажува на изградено ниво на однесување кон урбаниот простор. Настрана од неодречната репресивна општествено-политичка состојба и амбиент, во контекст на глобалните придвижувања на европски и светски

[586] Одредени зафати се именуваат како "академски", постапките за дисциплинирање во функционална или обликовна смисла се исто така "академични", а среќаваме и експликации од типот на "модернизирани" варијанти на соодветен стил, и сл. Одтаму, во функција на терминолошко порамнување, во употреба ќе влезат соодветни префикси од типот "рационалистички", "функционалистички", "конструктивистички" и сл., кои имаат единствена тенденција да дообјаснат одредена комплексна појава или феномен, но не и да именуваат според однапред утврдената методологија, заради кое не можеме да ги употребиме за именување на соодветен стил. Ова посебно и заради недоволната фреквентност и присуство на одредени основни елементи кои учествуваат во интегралното стилско дефинирање и одредување.

план, она што во доменот на архитектурата и урбанизмот се случува во овој период во Македонија, сепак не прави дел од тие општи процеси. Дотолку поинтересно станува проучувањето на соодветните феномени, кои дополнително ги дооформува, дообликува и потпишува под препознатлива силуета, токму активното и квалитетно присуство на локалното и единечното како рефлексија на минатите времиња, во широкиот контекст на општите зададености. Во таков контекст, се креираат идејните поставки за разгледување на стилот во архитектурата во вид на специфични аспекти на историско-уметничката проблематика, при што "..во една "историја на уметноста" одделни стилски метаморфози, одделни инверзии на формални тенденции, одделни морфолошки одгласи итн., се појавуваат и како последица на противудари и далечни влијанија во времето и просторот.. среде една иста историска епоха- се случува заедничкото присуство на уметнички дела што припаѓаат на различни стилски зони и на различни историски епохи, а сепак се меѓусебно кооперативни.."[587] Степенот на кохерентна поврзаност на сложената и многуслојна архитектонска морфлогија во меѓувоениот период, околу заеднички и квалитетни репери кои високо ја вреднуваат соодветната архитектонска продукција, обврзува на нејзино селективно одредување во општите историско-уметнички прегледи. На тој начин, го дефинираме и соодветното место на поимот на архитектонскиот стил, како релевантен показател за наследените состојби, како и за квалитетите и својствата на рецентнтата архитектонска продукција, кои заедно учествуваат во динамичниот процес на постојано критичко утврдување на возможните развојни линии на македонската архитектура.

[587] Петковски Борис, Проучувањето на визуелната култура во Македонија, н. д., стр. 284



9. БИБЛИОГРАФИЈА

Библиографија кирилица

Австриски документи
за историјата на македонскиот народ 1905-1906, Архив на Македонија, том 1, Скопје, 1977

Анастасов Константин,
1983-84, Прилог кон проблематиката за ревиталиација на амбиенталната улица "Маршал Тито" во Битола, ЗЗСК-Музеј-Галерија, Битола, Зборник на трудови, бр. 4-5, Битола

Апостоловска Марина,
1999, *Стари семејства*, Скопје

Astibo-Штип,
I-XX век. Штип, 1964

Арсовски Тихомир, Ташковска-Арсова Нада,
1988, Старо Скопје, Прилози за урбанатa историја XIX. XX век, Скопје

Апостолов Александар
1960, *Колонизацијата на мухаџиите во Македонија и ратросјтво на чифчиските односи од крајот на 19 век до 1912 година.* "Гласник" бр. 1-2,ИНИ, Скопје
1972, *Специфичната положба на македонскиот народ во Кралството Југославија,* "Гласник" ИНИ бр. 1, Скопје
1966, *Колонизацијата на Македонија во стара Југославија*, Скопје
1962, *Струи, влијанија, организации и партии во Македонија во периодот на создавањето на Кралството СХС,* "Гласник"бр.1-2, ИНИ, Скопје

Арсић Борисав,
1933, *Вардарска бановина,* Скопље

Батракова С. П.,
1990, Искуство и утопия, Москва

Бакалчев Минас,
1986, Прилог кон модерната архитектура во Скопје, Информатор б. 30-32, год. XII, Скопје

Белтинг Ханс,
1997, *Крајот на историјата на уметноста*, Култура, Скопје

Бишков Д., Митревски Г., Голубовски Д., Гулевски М.,
1989, *Едни улици во Скопје,* Скопје

Битоски Крсте
1960, *Положбата во Вардарска Македонија за време на бугарската окупација (1915-1918 година)* "Гласник" бр. 1-2,ИНИ, Скопје
1966, *Прилог кон проучувањето на Битолските еснафи и нивната општествен улога во 19 век*, "Гласник" ИНИ бр. 1, Скопје
1962, *За положбата на Македонската емиграција во Бугарија меѓу двете светски војни (до 1934 година),* "Гласник" ИНИ, бр. 1-2, Скопје

Борисављевић Милутин,
1931, *Архитектонски проблеми из монументалне, надгробне, црквене, декоративне, јавне, приватне, и индустријске архитектуре*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд

Васиљевић Хаџи Јован,
По кумановској и скопљанској околини, Браство, књ. V, VII
1930, Скопље и његова околина, Београд

Веселинвић В. М.,
Школе у Скопљу, Браство, књ. VII

Веселиновић В. М.,

Еснафи у Скопљу, Годишњица Николе Чупића, књ. XV

Војиновић Брана,

Могућности уметничког рада Народног позоришта у Скопљу, Јужни преглед, година VI, бр. 1

Вучићевић А.,

Прилог за историју Народног позоришта у Скопљу, Јужна Србија, бр. 49

Величковски Владимир,

Појави на медитеранскиот сензибилитет во современата македонска уметност, Македонската литература и култура во контекстот на медитеранската културна сфера, МАНУ, Скопје

Георгиевски Љупчо,

1986, Драго Иблер, ОУЗОР, Скопје, Информатор бр. 30-32, год. XII Скопје

Грчев Мирослав,

1981, *За проблемот на континуитетот на градовите низ примерот на населбата Буњаковец*, Културно наследство.VIII, Скопје

Грчев Кокан,

1998, *Црковното градителство во Македонија 1919-1940*, Скопје

1998, *Медитеранските архитектонско-стилски влијанија врз третманот и обликовните карактеристики на црквата Св. Кирил и Методиј во Тетово, на мајсторот Даме Андреев*, Македонската литература и култура во контекстот на медитеранската културна сфера, МАНУ, Скопје

1999, *Трансформациите на фолклорните архитектонски кодови во контекст на развојот на архитектурата во Македонија*, Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век, МАНУ, Скопје

2000, *Националниот стил во македонската архитектура на XIX и XX век*, Историја на идеите на почвата на Македонија, МАНУ, Скопје

2000, *Интерактивност и поливалентност на македонската архитектура*, Прашања за македонскиот модернизам, Скопје

Герасимов Љубомир,

1979, *Културно-историските споменици и музеите во Скопје меѓу двете светски војни низ написите на весникот "Време"*, Музејски гласник бр. 4, Скопје

Гавриловић Р. М.,

1931, *Развитак банкарства и привреде у Јужној Србији*, Скопље

Грабријан Душан,

1986, *Македонска куќа*, Скопје

Гимназијално

образование во Битола, Битола, 1965

Гутнов А., Глазычев,

1990, Мир архитектуры, Москва

Ђурић-Замоло Дивна,

1975, *Професор архитекта Богдан Несторовић*, Годишњак града Београда, књ. XXII, Београд

1980, *Београд 1898-1914*, Београд

1981, *Градитељи Београда 1815-1914*, Београд

Ђурђевић Марина,

1991, *Живот и дело архитекте Милана Злоковића (1898-1965)*, ГГБ XXXVIII, Београд

Дероко Александар,

1974, *Фолклорна архитектура у Југославији*, Београд

Димовски Ѓорѓи Цолев, Јован Кочанковски, Ѓорѓи Танковски,

1985, Народна преродба, Монографиоја "Битола", Битола

Димовски Ѓорѓи-Цолев,

1982, *Непокорени*, Битола

Димитров В. Никола,
1998, *Битола-урбано географски развој*, Битола
Добровић Никола,
1950, *Урбанизам кроз векове*, Југославија 1, Београд
Здравковић Иван,
1969, *Градитељи најзначајнијих зграда у старом Београду*, Саопштења, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд
Иванов Йорданъ,
1908, *Македония*, София
Ивановић Вукашин,
1939, *Скопље, центар Вардарске бановине*, Ревија трустичког савеза Југ, св. 1
1940, *Кроз старо Скопље*, Ревија туристичког савеза Југ, св. 2
Историја
на железниците во Македонија 1873-1973, 1973, Скопје
Исаиловић Негосава,
1932, *Скопље-зеница Југославије (царски град у прошлости, садашњости и будућности)*, Скопље
Историја
на Крушево и Крушевско, книга прва, 1978, Крушево
Јовановић Миодраг,
1987, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд, Крагујевац;
1988-89, *Историзам у уметности XIX века*, Саопштења XX-XXI, Београд
Јовановски К.,
1992-95, *Градителското наследство на Прилеп*, ЗЗСК-Музеј-Галерија, Битола, Зборник на трудови, бр. 12-13-14, Битола
Јовановић С. Петар,
Знаменитости у Скопљу, Скопље и Јужна Србија
Касапова Елизабета,
Сотир Томоски, Архитектонски портрети, "Аршин" бр. 2, Скопје
Костић Н. Коста,
Наши нови градови на југу, Српска књижевна задруга, бр. 168
Коцевски Данило,
2000, *Го сакам Скопје*, Скопје
Кусаковић В. Н.,
1914, *По Скопљу-са сликама и планом Скопља*
Кацнельсон Р. А.
1983, *Современная архитектура Италии*, Москва
Каталог
1931, *Изложбе југословенске савремене архитектуре*, Павиљон "Цвијета Зузорић", 18-26. 02., Београд
Каталог
1930, изложбе Групе модерних архитеката из Београда- Katalog vystava sdruženi moder. Architectu z Belehradu- Праг
Картов Владо,
1966, *Гевгелија до Балканските војни*,Скопје
1969, *Гевгелија и Гевгелискиот крај од Балканските војни до ослободувањето (1912/13-1944)*, Скопје
Кумбарџи-Богоевиќ Лидија,
1998, *Османлиски споменици во Скопје*, Скопје
Кадијевић Александар,
1997, *Један век тражења националног стила у српској архитектури*, Грађевинска књига, Београд

Кировска Иванка,
1999, *Смислата на декорацијата во македонското градителство од XIX век,* Скопје
1995, Мебел и декори во резба, Скопје (текст во каталог од изложба)
Којић Бранислав,
1979, *Друштвени услови развитка архитектонске струке у Београду 1920-1940 године*, САНУ, Посебна издања књига DXVI, Одељење друштвених наука књига 81, Београд
Константиновски Горѓи,
1987, *Современата архитектура во Македонија*, Предавања на XX Семинар за македонски јазик, литература и култура, Скопје-Охрид
Константинов Хр. Милош,
1966, Занаети и еснафи во битолско, Народен музеј-Битола, Битола
Кратка
историја на Българската архитектура, БАН, София, 1965
Лексикон
српских архитеката 19. и 20. века, Београд, 1999
Маневић Зоран,
1980, *Изложбе југословенске савремене архитектуре у Београду (1931, 1933*, Годишњак града Београда, књ. XXVII, Београд;
1990, *Романтична архитектура*, Београд
Српски архитекти у Скопљу између два рата, Музеј на град Скопје, (непубликуван архивски материјал)
1979, *Београдски архитектонски модернизам*, Годишњак града Београда, књ. XXVI, Београд
1976, *Злоковићев пут у модернизам*, Годишњак града Београда, Књ. XXIII, Београд
1980, *Бранислав Којић,* Наши неимари, Изградња 10, Београд
1980, *Браћа Крстић,* Наши неимари, Изградња 11, Београд
1981, *Богдан Несторовић,* Наши неимари, Изградња 5, Београд
1970, *Последњи народни архитект,* Телеграм, 27. 2. 1970, Загреб
1980, *Којићев скопски опус,* ИТ Новине, Београд
1989, *Архитект Милан Злоковић,* Београд
1982,*Бранислав Којић, Каталог "Велика награда архитектуре" 2,* Београд
Малинков В. Ќендо,
1995, *Кавадарци некогаш и сега*, Кавадарци
Младеновић Атанасије,
1937, *Битољ и околина,* Београд
Македонија
во војните 1912-1918, МАНУ, Скопје, 1991
Македонска
архитектура, Каталог од изложба, МСУ, 1974, Скопје
Максимовић Бранко,
1933, *Изложба Групе архитекта модерног правца у Београду,* БОН, бр. 3, Београд
Масевски Димитар, Арсовски Миодраг-Болто,
1996, *Куманово-прилози за изучување на неговото минато од праисторијата до денес*, Куманово
Михајловић Јосиф,
1932, *Технички програм Савеза градова*, Савремена општина, Београд
Македонска архитектура,
1974, Каталог, Музеј на современа уметност, Скопје
Митрески д-р Павле,

1983, *Занаетчиството во Охридско-Струшкиот регион 1918-1970*, НИО Студентски збор, Скопје
1985, *Студентската колонија во Охрид 1838-1940*, Скопје

Милошевиќ В. Предраг,
1997, Архитектура у Краљевини Југославији (Сарајево 1918-1941), Србиње

Максимовиќ Бранко,
1930, *Резултати конкурса за урбанистичко решење трга ослобођења у Скопљу,* Савремена општина бр. 11-12, Београд
1932, *Проблеми урбанизма*, Београд

Маретиќ Здравева Здравка, Анастасов Константин,
1983-84, Критериуми за ставање под заштита на профани недвижни споменици на културата на град Битола "фолклорен тип", ЗЗСК-Музеј-Галерија, Битола, Зборник на трудови, бр. 4-5, Битола

Михајловски Роберт,
1983-84, *Новооткриен турски натпис на зградата на "Геобиро" во Битола (Солунска банка),* ЗЗСК-Музеј-Галерија, Битола, Зборник на трудови, бр. 4-5, Битола
1985-86-87, *Староградска архитектура во Битола-зградата на Стопанска банка во Битола*, ЗЗСК-Музеј-Галерија, Битола, Зборник на трудови, бр. 6-7-8, Битола

Момидиќ Радмила,
1979, Некои забелешки на старото и новото во урбаната структура на Битола, ЗЗСК-Музеј-Галерија, Битола, Зборник на трудови, бр. 1, Битола
1990-91, Стојан Везенков-еден заборавен македонски градител од XIX век, ЗЗСК-Музеј-Галерија, Битола, Зборник на трудови, бр. 10-11, Битола
1983-84, Развитокот на Битолската чаршија (до II светска војна), , ЗЗСК-Музеј-Галерија, Битола, Зборник на трудови, бр. 4-5, Битола
1985, Културно историски споменици, Монографија "Битола", Битола

Недиќ Боривоје,
Народно позориште у Скопљу (пред новом сезоном и пред отварањем нове зграде) Јужни преглед II

Никитовиќ Часлав,
1934, *Занатство Јужне Србије*, Скопље

Несторовиќ Богдан,
1973, *Постакадемизам у архитектури Београда (1919-1941),* Годишњак града Београда, књ. XX, Београд

Несторовиќ Никола,
1937, *Грађевине и архитекти у Београду прошлог столећа,* Београд

Пандевска Марија,
1993, *Присилни миграции во Македонија 1875-1881*, ИНИ, Скопје

Премерл Томислав,
(тематска и критичка обрада изложбе): *Загребачка модерна архитектура између два рата*, Музеј града Загреба, 30. 12. 1976-15. 01. 1977

Пандевски Манол, Стоев Ѓорѓи-Трнката,
1969, Струмица и струмичко низ историјата, Струмица

Петковски Борис,
1977, *Откривања,* Мисла, Скопје
1989, *За македонската уметност*, Наша книга, Скопје
1991, *Карактеристиките на монументалната уметност во Македонија во XX век*, VI Меѓународен конгрес за проучување на Југоисточна Европа, Скопје
1992, *Медитеранот и ние-Воведни размислувања*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет во Скопје, Скопје

1993, *Монументот во денешната урбана средина*, Филозофски факултет на Универзитетот "Св. Кирил и Методиј", Скопје

1995, *Проучувањето на визуелната култура во Македонија: Основна теоретско-методолошка проблематика*, Содржиниски и методолошки прашања во истражувањето на историјата на културата на Македонија, книга 1, МАНУ, Скопје

1998, *Медитеранскиот контекст на македонското сликарство и таписерија*, Македонската литература и култура во контекстот на медитеранската културна сфера, МАНУ, Скопје

1999, *Фолклорот и македонската ликовна уметност на XX век*, Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век, МАНУ, Скопје

2000, *Идеите на македонските уметници меѓу двете светски војни*, Историја на идеите на почвата на Македонија, кн. 11, МАНУ, Скопје

Петковска Антоанела,

1997, *Социологија на македонската ликовна уметност*, Скопје

1998, *Денешниот македонски културен контекст: помеѓу медитеранот и западната цивилизација*, Македонската литература и култура во контекстот на медитеранската културна сфера, МАНУ, Скопје

1999, *Традиционалната култура и современите промени во актуелниот цивилизациски контекст*, Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век, МАНУ, Скопје

Полевои В. М.,

1989, *Двадцатыи век*, Москва

Пурић Растко,

1932, *Установе за социјално старање у Јужној Србији*, Скопље

Робев Д-р Константин,

1940, *Битољ као културно просветно средиште у прошлости и сада*, Битољ

Ранковиќ Јован,

1964, *Народен театар во Скопје*, Годишен зборник на Техничкиот факултет, кн. 6, Скопје,

Радовановић Дејан,

1989, Бранислав Којић (1899-1987) Момент, Београд

Радивојевић Т.,

1913, *Србија у слици и речи*, Београд

Савић М. Миливоје,

1914, *Занати и индустрија у присаједињеним областима и занати у старим границама краљевине Србије*, Београд

Симић Стеван,

1925, *Охрид- опис града и околине*, Скопље

Смиљанић-Брадина Тома,

1928, *Скопље и околина са 16 слика у тексту и планом Скопља*, Скопље

Старата

градска архитектура и урбанизација на градовите, (материјали од Симпозиум), Охрид, 1964

Соколов Лазар,

Предусловите и развитокот на индустријата во Македонија од втората половина на 19 век до 1912 годоина, "Гласник" ИНИ, Скопје

Тодоровски Глигор,

1966, *Просветната политика на Кралството Србија во Македонија по Блаканските војни 1913/14 година*, "Гласник" бр. 1 ИНИ, Скопје

1995, *Македонија по раѓарчувањето 1912/13-1915*, Скопје

Табурно Ј.,

1914, Од Куманова до Битоља

Тодоровски Глигор

1981, Српски звори за историјата на македонскиот народ, ИНИ, Скопје

Трифуноски С. Јован,

1992, *Охридско-Струшка област*, САНУ, Београд

1976, *Полог (антропогеографска проучавања)*, САНУ, Београд

1974, *Кумановска област*, Скопје

1979, *Струмички крај, народни живот и обичаји*, Скопје

1970, *Антропогеографски одлики на гостиварскиот крај*, Гостивар

1970, *Кочанска котлина*, Скопје

1971, *Наша населља, антропогеографска проучавања*, Скопје

Трајановски Александар

1982, *Градежно-комуналната дејност на Битолските црковно-училишни општини*, Музејски гласник бр. 5, Скопје

1993, *Комунално-градежни дејности на скопската Црковно-училишна општина во 19 и почетокот на 20 век*, Зборник, Музеј на Македонија, археолошки, етниолошки, историски, нова серија бр.1, 1992, Скопје

Туѓан Фран,

1925, *По Маѓедонији-путничке слике и дојмови*, Загреб

Томовски Крум,

1986, Ин мемориам, Сотир Томовски (1899-1985) Информатор, Сојуз на друштвата на архитектите на Македонија број 30-32, год. ЦИИ, Скопје,

Теодосиевски Л.,

1986, *Драго Иблер*, ОУЗОР, Скопје, Информатор бр. 30-32, Сојуз на архитектите на Македонија, Скопје

1995, *Социјалната компонента во македонската архитектура од 1918 година, до почетокот на шестата деценија*, Компаративно проучување на македонската литрература и уметност во XX век, том 1, МАНУ, Скопје,

Томовски Сотир,

(1899-1985), *Три слободи на архитектонското творештво,* Каталог, Скопје, 1989

Томиќ Светозар,

Скопље-Тетово-Гостивар-Маврово-Галичник, Браство, књ. 17

Томоски Сотир,

1960, *Македонска народна архитектура*, Скопје

Томовски Крум,

1997, *Архитектурата во Скопје помеѓу двете светски војни (1918-1941)*, Научно-истражувачки проект:"Монументаналната архитектура и уметност во Скопје во првата половина на 20 век", Музеј на град Скопје, Скопје

1973, *Дејноста на мајсторите-градители од Дебарската школа во XIX век*, Бигорски научно-културни собири, Скопје

1995, *Прилог кон историјата на архитектурата на Македонија*, Содржински и методолошки прашања во истражувањето на историјата на културата на Македонија, книга 1, МАНУ, Скопје

1995, *Архитектонското творештво во Македонија за време на Турско-османлиското владеење*, Цивилизации на почвата на Македонија, книга 2, МАНУ, Скопје

2000, Архитектурата на почвата на Македонија, книга 10, МАНУ, Скопје*: Дебарските куќи од XIX век*; *Народната архитектура во Македонија*; *Народната архиктетура во Преспа; Кратовска куќа, содржина и функција (К. Томовски, Р. Волинец, М. Токарев, Ј. Хаџиева-Алексиевска)*

Томовски Лабин,

1981, *Архитектурата во Скопје помеѓу двете светски војни (1918-1941),* Дипломска работа, Универзитет "Кирил и Методиј"-Скопје

Токарев Михаил,

1999, *Архитектурата, скулптурата и сликарството на новиот век*, Скопје

1995, *Сопствениот пат на архитектурата во Македонија*, Скопје

Тошева Снежана,

1998, *Бранислав Којић*, Српски архитекти новијег доба, Грађевинска књига, Београд

Уранкар Павле,

1930, *Историски значај града Скопља*, Скопље

Христова Љиљана,

1988-89, *За ликовната уметност во Битола 1880-1918 година*, Peristil, Zbornik radova za povijest umjetnosti, 5 kongres Saveza društava povjesničara umjetnosti SFRJ, broj 31-32, Zagreb

Хаџи-Васиљевиќ Јован,

1930, *Скопље и његова околина, Историјска, етнографска и културно-политичка излагања*, Београд

Хаџиева-Алексиевска Јасмина, Радомир Волинец,

1989, арх. Томоски Сотир 1899-1985, три слободи на архитектонското творештво, каталог, Скопје

2000, Архитектурата на почвата на Македонија, кн. 10, МАНУ, Скопје*: Велешките куќи; Старата струмичка куќа; Старата тетовска куќа*

Хаџиева-Алексиевска Јасмина,

1995, Македонските градители, градителските школи и нивната улога во создавањето на новата архитектонска естетика во преродбенската сакрална архитектура, Содржински и методолошки прашања во истражувањето на културата на Македонија, книга 1, МАНУ, Скопје

Цветановска Славица,

1994, *Семејна куќа проектирана од архитектот Владимир Антонов,* Музејски гласник бр. 1, Народен музеј "Куманово"-Куманово

Чипан Борис,

1970, *Изразни средства на современата архитектура во градови со историско наследство*, Скопје

1978, *Македонските градови во XIX век*, Скопје

1982, *Стара градска архитектура во Охрид*, Скопје

Џамбазовски Климе

1961, *За некои национални македонистички тенденции на македонската емиграција во Србија кон крајот на 19 век.* "Гласник"бр. 2, ИНИ, Скопје

Џепароски Иван,

1998, *Уметничкото дело во втората половина на XX век*, Скопје

Библиографија латиница

Ackerman James,
1963, *Art and Archaelogy,* Englewood Cliffs
1984, *Jedna teorija stila,* Delo, br. 8-9, Avgust-Septembar, Beograd
Adorno V.Teodor,
1979, *Estetička teorija*, Beograd
Almanah banovina,
1931, Vadarska banovina, Zagreb
Almanah
opštine grada Skoplja 1918-1928 god., Skoplje, 1928
Bialostocki Jan,
1986, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti,* Zagreb
Belić Milija,
1984, *Ka fenomenologiji stila,* Delo, br. 8-9, Avgust-Septembar, Beograd
Bogdanović Bogdan,
1972, *Vrednost ornamenta, Novija Srpska arhitektura,* Srpska arhitektura 1900-1970, Jugoslovenska umetnost XX veka, Muzej Savremene umetnosti, Beograd
Borsi Franco,
1986, *L'ordre monumental,* Europe 1929-1939, Hazan, Paris
Ciucci Giorgio,
1976, *Izum pokreta Moderne*, Arhitektura, br. 156-157, Zagreb
Celen Ludvig,
1984, *Teorija stila,* Delo, br. 8-9, Avgust-Septembar, Beograd
Denegri Ješa,
1998, *Jedna moguća istorija moderne umetnosti,* Beograd
1985, *Dizajn i kultura* (Izbor tekstova), Beograd
Dabac Mladenka,
1976, *Rudolf Lubinski i njegovo doba*, Arhitektura, br. 156-157, Zagreb
Domijan Žarko,
1976, *Hrvatska arhitektura na prijelazu stoljeća*, Arhitektura, br. 156-157, Zagreb
1986, Arhitektura XX stoljeća u Hrvatskoj, Arhitektura XX vijeka, Umjetnost na tlu Jugoslavije
Damnjanović Milan,
1984, *Veliki stil, ili s one strane stila,* Delo, br. 8-9, Avgust-Septembar, Beograd
Dobrović Ervin,
1988-89, *Dva nebodera,* Peristil, br. 31-32, Zagreb
Dobrović Nikola,
1972, *U odbranu savremenog graditeljstva, Novija Srpska arhitektura,* Srpska arhitektura 1900-1970, Jugoslovenska umetnost XX veka, Muzej Savremene umetnosti, Beograd
1998, *Eseji, projekti, kritike (izbor i uvodni tekstovi: Miloš R. Perović, Spasoje Krunić),* Beograd
Erjavec Aleš,
1991, *Ideologija i umjetnost modernizma.* Sarajevo
Đurđević Marina,
1988, *Milan Zloković, Beogradska arhitektura između dva rata*, "Moment" br.11/12, Beograd
Đurić D.-Zamolo,
1981, Graditelj Beograda 1815-1914, Beograd
Đurašević-Miljić Dragica,
1988-89, *Stilske osobenosti arhitekture kraja 19 i početka 20 veka na Cetinju,* Peristil, br. 31-32, Zagreb

Čorak Željka,
1976, *Odlomci o genezi modernizma*, Arhitektura, br. 156-157, Zagreb
Flaker Aleksandar,
1976, *Stilske formacije*, Zagreb
Frampton Kenneth,
1992, *Moderna arhitektura,* Kritička povjest, Zagreb
Hauser Arnold,
1963, *Filozofija povijesti umjetnosti*, Matica Hrvatska, Zagreb
Gossel Peter, Lenthauser Gabriele,
1990, *Architecture in the Twentieth century*, Taschen
Giedion Siegfried,
1954, *Walter Gropius-work and team work*, New York
1958, *Architecture, you and me,* Harvard Univ. Press
Giulio Carlo Argan,
1982, *Studije o modernoj umetnosti,* Beograd
Gombrich E. C.,
1966, *Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance*, London
Gavrić Zoran,
1984, *Pojam stila u nauci o umetnosti: Zemper i Riegl- nacrt za jednu istoriju pojma novije teorije umetnosti*, Delo, br. 8-9, Avgust-Septembar, Beograd
Hughes Robert,
1996, *The shock of the new-Art and the Century of change*, London
Ivanić Ivan,
1908, Maćedonija i Maćedonci-opis zemlje i naroda, Novi Sad
Inkiostri Dragutin,
1972, *Naša arhitektura,* Novija Srpska arhitektura, Srpska arhitektura 1900-1970, Jugoslovenska umetnost XX veka, Muzej Savremene umetnosti, Beograd
1907, *Preporođaj srpske umetnosti, Beleške iz teorije umetnosti iz predavanja u Umetničko-zanatskoj šloli u Beogradu*, Beograd (objaveno vo : Ideje srpske umetničke kritike i teorije 1900-1950, knj. 3, MSU, Beograd, 1981, str. 44-54)
Ivanof Nikola,
1984, *Pojam stila u umetničkoj literaturi novečenta,* Delo, br. 8-9, Avgust-Septembar , Beograd
Ignjatović Petar,
1984, *Nekoliko napomena o stilu,* Delo, br. 8-9, Avgust-Septembar, Beograd
Jovanović Miodrag,
1988/89, *Između tradicije i moderne*, Peristil, Zbornik radova za povijest umjetnsti, broj 31-32, Zagreb
Kečkemet Duško,
1976, *Moderna arhitektura u Dalmaciji*, Arhitektura, br. 156-157, Zagreb
Kolacio Zdenko,
1976, *Međuratna arhitektura Rijeke i Sušaka*, Arhitektura, br. 156-157, Zagreb
Krzović Ibrahim,
1988-89, *Oblici moderniteta u arhitekturi Bosne i Hercegovine,* Peristil, br. 31-32, Zagreb;
1987, Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878-1918, Sarajevo
Konstantinovski Georgi,
1986, *Savremena arhitekura u Makedoniji*, Arhitektura XX vijeka, Umjetnost na tlu Jugoslavije
Kadijević Aleksandar,
1990, *Elementi ekspresionizma u srpskoj arhitekturi između dva rata*, "Moment", br.17 , jan.-mart, Beograd
1989, *Momir Korunović (1883-1969)*, "Moment", br.16, Okt.-dec., Beograd
Kulterman Udo,

1971, *Savremena arhitektura*, Novi Sad

Kojić Branislav,

1972, *Arhitektura, arhitekt i građani, Novija Srpska arhitektura,* Srpska arhitektura 1900-1970, Jugoslovenska umetnost XX veka, Muzej Savremene umetnosti, Beograd

1922, *Izveštaj o radu GAMP*, Arhitektura br. 8, Ljubljana

Krunić Jovan,

1957, Smeštaj, razvoj oblika i osnove bitoljske kuće pri koncu turske vladavine, Zbornik arhitektonskog fakulteta u Beogradu, knjiga III, 1956/57

Konjikušić Vladimir,

1988-89. *Studenti arhitekture minhenske Tehničke škole iz jugoslovenskih zemalja do 1914 godine,* Peristil, Zbornik radova za povijest umjetnosti, 5 kongres Saveza društava povjesničara umjetnosti SFRJ, broj 31-32, Zagreb

Kaljić Dragoš,

1984, *Teorija funkcionalne klasifikacije stilova*, Delo, br. 8-9, Avgust-Septembar , Beograd

Leko T. Dimitrije,

1972, *Misli o mogućnosti primene srpskog stila, Novija Srpska arhitektura,* Srpska arhitektura 1900-1970, Jugoslovenska umetnost XX veka, Muzej Savremene umetnosti, Beograd

Laslo Aleksander,

1976, *Rudolf Lubinski: prilog definiciji stanbenog tipa*, Arhitektura, br. 156-157, Zagreb

Levi Aleksandar,

1976, *Stil Mudejar drugi put u Sarajevu*, Arhitektura, br. 156-157, Zagreb

Lazić Svetormir,

1940, *Posleratna arhitektura naše prestonice*, Umetnički pregled, jun-jul br. 6-7, Begrad

Loos Adolf,

2000, Izabrani eseji, Beograd

1952, Ornament i zločin, Zagreb

Magaš Boris,

1976, *Tragovi jednog kretanja*, Arhitektura, br. 156-157, Zagreb

Maniera M. Elia,

1976, *William Morris e l'ideologia del'architettura moderna*, Laterza, Rim-Bari

Marinović-Uzelac Ante,

1984-1985, *Atenska povelja - Što je bila - Štojest - Što đe biti*, Arhitektura, br. 189-195, Zagreb

Milić Božidar,

1986, *Arhitektura XX vijeka u Crnoj Gori*, Arhitektura XX vijeka, Umjetnost na tlu Jugoslavije

Mernik Lidija,

1983, *Dimitrije M. Leko*, "Moment", br.14, apr.-jun, Beograd

Miletić Abramović Ljiljana,

1990, *Milutin Borisavljević,* "Moment", br. 19, jul - sept., Beograd

Manević Zoran,

1972, *Novija Srpska arhitektura,* Srpska arhitektura 1900-1970, Jugoslovenska umetnost XX veka, Muzej Savremene umetnosti, Beograd

Martinović Uroš,

Moderna Beograda, Arhitektura Srbije između dva rata, Naučna knjiga, Beograd

Maroević Ivo,

1988/89, *Utjecaj 19 stoljeća na razvitak arhtiekture u 20 stoljeću,* Peristil, Zbornik radova za povijest umjetnosti, broj 31-32, Zagreb

Meyer Schapiro,

1953, *Anthropology today*, Chicago,

Norberg-Schulz Christian,

1976, *Moderna arhitektura onda i danas*, Arhitektura, br. 156-157, Zagreb

Nikšić Radovan,

1976, Sarabanda za CIAM, *Arhitektura, br. 156-157, Zagreb*

Nouss Alexis,

1995,*La Modernite'*,Presses Universitaires de France, Pars,

O. Dostal, J. Pechar, V. Prochazka,

1967, *Moderna arhitektura u Češkoslovensku*, Praha

Prelog Milan,

1976, *Zakašnjeli prolog jedne godišnjice- Atenska povelja (1933-1983)*, Arhitektura, br. 156-157, Zagreb

Premerl Tomislav,

1976, *Pobjeda moderne*, Arhitektura, br. 156-157, Zagreb

1976, *CIAM i naša međuratna arhitektura*, Arhitektura, br. 156-157, Zagreb

1976, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata*, Arhitektura, br. 156-157, Zagreb

1988-89, Između moderne i avangarde- hrvatska međuratna arhitektura, *Peristil, br. 31-32, Zagreb*

Perović R. Miloš

1997, *Istorija moderne arhitekture,* Knjiga 1, koreni modernizma, Beograd

Pevsner Nikolaus,

1972, *Izvori moderne arhitekture i dizajna*, Beograd

Pil Fridrih,

1984, *Istorijski pojam stila i povesnost umetnosti*, Delo, br. 8-9, Avgust-Septembar, Beograd

Panofski Ervin,

1984, *Problem stila u likovnoj umetnosti,* Delo, br. 8-9, Avgust-Septembar, Beograd

Papadakis C. Andreas,

1991, *The Avant-Garde Russian architecture in the twenties,* London

Petrović Sreten,

1975, *Estetika i sociologija*, Beograd

Skopje 63/83,

1983, "Partizanska knjiga" - Ljubljana, OOUR izdavačko publicistička delatnost, Beograd

Semper Gottfried,

1884, *Kleine Schriften*, Berlin-Stuttgart

1860, *Der Stil in den technischen und tektonischen Kunsten*, Munchen

Searing Helen,

1982, *In search of modern architecture*, A tribute to Henry-Russell Hitchcock, London

Tronš An,

1984, *Stil zatvara čoveka*, Delo, Oktobar, Godina XXX, br. 10, Beograd

Velflin Hajnrih,

1984, *Problem stila u likovnoj umetnosti,* Delo, br. 8-9, Avgust-Septembar, Beograd

Zontag Suzan,

1984, *O stilu,* Delo, Oktobar, Godina XXX, br. 10, Beograd

Weismann Ernest,

1976, *Imali smodrugu verziju Povelje*, Arhitektura, br. 156-157, Zagreb

Zloković Milan,

1972, *Stara i nova shvatanja, Novija Srpska arhitektura,* Srpska arhitektura 1900-1970, Jugoslovenska umetnost XX veka, Muzej Savremene umetnosti, Beograd

Škalamera Ž.,

1969, *Secesija u arhitekturi Beograda,* ZLUMS 3, Novi Sad

1969, *Obnova "srpskog stila", u arhitekturai*, Zbornik za likovne umetnosti Matice Spske, Novi Sad

Šegvić Neven,

1983-84, *Ivan Meštrović i arhitektura*, "Arhitektura", Časopis Saveza arhitekata Jugoslavije br. 186-87-88, Zagreb

Šumi Nace,

1986Arhitektura XXveka u Sloveniji, Arhitektura XX vijeka, Umjetnost na tlu Jugoslavije

Štraus Ivan,

1986, Savremena arhitektura Bosne i Hercegovine, 1918-1984. godine, Arhitektura XX vijeka, Umjetnost na tlu Jugoslavije,

Библиографија од дневен печат
(во периодот меѓу двете светски војни)

Написи во ***"ВРЕМЕ"***

Бошковић Ђурђе, *Изложба савремене југословенске архитектуре*, Време, 27, 28. 02. 1931.
Поповић Бранко, 1931. 20. 02., *Југословенска архитектура*, Време
Којић Бранислав, *Архитектура Београда, Време, 06. 01. 1929*
В. Б., *У Битољу ће овог пролећа почети јавни радови, Време 21,3.1935*
М. Б., *Подизање студентског дома у Скопљу, Време, 29. 6. 1930;*
Аноним, *Кратово,* Време 6.1.1934.
Аноним, *Трећа изложба модерне архитектуре*, Време, 19. 02. 1933
Аноним, *Отварање изложбе групе "Облик", Време, 16. 12. 1929*
Аноним, *Подељене су награде за идејне скицце Државне хипотекарне банке у Скопљу, Време 13.8.1937, с.7*
Аноним, *Освећење зграде Бановине и Женска гимназија у Скопљу, Време 03.07.12938, стр. 4.*
Аноним, *Јуче је у Скопљу освећена нова железничка станица, Време 2.12.1940, стр*
Аноним, *Освећење Официрског дома у Скопљу, Време, 17. 12. 1929, 6;*
Аноним, *Пројекат за нову монументалну станицу у Скопљу, Време, 17. 4. 1931., 5;*
Аноним, *Јуче је у Скопљу освећена нова Железничка станица, Време, 2. 12. 1940, 12*
Аноним, *Подизање Палате Поште у Скопљу, Време, 11. 6. 1935, 8;*
Аноним, *Главна пошта у Скопљу пресељена у своју нову палату, Време, 4. 1. 1939, 7;*
Аноним, *Акција за подизање студентског дома у Скопљу, Време, 12. 12. 1929;*
Аноним, *Освећен камен темељац студентског дома у Скопљу, Време, 4. 2. 1931, 7;*
Аноним, *Јуче је освећен Дечји дом Краља Александра у Скопљу, Време, 14. 12. 1934, 8;*
Аноним, *Положен је темељ палати Народне банке у Скопљу, Време, 6. 7. 1931, 3;*
Аноним, *Зграда Трговачке академије у Скопљу, Време, 20. 9. 1927, 2*
Аноним, *Конкурс за Банску палату у Скопљу, Време, 14. 4. 1930, 7;*
Аноним, *Нова Банска палата у Скопљу, Време, 19. 7. 1940;*
Аноним, *Нова зграда прве женске гимназије у Скопљу, Време, 11. 8. 1939;*
Аноним, *Подизање Дечјег дома у Скопљу, Време, 25. 6. 1932, 3*
Аноним, *Отварање Соколског дома у Скопљу, Време, 21. 12. 1931, 6;*

Написи во ***"ВАРДАР"***

Жунгуловић Ж. П., *Напредак Скопља,* Вардар, 5. 6., 1932, 10
Јосип Букша, *Фабрика алкалоида у Скопљу*, Вардар, 9. 10. 1936
Костиќ Ј. М. *О потребама народне школе "Ђура Јакшић"*, у Скопљу, Вардар, 17. 7. 1936, 2
В.Ч.В., *Битољ подиже споменик руском конзулу Ростовском који је 1903 погинуо у Битољу,* Вардар 19.11.1935
Вукоман Вукомановић, *У Битољу је на врло свечан начин освећена нова зграда основне школе Вук Караџић,* Вардар 19.12.1935.
Аноним, *Још ове јесени почеће изградња Радничког азила у Скопљу,* Вардар, 29.9.1936, стр. 5.

Аноним, *Грађевинска активност Битољског општинског поглаварства,* Вардар, 3.6.1935.
Аноним, *Привредни дом биће ускоро потпуно довршен,* Вардар, 15.3.1935, с. 4
Аноним, *Скопљанци треба сами да дају име новој елитној кафани у палати Привредног дома*, Вардар 27.4.1935.
Аноним, *Селидба Угоститељског удружења у палату Привредног дома,* Вардар 29.5.1935, с. 4
Аноним, *Проучавање профаних зграда на Југу. Београдски студенти ће технички снимати профане зграде у Охриду. Студенте води г. арх. Милан Злоковић, доцент Универзитета*, Вардар 5.7.1935, с. 3.
Аноним, *Музеј Јужне Србије дефинитивно је пренет у зграду Привредног дома,* Вардар 21.7.1935, с. 4
Аноним, *Припреме за освећење Дома трговачко-индустријске коморе,* Вардар 24.8.1935, 4.
Аноним, *Привредници Јужне Србије освећују данас на најсвечанији начин свој Дом,* Вардар 8.9.1935
Аноним, *Палата Окружног уреда за осигурување радника,* Вардар 2,11.1933, 4
Аноним, *Развој Скопља после рата,* Вардар, 12.6.1932, 3
Аноним, *Законска заштита архитектуре градова,* Вардар 5.10.1933, 3
Аноним, *Нова архитектура Јужне Стбије,* 1933, 6
Аноним, *Дечји дом "Краља Александра" у Скопљу,* Вардар 1.5.1932, 5
Аноним, *Дечји дом "Краљ Александар" у Скопљу ускоро ће бити готов,* Вардар 20.3.1934, 4
Аноним, *Освећење нове основне школе Цара Душана и прослава Св. Саве,* Вардар 1933, 4
Аноним, *Ј. Михајловић зида школе, Нова школа "Ћуре Јакшића" у Скопљу,* Вардар 1933, 8
Аноним, *Освећење нове основне школе "Ћуре Јакшића"*, Вардар 1933, 5
Аноним, *Дечји дом "Краља Александра" довршен је у септембру примиће 130 питомаца из Вардарске бановине,* Вардар 1934, 2
Аноним, *Довршен је студентски дом "Краља Петра I"*, Вардар 1934, 3
Аноним, *Изглед скопске општине у 1933 години,* Вардар 1933, 46-47, 1
Аноним, *Развој Скопља после рата,* Вардар 12. 06. 1932, 3
Аноним, *Јосиф Михаљовић калдрмише Скопље,* Вардар 9.10.1932, 4
Аноним, *Освећење нове основне школе вЦара Душана и прослава Св. Савег,* Вардар 2.02.1933.
Аноним, *Јосиф Михајловић зида школе, Нова школа вЋуре Јакшићаг у Скопљу,* Вардар 9.03.1933, 8
Аноним, *Палата филијале Народне банке у Битољу,* Вардар 11.9.1932, 11
Архитектура у Скопљу, Вардар, 2.6.1935, 1-2
Аноним, *Развој Скопља после рата,* Вардар, 12.6.1932, 3
Аноним, *Развој Скопља после рата,* Вардар, 12.06.1932,.3
Аноним, *Ускоро ће се приступити подизању монументалне зграде скопске поште,* Вардар, 10.6. 1935, 4
Аноним, *Скопље добија нову зграду за Пошту,* Вардар, 15. 3. 1936, 4
Аноним, *Палата Окружног уреда за осигурање радника,* Вардар, 2. 11. 1933, 4
Аноним, *Привредни дом биће ускоро потпуно довршен,* Вардар, 15. 3. 1935
Аноним, *Привредници Јужне Србије освећују данас на најсвечанији начин свој Дом,* Вардар 8. 9. 1935, 1
Аноним, *Освећење нове основне школе "Цара Душана"*, Вардар, 2. 2., 1933, 4
Аноним, *Подизање нове зграде шумске дирекције у Скопљу,* Вардар, 17. 9. 1933, 7
Аноним, *Нова зграда Дирекције шума на Буњаковцу довршена је,* Вардар, 25. 8. 1934, 5

Аноним, *Сутра се врши освешење темеља Дома пододбора "Кнегиње Зорке у Скопљу,* Вардар, 12. 7. 1936, 2
Аноним, *Друштво пријатеља Француске у Скопљу подиже свој дом,* Вардар, 4. 5. 1936, 5
Аноним, *Дом стараца у Скопљу,* Вардар, 25. 12. 1932, 2
Аноним, *Развој Скопља после рата,* Вардар, 12. 6. 1932, 3
Аноним, *Граћевинска делатност усмерена је на десној обвали Вардара,* Вардар, 17. 8. 1935, 4
Аноним, *Развој Скопља после рата,* Вардар, 2. 6. 1932, 3
Аноним, *Подизање парног млина у Скопљу,* Вардар, 145, 1933
Аноним, *Граћевинска делатност усредсређена на десој обали Вардара,* Вардар, 17. 8. 1935
Аноним, *Соколски дом у Скопљу,* Вардар, 9. 3. 1935, 2
Аноним, *Фабрика алкалоида у Скопљу биће највећа у Југославији,* Вардар, 20. 4. 1936, 2
Аноним, *Једна велика основна школа у Скопљу,* Вардар, 28. 8. 1932, 4
Аноним, *Освећење нове основне школе у Скопљу,* Вардар, 2. 2. 1933, 4, 5
Аноним, *Дечји дом Краља Александра у Скопљу,* Вардар, 1. 5. 1932, 5
Аноним, *Зграда за женску гимназију у Скопљу,* Вардар, 16. 10. 1932, 6

Написи во ***"ПРАВДА"***

Борисављевић Милутин, *Предавање једног инжењера о архитектури*, Правда, 31. 12. 1929
Љ.Д., *Освећење дома трговачко-индустриске коморе у Скопљу,* Правда 9.9.1935, 4
Аноним, *Планинско друштво "Пелагонија" у Битољу подиже своји дом,* Правда 3.3.1936
Аноним, *Привредни дом у Скопљу,* Правда 23.4.1933, 8
Аноним, *Почетак радова на подизању Привредног дома у Скопљу,* Правда 30.9.1933, с. 5
Аноним, *Дом Трговачко-индустриске коморе у Скопљу биће освећен 8 септембра*, Правда 29.8.1935, 17
Аноним, *Нова железничка станица у Скопљу. Проектант Велимир Гавриловић,* Правда 23.11.1940.
Аноним, *Пред свеченим отварањем Официрског дома у Скопљу,* Правда, 17. 12. 1929,2;
Аноним, *У Скопљу је освећен камен темељац нове железничке станице,* Правда, 11. 10. 1937;
Аноним, *Нова железничка станица у Скопљу, пројектант Велимир Гавриловић,* Правда, 23. 11. 1949
Љ. Д., Студентски дом у Скопљу биће отворен почетком октобра, Правда, 25. 9. 1934;
Аноним, *Освећење темеља филијале Народне банке у Скопљу*, Правда, 6. 7. 1931, 4;
Аноним, *Палата уреда за осигурање радника у Скопљу,* Правда, 4. 2. 1934, 7
Аноним, *Подизање Трговачког дома у Скопљу*, Правда, 25. 12. 1931, 4;
Аноним, *Привредни дом у Скопљу,* Правда, 23. 4. 1933, 8;
Аноним, *Дом Трговачко-индустриске коморе у Скопљу биће освећен 8 септембра, Правда 29. 8. 1935, 17;* Правда 9. 9. 1935, 5;
Аноним,*У Скопљу је освећена школа "Његош",* Правда, 8. 4. 1937, 14;
Аноним,*Акција за подизање зграде а женску гимназију у Скопљу,* Правда 5. 11. 1933, 16;
Аноним,*Почетак радова на подизању Привредног дома у Скопљу,* Правда, 30. 9. 1933, 5;

Аноним, *Довршена основна школа "Доситеј Обрадовић" у Скопљу,* Правда, 26. 10. 1936, 12;
Аноним, *У Скопљу је свечано освећена нова зграда Државне болнице,* Правда, 4. 4. 1938, 3
Аноним, *Акција за подизање зграде за женску гимназију у Скопљу,* Правда, 5. 11. 1933, 16

Написи во ***"ПОЛИТИКА"***

Пурић Растко, *Грађевинско подизање Скопља*, Политика, 1. 9. 1932;
Антић Б., *Студентски дом краља Петра I Великог Ослободиоца*, Политика, 24. 9. 1934, 11
Максимовић Бранко, *Прва изложба савремене југословенске архитектуре,* Политика, 22. 02. 1931
Максимовић Бранко, *Резултат конкурса за урбанистичко решење "Трг Ослобоцења"* у Скопљу, Политика 17.12.1930.
Б. А., *Дечји дом Краља Александра I у Скопљу,* Политика, 1. 3. 1932, 8;
Р. С., *Код Скопља се изграђује велико огледно добро Пољопривредног факултета,* Политика, 20. 8. 1936, 8
Аноним, *Друга изложба модерне архитектуре*, Политика, 20. 02. 1933
Аноним, *Отварање Првог салона архитектуре,* Политика, 10. 06. 1929
Аноним, *Резултат конкурса за пројект зграде Окружног уреда у Београду,* Политика, 28. 01. 1930
Аноним, *Награђен пројект зграде Државне хипотекарне банке у Скопљу,* Политика 15.8.1937, с.13.
Аноним, *Освећење темеља палате Народне банке у Скопљу, Пројектант Богдан Несторовић,* Политика, 4. 7. 1931, 7;
Аноним, *Још једна монументална палата биће подигнува у Скопљу, Пројектант Милан Злоковић,* Политика, 29. 9. 1933., 7;
Аноним, *Отварање новог Народног позоришта у Скопљу,* Политика, 26. 10. 1927, 7;
Аноним, *Освећење нове основне школе "Цара Душана у Скопљу,* Политика 30. 1. 1933., 10;
Аноним, *Нова Соколана у Скопљу, пројектант инж. Радуловић.* Политика, 11. 7. 1931, 7;
Аноним, *Ново Скопје,* Политика, 17. 12. 1930., стр. 5
Аноним, *Ново Скопје,* Политика, 17. 12. 1930., стр. 5
Аноним, *Скопље се изграђује"*, Политика, 26. 6. 1932, 16
Аноним, *Свечано је отворена нова зграда Мудиљске школе у Скопљу,* Политика, 1. 7. 1934, 11

Написи во ***"СТАРА СРБИЈА"***

Аноним, *Нова зграда Народног позоришта,* Стара Србија, 20, 21,22,23, 12. 1924;
Аноним, *Народно позориште,* Наша Стара Србија, 18, 19, 20, април 1925;
Аноним, *Свечано отварање скопског Народног позоришта,* Стара Србија, 26.10. 1927, 2;

Написи во ***"СКОПСКИ ГЛАСНИК"***

Аноним, *Са освећења Официрског дома,* Скопски гласник, 28. 12., 1929, 1;
Аноним, *Санаторијум д-р Чохаџића,* Скопски гласник, 2.7. 1932
Аноним, *Нове скопске школе, Школа "Доситеј Обрадовић", Нова основна школа "Његош"*, Скопски гласник бр. 45о, 16. 1.. 1937, 2;

Аноним, *Освећење нове зграде основне школе "Његош"*, Скопски гласник бр. 462, 10. 4. 1937
Аноним, *Освећење новоподигнутог дома,* Скопски гласник бр. 565, 1939
Аноним, *Поглед на прошлогодишњу грађевинску делатност у Скопљу,* Скопски гласник, 1933
Јоксимовић Хран,
1936, Женско образовање и Женска гимназија у Скопљу, Скопски гласник, Скопље
Максимовић Божидар,
1933, Проблеми уређења Скопља, Скопски гласник, Скопље
Љубица Илић,
1936, Дебар маала, Скопски гласник, Скопље
Јосиф Михајловић,
1929, Генерални и регулациони план града Скопља, Скопски гласник, бр. 29 и 30, септембар, бр. 31, 32, 33

Написи во други периодични списанија

Манојловић Тодор, *1930, Изложба уметничке групе "Облик"*, Српски књижевни гласник, књ. 29
Бошковић Ђурђе, *1930, Модерна архитектура на изложби "Облика"*, Српски књижевни гласник, књ. 29
Страјнић Коста, 1932, *Савремена архитектура југословена*, Архитекутра, Љубљана
КојићБранислав, Нове зграде школе "Цара Душана" и "Ђуре Јакшића" у Скопљу, Архитектура бр. 12, Љубаљана 1933, 203-206;
Аноним, *Основна школа "Цар Душан"*, Архитектура 12. Љубљана 1933, 203-204;
Аноним, *Основна школа Ђура Јакшић"* Архитектура 12, 205-206)
Аноним, *Скопљанско Народно позориште,* Илустровани лист бр. 2, Београд 1928, 18-19;
Аноним, *Палата Официрског дома у Скопљу која је до крова свршена*, Илустровани лист 7. 3. 1926, 4;
Аноним, *Освећење темеља Официрског дома у Скопљу*, Недељне илустрације 277, 1925;
Аноним, *Јавна берза рада у Скопљу освећује сутра у недељу свој дом,* Јужна Србија, Скопље, 7. 10. 1939, 2;
Аноним, *Нова зграда средњих школа у Загребу,* Грађевински вјесник 8, Загреб, 1932, 117-119;