



UDK 7.0/77

Zagreb, 2011.

ISSN 0350-3437

Radovi Instituta za povijest umjetnosti 35
Journal of the Institute of Art History, Zagreb

Ivana Mance – Petar Prelog

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Opažanja uz rani portretni opus Jerolima Miše

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 15. 6. 2011. – Prihvaćen 30. 8. 2011

UDK: 75 Miše, J.

Sažetak

Namjera ovoga rada jest otvoriti mogućnosti za povijesnu valorizaciju ranog portretnog opusa Jerolima Miše, nastalog u razdoblju između 1914. i 1916., kao bitnog individualnog prinosa nacionalnom slikarskom modernizmu. Portreti izlagani tijekom 1916. – najprije na skupnoj, prvoj, a potom i na trećoj izložbi Hrvatskog proljetnog salona (Mišinoj samostalnoj izložbi) – izazvali su primjetan odaziv likovne kritike, pa se pažljivom analizom svih osvrta nastoji rekonstruirati povijesni horizont recepcije. Dosadašnji pristup tom ranom, pretežno zagubljenom opusu Jerolima Miše iščitava se, nadalje, iz postojeće povijesnoumjetničke obrade. Razlozi eventualne distanciranosti pre-

ma afirmaciji njegovih stilskih kvaliteta prepoznaju se pritom u stavu određenog dijela hrvatske povijesti umjetnosti prema raznolikim manifestacijama ekspresionističkog izraza u hrvatskom slikarstvu. U toj perspektivi, pristupa se analizi, tumačenju i valorizaciji likovnih i konceptualnih odrednica Mišinih portreta, koji u specifičnom spoju ikonografije kulturnih tipova i naglašenog psihologizma nude uzorak nesumnjivo blizak upravo ekspresionističkom modelu. Također, uspostavlja se distinkcija između portreta iz 1914. i onih nastalih tijekom 1916. i poslije, ukazujući na uočljive mijene u ideji i provedbi modernog portretnog slikarskog djela.

Ključne riječi: *Jerolim Miše, portret, hrvatsko moderno slikarstvo, secesija, ekspresionizam, Proljetni salon*

Usuprot oštrom sudu Radoslava Putara o »posve skromnom formatu« njegove pojave u hrvatskom slikarstvu između dva svjetska rata,¹ povijest umjetnosti valorizirala je opus Jerolima Miše kao nezaobilazan u sagledavanju tijekom nacionalne moderne umjetnosti. Njegovo se stvaralaštvo, naime, bez dvojbe pokazuje relevantnim za razumijevanje mnogih formalno-stilskih strujanja u slikarstvu drugog, trećeg, pa i četvrtog desetljeća 20. stoljeća. Izlažući na izložbama Proljetnog salona, djelujući zatim s Grupom nezavisnih umjetnika te naposljetku s Ljubom Babićem i Vladimirom Becićem u Grupi trojice, Jerolim Miše aktivno je sudjelovao u oblikovanju matice hrvatskog slikarstva, a neki od njegovih radova prepoznati su i prihvaćeni kao antologijski. Mišin je prinos izložbama Proljetnog salona između 1916. i 1919. tako bio među presudnima u artikulaciji prijelaza iz secesije u specifičnu inačicu ekspresionizma.² U trećem se desetljeću slikar pak priklonio neorealističkim tendencijama, a slika *Pučišća* iz 1923. nameće se kao ključna; u njoj je sjeđinjena dominantna težnja za postkubističkom oblikovnom organizacijom prostora s magičnim, očuđujućim dojmom cjeline.³ Igor Zidić djela nastala upravo tih godina ocjenjuje izuzetno značajnima, ne samo u okviru autorova opusa, nego i u kontekstu cjeline hrvatskog slikarskog međuraća.⁴ U prvoj polovici tridesetih – razdoblju djelovanja Grupe

trojice – Miše nastupa sa slikarskim izrazom koji je u prvi plan postavio posljedice dvaju kraćih pariških boravaka, 1925. i 1927. godine. Interpretacije Cézanneova i Renoirova načina, odnosno osobni doživljaji slikarskih rukopisa glasovitih umjetnika, pojavljuju se kao novo usmjerenje – kako u pejzažnom tako i u portretnom opusu – što je sukladno Babićevim osnovnim težnjama promoviranim u sklopu djelovanja Grupe trojice. Koloristički tretman i realistički pogled obilježja su na kojima se – unatoč različitim osobnostima i izraženim individualnim kvalitetama – Babić, Becić i Miše susreću, ali će se potonji ipak izdvajati izražajnošću u portretu s latentnom socijalnom notom (posebice u portretima djevojčica), onime što Vladimir Maleković naziva »socijalnom tendencioznošću bez stranačkog programa«.⁵ Naposljetku, potrebno je istaknuti i Mišin likovno-kritički angažman. Upravo je pisanje o suvremenim mu likovnim pojavama i umjetnicima bitno odredilo njegov životni i stvaralački put. Naime, već je zarana razvio »vrlo stroge formalne, intelektualne i etičke kriterije«,⁶ pa je zbog kritičkog teksta o vlastitu profesoru Crnčiću⁷ izbačen sa zagrebačke Više škole za umjetnost i umjetni obrt nakon samo tri apsolvirana semestra. Sudjelujući pak tridesetih godina u ideološkom sukobu o modalitetima društvene uloge umjetnosti, Miše je napisao nekoliko likovnih kritika u kojima zdušno zagovara



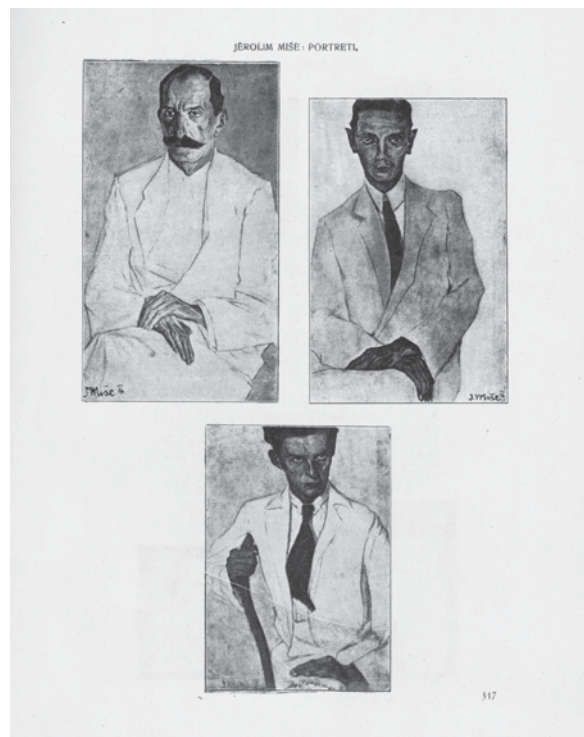
Jerolim Miše, reprodukcije portreta, *Savremenik*, 9–12 (1916.), 316–319.

Jerolim Miše, reproductions of portraits published in Savremenik magazine in 1916

stavove Grupe trojice o vrijednostima individualnog pristupa umjetničkom stvaralaštvu, a bespoštedno napada protagoniste Udruženja umjetnika Zemlja te njihov umjetnički program s izraženom političkom tendencijom i ideološki postavljenim ciljevima.⁸

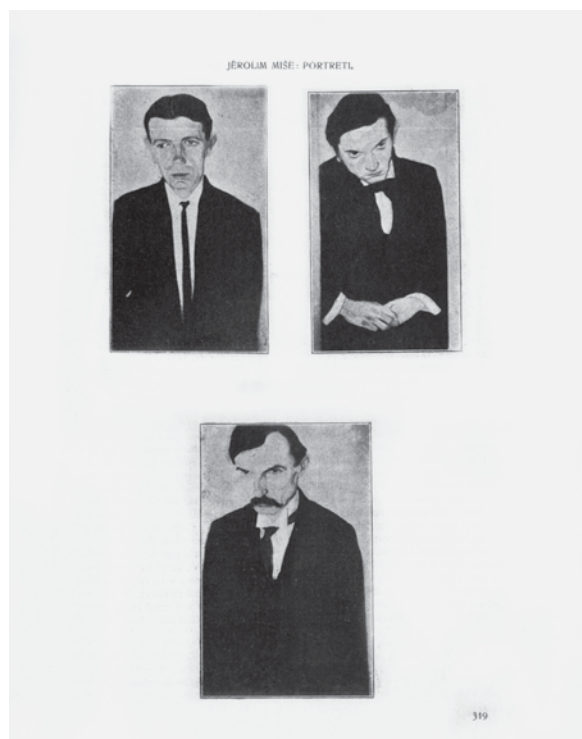
Kako se, dakle, i s kojih polazišta – a uzevši u obzir cjelokupno djelovanje Jerolima Miše i njegovu poziciju u povijesti hrvatskog modernog slikarstva – može sagledati umjetnikov rani portretni opus? Prije svega, treba istaknuti da je tijekom čitavog stvaralačkog vijeka posebnu pozornost posvećivao upravo portretu, postizujući pritom – na što su kritika i povijest umjetnosti višekratno upozoravali – visoke domete. To uzima u obzir i već spomenuti Radoslav Putar, koji unatoč općoj negativnoj intonaciji u pristupu njegovu djelu ističe kvalitetu portreta iz različitih razdoblja stvaralaštva te tvrdi da je »figura Mišeu bliža nego pejzaž i mrtva priroda«.⁹ Polazeći stoga od činjenice da je portret najzastupljenija tema u slikarevu opusu, a da se rani portreti nastali između 1914. i 1916. izdvajaju kao osobito važni u kontekstu oblikovnih i stilskih obilježja hrvatskog slikarstva toga vremena, ovaj će rad pružiti neke od mogućnosti sagledavanja te često apostrofirane, ali nikada sustavno obrađene epizode Mišina stvaralaštva.

Jerolim Miše jedan je od rijetkih hrvatskih modernih umjetnika čiji je formativni dio opusa – onaj iz predratnog vremena, nastao za kratkog zagrebačkog školovanja, a zatim i studija u Rimu i Firenci – gotovo u cijelosti izgubljen, pa ga nije moguće cjelovito analizirati i valorizirati. Posljedice talijanskog boravka moguće je pak sagledati na najranijim sačuvanim portretima iz 1914. te na reprodukcijama ostalih (danas izgubljenih) slika nastalih prvih ratnih godina, a koje su objavljene 1916. uz tekst nepoznatog autora o njegovu



stvaralaštvu u časopisu *Savremenik*.¹⁰ Stoga je povijest umjetnosti oblikovala sud o ranoj fazi Mišina slikarstva isključivo na temelju nekolicine poznatih radova nastalih prije 1919. godine (od kojih su najbrojniji upravo portreti), a ne na osnovi cjelovita uvida, što je bio slučaj kod mnogih slikarevih vršnjaka.¹¹ U tom smislu, a unatoč mnogim pokušajima tumačenja, i dalje aktualnom možemo smatrati tvrdnju Grge Gamulina o tome da je »još pred našom znanosti zadatak da prouči i rasvjetli početke Jerolima Miše«.¹²

Iako nakon povratka iz Firence 1914. priređuje prvu samostalnu izložbu u Splitu, Miše je u središte hrvatske likovne scene stupio sudjelujući na izložbama Hrvatskog proljetnog salona. Tako je na prvoj izložbi održanoj 1916. u Salonu Ulrich izložio pet portreta u ulju.¹³ Priklonivši se mlađem naraštaju umjetnika, pretežito bivših »meduličevaca«, Miše se razumljivo opredijelio za umjetnost koja je u ratno doba, s potpuno zapostavljenim kulturnim segmentom društvenog života, nastojala – kako je zapisano u modernistički intoniranom predgovoru kataloga – »pomaknuti kamene međaše«.¹⁴ Našao se tako uz bok s Ljubom Babićem, jednim od pokretača te izložbene manifestacije i osobnošću koja je već sagradila ugled na domaćoj likovnoj sceni, pa je vrlo brzo – vjerojatno zahvaljujući specifičnom likovnom izrazu i pozitivnim kritikama slika s prve izložbe – zaslužio samostalno predstavljanje.¹⁵ Treći Hrvatski proljetni salon, održan u rujnu i listopadu 1916., bio je tako Mišina samostalna izložba na kojoj je predstavio dvadeset i četiri ulja na platnu (među kojima i pet već izloženih na prvoj izložbi) te pet crteža.¹⁶ Kratak nepotpisani tekst objavljen u katalogu izložbe među osnovnim biografskim informacijama o umjetniku donosi i jednu od mogućnosti za rješavanje zagonetke o formativnom razdoblju Mišina stvaralaštva. Naime, navodi se podatak da je za vrijeme studija u Rimu »marljivo radio, crtajući glave i figure«, a da je slikati počeo nedavno, najvjerojatnije tek po povratku u domovinu.¹⁷



Iako se spominju sjećanja iz splitskih gimnazijskih dana o Miši pred platnom kako slika vedute srodne onima Emanuela Vidovića,¹⁸ a poznate su i reprodukcije dvaju portreta slikara Marina Tartaglie, za koje se može pretpostaviti da su nastali u Rimu,¹⁹ činjenica je da veći broj djela nastalih prije 1914. nije dostupan (čak ni po reprodukcijama), pa se vjerodostojnim nameću navodi iz navedene biografske crtice o tome da je u vrijeme studija pretežito crtao.

Jerolim Miše sudjelovao je na izložbama Proljetnog salona još pet puta – do 1920. godine – ustrajući na temi portreta.²⁰ Očito je da je smjena generacija negativno utjecala na Mišin odnos prema »proljetnosalonskim« izložbama. Preuzevši primat od osnivača, mlađi su umjetnici – ponajprije Uzelac, Gecan i Trepše – u središte pozornosti postavili neke nove uzore (Kraljevića i Cézannea posebice), a ekspresionističku su liniju, koju je upravo Miše zasnovao na specifičnoj interpretaciji secesijskih nagruća bečke provenijencije, poveli u ponešto drugačijem smjeru. U takvoj konstelaciji on odustaje od daljnega izlaganja na izložbama Proljetnog salona i slijedi Ljubu Babića, koji ubrzo osniva Grupu nezavisnih umjetnika.

Ipak, unatoč činjenici da na izložbama Proljetnog salona nije sudjelovao tijekom čitava postojanja te izložbene manifestacije, Miše bez dvojbe pripada nekolicini umjetnika koji su svojim djelom obilježili cjelovit »proljetnosalonski« prinos hrvatskom modernom slikarstvu. O tome, među ostalim, svjedoči i pozitivna reakcija likovne kritike na njegovo djelo: u trenutku kada su secesijski i simbolistički elementi postulirani na Meštrovićevu »vidovdanskom« monumentalizmu već bili na putu iscrpljivanja, a Račićev i Kraljevićev minhensko-pariški konglomerat još nije zadobio punu snagu utjecaja, Mišin je portretni opus u kritičarskim krugovima dočekan poput svojevrsne senzacije. Tako je, primjerice, Vladimir Lunaček – i inače uglavnom sklon mlađem naraštaju – povodom prve izložbe Proljetnog salona pohvalio umjetnikov

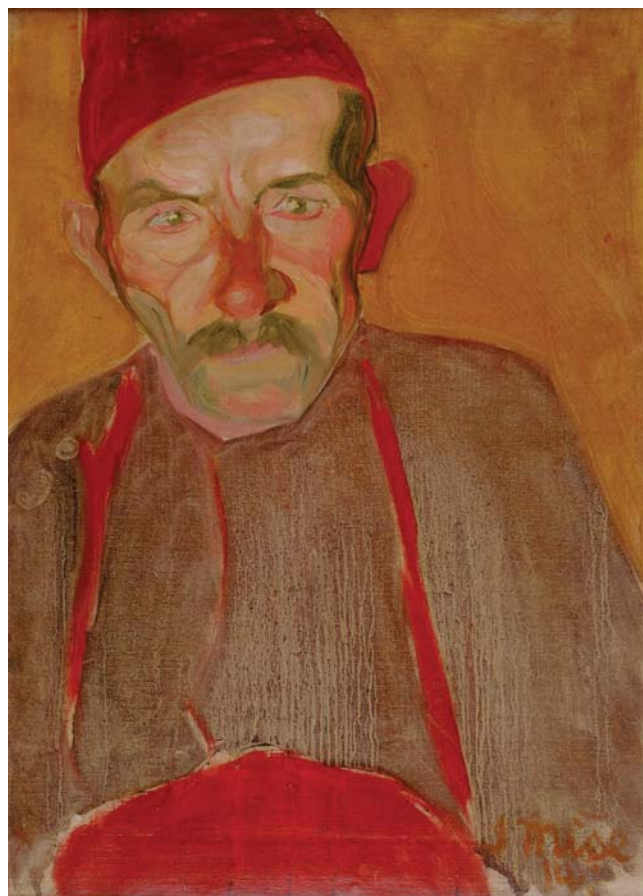
talent te istaknuo kvalitetu njegovih portreta.²¹ Istom je prigodom čak i Izidor Kršnjavi, općenito nenaklonjen novitetima mlađih slikara, proglasio Mišu »najoriginalnijim talentom na izložbi«. ²² Za razliku od Babićevih slika, koje je izričito kudio, o Mišinih portretima ispisuje pohvalne retke, ističući »jednostavnu i naivnu« tehniku slikanja te tvrdeći da umjetnik »karakterizira oštro do blizu karikaturi, a to je prednost za portretistu kad oštro shvaća ono, što je individualno u čovječjem licu«. ²³ Među pohvalama našlo se mjesta i za jedan prigovor: Kršnjavi, naime, spočitava Miši nedovršenost slika. Takav kritičarev stav može se protumačiti prije svega u kontekstu paradigme o realističkom prikazu kao krajnjem cilju portretnog (i svakog drugog) slikarstva, za što se Kršnjavi sâm desetljećima gorljivo zalagao.²⁴

Kritika je iznimno pozitivno dočekala i Mišino samostalno predstavljanje iste, 1916. godine. Lunaček ga tako, potaknut viđenim na izložbi, proglašava jednim od najistaknutijih predstavnika mlađe generacije, ukazujući ponajprije na snagu portreta koja »djeluje na gledaoca«. ²⁵ Temeljnim obilježjima slikareva izraza kritičar smatra čistu boju, plohu i liniju, što ga kvalificira kao »učenika moderne slikarske škole«. ²⁶ S druge strane, Kosta Strajnić – jedan od glavnih promotora Meštrovićeva secesijskog ideologema – prikazuje Mišin izraz u kontekstu slikareva rimskog boravka i Meštrovićeve utjecajne blizine. ²⁷ Pokušavši njegovo cjelokupno djelo (ne samo figuralne kompozicije, koje su formalno i sadržajno više ili manje na tragu »vidovdansko« projekta, nego i portretni opus) eksplicirati u svjetlu aktualne jugoslavenske nacionalne ideologije, Strajnić tvrdi da je Miše »ugledajući se u našeg najvećeg vajara, težio za slikarskom formom, koja bi bila adekvatna Meštrovićevoj skulptorskoj«. ²⁸ Iako je, dakle, evidentno da Miše – sazrijevajući u rimskom ozračju glasovitog kipara – usvaja dijelove vokabulara bečke secesije (na što su, kao na presudnu činjenicu, upozoravali i mnogi

povjesničari umjetnosti),²⁹ njegova je tematika u najvećem dijelu bila bitno odmaknuta od nacionalne ideologije i mitoloških obrazaca, pa se tako niti njegov rani slikarski izričaj ne može lako podvesti pod jedinstvenu »medulićevsku« narativnu i stilsku odrednicu. Ipak, dio je kritike Mišine pokušaje prepoznavanja tipičnih fizionomija, ponajprije u portretnom ciklusu iz 1914., nastojao uklopiti u aktualnu težnju oblikovanja nacionalno određenog likovnog izraza. Stoga ne čudi da je Kosta Strajnić slikareve portrete naglašeno tumačio upravo kroz tu prizmu.³⁰ Korak dalje otišao je neidentificirani, šifrom potpisani autor sažetog prikaza Mišina slikarstva objavljenog u časopisu *Savremenik*, dajući članku podnaslov *Nacionalizam u našoj portretnoj umjetnosti*.³¹ Tvrdeći da je »stvaranje i djelovanje prema potrebi i nacionalnom duhu bit nacionalizma u svemu pa i u umjetnosti«,³² autor pitanje nacionalnog u umjetnosti postavlja u prvi plan i proziva Mišu »nacionalnim portretistom«. ³³ Ponuđena argumentacija za takvu tvrdnju relativno je jednostavna: autor smatra da slikar na najuvjerljiviji mogući način na platno prenosi sliku »naše duše« te analizira »ostatke nacionalnog karaktera, koji se još nisu posve u naših ljudi izgubili«, ³⁴ stvarajući svojevrstu galeriju tipova karakterističnih za nacionalni prostor. Takvo tumačenje, u kojemu se svaka vrsta umjetnikove individualnosti podređuje ideološki obilježenoj umjetničkom programu, tj. stavlja u njegovu službu, posve je strano Vladimiru Lunačeku, pa on odbija sve radove predstavljene na samostalnoj izložbi sagledavati u kontekstu Meštrovićeva utjecaja i nacionalne ideologije. Štoviše, sliku *Molitva*, reproduciranu na naslovnici kataloga, koja je po monogočemu srodna nekim Babićevim djelima iz »medulićevskog« razdoblja, Lunaček smatra lošom i kvalitativno je podređuje portretima.³⁵

Mišino su slikarstvo kao srodan i izrazito moderan koncept prepoznale i dvije osobnosti ključne za genezu hrvatskog književnog ekspresionizma: Ulderiko Donadini i Antun Branko Šimić. Donadini tako, potaknut slikarevom samostalnom izložbom, smatra njegovo djelo »protestom nečeg zdravog i svijetlog proti bolesnom i tmurnom« te promatra portretirane likove kao »junake« koji su »duše, a ne tijela«. ³⁶ Šimić će se pak javiti o Miši sažeto, doslovce s nekoliko rečenica, i to u prikazu četvrte izložbe Proljetnog salona, na kojoj su bile izložene isključivo grafike, crteži i komorna skulptura. ³⁷ Iako se tom prigodom Miše predstavio sa samo četiri portretne studije, iz intonacije kratkog odlomka o umjetniku te činjenice da ga je, uz Anku Kizmanić i Ljubu Babića, izdvojio iz mnoštva izlagača, dade se naslutiti da je autor prikaza itekako dobro poznao njegov cjelokupan dotadašnji opus. Šimić, naime, Mišino djelo prepoznaje kao ono koje najavljuje budućnost (»gleda u ono što dolazi, što se približava«) te zaključuje: »Ovoga umetnika stvari kao da su izrasle iz jedne teške ozbiljnosti.« ³⁸ Na taj način Mišino je rano stvaralaštvo dobilo važnu potvrdu iz pera jednog od najistaknutijih kritičara mlađeg naraštaja i revnog zagovaratelja novih strujanja u hrvatskoj umjetnosti.

U usporedbi s kritikom koja je reagirala na Mišin rani portretni opus odmah nakon njegova predstavljanja, osobito je zanimljiv i važan tekst Miroslava Krleže iz 1931., ³⁹ koji donosi pregled i analizu slikareva dvadesetgodišnjeg djelovanja.



Jerolim Miše, Muškarac s crvenom kapom i pregačom, 1914., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb (foto: Fototeka Muzeja)

Jerolim Miše, *A man with a red cap and apron*, 1914, *Museum of Arts and Crafts*, Zagreb

Retrospektivno pristupajući cjelokupnom opusu, autor osnovnim obilježjem Mišina izraza smatra »okrenutost spram unutra«. ⁴⁰ I dok je Donadini, petnaest godina prije Krleže, »čitao« Mišine portrete kroz ključ duše, junaštva i zdravlja, potonji tu psihološku introspekciju tumači iz potpuno drugačije perspektive. Naime, osvrćući se na portretni opus, Krleža tvrdi da je svako prikazano lice »samo u sebi zatvoreno, nepristupačno« te da se u njegovim slikama »javlja indiskretno (...) ulaženje u potkožno, u skriveno, u krvavo, u intimno, u freudovsko tih modela...«. ⁴¹ S obzirom na to da ističe »psihologiju« kao umjetnikovu trajnu motivaciju, može se zaključiti da je Krleža u eksplikaciji iznimno blizak Šimićevoj opasci o izrastanju Mišinih portreta iz »teške ozbiljnosti«. ⁴²

Babićev pristup Mišinu ranom opusu bio je pak obilježen razračunavanjem s vlastitim mladenačkim umjetničkim epizodama. Secesijskih prežitaka Ljubo Babić se, naime, u mnogim prigodama odricao, pa je njegov odnos prema umjetnicima koji su na različite načine aktivno participirali u ideološkoj i oblikovnoj »meštrovićevsko-medulićevskoj zabludi« bio naglašeno strog. Stoga ne čudi zadržka spram Mišinih ranih portreta: tako u *Umjetnosti kod Hrvata* Babić, s višedesetljetnom distancom, kritizira izvedbene aspekte slikareva rada, ⁴³ prvenstveno uzimajući u obzir vlastitu valorizacijsku ljestvicu, s francuskom i španjolskom slikarskom



Jerolim Miše, *Portret mladića*, 1914., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb (foto: Fototeka Muzeja)

Jerolim Miše, Portrait of a young man, 1914, Museum of Arts and Crafts, Zagreb

baštinom kao osnovnim mjerilima vrijednosti i oblikovanjem »našeg izraza« kao temeljnim ciljem.

Već je rečeno da se Mišin prinos Proljetnom salonu u hrvatskoj povijesti umjetnosti tumačio kroz prizmu prijelaza sa secesijskog vokabulara na specifičnu varijantu ekspresionizma. Prvo razdoblje te važne izložbene manifestacije⁴⁴ bilo je bez dvojbe obilježeno upravo inicijalnim ekspresionističkim poticajima, u kojima su još itekako zamjetljivi secesijska plošnost i linearizam, ali i interes za karakterizaciju te psihološko definiranje lika, kao i mnoge naznake deformativnih tendencija. Božidar Gagro će, ne pridajući osobitu pozornost prvom razdoblju Proljetnog salona, zaključiti da »ekspresionistička proženja secesije« – s Hodlerom, Kokoschkom i Schieleom kao mogućim uzorima – pobuđuju određeni odjek kod hrvatskih slikara, a kao primjere navodi Šulentićeve i Mišine portrete.⁴⁵ Ipak, izražava sumnju u kvalitetu prihvaćanja tog »ranog i mjestimičnog ekspresionističkog poticaja«,⁴⁶ što je u skladu s njegovim općim suzdržanim tumačenjem ekspresionističkih tendencija u hrvatskom slikarstvu.⁴⁷ S druge strane, Josip Vrančić visoko vrednuje djela izložena u okrilju Proljetnog salona između 1916. i 1919., dovodeći ih u vezu s ranim ekspresionizmom, te ističe da su se objektivnom pristupu toj važnoj epizodi hrvatskog modernog slikarstva ispriječila tumačenja na tragu Babićevih nazora kojima se rezolutno »negirao po-

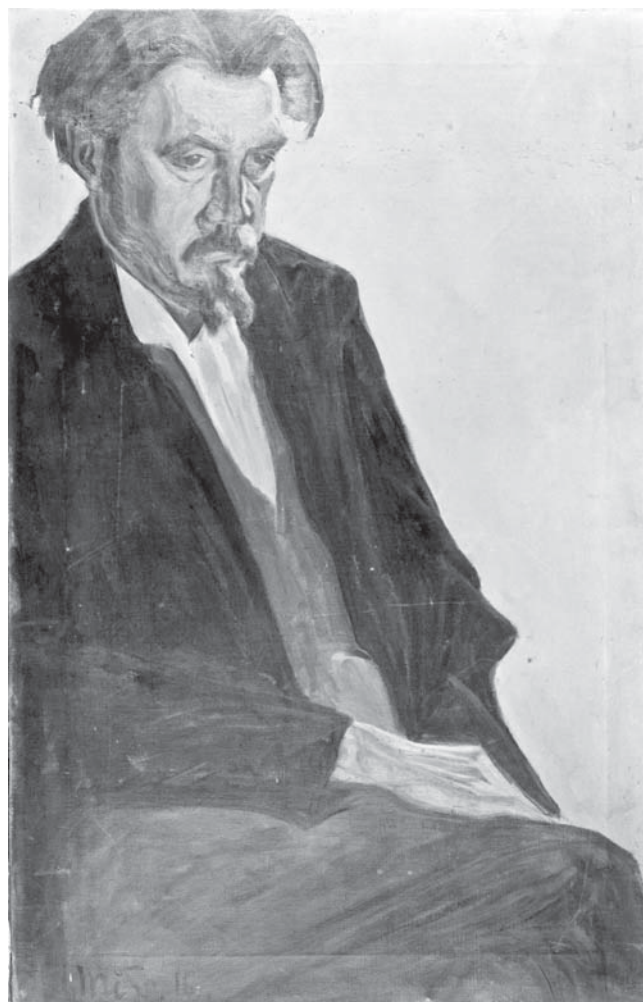
zitivnan doprinos secesije i ekspresionizma«. ⁴⁸ Po Vrančiću, upravo su portreti Jerolima Miše, uz one Ljube Babića i Zlatka Šulentića, najbolji argument za isticanje vrijednosti tih prvih »proljetnosalonskih« godina u kojima se spontano i neprogramatski progovara na način blizak ekspresionističkom. ⁴⁹ Grgo Gamulin pak, na tragu Krležina tumačenja, objašnjava da se u »splitskim portretima« – onima nastalim 1914. nakon povratka iz Italije, a izloženim na prvoj i trećoj izložbi Proljetnog salona – »ekspresionizam očituje prijelazom od nacionalne ikonike na individualno psihologiziranje«. ⁵⁰ Pritom za određivanje stilskog opsega takvoga izraza smatra najprimjerenijom kategorijom »secesionističkog ekspresionizma«. ⁵¹ Potaknut pak već spomenutim Gamulinovim pozivom na proučavanje i tumačenje Mišinih početaka, Igor Zidić povodom retrospektive iz 1990. više od polovice teksta u katalogu posvećuje upravo ranim portretima, analizirajući postojeća tumačenja, odnosno zacrtavajući smjer sagledavanja njihovih vrijednosti. ⁵² Prije svega ističe kako otpori pred valorizacijom ranog dijela Mišina opusa proizlaze iz načelnog stava generacije kojoj je pripadao po vlastitim mladalačkim priklonima. Naglašavajući važnost secesijskih utemeljenja modernog slikarskog izraza u nas, Zidić upozorava na nužnost tolerancije prema stiliziranoj formi i egzaltiranoj gestikulaciji kao izražajnom vokabularu vremena. S afirmativnim stavom prema frazeologiji patosa, autor bez zadržke izlazi ususret ekspresivnoj kvaliteti umjetnikovih portreta, konstatirajući značajno »ekspresiviziranje« forme bez prepoznatljivih ekspresionističkih obilježja, odnosno karakterizirajući ranog Mišu kao »ekspresionista bez ekspresionizma«. ⁵³

Lociranje žarišta dugogodišnje distancirane recepcije te rane epizode Mišina stvaralaštva u kontekst načelnih prijepora o slikarskom modernizmu u Hrvatskoj predstavlja jedno od mogućih polazišta za njezinu daljnju valorizaciju. Diskvalifikaciju ekspresionističkih obilježja u ranom umjetnikovu stvaralaštvu – koju daje naslutiti već spomenuti sud Božidara Gagre – prije svega, naime, valja tražiti u specifičnom shvaćanju modernog slikarskog izraza koji podrazumijeva čistoću stilskog identiteta. S druge strane, takvom stavu pogodovala je i afirmacija modela utemeljenog na realističkoj paradigmi koji je još Ljubo Babić postavio kao normativan, opredijelivši se protiv programatskih ideja i egzaltiranosti forme, kako načelno, tako i posebno u slučaju ranog opusa svoga kolege i vršnjaka Jerolima Miše. Zagovarajući idealni objektivitet referencijalne stvarnosti slikarskog, Babić će postojanje tzv. literarnih elemenata klasificirati kao stilski višak u odnosu na psihološku introspekciju koju smatra osnovnom svrhom portretističkog djela. ⁵⁴ Babićeva premisa po kojoj se psihološki realizam pretpostavlja artificijelnom oduhovljenju forme kao nezdravom prežitku secesijske indoktrinacije opstat će kao okosnica stilske problematizacije tog dijela Mišina opusa sve do novijeg vremena. Aktualizacija ekspresionističkog karaktera ranih Mišinih portreta može se, dakle, temeljiti na dvije pretpostavke: afirmativnom iščitavanju secesijske komponente kao cijepne podloge ekspresionizma⁵⁵ te nužnom teorijskom odmaku od realističke paradigme slikarskog

prikazivanja. S tih polazišta, cilj je vrednovati ona obilježja koja su se zadugo smatrala proturječnim ekspresivnom učinku ovih portretističkih ostvarenja.

U pokušaju kristalizacije ekspresionističkih obilježja Mišinih ranih djela u prvom redu valja relativizirati kategoriju individualne svojstvenosti kao referentne stvarnosti portretnog žanra. Polazi li se, naime, od definicije portreta kao prikaza individualne fizionomije i individualnog psihološkog karaktera, većina slikarevih portreta (posebice oni iz 1914.) mogla bi se dovesti u pitanje na osnovi oba parametra: očigledna tipičnost likova kôd individualne svojstvenosti neminovno stavlja u drugi plan, a isti učinak ima i egzaltiranost izraza koja na mjestu psihološke vjerodostojnosti nudi pretežito poopćenu gestikulaciju. I sami nazivi slika otvoreno negiraju individualnost portretirane osobe u korist rodne, rasne i socijalne pripadnosti. Na temelju popisa izloženih djela⁵⁶ nesumnjivo se može utvrditi da je Mišina samostalna izložba 1916. imala tendenciozno konceptualni karakter: naglasak na generičkim nazivima (poput *Splićanina*, *Splićanke*, *Kritičara*, *Filozofa*, *Zemljaka*, *Zagorkinje* itd.) upućuje, naime, na to da se ne radi o klasičnoj izložbi portreta, nego predstavljaju pojedinih kulturnih tipova. Unutar te grupe moguće je ustanoviti – premda ne kao dominantno – i nastojanje k nacionalnoj specifikaciji likova, što ističe i Kosta Strajnić, napominjući da je najveći dio toga ciklusa nastao po Mišinom povratku iz Rima, kada je boraveći u Splitu najviše slikao »domaće tipove, dalmatinske seljake i konservativne mještane«.⁵⁷ Međutim, nedvojbeno je da se komponenta nacionalne, socijalne ili kojegod druge tipičnosti ne doživljava kao prepreka da se Mišini prikazi ljudskih figura klasificiraju kao portreti, i to portreti visokog ekspresivnog dojma.⁵⁸ Ekspresivna snaga utjelovljenja u tipičnom nije rezervirana isključivo za portrete seljačke raje, nego i za portrete sugrađana odnosno vlastitih prijatelja. Bez obzira na veću ili manju rezerviranost prema obrascima secesijske stilizacije u okviru nacionalno nadahnutih umjetničkih programa, razina rasno i društveno svojstvenog nameće se ipak kao nezaobilazan ulog, koji u rad mladog slikara doduše unosi faktor rizika, ali u konačnici presuđuje u stvaranju nove umjetničke, pa i specifične stilske vrijednosti. Tako u metafizičkim kategorijama narodne duševnosti ili narodnog karaktera, u kojima doduše odjekuje žargon vremena, možemo nedvosmisleno prepoznati upravo ekspresionistički kôd. Pritom kategoriju duševnosti ne moramo nužno razumijevati u terminima individualne psihologije, nego univerzalistički postavljenog kolektivnog identiteta kao poziva upućenog pojedinačnoj egzistenciji. Na označenom mjestu može se, dakle, nalaziti pretpostavljena portretirana osoba, ali i bilo tko drugi na koga djelo u svojoj ekspresivnoj funkciji apelira.

Daleko od oduševljenja za literarno i sižejno, lako je utvrditi da osnovna inovacija Mišinih portreta proizlazi upravo iz neposrednosti emotivnog dojma, pa je posebnu pozornost potrebno posvetiti njihovoj izvedbenoj razini. Prvenstveno, valja istaknuti autonomnu vrijednost boje, što nesumnjivo predstavlja jedan od važnijih aspekata likovne modernosti tog ranog Mišina ciklusa.⁵⁹ On, naime, svjedoči o smjelosti uporabe čistih i otvorenih boja, nerijetko međusobno kontrastiranih (crvena, žuta, zelena), mahom nanošenih u širo-



Jerolim Miše, Portret Emanuela Vidovića, 1916., Galerija umjetnina, Split (foto: K. Tadić, Fototeka Instituta za povijest umjetnosti)
Jerolim Miše, Portrait of Emanuel Vidović, 1916, Art Gallery, Split

kim potezima i sumarnim ploham. Ta se Mišina koloristička ofenziva može protumačiti kao naglašeno ekspresivna, a nipošto dekorativna ili simbolička kvaliteta. Njegove boje ne simboliziraju, nego »govore«, obraćaju se promatraču izravno, zaobilazeći tako sadržajni program portretnog prikaza. Koloristički intenzitet valja dovesti i u vezu s osvjetljenjem lika, koje poništava faktor sjene, minimalizirajući potrebu za modelacijom u korist plošnosti i linearnog definiranja forme. Evidentno hipertenzivne obrisne linije oblikovat će na taj način glave u posve apartne forme, a taj princip slijedi i artikulacija lica, uspostavljajući sustav linearno diferenciranih udubljenja i ispupčenja, u kojemu načelo akcentiranja odnosi prevagu nad principom organskog kontinuiteta volumena. Naočigled bitno slobodnija manipulacija organskom formom tako daje za pravo ovim portretima pripisati određeni stupanj deformacije fizisa kao važnog parametra ekspresionističkog stilskog uzorka. Pribroji li se navedenom i evidentna izmaknutost kadra, uslijed kojeg prostor djeluje prije opresivno negoli komforno, sugerirajući time egzistencijalnu zatečenost bića u kadru, moguće je ustanoviti da je posrijedi izrazito moderni slikarski koncept.

U tom smislu svakako valja upozoriti i na obilježja kritičkog diskursa kojim su popraćeni Mišini nastupi. Naime, pažljivo čitanje mnogobrojnih osvrtâ pruža nedvosmislenu potvrdu da se taj slikarev iskorak tumačio – iako se to nigdje izričkom ne navodi – ponajprije po obrascu koji najavljuje kvalitete ekspresionističkih inklinacija, pa se na tom tragu treba prihvatiti i višekratno isticana usporedba ranog Mišina pristupa s djelom Ferdinanda Hodlera. Premda se navedeni slikar danas svakako doima bližim simbolizmu negoli mladi Miše, kvalitete koje je onodobna kritika bila spremna prepoznati u njegovu djelu dodjeljivale su mu prometejski status donosioca »jedne nove etike, jedne svijesti o snazi, koja odbacuje sve, što je literarno, koja guta sve, što je dekorativno«. ⁶⁰ Takav su diskurs Strajnić, ali i drugi kritičari, očito smatrali adekvatnim opisom progresivnog momenta Mišinih portreta. Faktor pripadnosti tipičnim identitetima pritom čak niti Strajnić nije smatrao divergentnim, nego konvergentnim ekspresivnoj funkciji portreta; otvarajući mogućnost pojavljivanja pojedinačne egzistencije u slici tipičnog lica, Mišini portreti potenciraju etičku dimenziju vidljivosti, »sileći nas da ne budemo ravnodušni«. ⁶¹ Njegovi likovi, lišeni obilježja individualne pripadnosti, uključujući i pripadnost vlastitom psihološkom jastvu, signaliziraju golo mjesto pojavljivanja, ovisnost o slici rasno, rodno i socijalno diferenciranog Drugog.

Premda bi se velika većina djela izloženih na samostalnoj izložbi 1916. vjerojatno mogla podvesti pod opisani slikarski koncept, određeni broj djela ipak ukazuje na stanovit idejni hod. Iako će se tijekom godina tretirati kao jedinstvena etapa u Mišinu stvaralaštvu, portreti nastali 1914. eksplicitno se temelje na tipičnoj pojavnosti portretirane osobe, dok se u onima iz 1916. – a posebice u onima nastalim u prvim

poratnim godinama – već osjeća zamjetan pomak, kako u konceptualnim, tako i u formalnim obilježjima. Portreti pojedinaca, kao i poznati *Autoportret* iz 1916., ne mogu se cjelovito identificirati unutar kôda koji je pretežito afirmirala onodobna likovna kritika. Hipertrofirana gestikulacija uzdiže ih, poput onih iz 1914., iznad razine realističkog prikazivanja, no oni posjeduju bitno naglašenije individualne fizionomije te se gledatelju više ne obraćaju preko slike tipičnoga lica. Odlučno zaposjedajući pravo na individualnu prepoznatljivost, portretirani likovi vlastitu osobnost ističu ispred bilo kakve kolektivne pripadnosti, što potvrđuju i nazivi djela koji redovito uključuju osobna imena. Visoka linearna tenzija opisnih oblika još je prisutna, no paleta se čini utišanom, a modelacija lica organski tvarnijom.

U tom smislu, ciklus portreta Jerolima Miše nastao tijekom 1914. i najvjerojatnije u cijelosti izložen na trećoj izložbi Proljetnog salona, valja afirmirati kao jedinstvenu pojavu specifičnog modela modernog izraza s izrazitim ekspresivnim težnjama, u kojemu se prikazivanje individualnih duševnih stanja zamjenjuje kategorijom kolektivne psihologije. Njegove figure tako vrše stanovit egzistencijalni proboj generičke pripadnosti, ne nadomiještajući tipičnost psihološkom individualnošću. Bez obzira pripisuje li se sama stilizacija u fizionomiji i gesti secesijskom stilskom kompleksu, tu je situaciju suvremeni kritički diskurs, ali i dio povijesti umjetnosti, razumijevao kao blisku ekspresionizmu, prepoznavši je kao izrazit modernistički iskorak. Štoviše, na taj način zajamčena je i pripadnost Mišinih likova samom žanru portreta: upravo participacija u tipičnom ponovljivom uzorku oslobađa patos smrtnosti pojedinca kao jednu od osnovnih hipostaza portretnog prikazivanja.

Bilješke

1 RADOSLAV PUTAR (R. Putar), Retrospektivna izložba Jerolima Mišea u Modernoj galeriji i Kabinetu grafike, u: *Narodni list*, 11. prosinca 1955., 5.

2 »Više nego u vezi s Babićem o ekspresionizmu koji se razvija izravno iz secesije treba govoriti u povodu slikarstva Jerolima Miše« – JOSIP VRANČIĆ, Prvo razdoblje Proljetnog salona i rani ekspresionizam u hrvatskoj likovnoj umjetnosti (1916–1919), u: *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, (1973./74.), 177–187, 182. O važnosti Jerolima Miše za formalno-stilski konstrukt prvih »proljetnosalonskih« izložaba vidi: PETAR PRELOG, Proljetni salon 1916–1928., katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2007., 14.

3 »Slika se javlja na početku razdoblja kao jedan od najdefinitivnijih amblema.« – IVANKA REBERSKI, Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu: magično, klasično objektivno, Institut za povijest umjetnosti–Artresor Studio, Zagreb, 1997., 68.

4 »Nikad ni prije ni poslije toga nije Miše govorio aktualnijim jezikom, a barem deset vrhunskih djela ukorijenjuje tu epizodu u maticu hrvatskog likovnog moderniteta.« – IGOR ZIDIĆ, Jerolim Miše, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1990., 13.

5 VLADIMIR MALEKOVIĆ, Grupa trojice, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1976., 25.

6 JASNA GALJER, Likovna kritika u Hrvatskoj 1868–1951, Meandar, Zagreb, 2000., 210.

7 JEROLIM MIŠE, Turistička umjetnost, u: *Zvono*, 9 (1911.), 133–134.

8 Vidi, primjerice: JEROLIM MIŠE, Izložba Zemlje, u: *Hrvatska revija*, 2 (1933.), 116–119.

9 RADOSLAV PUTAR (bilj. 1.), 5. Miroslav Krleža također je ustvrdio da je »Miše u prvom redu figuralista«, misleći prije svega na portretno slikarstvo, što je vidljivo iz autorove daljnje analize. – MIROSLAV KRLEŽA (M. Krleža), Jerolim Miše, u: *Hrvatska revija*, 3 (1931.), 178–179. I Ljubo Babić smatra da je »Miše rođeni portraitist, upravo predestinirani portraitist po svojoj prirodi, po svojem posebnom postavu prema samom objektu«. – LJUBO BABIĆ, Umjetnost kod Hrvata, Naklada A. Velzek, Zagreb, 1943., 224.

10

K-O-K, Izložba Jerolima Miše, u: *Savremenik*, 9–12 (1916.), 315–320.

11

S problemom predstavljanja formativnog i ranog razdoblja stvaralaštva Jerolima Miše susreli su se i autori dviju retrospektiva. Usporedi: VESNA NOVAK-OŠTRIC, Jerolim Miše, katalog izložbe, Moderna galerija, Zagreb, 1955.; IGOR ZIDIĆ (bilj. 4.). Na retrospektivi 1955. izložen je tako tek jedan rad nastao prije 1919., dok ih je 1990. izloženo samo šest.

12

GRGO GAMULIN, Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, sv. 1., Naprijed, Zagreb, 1987., 72.

13

Izložene su sljedeće slike: *Splječanka*, *Splječanin*, *Kirijaš*, *Autoportret* i *Portret dr. N. N.* Navedeno prema: *Hrvatski proljetni salon*, katalog izložbe, Salon Ulrich, Zagreb, 1916., bez paginacije.

14

Predgovor, u: *Hrvatski proljetni salon* (bilj. 13.), bez paginacije.

15

Tumačeći prepisku Antuna Ullricha i Jerolima Miše, Žarka Vujić donosi i podatke o organizaciji Mišine samostalne izložbe: »Zanimljivo je kako se o njoj razgovaralo odmah nakon prve izložbe Proljetnog salona, jer je Ullrich Miše u krajem travnja precizirao uvjete izlaganja – najam prostorija će ga stajati 100 kruna, a 'papirna' provizija bit će samo 10 %. I još k tome, javno je rečeno kako će umjetnikov prihod ići u korist dalmatinskih ratnih invalida.« Na istome mjestu autorica komentira prodajni neuspjeh izložbe: »Nažalost, iz Knjige izložaba dalo se razumjeti kako ova relativno komorna izložba mladog umjetnika, sačinjena od svega dvadeset i devet radova, nije naišla na razumijevanje i inače 'teške' zagrebačke publike i vrlo se malo toga prodalo.« – ŽARKA VUJIĆ, Salon Ullrich o stotoj obljetnici, Zagreb, 2010., 103.

16

Izložena su sljedeća ulja: *Autoportret*, *Student*, *Spličanin*, *Spličanka*, *Slikar*, *Kritičar*, *Filozof*, *Kirijaš*, *Gospođa*, *Žena*, *Zemljak*, *Starac*, *Mladić*, *Zagorkinja*, *Emanuel Vidović*, *Na suncu*, *Studija*, *Lina*, *Portret Dr. N. N.*, *Udovica*, *Studija*, *Junak*, *Moj brat*, *Molitva*. Navedeno prema: *Proljetni salon. Jerolim Miše – kolektivna izložba*, katalog izložbe, Salon Ulrich, Zagreb, 1916., bez paginacije.

17

»Praveći kroz pune tri godine isključivo studije u tehnici ugljena, on je istom u novije vrijeme počeo slikati tehnikom ulja.« – *Proljetni salon. Jerolim Miše* (bilj. 16.), bez paginacije. Istu rečenicu ispisuje Kosta Strajnić u prikazu te izložbe, pa možemo pretpostaviti da je upravo on bio autor tog kratkog, informativnog predgovora kataloga Mišine izložbe. KOSTA STRAJNIĆ, Izložba Jerolima Miše, u: *Narodne novine*, 23. rujna 1916., 1.

18

Vidi: LUCIJAN MARČIĆ, Slikar Jerolim Miše. Osvrt na njegovu posljednju izložbu, u: *Jutarnji list*, 11. veljače 1940., 20.

19

U katalogu retrospektive Marina Tartaglie 1975. godine objavljena je reprodukcija Mišina portreta slikara, s naznakom da je nastao 1917. u Rimu. Vidi: TONKO MAROEVIĆ, ŽELJKA ČORAK, Marino Tartaglia, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, 1975., 106. U katalogu retrospektive iz 2003. objavljena je pak reprodukcija drugog, »poluležećeg« portreta, bez datacije i mjesta nastanka. Vidi: TONKO MAROEVIĆ, Marino Tartaglia, katalog izložbe, Klovićevi dvori, 2003., 163. Podatak naveden u katalogu retrospektive iz 1975. o vremenu nastanka portreta možemo sa

sigurnošću odbaciti, jer je 1917. Rim za Mišu daleka prošlost: tada je, naime, bio zaposlen kao profesor crtanja na krapinskoj gimnaziji. Za pretpostaviti je da su Mišini portreti Marina Tartaglie nastali za prvog Tartagliina boravka u Rimu, dakle 1913. Igor Zidić donosi podatak da su ti portreti nastali upravo u Rimu. IGOR ZIDIĆ (bilj. 4.), 10.

20

Četiri crteža (portretne studije) izložio je na četvrtoj izložbi Hrvatskog proljetnog salona 1917. u Zagrebu; izložio je zatim šest portreta i studija za portrete na zajedničkoj izložbi Lade i Proljetnog salona u Rijeci 1918.; sudjelovao je i na šestoj te sedmoj izložbi Proljetnog salona u Zagrebu 1919. i 1920., također pretežito s portretima i studijama za portrete, a posljednji puta izlagao je na osmoj izložbi u Osijeku 1920. Vidi kataloge izložaba: *IV izložba Hrvatskog proljetnog salona*, katalog izložbe, Zagreb, 1917.; *Umjetnička izložba*, katalog izložbe, Rijeka, 1918.; *VI izložba Hrvatskog proljetnog salona*, katalog izložbe, Zagreb, 1919.; *VII izložba Proljetnog salona*, katalog izložbe, Zagreb, 1919./1920.

21

»Miše je neosporivo jaki talenat, samo mu treba još neko vrijeme počekati, dok bude mogao da istupi sam kao jaki individualitet. (...) Mišina se 'Spličanka' kao i njegov autoportret broje među ponajbolje radnje na ovoj izložbi.« – VLADIMIR LUNAČEK (Lunaček), Hrvatski proljetni salon, u: *Obzor*, 31. ožujka 1916., 2.

22

O slikarevoj originalnosti Kršnjavi bilježi: »Velika je njegova prednost, što ne oponaša nikoga, što govori svojim, doduše još nesavršenim, ali vlastitim umjetničkim jezikom.« – IZIDOR KRŠNJAVI, Hrvatski proljetni salon, u: *Narodne novine*, 5. travnja 1916., 2.

23

IZIDOR KRŠNJAVI (bilj. 22.), 2.

24

»Ako se išta hoće da prigovori njegovim slikama, mora se reći, da ne djeluju niti plastično niti poput plastike, da površina nije svladana, te glave izgledaju plosnate. To će Jerolim Miše prebroditi, kad se bude naučio svoje slike zgotavljati. Sad su samo škicirane. Lijepo, svježe nabačene, ali nisu gotove. Gotova slika je ona, u kojoj je sadržano sve što služi potpunom izražaju umjetnikove ideje; ako pak umjetnik oponaša prirodu, sve ono, što tomu doprinosi, da se priroda istinito prikaže.« – IZIDOR KRŠNJAVI (bilj. 22.), 2. Važno je istaknuti da je pojam »dovršenosti« i »zatvorenosti« forme, tj. imperativ realističkog slikarskog prikazivanja, bio jedan od osnovnih razloga razilaženja Kršnjavija s Vlahom Bukovcem i mlađim naraštajem umjetnika, što je naposljetku rezultiralo osnivanjem Društva hrvatskih umjetnika 1987. i izložbom Hrvatskog salona 1898. godine. Čak je i Ljubo Babić – koji se težio nametnuti kao antipod Kršnjaviju – mnogo kasnije Miši prigovorio upravo nedovršenost: »Jerolim je Miše redovno zastao kod tog prvog zahvata – kod nabačene skice (...), ostao je kod negotovog i zbrčkanog, a nije dospio do gotovog zaokruženog i cjelovitog, što bi u sebi bilo zaokruženo djelo i likovna cjelovita vrijednost.« – LJUBO BABIĆ (bilj. 9.), 224.

25

VLADIMIR LUNAČEK (Lunaček), Jerolim Miše, u: *Obzor*, 1. listopada 1916., 2.

26

»On ne voli sumornih boja, ispranih ili uvenulih, on ljubi više one svijetle tople boje, koje onda komplementira sa malo jače ali ne vrlo jako istaknutom drugom bojom. (...) Plohe reda jednu uz drugu bez ikakvog prelaza: jedna se od druge dijeli svojom raznolikošću, tu i tamo povlači oštre debele konture.« – VLADIMIR LUNAČEK (bilj. 25.), 2.

- 27
KOSTA STRAJNIĆ (bilj. 17.), 1. Dijelove tog prikaza Mišine izložbe Strajnić je ukomponirao u pregledno predavanje o novom naraštaju hrvatskih umjetnika, koje je pod naslovom *Naši mladi* održao u Osijeku, u sklopu pete izložbe Hrvatskog proljetnog salona krajem 1917. Predavanje je u cijelosti tiskano iduće godine u Strajnićevoj zbirci tekstova, a upravo je Jerolim Miše autor ilustracije na naslovnici te knjige. KOSTA STRAJNIĆ, *Naši mladi*, u: KOSTA STRAJNIĆ, *Studije*, Naklada Gjorgja Čelapa, Zagreb, 1918., 117–145; o Miši: 140–141.
- 28
KOSTA STRAJNIĆ (bilj. 17.), 1.
- 29
Na čudnu i gotovo »neprirodnu« činjenicu Mišina »usvajanja Beča u Rimu« upozoravali su mnogi. Igor Zidić tako ističe da se zbog Meštrovićeva Beča, koji je ispunio Mišino talijansko razdoblje, on nije znatnije udaljio ni od Zagreba. – IGOR ZIDIĆ (bilj. 4.), 7. Grgo Gamulin je izravniji, pa tvrdi – smatrajući Meštrovićev utjecaj sputavajućom komponentom Mišina sazrijevanja – da je »Meštrović i u Rimu gušio sve oko sebe«. – GRGO GAMULIN (bilj. 12.), 140.
- 30
Strajnić piše da Mišini portreti jasno ističu »duboku religiju koja je nacionalna«. Nadalje, ushićeno tvrdi da je njegovo slikarstvo »snažna himna našoj narodnoj energiji«, da »njegove boje pjevaju pjesmu radosti, patnje i vjere naše rase« te da se u njima »osjećaju utjecaji našega nacionalnoga genija«. – KOSTA STRAJNIĆ (bilj. 17.), 1.
- 31
K-O-K (bilj. 10.), 315.
- 32
K-O-K (bilj. 10.), 315.
- 33
»Miše je naš nacionalni portretista, ali ne zato jer slika SPLICANE, bosance, svoje zemljake i drugo, nego jer mu iz slika govore čisto naše, čiste od tudjinštine: njegova duša i od barbarizma pročišćena duša njegova objekta.« – K-O-K (bilj. 10.), 316.
- 34
K-O-K (bilj. 10.), 320.
- 35
VLADIMIR LUNAČEK (bilj. 25.), 2.
- 36
ULDERIKO DONADINI, Pred slikama Jerolima Miše, u: *Kokot*, 3 (1916.), 38–39; 38.
- 37
ANTUN BRANKO ŠIMIĆ, Proljetni salon. Grafika, plastika, predavanja, u: *Vijavica*, 1 (1917.), 1–3.
- 38
ANTUN BRANKO ŠIMIĆ (bilj. 37.), citirano prema: ANTUN BRANKO ŠIMIĆ, *Sabrana djela*, knj. 2, Zagreb, 1960., 47.
- 39
MIROSLAV KRLEŽA (bilj. 9.).
- 40
MIROSLAV KRLEŽA (bilj. 9.), 178.
- 41
MIROSLAV KRLEŽA (bilj. 9.), 178. Na tragu Krležina shvaćanja bio je i Igor Zidić, koji u vezi s takvom vrstom psihološkog uživljavanja kod Jerolima Miše upozorava na opće poznate intencije ranog ekspresionizma: »Ne treba zaboraviti da znatan dio tematike Klimta, a posebice Schielea i Kokoschke stoji pod dojmom Freudova učenja o podsvijesti, o potiskivanju, o libidu, o komplementarnosti Erosa i Thanatosa. Slikar koji, u modernom smislu riječi, osjeća čovjeka, onaj je koji ga (psihološki) analitički razotkriva.« – IGOR ZIDIĆ (bilj. 4.), 8.
- 42
Krleža se na Mišin rani portretni opus izravno osvrnuo sažetom i pronicljivom analizom, nastojeći njegova osnovna obilježja prepoznati kao faktor kontinuiteta u cjelokupnom stvaralaštvu: »Psihologija prvih, početničkih, klimtovskih, secesionističkih pokušaja toga slikara, jaka u kontrastima žuto bijeloj, bila je ista: depresija, potištenost, bezizlaznost, dno. (...) Ta psihologija na Miševim platnima traje neprekidno dalje: neveselo, mračno, ozbiljno, odgovornosti svoje svijesno zurenje pred sebe. (...) Psihologija osnovnog slikarskog motiva u radu Jerolima Miše nije se bitno izmijenila za dvadeset godina: njegov unutarnji profil ostao je isti.« – MIROSLAV KRLEŽA (bilj. 9.), 179.
- 43
»Pomalo kalupi padaju, i Miše se muči da zagleda u objekt. I ovo prvo zrcalenje nije potpuno jasno i čisto. Sve su figure još uvijek silhuetarno postavljene na svjetle pozadine obično žute čiste boje (...). Objekt je sada kod njega sve važniji, ali još uvijek vladaju one programatske ideje, grče se prsti, iziće se forma i ona se podcrtava. Komponira se figura u dugoljaste formate i samovoljno se reže kod čela. Realizam nastoji obojiti unošenjem neslikarskih, čisto literarnih bolnih izraza u gotovo sva ta lica. Linijom se to sve podcrtava, i radovi – uza sve vidljivo protivno nastojanje – ostaju dvodimenzionalni.« – LJUBO BABIĆ (bilj. 9.), 223.
- 44
O periodizaciji Proljetnog salona na temelju formalno-stilskih obilježja vidi: PETAR PRELOG (bilj. 2.), 14–18.
- 45
BOŽIDAR GAGRO, *Slikarstvo Proljetnog salona 1916–1928.*, u: *Život umjetnosti*, 2 (1966.), 46–54, 46–47.
- 46
BOŽIDAR GAGRO (bilj. 45.), 47.
- 47
»Ekspresionizam se može uzeti, isto tako, tek kao jedan od faktora u oblikovanju fizionomija pojedinih umjetnika, kao određena atmosfera u kojoj sazrijeva hibridan izraz umjetnika, tako da su oznake stila samo djelimične, samo sporadične i gotovo u pravilu nepotpuno pokrivene pojmom ekspresionizma koji se odnosi na dobro poznate pojave njemačkog i srednjeevropskog slikarstva.« – BOŽIDAR GAGRO (bilj. 45.), 52–53.
- 48
»Takva predispozicija ne samo da je preveliko opterećenje za povijesni pristup pojavama, nego je djelomično i otežala historijska istraživanja, a ponekad gotovo onemogućila, jer su se djela iz tog vremena, podcjenjivana i zabacivana, mnogo lakše gubila i danas ih je teško pronaći.« – JOSIP VRANČIĆ (bilj. 2.), 178. To tumačenje svakako treba uzeti u obzir upravo u slučaju sagledavanja Mišina ranog opusa, odnosno činjenice malog dostupnog broja njegovih radova iz tog vremena.
- 49
JOSIP VRANČIĆ (bilj. 2.), 183–184.
- 50
GRGO GAMULIN (bilj. 12.), 72. Na istome mjestu autor ističe Mišin *Autoportret* iz 1914., smatrajući ga prototipom za takav pokušaj »individualnog psihologiziranja«. Pritom upućuje na reprodukciju te slike na stranici 137. U vezi s time treba istaknuti da je slika reproducirana na navedenoj stranici Mišin *Autoportret*

iz 1916., a ne iz 1914., kako piše Gamulin i kako stoji u potpisu pod reprodukcijom. O sličnosti tih dvaju *Autoportreta* – izgubljenog iz 1914. i onog iz 1916., koji se danas nalazi u privatnoj zbirci – pisao je svojedobno Zdenko Tonković, a istom je prigodom donio podatak da se izgubljeni *Autoportret* nalazio u zbirci dramskog pisca Đure Dimovića. Vidi: ZDENKO TONKOVIĆ, *Autoportret u novijem hrvatskom slikarstvu*, katalog izložbe, Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, 1977., 13.

51

GRGO GAMULIN (bilj. 12.), 72. Napomenimo da isti termin upotrebljava i Josip Vrančić u slučaju Babićevih, Šulentićevih i Mišinih radova izlaganih na prvih nekoliko izložaba Proljetnog salona. Vidi: JOSIP VRANČIĆ (bilj. 2.), 180.

52

IGOR ZIDIĆ (bilj. 4.).

53

IGOR ZIDIĆ (bilj. 4.), 9. Analogno toj Zidićevoj formulaciji o »ekspresionistu bez ekspresionizma«, naslovit će i Tonko Marović kratak esej o Jerolimu Miši; u naslovnoj sintagmi *Gorljivost bez plamena* (ali i interpretaciji koja slijedi) autor također nastoji istaknuti stanovitu disonancu između Mišina emotivnog habitusa i njegova stilskog izbora. TONKO MAROEVIĆ, *Gorljivost bez plamena*, u: TONKO MAROEVIĆ, *Polje mogućeg*, Split, 1969., 73–74.

54

LJUBO BABIĆ (bilj. 9.), 222–225.

55

O izrastanju ekspresionizma iz pojedinih secesijskih stilskih odrednica usporedi: PETER SELZ, *German Expressionist Painting*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–Lon-

don, 1974., 48–64 i 147–160.; DONALD E. GORDON, *Expressionism. Art and Idea*, Yale University Press, New Haven–London, 1987., 69–121.; PATRICK WERKNER, *Austrian Expressionism – The Formative Years*, Society for the Promotion of Science and Scholarship, Palo Alto, 1993.

56

Vidi bilj. 16.

57

KOSTA STRAJNIĆ (bilj. 17.), 1.

58

»U ovim likovima slikar nije htio dati vjernu sliku svojih modela. Naprotiv. On je svoje modele nastojao karakterizirati bojom i linijom, tako da postadoše tipovi.« – KOSTA STRAJNIĆ (bilj. 17.), 1.

59

To je, kao jedno od osnovnih obilježja Mišina slikarstva, zamijetila i onodobna likovna kritika. Tako Ulderiko Donadini, u slobodnoj, literarnoj interpretaciji Mišinih slika, ističe: »To je slikarstvo samo za se koje govori bojama i linijama, a ne naročitim smještavanjima, s podmetnutim simbolima i literaturom.« – ULDERIKO DONADINI (bilj. 36.), 38–39. »Vladajući tehnikom, on svojim bojama prikazuje jednako vješto i meso i odijelo i pozadinu. Premda slika jakim žutim i crvenim bojama, njegova lica nipošto nijesu bez mesa, bez krvi, bez kostiju. To znači, da on umije materiji boje dati izraz pravoga života« – na drugom mjestu ponavlja Strajnić, pretpostavljajući Mišin tretman boje Hodlerovom. – KOSTA STRAJNIĆ (bilj. 17.), 1.

60

KOSTA STRAJNIĆ (bilj. 17.), 1.

61

KOSTA STRAJNIĆ (bilj. 17.), 1.

Summary

Ivana Mance – Petar Prelog

Remarks on the Early Portraiture of Jerolim Miše

The aim of this article is to facilitate historical evaluation of early portraiture by Jerolim Miše, dated to the period from 1914–1916, as a crucial individual contribution to national Modernist painting. His portraits exhibited during 1916 – at the first exhibition of Croatian Spring Salon, which was a group exhibition, and then at the third, which was Miše's solo-exhibition – caused quite a stir among the art critics. Therefore, this detailed analysis of the entire body of criticism seeks to reconstruct the historical reception of Miše's portraits, since it is evident that they were recognized as an important step towards Modernist painting, which additionally shows their symptomatic significance. Previous approaches to this early segment of Jerolim Miše's opus, which has largely been lost, is then interpreted from the point of view of its present art-historical treatment. The authors seek to explain the reserved attitude of art critics concerning Miše's stylistic qualities by indicating the general attitude of some art historians towards various manifestations of Expressionism in Croatian painting. This reserved stance primarily refers to those painters who approached Expres-

sionism from the Secessionist point of view, which is why the early portraiture of Miše's is a perfect case for the analysis of that stylistic strand. Therefore, the authors have chosen this approach to the analysis, interpretation, and evaluation of the visual and conceptual characteristics of Miše's portraits, which in their specific fusion of iconography and accentuated psychologism reveal themselves as undoubtedly close to the Expressionist model. In terms of technique, a special accent is placed on Miše's use of colours, which are pure and clear, often contrasted (red, yellow, and green), mostly applied in broad brushstrokes and patches of colour, and can thus be interpreted as an outspokenly expressive feature. Eventually, the authors indicate the distinction between Miše's portraits from 1914 and those made during and after 1916, since they reveal considerable differences in both concept and technique within his valuable Modernist portraiture opus.

Ključne riječi: Jerolim Miše, portraiture, Croatian Modernist painting, Secession, Expressionism, Spring Salon