



Andrej Žmegač – Nikola Albaneže

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb Hrastova 38a, Zagreb

Crnčićev, Krušlinov i Babićev Pogled s Plasa

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 31. 8. 2012. – Prihvaćen 18. 9. 2012.

UDK: 75.053(497.5)“1909“

Sažetak

U radu je riječ o slici *Pogled s Plasa*, što su je 1909. naslikali M. Cl. Crnčić, M. Krušlin i Lj. Babić. Kompozicija je bila vrlo posebna jer je imala goleme dimenzije, panoramski obuhvaćajući kut veći od 180°. Sastojala se od tri zasebna polja, koncipirana tako da zajedno tvore jedinstven prizor. Slika je bila izložena 1910. u Zagrebu te 1912. u Beogradu, kada je i otkupljena. U Prvom svjetskom ratu djelo je stradalo utoliko što su nestala bočna polja, a do danas je u Narodnome muzeju u Beogradu sačuvan središnji dio.

S obzirom na preciznost i preglednost prikaza, postojale su zamisli o korištenju njegove reprodukcije u školama. Dio kritike

negativno se očitovao o »topografskom« karakteru kompozicije, no autori smatraju da je bila riječ o svojevrsnom nesporazumu, jer je to i bio glavni smisao djela; osim toga uočavaju u njemu i pikturalne vrijednosti te težnju za reprezentativnošću u smislu odabira motiva koji prerasta u iskaz nacionalnog obilježja. U tekstu je ocrтана prethodeća tradicija panoramskog slikarstva, kao i odjeci Crnčićeva načina u kasnijem slikarstvu. Taj je način znao voditi do svjesnoga nastojanja za stvaranjem ne samo vlastita, nego i nacionalnoga izraza, odnosno identiteta.

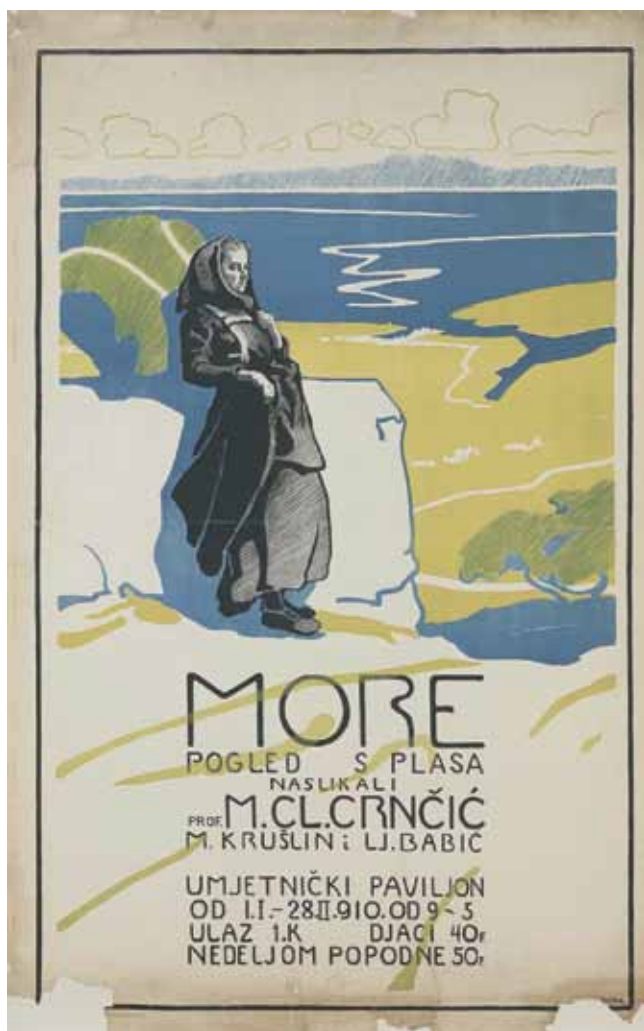
Ključne riječi: slikarstvo, lokalni i nacionalni identitet, panorama, Plase, Kvarner, Menci Clement Crnčić, Mihovil Krušlin, Ljubo Babić

U povijesti hrvatske umjetnosti postoji posebna slikarska kompozicija, koja je to i po činjenici da je tvore tri dijela što su ih izradila trojica autora. Riječ je o slici *Pogled s Plasa*, djelu Mencija-Clementa Crnčića, Mihovila Krušlina i Ljube Babića iz 1909. godine. U literaturi se učestalo navodi kao važno djelo svakoga od trojice umjetnika, u pregledu Crnčićeva rada kao zrelo ostvarenje, a ostaloj dvojici slikara kao djelo koje je više-manje stajalo u počecima njihova stvaralačkog puta. O toj slici i njezinoj neobičnoj sudbini mnogo toga je poznato, ali mnogo je i nepoznanica i neodgovorenih pitanja.

Kompozicija je morala nastati i biti dovršenom 1909. godine, jer je bila izložena na samome početku iduće godine. Izložba u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu trajala je od 1. siječnja do posljednjega dana veljače 1910., kako to navodi izložbeni plakat (sl. 1.). Ondje nalazimo i naziv izložene slike koji bismo mogli smatrati »službenim«, dakle *More*, s dodatkom *Pogled s Plasa*. Očekivano, naslov je kasnije doživljavao različite varijacije – pa i iz pera samih autora – te ga nalazimo u jednom ili drugom obliku, ili pak kao »Naše more«, »Hrvatsko more«, »More s Plasa« i sl.

Plakat je poznato djelo Ljube Babića, jednoga od autora izložene kompozicije, no nema s njom mnogo zajedničkog. Njegova stilizacija je secesijska, što se prepoznaje u grafizmu linija i osobito oblaka, te u organizaciji teksta. Određena dinamika počiva u odnosu prizora u prvom planu (ceste sa zidom i ljudskom figurom) i koloristički različito tretiranog udaljenog prospekta. S posve drukčije kadriranog i položenog *Pogleda s Plasa* za plakat su preuzete prepoznatljive pojedinosti Bakarskoga zaljeva te u pozadini Učke, najviše istarske planine.¹ S plakata se čita da je izložena kompozicija djelo profesora Crnčića te – manjim slovima – dvojice mladih slikara. Kao što je poznato, Crnčić je bio profesorom na Privremenoj višoj školi za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu, budućoj Akademiji, a u ono su mu doba Krušlin (r. 1882.) i Babić (r. 1890.) bili učenici. Dok je Babić imao zadaću načiniti plakat, u trojnoj podjeli posla Krušlin se pobrinuo za uređenje izložbenog prostora.² *Pogled s Plasa* bio je izložen u istočnom krilu Umjetničkog paviljona.³

Kao što je navedeno, bila je riječ o trodijelnoj kompoziciji. Fotografija cjeline iz onog doba pokazuje da se prizor iz



1. Ljubo Babić, plakat za izložbu, Kabinet grafike HAZU, Zagreb
Ljubo Babić, exhibition poster, Department of Prints and Drawings, Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb

središnjega kadra nastavlja na bočnima tako da s njima tvori cjelinu, tj. vrlo široku panoramu. Ne znamo kako je kompozicija na izložbi bila postavljena, ali s obzirom da je nazivana triptihom, skloni smo vjerovati da je sličila cjelini sa sačuvane fotografije, dakle s jasno razdvojena tri dijela. Izvedena na taj način zasigurno i iz tehničkih razloga, tj. zbog velikih dimenzija svakoga od dijelova, kompozicija je ipak u izložbenom prostoru mogla biti sastavljena bez cezura, kako bi što uvjerljivije dočarala jedinstven prizor; no slikari su cjelinu ipak zamislili u trodijelnu obliku. Nema sumnje da je glavnu riječ u koncipiranju djela i cijele izvedbe imao Crnčić, a valjalo je odabrati položaj, motiv, načiniti skicu, uskladiti tehniku i likovni izraz. Naime, premda je učitelj zasigurno dao ton cijelome projektu, postoji Babićevo svjedočanstvo, izrečeno barem u dva navrata, da je on izveo desni dio kompozicije.⁴ Logično je onda pretpostaviti da je drugi učenik, Krušlin, izradio lijevo krilo, a središnje polje moralo je biti profesorovo. Time što kompoziciju nisu »spojili«, nego je prikazali kao

trodijelnu, možda su željeli naglasiti kako je posrijedi rad trojice slikara, a ne samo jednoga.⁵

Kad je riječ o dimenzijama kompozicije, dobro je poznato i nerijetko navođeno kako su one bile posve iznimne. Nailazimo na ponešto različite vrijednosti, poput podatka 12x2 m, što ga je dao sam Krušlin u svojoj autobiografiji,⁶ do navoda o 9x2,5 m u katalogu Crnčićeve retrospektive.⁷ Sada smo u prilici da točnije – dakako ne posve točno – odredimo njezinu nekadašnju veličinu; sačuvani središnji dio velik je, naime, 5,46x2,1 m.⁸ Uzimajući to u obzir, možemo uz pomoć stare fotografije cjeline doći do procjene da je ukupna veličina svih triju dijelova bila 9,75x2,1 m. Riječ je o dimenzijama slikarskog platna, a je li ono na izložbi bilo praćeno kakvim okvirom, danas ne znamo.

Naziv kompozicije govori da je ona nastala, odnosno bila koncipirana na Plasama, zaseoku i željezničkoj postaji na riječkoj pruzi. Bila je riječ o omiljenoj lokaciji među našim umjetnicima onoga doba, jer je to prva postaja nakon što se, dolazeći iz smjera Zagreba, otvori pogled prema moru. Stoga se Plase pojavljuju neobično učestalo u naslovima djela naših slikara, a dakako da su i autori triptiha iz 1909. godine stvorili ondje i druge svoje kompozicije; tako su na Crnčićevoj posthumnoj izložbi u Umjetničkom paviljonu 1931. bila izložena četiri djela s takvim naslovom, a na retrospektivi 1990. godine pet ulja, redom iz 1909. i 1910., dakle doba nastanka velikog triptiha. Ne treba sumnjati da su ondje nastajala i daljnja djela kojima je možda nadjenut naslov bez imena maloga mjesta na željezničkoj pruzi. Sam položaj odakle su trojica slikara motrila pejzaž koncipirajući svoju veliku kompoziciju nalazi se podno Plasa, uz cestu prema Hreljinu. Ondje je na podzidu uz željezničku prugu postavljena spomen-ploča u znak sjećanja na pothvate naših slikara (sl. 2.). Zapravo je posvećena Crnčiću, a ploču mu je nakon smrti postavilo društvo *Kvak*, kojega je bio članom, noseći klupski nadimak *Slikokvak*.⁹ S položaja nekadašnjeg slikanja danas se pruža nešto drukčiji pogled jer izrasla stabla dijelom zaklanjaju vidik.

Istodobno s izlaganjem triptiha u Umjetničkom paviljonu objavljeno je u prvome broju *Vijenca* za 1910. godinu nekoliko priloga posvećenih tom djelu. Riječ je o dva teksta, reprodukciji slike te skici u funkciji njezina tumačenja. Reprodukcijska triptiha danas nam je jedino svjedočanstvo o izgledu izgubljenih bočnih dijelova (sl. 3.). Kako je bilo spomenuto, sekcije su zamišljene tako da tvore jedinstvenu neprekinutu panoramu, što obuhvaća kut veći od 180°. ¹⁰ Riječ je o projekciji kruznoga pogleda na razvijenu (ravnu) plohu platna. Stoga je u središtu tlo što se nisko spušta prema moru, lijevo i desno se uzdiže, da bi na bočnim krilima već dominirale kosine obližnjega brda. Mnogi oblici i lokacije što ih slika prikazuje prepoznatljivi su, a dodatnoj identifikaciji služio je prateći crtež. Kompozicija je obuhvaćala velik dio Kvarnera, pa je na obzoru lijevo Cres, desno se nastavlja istočna obala Istre s Učkom, sve do Tuhobića što je bio prikazan na desnom krilu. Bliže promatraču lijevo se proteže otok Krk, a desno je uočljiv duboko uvučen Bakarski zaljev. Ljudskih likova nema, ali su posvuda uočljivi tragovi čovjekova djelovanja: kuće,

zaseoci, ogradni zidovi, naselja poput Bakra, Kraljevice s dvorcem Zrinskih, stari hreljinski grad. Točno se razabiru i bijeli potezi cesta što vijugaju kroz krajolik. U dnu središnjega polja lijevo se proteže cesta Plase–Hreljin, a na desnom krilu bio je vidljiv dugi luk riječke pruge.

Jedan od spomenutih napisa u *Vijencu* tekst je književnika i publicista Bude Budisavljevića (1843.–1919.), koji navodi kako je, ušavši u Paviljon, posegnuo za opisom slike i priloženim nacrtom.¹¹ To znači da su za izložbu bila priređena pomagala za lakše tumačenje kompozicije, dostupna na samoj izložbi ili možda prethodno objavljena u nekoj publikaciji. Crtež je zasigurno bila shema objavljena u *Vijencu* pod naslovom »Diagram slike«, sa 71 brojem što označuju pojedine točke od interesa. Kad je posrijedi spomenuti opis, skloni smo vjerovati da se on u *Vijencu* pojavljuje kao drugi, nepotpisani napis pod naslovom »Uz M. Kl. Crnčićevu sliku 'More sa Plasa'«. Budisavljević navodi kako je autor opisa »dr. Š.«, a ispostavlja se da je bila riječ o geografu Milanu Šenoj (1869.–1961.). U tom napisu nalazimo važnu ocjenu o značenju izložene kompozicije: »Prema tome ona nema samo veliku umjetničku vrijednost, nego i vrijednost znanstvenu i odgojnu. Po toj će slici od mora odaljeni Hrvati dobiti jasan pojam, što je sivi kameni primorski krš i kakovo je u istinu to sinje, toliko puta opjevano more. (...) Crnčićeva je slika u svakome pogledu vrlo uspjeta, pa je vanredno hvalevrijedno, da su naši mjerodavni faktori započeli pregovore sa umjetnikom, kako bi zemlji za vječna vremena ostavili to umjetničko djelo. Uz to vlada kani velikom reprodukcijom iskititi sve naše školske zgrade, kako bi naša mladež zadojila ponos i ljubav za naše hrvatsko more.«¹² Ovdje, dakle, doznajemo da je slika tada još bila u Crnčićevu vlasništvu, pa se daje zaključiti da nije bila riječ o državnoj narudžbi, nego o njegovoj zamisli i inicijativi.¹³

U vrijeme trajanja izložbe tisak bilježi da joj je posjet slab, a u težnji da slika postane javno dostupna raspravlja se o tome tko bi je mogao ili trebao otkupiti.¹⁴ Nakon Zagreba *Pogled s Plasa* bio je u travnju izložen u Osijeku, gdje je također istaknut slab posjet; zbog toga su snižene cijene ulaznica, ne bi li se privuklo posjetitelje.¹⁵ Kao u Zagrebu, i u osječkom tisku slika doživljava pohvale, ali jednako se govori o samom pejzažu: »jedan od najslikovitijih i najveličanstvenijih krajolika na svijetu«.¹⁶ Nakon Osijeka, slika je još bila prikazana u Budimpešti.¹⁷ Cijelo se vrijeme očigledno vode razgovori i pregovori o prodaji djela. Objavljeno je kako kompoziciju namjerava kupiti riječko parobrodarsko društvo *Ungaro-Croata*, a da je Crnčić voljan i sniziti cijenu, samo da slika ostane u Zagrebu.¹⁸ U doba osječke izložbe pojavila se vijest kako je djelo za »sramotnu« cijenu od 12.000 kruna prešlo u vlasništvo dalmatinske zemaljske vlade.¹⁹ U pouzdanost tog neobičnog podatka valja posumnjati i zbog daljnjih zbivanja oko djela, no on podsjeća kako i uz određene bitne spoznaje ostaju još brojne praznine u uspostavljanju pripovijesti o povijesnoj sudbini te slike.

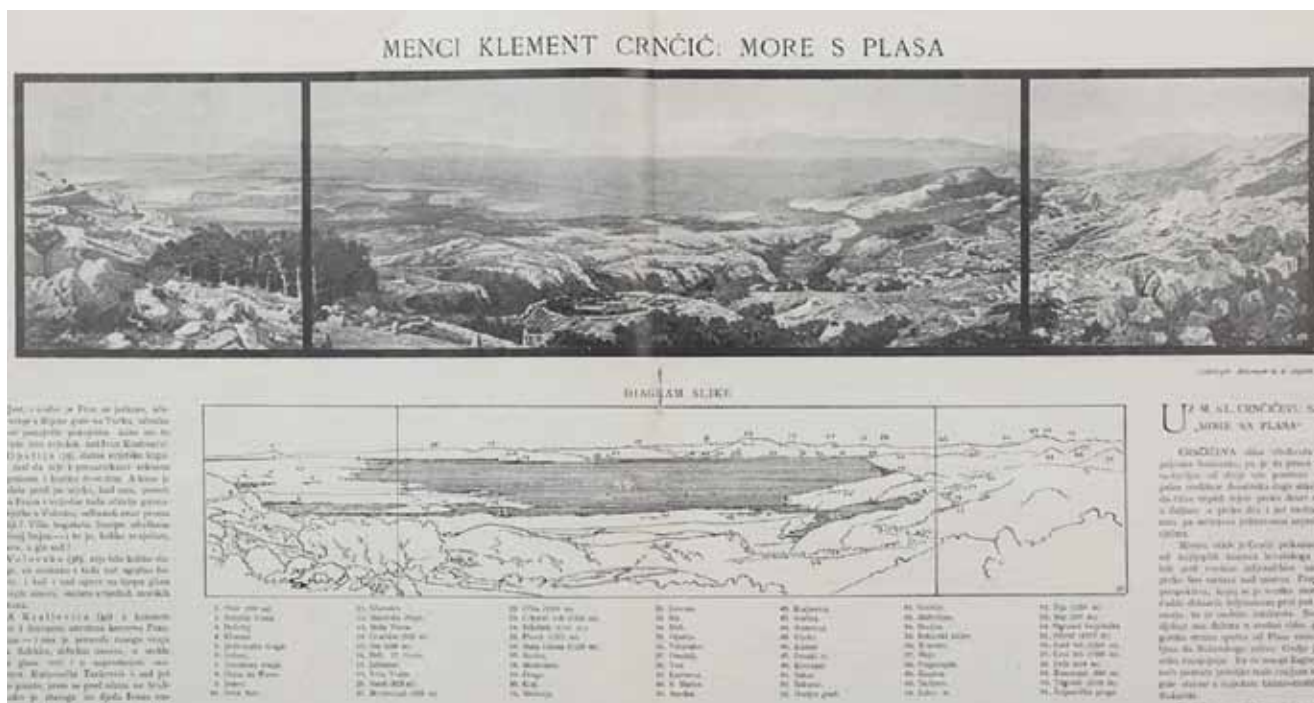
Iduće svjedočanstvo o slici vezano je uz njezino izlaganje 1912. godine u Beogradu. Bila je riječ o IV. jugoslavenskoj izložbi, golemoj smotri umjetnika i umjetničkih skupina



2. Spomen-ploča M. Kl. Crnčiću uz cestu Plase–Hreljin
Memorial plaque to M. Kl. Crnčić next to the Plase–Hreljin road

iz raznih dijelova buduće države (i Bugarske). Taj niz izložaba (prva je održana 1904. također u Beogradu) bio je dakako izraz jugoslavenske kulturne i političke ideje te je imao potporu srbijanske vladarske dinastije. IV. izložba otvorena je u svibnju 1912. u nazočnosti kralja Petra, kojemu je tom prilikom zahvaljeno na materijalnoj potpori. Gradska i državna tijela te sam kralj predvidjeli su određene svote za otkup umjetnina.²⁰ Tako je bio otkupljen i naš triptih, što navodi više kasnijih izvora. Krušlin zapisuje da je sliku kupila srpska vlada,²¹ a u napisima iz 1930. odnosno 1934. godine riječ je o Narodnoj skupštini.²²

Autori triptiha na izložbi 1912. nastupili su u hrvatskoj sekciji *Lade*, a kompozicija je u katalogu nosila naziv *More* i bila označena samo Crnčićevim imenom.²³ Od recepcije u beogradskom tisku vrijedi citirati osvrt Branka Lazarevića: »...G. M. K. Crnčić, u društvu sa G. G. Krušlinom i Babićem, dao je veliki triptih *More* (broj 20). Taj triptih jako (ma da u osnovi nisu tri scene da bi ga nazvali triptihom; triptih je po formi), – taj triptih, dakle, jako izaziva pažnju svojom veličinom. On je zauzeo celu desnu stranu glavne sale na Izložbi. Inače, ceo taj rad ne izaziva kakvu veću i zainteresovaniju pažnju. To će pre biti, po svima slikarskim problemima rešavanim u njemu, kakva dobra topografska ili geografska karta za kabinet G. D-r Jovana Cvijića, nego li što će biti umetničko delo većega zama-ha.«²⁴ Lazarević se ovdje pokazuje oštromnim kritiča-



3. Reprodukција kompozicije i tumač s brojevima (*Vijenac*, 1, 1910.)
Reproduction of the composition and the legend with numbers

rem, koji, ne bez ironije, djelo dovodi u vezu s Jovanom Cvijićem, poznatim srbijanskim geografom.²⁵

Prema ranijespomenutim navodima valja zaključiti da je djelo bilo otkupljeno tijekom izložbe i da je ostalo u Beogradu. Dvije godine kasnije izbio je rat, u kojemu je, prema daljnjim raspoloživim podacima, kompozicija djelomice stradala. Do danas je, kako je već bilo spomenuto, sačuvan središnji dio, a bočnih polja više nema. Krušlin piše kako je kompozicija »za vrijeme rata djelomično izgubljena«. ²⁶ Odgovarajući je podatak i u staroj inventarnoj knjizi beogradskog muzeja: »Slika je ranije bila triptihon. Za vreme rata oba krila su izgubljena.« ²⁷ Naposljetku, nešto je specifičniji navod iz 1934. godine, gdje se tvrdi kako je u ratu »nestalo jednog dijela, ostala dva dijela nalazila su se spremljena na tavanu, ali se ne zna gdje su.« ²⁸ Ta dva dijela s tavana možda su bila upravo bočna polja, no o tome je nezahvalno suditi. Kako je rečeno, središnji se dio čuva u depou Narodnog muzeja u Beogradu, i to »u odličnom stanju u odnosu na starost i tragičnu istoriju« ²⁹ ove slike.

Vidjeli smo da su kritičke prosudbe *Pogleda s Plasa* bile različite, veći broj izvještača o njemu je pisao entuzijastično i s divljenjem, no rekli bismo da su mu oni čija je riječ imala veću težinu izricali ozbiljne primjedbe. Naveli smo Lazarevićev osvrt, a druga srodna ocjena bila je ona Mišina. Jerolim Miše već je ranije pisao negativno o Crnčićevu slikarstvu, da bi povodom velike kompozicije izložene u Beogradu zaključio kako slikaru njegovo kontinentalno

podrijetlo onemogućava da zahvati »oprečna raspoloženja sirovog krša, dinamičnog i ekspanzivnog mora tropskog sunca elementarne prirode«. Još jasnije, njegovo viđenje primorskog krajolika odviše je »resko, tvrdo i ograničeno«. ³⁰ Dakako da su Lazarevićev i Mišin istup govorili o slabostima izloženoga djela, no rekli bismo da je posrijedi bila i jedna vrsta nesporazuma. Crnčiću i njegovim suradnicima prvenstveni cilj je i bio stvoriti panoramu koja će zorno i točno prikazati sve što se otvara pogledu s Plasa. Panoramska širina zahvata, više od polovice obzora, posve je neuobičajena i jasno je da ovdje glavna namjera nije mogla biti rješavanje nekog specifično likovnog problema. Bilo je važno prikazati bitne pojedinosti u tom širokom prostornom obuhvatu te je kompozicija, logično, poprimila iznimne dimenzije. Naposljetku, prepoznavanju određenih pojedinosti služio je priloženi »dijagram« s brojevima. Kako je rečeno, nisu nam poznate okolnosti nastanka te sheme objavljene u *Vijencu*, no skloni smo vjerovati da je nastala u suradnji s Crnčićem i možda bila dostupna na samoj izložbi.

Citirani nepotpisani tekst u *Vijencu* izvještava o pregovorima između umjetnika i državnih vlasti oko otkupa slike te namjeri države da djelo upotrijebi u pedagoške svrhe. Pregovori očigledno nisu uspjeli, pa je djelo ostalo u Crnčićevu vlasništvu. Vijest da postoji zanimanje školskih vlasti za sliku zbog njezine topografske točnosti po svemu je sudeći potakla i druge autore da redom ističu tu kvalitetu djela i njezino moguće korištenje. »O umjetničkoj Crnčićevoj aktivnosti svjedoči najbolje golemo, zimus izloženo More sa Plasa, imajući osim umjetničke snage vrijednost preciznog geografskog dokumenta, pa bi se u

umanjenim reprodukcijama moglo upotrebiti za pedagošku, umjetničku i rodoljubivu pouku u školama«, piše Matoš, a odgovarajuću zamisao nalazimo i u osječkom tisku u doba tamošnjeg izlaganja triptiha.³¹ I dvadesetak godina kasnije to se razmišljanje ponavlja prigodom Crnčićeve posthumne retrospektive.³²

Držimo da se narav ovoga djela može vezati uz opisivačku i istraživačku kulturu koja je postojala u Austro-Ugarskoj u 19. stoljeću i kasnije, a koja je nastojala sustavno i cjelovito prikazati austrijske krajeve odnosno zemlje.³³ Valja u tom sklopu podsjetiti da je Crnčiću 1903. godine bila odobrena izdašna državna potpora kako bi izradio seriju bakropisa s motivima Hrvatskog primorja i Dalmacije.³⁴ Ubrzo nakon nastanka *Pogleda s Plasa*, 1911. godine sudjelovao je pak u ekspediciji skupine umjetnika i prirodnoznanstvenika na Velebit, opet uz potporu vlasti.³⁵ Veliki triptih, kako proizlazi, nije bio državna narudžba, ali njegovu je nastanku zasigurno pogodovalo opisano »stanje duha«, uz nesumnjiv Crnčićev zanos i vezanost uz Kvarner, kamo je odlazio i kojega je prikazivao još od 1894. godine. Možda je povodom ovakve osobite slike, gotovo kuriozuma, slike takvih dimenzija i proporcija, i takve »svrhe«, suvišno govoriti o njezinu »likovnom izrazu«, no recimo da ipak nije riječ o pukom topografskom prikazu, jer nije lišena određenih pikturalnih vrijednosti.

Bilo je već zamijećeno da je prizor zabilježen ujutro (sl. 5.). Slikari su okrenuti zapadu, a Sunce im je za leđima, na jugoistoku; smjer osvjjetljenja može se prepoznati na kamenim stupićima uz cestu, na središnjem polju dolje lijevo. Dan je vedar, premda ne bez oblaka, čiji se nizovi protežu nad obzorom. Posve u skladu s tradicionalnim slikarskim pristupom, udaljene uzvisine izvedene su plavičaste i slabije se razaznaju, pa možemo govoriti o tzv. atmosferskoj perspektivi. Pogledamo li pomnije, u bliskim partijama reljef nije jednoliko rasvijetljen, nego je mjestimice u sjeni. Tako možemo zaključiti o mjestimičnom postojanju oblaka i izvan slike, negdje nad promatračima, ondje gdje su prekidali sunčevo svjetlo. Veliko zasjenjeno polje vidi se u središtu kompozicije i razaznaje se osobito dobro na potezu između Bakarca i Kraljevice, kao što se zasjenjene mrlje pojavljuju lijevo na Krku, smjenjujući se s osunčanim zonama. Slikarima pod Crnčićevim vodstvom nije bilo, dakle, samo do pročišćenog i preglednog topografskog prikaza, već su se odlučili za pristup koji bismo s mnogo razloga mogli nazvati »realističnim«. Osobito bi zanimljivo bilo upoznati nestala bočna polja i provjeriti osjeti li se na njima ruka dvojice Crnčićevih pomoćnika. A osobito bi uzbudljivo bilo kompletirati triptih, s vizijom ponovnog postavljanja u Umjetničkom paviljonu, stoljeće nakon prve i jedine njegove izložbe u Zagrebu.

Slika *Pogled s Plasa*, osim po uzbudljivoj, ali zlosretnoj svojoj povijesti, vrlo je zanimljiva ako je sagledamo u povijesnoj perspektivi; predstavlja nam se kao rezultat određenih tendencija koje su joj prethodile te kao ishodište čiji

se utjecaj – izravan i, u većoj mjeri, neizravan – razotkriva u kasnijim ostvarenjima.

Tijekom 19. stoljeća posvuda u europskim zemljama nalazimo reprezentativne slike. Tako se u Francuskoj uvrježio termin »grandes machines« za monumentalne slike povijesne tematike velikih dimenzija koje su obično krasile zidove pariškog Salona,³⁶ a slična nastojanja prisutna su i u drugim sredinama.

Hrvatska tradicija stvaranja velikih slika – koje su to doslovno, a željele bi biti i u prenesenom značenju, što je, dakako, mnogo važnije, a sve na tragu istovjetnih tradicija kako dominantnih tako i receptivnih europskih kulturnih središta – nikada nije bila osobito snažna, odnosno bila je to onoliko koliko i cjelokupna slikarska tradicija.³⁷ U prapočecima hrvatskoga modernizma (koji se vremenski poklapaju s razdobljem Narodnoga preporoda) nalazimo kompoziciju *Djed, unuk i Vila... Vjekoslava Karasa*, djelo³⁸ zamišljeno s određenom epskom širinom koju će nakon njega nastojati iskazati Josip Franjo Mücke (*Dolazak Hrvata*, 1867.), Ferdo Quiquerez (*Dolazak Hrvata k moru*, 1870.),³⁹ zatim Vlaho Bukovac (*Gundulić zamišlja Osmana*, 1894.), Mato Celestin Medović (*Dolazak Hrvata*, 1903.), a svojom dosljednom tendencioznošću nameće se i historijsko slikarstvo Otona Ivekovića, pri čemu nam je pogotovo zanimljiva kompozicija *Dolazak Hrvata na Jadran*, 1905. Svim je navedenim djelima zajednička nacionalna tematika: bilo kao mit, povijesni događaj ili pučka predaja, odnosno literarna fikcija. Nadalje, svima je zajedničko okruženje u kojemu se odvija događaj: to je idealizirani krajolik u kojemu se redovito pogled pruža u daljinu u kojoj, u pravilu, vidimo more. Tu bismo liniju – u kojoj sentimentalnost i/ili dramatičnost i pitoresknost imaju važnu ulogu – mogli nazvati romantičarskom s formalnim obilježjima akademskoga realizma⁴⁰ (izrazit crtež, tanki slojevi boje, suzdržan raspon lokalnoga kolorita), a kada je prisutna naracija poput ove o kojoj je riječ i klasicizma (poze i geste figura).

Druga važna tradicija na koju se nadovezuje *Pogled s Plasa* jest tradicija panoramskih prizora.⁴¹ Ona polazi s realističkih pozicija i u tom je smislu suprotstavljena romantičarskom pristupu s klasicističkom popudbinom. Nije joj strana egzaktnost koja smjera znanstvenoj preciznosti. Takva topografska pouzdanost navodi na konstataciju o portretiranju krajolika, što je sredinom 19. stoljeća postala rasprostranjena pojava proizašla iz spoznaja optičke znanosti i razvoja fotografske tehnike, a upravo je to bila i karakteristika jednoga dijela bidermajerskoga pejzažizma. Zanimljiv je tako slučaj slovenskoga slikara Marka Pernharta (1824.–1871.) koji je izradio tridesetak *vista* slovenske domovine,⁴² među njima i kompoziciju dužine 20 metara. Premda se u Pernhartovu radu jasno očituje »romantičarsko-realistični« pristup, on je također svome zadatku pristupio s »programatsko-dokumentarnom svrhom«. ⁴³ Da bismo naznačili situaciju s panoramskim slikarstvom u hrvatskom susjedstvu, spomenimo i primjer iz Mađarske, gdje je u povodu proslave tisućugodišnjice mađarske državnosti 1894. slikar Árpád Feszty sa surad-



4. Pogled s Plasa u današnje doba

View from Plase today

nicima izradio cikloramu *Dolazak Mađara*. I Feszty u svojoj umjetnosti objedinjuje »akademski i realistički stil«. ⁴⁴

Međutim, bez obzira na određene stilske razlike kao i na načelnu razliku između dokumentiranja predloška i imaginacije fiktivnoga prizora, i jednoj i drugoj tradiciji zajednička je reprezentativnost, odnosno težnja za iskazom nacionalnoga identiteta; to podjednako iskazuje Pernhart portretirajući domovinu, kao i Feszty prikazujući dolazak prvih Mađara u novu domovinu. Istu namjeru nalazimo i kod naših slikara. Uostalom, otuda i preimenovanja naziva slike kojom se bavimo; od opisno neutralnog *Pogled s Plasa* u emotivno isticanje pripadnosti sintagmom »Hrvatsko more« te još neposrednije u iskazu »Naše more« itd.

U tom pogledu prema moru, pogledu s visine, sadržana je jedna od ključnih komponenata mita o dolasku Hrvata iz prapostojbine u novu, konačnu domovinu. Taj je pogled uključen u ranije navedene historicističke slike Quiquereza, Medovića – uvijek je riječ o poziciji s uzvisine odakle akteri scene obuhvaćaju prostranstvo dokle seže pogled – a fragment s Ivekovićeve kompozicije naročito pokazuje sličnosti s Crnčićevim djelom.

Nakon zapažanja sličnosti, važno je uočiti i bitne razlike. Dok na historicističkim slikama (Quiquereza, Medovića, Ivekovića) gledamo likove te zajedno s njima i scenografiju koja se pred njima pruža, na Crnčićevu djelu najvažnija jest sama panorama. Ono što je inače pozadina zbivanja ili prikaza kome je pridana središnja pozornost, sada izrasta kao središnja tema i pritom, valja istaći, obuhvaćajući sve od prvoga plana, neposredno pred promatračem, do udaljenog horizonta. Taj pogled ⁴⁵ odozgo koji se u atmosferskoj perspektivi naglašeno pruža u širinu, dubinu i visinu, postaje, uz potisnute druge sastavnice, od primarnog interesa u slici s kojom promatrač uspostavlja odnos i posvaja je dok ona uzvraća ⁴⁶ nepomućenu vedrinu i pitomost te prisnu razvedenost krajobraza. ⁴⁷ Međutim, ono što je kulturološkom konvencijom – u razdoblju kada je slika nastala (iako već na izmaku toga razdoblja) – bio određen pristup kojim je umjetnik nastojao svoju subjektivnu viziju objediniti, odnosno pažljivo izbalansirati s objektivnošću optičke percepcije, a široka publika prihvaćala, nije vrijedilo za razdoblja koja su uslijedila kada je takvo slikarstvo, kao dio »akademskoga slikarstva«, u sve većoj mjeri, barem unutar likovne zajednice, smatrano kičem, ⁴⁸ u najmanju pak ruku nerelevantnim ostvarenjem minule epohe. ⁴⁹

Pa ipak, premda zanemarena, slika *Pogled s Plasa* ostvarila je zanimljiv utjecaj. Mogli bismo čak govoriti ne samo o

završnoj slici-triptihu, nego o projektu izvedbe tog djela tijekom kojeg je nastalo više radova sve trojice autora. ⁵⁰ (Na čisto pragmatičnoj razini, Crnčićev projekt zasnivao se na poslovnom poduhvatu; boraveći u europskim središtima – Beču i Münchenu – zasigurno je bio upoznat s popularnošću panorama, ciklorama, diorama i sličnih proizvoda koji su imali u vidu široke slojeve društva, odnosno, današnjim rječnikom, bili su namijenjeni masovnoj publici.) Neposredan utjecaj je, dakako, Crnčić imao na svoje učenike; Krušlin je čitav život ostao vezan uza sličnu motiviku, preciznije rečeno: postojano je birao u jednome dijelu svoga opusa motive koje vidimo i na predmetnoj slici, samo što je težnju reprezentativnosti zamijenio intimnošću, dok je Babić, očito znatijeljniji i otvoreniji za novosti, promijenio nekoliko stilskih izraza. I dok u Krušlinu dio likovne kritike, napose A. G. Matoš, prepoznaje umjetnika koji je uspio realizirati »prva hrvatska djela u kojima (...) je posvjedočio svjesnost odnošaja svoje duše prema duši hrvatske zemlje«, ⁵¹ elokventni i ambiciozni Babić programatski nastoji iznjedrati »naš izraz«, ⁵² udariti nacionalni pečat. Obojica su kasnije bila kritički relativno distancirana od učitelja; tako Krušlin u pismu Ullrichu opisuje jednu izložbu u Parizu: »Od nekih 1600 slika nema ni jedne gdje bi se čovjek mogao zaustaviti. To su umjetnici kao kod nas Auer, a skoro i Crnčićeve zadnje stvari. Kod nas se to ne opaža jer nemamo boljih, ali kad čovjek vidi dobrih umjetnina, onda istom vidi kako je ono naše loše«, ⁵³ dok Babić u prvom hrvatskom pregledu domaće likovne situacije iskazuje strogu prosudbu: »najviše je (Crnčić, op. aut.) cijenjen upravo zbog svojih primorskih krajina (...). Dopadljive, svima razumljive po svojoj ilustrativnosti (...) oduševljavale su naše općinstvo. Tu je više osvajao temat sam po sebi, nego što je osvajala slikarska Crnčićeva forma (...)« te još: »Crnčić je polazio od detalja do detalja; manjkao mu je onaj sumarni zahvat – vizija cjelokupnosti«. ⁵⁴ Međutim, da bismo uvidjeli kako Crnčić ipak nije u svome radu uvijek bio takav, te da su učenici donekle nepravedni prema učitelju, dovoljno je ukazati na sliku *Plase* iz 1910. Ta je kompozicija malih dimenzija, ⁵⁵ proporcijama srodna velikoj panorami (samo sada je središnja os slike pomaknuta udesno, čime je Bakarski zaljev dospio na lijevu stranu), slikana vrlo slobodno, bliska rukopisom, kompozicijom, dapače i konceptom, određenim realizacijama Babićevih učenika. Stoga je potpuno opravdan zaključak: »Crnčić neosporno anticipira slikarski razvoj u pravcu Glihe i Šimunovića pedesetih godina. (...) Gotovo bi se moglo ustvrditi da se na tim slikama otkriva neki drugi Crnčić, slobodniji, direktniji, više slikar a manje pejzažist«. ⁵⁶



5. M. Cl. Crnčić, *Pogled s Plasa* – središnji dio, Narodni muzej, Beograd
M. Cl. Crnčić, *View from Plasa – the central segment*, People's Museum in Belgrade

Valja zapaziti da i Ljubo Babić te iste, 1910. godine realizira malu kompoziciju *Pogled s Plasa*⁵⁷ kojoj su »neposrednim polazištem Crnčićeve marine«.⁵⁸ I kada dva i više desetljeća kasnije Babić ostvaruje svoje likovno najzanimljivije slike (*Moj rodni kraj*⁵⁹ i druge) odlikuje ga pogled s visine. Takav je njegov postupak urodio iznimnim plodovima kod njegovih gorespomenutih učenika: Otona Glihe, Frana Šimunovića – slikara »strukturiranog krajolika«.⁶⁰ Naša je povijest umjetnosti to već zapazila i istakla »Ljubu Babića (...) poticateljem i prethodnikom – prvakom u vremenu, ali ne nužno i u dosegnutom stupnju reduk-

cije«.⁶¹ Ne možemo zbog svega toga ne priznati Crnčićev posredan, barem implicitan utjecaj kojega, moguće, ni sam Babić više nije bio ili nije želio biti svjestan.

Napokon, valja naglasiti jednu specifičnu i sasvim određenu odliku u navedenom dijakronijskom kontinuumu. Naime, i opet u svim navedenim primjerima koji su uslijedili nakon Crnčićeva poduhvata – kao i u onima koji su mu prethodili – možemo zapaziti svjesno nastojanje za izgradnjom i utvrđivanjem ne samo vlastita, nego i nacionalnoga izraza, odnosno, suvremenijim rječnikom rečeno – identiteta.

Bilješke

- 1 Interpretaciju plakata vidjeti i u: LADA KAVURIĆ, *Hrvatski plakat do 1940.*, Zagreb, 1999., 115, 117; VESNA KEDMENEK KRIŽIĆ, *Prvaci hrvatskoga plakata*. Csikos/Crnčić/Krizman/Babić, Zagreb, 2011., 39.
- 2 MAJA HUNJAK, *Život i djelo Mihovila Krušlina*, u: *Mihovil Krušlin*, Zagreb, 2010., 188.
- 3 BUDE BUDISAVLJEVIĆ-PRIJEDORSKI, *Na pogledu najnovije slike M. Kl. Crnčića*, *Vijenac*, 1, 1910., 11.
- 4 »Tako je slikao sa svojim đacima 'Pogled sa Plasa', ogromnu sliku, još godine 1909. Pa kako sam kao njegov đak sudjelovao i kod toga njegova posla, slikajući desnu krajnju stranu te panorame...«. – LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću*, Zagreb, 1934., 123; LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb, 1943., 139. Zanimljivo je da je u drugospomenutom djelu i izlaganje slike pogrešno smješteno u 1909. godinu (243); isto vrijedi za izložbu Babić – Simonović u Salonu Ullrich.
- 5 Vrijedi zabilježiti kako je u onodobnom novinskom osvrtu slika nazvana »dioramatičkom«, upravo možda zbog svoga višedijelna sastava. – KOSTA STRAJNIĆ, *Iz našega umjetničkog svijeta*, u: *Vijenac*, lipanj, 1910., 132.
- 6 MAJA HUNJAK (bilj. 2.), 213.
- 7 BOŽENA ŠURINA, *Menci Clement Crnčić. Retrospektivna izložba*, Zagreb, 1990., 179. Podatak je preuzet iz *Vijenca*, 1, 1910., 13. Neobično je da je i ondje, u napisu suvremenom izlaganju slike, pogrešno naznačena njezina visina.
- 8 Podatak dobiven od Ljubice Miljković. Na ovome mjestu srdačno zahvaljujemo kolegicama Ljubici Miljković iz Narodnog muzeja u Beogradu i dr. sc. Jasni Jovanov iz Spomen-zbirke Pavla Beljanskog u Novom Sadu na pomoći i suradnji oko istraživanja slike.

9

Društvo *Kvak* osnovano je 1879. godine radi druženja i prijateljstva ljudi različitih svjetonazora i zanimanja. U klubu je bilo zabranjeno raspravljati o vjeri i politici.

Tekst na spomen-ploči: »Slikokvaku / Menciju Kl. Crnčiću / koji sa ovoga ljupka mu vidika / kistom svojim mnoge posnimi krasote / hrvatskoga od starine primorja i gorja / sirote Učke gordog Velebita i sinjeg / nam Jadrana / Vjernoju u ljubavi / kvakačka braća / MCMXXXIII«. Nad natpisom smješten je reljefni prikaz Crnčićev, rad Ive Kerdića.

10

»Crnčićeva slika obuhvata preko polovice horizonta...«; *Vijenac*, 1, 1910., 13.

11

BUDE BUDISAVLJEVIĆ-PRIJEDORSKI (bilj. 3.), 12.

12

Uz M. Kl. Crnčićevu sliku »More sa Plasa«, *Vijenac*, 1, 1910., 14.

13

Na ovome mjestu valja navesti zanimljivu zamisao školskih vlasti nekoliko godina ranije; dopisom od 14. XII. 1906. Kraljevska zemaljska vlada traži od Hrvatskog društva umjetnosti ponude oko izrade slika za poduku u školama, među ostalime: »Kolorisane zemljopisne karakterne slike, koje će prikazivati najbيرانije i najznačajnije predjele naše domovine. (...) Te bi slike imale služiti kao učilo u pučkim školama, a imali bi se o njima opisi uvrstiti u pučko školske čitanke.«. Izbor slika bio je povjeren Dragutinu Hircu i Hinku Hraniloviću. Hirc je (12. I. 1907.) načinio širi popis, gdje je pod 7. navedeno »Jadransko more od Opatije do otoka Krka«, a pod 8. »Bakarski zaliv (za sunčana izlaza, a br. 7 sa zapada)«; uz te brojeve drugom rukom je dopisano »Plase«. Hranilović je onda očito sačinio uži popis od 12 motiva, u kojemu pod 5. stoji »Qua[r]nero od Plasea«. Hrvatski državni arhiv (dalje: HDA), *Hrvatsko društvo umjetnosti*, kut. 15.

14

Primjećuje se da na izložbi nije bilo nikoga, »a tri zagrebačka kinematografa danomice su dubkom puna«. U istom napisu: »Bivši narodni ban grof Teodor Pejačević sjedi na milijunima, u njegovim salonima ima sigurno skupocienih slika, gobelina i svakovrskog ukrasa, ali vrlo dvojimo, da bi se on udostojio Crnčićevo 'More' nabaviti za svoje salone, ili biti mecena, te od svojih milijuna odkinuti svotičicu te nabaviti ovu sliku za galeriju slika u Zagrebu.«. – *Hrvatsko pravo*, 9. II. 1910., 2.

15

»...posjet Crnčićeve slike 'More' upravo sramotan po Osijek, to se udovoljujuć prijedlogu sa više strana, ulaznina od nedjelje 24. do 30. o. mj. snizuje na 50 fil., a za djake i djecu na 20 fil. Izložitelji, koji i onako nadoplaćuju na osječku izložbu više stotina kruna, snizuju evo i ulazninu, samo da pane svaki izgovor.«. – *Narodna obrana*, 23. IV. 1910., 4.

16

JY, M. Cl. Crnčić, u: *Die Drau*, 23. IV. 1910., 2.

17

Savremenik, 6, 1910. Ondje je zabilježeno kako tamošnji tisak, pišući o slici, more naziva mađarskim.

18

Izložba jedne slike, u: *Hrvatska smotra*, 2, 1910., 53.

19

JY (bilj. 16.), 3.

20

»Iza njegovog govora zaszvirala je glazba 'Bože pravde', a kralj Petar, prijestolonasljednik Aleksandar i princ Pavle, te ostali odlični gostovi zaputili su se u razne odiele, da razgledaju izložbu. Glazba je svirala bugarsku himnu, srbsku, hrvatsku 'Liepu našu domovinu' i slovensku 'Naprej zastave Slave'. (...) Beogradska općina, srpska vlada i kralj odlučise, da odkupe što više umjetnina. Tako je beogradska općina u tu svrhu votirala 15.000 dinara, ministarstvo prosvjete 30.000 dinara, dok se saznaje, da će kralj Petar kupiti iz svakog odsjeka po jednu umjetninu.«. – *Obzor*, 30. V. 1912., 1. O jugoslavenskim izložbama i vezama hrvatskih umjetnika s Beogradom vidjeti: LJUBICA MILJKOVIĆ, *Hrvatska umjetnost u zbirkama Narodnog muzeja u Beogradu, u: Sto vrhunskih djela hrvatskih umjetnika iz zbirki Narodnog muzeja u Beogradu. 1850.–1950.*, Zagreb, 2007.

21

MAJA HUNJAK (bilj. 2.), 213.

22

Svijet, 22. XI. 1930.; Spomen-ploča M. Cl. Crnčiću, u: *Svijet*, 1934.; <http://www.klub-susacana.hr/revija/clanak.asp?Num=54-55&C=21> (9. VII. 2012.)

23

Četvrta jugoslovenska umetnička izložba, katalog, Beograd, 1912., 10.

24

Prema: DRAGUTIN TOŠIĆ, *Jugoslovenske umetničke izložbe 1904.–1927.*, Beograd, 1983., 203.

25

Pozivanje na Cvijića moglo bi biti višeznačno: on se bavio i društvenom geografijom, etnografijom, poviješću. Doktorirao je i postao poznat u inozemstvu istraživanjem krša. Sve Južne Slavene smatrao je Srbima te su njegove teze korištene u velikosrpskoj promidžbi.

26

MAJA HUNJAK (bilj. 2.), 213.

27

Za podatak zahvaljujemo Lj. Miljković.

28

Spomen-ploča M. Cl. Crnčiću, u: *Svijet*, 1934.; <http://www.klub-susacana.hr/revija/clanak.asp?Num=54-55&C=21> (9. VII. 2012.)

29

Vidi bilj. 27. Dodajmo da je, dakako, riječ o ulju na platnu.

30

Prema: DRAGUTIN TOŠIĆ (bilj. 24.), 102.

31

A. G. M-š. [ANTUN GUSTAV MATOŠ], Slikar Crnčić, u: *Savremenik*, 4 (1910.), 281. Osvrt na osječku izložbu npr. S(TEVO). OSTERMAN, Crnčićevo »More s Plasa«, u: *Narodna obrana*, 30. IV. 1910., 1: »Zato bi svaki učevni zavod morao imati jednu veliku, a svaki 'Zemljopis' jednu malu reprodukciju ove slike« – autor napisa međutim drži da bi sliku za tu svrhu valjalo i upot-

puniti: »Zna se, da mladež voli sliku, što je na njoj više života i gibanja. Zato bi se u interesu obuke moralo zažmiriti na jedno oko, pa na smanjenoj kopiji za reprodukciju školskih knjiga nešto promijeniti, a nešto dodati, neke konture jasnije izvući, neka mjesta jače označiti; more pokriti osrednjim (na pr. južnim) valovima uz pretpostavku, da je jugo još dalje daleko, na njegov metnuti jedrenjak, parobrod i jato galebova, a na željez. prugu jedan ili dva vlaka.«.

32

»Dapače neke njegove – sa vanrednom pažnjom i sjajnom tehnikom izvedene – slike i crteži sa Jadranskog mora i Hrv. Primorja mogli bi se u povećanom formatu litografski reproducirati u svrhu naučne kao i zorne obuke u našim osnovnim i srednjim školama. (...) Osobito njegov veliki triptihon: Pogled sa Plasa na more, koji su mu pomogli izraditi njegovi učenici Babić i Krušlin, a koji se sada nalazi u Beogradu, pa njegov prospekt: More sa Plasa (br. 20), koji je svojina općine grada Zagreba – dali bi se u litografskoj reprodukciji u bojama upotrebiti kao zorno pomagalo za stručno upoznavanje našeg mora i Primorja.«. – ANTUN JIROUŠEK, Retrospektivna izložba Menci Klement Crnčić, u: *Obzor*, 15. X. 1931., 4.

33

Primjer je toga edicija Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild, u čijem su svesku posvećenom Hrvatskoj i Slavoniji (1902.) surađivali Crnčić i niz drugih hrvatskih slikara.

34

Eine kaiserliche Subvention für einen kroatischen Künstler, u: *Agramer Tagblatt*, 3, 1903., 5: »...eine splendide kaiserliche Subvention...«.

35

Dopisom od 9. IV. 1911. skupina istraživača traži potporu od bana Tomašića, navodeći među ostalime: »Upravo je nevjerojatno da imamo još danas u svojoj domovini predjele manje poznate od nekih predjela daleke Azije i žarke Afrike«. Od slikara dopis su potpisali Iveković i Crnčić; HDA, *Hrvatsko društvo umjetnosti*, kut. 17.

36

http://chnm.gmu.edu/revolution/imaging/essays/cameron3.html#_edn32 (20. VII. 2012.)

37

Za početke hrvatske umjetnosti 19. stoljeća povjesničar tvrdi: »Počinjalo se, zaista, od nulte točke (...)«. – GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1, Zagreb, 1995, 9.

38

Za Karasova života to je bila najpoznatija njegova slika koja se zagubila i danas, premda postoje indicije kako je posjeduje Ti-floški muzej u Zagrebu, nije pouzdano utvrđeno je li doista riječ o istoj verziji koja je ushićivala suvremenike. Valja napomenuti kako popularnost kompozicije potvrđuju brojne kopije zabilježene na širokom prostoru od Vojvodine do Crne Gore. Najpoznatija je verzija na prvom svečanom zastoru HNK u Zagrebu.

39

S likovima na klisuri okrenutima moru prema poemi Augusta Šenoae »Dolazak Hrvata na sinje more« te kantati Ivana pl. Zajca, zasnovanima na fragmentu iz »De administrando imperio« Konstantina Porfirogeneta.

40

Opisujući rad Adolfa Waldingera, Tonko Maroević rabi sintagmu »romantični realizam«: »...on će (Waldinger, op. aut.) trajno crtati (rjeđe slikati) i ostavit će nam opus možda najizrazitijega romantičnog realizma, to jest djelo u kojem se minuciozna deskripcija lišća i granja, stabala i trave pretvara u začudnu i snovitu zbilju uvjerljive likovnosti (...)«, u: *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost, umjetnost*, IV, (ur.) Josip Bratulić, Josip Vončina, Antun Dubravko Jelčić, Zagreb, 2009., 555.

41

Sam termin »panorama« (grč. *pan sve, horama pogled*) skovao je 1792. irski slikar Robert Barker (1739.–1806.) kako bi opisao svoju sliku Edinburgha prikazanu na cilindričnoj površini. Za svoju je *Panoramu* već iduće godine izgradio posebnu građevinu u Londonu. Vidi <http://www.objectlessons.lib.ed.ac.uk/barker.htm> (20. VII. 2012.).

42

Pernharta se smatra specijalistom za panoramsko slikarstvo, odnosno »romantičarsko-realistična prezentacija planinskoga krajolika karakteristična je osobina Pernhartova slikarstva«. – BARBARA JAKI, Biedermeier and Romanticism, na web-stranici National Gallery of Slovenia, <http://www.ng-slo.si/en/default.asp?id=236&prikaz=opis&p=2> (20. VII. 2012.).

43

BARBARA JAKI (bilj. 42.).

44

Fine Arts in Hungary, na web-stranici <http://www.hung-art.hu/frames-e.html?/english/f/feszty/> (20. VII. 2012.) Ciklorama je panoramska slika izvedena na unutarnjoj površini cilindra kako bi promatrač u potpunosti bio okružen prizorom. Opseg Fesztyeve panorame iznosio je 120 m, a visina joj je bila 15 m.

45

To su ipak tri pogleda – to nije Albertijeva monokularna i nefleksibilna perspektiva s pozicije jedne točke. Naime, flankirajuće dijelove nije moguće sgleđati s jedne središnje osi jer od krajnjega lijevog do desnog ruba panorama obuhvaća kut širi od 180°.

46

Naime, »mogućnosti pogleda nisu limitirane prikazom ljudi«; »teoretski bilo koji objekt (uključujući i krajolike, čak i apstraktnu umjetnost, op. aut.) može biti oživljen, dana mu duša, osjetilom pogleda«. – MARGARET OLIN, Gaze, u: *Critical Terms for Art History*, (ur.) Robert S. Nelson, Richard Shiff, Chicago, 1996., 317.

47

I u prikazu panorame iz onog vremena, premda banalnom u opisu konfiguracije prizora, nalazimo potvrdu glavnog obilježja – mnogobrojnost pejzažnih motiva koji ravnopravno privlače pogled: »Potekle oči amo tamo, pa se nigdje pravo ne znadu, ne dadu ustaviti. (...) Ne može da se od gledanja ponabreklo oko ni ondje poduže ustavi (...)«, i dalje: »Tim milije ustavlja se pogled (...)« itd. – BUDE BUDISAVLJEVIĆ-PRIJEDORSKI, Na pogledu najnovije slike M. Kl. Crnčića, u: *Vijenac*, 1, 1910., 11, 12.

48

Vrhunac takvoga stava predstavlja kritička misao Clementa Greenberga.

49

U takvom kontekstu zanimljivo je zapaziti kako stoljeće kasnije svjedočimo povratku panoramskih pejzaža velikih dimenzija; pritom je recentni primjer Davida Hockneya osobito indikativan na svjetskoj likovnoj pozornici. Na nedavno održanoj izložbi u Royal Academy of Arts u Londonu, http://www.royalacademy.org.uk/exhibitions/hockney/about-the-exhibition/#photos=gallery_null (20. VII. 2012.), autor je izložio i nekoliko izrazito panoramskih krajolika, poneki su sastavljeni od više platana (čak do 32), koja spojena čine cjelinu, dimenzija i do 10 metara.

50

Tako signatura na bakropisu Ljube Babića *Sa Plasa* (sign. d. d. k.: Babić 908) pokazuje da su već tada, barem dvije godine prije izvedbe panorame, odlazili na tu mikrolokaciju.

51

ANTUN GUSTAV MATOŠ, Krušlinova izložba, u: *Hrvatska slaboda*, IV/1911., 248.

52

PETAR PRELOG, Strategija oblikovanja »našeg izraza«: umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 31 (2007.), 267–282.

53

Prema: MAJA HUNJAK (bilj. 2.), 219.

54

LJUBO BABIĆ (bilj. 4., 1934.), 122.

55

Plase, ulje na platnu, 29x73 cm, priv. vlasništvo.

56

125 vrhunskih djela hrvatske umjetnosti, Zagreb, 1996., 34 (tekst Miroslava Gašparovića).

57

Pogled s Plasa, ulje na drvu, 43x43 cm, priv. vlasništvo.

58

GRGO GAMULIN, Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, 3, Zagreb, 1997., 120.

59

Moj rodni kraj, 1936., ulje na platnu, 180x150 cm, Moderna galerija, Zagreb.

60

GRGO GAMULIN, Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, 4, Zagreb, 1997., 463.

61

IGOR ZIDIĆ, Motiviranje reduktivnog pejzaža u suvremenom hrvatskom slikarstvu, u: *Granica i obostrano, studije i ogledi o hrvatskoj umjetnosti XX. stoljeća*, Zagreb, 1996., 474.

Summary

Andrej Žmegač – Nikola Albaneže

Crnčić's, Krušlin's and Babić's *View from Plase*

In 1910, a huge painting called *View from Plase* (9.7 x 2.1 m), work of Menci Clement Crnčić and his students Mihovil Krušlin and Ljubo Babić, was exhibited in Zagreb. It showed the panorama of the Kvarner Gulf and consisted of three segments that combined to create a unique image. The painting's exhibition was accompanied by negotiations about its purchase, but no agreement could be reached. The artwork was then exhibited in Belgrade, at the 4th Yugoslav Exhibition in 1912, on which occasion it was purchased by the Serbian government. During World War I, the painting was damaged and its side segments were lost. The central part is still preserved at the People's Museum in Belgrade. Apparently, at the Zagreb exhibition the painting was accompanied by a numbered scheme that offered detailed information on the depicted localities. Owing to its »topographic« character, an idea emerged that its reproductions could be used in schools,

but this never happened owing to the fact that the Austro-Hungarian government did not purchase the painting. Some art critics were sceptic about the artwork, claiming that it lacked artistic value. However, its primary purpose was to document accurately and recognizably all the details that could be seen in the Kvarner Gulf from Plase. The origins of this type of picture could be sought in the descriptive and explorative culture that flourished in the Austro-Hungarian Empire from the 19th century, and also in Crnčić's well-known enthusiasm and love for the area of Kvarner. Besides its »topographic« precision, the painting possesses certain pictorial qualities, for example in its careful observation of sunlit and shaded areas, or in its »atmospheric« depiction of distant mountains.

Keywords: local and national identity, panorama, Plase, Kvarner, M. Cl. Crnčić, M. Krušlin, Lj. Babić