



Лесковац • Број 3, година I, Јун - Август 2004.

Војислав Илић
ЈУТРО НА ХИСАРУ КОД ЛЕСКОВЦА

Са пустих, далеких поља јутарња магла се диже,
И хладни ћарлија ветар. У граду живот се буди:
Тамо убоги уچار износи мангале своје,
А тамо суморни Турчин озбиљно ножеве нуди,
Или замишљен пуши;
На мушком његовом лицу мрачна се замрзла збиља
А бол у крепкој души.

Чуј! У долини тамној затутњи недељно звоно...
Јелен се у гори прену и журно подиже главу,
И пошто окрете поглед на зрочно пурпурни исток,
Он журно у скоку наже и оде у маглу плаву.

Јован Деспотовић
СЛИКЕ ПЕРИЦЕ ДОНКОВА

Нишки уметник средње генерације Перица Донков (Димитровград, 1956; Факултет ликовних уметности у Београду завршио 1981, а постдипломске 1984, у класи професора Раденка Мишевића) приредио је у Галерији УЛУС-а девету самосталну изложбу слика насталих у периоду 1994-1998.

Када се Донков средином протекле деценије појавио на ликовној сцени, у крајње узаврелој атмосфери "уметности осамдесетих" на први поглед је његово апстрактно сликарство деловало као својеврсни анахронизам. Том утиску допринио је општи изглед тада доминантне "обнове" сликарства која је била базирана у најчешћем случају на актуелним експресивним, фигуративним или цитатним идиомима. Повратак гестуалне апстракције и енформела у том тренутку бујања "постмодерног стања" у пракси неколико младих сликара који су тада јавно промовисани (уз Донкова то су били Александар Рафајловић, Саво Пековић, Михаило Петковић, Слободан Пеладић и др.) био је у моменту диспаратан али и убедљив пластички концепт са директном историјском референцом – што их је и довело у непосредну естетичку релацију са епохом. Њихов наступ тумачен је на више начина: од контролисаног геста и неоенформела друге генерације до знака, геста и материје по други пут...

Перицу Донкова је већ тада карактерисала изразита култура сликања на оној линији која је и у домаћој традицији позног модернизма имала значајне протагонисте: од Миће Поповића и Вере Божичковић до Омчикуса, Фила и Зорана Павловића, дакле у једном стриктно одређеном стилском пољу које попуњавају енформел и гестуална апстракција. Крећући се упоредо тим линијама он је изградио један аутентичан пластички језик којим је врло ефикасно реализовао властита креативна начела. Под тим,

али и измењеним обрасцем, Донков је формирао једно енергетско поље слике високог интензитета истовремено саздане од материје и геста.

Слике које је сада изложио иако су у духу исте са ранијим, поседују и понешто промењене особине по формалним својствима. Видљиво је да је задржао свој познати "говор" акције и пасте, али ако је раније она била углавном бело лазурна и монохрона, данас је постала колористичнија и са знатно слојевитијом пастом. Уз то, ранија пиктурална призорност сада је у неким случајевима употпуњена неком псеудоиконичношћу проистеклом из овлашних визуелних реминисценција на византијско фреско-сликарство која је у функцији допуњавања садржаја слике препознатљивим језиком знакова уметности осамдесетих година. Или, пак у неким радовима Донков конфронтира ранију монохромiju са новим колоризмом карактеристичним за уметност текуће деценије. Дакле, основна идеја његових нових радова базирана је колико на његовом првом искуству толико и на и надаље активној потреби да у циклусима трансформише властиту поетику према доминантним естетичким захтевима времена.

Већ и до сада је Перица Донков утврдио једну од најизразитијих позиција међу уметницима своје генерације и то у времену које је означило велики прилив нових, врло индивидуализованих поетика на плуралистичкој сцени протекле и ове декаде. Његова изложба само је потврдила то место у рецентном југословенском стваралаштву које постојано стоји на и даље виталним линијама.

Мирјана Теофановић **ТЕКСТИЛНИ КОЛАЖИ СЛАВИЦЕ ЕРДЕЉАНОВИЋ** **ЦУРК**

Сликар Славица Ердeљановић Цурк је истражила и оформила лични израз у уметности пастела и цртежа, где је успела да пронађе, нама већ препознатљив, визуелни знак у којем интерпретира и материјализује своју поетику.

Њено опредељење за текстилни колаж, стога, познаваоци досадашњег уметничког опуса овог аутора могу оценити као радикалну промену у њеном стваралаштву. Међутим, ако се сагледају ауторови уметнички афинитети у континуитету, овде се она уистину враћа својој ранијој вокацији. Наиме, још у току студија на Факултету примењених уметности у Београду, на Одсеку за монументално сликарство где је учила код професора Рајка Николића и Градимира Петровића, управо је колаж представљао њен омиљени визуелни медиј у којем је настојала да открије потенцијале декоративних вредности у техници колажа од хартије. У делима са ове изложбе, Славица Ердeљановић Цурк се поново бави колажом, али сада у другачијем материјалу и као зрео уметник, који у овом визуелном медију, првенствено, тежи да открије нову естетичку садржину свог дела.

С друге стране, ново ауторово усмерење није изненађујуће ако се сагледа и у контексту деловања Славице Ердeљановић Цурк у Уметничкој школи у Нишу, где је запослена као наставник цртања и сликања већ двадесет година. Као педагог који искрено воли свој позив, она се ангажује у раду са ученицима далеко шире него што је то дефинисано програмом њеног предмета. Током дугог низа година, присно се упознавала са безбројним нијансама визуелних знакова богатог ликовног језика уметности текстила.

Уметник који оствари оригинална дела у једном од визуелних медија и успе да у њему интерпретира свој ликовни израз, зна да

на исти начин мора прићи стваралаштву и у неком, за њега, новом медију.

У уметности текстила, Славица Ердељановић Цурк долази као зрео стваралац.

Као остварени уметник, свесна је мере у којој једна нова техника пружа могућности у изразу личне поетике, али и обавезе аутора да претходно присно истражи ликовну граматику тог другачијег визуелног медија. Јер, упознавање нове технике за уметника не представља учење једног новог заната већ, првенствено, откривање карактеристичног језика једне форме у којој аутор тежи да пронађе ново значење свог дела. Једино са таквим приступом могуће је остварити дела пуног значења.

У креацији текстилног колажа, Славица Ердељановић Цурк прилази са поштовањем за посебност визуелног језика уметности текстила. Ипак, њена прва дела, настала у новом материјалу и техници, према свом ликовном концепту припадала су више сликарству него уметности текстила. То су била изразито колористичка решења и композиције мањег формата, у којима је аутор, из страха да не упропасти велике количине тканине, пажљиво користила материјал и маказе! Ево шта аутор каже о тим првим искуствима: "У првим делима у текстилу имала сам потребу да се ови моји текстилни колажи допадне, у њих сам унела све своје умеће и ликовно искуство. То је било у почетку."

Током рада, Славица Ердељановић Цурк стиче сигурност и самопоуздање ствараоца који верује у истинитост свог дела. Ослобађа се потребе за допадањем; она и њено дело сами постају довољни једно другом. Сада, своје ликовне идеје аутор обликује елементима композиције текстилне уметности, очигледно је да материјал и примењена техника не спутавају ствараоца већ, напротив, отварају му пут ка новим ликовним сензацијама. Славица Ердељановић Цурк то образлаже овим речима: "Када сам се ослободила, постала самоуверенија и сигурнија, почела сам да радим велике формате који у мом развоју, као уметника, представљају сагледавање једног новог аспекта форме. Оно што у мом сликарству нисам постигла, нити желим, то сам успела да остварим у уметности текстила".¹

У радовима насталим у претходне две године, Славицу Ердељановић Цурк упознајемо као уметника који је до краја овладао ликовном граматику медија текстила. Ова дела представљају ауторов рад у домену уникатног декоративног текстила великих формата.

Појам великог формата, сам по себи, није битан елемент при оцени естетских квалитета уметничког дела. Али, уколико ова форма прати, одговара и омогућује аутору да искаже своју ликовну идеју, у том случају, велики формат постаје један од битних градивних елемената композиције.

Као сликар, Славица Ердељановић Цурк је одувек имала наклоност према монументалном декоративном сликарству. Осећала је да њене ликовне идеје захтевају више простора у којим би се експресивна форма њених композиција са, у њој, увек доминантном линијом, слободно обликовала.

Управо у том погледу, уметност текстила отвара велике могућности, што је био још један од изазова који ју је инспирисао у експериментисању формом текстила.

Велики формат, за овог аутора значи, пре свега, ликовну слободу од наметнутог ограничавајућег простора дела мањих формата, на који је упућивао дотадашњи рад у пастелу и цртежу. То је излазак у простор, али не да га до краја натопи, испуни линијом, већ да свој ликовни знак доведе до пуног израза, у којем линија прераста у форму, постаје облик. Текстилни колаж је кореспондирао са њеном тежњом за простором, постао медиј у којем ће се линија ослободити, дубље изразити снажне емоције аутора.

Поређење између линије у пастелима и цртежима са оном која гради композицију у делима текстила, подсећа нас на реку која се најпре пробија кроз уски кланац, у свој својој лепоти, да би, када стигне у долину постала пространа, смирена, монументална.

У стваралачком проседеу Славице Ердељановић Цурк назире се две битне фазе. Прва се односи на израду скица на одређену тему, а друга на реализацију ауторових визуелних идеја у материјалу и техници текстила.

Техника коју аутор користи у изради ових дела је заправо квилт (quilt), древна техника текстила, и, условно, може се сматрати и једном врстом колажа, јер се састоји у обликовању композиције од комада текстила који се, потом, на подлогу фиксирају прошивањем. Овај начин рада у прошлости се користио у нашим крајевима, али као што се догодило са многим другим техникама традиционалне, ручне израде текстила, као што су, на пример, ткање или вез, и ова је одавно напуштена и замењена готовим индустријским производима. У неким европским земљама, међутим, посебно у Великој Британији, у овим техникама уметници остварују изузетна дела.

Теме поетичне садржине са дубоком хуманом поруком најчешће представљају инспирацију за ликовни доживљај Славице Ердељановић Цурк. У сижеима, као што су Џонатан Галеб или Дрво Малог Принца, на пример, уметник исказује свој критички став према савременој цивилизацији у којој се хумане вредности губе, заборављају и нестају.

Визуелизацију новог дела уметник започиње израдом низа скица. У њима истражује структуру композиције и форму која адекватно обликује ликовне идеје на дату тему. Уистину, настале скице су аутору, пре свега, водилца у избору боје и материјала и битних карактеристика форме будућег дела, да ли ће бити геометријска или органска, да ли конвергира према једној или више вертикала или је разуђена. Скице, дакле, само сугеришу могућности и значе оријентацију у компоновању дела, које ће тек у директном ауторовом сусрету са материјалом и техником текстила добити своје пуно значење. У ту сврху, аутор се опредељује за неколико инспиративних скица као полазиште у даљој креацији, директно у материјалу, при чему тежи да своје визуелне сензације интерпретира и усагласи са технологијом и примењеним материјалима.

Компоновање у текстилу, Славица Ердељановић Цурк започиње постављањем већих компактних, фигуративних или апстрактних форми, тамних на светлој или светлих на тамној подлози. При томе аутор примењује мали избор контрастних боја, црвено или црно на белом или у окер гами од светлих до дубоке смеђе. У даљем процесу, она постепено декомпонује веће форме, на тај начин што из њих исеца мање облике, од којих, њиховим одстрањивањем или укључивањем у композицију, заједно са, сада начетом, првобитно, компактном формом, гради нову динамичнију целину. Овим намерним и смишљеним креативним захватом, аутор ствара нову виталност дела.

У њеним делима овај креативни процес се препознаје и лако га је следити. У делу Сећање, аутор поставља на црном фону беле троуглове, које затим декомпонује исецањем. Док начете форме троуглова ублажавају и разбијају геометријску строгост целине, укључивањем у композицију исечених, нових облика, аутор остварује посебну вибрантност површине.

Понекад је Славица Ердељановић Цурк инспирисана да креира више варијанти на једну тему, као што је то случај у обликовању неколико композиција са заједничким називом Дрво Малог Принца. У реализацији ових дела, она полази од компактне форме стилизованог стабла, затим је декомпонује у низу оригиналних решења у којима, сукцесивно, облици постају апстрактнији. У последњој варијанти, тема опстаје само у неколико линија-облика усмерених навише, симболишући позитивну енергију раста и тежњу живота ка напретку и развоју. Овај упечатљив ликовни доживљај аутор остварује у суптилној игри црвених линија-облика на белом фону.

Крајњи циљ разлагања композиције на мање компоненте и линију која све то повезује, јесте ауторова тежња да композиције поједностави и сведе на најнеопходније облике, а то је за овог аутора линија, која је дубоко инспирише. За Славицу Ердељановић Цурк, линија је њено средство компоновања, коначна форма ауторових ликовних аспирација. У стваралачком процесу овог уметника, линија представља онај елемент композиције у којем она најистинитије изражава и материјализује своју поетику.

Линија, као битан градивни елемент њеног визуелног знака, добија у медију текстила ново ликовно значење, готово снагу симбола. У делу Џонатан Галеб, та линија-облик гради композицију, у виду танких површина тканине и суптилних тонова боје неба и мора и беле, која асоцира на узлете и пад несхваћеног Галеба Џонатана, док ужива у свом лету и надметању са самим собом.

Ова дела доказују да уметнички темперамент Славице Ердељановић Цурк налази нови изазов у креацији текстилних колажа да дубље, адекватније изрази своје визуелне сензације, што се манифестује, током компоновања, као позитиван емоционални набој у форми која се уздиже, пуца, раслојава. Нова слобода у компоновању наметала је истовремено меру и уздржаност, као императив материјала и технике текстила. Међутим, дисциплина у обликовању композиције текстилних колажа била је присан ауторов сарадник, стога што је у њеном ументичком концепту, крајњи циљ једноставност дисциплиноване форме композиције али са, увек, доминантном линијом.

Захваљујући својој уметничкој зрелости и једној посебној стваралачкој самодисциплини, Славица Ердељановић Цурк нам је текстилним колажима представила оригинална дела, високих естетских вредности, што дугујемо, првенствено, креативности и раскошном таленту њиховог аутора.

Ивана Станковић
Професор цртања и сликања
Уметничка школа у Нишу



Напомена:

1 Разговор др Мирјане Теофановић са Славицом Ердељановић
Џурк, обављен у Београду, 15.3.2001. године

Срђан Марковић **ЦРТАЧКА НЕРВАТУРА ЕРОТСКОГ**

Над тематским циклусом Иване Станковић

Млади стваралац Ивана Станковић припада кругу сликара графичара што су се, средином деведесетих година прошлог века, формирали у класи Зорана Јовановића Добротина на Факултету уметности у Приштини. Реч је о особитој атмосфери у класи у чијем је миру будући стваралац могао да се препусти сопственој усамљености и да упорно и марљиво, нагнут над комадом лиолеума, извучи, сечивом длета, дугу линију у чијим ђудљивим преплитањима постоји снажан покрет ка ономе што се стално измиче. Управо је тежња ка доживљавању суштинских токова живота као резултат природне везе са светом резултирала, на почетку стваралаштва Иване Станковић, системом визуелних знакова блиских структури пиктограма који су се временом, логично, претворили у знаке што својом конкретношћу представљају "запис" фрагмената свакодневице произашли из њеног поетског света.

Циклус графика тематски омеђених еротиком, које имамо пред собом, представља логичан наставак њених визуелних истраживања живота. Наравно, погрешно би било посматрати их у дословном значењу – у ономе, дакле, значењу којим се исцрпљује тематски слој визуелног исказа. Еротске теме пре свега представљају јак цртачки изазов, ону врсту изазова која подразумева консеквентно спровођење процеса визуелизације и дефинисање избалансираног односа између цртежа по себи и цртежа који производи из процеса савлађивања материјала. Тај проблем превођења Ивана Станковић решава енергичним упадом у структуру плоче, тачно одређеним интензитеном линије, логичним променама њеног ритма којим се појачава експресија. Истовремено, Станковићева зна да успостави избалансиран однос између линије, између експресије која је, по себи, иманентна графици у боји. У том случају боја се (било да је реч о израђеној орнаменталној структури што подсећа на палимпсест, било да је реч о хроматски активној површини) претвара у активно поље које усклађује цртачку нерватуру исказа.

Стварајући облике који, на изванредан начин, одсликавају део "животне вреве" времена у коме живимо, Ивана Станковић убедљиво демонстрира моћ да делом превазиђе ограниченост тематског плана претварајући графичке листове у површине на којима може да "апликује" свој став према животу. Еротско у том

контексту није крајњи циљ исказа. Она је повод да се њиме проговори о живој материји збивања – у крајњој линији о смислу живота.



Ивана Станковић
Професор цртања и сликања
Уметничка школа у Нишу



Бојан Живкић **"КАМЕНИ" СВЕТ ГРАФИКЕ**

У комплексном процесу израде графике, цртеж први трпи све колебљивости и измене у трагању за извесном стилском јасноћом, чије се разрешење најчешће јавља током рада, док су извесна "случајност" и непредвидивост потиснуте у личност аутора.

Како се линија и сам цртеж у класичном смислу губе и уступа место широком потезу и гесту, на начин експресивности, појачава се динамика, смањује предвидивост и уноси спонтаност, проистекли из опробаности, дакле из искуства стеченог претходним бављењем и изучавањем.

И управо у тој жељи да се дело одликује спонтаношћу, чистотом и експресијом, саму скицу, колажираним материјалом, делимично несвесно, осликао сам уљаним бојама на глатком папиру. Док су ми интересовање побудили имагинарни пејзажи на којима доминира камен као основни природни, скулпторски материјал којим градим, својствени асоцијативни облици са јасно одређеним "продорима" и метафизичким простором сада већ одишу нестварним осветљењем, чиме је појачана драматичност.

Атмосфера је сачувана асоцијативношћу која подразумева одређену врсту истраживања и у свом кретању ка апстрактном не губи у потпуности препознатљивост облика, док је динамичност композиције остварена кадрирањем мотива и колжирањем структурално третираних колористички богатих исечака који у комбинацији са линерним преплетом дочаравају елементе "каменог" света. Стална присутност иконографског симбола – камена, у мојим графикама, центар је делимично имагинарног простора, било као мотив за себе, било као део грађевине.



Бојан Живић
Професор *графице*
Уметничка школа у Нишу

Камен са својом богатом органском структуром постаје контрапункт који смирује, и истовремено узбуђује, повезује и уобличава мноштво разиграних површина, облика и боја, али и објеката сам по себи, иза којег се крије дубоко сензибилан и медитативан став према простору који нас окружује.

Графика је као ликовна дисциплина тесно повезана са осталим уметничким правцима, а њена блискост са сликарством омогућава јој да следи савремена стремљења која превазилазе конвенционални дух. Јер, све оно што се у сликарству постиже густим намазом боје и аплицирањем других материјала, у поступку дубоке штампе, за коју сам се превасходно определио, има своју замену у ецовању плоче киселином, шабовањем и осталим технолошким поступцима у којима процесом разарања управља уметникова мисао.

Циклус графика који се овде објављује обједињен је како у тематском тако и у технолошком смислу. Рађен је у графичкој техници која у мени за сада највише побуђује стварање. Наравно, искуство са осталим графичким техникама, којима сам се бавио, покушао сам да пренесем на рад у техници дубоке штампе. Она је резултат интересовања за материјализацију замишљеног.

Дубока штампа омогућила ми је управо ону психолошку напетост која је у уметнику основни покретач истраживања. Савладавањем чврсте структуре цинкане плоче киселином ствара се утисак крајње рукописне спонтаности и сигурности у постизању лаганих тонских прелива као и велике просторне дубине. Бављење чистим графичким структурама и ликовним елементима којима се наглашава изражајна снага графизма у техници дубоке штампе, акватинта у комбинацији са осталим техникама (сува игла бакропис, резерваж...) омогућило ми је постизање управо већ поменути психолошке напетости.

Предлошке настале колажирањем направљеног материјала преносим на металну плочу уз помоћ огледала у којем је одраз управо супротан, како би се каснијим отискивањем на папир поистоветио са оригиналом. Не служим се прецртавањем, јер ми је управо због огледала омогућен непосредан приступ и третман средствима којима сам се служио и код израда скица. Уколико је у питању потез четком, на плочи га третирамо истим средством, наносећи грунд или отварајући површина на грундираној плочи.

Својим вишебојним приступом графике кореспондирају са сликарством, што ми је била и намера. Неочекивани однос бојених површина и њихових преклопа изазива узбуђење код посматрача, док нас топли колорит повезује са изворним симболима живота. Увођење пиктуралне референце, уз покушај дочаравања материјала различитог састава, сугерише унутрашњи аутономни простор. Поједни акценти чисте боје употребљени су да се продуби простор и да се јасна дводимензионалност разгради, док је у даљој организацији композиције врло важна улога линије која је ту да разбије површине и тако унесе потребну динамику. Суштина да се

физика преточи у метафизику остварује се након уласка у простор оног "другог света", скривеног иза наше свести.

Овај имагинарно-пејзажни микрокосмос осликава мој интимни однос према природи. Још на завршној години редновних студија, камен је постао значајна предмет мојих тема и очито за мене има скривено симболично значење. Ту врсту набоја покушао сам да сажмем у мапу од четрдесетак графика са сличном темом и без назива, насталих као надградња самим цртежима у нади да неће изгубити на инспиративности.



Бојан Живић
Професор *графице*
Уметничка школа у Нишу

Станиша Радојловић **ОБЛИЦИ-ОБЛУЦИ МОЗАИКА**

Интервју у неколико сцена из атељеа, радионице за израду мозаика, цртежа и слика

Права драма, на жалост неће бити испричана, можда тек наслућена, а то је оно што се дешава између ствараоца и његовог дела; драма тешка и мучна, али са чудесним преокретима.

- Мораш да ми помогнеш око писања, ја једноставно немам времена.
- Спремила сам оловку и папир, можеш да причаш.
- Не знам како да почнем.
- Није битан почетак.
- Свиђа ми се да почнем из средине или с краја. Знаш оно, случајно почнеш да гледаш филм усред радње, и прекинеш, да би радио нешто друго. Одломак филма наставиш и развијеш у својој глави, створиш неку своју представу... тако некако.
- У реду, почећемо из средине.
- Или оно, стојим ја у реду за шећер, наиђе Хуан Миро и нас двојица почнемо интерелкутални разговор.
- У средини или на крају реда?
- Не, стварно, страшна помисао. Не мора Миро, неко други.
- Хтела сам да кажем, идеја је језива, сусрет људске беде и чисте радости, људске унижености и узвишеног.
- Хоћеш да кажеш да је Миро увек налазио шећер?

- Не, хоћу да кажем да је нама тешко да се препустимо идејама, стваралаштву, да смо ограничени баналним проблемима, скучени сиромаштвом.

- Баш то. Не бих бежао од тога, не бих се претварао да сам неко други. Све време радим оптерећен, мучим се.

- Признај да уживаш.

- Заправо да, има момената када се заборавим, занесем, када постојимо само цртеж и ја.

- Причаш о цртежима или мозаицима?

- То је све једно. Мозаик је само медијум, проблем је нешто друго.

- Онда, зашто мозаик, зашто камен? Хоћеш да кажеш да је то без значаја.

- На одређен начин да, техника извођења је скривена од каснијег доживљаја посматрача. Само ће ускогруди занатлија размишљати о малтеру, уместо о цртежу, идеји. Ја радим у камену јер тај материјал волим, између осталог... Волим ту тајновитост камена, снагу и једноставност, у исто време... безвременост.

- Као да причаш о скулптури.

- Не баш, скулптура камену даје одређен облик који може бити веома далеко од његовог природног облика и суштине. Ја му облик у том смислу одузимам, али га очигледно не мењам, јер и најмањи фрагмент задржава својства великог, као фрактали...

- Сама множина појединачног не нарушава суштину камена, јединственост, непоновљивост. Чак га наглашава, као понављање стиха у поезији.

- Испашће на крају овога еп.

- Само се ти шали, али заиста имам проблем, видиш да се трудим да осмислим мисао; мислим, видиш да ме збуњујеш.

- Извини, хајде настави.

- Не знам где сам стао.

Мислим да треба почети од средине. Не би сметало ни да се почне од почетка, јер средина неће објаснити ништа посебно што се догодило на почетку, нити би се ту наслутио крај; почетак је само бесповратно изгубљени део пута, давно заборављени први сан. Средина је, међутим, увек ту. Њу је тешко сагледати због велике близине и могу је само наслутити као изокренуту и искривљену слику у огледалу.

- Ово сам хтео да кажем, одавно ме не узбуђује класично ређан мозаик; знаш, кренеш редом да везеш фино налупано камење, ти само попуњаваш, имитираш... већ само имитираш. То је имало смисла некада, као луксузни подови, луксузни зидови и сводови.

- А како ти видиш своје мозаике, зар их не везујеш за архитектуру?

- Није обавезно. То ме сада не интересује посебно. Видиш, док црташ, одређене ситуације на папиру ме провоцирају...

- Мислила сам да је то цртеж унутар неког формата; делују минималистички.

- Није прва идеја од које морам да одустанем. Сећаш се прве концепције?

- Фигуре које силазе низ степенице подземног пролаза? Природна величина, чиста бетонска позадина, град као спонзор.

- Недодирљиви архитекти.

- Можда је требало да будеш упорнији.

- Сада је касно. За ову прилику ићи ће овако, и онолико колико сам у стању да створим. Чак не бих позивао људе на отварање. Неколико случајних пролазника.

- Не верујем ти ни реч. То је тренутно нерасположење, умор.

- Не прича ми се о томе, јесам уморан. Знаш да је лакше радити мањим, ситним тесерима; велики камен мора имати тачан облик, боју и величину, он је видљивији сам за себе. Морам да тражим сваки комад посебно, обликујем да се савршено уклопи; можда изгледа да сам нешто на брзину набацао, али сто пута је лакше радити ситним камењем и читаве површине, јер делују у маси и има пуно места за пропусте. Имам потребу за још крупнијим камењем; видиш оно камење које сам наређао, онај портрет и мермерне плоче, троуглови, као колачи. О томе размишљам; монолитне површине, као знакови, а негде најфиније ређан сегмент. Али бојим се да ћу морати да смањим формат.

- Па то бар не мора да изгледа лоше.

- Требало је да све буде истог формата.

- И цртежи?

- И цртежи.

- Гледала сам синоћ оно што си писао по зиду, ово иза тебе.

- Цртеже?

- Не, то је од раније. Ово су називи радова.

- Писао сам како ми је падало на памет. Могу да буду називи. Мени више личе на теме за размишљање.

- Игра се цртеж, јављање цртежа, цртеж пред самим собом, портрет са два лица, цртежи са лицем и наличјем, игре на песку, цртеж који је сам себе појео, цртеж који нема смисла али има све остало.

- То јесу твоји радови, преведени у речи; персонификовани објекти; инфантилно, духовито, позитивно.

- Весело, пре света, то желим, радост; о томе бих писао.

Има ту још нешто. У једном луцидном тренутку записао сам за један рад: "У цртежу постоје две ствари, прва је најважнија." Наравно, заборавио сам која је то ствар, а немам утисак ни да сам икада

знао. Нити знам шта о цртежу, али сам сигуран да ту има нешто јако важно. Зато га и тражим.

- Подигао си мозаик! Обећао си да ме зовеш.

- Ето, дошла си на време. Само што сам га подигао.

- Па, ово је фантастично!

- Знам, али то није права слика. То што се теби свиђа је утисак недовршеног, наслућивање, светлуцање испод овог папира, боје и лепка.

- Видим све, али не одустајем; мислим да је прелепо; хајде, брзо, опери га.

- Не бих журио; ево како се мењају ствари.

- Ова птица је млечно бела!

- Прејака је, видим и сам.

- Зашто си је уопште стављао, сувишна је, бар да је од оникса.

- Ваљда ми се чинило да нисам довољно рекао, да допричам.

- Није тако страшно, само ме изненадила.

- Прејака је, конкурише свему осталом; најрадије бих је извадио.

- Није страшно, треба мало времена да се навикнем да је ту; додао си је пред само ливење, зар не?

- Свиђа ми се комбинација полираних и ломљених мат површина, врло храбро и врло ефектно.

- Недостаје ми боја, пуно интензивних тонова. Дође ми да обојим бетон. Замишљао сам да цела изложба буде у плавом.

- Како у плавом?

- Не буквално, али да доминира плава, да носи, као атмосфера. Сећаш се оне Ћелићеве композиције.

- Цела у смеђим тоновима са нешто сиве...

- И само једна чиста плава површина, један невероватан кобалт и цела слика је плава.

- Да, то је баш невероватно.

- Стално имам утисак да нешто заборављам. Као да ми увек измиче оно најважније. Таман помислим да сам све рекао, цртеж већ готов, ја блажен, пливам у задовољству; не прође ни мало, схватам да сам нешто испустио, да ми је неописиво драгоцен ствар измакла. А била је ту, негде између мог ока и папира.

- Знам тај осећај, извини што се смејем; само је туђ рад изваншан, завршен, нешто у чему евентуално можеш да уживаш.

- Све је ово погрешно! Знаш шта: ово је само почетак; на изложбу ће ићи оно што буде могло. Ја ћу ово направити. Заправо је требало ово да изведем, погледај ове цртеже.

- Облици – облаци.

- Облици, као крхотине стакла, издужене, великог формата, у дугом низу, фрагменти експресивног цртежа у тоновима црне и сиве, са негде безобразно пласираном стакленом пастом у једном комаду интензивне плаве, жуте или црне боје. Замишљавам модерну изложбену салу, огромних димензија, сву у углачаном мермеру, са металним конструкцијама, са полулучним дугим зидом и на њему мозаици, облаци у дугом низу, осветљени из различитих углова.

- Ово је само почетак – урадићу ја то.

- Добро, а шта ћеш да напишеш?

- Не знам.

Драган Радовић **ПЕВАЧ**

Остављеног и без иког свог, бистрог и за песму обдареног Благоја, прихватио је као слугу охоли и осииони Абдурахман слишански и поверио му велико стадо оваца и простране раданске пашњаке. Сиромах, а послушан, није имао времена да јадикује, већ је пуна срца прихватио одрасле, крао њихове песме и васцели дан певао старе напеве. У доколици и уз шаргије изводили си их певачи које је, склон опијању, Абдурахман доводио са разних страна. И док је од турских дечака учио језик тек да га зна, срицао је и певао дивне мелодије, смишљао песме, тако да га је убрзо газда ослободио пастирских дужности, поверивши му послове коњушара, пратиоца и забављача.

Благоје се прихватио шаргије, па је, уз гајде које су му од родитеља остале, забављао свако друштво.

Још је прошарица по Радану, са првим сунчаним данима у години, наливала млеком бременита стада бегова, а већ се шапутало о Црном Ђорђу, бећарима и бимбашама моравским. Абдурахман се озбиљно припремао за поход Шашид паши лесковачком, старешини од угледа, господару Алаџахисарског санџака, мудро, силном, моћном и добром господару, поштованом од Турака и од Каура. Али, да би се дошло до Шашид паше, ваљало је проћи кроз поседе силног Цветка Врановачког, бакалина и Карађорђевог војводе. Зато је поход Абдурахмана дуго одлаган. Да би што више дознао о намерама Цветка Врановачког, Турчин је често долазио до лугарских ливада и постављао страже да би нејаког Благоја слао до бакалнице по еспап и приче о очекиваној буни. Дечак се неустрашено представљао војводи као највећи пријатељ и осмељено тражио од бакалина еспап и податке о устанку.

- Поручи му ово – Цветко је без увијања и претњи говорио о намерама српске раје. "Нисмо шака јада. Ајдук Вељко из Крајине, Петар Добрњац, Станоје Главаш, Стеван Синђелић, Петар Петровић Стреља су уз Вожда. И на стотине војвода. Није нас мало и нисмо шака јада. У бој, па ком опанци, ком обојци."

- А, допусти нам да одемо Шашид паши у Лесковац – замолио је Благоје.

- Теби за љубав, пуштам вас. И једно те молим: превари свог агу и оди до харема, па мени за љубав уштини за сису једно од хасан бегових курви".

- Оћу, честити војводи" – уз осмех је рекао Благоје, пољубио руку Цветкову и одскакутао до лугарских ливада.

Лесковац је био велика Варош са бедемима и палисадама, калдрисаним улицама, дрвеним, грубим мостовима. Тиха, прашњава варош мирних људи обе вере који су заједно живели, поштовали се и мрзели. Текије, џамије, амами, богате беговске куће и широке авлије, с једне, и влажне уџерице с друге стране, казивале су о моћи народа.

На ислуженом Абдурахмановом коњу, уз снажне пратиоце, јахао је Благоје калдрмом приближавајући се прелепом Шашид-пашином конаку. Дечак је био узбуђен. Видеће пашу. А можда пред њим и запевати. Од те помисли, срце је снажније ударало, а грло се стезало. Бојао се да ће га глас издати, да неће моћи Бога да назове најугледнијем човеку. Ипак, страх је био узалудан. Дежмекаст, округлао Турчин, са тешким турбаном, био је благе нарави, промуклог гласа, тих, умерен, просто снисходљив, ни налик силном и "лудом" паши, о коме се причало. Благоја је Абдурахман представио као вредног, оданог слугу.

- А кад запева, као да му булбул из грла излеће – хвалио га је ага.

- Није баш тако, честити пашо – брано је Благоје, уживајући у похвалама.

Ага је са пратиоцима отишао у конак, док је Благоје са пашиним момцима раседлао коње и, уморан од пута, сео испод дуда у дворишту. Дохватио је шаргију и запевао тужну песму коју је агина кадуна, доведена из Једрена, кришом певала у дугим зимским ноћима.

Одједампут се око дечака окупила силна младеж. Слуге, пастири и коњушари примицали су се Благоју, уживали у песми и чудили се лепоти гласа који нису очекивали од дечака. А он је, понет пажњом, све заносније певао. Окупи се и младеж из суседних авлија. Опчињени песмом, нису приметили када су на капију ушли Асан бег, Шашид пашин размажени син и Абдул Ћерим ага, моћни и лепи Турци, склони пићу, блиски песми, лаки на сабљу и кубуру. Застали су и ослушнули песму.

- Овај нам треба, Асане за твој харем – рекао је Абдул Ћерим ага, разјурно песмом омамљене момке, отео Благоју Шаргију и рекао:

- "Пођи самном, Каурине!"

Благоје је без двоумљења пошао за агом и обрео се пред диван угледних домаћина.

- "Абдурахмане, имама ти, продај ми каурче, не питам шта кошта" – молио је Абдул Ћерим ага.

- "Ћериме, брате, нећу ти га продати, већ ћу ти га алалити.

- Ама се нећеш усрећити. Лукаво је то, каурако, проклето.

- Нека је, бар ће ме увесељавати песмом".

И тако је Благоје променио власника, са једином обавезом да га увесељава.

Како је у весељу грешно бити сам, тако је Благојеве песме Абдул Ћерим ага најпре делио са својим јаранима, да би убрзо слугу уступио Асан бегу да му забавља робиње из харема.

Сусрет са харемом био је узбудљив. Благоје је пробуђеном мушкошћу задовољавао набујале пориве. Истовремено, бојао се осиног Асан бега које је лако могло пасти на ум да несрећног дечака ушкопи и остави га за навек у харему.

Уздрхтао, ступио је у харем између аге и бега са шаријама у рукама и песмом у грлу. Ноћ је отварала небеске двери, када се у једва осветљену просторију зачу песма праћена болним и прозуклим шагријама, гочем и зурлиама. Ушкопљени Циганин Селим, остарели гочобија Расим и он, недорасли Благоје, пунили су одаје музиком и из тајних ходника, пред необуздане аге и бегове, доводили робиње.

Оргије су тужно запевале о несрећној љубави, праћене ритмом искусног Расимовог гоча, веселом игром прелепих робиња. Са заносном игром витких тела, извијао се дим из најргила пијаних Турака. Благоје је желео само једно, да испуни жељу Цветка Врановачког, да једној од робиња додирне набрекле дојке.

И тако, из вечери у вече. Ноћу у харему, дању у сређивању авлије, чишћењу и , најчешће, у забављању гостију којих је у Шашид пашином конаку било много.

Благоје се није могао пожалити на посао и живот. Сит и задовољан, вредан и ведар – сироче Благоје, стасао је у лепог младића. Имао је више и боље од часнијих и угледнијих из Шашид пашине послуге. Једино му је сметало што није био међу својима, што сакривене гајде није узимао у руке и што не сме да запева пуним гласом и пуним срцем лепе српске песме о љубави и патњи, које су му ницале у диши.

Око Тодорове суботе, густа магла спустила се над Ветерницом. Благоје је под оним истим дудом смишљао молитву свом Богу, пркосећи Алаху, Али се, сиромаш, плашио сваке речи. Смишљајући молитве о љубави, мислио је на једну робињу из харема. Тог јутра, ни од ког примећен, прекрсти се и тихо запева:

Магла падала в долина
од њума се ништо не види.
Само еден грм зелен.
Под њим ми седи комшиче, комшиће младо терзиче...

Ређао је стих за стихом неприметивши да му се примакла најлепша робиња из харема, прелепа Бела Перка. Она је саслушала песму и кроз сузе замолила:

- "Помогни ми да побегнем одавде. Убићу се ако останем" – рекла је очајно, као да је баш од њега очекивала помоћ.

Да је старији и искуснији, имао би више обзира и страха. Овако, млад, лакомислен и већ данима занет њеном лепотом, на сред

дворишта је своје одоре дао Перки да обуче преко минтана и димија.

- "Иди код Цветка у Врановце код Лебана" – рече јој, као случајно додирнувши њене дојке, и разодевен у постелји заспа сном праведника.

Пробудила га је граја слугу о томе да је нестала најлепша робиња из харема. Галами се придружио и Благоје набедивши слуге да су му украли одећу.

Кад се све смирило, сви прихватише његову причу да су неки Срби, лопови, украли робињу и одећу певачу.

Неко време Благоје је наставио да пева и свира, али су се прилике по Србији много измениле. Вожд је окупљао људе око себе, па је Турцима било све мање до песме и уживања. Мислило се на борбу како да се угуше буне. У једном таквом метежу искраде се Благоје из турског окриља и упутио Цветку Врановачком надајући се да ће код њега затећи лепу Перку и у Цветку наћи свог заштитника.

Заштитника је нашао, али се разочарао сазнањем да се Бела Перка није појављивала. Од Цветка дознаде да се дуж Мораве народ диже против Турака.

- "А твоја Перка је тамо, низ Мораву" – претпостави Цветко и за пут опреми Благоја, поклони му коња и напуни му бисаге храном и дукатима.

- "Ако ти затреба помоћ, имаш пушку, кубуру, нож и моје бећаре..." – па наброја десетак имена угледних српских бимбаша, војвода и домаћина.

Сунце сваког јутра попије Мораву код Врања и пре заласка, код Смедерева умије лице и чисто иде на починак. Можда Србијом не тече Морава. Можда је то сенка Мораве. Можда и Србије нема на земљи. Можда је ово сенка Србије. Можда су наше река и наша земља сенке са Сунца. Можда постоје само на небу, а овде, на Балкану, тумарају као сенке, мишљаше Благоје.

Путујући низ Мораву срочио је неколико песама посвећених Перки.

- Она ми је водиља, моја богиња, моја Божана – шапутао је Благоје да би се заорила долином Јужне Мораве песма:

Што ми је мерак пољак да будем,
мори Божано,
Пољак да будем на твоја њива,
мори Божано...

Да ли ће икада успети Белој Перки да отпева ову песму? ...

Десетак дан потом стигао је у Делиград великом војводи Синђелићу. Песме се војвода постидео. Када је Благоје запевао:

Ти си знао Србина заклет
како ваља за слободу мрети,

војвода кроз сузе изљуби младића, поклони му 50 дуката, зажали што лепа Перка није виђена у његовом војводству и упути младића хајдук Вељку Петровићу у Крајини.

- "На њега се жене лепе" – шалом рече војвода Синђелић.

Без љубоморе, очекујући сусрет са Перком, Благоје се упути у Неготин. Успут испева песме о јунацима и догађајима о којима је народ причао. У Параћину су му испричали о болести Кара Мустафе, што је Благоју било довољно да испева песму...

Болан ми лежи море Кара-Мустафа,
Болан ми лежи, море, хоће да умре...

Ову песму Благоја је успут певао домаћинима, па је она пре њега стигла до Неготина. Кад је младић представљен хајдук Вељку, Вождов презимењак га одмах упита за песму, изненађен новом песмом, коју му је Благоје испевао.

Расло ми је бадем дрво, танко високо...

Када је Благоје отпевао:

Устај, устај хајдук Вељко, брани Србију,

Вељко устаде, пољуби Благоја, поклони му кубуру и рече:

- "Дошао, веле, неки 'роми Вук, па бележи све што народ пева.
Кад би га ти потражио..."

- Нека, ја ћу радије у сусрет Белој Перки. А све сам мислио да је са тобом, И песму сам вам певао.

- Певао си и препешачио Србију. А ниси се сетио војводе Стреље лесковачког – прекори га хајдук Вељко".

Захвалан Вељку, Благоје се упути свом завичају необављена посла, пун наде да ће ипак наћи вољену.

Сусрет са Стрељом био је срдчан и опасан. Задајући велике проблеме Шашид паши лесковачком, Афус паши нишком и Мехмед паши врањском, Стреља се склонио са великом војском у Власотинце да из Дедабарског хана покрене народ на Турке. Стреља га је обавестио да се Бела Перка налази ту негде. Благоје крену са устаницима у хан у чијим подрумима је било много барута.

Сазнавши за побуну, Турци на оближње брдо довукоше седам топова, што је било кобно за устанак.

Пре него што су кренули на Дедабарски хан, Стреља упути Благоја наводним послом у хан Џан Стамене код места званог Густо Ораси.

Са шаргијама у једној и гајдама у другој руци, Благоју је у Оравачком хану чекало велико изненађење.

Од двадесетак ханова у Грделичкој клисури, овај је познат по лепим женама и великом благу забаве жељних Турака. Власница хана, Џан-Стамена, радо се давала лесковачким и врањским агама и беговима, а осим лепоте није имала чиме да се похвали. После једног скандала, заробили су је сејмени и умало да јој затворе хан. У помоћ притече чувени пољанички хајдук Никола Мандрапа уортачивши се са одбеглом Белом Перком. Обе власнице хана прославила је изузетна лепота. И док је Џан-Стамени пара била важнија од свега, Бела Перка је више држала до образа и части.

Стамена је за паре делила посељу са Турцима, док је Перка говорила:

- "Ако сам на лошем гласу, ја сам при чистој савести и бела образа". Њу Турци нису имали.

Иако су се у свим пословима слагале, једино их је ово завадило. Перка је мрзела оног кога је Стамена неизмерно волела: оног Абдул Ћерим Агу. Перка га је познавала још из Асасн беговог харема.

Наравно, о томе другима није говорила. Знало се једино да је она Мандрапина сестра која редовно даје добит свом наводном брату. Због устанка се и у хан осећала напетост.

Благоје се приближавао, стрепећи од Турака и сурета коме се надао. Од дечкића, са паперјастим брчићима, сазрео је младић густе браде, висок, леп...

И Перка је остала лепа, чврста у ходу и смирена у гласу, од времена када су се растали.

Кад је Благоје пришао хану, Перка је са прозора угледала лепог младића:

- "Шта ли тражи овај лепотан?" – питала се Перка, надајући се, како је Стамена обавестила, Абдул-Ћерим аги. Није ни слутила да је то певач Благоје у чијој одећи је побегла из харема. Упамтила је мирис младог мушкарца по сачуваној кошуљи. Није хтела да излази пред госта. Није ни било време за госте. Ни Благоје није тражио дочек. Једноставно, сео је испод ораха и запевао:

Станика ми болна легнала...

Тек што се глас попео до одаје, Перка стрча низ степенице, загрли Благоја и заплака.

- "Бежи одавде, несрећо" – и поведе га у своју собу.

Врата се замадналише и двоје младих споји се први пут у животу, заувек.

- "Још ћемо нешто – рече Бела Перка. – Убићемо Абдул Ћерим агу.

- Зашто? – питао је Благоје.

- Зато што је Турчин, зато што их мрзим, што ми је мрско да их служим и лаже Џан Стамену" – објаснила му је.

Топот коња, у ваздуху напетост. Није било времена за убеђивање. Перка одшкрину прозор, из шифоњере извуче пушку и нанишани. Благоје упери кубуру према коњанику. Истовремено се зачуше пуцњи. Коњ не посрну. Ага клону на коњу који по навици утрча у хан. Уз врисак истрча Џан Стамена. И Перка слете. Спустише агу на земљу. Стамена закука. Од Грделице се зачу снажна експлозија.

- "То је то" – рече Благоје, сишав из собе. Наслоњен на оквир врата, он запева:

Море врћај коња, Абдул Ћерим аго,
пишман ћеш да будеш.

Море не врћам га, Џан Стамено мори,
да знам да погинем.

Море, пуче пушка, Џан Стамено мори,
из густе ораси.

Море, ага паде, Џан Стамено мори,
Ајде да бегамо.

Море да бегамо, Бела Перке мори,
у зелену гору.
Море да нађемо, Бела Перке мори,
тога Црног Ђорђу.

Море, пушћај војску Карађорђо мори,
девојке осташе.
Море све девојке, Карађорђо мори,
бел трвељ сплетоше.

Све се убрзо стишало. Џан Стамена преузе хан сама. Перка се врати у Лесковац. Са Благојем је у кући коју су јој поклонили Турци на име неплаћених рачуна у хану. Син Перке и Благоја, Милан умро је у седамдесетој; оне године кад се Лесковац ослободио од Турака.

Устанци по Србији су угушени. Вожда је убио кум. Хајдук Вељко и Стеван Синђелић изгибоше. Цветко и Стрелча, и сви велики Срби, страдали су у боју.

Смиља Митковић **ПОСЛАНСТВО СРЦА**

Бранко Миљковић: Проповедање љубави, избор: Саша Хаџи Танчић; издавачи: Арс центар Уметничке школе, Нишки културни центар и Градина, Ниш, 2001.

Да би цезнули и певали, дај мање него што нам треба.
(Додоле)

Као што је песма – Песма или док се испевавању опире или кад овладаном речју почне постојање свога творца (песника? Бога?) да негира, тако и љубав – жива ватра творачког суштства – јесте то само дотле док се не ушуња под кожу оних који су је као залогај штрпнули са небеске погаче.

Између пре – ничега и после – ничега има тек нешто мало нечега – нас. Разлика врло често занемарљива (тек један глас, једна фонема, лингвистички гледано).

Али некима, попут Бранка Миљковћа, та маленкост што се живот зове, бива претворена у својеврсно посланство. У животу, волети се може, волети се мора, или ракићевски "јер све што волимо створили смо сами" или пак оно што смо ван нас самих. За непуне три деценије живота и певања, Бранко Миљковић је оставио богат опус који, зачудо, није "оптерећен" љубавном поезијом у класичном схватању. Наравно, сасвим би погрешно било тврђење да о љубавима и женама није певао. Напротив, савременици и биографи сасвим поуздано "баратају" њиховим именима, изгледима, састанцима, датумима, чак, оним најкобнијим сатима. Ипак, тамо где их је смештао – међу стихове – тамо су стизале есенцијалне, љубави пулсирању универзума сличне.

Је ли то љубав што се из срца тамног
У ветру премешта, из ветра у дан.
Љубав ван нас и у успомени?
(* , 24. стр)

Успомени на шта или успомени на кога?

Као песнички мотив жена је она које нема, она коју узалуд буди,
онаква каква је у миту, као Еуридика, или у народној песми, као
Гојковица, као Раијојла, као додоле.

У песми Отишла последњи стих ми даје за право.

Отишла.
Седам тишина на седам рана.

Као да се привукла мимо свести, из ониј јунговских архетипских
дубина несвесног, бајковито невина и на јави нестварна нада,
нарочито у овим нашим временима кад пут "преко седам мора и
седам гора" није немогуће превалити. Али, авај, ипак је знао да су
надања у љубав такву, велику непролазну, непорочну – само
обмањивање.

Нико и ништа не може једино оним љубавима које су неоствариве,
неизрециве или пак изгубљене.

Оне које су могуће – нису вечне.
Оне које трају – нису праве.
"Нема мене, ал има љубави моје".
(Проповедање љубави)

Фасцинантан је сам осећај да некога волимо. Та жеравица, та жива
ватра, од Феникса позајмљена, Прометеју подметнута, слична
пулсирању квазара на тамним границама универзума.

Мада, притнаје и то:

"тело је телу лек",

и да:

"све што прође вечност једна бива"

јер:

"љубав никада није завршена"

чак и кад:

"мене нема, ал има љубави моје".

А да ли би његова прва највећа и најснажнија љубав – поезија –
могла да се роди оваквом снагом и непролазношћу отвори Бранку
слућене димензије трајања, да га у времену заустави, да није на
све своје импулсе – интуитивне, умне, телесне, одговарао бранећи
се, ругајући се, тешећи се и радујући се једним средством: својим
мачем светог ратника – поетском речју.

Иако су баш те речи тражиле његову главу, ипак су је и овенчале и
овековечиле.

Најновија сазнања можда могу да епитафном стиху: "Уби ме прејака реч" додају и извештај заснован на чињеницама; "Уби ме прејака љубав!" У писму Петру Џаџићу он овако каже: "Она је била за мене заштитни омотач од метафизичке студени. Без Ње ја сам потпуно и директно изложен космичкој бесмислици и ноћи. Моја усамљеност је сада апсолутна. За мене не постоји област чистог важења и певања. Сада моје песме траже моју главу. Више нема ко да ме са њима помири."

Зато се усуђујем да се поред оних који су се пре мене послужили принципима логичног закључивања и повукли знак једнакости између "исто је певати и умирати" додам и овај силогизам, чини се по самог Бранка кобнији али тим пре и апостолскији;

реч = љубав



Ана Младеновић О НЕПОРОЧНОЈ ЉУБАВИ

Бранко Миљковић: Проповедање љубави, избор Саша Хаџи Танчић;
издавачи: Арс центар Уметничке школе, Нишки културни центар и
Градина, Ниш, 2001.

Умем да те препознам
.....
Да те у мислима свлачим
док ти срце не угледам.
(Дан његова вечност)

Да ли свака реч има само једно, исконско, право значење? Да ли песник познаје "тачну" употребу речи? Ако је само њему знана тајна, јесу ли сва друга значења погрешна и лажна? Поезија би требало да буде објава те тајне, њеног извора и увира?

* * *

Тема која повезује песме, у овом избору из поезије Бранка Миљковића, заправо је љубав схваћена као космолошки и космогонијски принцип. Једино су песме из ране фазе конкретније у доживљају жене и љубави.

Као и митски Орфе, Миљковићев симбол песника, који вођен љубављу силази у подземни свет како би песмом васкрсао своју љубав, тако и песник идентичним начинима, вођен апокалиптичком спознајом љубави васкрсава песму "ископану из земље" и обележену "подземним знањем".

Триптихом за Еуридику прокламована је апокалиптичка улога поезије и љубави, јер љубав је разлог откривења, објаве, сазнавања истине. Љубав, ослобођена баналности речи, патетике свакодневице, до те мере да на тренутке делује чак бесполно, неодређено, мртво, сажета је у универзалну и хуманистичку визију сонета Проповедање ватре.

Љубав моја мртва а ипак жива.

Не постоји тело, ни појединац, ни време – нема земаљских ограничења:

Под земљом ће се наставити трајање започето.
О све што прође вечност једна бива.
(Проповедање ватре)

Жена о којој пева Бранко Миљковић увек је Еуридика, понекад преоденута у младу Гојковицу или у "тужну вилу" Равијојлу, симболе песниковог извора песништва.

Где си осим у мојој песми дивна Еуридик?
Презрела си сваки облик појављивања о слико мог црног града и изгубљеног циља.
(Триптих за Еуридику)

Песма наслућује тај простор који симболизује мртва Еуридика, јер за песника: Она је део предела што спава.
(Сонет о непорочној љубави)

И зато је узалуд буди желећи да објави "речи које пеку грло", да објави истину о времену будућем у коме:

Неће бити у људском говору таквих речи
којих ће се песма одрећи.
Поезију ће сви писати
Истина ће присуствовати у свим речима.
(Поезију ће сви писати)

Бранислав Милтојевић **МЕДИЈАТИЗАЦИЈА СВЕТА**

Луј и Огист Лимијер, синови Антоана Лимијера, фабриканта фотографског материјала из Лиона, 28. децембра 1895. године, у Паризу, у Индијском салону "Гранд кафеа" на Булевару де Каписин бр. 14, одржали су прву јавну представу уз наплату улазница. Приказали су десет кратких филмских остварења, поред осталог, и два главна наслова: "Излазак радника из фабрике Лимијер у Лиону" (мада је премијера – "демонстрација" овог филма одржана 22. марта 1895) и "Улатак воза у станицу Сиота". Париске новине су појаву КИНЕМАТОГРАФА пропратиле као прворазредни догађај и мали "скандал". Избегнута је права правцата катастрофа. У тренутку када се на големом платну појавила локомотива, група преплашених и збуњених посетилаца панично је покушала да побегне из сале, а друга – да се сакрије испод (кафанских) столица.

Дакле, децембра месеца пре тачно 106 година догодило се прворазредно медијско чудо које се, слободно, може упоредити са 11. септембром 2001. године. Тада су ТЕЛЕВИЗИЈСКЕ (електронске) камере SI-EN-EN-а директно пратиле суманути (терористички) чин рушења зграда близнакиња Светског трговачког центра. Улазак путничког воза у француску станицу је кинематографски чин

посредно пренесен, лабораторијски фиксиран (и изазван), а затим пројектован на бело платно знатижељних кино-гледалаца, док је обрушавање путничког авиона директан догађај који је крај малих екрана пратила готово цела планета. "Долазак воза..." је срећно прошао, окончан је у знаку "happy enda", док обрушавање авиона American Airlinesa има трагичан крај достојан најморбиднијег "филма катастрофе".

У првом филмском случају слика у покрету прима снагу дијаболичне опсене, а у другом телевизијском изазива изненађење, али не и превелики страх, шок јер нас у животу, у стварности, одржава "деја ву" ефекат. Многи који су тог септембарског послеподнева случајно укључили телевизор, у првом сусрету гледалачке врсте са катаклизмичним приказом на којем је горела вишеспратница, помислили су да им је на увид понуђена једна од "нормалних" сцена са каквог холивудског mainstream хита.

На први поглед, и први и други догађај попримају укус (првобитне) фантазије. Уласком забректале парне локомотиве на опустелу железничку (провинцијску) станицу (мотив је ретроактивно до савршенства развио Леоне 1969.г. у култном филму "Било једном на Дивљем Западу") (ос)тварен је посве надреални визуелни шок, кинестетички ефекат ритмом сензационалног у обичној, готово свакодневной (п)окренутој слици. На овом пионирском кинематографском приказу зачета је поетика имагинарног, наднаравног, фантастичног. Филмска слика, како то дефинише Ранко Мунтић у два књигама насловљеним Фантастика на екрану, постаје модерна колевка маште. И, ево, после готово сто година развоја те поетике на филмском платну, долази до инвертног поступка. Директно фиксиране телевизијске слике урањања авиона у металну констукцију облакодера потиру ту разлику између реалности и режиране фикције. Од прве кино-инсценације бркате браће из француског градића Лион, преко усавршавања ТВ проналаска шкотског инжењера Џона Логија Берда па све до скорашњег дана, до рађања дигиталног филма све што је транскрибовано на големом платну или емитовано на малом екрану неповратно је израњало из сфере физичког и органиски урасло у структуру једног посве особеног метафизичког света. Данас, пак, тај медијски, естетски процес тече обрнутим смером. Могли бисмо слободно да кажемо – да метафизички делићи једне изроване технолошке цивилизације постају елементи нашег стварног окружења. Сама предметност јача је од илузије стварности. Метафизички смисао подударно се са електронским покретом, док сав наш живот, наш свет може сада савршено визуелно, виртуелно да се (ре)програмира.

1.

Живимо, како то примећују Алвин и Хајди Тофлер у студији Рат и антират у "нереално реалном времену". Медији "Трећег таласа" почињу да стварају осећај нереалности у стварним догађајима док смешно изгледају ране, готово пионирске критичке јадиковке телевизије због зароњавања гледалаца у нереални свет сапунских опера, извештаченог смеха и лажних емоција. Књига Рат и антират утопијски прогнозира да ће ова "забринутост сутра бити тривијална", зато што нови систем медија ствара потпуно "фиктивни" свет за који се сви ми стварно везујемо. Та сутрашња (будућа) тривијалност десетог септембра године 2001. постала је реална објективизација стварности и њеног електронског сликовног одраза. Ова растућа фикционализација реалног не налази се само тамо где припада, у ТВ драмама, филмовима, хорорима, теленовелама већ, исто тако, и у програмирању вести, "live" преносима ратова, инвазијских атака (случај Заливског рата и НАТО агресије на нашу земљу) где поспешује развој најсмртоноснијих догађаја, а све је медијски кулминирало

приликом "случајног" преноса менхетенске катаклизме. У том контексту, можемо слободно цитирати марокански лист *Le Matin* из Казабланке који је недавно публиковао један од контраверзних есеја знаног француског филозофа Бодријара, који указује на манипулативни медијски карактер Заливског рата. Односно, Бодрија подвлачи да је ова војна транскрибована као "гигантска симулација", пре него стварни догађај. Тај поступак се филозофски именује термином МЕДИЈАТИЗАЦИЈЕ којим се ојачава, окамењује фиктивни карактер збивања, чинећи да они изгледају некако сасвим нестварно.

Масовни медији, посебно филм и телевизија, производи су савремене технолошке цивилизације, самим тим и заморчићи технике, а тек затим сублимирају свеукупна искуства једне културе. Тако апострофирани (две) представе, донекле, омеђују два века. Прва, браће Лимијер отвара нову еру (класичног) кинематографија, тј. филма, а друга, телевизијска, окончава то раздобље и инагурише не само крај класика великог екрана, већ и његове свевишње творитељке - моћног Холивуда. SI-EN-EN је најпре уживо преносио катастрофу, а затим је, одмах сутрадан, због неких (не)видљивих хорор-сцена (скакања жртава кроз прозоре облакодера) (мело)драматизовао крајње ефекте, преведећи их у сфере филма. Ту се и окончава једно од значајних раздобља развоја медија, и почиње друго – дигитално.

Потискује се стари механички концепт и могућност коришћења медија, промовише се нови дигитални. Самим тим, посредно, најављује се преображавање читавог концепта културе. "Историја се језиво убрзава", живимо у свету глобализације (види опширније у делу *Бити дигиталан* Н. Негропонта, КЛИО, Београд, 1998) за који теоретичар попут Вилиама Флусера сматра да већ појавом фотографије почиње процес смене парадигми, где се једна култура писма смењује културом екрана. Појам екрана у овом случају није више могуће свести на екран попут телевизијског, биоскопског или компјутерског, већ се више ради о некој врсти мембране постављеној између нас и хаоса у процесу настајања реалног.

Покренута целулоидна (фиктивна) слика претвара се у електронску живу визију. Рашчлањавањем њеног унутрашњег и спољњег језгра можемо пратити двоструки медијски процес – развој филма и ТВ, затим њихово симболичко преплитање, спајање стварности и фикције у којој неки релевантни (холивудски) жанровски СФ прототипови промовишу страхове и реалне стрепње данашњег човека, гледаоца с почетка трећег миленијума.

Дакле, из кинематографске ишли смо у филмску, затим преживели ТВ-ску, па гостирали видео еру, да би данас трошили дигитално издање масовног друштва тоталне симулације. У њему, нове изражајне поетике нису толико одраз процеса уметничке дестилације ствараоачевог унутрашњег нерва, већ, више, темеље се на непосредном упливу, на креативној "тиранији" модерне технологије. Тиранија је, можда, прејака реч за сублимирање поменуте трансформације. Технологија је усавршила, довела визуелне мас-медије до савршенства и сада се они опет враћају својој (пра)основи, свом пређашњем архетипу с краја 19. века, једној врсти трансформисаног МЕГАМЕДИЈА. Израз смо, наравно, пеузели од Лава Мановича, отргли од заборава из његове посве подстицајне истоимене студије, коју је код нас приредио Дејан Сретеновић а објавио београдски Центар за савремену уметност. Манович с правом тврди да се ера динамичког екрана, зачета филмом, сада окончава, односно цео процес (пост)репродукције стварности се приводи крају. Прохујало је с вихором доба класичног медија и класичног екрана. Оне врсте представљања коју "карактерише интригантан феномен: постојање другог виртуелног простора, другог тродимензионалног света затвореног оквиром и смештеног у нормалан простор". Оквир, пак, одваја та

два потпуно различита простора која међусобно (ко)егзистирају на два начина: (сирово) визуелно и (преносно) симболички. Биоскопска екранска слика стремилa је потпуној илузији и визуелној пуноћи па на њој и почива фиктивни феномен прве групне пројекције браће Лимијер. За разлику од те пуноће, телевизијска инсенација пре неутралише него што агресивно преснимава живот, па одатле и њен фокусирајући репрезентативни карактер који само у првом тренутку "шокира" а касније брише, потире вр(е)лину фиксираног догађаја, као у случају америчког терористичког напада.

Дакле, с Лимијерима све почиње, а завршава се, медијски лук затвара директи пренос пада цивилне летелице усред велеградске вреве. Питате се, који – лук?! Па, онај који Манович назива "ером динамичког екрана започете филмом" а искључене телевизијом. И један и други медиј су само просто проширене прологомене, увод у нови свет, у време "екрана реалног времена (real time)", који прикрива цело визуелно поље не само нашег погледа, већ и ВИРТУЕЛНЕ стварности, дакле дигиталне HI-TECK естетике. Јер, како примећује Влада Петрић у четвороделном есеју "Могућности естетског коришћења новог медија" публикованом септембра на страницама "Политике" – "увођење дигиталног регистровања покретне слике отвара нове могућности уметничког деловања, ослобођеног ограничења условљеног традиционалном естетиком, нарочито у односу ствараоца према животу који уметност и највећим делом користи као прототип". Дакле, Лимијеров кинематограф (сцене уласка воза...) промовисао је ту еру, а затвара је, односно не затвара, већ је боље рећи искључује Бергов електронски изум, телевизија, тј. Si-en-en-ово вишесатно ликованање над несрећом групе затечених, "жртвованих" грађана. Један медијски лук је затворен у трајању од 106 година; други, дигитални, виртуелни тек је начет, и осим овог ТВ-призора, условљаваће га вештачки изазвани, компјутерски симулирани кадрови дугометражног "играног" ДВ филма "Final Fantasy" "редитеља" Хиронобуа Сакагучија (што је посебно интересантно, председника једне компаније за производњу видео-игара). Још од свог зачетка на Famicom системима у Јапану, давне 1985, "Final Fantasy" серијал прошао је кроз неколико мање или више суптилних промена што се тиче дизајна ликова, који су варирали од реалистичних изгледа ликова у "Final Fantasy 7 и 8", до супредеформисаних ликова у "FF – 9". Концептуални уметник Јошитако Аmano, аутор овог популарног FRP серијала, урадио је огроман део концептуалних скица којима је практично створио извишљени свет "Final Fantasy" и његових становника. И ако филм помало пежоративно Петрић назива "драматуршки наивним и бесмисленим"(?!), овај знани светски теоретичар филма ипак признаје да он није ништа "наивнији" од Мелијесових призора рађених у стилу film d`art, на почетку историје филма, које данас сматрамо "класичним" због њиховог "пионирског" значаја. "Сасвим је могућно", тврди Петрић, "да ће, у времену које долази, "Исконски духови" (други наслов за филм) такође бити проглашени пионирским остварењем "пионирске" фазе дигиталног филма". Ту негде отварају се још неколике вредне стваралачке дилеме – није ли менхетнски догађај стопроцентно катаклизмично, концептуално симулиран, где другде него у епицентру, у највећој (бело)светској фабрици снова- "Слаткој шуми", Hollywoody. Мада су, с друге стране, многи стручњаци, акт удара авиона у здраду, угао и начин под којим се он обрушава, препознали као савршено одиграну (симулирану) видео-игрицу!! У овом тренутку, за нас, телеграфски је провокативан први холивудски аспект! Уствари, технолошки напредак довео је до тога да филм данас буде мост између маште и стварности, између фантазма и симулације.

2.

Тај проблем односа "Филма између фантазма и симулације" на Симпозијуму насловљеном "Филм као исходиште филма" 22 Фестивала филмског сценарија у Врњачкој Бањи разматрао је Владимир Ђурић – Ђура. Филм је, пише Ђурић, за стотинак година свог постојања прешао велики пут од вашарске забаве до најјачег медија који ствара митолошку иконографију нашег времена. Ђурић наводи пример Камил Паље, "женског Маклуана", која тврди да је прошли век био и остао заправо историја Холивуда, те да је "америчка поп митологија коју је створила филмска индустрија будућност читавог света". Катаклизми која је 11. септембра 2001. године задесила Њујорк и Вашингтон претходили су симулирани напади различитих целулоидних, жанровских врста од којих је "најобјективнији" био онај вештачки – симулиран и апострофирани у холивудским студијама поджанровским заштитним знаком, такозване серије – "филмова катастрофе" У тим филмовима (мада не свим?!) доминирају тзв. СИМУЛАКРУМИ. Главне личности нису глумци, и аки их има, и ако су они људи од крви и меса, већ високо технологизовани предмети, торњеви, куле, аутостраде, авиони, преокеански бродови... Значи, почињу да доминирају теме привида и супституције стварности (најјаче изражен феномен у филму "Matrix" Ендија и Ларија Ваховског из 1999). Цео процес изискује студиозније елаборирање Бодријарове синтагме – процеса симулакрума – по којој симулакрум претходи реалном, и то кроз развој неких битних холивудских жанровских матрица. Али, тај проблем остављамо за неку другу списатељску прилику. Процес је симболички кулминирао у "Матриксу", може се фиксирати, пре свега, из концепта машина које држе људе у ропству тоталне симулације стварности, тако да малобројно слободни појединци креативно користе напреду технологију да би ослободили свет из окова привида?! Наравно, феномен "Матрикса" требало би да буде једно од последњих поглавља ове наше медијске приче и остављамо га, да бисмо се вратили симулакрумско-филмском праутору, претечама, а то су, како смо истакли – неки филмови из серије катастрофа, а пре свега (култно) дело "Паклени торањ" (The towering Inferno, 1974) Џона Глиљермена и Ирвина Алена.

Si-En-Enov ("ворхолвски") фиксирани ТВ филм – директни пренос непосредно се надовезује на традицију "филма катастрофе", (циклус кулминира у време хладног рата – педесетих година прошлог века) који је жанровски и ауторски обновио на прагу дигиталне ере баш филм "Паклени торањ". У ствари, "Паклени торањ" је култни филм (заједно са својим епигонима, као што су "Аеродром", "Посејдонова авантура"...), док покушаји да им се у тренду филмофилмског сагледавања нановије катаклизме придруже дела попут "Умри мушки" (Die Hard, 1988) Џона Мек Тирнена су посве беспредметни. "Паклени торањ" је чист концепт, а "Умри мушки" опредмећена политичка идеја у којој, како тврди познати словеначки теоретичар мас-медија Марцел Штефанчић, мл. У књизи Светло у тами-нови Холивуд, доминира мотив "пакленог торња" плус мотив "инвазије туђих бића" (као интернационални терористи). Овде је одложено време за сплошну инвазију, она је извршена изнутра. Та два мотива су сасвим довољна за преусмерење класног ресентимента где је "торањ" облик урбаног, корпоративног артефакта угрожен ненадним силама споља. Тај ресентиман огољен је и обеспредмећен, јер Њујорк као у случају филма "Изгубљени пројектил" (1958) Лестера Виљема Берка није жртва погрешно (у свемир) лансираног експлозивног тела или као у "Планети мајмуна" (1968) Френклина Шефнера атомске катаклизме, тј. синдрома трауме велике Бомбе, већ једне апсурдне ситуације у којој беспомоћан човек не може да контролоше технологију. Овде се отвара још једна интересантна теза: природа генетски преко човека враћа истом том homo sapiensу "мило за драго", и то средствима – техником (облакодер од 102 спрата, авион...) коју он мисли да је освојио (...) Невидљиви, непознати су

не само јунаци "Пакленог торња", већ и протагонисти (жртве) терористичког акта.

Сузан Сонтаг у есеју "Имагинација катастрофе" износи сличне ставове да једна група научнофантастичних филмова нуди непристрасан естетски поглед на разарање и насиље – технолошки поглед. У њима, подвлачи Сонтаг, главну улогу не тумаче глумци, већ ствари, предмети и машинерије, док већи опсег вредности отеловљен је декором ових филмова, а не људима. Човек је огољен до свог артефакта, а ствари место су вредности зато што њих, а не људе, доживљавамо као изворе моћи. Главни јунак Лимијеровог филма није човек, нису људи који ужурбано ходају ка возу или напуштају капије фабрике, већ локомотива која јури платном. То потискивање личи на чист минималистички уметнички концепт, дигитално оваплоћену ТВ сцену из које су избрисане жртве напада.

3.

Да би се створила траума потребно је да се мелодрамски избрише технолошки (апсурдни) синдром, па све официјелне ТВ-мреже, заједно с америчком владом, призивају у помоћ холивудску "фабрику снова". Гледаоци телевизије и читаоци штампе у Америци", цитира београдски лист "Данас" – Радио париски Монд, имали су утисак да присуствују неком бескрвном масакру коме су жртве просто нестале, душом, телом и одећом. Циљ је, како се каже, да живот изгледа нормално. Остају и охрабрују се само трагови патриотизма као махање америчким заставама и слично. То је посвуда присутно. А оно што изазива страх, што подсећа на страдање и слабости, то треба да нестане (...) Примећено је да амерички медији нису хтели да прикажу најгоре сцене ужаса. Говорило се да су људи искакали кроз прозоре облакодера, али нису емитована најгора сведочења преживелих ни снимци рањених и мртвих".

И докле смо дошли?! Стигли смо до почетка (!) Само смо затворили један од елиптичних кругова. Телевизија покушава да избрише реалност, сву бруталност директног призора и да га врати на (лабораторијску) фантазмагорију филмског целулоида. Односно, реалним призорима очишћеним од емоција поново се враћа душа, па је зато један од главних циљних задатака SI-EN-EN-а у посткатаклизмичним данима тренирања ратне строгаће, потискивање технике и враћања матрице примарног призора на њен мелодрамски фалсификат како би се изнутра вештачки ојачала катарза – имагинације катастрофе. Тако масовни медији директно оваплоћују идеју знаног француског теоретичара Ги Деборда да са експанзијом Цивилизације Спектакла губимо од реалне личности и постајемо ликови за неке будуће филмове, ТВ емисије, виртуелне (ратне) дневнике, или игре, док сам филм мутира, лагано али сигурно преводи се из целулоидне сфере у Електросферу као део неког будућег врлог, новог Техносвета, тј. фантазма киберкултуре. У једној таквој култури не само што ће моћи да се рециклирају сцене уласка воза у станицу, већ и да се клонирају личности бркате лионске браће Лимијер. Тада ће, већ, на медијско видело изаћи прави проблем замене природне – виртуелном стварношћу у којој ће се сходно потребама "рата и антирата" симулирати, вештачки изазивати разновразне катаклизме, и то на основу мноштва холивудских жанровских прототипова!

2. октобар 2001.

Литература:

1. Гаврић Т. "Моћ имагинације", Рад – Београд, 1989.
2. Тофлер А. И Х. "Рат и антират", Паидеа, Београд, 1998.
3. Зборник "Светло у тами" CLIO и ЈУ Кинотека, Београд, 1994.
4. Мунитић Р. "Фантастика на екрану 1 и 2", ЈУ Кинотека, Београд,

1971.

5. Периф В. "Могућности естетског коришћења новог медија" (четири наставка) "Политика", Београд, 1-4. 4. 2001.

6. Бета, "Јачање морала и махање застава", "Данас", Београд, 3.10.2001.

7. Зборник "Филм као исходиште филма", Фестивал филмског сценарија Врњачка Бања и Центар филм Београд, 1999.

8. Манович Л. "Мегамедији", Центар за савремену уметност, Београд 2001.

Снежана Видановић **ОДБРАМБЕНИ СТИЛ ЛИКОВНО ОБДАРЕНИХ** **АДОЛЕСЦЕНАТА**

"Сликар не говори ни о чему друго до о ономе што на Сунцу види"
(В. Попа)

"Боја ме је обузела, више не морам да је гоним.
Знам да ме је обузела заувек.
Боја и ја смо једно. Ја сам сликар."
(Р. Клее)

Понекада није нимало једноставно образложити разлоге заокупљености баш одређеном темом или истраживачким проблемом. Чини нам се да се, бар једним делом, овог пута ради о "професионалној фасцинацији" коју су побуђивали млади, талентовани људи, готово сви фасцинирано посвећени ликовном изразу. У току десетогодишњег праћења развоја ученика Уметничке школе у Нишу као да никада није до краја изгледала запитаност да ли су слике изузетног Саве Шумановића продукт "свете болести", "разборитог лудила" или нечег сасвим другог што не смемо свести на уобичајене психолошке категоризација. У контакту са овим младим људима кроз психотерапијски рад, или само са позиције посматрача њиховот пута ка сопственом изразу, јавила се потреба да нешто од тога што смо професионално наслућивали буде стављено у оквире много егзактнијег психолошког истраживања.

Основна идеја са којом смо ушли у истраживање је, заправо, трагање за евентуалним разликама и специфичностима одбрамбених стилова ликовно обдарених адолесцената и њихових вршњака из гимназија. Колико је нама познато, сличних истраживања спроведених у нашој земљи која би се бавила одбрамбеним функционисањем како адолесцената уопште, тако и специфичним групама даровитих адолесцената није било. Сами ликовно обдарени адолесценци су, у поређењу са већ формираним и афирмисаним уметницима, бар од истраживача изазвали далеко мање пажње и интересовања. Претпостављамо да су разлози многоструки, један од њих свакако лежи у специфичности адолесценције која је сама по себи веома сложен процес пун противуречности и код оних адолесцената који не поседују посебан дар. Те разумљиве теоријске и методолошке тешкоће остављају нам, ипак, бројна питања. Једно од њих је, свакако, да ли се ти можда будући уметници већ у том периоду разликују на одређени начин од својих вршњака? Или, нешто шире гледано, да ли су многи теоријски концепти везани за динстинктивну организацију личности и функционисање афирмисаних ликовних ствараоца примерени и применљиви и код групе ових даровитих младих људи?



Ивана Станковић
Ученица III разреда
Уметничке школе у Нишу
Одсек Дизајн графика

Покушаћемо да се преко концепта одбрамбеног функционисања ликовно обдарених адолесцената и њихових вршњака из општеобразовних школа посредно приближимо и бољем разумевању самог адолесцентског процеса, а једним делом, и специфичностима ликовног изражавања. Определили смо се за механизме одбране, односно, одбрамбене стилове имајући на уму да они одражавају различите стадијуме психичког развоја и резултат су реакције на веома сложена емоционална стања. Близак нам је став да се у основи свих механизма одбране налази специфична структура и да су одбране повезане са одређеним цртама личности, социјалним потребама, карактеристичним методама и циљевима (Conte и Pluttschik, 1995). Мада је психоаналитички концепт механизма одбране већ дуго присутан у теоријским разматрањима и психотерапијском раду, тек са пионирским радом Vaillanta (1976), Бонда и сар. (1983), Perrya и Соорера (1989) јављају се покушаји њиховог операционалног дефинисања. Издвојили бисмо теоријске и методолошке поставке Бонда и сар. (1983) који су начинивши специфичан упитник (Defense Syule Qestionnaire – DSQ) били у стању да процене манифестације карактеристичног одбрамбеног стила којим особа овладава свесним и несвесним конфликтима.

Почетна идеја формулисања је кроз основни проблем усмерен, заправо, ка трагању за евентуалним разликама и специфичностима одбрамбених стилова ликовно обдарених адолесцената и њихових вршњака из гимназија. Већ смо напоменуле да, по нашем сазнању, сличних истраживања спроведених у нашој земљи која би се бавила одбрамбеним функционисањем како адолесцената уопште, тако и специфичним групама даровитих адолесцената, није било. То би, свакако, пружило изванредан референтни оквир за добијене налазе у нашем истраживању. Имајући на уму и та ограничења која су, са друге стране, појачала нашу истраживачку радозналост, погледајмо, најпре, природу одбрамбених стилова адолесцената на целокупном узорку (узраст од 17 до 19 год.).

Резултати су указали да адолесценти овог узраста глобално имају знатно повишене скорове на сва четири одбрамбена стила, почев од тзв. Незрелог, до адаптивног, зрелог одбрамбеног стила (у поређењу са нормама из Приручника за задавање DSQ-а Michael Bond и Steven Wesley). Видели смо да је то знатно израженије код ликовно обдарених адолесцената на Неадаптивном и Саможртвујућем одбрамбеном стилу, док су готово уједначени, исто тако повишени скорови на Стил у изобличења представа и Адаптивном стилу били присутни код већине адолесцената обе школе. Налази су у складу са теоријским очекивањима с обзиром на сложу динамике самог адолесцентног периода. Знамо да тада долази до нужних превирања између појединих елемената интрапсихичке структуре чиме се ремети релативна равнотежа која је била успостављена у ранијем периоду. Између осталог, веома

појачана либидинална активност у склопу повратка и интензивирања Едиповог комплекса врши снажан притисак на его, што доводи до укључивања како оних зрелијих механизма одбране као што су сублимација, интелектуализација, тако и оних примитивнијих (цепање, негација, пројективна идентификација).

Сматрамо да у контроли стресогене ситуације, конфликта и афекта, аколесценти најчешће симултано и независно користе несвесне одбрамбене процесе, али исто тако и свесне когнитивне стратегије (начине превладавања). Иако ми нисмо експлицитно испитивали специфичне стратегије превладавања, подсећамо на резултате студије Ериксон и сар. (1997) спроведен на узорку нормалних адолесцената који претежно користе избегавајуће понашање као стратегију превладавања радије прибегавају тзв. Незрелим одбранама. Додатно. Нађена је статистичка значајна повезаност између одбрамбених стилова (DSQ) и опште прилагођености код адолесцената, односно, коришћење зрелијих одбрана прати успешну адаптацију (Ериксон и сар., 1996). Можемо претпоставити да слична тенденција постоји и на нашем узорку адолесцената, што, наравно, ваља и потврдити у неком будућем истраживању. За сада остајемо у оквиру одбрамбеног функционисања.

Неадаптивни стил чине деривати механизма одбране као што су регресија, повлачење, acting out, инхибиција, пасивна агресија и пројекција, и често се овај стил означава као незрели начин одбрамбеног функционисања, иако се повремено може јавити и код особа које веома добро функционишу. Основно обележје овог стила је недовољна могућност контроле импулса предузимањем конструктивне акције, пројекција кривице и одговорности на друге, регресивно понашање. Многе неадаптивне и незреле елементе овог типа препознајемо повремено код већине адолесцената, али као што смо видели, они су израженији у групи ликовно обдарених.

Стил који се издвојио као доминантан на нивоу целог узорка је Стил изобличења представа, а састоји се од деривата механизма одбране omnipотенције, цепања и примитивне идеализације. Разликује се од претходног стила по претежној оријентацији ка представи, а не као акцији и карактеристично је цепање слике селфа и других на "добро – лоше", "јако – слабо". Особе које прибегавају овом одбрамбеном стилу могу имати тешкоће у реалном сагледавању себе и других. Мада ово донекле асоцира на обележја нарцистичких и граничних поремећаја личности, сматрамо да на адолесцентском узрасту то најчешће има други квалитет. Заокупљеност апстрактним појмовима и идејама, појачана интелектуалност која понекада само опслужује сањарење, не ретко код адолесцената у други план ставља многоструке захтеве реалности и искључује конкретну акцију. Може се претпоставити да континуирани процеси дезинвестирања и нових инвестирања у том периоду, често нарцистичког порекла, стварају нарцистичку повредљивост која може активирати и одбране типа omnipотенције, цепања и примитивне идеализације. На путу трагања за аутономијом и индивидуацијом, покушаја успостављања емоционалне блискости са другим, повремена примена ових механизма одбране код адолесцената може представљати и конструктиван начин суочавања са конфликтима. Саможртвујући стил обухвата деривате два механизма одбране: реактивну формацију и псеудоалтруизам. Аутори овог теоријског концепта (Бонд и сар., 1983) сматрају да је код особа које карактерише овај стил уочљива потреба да себе виде као љубазне, предусретљиве и неагресивне. Оне могу успоставити релативно стабилне односе са другима, али се постаља питање да ли су ти односи и суштински адекватни у смислу емоционалне размене. Наведени описи по много чему јесу примерени одређеним понашањима и доживљавањима адолесцената који на овом стилу имају глобално повишене скорове. Знамо да је осећање припадности веома

значајно за адолесцента, али у том сложеном и захтевном процесу емоционалне размене као крајње угрожавајуће могу да се доживе повремена осећања отуђености и напуштености, страх од губитка контроле и деструктивне тежње. Из свих ових разлога није изненађујуће појачано присуство и одбрана типа реактивне формације и псеудоалтруизма. Занимљиво је да су ови механизми одбране израженији код ликовно обдарених адолесцената, о чему ће бити више речи када говоримо о специфичности одбрамбених стилова у зависности од школа из које долазе испитаници.

Неочекивано високе скорове постигли су адолесценти на Адаптивном одбрамбеном стилу, с обзиром на резултате ранијих истраживања где је добијена негативна корелација између овог зрелог одбрамбеног стила и незрелих одбрамбених стилова, посебно Неадаптивног (Бонд, према Conte и Plutchik, 1995). Адаптивни стил се састоји од деривата механизма одбране сублимације, супресије и хумора. Другим речима, уз незреле, неадаптивне обрасце одбрамбеног функционисања код адолесцената у нашем узорку симултано су присутни и адаптивни, неки сматрају, и креативни начини суочавања са интрапсихичким и интерпсихичким конфликтима (и овог пута је та дискрепанца изразитија код даровитих адолесцената). Видећемо у даљој анализи да је природа повезаности унутар појединих стилова различита код испитаника у односу на школу. Независно од тога, наизглед контрадикторни резултати, у ствари, дају потврду многим теорисјким поставкама везаним за веома сложену динамику која прати адолесцентски период. Уобичајени критеријуми нормалности – патологије, осим у екстремним случајевима, најчешће нису адекватни када желимо да проценим и разумемо различите аспекте адолесцентског понашања и доживљавања, укључујући и одбрамбено понашање. О томе говори и присуство ових конструктивних, адаптивних потенцијала код адолесцената. Исто тако, верујемо да посебно на овом узрасту, делимично и касније, повремено коришћење примитивних механизма може бити неопходно у процесу адаптације. Погледајмо добијене налазе и у односу на претходна истраживања у овој области. Cramer (1987; 1991) је нагласила да поред пројекције и пројективне идентификације које сврставамо у релативно примитивне механизме одбране, посебну важност током адолесценције добија идентификација. У обимној студији (Фелдман и сар., 1996) која је користила исти инструмент за процену одбрамбених стилова адолесцената (DSQ) као у нашем истраживању, показало се да релативно коришћење незрелих, односно зрелих одбрана корелира са клиничком проценом општег нивоа функционисања адолесцента и података добијених помоћу различитих инвентара личности. Адолесценти узраста од 16 до 19 година чешће су користили механизме сублимације, хумора и повлачења него пасивну агресију и реактивну формацију, што је карактерисало гупу млађих адолесцената. Подсећамо и на резултате неких лонгитудиналних истраживања (Vaillant и сар., 1986; Vaillant и Vaillant, 1990) који говоре да се коришћење зрелих одбрана (антиципација, сублимација) повећавало са узрастом. Такође, аутори још једне лонгитудиналне студије на сличном узорку (Tuulio-Henriksson и сар., 1997) подвлаче да после периода од пет година од тзв. Средње адолесценције, Адаптивни стил (DSQ) остаје релативно непромењен, док се употреба примитивнијих одбрана у принципу смањила код већине испитаника.

Врло важан аспект проблема у многим истраживањима и теоријским разматрањима тиче се специфичности одбрамбеног функционисања у зависности од пола и усвојене полне улоге. Када се ради о дечјем и адолесцентном узрасту, видели смо да резултати нису сасвим конзистентни. Очито пошавши од класичне психоаналитичке поставке о претежно пасивној оријентацији код жена и активној позицији код мушкараца, поједина истраживања су наглашавала да девојке чешће користе механизме одбране типа

реактивне формације (Peak и сар., 1960), алтруизма (Jacobson и сар., 1986), или, симултано, регресију, соматизацију, реактивну формацију и алтруизам (Фелдман и сар., 1996). На нашем узорку адолесцената нису добијене разлике у одбрамбеним стиливима у зависности од пола испитаника. Занимљиво је да су димензије усвојене полне улоге, а не сама припадност полу, могле бити од извесног утицаја на избор одбрамбеног стила адолесцената. И ова тенденција је варијала и била делимично условљена припадношћу одређеном полу или школи.

У контексту нашег истраживања, може се рећи да су добијени налази генерално у сагласности са изложеним теоријским поставкама и подацима емпиријских истраживања када посматрамо адолесценте на нивоу целог узорка. С друге стране, на специфичан начин се, ипак, издвојила група ликовно обдарених адолесцената. За разлику од њихових вршњака из општеобразовних школа, поред типичних начина суочавања са унутрашњим и спољашњим конфликтима, они изгледа чешће прибегавају и оним обрасцима одбрамбеног функционисања које означавамо као неадаптивне, незреле. Покушаћемо да природу тих разлика у даљем разматрању сагледамо и кроз релевантне параметре нивоа развоја ега, анксиозност, усвојену полну улогу, склоност ка оригиналности.

У погледу процењиваних карактеристика у истраживању желимо да подвучемо да оно што битно разликује ликовно обдарене адолесценте од гимназијалаца, осим већег присуства Неадаптивног и Саможртвујућег одбрамбеног стила, израженија је Склоност ка оригиналности и усвојене Андрогене карактеристике. Што се тиче осталих мера, показало се, на пример, да је достигнут ниво развоја ега код испитиваних адолесцената био релативно уједначен. Иако је то тако, ради бољег сагледавања општег функционисања адолесцената задржимо се мало на овој димензији.

На основу истраживања испоставило се да већина адолесцената функционише наизменично на Конформистичком стадијуму (Е4) и Стадијуму самосвести (Е5), чија смо карактеристична обележја већ изложили. Значајне разлике су се јавиле у односу на пол испитаника – девојке тог узраста функционишу на вишим нивоима развоја ега, док су младићи претежно на Конформистичком стадијуму. Налази се, углавном, слажу са претходним емпиријским испитивањима код адолесцената у овој области. С друге стране, познато је да концепт его развоја представља апстракцију и да на нивоу теорије постоје прилично противуречна становишта о томе. Развој ега се не може свести на опажљива понашања, мада је на њима заснован. У принципу, у емпиријским истраживањима није увек једноставно разликовати показатеље его развоја од показатеља интелектуалног развоја, психосексуалног развоја или, пак, плрилагођавања (посебно на дечјем и адолесцентском узрасту). Наше истраживање нивоа развоја ега засновано је на теоријском и тестовном моделу Jane Loevinger који је у основи развојно-когнитивног типа, мада и по мишљењу самог аутора има доста елемената блиских психоаналитичким концептима (Loevinger, 1976). Не ради се искључиво о когнитивном процењивању, већ се шире развој ега сагледава кроз специфичан однос са другима и њиховим потребама, кроз анксиозна испољавања, интересовања, циљеве. Сам тест (WUSCT) је пројектованог типа. Сви ови подаци, донекле, одступају од нашег општег приступа проблему који је психодинамске оријентације. Оно што нас је, ипак, руководило да се одлучимо за овај теоријски и тестовни модел јесу резултати претходних истраживања. У студији, на пример, Бонда и сар. (1983) емпиријски је потврђено да ниже нивое его развоја прате незрели, неадаптивни одбрамбени стилови. Хаусер и сар. (1991) су такође уверени да стадијуми достигнутог развоја ега одређују распон и природу доступних стратегија превладавања и механизма одбране. О томе говоре и резултати истраживања Labouvie-Vierf и Diehla (према Westenbergu, 1998) који указују на

позитивну корелацију између стадијума его развоја и стратегија превладавања ($p = 0,32$) и негативну у односу на зрелост механизма одбране. Насупрот томе Vaillant и McCullough (према Conte и Plutchik, 1995) нису успели да на узорку студената нађу значајну повезаност између его развоја и зрелости одбрембеног стила. Видимо да ни у нашем истраживању, када посматрамо целокупни узорак адолесцената, та повезаност није потврђена, мада се јавила извесна корелација у групи гимназијалаца (Неадаптивни стил је праћен нижим нивоима его развоја и повишеном анксиозношћу), што може бити значајно и из позиције разматрања начина функционисања ликовно даровитих адолесцената.

У односу на димензије Усвојене полне улоге, осим Андрогености, није било разлике међу адолесцентима различитих школа на нивоу целог узорка. Видећемо да нешто другачију слику имамо када укључимо пол или смерове школа, о чему ћемо касније говорити. Једино су се на нивоу смерова издвојиле вредности на Маскулинности – она је најизраженија код графичара, а најмања је код ученика језичког смера (обично се и интересовање за књижевност и језике традиционално везује за претежно феминине карактеристике).

Такође нису нађене значајне разлике ни у нивоу опште и тренутне анксиозности, иако су добијени скорови у принципу нешто виши од просечних вредности уобичајених за адолесценте тог узраста (према Приручнику за задавање STAI-а и Forma Y, Spielberger и сар., 1983). Једно од могућих објашњења које смо понудили везано је за специфичност периода у коме је извршено целокупно испитивање. Наиме, оно је обављено само два месеца после престанка бомбардовања у нашој земљи, о чијим последицама не треба посебно говорити. Ми овде помињемо само ниво анксиозности, мада се то можда до извесне мере може односити и на друге тестовне резултате (одбрамбено функционисање, на пример). Ретестирање после шест месеци или годину дана би нам сигурно пружило неке значајне информације, али, на жалост, то у овом тренутку није било могуће. Додатно желимо да укажемо на важност друштвено-историјских догађања последњих десетак година у нашој земљи у коме су расли и развијали се ови млади људи. Готово еуфемистички речено, био је то период бременит стресогеним ситуацијама који је неспорно код свих нас захтевао активирање различитих облика одбрамбеног понашања. Имајући и ово у виду, подсећамо да су у истој тестовној ситуацији, под једнаким условима, ипак добијене значајне разлике међу адолесцентима у одбрамбеним стиливима које се не могу само објаснити овим социјалним факторима.

Пре него што пређемо на ближе разматрање димензија Склоност ка оригиналности и Андрогеност у оквиру специфичних разлика адолесцената у зависности од школе, задржимо се још мало на свим процењиваним мерама у истраживању. Помоћу анализе варијансе било је могуће проверити да ли достигнути стадијум его развоја, ниво тренутне и опште анксиозности, склоност ка оригиналности, карактеристична структура усвојене полне улоге имају удела у висини скорова одређеног одбрамбеног стила и разлици у одбрамбеним стиливима код ликовно обдарених адолесцената и гимназијалаца. У нацрту је то формулисано кроз специфичне проблеме истраживања. Добијени су занимљиви показатељи који су варирали у зависности од школе испитаника или саме процењиване димензије.

Прво, и онда када су у анализу "укључене" све наведене мере, потврђене су разлике међу адолесцентима на неадаптивном и Саможртвујућем одбрамбеном стилу. Показало се да на ову разлику не утичу достигнути стадијуми развоја ега код испитаника. Другим речима, овом димензијом није могуће објаснити специфичности

одбрамбених стилова у групи ликовно обдарених адолесцената и оних који не поседују дар (очито да за објашњењем треба трагати у неком другом правцу).

Склоност ка оригиналности је имала удела у разлици скорова на Саможртвујућем одбрамбеном стилу код ове две групе адолесцената. Код гимназијалаца, на пример, веће присуство Саможртвујућег стила је пратила мања Склоност ка оригиналности, али то није било присутно код ученика Уметничке школе.

Ниво како тенутне, тако и опште анксиозности утицао је на разлику у висини скорова на Неадаптивном одбрамбеном стилу. Знамо да је корелација између ових димензија позитивна – овај незрели одбрамбени стил био је чешћи код особа са вишим нивоом анксиозности, и обрнуто, што има теоријско оправдање и не захтева неко додатно образложење (корелација је нешто већа код ликовно обдарених). Сматрамо да овај податак, између осталог, посредно пружа доказ о валидности теста DSQ који је, колико знамо, у овом истраживању први пут примењен на нашој популацији.

Показало се и да је Маскулиност као димензија полне улоге имала удела у разлици скорова и на Неадаптивном и на Саможртвујућем одбрамбеном стилу. Подсетимо се неких корелација. Само у групи гимназијалаца ова два незрела стила учесталија су код адолесцената са нижом Маскулиношћу. Треба поменути да је и ниво опште анксиозности изразитији код особа код којих Маскулиност није доминантна. То можда отвара шире питање о природи анксиозности код жена, односно, мушкараца, али је то део неког дубљег разматрања која, за сада, остављамо за нека будућа испитивања. Иначе, истраживања Lobela и Wincha (1986) су указала на повезаност маскулиности са интелектуализациом као механизмом одбране.

Димензија Фемининости била је значајна у односу на Саможртвујући одбрамбени стил. Код адолесцената на нивоу целог узорка нађена је позитивна корелација између ових варијабли. Као што је познато, и на нивоу теорије, укључујући резултате претходних истраживања, овај стил са механизмима одбране реактивна формација и псеудоалтруизам претежно се везује за женски пол (Јакобсон и сар., 1986). Наши налази су у складу са резултатима испитивања Gramera и Cartera (1978) који су закључили да девојке са јасним фемининим идентитетом радије избегавају конфликтне ситуације и прибегавају интернализованим одбранама. И, додатно, Еванс (1982), нешто касније Левит (1991), наводе да девојке са израженом маскулиношћу много ређе окрећу агресију ка себи. Желимо да истакнемо још један, прилично неочекивани резултат у нашем истраживању. Наиме, даљом анализом се испоставило да се позитивна корелација између Саможртвујућег одбрамбеног стила и Фемининих карактеристика јавила само у групи младића! Није једноставно одговорити зашто је то тако. У сваком случају, изражена фемининост природно има различит квалитет у зависности да ли се ради о мушком или женском полу.

Изгледа да када се ради о младићима, димензија фемининости на специфичан начин има удела у избору одређених образаца одбрамбеног понашања.

Скорови на Андрогености нису имали утицаја на разлике у Неадаптивном и Саможртвујућем одбрамбеном стилу код адолесцената. Сама Андрогеност није била у корелацији ни са једним одбрамбеним стилем.

Скорови на Специјално прихватљивим карактеристикама (Неутрална скала) су код већине адолесцената у узорку прилично уједначени. Нешто су нижи код младића сликарског смера (што није изненађујуће с обзиром на препознатљиву неконвенционалност и неконформизам које се везује за ликовну професију), најмања вредност јавила се код испитаника чије мајке имају завршену само основну школу. Социјално прихватљиве карактеристике биле су чешће код адолесцената са повишеном фемининошћу. Показало се да је ова димензија имала удела у разлици код адолесцената у односу на Саможртвујући одбрамбени стил. У групи ликовно обдарених адолесцената постоји позитивна корелација између ове две варијабле. Иначе, Социјално прихватљиве карактеристике биле су повезане и са Стилом изобличења представа код испитаника на нивоу целог узорка.

Сви ови наведени подаци нам до извесне мере пружају глобалну слику о специфичним елементима и карактеристичним структуралним везама одбрамбених стилова ученика Уметничке школе и гимназије. Током анализе се издвојио још један параметар који може бити од значаја у разумевању овог проблема. Ради се о евентуалној повезаности одбрамбених стилова и нивоа образовања родитеља наших испитаника. Добијени су интересантни показатељи. На пример, на нивоу целог узорка код адолесцената чији очеви имају више образовање мања је присутан Саможртвујући одбрамбени стил који се претежно повезује са фемининим обележјима. Додатно, код њих је Андрогеност мање заступљена. Да ли то може значити да очеви високог образовања својим понашањем, ставовима, порукама усмеравају адолесценте ка екстернализованим одбранама, у правцу активније, маскулине позиције? Како се ова тенденција јавила независно од пола испитаника, можемо размишљати и о процесу идентификације, формирању полног идентитета у таквим породицама, и о многим другим факторима развоја адолесцента. Последњих педесетак година десила су се бројна превирања у социјалној сфери које је иницирао феминистички покрет. Ови резултати не потврђују да су се ствари битно измениле, бар у погледу традиционалних стандарда улоге мушкараца. У сваком случају, на основу резултата само једног истраживања не треба доносити готове закључке, али налаз заслужује истраживачку пажњу.

Образовање мајке испитаника било је од утицаја на висину скорова код неадаптивног одбрамбеног стила. Када је у питању овај незрели одбрамбени стил, треба нагладити неколико ствари. Испоставило се да испитаници чије мајке имају завршену само основну школу имају изузетно високе скорове на овом стилу. Такође, то је ишло уз изражену Андрогеност. Отвара се питање да ли међу овим елементима постоји узрочно-последична веза. Овај налаз подржава резултате претходних истраживања Наан (1977) која указују на негативну корелацију између неадаптивних механизма одбране и ниског социјално-економског статуса испитаника. С друге стране, само код гимназијалаца чије су мајке факултетски образоване овај стил је знатно мање присутан. Таква тенденција се није јавила код ликовно обдарених адолесцената, иако је овај незрели стил код њих значајно израженији. Чини нам се да о изузетној важности улоге мајке на целокупни развој детета, па и на одбрамбено понашање, не треба посебно говорити. Али у исто време, изгледа да начин функционисања ликовно обдарених адолесцената има своје специфичности које се не могу свести на уобичајена објашњења. Иако смо у досадашњем излагању указали на различите елементе који нас приближавају, бар малим делом, бољем разумевању ове групе младих људи који верују да ће бити уметници, покушајмо да то сведемо на крајње једноставно питање, без претензија ка доношењу коначних закључака. Оно може да гласи:

Да ли се ликовно обдарени адолесценти разликују од других?

Из мноштва добијених података издвојићемо неке налазе који су по нашем мишљењу важни. Тај задатак није био сасвим једноставан јер смо повремено имали утисак да бројни статистички параметри, за разлику од нама блиских клиничких, постављају границе које донекле омеђују правац размишљања. Како смо се ипак определили за психометријски приступ, погледајмо ближе саме резултате истраживања.

У нашем истраживању ликовно обдарени адолесценти, у поређењу са вршњацима из гимназије, имају значајно више скорове на Неадаптивном и Саможртвујућем одбрамбеном стилу, испољавају већу Склоност ка оригиналности и већу Андроногеност. Знамо да ова два стила припадају делу тзв. незрелог континуума одбрамбеног функционисања, и посматрано ван општег контекста, овај податак је могуће тумачити као потврду ставова извесног броја теоретичара који заговарају идеју о релативно повишеној патогености уметника, уопште, креативних особа. У литератури ове теоријске оријентације се, поред описа повремених психотичних епизода врхунских ствараоца, говори о њиховој оштој "емоционалној нестабилности" (Prentky, 1989), или, нешто блаже, о "емоционалној сензитивности" (Cattell и Bucher, 1968).

С друге стране, код ове даровите групе младих људи симултано су се јавили поред незрелих, и адаптивних, зрелих обрасци одбрамбеног понашања (код гимназијалаца је то било мање изразито). Сматрамо да, у принципу, специфичне одбране могу имати различита значења у зависности од шире организације у којој се јављају. То се односи како на адолесценте уопште, тако и на потенцијалне ствараоце. Уосталом, многа проучавања дистинктивне организације значајних црта личности креативних људи подвлаче важност склопа, особености црта личности, а не само присуство појединачних важних обележја, макар се радило о изузетном дару (Квашчев, 1981). Још је Barron (1969) у својим истраживањима на узорку стваралаца добио значајно повишене скорове на свим мерама психопатологије (MMPI), али је био уверен да ова одступања од просека иду упоредо са великом снагом ега и недирнутом ефикасношћу.

Показало се да само код ликовно обдарених адолесцената, осим позитивне корелације међу незрелим одбрамбеним стилима, постоји повезаност између присуства механизма одбране типа omnipotенције, цепања и примитивне идеализације с једне стране, и зрелих, адаптивних механизма (сублимација, хумор, супресија) са друге стране. То се може схватити на различите начине. Доживљај omnipotенције (често присутан код већине уметника), затим, механизми цепања и примитивне идеализације, у принципу, указују на изврстан степен изобличавања реалности. На пројективном тесту (WUSCT) средели смо и следеће исказе испитаника: "Најбољи сам на свету", или, "Ја сам најмоћнија". Међутим, вероватно у начину коришћења тих механизма има квалитативне разлике што посредно отвара пут зрелим, адаптивним потенцијалима. Надовезујући се на идеју Storra (1976), претпостављамо да механизми одбране који припадају Стилусу изобличавања представа немају примарну улогу заштите унутрашњег емоционалног доживљаја, већ пре служе контроли "непотребних, ометајућих стимулуса" који долазе споља, али и из унутра. На тај начин се омогућава слободнији проток идеја из различитих извора. Чини се да има, наизглед, пуно контрадикторности у томе, али, ако се усудимо да идемо и даље у размишљању, може се рећи да су саме "изобличене" визуелне представе у средишту доживљаја света једног уметника, о чему понекада они сами говоре. Знамо да се специфичност перцептивне способности ликовно обдарених особа огледа у релативној лакоћи са којом они асимилирају различите визуелне стимулусе. Често

такве особе описују и као вечите посматраче света који их окружује, али визуелне представе које из тога произилазе нису никада пуко пресликавање реалности. Још један податак везан за Стил изобличења представа залужује пажњу. Само код младића он је повезан са појачаним маскулиним карактеристикама.

У односу на природу одбрамбених стилова ликовно обдарених адолесцената у нашем истраживању покушаћемо да направим паралелу са резултатима емпиријских истраживања и теоријским поставкама везаних за област одбрамбеног функционисања даровитих и креативних особа. По мишљењу одређеног броја аутора (Smith и Carlsson, 1983; 1990) креативне особе су много толерантније на анксиозност, и мада оне такође мобилишу одбране да би олакшали незадовољство, њихово активирање је често само привремено. Сматра се да основни разлог за такву толеранцију лежи у њиховој способности да руководе анксиозношћу трансформисањем провокативних котрадикција и конфликта у симболичне репрезентације које олакшавају њихово разрешење. Barron (1963) чак приписује креативним особама потребу за "тражењем тензије", нерегуларности, а Storr (1976) говори о продуженом осећању "божанског незадовољства" које децу и одрасле ствараоце воде ка креативном постигнућу. Важно је ово подвући да се у нашем истраживању ради о особама адолесцентског узраста за које, поред изражене даровитости, не можемо тврдити да су неизоставно и креативне. Они верују у свој таленат и верују да ће постати уметници – на основу нашег истраживања они показују изразиту склоност ка оригиналности. Али, за процену њиховог креативног потенцијала то није довољно тако да током поређења са резултатима претходних истраживања, углавном на узорку афирмисаних стваралаца, то треба имати на уму. На жалост, постоји веома мали број емпиријских студија које су упоређивале дистинктивну организацију креативних црта адолесцената и одраслих да би посредно провериле уверење да су особине креативних одраслих присутне и код даровите деце и адолесцената.

Видели смо да је ниво како тренутне, тако и опште анксиозности код даровитих адолесцената био повишен, али се то јавило и код осталих испитаника. Оно што је било различито јесте веће присуство незрелих механизма одбране које прати повећана анксиозност. И још прецизније – та разлика у висини скорова на Неадаптивном одбрамбеном стилу заправо се јавила само код младића из различитих школа. Девојке, пак, независно од поседовања дара, имају релативно сличне обрасце одбрамбеног функционисања, ако изузмемо извесне разлике у структуралним везама. Током овог разматрања намеће нам се асоцијација везана за много шири проблем готово занемарљивог броја жена међу афирмисаним сликарима, што није случај у другим областима стваралаштва и науке. С друге стране, Јунг (према Getzelz и Csikszentmihalyi, 1976) је сматрао да су мисаони процеси и емоционалност креативних особа много ближи тзв. психологији жена. Да ли ова генерализација важи само за мушкарце, а код жена је обрнуто? На неки начин резултати нашег истраживања који се односе на изражену Андрогеност ликовно обдарених адолесцената подржавају овакав став. Највећи степен Андрогености испољили су младићи сликарског смера и девојке графичког смера. За младиће сликарског смера карактеристичан је и најнижи ниво развоја ега на целом узорку. И још један податак је веома важан – Андрогене карактеристике биле су у статистички значајнијој позитивној корелацији са Склоношћу ка оригиналности код ученика Уметничке школе. Објашњење засновано на културолошким факторима не треба одбацити. Међутим, о томе се може размишљати и на другачији начин. Уметници, будући да су "позвани" да изразе универзалне истине о људској егзистенцији, морају бити изложени веома различитом искуству. Особа која је "сувише маскулина" или "сувише феминина" не може бити потпуно

у контакту са различитим модалитетима доживљавања, било да су она везана за слободно изражавање емоционалности, сензитивности (обележје женског пола), или за строгу логику у мишљењу и доминантност који се у нашој култури најчешће везују за мушки пол. По свему судећи, већ на нивоу адолесценције строго дефинисана ограничења везана за полну улогу нису присутна код особа које су посвећене ликовном изразу. На тесту недовршених реченица (WUSCT) једна девојка сликарског смера себе је описала на следећи начин: "Ја сам само бесполно биће у свемиру које тражи мало разумевања". Или, младић који једноставно каже: "Ја сам нежно људско биће". Већ смо напоменули да је Андрогеност била изразитија код испитаника чији родитељи имају нижи ниво образовања. Да ли то може значити да у култури у којој живимо такви родитељи остављају "шири простор избора" адолесценту, посебно оном који има дар? Питања су многобројна и захтевају како теоријска промишљања, тако и истраживачку пажњу.

У нашем истраживању видљива је извесна разлика у начину функционисања младих људи који су се определили са сликарску професију с једне стране, и графичара са друге стране који су много више окренути ка захтевима реалности. Већина добијених налаза у складу је са резултатима обимне студије спроведене на узорку студената умености (Getzel и Csikszentmihalyi, 1976) који наглашавају да су будући сликари под сталним унутрашњим притиском налажења и оригиналног израза док графичари најчешће не могу да занемаре важеће законе тржишта. Код графичара се из тих разлога вероватно могу јавити повремени доживљаји осујећености сопствене аутономије и имагинативности. Такође, у средишту вредносног система сликара налазе се, далеко испред других, естетске вредности, што, углавном, није случај са примењеним уметницима. Подсећамо да су Маскулине карактеристике код графичара у нашем узорку најизраженије. Маскулина полна улога не значи само прихватање мушких атрибута, већ у исто време одбијање фемининих обележја. Занимљиво је да су девојке истог смера "мање феминине" и да је само код њих појачана Маскулиност искључивала незреле обрасце одбрамбеног функционисања. Мада ми нисмо посебно испитивали способност специјалне визуализације (изузетно важне код уметника), у наведеној студији се наглашава да је та способност повезана са имагинативношћу код младића и појачаном агресивношћу код девојака са ликовних академија. Било би веома интересантно проверити да ли овакве тенденције постоје и код већ формираних уметника оба пола.

Подаци везани за усвојену полну улогу будућих уметника, особеност њихових одбрамбених стилова као изражена склоност ка оригиналности упућују нас на становишта и закључке не малог броја истраживања о специфичности функционисања ликовних ствараоца. Пре свега, мислимо на отвореност и спремност препознавања унутрашњих сигнала или својеврсну пропустљивост концептуалних и перцептивних граница са слабијим контракатексама. Можемо претпоставити да је код ових даровитих младих људи до извесног степена задржан тзв. примитивни сензорни гешталт са свим богатством чулног који се код већине других особа губи кроз вербалну симболизацију. У највећем броју случајева, сама реч им није примарна, блиска. Чини се као да за њих много више значења носи, наизглед, безначајна сенка расклимане столице у углу, изломљена линија на површини сасвим обичног предмета – о томе повремено и сами покушавају да нам кажу. Неко ко са стране прати њихов процес развоја може стећи утисак да се код њих ради о правој, непрекидној фасцинацији визуелним. Посредно повезано са тим, Greenacre (1957) је указивала на специфичну осетљивост сликара на процесе унутар свог тела и на спољашњим објектима што омогућава очување анимистичког мишљења све до нивоа одраслог као део процеса симболизације. Посматрано и из овог контекста, верујемо да знатно

веће присуство тзв. незрелих образаца одбрамбеног понашања у случају ових даровитих младих људи може имати други квалитет.

Видели смо да је групи гимназијалаца Склоност ка оригиналности била мање изражена код оних који су пре прибегавали типичним "женским" одбранама (Саможртвујући стил) док је код ученика Уметничке школе она била повезана само са Андрогеношћу. Тест склоности ка оригиналности (СПА) се ослања на идеје Kubiea (1958) и посредно процењује могућност приступа и коришћење предсвесног процеса као потенцијалног извора нових, оригиналних идеја. Изражена Склоност ка оригиналности код ликовно даровитих адолесцената може указати на способност прихватања необичних, неконвенционалних идеја, као и нејасних, двосмислених стимулуса. Изгледа да су они више од других у стању да прихвате идеје које би многи други потиснули или одбацили услед оквира које могу наметнути традиционално образовање и васпитање.

Напоменули смо да и у ситуацији тестовног испитивања многи од њих нису пристајали на задата упутства – дописивали су сопствена питања, примедбе, коментаре. О већој отворености према "сопственој сложености" противуречним осећањима и имагинацији (добијеној на СПА) говори нам и прихватање андрогености као и симултано присуство како неадаптивних, тако и зрелих образаца одбрамбеног понашања.

Наведени аспекти функционисања ове специфичне групе адолесцената у сталном, посвећеном трагању за сопственим изразом, блиски су опису тзв. парадоксалне личности који је дао МСМалан (према Радовановићу, 1989). Аутор сматра да таква "парадоксална личност" из своје неуобичајене структуре црпе оригиналност функционисања и повишену енергију коју спој тих противуречних особина продукује да би је потом конструктивно инвестирала у стваралачко решавање проблема. Наводе се типична обележја личности као што су дистанцирани емоционални ангажман, конструктивно незадовољство, себичност у име општих циљева. И, мада се то пре свега односи на одрасле, већ афирмисане ствараоце, видимо да су многи елементи присутни још на адолесцентском узрасту. На доста неуобичајени начин је себе описао један изузетно талентован младић: "Ја сам незадовољан 15 одсто; забринут 70 одсто; депресиван 12 одсто; срећан 3 одсто". Навешћемо још неке карактеристичне исказе:

"Ја сам мистерија и за саму себе" (девојка, 18 год.);

"Оно што волим код себе је идеја" (девојка, 18 год.);

"У друштву са другима осећам се непријатно, скоро увек" (младић, 17 год.);

"Ја сам... нисам баш сигуран..." (младић, 19 год.);

"У друштву са другим људима човек је мање свој" (младић, 18,5 год.);

"Ја сам креативно биће које не дозвољава да бирају уместо њега" (девојка, 18 год.);

"Када сам ја са мушкарцем, дрвена сам, на дистанци, без контакта, постављам зид, не желим да ми се неко сувише приближи... бојим се тог осећаја" (девојка, 19 год.);

"Ја сам – ја, и волим то" (девојка, 17,5 год.);

"Ја немам простора за друге, ни за себе – ту су само слике"
(младић, 19 год.).

Не тако ретко, ликовно даровити адолесценти себе виде више као посматраче него као учеснике. Код многих је присутан осећај усамљености, изолованости, па и одбаченост. Чини се да повлачење, бекство од блискости са другима води ка појачаној самоусмерености, независности. На пројективном тесту девојка, можда будући сликар, изразила је то на следећи начин: "Мој главни проблем је што не волим довољно". Међутим, у исто време постоји сензибилност за најразличитија емоционална дешавања и богат унутрашњи проток осећања, иако је најчешће блокирано њихово пуно изражавање у односу на друге који их окружују. Сматрамо да још на раном узрасту способност цртања може задобити одбрамбену, односно адаптивну улогу, као што код друге деце то представља моторна спретност, интелигенција или леп изглед. Могућност визуализације тако постаје и доминантан начин контролне околине. Прва сећања на почетке бављења цртањем код многих су везана за ситуацију када су били усамљени или уплашени. Та рана сећања могу бити илустрација једне од адаптивних могућности визуелног изражавања. За особу која је усамљена и беспомоћна способност креирања визуелних представа је знак да она постоји, да може мењати и контролисати околину. Временом, ова даровита деца уче да се ослањају на уметност и она поприма слично значење оном садржином у речима једног сликара: "Цртам да бих направио сопствени свет" (Getzelz и Csikszentmihalyi, 1976). Док друга деца у латенцији експериментишу са спортом, компјутерима, популарним активностима као начином грађења репутације у школи или улици, будући уметници вероватно усмеравају већину своје енергије цртању и свету визуелног. Оно што их чини посебним, осим даровитости, јесте веома рана, готово потпуна посвећеност. Спорт, који је за многе дечаке и адолесценте један од главних модуса успостављања личне важности, често је стран будућим уметницима и може деловати претеће и застрашујуће. У вези са тим се може размишљати о квалитету и специфичностима процеса формирања телесне шеме и идентитета, посебно у адолесцентском периоду. "Најважнији и најосетљивији део мене налази се у мојој шасти, прстима и оку..., а опет, понекада док сликам имам доживљај да не припадају до краја мени..." – каже један младић.

Може се претпоставити да је у периоду детињства цртање имало функцију превладавања базичних проблема са којима се суочава већина деце – смањење усамљености, превладавање страхова, привлачење пажње. Међутим, у адолесценцији проблеми који се формулишу и траже решење кроз бављење уметношћу постају много комплекснији и мање очигледни. Рад поприма више изражајни квалитет, а мање одбрамбени. Неки адолесценти бављење уметношћу доживљавају као један од начина "разумевања реда у универзуму". У тој тачки њиховог живота ликовни израз, који им је већ од раније близак, изгледа да омогућава лакше дефинисање емоционалних проблема и указује на могућа разрешења. За многе даровите адолесценте визуелна репрезентација постаје средиште из кога они покушавају да дефинишу и изађу на крај са дивљацијама који их најдубље погађају. Доживљаји са којима се сусрећу адолесценти су универзални – усамљеност, недостатак усмерености, алијенација од света који се чини бесмисленим, амбиленција према родитељима, потреба да се нађе особа која их разуме. Ти проблеми погађају готово сваког адолесцента и постоје уобичајени, прихваћени начини његовог разрешавања. Оно што ове даровите младе људе можда чини другачијим је могућност да кроз визуелну симболизацију реформулишу стандардне дефиниције проблема и решења. Из тога се рађају нове контрадикције, нова питања. Уверени смо да овај процес неизбежно прати извесни ниво анксиозности. Особа која ствара не може нужно бити свесна

природе различитих интерпсихичких и интрапсихичких конфликта када покушава да их разреши на симболичан начин. Вероватно се пре ради о дифузно осећању незадовољства, тензије, Слика пројектује на своје платно визуелни израз доживљаја који га преплављују. У раду с тим елементима он понекада може наслутити обриси тих проблема за које не постоје уходана решења, и можда може препознати излаз. Помоћу симбола, упркос ризика од преплављивања од стране деструктивних импулса, нове представе, мисли, комбинације и идеје се могу пренети у процесе реалности. У покушају разумевања ове специфичне групе младих људи прихватљива нам је позната тврдња да одговор уметника на патње није њено мазохистичко већ стваралачко бављење њоме као универзалном егзистенцијом. И у контексту природе одбрамбеног функционисања које је било у средишту нашег истраживања, подсећамо да неки аутори креативност сврставају у најуспешнији механизам одбране или стратегије превладавања конфликта (Smith и Van der Meer, 1990).

* * *

И на крају, као што се дешава током већине истраживања која захватају веома сложене области и проблеме, желимо да укажемо на одређена методолошка ограничења и дилеме са којима смо се сусретали током рада. Неопходно је поново подвући да се радило о испитивању одбрамбених стилова адолесцената који су процењивани инструментом (DSQ) који је, поред веома добрих материјских карактеристика, омеђен специфичним теоријским приступом аутора теста у односу на избор релевантних механизма одбране. У поједине одбрамбене стилове укључени су и механизми који се најчешће сврставају у стратегије превладавања. Даље, иако је овај инструмент прихваћен у многим истраживањима, у нашој земљи још није извршена његова стандардизација, што, само по себи, носи одређена ограничења. То се односи и на остале инструменте примењене у истраживању, али је сама природа проблема наметала такав избор. Надамо се да ће будућа испитивања која би упоредила одбрамбене стилове даровитих адолесцената и вех афирмисаних стваралаца из области ликовне уметности проверити, можда и потврдити, наш приступ проблему. Била би, такође, веома занимљива процена одбрамбених стилова родитеља ликовно обдарене деце и адолесцената, као и поређење са групом талентованих музичара, математичара, младих писаца. Додали бисмо још нешто што већ годинама имамо на уму пратећи рад ових младих људи који посвећено верују да ће постати уметници. Ни један психолошки инструмент није био у стању да забележи нешто по чему се они битно разликују од већине својих вршњака – посебан сјај у њиховим очима! Овим истраживањем тек смо мало "отшкринули врата" веома комплексних феномена, тако да закључке до којих смо дошли треба условно схватити. Јер, све евентуалне истраживаче уметности опомињу речи В.Б.Јетса: "Газите лаким ходом, јер газите по мојим сновима".



Сандра Стојановић
Ученица III разреда
Уметничке школе у Нишу
Одсек: Ликовни техничар

**Уметничка школа
Сава Пенчић
ДОМЕНИ И ВРЕДНОСТИ УМЕТНИЧКЕ ШКОЛЕ У НИШУ**

Уз монографију поводом њене педесете годишњице

Веома ми је драго што ми је пружена прилика да, макар и симболично, учествујем у великом јубилеју Школе за ликовне техничаре "Ђорђе Крстић" у Нишу, обележавању педесет година (дакле, пола века) њеног плодотворног рада. Овај дан је празник и за сам град. Празник његове културе. Јер, Школа за ликовне техничаре "Ђорђе Крстић" у Нишу није само професионална, образовна институција, већ и права културна установа, која се разним путевима и на различите начине уткала у културно биће града, у његов свеукупни духовни живот. Од оснивања, далеке 1948. године па до дана данашњега, Школа је била уметничко језгро, средишни ликовни пункт, који је окупљао све ликовне уметнике у граду, одакле су зрачиле нове естетске и нове обликотворне идеје. И не само ликовне уметнике. Атељеи професора Школе, и њихових каснијих ученика, бар добар део њих, постали су права културна жаришта, уметнички кружоци, мали дебатни клубови у којима се окупљала, систематски и трајно, интелектуална елита града и у којима су се естетске и стваралачке идеје размењивале на највишем нивоу. Ово се посебно односи на нишке књижевне ствараоце. То није нимало случајно. Они су припадали истом свету, узајамно се прожимали и надахњивали. Серију дивних лирских песама, записа и есеја, нишки песници су написали инспирисани личностима и делима нишких ликовних уметника, непосредно везаних за школу која сада слави свој јубилеј. Школа је, дакле, допринела да ликовна култура и ликовно стваралаштво постане својеврстан културни имиџ нашег града. И не само њега. Са поносом изјављујем да се не мали број бивших питомаца ове Школе данас налази у врховима ликовне уметности ове земље, што на други начин говори и о њој самој. Изговорио сам ових неколико пригодних речи зато што сам осећао потребу да то кажем.

Пред нама је монографија Школе направљена пригодно за овај јубилеј. То је трећа по реду монографија која се о њој прави. Прва је настала из пера историчара уметности, данас директора Галерије савремене уметности у Нишу, Војислава Девића. Њоме је обележена тридесетогодишњица рада школе. Другу је, поводом четрдесет година рада Школе направио Драгољуб Јанковић – Јенки. О овој последњој, која је у мојим рукама и која још мирише на штампарске боје, дужан сам да овом пригодом изговорим неколико речи. Организатори Јубилеја и руководство школе очито су желели да свој празник обележе и једним документом трајнијим од пригоде. И добро је да су то учинили. Добро је и зато што је то монографија која није слављеничка у површном смислу речи. Аутори прилога у њој ставили су себи у задатак да покажу рад и еволуцију школе, резултате и успехе, али и кризе кроз које је пролазила, невоље у које је западала, најчешће, не својом кривицом. Концепција је очигледно добро и договорно смишљена: Да се осветли пређени пут, али и да се укаже на проблеме и отвори перспектива за даљи развој и даље унапређене школе. То значи, ако смо поруку добро прочитали: не стати никад, не задовољити се постигнутим, желети више, тражити ново, ићи у корак са општим развојем и порогресом.

Монографију отвара прилог мр Срђана Марковића посвећен познатом сликару Ђорђу Крстићу, чије име школа носи. Веома је добро што овај прилог стоји на почетку књиге. Већ у њему се назире, оно што сам већ рекао напред: дискретно уткан, али видљив ауторов лични став. Тај став гласи; Укоренити Школу за ликовне техничаре у Нишу у српску ликовну традицију. Продужити

њен континуитет уназад. Приближити велико дело даровитог српског сликара на размеђи два века савремености. Мр Срђан Марковић, не само да то жели, он верује у оплемењујућу моћ таквих додирова. Он их и открива. У пост скрипту његовога прилога, посвећеног лику и делу нашег знаменитог сликара, он директно пише: "Гледајући последњих неколико година, као гостујући професор историје уметности на Факултету уметности у Приштини, шта и са каквом преданошћу уметничком позиву стварају млади студенти Академије придошли из Уметничке школе у Нишу, помислим да осим труда њихових данашњих професора, над свима њима лебди дух благороднога мајстора Ђорђа Крстића, чије име с правом, поносом и значајним резултатима, носи Уметничка школа у Нишу". То је то. Време трајања уметника и уметности није и време смртних. Дух уметника и његовог дела увек се може призвати и оживети. То се безброј пута догађало у историји људске духовне цивилизације. Тако дух Надежде Петровић из 1905. године лебди, после великог интервала непопуњеног времена, над Сићевачком ликовном колонијом данас, дух Градине са почетка овог века над Градином 1966. године. Прилог мр Срђана Марковића је, дакле, истовремено и пригодна образовна информација и дубокоуми упут.

Следећи прилог у Монографији долази из пера, садашњег директора Школе, Саше Хаџи Танчића. Његова основна намена је да прикаже живот Школе у протеклом раздобљу, њено настајање, развој, околности рада и, коначно, њен учинак и смисао. Међутим, на самом почетку Хаџи – Танчић је одустао од сувопарне, директорске, статистичко-цифарске информације званичнога типа. Наслов његовог прилога носи назив Пет деценија едукације и креације. Он је Школу видео не само као административни руководиоца, већ и као културни посленик широких видика. Дакле, не само као професионалну образовну институцију, која по основној намени едукује кадар намењен привреди, већ и као значајан сегмент општег развоја наше просвете, која је, како каже аутор, умела "да обједињује најзначајније домете и вредности дуге епохе Срба уопште". Поново потреба за коренима, поново потреба за континуитетом. Разуме се и за непосредним стварним учинком. Оно што има узоре у културној прошлости добија смисао само ако истовремено постане расадник за будућност. То је идеја водиља Хаџи – Танчићевог рада. Бар се нама тако чини. Отуда он детаљно говори о томе шта је заједница дала Школи да би она постојала као просветна и образовна институција, али и шта је Школа дала друштву у целини, његовој ликовној афирмацији, ликовној култури и култури уопште. То је оно са чиме сам ја започео своје излагање. Једно поглавље Хаџи Танчићевог прилога управо носи назив Стваралачки допринос Школе култури. Сви ти доприноси, а њихов списак није мали, конкретно су побројани у том делу рада. Школа је приказана као живи организам, заинтересован за све сегменте свеукупног живота града, дакле, не само за лични углед, стандард, атеље уменика, већ и за културне и друштвене институције преко којих се општи културни и цивилизацијски стандард унапређује.

Пратећи еволуцију Школе, критички се осврћући на неке фазе у њеном животу и раду, посебно на регресивну школску реформу из 1977. године, Хаџи Танчић ту еволуцију, логичним следом чињеница доводи до њене завршне фазе. Уједно и највише: Оснивање Факултета уметности у Нишу. У самом почетку је идеја потекла из Школе. Али идеје живе само ако имају чиме да се хране. Та "храна" је, како проистиче из Хаџи Танчићевих ставова била, управо, Школа за ликовне техничаре "Ђорђе Крстић", која је, ослањајући се на традицију, већ и сама постала традиција, која је створила климу, миље и кадар који ће такву идеју остварити. И она је, као што већ знамо, остварена.

Драгоценна сазнања о животу и раду школе пружа у овој монографији прилог Малине Радоњић под називом Деценије по годинама. Реч је о својеврсном летопису школе у којем су по годишњим одредницама поређани најзначајнији датуми и најзначајнији догађаји у целом педесетогодишњем периоду постојања ове образовне установе. Дакле, од њеног оснивања до овог јубиларног дана. До ове свечаности. Из овог летописа радознали читалац може сазнати све што се тиче оснивања школе, њене структуре, њеног програма, њеног наставног кадра, њених ученика, њене свеукупне делатности како унутар сопственог система, тако и изван њега. Хронолошки поређане, вешто одабране, ефектно, сажето изражене, ове чињенице, са своје стране, дочаравају ону исту слику еволуције (заједно са њеним кривуљама) садржану у претходном прилогу. Утолико пре што Малина Радоњић такође није хладни регистратор факата, већ и њихов коментатор. Коментатор у оном смислу у којем је изражена општа потреба колектива за правилним вредновањем ствари, за сталним унапређењем рада и стварањем материјалних, техничких и просторних услова за нове динамичке процесе које доноси време. Дакле, и овај "летопис" са датумима из прошлости није лишен визије о будућности школе, Визија школе у којој се не само ради, већ која се, рекао бих са посебном, јужњачком љубављу и воли. Када Малина Радоњић говори у неколико наврата о "нишкој школи", највероватније осећа исто што осећа и Саша Хаџи Танчић када говори о "н а ш о ј" школи, као изразу "н а ш е г" поднебља, овдашњих и данашњих укрштања сензибилитета и мисли, одсјај образовања под громадном куполом н а ш е културе". Да. Реч је о љубави. Не би требало да нам смета њено присуство у овој монографији о једној школи. Ма каква и ма колика била, да се ја сада послужим мојим Тургењевом, "она је та којом се држи и којом се покреће свет." Ње никад на претек.

Ево и пар речи о завршном, строго информативном делу ове, физички, рекло би се танушне, крхке књижице. Просто је невероватно да је на тако малом простору саопштено толико много података: Списак свих награда које је наставно особље добијало у току рада у школи. Оне се крећу од уметничких и друштвених до конкурсних, од једне, две или три, па до оних педесетак које је у току свога рада освојио професор Милош Павићевић. Све оне говоре о квалитету. Наставничком и стваралачком целог колектива. Ту је и списак групних изложби професора школе. Укупно 21 од којих седам у иностранству. Списак 38 самосталних изложби професора школе од којих 15 у Београду и 3 у иностранству. Списак свих наставника (њих 150), који су радили у Школи, и комплетни списак свих 1581 ученика, који су ту школу завршили. Првоуписани у њој, данас наш славни вајар и академик, седи овога тренутка са нама. Мора да је и онај ко је исписивао ове суве цифре осећао такође понос. Делим и ја то осећање вечерас са свима вама. Срећно!

Слађана Сл. Стојановић **ТРАЈАЊЕ ТРАГА**

Над Летописом Уметничке школе у Нишу (јануар 1987 – децембар 2000.)

ЛЕТОПИС Уметничке школе, већ годинама, прати богату, веома занимљиву и разноврсну активност ове средњошколске образовно-просветне, васпитне и културне институције. Има изразито документарни карактер, осмишљавајући један нови третман догођеног и оствареног, а тиме се залажући за реактуализацију, за испитивање, за утврђивање унутрашњег интензитета међу догађајима, појавама и личностима у развојним етапама и

деоницама живота и рада школе, почев од 18. јануара 1987. године.

У поступку није нов ни оригиналан, осмишљен је захватима из средстава информисања (штампе), личним прилозима и документима, непосредним записима и белешкама летописаца. Али је релативно успешан у праћењу, по осмишљавању једног особеног "временског" са свим разлозима продуженог дејства, извирући из унутрашње законитости збивања и дешавања. Од значаја је за традицију српске просвете на југу, пре свега у Нишу, али и за традицију уметничких школа. Омогућава да се студира и над њим медитира.

Све оно што се збило у току педесет и две године, остаје само као део њене историје; убирани су лаврови венци заједно са горчином пропуста, све се резултати правих и лажних амбиција и одређују својства и квалитети генерација професора и ученика.

Развојне деонице ће се такође одређивати и према овом ЛЕТОПИСУ; у чему се све претходне школске године разликују од потоњих, и обратно. Да ли је, наиме, реч о корацима унапред или уназад и да ли је свака наредна потврђивала успон или симптоме стагнације у скоро ритмичком циклусу смењивања добрих и лоших школских година?

Својства и квалитети Уметничке школе квалификују се на основу достигнутог и оствареног, а мере се на основу резултата оних појединаца који су најзаслужнији за њен респект. Зато су исечци из новина, којима обилује ЛЕТОПИС, изванредно корисни за подстицање критичке свести о постигнутом, захваљујући онима којима је дуги низ година омогућавано равноправно и часно надметање на конкурсима и такмичењима у многим срединама широм земље, па и иностранства.

У том смислу, наставни планови и програми изневеравани су и, у појединим деоницама, просветно-образовни и методолошки функционализовани: фаворизацијом прагме над градивом, форсирањем општеобразовних предмета над стручним, различитим критеријумима награђивања према раду, затим уписа и пријема ђака и професора, што се, између осталог, читава такође са страница ЛЕТОПИСА; наравно, у размерама које омогућује, тако, при руци. И потенцирање појединих одсека над другим, кроз оснивање или гашење појединих одсека, очито је структурно диференцирало битна обележја школе која је, сходно томе, мењала назив и намену. Са друге стране, за ову школу је такође карактеристично да је временом успешно разбијала догматске, доктринарне представе о уметности и уметничком стварању, и то је такође видљиво са страница ЛЕТОПИСА.

На страницама ЛЕТОПИСА згуснуте су стваралачке драме појединих актера, емотивно везаних за школовање у Нишу, будући да су из различитих средина или су родни Ниш заменили другом флексибилнијом средином за афирмацију. И ако покушамо да сумирамо са те стране живот и рад школе, упознаћемо њену чудну одисеју: Школа је једнако тамо где су њени бивши ђаци и професори, а то значи у земљи и широм света.

Очигледно је и то да је сваки прилог у ЛЕТОПИСУ, пре свега, конкретан податак, прилог за читавање, потврда присутности.

Готово да нема прилога које не враћа успоменама и даташћу оживљава дане неизбрисиво слегнуте у ризницу сећања и можда утицајне на доцнија усмерења, на којима ће се градити будуће

постојање школе; на сусрете и сукобе у којима се време ђачке невиности осетно претвара у време животног искуства.

За генерације које припадају овој школи, школовање је посебно привлачна тема, јер се преображај свести одигравао у суочавању са процесом едукације и креације, у атмосфери учења и сазревања, стваралачког немира и релативне безбрижности. Тај преображај нормално је праћен бројним траумама и потребом за њихово тумачење, а, исто тако, и болним ослобађањем од њиховог онеспокојавајућег дејства.

Листање ЛЕТОПИСА, само по себи, јесте својеврстан чин имагинирања датости, јер подразумева процес селекције и надградње, повезивање фрагмената у логичку и смисаону целину. Целине заправо нема, пошто је све процес, дешавање, настајање и нестајање, трајање и памћење свега што претходи или следи.

1.

ЛЕТОПИС почиње записом са састанка Одбора за прославу 40. годишњице школе, 18. јануара 1987. године. Сећањем "на најбоље време" следе утисци са прославе, 15. априла 1988.

Но, на путу изградње концепције ЛЕТОПИСА и његовог редовног вођења, одмах потом – застој. Директор школе Драган Костић по чијој идеји је ЛЕТОПИС покренут, подвргава критици небрижност професора: "Ова књига више од три године чека да се понешто забележи из живота и рада школе. Много догађаја је прошло а да нису ни једном речи коментарисани. Договарали се, задуживали појединце да бележе важније ствари и опет је књига остајала празна. Изгледа да је било суђено да је, после прославе, ја отворим и започнем са записивањем чиме би овај летопис почео да се остварује. Не бих желео да личим на оног поштара-хроничара из телевизијске серије Наше мало место па ћу конкретне белешке о мноштву догађаја пре и после прославе оставити својим колегама. "Белешка је настала 18. априла 1998.

Следи неколико празних листова, неиспуњених до данас, контекстуалног смисла наводног недешавања. Такав прилаз потврђује чињеницу одређења Следе белешке о наставним екскурзијама, завршетку школских година, пријемном испиту.

А затим опет критичка примедба директора школе: "Летописац се лако разбацује простором. Једна информација – један лист. Није ли то мало-много? Можда је намера да се брзо испуне странице ове књиге. Нараво да се шалим."

По цену излагања упрошћавању, директор је прекорио летописца; изгледа, с разлогом, мада и то говори о односу првог човека школе према својим сарадницима.

А на основу белешке о приспећу моштију кнеза Лазара у Ниш лако је увидети да је и ова страна ЛЕТОПИСА важна и основна у бележењу животне и радне свакодневнице школе. Одлазе једни професори, а долазе други, путеви им се целовитости концепције стварности и да су објективни предмети интересовања само коначан резултат субјективне људске делатности – праксе. Празни листови богату стварност дешавања као да стављају у зграде.

Директор убрзо, међутим, налази за сходно да извести о приспећу могућег летописца:

"И ево, стигла је нова професорка српскохрватског језика и књижевности и радо се прихватила улоге записивача важнијих датума и догађаја у животу ове школе."

Следи њено лично представљање: "Зовем се Смиља Митковић", затим извештава да је од 1. септембра 1989. године професор школе. Па опет неколико страница сећањима. Зна се, сусрет генерација, сећања, изложба ученичких радова, свечана седница, изложба радова некадашњих ученика и професора – или дела 76 аутора; свечани ручак, штампана монографија...

Па опет празне странице.

Следи белешка од 16. јануара 1989. да је једногласном одлуком за директора изабран Драган Костић, дугогодишњи професор школе.

Овај својеврсни колаж посеже даље за дешавањима, међу којима се издваја уговор о доградњи школе, склопљен са представницима града и инвеститором 4. фебруара 1989. Уз опаску: "'Остаје још да се уговор и реализује. Надамо се да нове радне просторије нећемо чекати још дуго."

Опаска је, међутим, вишеструко индикативна превасходном слутњом да ће уговор остати мртво слово на папиру. Овај ванредно осетљиви моменат потврдио је живот, пошто надградња школе није довршена до дана. Подвргнут фактографској анализи, овај податак искључиво документаран, физиономише на свој начин једно време, ситуирање школе у неизвесност остварења готово дирљивих настојања да се надградњом оспособи просторно за наставу и стваралачки рад, што је било условљено тренутном политичком и финансијском ситуацијом. Вредност ЛЕТОПИСА познаје се и по таквом посведочавању.

укрштају и разилазе, а школа наставља да се преображава. "Ређајући се дани, монотони у својој стереотипности", бележи летописац, а директор опет критички придикује: "Данас је 18. новембар 1991. Прошло је скоро два и по месеца а да није забележено ништа. Једноставно летописац је озбиљно омануо."

Има података накнадно уписаних на месту где им није по редоследу догађаја, попут наведеног.

Наведено, то никако не значи да је допуштена свака могућност уписивања, а још мање остављено на вољу свакоме ко би то хтео. Додуше, одговара директоровом начину мишљења, али би се тешко могло довести у склад с његовим практичним тежњама и настојањима, да се ЛЕТОПИС не би удаљио од првобитне сврховитости.

Да је бринуто о важним догађајима очито потврђује белешка о колективној изложби професора у Скопљу, 17. новембра 1989. и самосталној изложби професора и сликара Ђуре Радоњића, затим додели Златне плакете Момчилу Митићу на изложби УЛУСА у Крагујевцу, марта 1990. С друге стране, евидентирано је и присуство министра за просвету и културу др Данила Ж. Марковића на саветовању о трансформацији школства и месту и улози уметничких школа у процесу осавремењивања школства.

Да су с професорима активни и ученици убедљиво показује податак о њиховом учешћу и успесима на конкурсима за плакат (Светски здравствени плакат) и друге привредне и друштвене

потребе (Савезни конкурс за државну монету у седам апоена, Народне банке Југославије).

Томе треба додати и белешку о свечаном збору радника школе поводом додељивања Ордена рада са сребрним венцем Председништва СФРЈ професору Милошу Павићевићу.

Да је школа веровала у духовни преображај потвршује и белешка у ЛЕТОПИСУ, 16. фебруара 1991. године, о прослави Дана св. Саве, прво такво обележавање овог празника од оснивања школе; први пут у школи запевано је "Ускликнимо с љубављу".

А узнемирење због неблаговременог одвијања радова на надградњи школе констатује белешка о првом договору у вези са променом пројекта и надградњи два нивоа.

Исто тако, амбициозност школе испољена је и белешком из фебруара наредне године о дуго крчканој и опрезно саопштаној идеји о евентуалној академији у Нишу, лансираној први пут официјелно 19. марта 1992. године информацијом о формирању Иницијативног одбора.

Аргументацији о разлозима формирања академије у Нишу додаје се и податак о проглашењу најлепше марке на свету за 1992. годину, у Паризу, од стране стручног жирија филателистичког такмичења "Европски куп '92.", аутора Радомира Бојанића, ученика у генерацији школске 1970/71. Графичког одсека. Ученици попут аутора "Откриће Америке" заслужују да, после средње школе, наставе студије у Нишу, порука је и са страница ЛЕТОПИСА у који је пренет новински извештај.

Томе у прилог иде и серија изложби професора Братислава Башића и Зорана Костића, затим успеси доскорашњег ученика Андреја Јовановића, Бобана Савића, Ане Радичевић, Ивана Чибарића. А, наравно, и Светомира Арсића Басаре, првог свршеног ученика школе, потоњег добитника Вукове награде и академика.

ЛЕТОПИС прати унапређења школе, њене преображаје, "царство" креативности, указивањем на општи закон историјског кретања.

2.

Априла месеца 1998. године Министарство просвете поставља за директора Сашу Хаџи Танчића, познатог књижевника. Он ступа на дужност 9. априла и одмах се укључује у организацију прославе школе. ЛЕТОПИС је и то забележио, проницљиво слутећи нови ватромет стваралачког духа и испољавања у области културе.

Наравно, на прескок, бележе се детаљи из живота школе, па је и овој смени директора претходило много других догађаја и збивања, нефокусираних ЛЕТОПИСОМ. У стварним и духовним просторима школе, чије се границе неумитно шире, могућности су многе. ЛЕТОПИС најављује нове облике рада, померање интересовања, с поштовањем чувајући претходно. Од важности је, међутим, приметити да се ревносније него раније живот школе прати бележењем, уносом грађе и материјала.

Довољно је већ одговорности лежало на претходним летописцима, па је нови директор одредио професорку историје уметности Малину Радоњић да унесе нову енергију акрибичности и брижности. Њеним духом и руком редовније се прати живот и рад школе.

Школа уопште изгледа као тргнута из привременог сна. Такозвано "природно стварање живота", међу толиким другим могућностима, показује нови однос према највиталним равнима рада школе и у школи, Указују се нове прилике да се велика тајна, велика чаролија и мистерија уметничке креативности оваплоћује непосредно, сарадњом ученика и професора. Измени лика школе доприноси њена све већа отвореност према средини у којој је настала и постоји. Нови облици рада, и нова одговорност! И нови напори, јер без напора нема резултата; а без резултата – успеха. Дух школе замењен је новом делотворношћу, отколоном од устаљености, догматизама, од предрасуда. Све то почива, добрим делом, управо на тој условности новим и другачијим. Прихватње слободе духа и израза опхођења и рада у школи, наравно, не иде ни лако ни брзо, али је све присутније захваљујући тактичким и оперативним потезима директора, оснаженог групом сарадника.

Прослава јубиларне педесете годишњице и традиционално обележавање редовног Дана школе најкрупнији су радни задаци које он успешно обавља и, ако је судити управо по писаним траговима у ЛЕТОПИСУ, широко одјекују у јавности. Модерно концепирана академија поводом јубиларних пет деценија била је ново и другачије тумачење "историјата" ове школе. Осмишљена је на чињеницама и снохватицама, на дозрелој садашњости и наданој будућности.

Продору такве концепцијалности допринео је и документрни филм о животу и раду школе, у режији Марислава Радисављевића.

Јединству и јединствености развојног пута школе доприноси и монографија, коју је ликовно-технички обликовао професор Петар Огњановић.

Тим поводом, у издању Удружења историчара уметности и уметничке школе као издавача објављен је први број часописа Гласник.

А, исто тако, и стручни рад ученика Давора Џалта из историје писма, као посебно издање.

ЛЕТОПИС је забележио и велику изложбу дела ранијих и садашњих професора школе, сложених у једну мисао и поруку, да сви скупа и свако појединачно репрезентује њена настојања и естетску усложњеност живота и света.

Дан школе, нешто доцније, обележен је традиционалном изложбом радова ученика.

Следио је читав низ других, тематских представљања ученичког труда и домета, резултата по областима (изложба марака, уникатних предмета са текстилног одсека, уметничке фотографије).

Странице ЛЕТОПИСА често изгледају као истргнуте из дневника, по правилу фрагменти ненаписаних романа и проза; оне су опет, како рече песник, увек слободна и шумна асоцијативна подлога за размишљања.

Једно од таквих размишљања подстакнуто је утиском о преминацији стваралачког духа у школи над административно-оперативним који је, изгледа, годинама доминирао. Живот школе прожет је уметничком, стваралачком температуром. Разлива се ван омеђеног простора њеног деловања "у четири зида".

Настављена је сарадња са Уметничком школом у Лесковцу, настале из истурених одељења текстилног и графичког одсека нишке школе.

Уметничка школа у Нишу домаћин је састанка Заједнице уметничких школа Србије, 26. новембра 1998. о чему, поред записника, сведочи и ЛЕТОПИС.

По вредности релативно уједначених, није захвално издвајати грађу и чињенице са страница ЛЕТОПИСА. Таквој селекцији је потребан одговарајући методолошки приступ, а не само метод истицања личног и колективног односа.

3.

Од значајнијих сведочења на страницама ЛЕТОПИСА, драматичношћу се издваја грађа са прославе Дана школе у условима ратног стања, 27. априла 1999. године.

Издавају се и поруке некадашњих ученика, упућене школи и протесном скупу са Интернета. Организатор скупа била је управа Уметничка школа, у име средњих и основних школа са подручја нишке општине.

Наредна белешка "осванула" је 23. августа, после паузе у ратним околностима.

Драми "агресије с неба" НАТО авијација претходила је једна друга, уметничка драма, представа "Сна летње ноћи" Виљема Шекспира, у извођењу ученика школе и режији Марислава Радисављевића. Изведена је премијерно у великој сали Народног позоришта и побрала бурне аплаузе на отвореној сцени. У тој међузависности облика уметничког изражавања ученици су добили прилику да испоље способности, упркос наводне разноликости уметности сцене и белине платна.

Учесници Ликовне колоније "Сићево '99." Били су гости ученика школе. Годину дана потом, уз поновно гостовање учесника, ученици су узвратно посетили Колонију.

Поводом петогодишњице смрти свог професора, академског сликара Момчила Митића, под називом "Ђаци своје професору", његови ранији ученици су организовали групну изложбу, коју бележи ЛЕТОПИС.

Обављена је и промоција књиге мр Срђана Марковића, историчара уметности из Лесковца. О његовим Ликовним записима говорили су стручњаци, у присуству ученика, професора и гостију, у сали за цртање, такође "извештава" ЛЕТОПИС.

Новим самосталним изложбама представљају се професори Ивана Станковић, Бојан Живић и Братислав Башић.

Две стотине година рођења великог руског песника Александра Сергејевича Пушкина пропраћено је у школи огледним часом у којем је гостовала и професорка из Русије, госпођа Ирина.

Да је историја страст показује професорка Милинка Јовановић, којој нишке "Народне новине" посвећују репортажу, а исечак се налази у ЛЕТОПИСУ.

Школским ходницима увелико струји "Радио без фреквенције", започевши програм преко разгласа 2. децембра 1999.

Организована је и једнодневна екскурзија у Београду за ученике четвртог и трећег разреда графичког одсека и четвртог разреда ликовних техничара.

Далеко значајније несумњиво је "путовање" у далеки Јапан; на интернационалном ликовном конкурс четворо ученика стиче право учешћа својим радовима, док Елзи Томов припада и признање "Танасаки '99.". Она је са професорком Катарином Ђорђевић, захваљујући школи, боравила у Токију, потврдивши још једном високе домете образовања и стварања Уметничке школе у Нишу, а самим тим и у Југославији.

Тако узвинута, школа напредује у сваком погледу. Порменивши назив као Школа за ликовне техничаре у класичну Уметничку школу, све више препознаје се по активним облицима креативног духа и по коначно истакнутој – фирми на pročелу зграде.

Наравно да се само на основу "уграђене" грађе не може судити о испољеним могућностима ове школе. ЛЕТОПИСОМ се ипак омогућује утисак који наводи на мисао да је активна, изразито креативна и надасве образовно-васпитно савремена. Не одричући се ранијих искустава, и саму традицију преображава. Њени резултати враћају поверење у образовање и уметничко стварање, вежу је за виталне токове едукације путем рачунара и Интернета, а стваралаштвом омогућује да се и у најдраматичнијим ситуацијама дође до визије личне слободе.

Један листић, тако "уграђен" на ненаданој страници ЛЕТОПИСА, враћа у њену прошлост конкретношћу података и вредношћу његове симболизације; то је ПОТВРДА ради уласка у Тврђаву, 1952. године, издата ученику позоришног одсека! Некадашњи ученик је овај документ поклонио школи. Зашто би он био мање "документаран" од прослеђених?

Пратећи догађаје и збивања, радни процват школе, ЛЕТОПИС не заоставља личности. У трагању за новом лепотом, новим идејама, професори и (бивши) ученици преузимају и носе виталистичку иницијативу преображавају школе. На то упућују поруке исписане својеручно, ликовне белешке гостију, докази лепих и топлих тренутака проведених у школи. Многи исечци из ноивина потврђују радне и стваралачке резултате, персонификоване као школске.

Али оно у шта прелиставање ЛЕТОПИСА без предубеђења уверава, то је, недвосмислено, апсолутна отвореност школе на прагу новог доба. Видљиви распон њених настојања сам по себи је вредан. Заступљеност рачунара у школи, на пример, показује да се не ради о "пролазној моди", него неопходности иновирања наставо-образовног процеса и стваралачког испољавања. Повремено одржавање часова матерњег језика и књижевности у уређеном школском дворишту, под орахом, указује такође на следбеништво школе ка новим видовима и начинима учења, формама предавања.

Дани културе уметничке школе, поводом редовне прославе годишњице, само су још једна недвосмислена потврда везивања школе за креативне могућности културе, којом треба посвећено да служе њени ученици и професори, јер она представља неразлучиви део духовног постојања. Отуда и жеља да све ово буде схваћено као допринос школе јавном и културном животу средине у којој постојано делује. Са страница ЛЕТОПИСА, дакле, сазнаје се да је свечано постављен мозаик "Зора у атељеу" ранијег професора Момчила Митића, и да је то промовисање идеје о почетку припрема

за оснивање Галерије Уметничке школе. Затим, да је у Лесковцу отворена самостална изложба слика професорке Катарине Ђорђевић, која се потом отвара у Нишу. Исто тако, представљена је мапа графика Љубише Брковића, са стиховима Тимошенка Милосављевића, на тему нишких мала, и да су ученици осмислили маскенбал са журком. Дани културе Уметничке школе крунисани су традиционалном изложбом дела садашњих њених професора, у Галерији "Србија", са пратећим каталогом.

Са сваке странице ЛЕТОПИСА, увек, провејава питање: Којим путем даље?

Даље, и даље, и даље... Таквим дужинама и ширинама стреми Уметничка школа, а својом очигледношћу прати је ЛЕТОПИС латентном потребом за бележењем, остављањем трага. ЛЕТОПИС, који је више од тога. Конвенција документаризма. Вид сведочења. Намењен будућности, која почиње увек изнова.

И Уметничка школа у Нишу је на прагу новог доба. Година двехиљадита се завршава. Почиње две хиљаде прва, и трећи миленијум. Отуда жеља да све ово буде схваћено и као пројекција њене прошлости унапред.

ШКОЛА ШКОЛИ – НОВА ШКОЛА

Уметничка школа у Лесковцу од истуреног одељења Школе за ликовне техничаре у Нишу до самосталног подручја рада из области културе, уметности и јавног информисања при Првој текстилној школи

Период новије ликовне и примењене уметности на југу Србије био би лишен једне од својих вреднијих димензија без Уметничке школе у Нишу. У школи су, како је већ примећено, увек имали на уму околности које доприносе ликовном животу, које су деценијама одређивале укупан јавни живот града и степен креативне утицајности уметника на културне токове. Наравно, незаобилазан је и утицај ове школе на просветно-образовни и васпитни значај едуковања даровитих. У том смислу ова школа је развијала и неговала различите одсеке и смерове, да би данас сачувала три; ликовни, графички и текстилни. Школа је покретач идеје о Факултету (ликовних) уметности при Универзитету у Нишу. Сем овога, да би се до краја разумео значај ове школе за развој педагошких и образовних институција у овом делу наше Републике, неопходно је не само указати него укратко предочити и на још једну иницијативу за коју је имала слуха и спремности да подржи њено остварење. То је Уметничка школа у Лесковцу, чему је заправо претходила идеја о формирању истуреног одељења одсека Уметничке школе у Нишу при Првој текстилној школи у Лесковцу.

1.

Иницијативу за отварање Уметничке школе у Лесковцу, односно, ново подручје рада из области културе, уметности и јавног информисања, покренуо је директор Прве текстилне школе Зоран Стојановић на седници Наставничког већа, одржаној 30. августа 1994. године.

Одмах ваља рећи, с тим у вези, када се разматра историјат Прве текстилне школе у Лесковцу за дуже од педесет година њеног прегалачког рада и успона, несумњиво је да у први план њених најпожртвованијих стваралаца – поред два најмаркантнија лика руководилаца школе, лика њеног оснивача Чедомира Јоксимовића и лика неуморног школског трудбеника и најеминентнијег реорганизатора школе, инжењера Фрање Дивишека – спада и

професор Зоран Стојановић као покретач поменуте идеје и оснивач новог подручја рада – Уметничке школе. Далековидо је планирао и трасирао пут уметничке школе, а, самим тим, и нове креативности у средини у којој је основана.

По зрелости захтева, организацији и дисциплини, солидарности и упорности – исписује још једну светлу страницу не само у историјату Текстилне школе, него, исто тако, културе и уметности у лесковачком крају и на југу Србије.

Прва текстилна школа је, иначе, имала верификован образовни профил дизајнер текстила и у овој школи образована је једна генерација дизајнера текстила, уписана 1984/85. школске године.

Дописом број 392 од 18. августа 1994. године Прва текстилна школа се обратила Министарству просвете Републике Србије са допуном плана уписа у које је, између осталог, тражено једно одељење од 20 ученика за образовни профил техничар дизајна текстила.

Пошто је од Министарства просвете стигао негативан одговор, обављене су нове консултације у Министарству.

Предложено је да се Текстилна школа обрати за помоћ Школи за ликовне техничаре "Ђорђе Крстић" у Нишу.

Овој школи у Нишу упућен је захтев да отвори истурено одељење образовног профила техничар дизајна текстила у Првој текстилној школи у Лесковцу.

"После усменог договора између мене као директора Прве текстилне школе у Лесковцу и директора Школе за ликовне техничаре у Нишу, мр Драгана Костића, одлучено је да упутимо захтев нишкој школи за отварање истуреног одељења техничара дизајна текстила у нашем граду", сећа се Зоран Стојановић, охрабрен пријемом.

Захтев је послат 9. јануара, разматран је и предлог плана уписа ученика за школску 1995/96. годину и донета је једногласна одлука да се поред осталих образовних профила у ову нишку школу упише и једно одељење техничара дизајна текстила.

Исто тако, Прва текстилна школа у Лесковцу добила је сагласност нишке школе, на седници Наставничког већа од 30. децембра 1997. године, за верификацију занимања техничар дизајна текстила.

2.

Помоћ Првој текстилној школи, по основној замисли, огледала се у организовању пријемног испита за кандидате, прегледу радова, формирању наставних планова и програма и многим другим "услугама" које је нишка уметничка школа била у свесрдној прилици да пружи. Намера да се утиче на оснивање и развој истуреног одељења у Лесковцу остваривала се са много обзира, без уплитања од којих је ова "претеча" нове школе могла да има само штете. Томе и посвећујемо пуну пажњу због изузетне сложености образовне и просветне и, уопште, стваралачке проблематике.

Настало без буке и помпе, истурено одељење најавило је истовремено веће претензије обеју школа. Напор да одељење прерасте у школу био је још већи. Уследила је одређена друштвена подршка, јер је постало јасно да образовни кадар у Лесковцу овај

терет може понети самостално на својим плећима. Учествовати у овом послу, свим својим снагама, својим стваралачким и организационим способностима и друштвеним деловањем – то је била намера оних који су се овога посла подухватили.

Пошто се Прва текстилна школа обратила Министарству просвете за верификацију новог подручја рада из области културе, уметности и јавног информисања, предлогом надзорника за уметничку струку, добила је решење за верификацију образовног профила техничар дизајна текстила, у коме стоји да ова школа у потпуности испуњава све услове за самостално школовање ових кадрова.

Прва текстилна школа добила је и Извештај о утврђивању испуњености прописаних услова за обављање делатности у овој школи за образовни профил техничар дизајна текстила за I, II, III и IV разред, под бројем 614-543/95 од 13. јуна 1995. године.

Школске 1995/96. године уписана је прва генерација за овај образовни профил. Први уписани ученик био је Банковић Милицав, а већ наредне године то је Арсић Марија.

У периоду од 1997/98. до 2000/2001. године Прва текстилна школа је успела да створи услове и добије још два образовна профила из уметничке струке, верификована од Министарства просвете Републике Србије, и то: техничар дизајна графике и пропаганде и стилски кројач.

3.

Али не треба занемарити и заборавити управо велики допринос Школе за ликовне техничаре "Ђорђе Крстић" у Нишу да Прва текстилна школа у потпуности осмисли свој захтев за новим подручјем рада из области културе, уметности и јавног информисања да би од 1997/98. године самостално деловала Уметничка школа у Лесковцу.

"Са Уметничком школом у Нишу остварили смо стварно изузетну сарадњу", поносито наглашава директор лесковачке школе Зоран Стојановић, трудећи се до данас да се сарадња богати и проширава о чему сведоче потоњи активитети.

Прва текстилна школа у Лесковцу је са својом Уметничком школом у нови век и миленијум ушла утирући себи путеве развоја под геслом да се будућност не чека, него се ствара. Са таквим геслом стваралаштва, ова школа, већ је извесно, има своју будућност.

Несумњивој извесности допринели су и напори и настојања сродне јој школе у Нишу.

Драган Тасић **ЖИВОТНА СИЛА У СИМБОЛУ ЈЕЛЕНА – "ЈУТРО НА ХИСАРУ КОД ЛЕСКОВЦА"**

Војислав Илић имао је племениту природу и, премда је дизао глас против неправде, немилосрдно тачно је увиђао да кривицу за друштвено зло подједнако носе и повлашћени и неповлашћени, јаки једнако као слаби. Узимајући у заштиту обесправљене, пишући понесено о идеалима слободе, он је постављао велику одговорност пред оне који се боре за слободу, јер ће само на тај

начин, ослобађајући себе, донети слободу другима. Другачије речено, услов за властиту слободу је уважавање сличне слободе код других. У Илићево доба било је пуно "омладинских" песника који су у ватри патриотизма, тамну страну ствари поистовећивали са непријатељима Србије, а српску стварност видели ружичасто и идеализовано. Истина, мала и храбра Србија имала је непријатеље, али је то утолико више захтевало критичност према себи и реални смисао да се виде не само недостаци противника, него и његове врлине, да би се захваљујући стварној процени постигао успех у борби са њима. А један од непријатеља је била стара и већ заморена турска империја. Поред песама побожног тона, усмерених на хришћански култ, Илић је написао велики број песама о паганима и оријенталцима, у духу једног широког и вишеструког разумевања облика људског веровања, јер је све у шта људи верују, достојно пажње, макар да је писац православни хришћанин. Војислав Илић је поштовао своје вредности, што му није сметало да увиди колико су драгоцене остала људска веровања и поезијом прожети митови, ма били они потпуно другачији него верско и митско наслеђе народа коме песник припада. У Илићево доба Србија је кренула у ослобађање јужних делова земље од турске власти. То, наравно, није ишло онако лако како су желели и представљали омладински песници, и било је потребно пуно умећа налик Илићевом умећу да се увиди у чему је противник јак, у чему слаб, како се не би грешило у опасној ратној игри, после које се и Југ Србије, коначно, отео турској власти. Песника, као и обичног смртника, може да задеси осећање губитка. Одлазак вољене особе од заљубљеног, њено предавање неком другом, срећнијем, једнако су болни као када смрт однесе неко драго биће. Има случајева кад губитак важи за све и неко или нешто неповратно нестаје. Тада, нико неће моћи да се похвали како је стекао добро које су други изгубили. Али у стварима живота, често буде да једни нешто губе, а други добијају то што су први изгубили. Изгубљено добро онога који га је изгубио или без пуне сагласности предао другоме, зрачи неким неисказивим сјајем и потцртава то да онај који губи није више прави човек на правом месту. Други знају где иду, други знају где је добитак и како га стећи. У песми "Јутро на Хисару код Лесковца", уживљавањем у биће Турчина коме је бол због пораза заледила душу и лице, Војислав Илић са маштом даровитог песника, води читаоца сазнању друге стране, противничке и непријатељске. Старо царство није више миљеник богова рата, и Турчин, замишљен и растужен због тога, још јасније види да је живот кренуо неким другим, својим током, тако да матица старинских навика више не плави суво корито некад моћне реке српске свакодневице под турском влашћу. Војислав Илић кроз забринутог Турчина, спреман да призна без омаловажавања вредност чак и противнику, одају пошту "пустом турском" и старим данима. Чињеница да су освајачи нанели многа зла Србима, тиме се не оспорава. Само, песника привлачи онај сегмент српског живота под туђином, у коме су поробљени народ и господари нашли заједнички језик и прећутно се договорили о нужним и најмањим правима која се уживају под одређеним условима, што је било довољно Србима да отпорни и издржљиви, какви су били, преживе и нађу смисао својих настојања, упркос болној успомени на некадашњу моћ српске државе. Животна сила није напустила Србе у данима ропства, иако су је они видели у пуној величини, необуздану, код Турака који су владали некадашњим српским краљевством. Јелен који је, пошто је зачуо звук недељног црквеног звона, ишчезао у плавој магли, симбол је силе живота која, у овој песми о Лесковцу на Југу поново слободне Србије, представља вредност око које се грабе многи, али им не полази за руком да је увек освоје. Пуна стварност и слобода, оличени у јелену, припадају сада Србима, док некадашњи завојевачи, Турци, делују као привид. Илићева мудрост је у томе што је симбол животне силе пројектовао као јелена, дивљу животињу. Та животиња не припада потпуно никоме и залуд је кротити ово слободно биће. Оно може да нам донекле припадне данас, а сутра да буде код неког другог. Поседовати безусловно лепу и ретку дивљу животињу, значи убити

је или је држати у неприродном заточењу, а она је лепа једино када живи и хита тамо куда је ћуд води. Тако је Илић сложено разумео и Турке и Србе којима историја најзад дозвољава да обнове неколико векова несталу државу. Победнику Илић упућује слику јелена – саме животне силе – која одлази некуд у неизмерни простор природе како би знао да победе нису вечите, а побеђеном одаје признање за спремност да се суочи са поразом.

Оснивач
Народна библиотека "Радоје Домановић"

уређује
Саша Хаџи Танчић

Компјутерска Обрада
Милош Дедић
Иван Цветковић

Секретар уредништва
Катарина Станковић

Лесковац, 2004 година

ISSN 1820-7022 (online)