

Siniša Jelušić, likovni estetičar

## Pririda kao estetsko sopstvo: poetika vajarstva Mija Mijuškovića

Jedno od opštih mesta teorije umetnosti nahodi se u stavu kojim se skulptura određuje kao, po definiciji, volumen u prostoru, usmeren na čulno/materijalno u većoj meri od drugih likovnih vrsta (slikarstva ili grafike npr.) ili umetnosti uopšte. Ovo stoga što je skulptura, sa svojom izrazitom materijalnošću i fizikalnošću, po pravilu vezana za prostor sa kojim ostvaruje uzročno posledičnu značenjsku vezu, što je po svemu razlog da se, saglasno svom biću, protivi smeštanju u zatvoren prostor: reč je svagda o predmetima od materijala neposredno datog u prirodi – pečene zemlje, drveta, kamena, gipsa, bronz... Zato su u vajarstvu – kao vizuelnoj, prostornoj, "posrednoj" umetnosti – faktori materijala i njegove obrade toliko izraziti i važni da predstavljaju premisu većine njegovih definicija. S tim je u vezi još jedno opšte mesto karakteristično za određenje pojma skulpture: ova, naime, deli prirodu svoga materijala (resp. materijala od koga je sačinjena), a stvar je vajarevog umetničkog dara da ostvari uspela simbolička značenja iz njih. Saglasno ovome valja razumevati i Plinijevo svedočanstvo da su se glineni krčazi često upotrebljavali za prinošenje žrtve livenice bogovima zato što je glina otkrivala mislećim ljudima "neopisivu milost zemlje". Ili primer vajarskog umeća Henrija Mura koji posebno naglašava povezanost između čoveka i njegovog prirodnog staništa ističući, primerice, osobenost godova i građe drveta i prikazujući ljudsku figuru pomoću oblika koji potiču od prirodnog sklopa drveća. Iz ovoga uverljivo proishodi teorijski postulat da materijal u umetnosti vajarstva, dakle, nije samo pasivna građa, fizički skelet metafizičkih vrednosti, već sastavni (imanentni) deo umetničkog dela.

Ukoliko imamo u vidu ovih nekoliko naznaka za pristup bližem određenju vajarske umetnosti, neophodno je sada da, u odnosu na njih, pokušamo promisliti atribute skulptorskog postupka Mija Mijuškovića i da ukažemo na njihovu razlikujuću vrednost.

Skulptorski postupak Mija Mijuškovića, ako bi se sažeto trebalo iskazati, počiva na povezivanju onoga što se najčešće imenuje kao geološka znanost i potonjeg umeća oblikovanja materijala koji time dobija sasvim osobeni umetnički kvalitet.

Do koje mere je ovo prvo (geološka znanost) prisutno u Mijuškovićevom stvaralačkom postupku, pokazuju njegovi sopstveni (resp. eksplicitno poetički) zapisi kao, primerice, onaj uz ciklus Milutin Milanković: "Kamen, posebno krečnjak, sintetizovao je u sebi 'zapise' od stijena mnogo većeg stepena tvrdoće, što svjedoči da su ovi konglomerati nastajali u različitim periodima razvoja zemljine kore, odnosno pod različitim klimatskim uslovima. 'Zapise' tvrdoće poludragog kamena, karakteriše visok stepen umjetničke asocijacije, a izloženi u slobodnom prostoru ostavljaju utisak snažnog estetskog doživljaja."

Nije teško uočiti da se u prvom delu ovog iskaza razabira specifično geološki odnos s obzirom na to da nas autor upućuje na podatke o "stepenima tvrdoće" kamena ili zasniva hipotezu o nastanku "ovih konglomerata"... Posebno je, međutim, karakteristična poslednja rečenica u kojoj se uvodi jedna druga ravan, krajnje neuobičajena kada je o geologiji reč. Autor nas, naime, upućuje na "visok stepen umjetničke asocijacije" i "snažan estetski doživljaj"...

Istovetan odnos "geološkog" i "umetničkog" nalazimo i u drugim Mijuškovićevim iskazima koji se određuju kao eksplicitno poetički.

Tako, na primer, u predgovoru ciklusu Kanjon rijeke Tare, Mijušković zapaža da su "iskonske promjene u kanjonu, adekvatne promjenama koje se srijeću u strukturi, boji i sastavu stijena koji oblikuju kanjon". Ali iz ovoga proishodi zaključak koji nema u vidu geološki rezultat nego specifično estetsko iskustvo: "Tako sam realizovao, veli nam

autor, veći broj skulptura suptilnog kolorita sa puno tananih valera, što silno podsjeća na pjesmu u molu". Reč je, dakle, o stvaranju skulpture koja najvećma proishodi iz geološkog izučavanja, otuda ovu karakteriše "suptilni kolorit sa puno tananih valera", što je stav koji se već sasvim tiče analize jedne likovne umjetnine. Valja obratiti pažnju i na Mijuškovićevo dalekosežno povezivanje skulpture stvorene na ovaj način sa "pjesmama u molu": struktura skulpturne tvorevine u sebi sadrži muzičku formu. Ona, stoga, Lesingu protivno, nije strogo diferencirana u odnosu na saprisutnost drugih umjetničkih medija.

Ukoliko se sada prisetimo napred izrečenog stanovišta o suštinskoj povezanosti materijala - prostora i stvorenog dela, pokazaće se pouzdanim da je za Mijuškovića, u mnogo većoj meri nego kod drugih skulptora, prisutna ravan geološke znanosti, prethodnog pažljivog naučnog izučavanja geološkog materijala, iz koga prioshode heurističke hipoteze o nastanku, poreklu i razvoju stena. Potom se preoblikovanjem ili, preciznije, dopunom – s obzirom da ova forma kao da proishodi iz unutrašnje determinacije materijala – dospeva do skulpture kao estetskog bića koje u odnosu na materijal jeste svakako osobeni novum. Tako se uglavnom minimalnom transformacijom prirodnog oblika obrazuju najvećima antropomorfni i/ili zoomorfni asocijativni nizovi. Karakterističan primer za ovo predstavlja Mijuškovićevo skulptura: kamena forma koja podseća na sovu sa cvetovima koji zamenjuju oči. Ovde je posebno važno uočiti relacije različitih materijala: kamena i biljke.

Precizno i sažeto rečeno: Mijuškovićevo poetički credo predstavlja usmerenost na prevashodno prirodni materijal, koji se, pre svega, iz mnoštvenosti prirodnih oblika izdvaja, potom se skulpturalno dopunjuje, "oslobađa" njenog materijalnog estetskog suviška, tako da se dospeva do dela kao estetskog prirodnog suštastva. Poređenja radi, ovde još jednom treba spomenuti Henrija Mura koji je materijalu, usvajajući moderno načelo "poštovanja materijala" – davao odgovarajuću prirodni oblik, kako bi, posredstvom njegove prirodne vitalnosti, povećao umetničku vrednost svoga dela.

Otuda njegova skulptura nikada nije puko podražavanje "opažajnih likova". Estetski doživljaj upućuje nas na razlike između živih bića i tvorevina od drveta i kamena, ali nas takođe impresionira snažnom sličnošću... Asocijativni nizovi koje stvaraju pomenuti oblici ukazuju da je Mijušković zapravo duboko egzistencijalni likovni stvaralac: saglasno slojevima koje identifikuje u steni ili kamenu, Mijušković razotkriva najdublje arhetipske slojeve sadržane u ličnosti, smerajući na antropomorfno doživljavanje oblika prirode/fisisa u kojima su sadržani bol, strah, melanholija, eros/seksualnost, radost ili sila.

Veoma karakterističan primer koji najbolje ilustruje predloženu tezu predstavlja skulptura tzv. ptice bez krila, čiji oblik počiva na kontrastu pristupa materijalu: uslovno, spoljašnjem izglančanom i unutrašnjem hrapavom, kao sukobu dva stanja: stanja, primerenog biću ptice i onome koje to stanje onemogućuje. Dakle, preko fizičke metafore koju konstituiše opozitni odnos spram materijala, pojavljuje se jedno od temeljnih stanja čovekove egzistencije: bol zbog nemogućnosti da se dospe do samoostvarenja, ili, psihološki: da se postane ono što jeste mogućnost (resp. potentio) bića itd.

Ipak, pogrešno bi iz ovoga bilo zaključiti da kod Mijuškovića uvek treba tragati za sličnostima između lika i prototipa: kada nagoveštava antropomorfnu formu, on jezikom skulpture hoće pokazati važnost teze da po svom suštastvu antropomorfno (resp. živo) proishodi iz samog fisisa i da je od njega, kao svog analogona, neodeljiv.

A ukoliko iz fisisa estetsko proishodi, onda se priroda nužno razumeva kao antički izvor lepote. (Ovome je blisko helensko poimanje fisisa kao živog organizima,

materijalno u kome je pečat duha, načelo živog). Stvaranje je stoga upravljeno na ideal osobenog mimesisa/imitatio stvaralačkog čina Prirode, čiji se akt najčešće povezuje sa samim božanskim činjenjem.

Umetnik, a skulptor pre svih, u svome stvaralaštvu uspostavlja harmonijski analogon lepote bića/prirodi, sagledavajući je s mističnim trepetom. Delo, otuda, jeste svagda novum, ali nikada po sebi ili za sebe: ono je novum koji počiva na istovetnom ishodištu samog večnog i nepromenljivog Duha.

Ovaj moguće apstraktan stav najbolje ilustruje Mijuškovićev odnos prema prirodi Pive. Upravo se u Mijuškovićevom odnosu prema Pivi najjasnije može uočiti prisutnost bitne estetičke teze o sa-odnosima prirode/fisisa kao otelovljenja Duha lepote i umetnika kao sa-tvorca: onoga koji stvara novu tvar, zadržavajući u njoj načelo makrokosmičkog tvorenja. A u ovome, na tragu tačnog uočavanja S. Bošnjaka, poetsko predstavlja okosnicu Mijuškovićeve estetike, poetsko koje sadrži mitsko i magijsko iskustvo pradavnih stanja bića u kojima su reke i planine, kanjoni i ponornice, oluje i zemljotresi menjali sudbinu sveta... Reč elementaran približno ukazuje na suštinski karakter njegove umetnosti.

Iz rečenoga se, nadalje, da razumevati i osobeni Mijuškovićev protest koji se implicate nahodi u značenju njegovih skulptura – ekološki kritički stav ovde je prevashodno estetski utemeljen. Ergo, razaranjem prirode, čovek razra sopstveno suštastvo koje je, zajedno sa prirodom, utemeljeno na istovetnom načelu – ideji Lepog (gr. Kalos). Utoliko, izuzev esteteske dominante, Mijuškovićev stvaralaštvo sadrži i epohalnu edukativnu poruku kojom se posmatrač upućuje na otkrivanje istine bića, koja se istina, uprkos našem savremenom zaboravu, kao Duh i Lepota, pokazuje sveprožimajućom. (2006)