

Ivana Mance Cipek

Institut za povijest umjetnosti
Ulica grada Vukovara 68
HR - 10000 Zagreb
imance@ipu.hr

Prethodno priopćenje / Preliminary communication

Primljen / Received: 25. 6. 2024.

Prihvaćen / Accepted: 2. 8. 2024.

UDK / UDC: 75:929Pavlović, J.

75.041.5Marović, A. M.

DOI: 10.15291/ars.4642

Za Jurja Pavlovića: portret Ane Marije Marović s roditeljima (1846.)*

To Juraj Pavlović: Portrait of
Anna Maria Marovich with Her
Parents (1846)

SAŽETAK

U članku se priopćava postojanje portreta obitelji Marović koji se pripisuje Jurju Pavloviću na temelju iskaza Ivana Kukuljevića Sackinskog, koji se do sada smatrao zagubljen. Portret se čuva u negdašnjem Istituto Canal Marovich ai Servi u Veneciji. Slika se analizira s ikonografskog aspekta, odnosno svraća se pozornost na detalj pisma koji Ana Marija Marović drži u rukama. Budući da je riječ o pismu austrijske carice Marije Ane iz 1845. godine, koje je primila u znak zahvale za sliku koju je carici naslikala, predlaže se teza da je taj događaj bio i neposredni povod portretiranja obitelji, što potvrđuje i pisani izvor koji sliku datira u ljeto 1846. godine. Slika se nadalje analizira sa stilskog gledišta te se proučavaju argumenti koji govore u korist Pavlovićeve autorstva; predlaže se smještanje djela u drugo stvaralačko razdoblje slikara te se uspoređuju elementi slikarske izvedbe koji ga dovode u vezu s drugim poznatim djelima. Također, slika se žanrovski identificira kao obiteljski portret te se vrednuje kao jedini primjer svoje vrste u Pavlovićevoj portretistici. Na kraju se naglašava da Pavlovićev portretistički opus valja sagledavati u znaku stilskog kontinuiteta između romantizma i ranog, tj. bidermajerskog realizma.

Ključne riječi: Juraj Pavlović, Ana Marija Marović, portret, slikarstvo 19. stoljeća, Venecija, Dalmacija

ABSTRACT

This paper discusses the existence of a portrait of the Marovich family that was previously considered lost, attributed to Juraj Pavlović based on the testimony of Ivan Kukuljević Sackinski. The portrait is held in the former Istituto Canal Marovich ai Servi in Venice. The painting is analysed here from an iconographic perspective, drawing attention to a detail of the letter that Anna Maria Marovich holds in her hands. Since the letter is from the Austrian Empress Maria Anna of Savoy, dated 1845, received as a sign of gratitude for the portrait Anna Maria had painted of the empress, it is suggested that this event was the immediate reason for commissioning the family portrait. This is supported by a written source that dates the painting to the summer of 1846. The work is further examined from a stylistic point of view, considering arguments for attributing it to Pavlović and proposing that it belongs to the painter's second creative period. Various stylistic elements of this painting are compared to those in his other known works. Additionally, the painting is identified as a family portrait in terms of genre and valued as the only example of its kind in Pavlović's opus. Finally, it is emphasized that Pavlović's portraiture should be viewed in the context of stylistic continuity between Romanticism and early Biedermeier Realism.

Keywords: Juraj Pavlović, Anna Maria Marovich, portrait, 19th-century painting, Venice, Dalmatia

* Ovaj je rad nastao u sklopu znanstvenoistraživačkog projekta Instituta za povijest umjetnosti *Fenomeni hrvatskoga umjetničkog moderniteta* (FEMO, 2023. – 2027.) koji financira Europska unija – NextGenerationEU.

Zahvaljujem na kolegijalnoj pomoći: dr. sc. Jasenki Gudelj, Iris Slade, Jasminki Babić, Ladi Bošnjak Velagić, Neli Ružić, prof. dr. sc. Ivani Prijatelj Pavičić, dr. sc. Sandi Bulimbašić.

U radovima Krune Prijatelja o splitskom slikaru Jurju Pavloviću (1803. – 1885.), čiji je opus rekonstruirao te ga tijekom svojega radnog vijeka dopunjavao,¹ provlači se podatak o portretu koji se vodi kao zagubljen, odnosno čija je lokacija Prijatelju ostala nepoznata. To je portret „bokeljske slikarice Ane Marije Marović s roditeljima”,² koji je Pavlović naslikao za jednog od svojih boravaka u Veneciji, gdje je Ana Marija Marović (1815. – 1887.) živjela i stvarala.³ Posjet negdašnjem Istituto Canal Marovich ai Servi, današnjem studentskom domu Santa Fosca na Cannaregiu, po tom je pitanju urodio otkrićem: u tamošnjoj memorijalnoj sobi Ane Marije Marović, osim njezinih djela i osobnih predmeta, nalazi se i portret koji je prikazuje zajedno s roditeljima (sl. 1). Izložen bez istaknutog autorstva, ali izvjesnog identiteta prikazanih osoba te datiran u 1846. godinu na temelju pisanog izvora, svrsishodno dopunjava postav posvećen njezinu liku i djelu. Namjera ovog priloga jest uputiti na okolnosti nastanka tog portreta te razmotriti ima li osnove da se on atribuiraju Jurju Pavloviću. Pod pretpostavkom autorstva, djelo će se analizirati i sa stilskog aspekta te će mu se odrediti mjesto u kontekstu Pavlovićeve portretističkog opusa. Prilika će se iskoristiti i da se dopune zaključci o važnosti Pavlovićeve umjetničke pojave u cjelini.

Anka Marović u Slovníku umjetnikah jugoslavenskih

Premda se o susretu Jurja Pavlovića i Ane Marije Marović očito i usmeno raspravljalo,⁴ Kruno Prijatelj podatak o autorstvu zagubljenog portreta temelji prije svega na autoritetu Ivana Kukuljevića Sakcinskog, koji je slikaricu uvrstio u svoj *Slovník umjetnikah jugoslavenskih* (1858. – 1860.).⁵ Kukuljević natuknicu zaključuje tvrdnjom da je Anka „naslikana [...] zajedno s roditelji od dalmatinskog slikara kneza Pavlovića”.⁶ Iznenađuje činjenica da se u *Slovníku* nije našao i članak o samom Pavloviću, što je primijetio i Kruno Prijatelj.⁷ Imajući na umu da je Kukuljević u prvi umjetnički leksikon južnih Slavena težio uvrstiti sve svoje suvremenike o kojima je imao pouzdanu informaciju,⁸ valja zaključiti da s Pavlovićevim djelovanjem ipak nije bio dostatno upoznat; ta slučajnost odgodit će profiliranje slikareve autorske ličnosti za stotinjak godina. Za razliku od osebujnog *contea*, Ana Marija Marović u vrijeme pripremnog rada na *Slovníku* već je javna osoba, o čijoj se kultiviranoj pobožnosti i stvaralačkom daru pronosi dobar glas. Premda rođena Mlečanka, bila je podrijetlom iz dobrotskih obitelji Ivanović i Marović, čiji su se ogranci ondje naselili.⁹ Uz vjerski život i karitativno djelovanje, još od mladosti gajila je i umjetničku crtu, zarana se istaknuvši nabožnom poezijom,¹⁰ ali i slikarstvom.¹¹ Upravo zahvaljujući pjesničkom i likovnom stvaralaštvu privukla je pozornost visokih crkvenih krugova u Veneciji te se o njoj pročulo i u širem zavičaju njezinih roditelja, gdje se njezini kreativni naponi također pravovremeno prate.¹² Izuzev pisma o kojem će poslije biti riječi, Kukuljević u *Slovníku* za Anku Marović ne navodi izvore, kao što to i inače uglavnom ne čini u člancima o svojim suvremenicima, o kojima se informira u izravnom kontaktu ili preko poznanstava, iz druge ruke. Kukuljević je obitelj Marović u Veneciji vjerojatno i sam posjetio, i to već 1853. godine na jednom od svojih putovanja poduzetih u svrhu istraživanja povijesnih spomenika,¹³ a njezina slikarska djela koja spominje u natuknici u *Slovníku* po svojoj prilici tada i sam vidio.

Ikonografska indikacija okolnosti nastanka portreta

Portret Ane Marije Marović s roditeljima u njezinoj memorijalnoj sobi na Cannaregiu u Veneciji odlikuje ikonografska specifičnost koja upućuje na okolnosti i vrijeme njegova nastanka. Na trostrukom portretu koji prikazuje figure u ravnini poprsja, Ana Marija Marović u lijevoj podignutoj ruci drži pismo koje ima kompozicijski istaknuto mjesto u prvom planu slike, u središtu donje polovice kadra. Riječ je o pismu koje je Ana Marija primila od austrijske carice Marije Ane Savojske 1845. godine, u znak zahvale za sliku koju je za nju naslikala; prema caričinoj želji posredovanoj preko kardinala Jacopa Monica,¹⁴ slika je prikazivala Bogordicu Karmelsku.¹⁵ Vijest o

1.

Portret obitelji Marović (Maria, Giuseppe, Anna), 1846., ulje na platnu, ca. 50 x 70 cm. Istituto Canal Marovich/Ostello S. Fosca, Venezia (foto: I. Mance Cipek)

Portrait of the Marovich family (Maria, Giuseppe, Anna), 1846, oil on canvas, ca. 50 x 70 cm, Istituto Canal Marovich/Ostello S. Fosca, Venice



carskoj „narudžbi” ubrzo je stigla i do istočne obale Jadrana, pa pismo već na proljeće 1846. Augustin Antun Grubišić spominje u biografskom portretu Ane Marović u listu *La Dalmazia*.¹⁶ Nema sumnje da je i slikar portreta dobro upoznat s tim događajem, pa je i predložio prikaz koji će istaknuti zasluženu čast koju je carica iskazala mladoj slikarici. Vlastoručno pismo milostive carice spominje i Kukuljević u podnesku o putovanju,¹⁷ a u *Slovníku* o tome i opširnije pripovijeda, citirajući u fusnoti caričine riječi.¹⁸ Nameće se pitanje je li Kukuljević doista propustio uočiti da je tema carskog pisma prisutna i kao atribut slikarice na portretu za koji tvrdi da je Pavlovićev ili tu sliku ipak nije sam vidio te je o njoj informaciju dobio posrednim putem.

Pismo carice Marije Ane ujedno predstavlja i donju vremensku granicu nastanka slike. Ne utječući se drugim izvorima, moguće je postaviti i gornju granicu datiranja djela – smrt Josipa Marovića, oca Ane Marije, 1854. godine, koji je na portretu prikazan kao jedar muškarac srednje dobi. Čini se da osnovu za precizno određivanje godine nastanka, međutim, pružaju pisma Ane Marije Marović kardinalu Jacopu Monicu, bliskom sugovorniku i duhovnom mentoru, s kojim je vodila redovitu prepisku.¹⁹ U postavu memorijalne sobe citiraju se navodi iz dvaju pisama iz lipnja 1846. godine, koji se odnose na zgodu portretiranja.²⁰ U prvom od 10. lipnja Ana Marija Marović piše kako je „obiteljski prijatelj slikar” predložio njezinim roditeljima da izradi njihov portret, ali i njezin, što su oni prihvatili, te kako je unatoč načelnoj odbojnosti prema tom činu na nagovor svojeg tutora [Danielea Canala, op. a.] pristala pozirati, a da utjehu pronalazi u slikarevu prijedlogu da pogled usmjeri k nebu.²¹ U drugom pismu od 26. lipnja javlja kako su portreti skoro završeni te moralistički komentira vlastiti, ističući stav o ispraznosti ovozemaljskih vrijednosti.²² Na osnovi te prepiske sliku je, dakle, moguće datirati u 1846. godinu, nepunih godinu dana od primitka caričina pisma koje je napisano u kolovozu. Pretpostavi li se da je slikar blizak obitelji Marović bio upravo Juraj Pavlović, može se nagađati da je novostečena slava mlade pjesnikinje i slikarice *našijenačkog* podrijetla možda i bila neposredan povod portretiranja obitelji tijekom njegova boravka u Veneciji.



2.

Portret Laure Pavlović rođ.

Grisogono, 1830. – 1840., ulje na platnu, 43 x 36 cm, Galerija umjetnina Split, inv. br. 97 (foto: A. Verzotti)

Portrait of Laura Pavlović née

Grisogono, 1830-1840, oil on canvas, 43 x 36 cm, Museum of Fine Arts Split, inv. no. 97

3.

Portret Lovre Pavlovića, 1839., ulje na platnu, 36,5 x 30 cm, Galerija umjetnina Split, inv. br. 99 (foto: A. Verzotti)

Portrait of Lovro Pavlović, 1839, oil on canvas, 36,5 x 30 cm, Museum of Fine Arts Split, inv. no. 99

Analiza stilskih obilježja

Sabirući Pavlovićeva djela i podatke o njima te rekonstruirajući njegov opus, ponajprije korpus portreta, Kruno Prijatelj predložio je i periodizaciju toga najznatnijeg i umjetnički najvrjednijeg dijela opusa. Prijatelj razlikuje tri, odnosno četiri faze Pavlovićeva portretističkog stvaralaštva. Prvo razdoblje okuplja portrete koji nastaju u četvrtom desetljeću, odnosno između približno 1830. i 1840. godine;²³ uz najraniji poznati portret Sebastijana Cambija, to su mahom portreti članova Pavlovićeve obitelji – oca Marina,²⁴ majke Laure (sl. 2),²⁵ braće Lovre (sl. 3),²⁶ Ivana, Nikole, Antuna i sestre Marijete – te autoportret.²⁷ Prema Prijateljevu sudu, taj niz portreta „govori i svojim stilom i svojim vanjskim osobinama jezikom romantizma”,²⁸ što se s jedne strane prepoznaje u „slobodnom tretiranju pikturalne materije”,²⁹ odnosno nanošenju boje širokim potezima, potom u crtežu, odnosno oblikovanju portretiranih fizionomija i draperije, kao i u koloritu, tj. izboru zagasitih maslinastih, smečkastih i plavkastih tonova; te s druge strane, u „impostaciji i držanju likova”,³⁰ u njihovoj odjeći i frizuri. Drugo razdoblje Pavlovićeva stvaralaštva nastupa u petom desetljeću, odnosno između 1840. i 1850. godine, a obilježava ga početni pomak u smjeru realističkoga vizualnog kôda, pravac na kojem će se kretati i u idućim godinama. U četrdesete godine Prijatelj smješta portret Jurja Mascarella de Monteverde,³¹ naknadno otkriven portret nepoznatog mladića³² te portrete časnikâ Anutna Grisogona³³ (sl. 4) i Antuna Bassa (sl. 5),³⁴ a između 1845. i 1847. nastaje i niz kopističkih portreta splitskih nadbiskupa, jedina poznata Pavlovićeva narudžba.³⁵ Stvaralaštvo tog desetljeća čini manje-više stilski jedinstvenu cjelinu s djelima nastalima u idućem, šestom desetljeću, u kojem se pak ističu portreti Pavlovićevih nećaka, posebice portret nećaka Alberta koji Prijatelj izdvaja kao posebno uspješno očitovanje realističkog shvaćanja portreta,³⁶ potom portreti Ivana Antuna Rendića Miočevića i Marina Šperca,³⁷ te također naknadno otkriven portret člana obitelji Tartaglia.³⁸ Spomenuti pomak u smjeru realizma očituje se u izostanku dramatike u ukupnoj impostaciji likova, u



4.
Portret Antuna Grisogona, 1840. –
1850., ulje na platnu, 57 x 45 cm,
Galerija umjetnina Split. inv. br. 98
(foto: R. Matić)

Portrait of Antun Grisogono, 1840-
1850, oil on canvas, 57 x 45 cm,
Museum of Fine Arts Split, inv. no. 98

5.
Portret Antuna Bassa, 1849., ulje
na platnu, 70 x 55 cm, Muzej grada
Splita, inv. br. MGS-1055

Portrait of Antonio Bassa, 1849, oil on
canvas, 70 x 55 cm, Museum of the
City of Split, inv. no. MGS-1055

staloženijoj, manje ekspresivnoj interpretaciji fizionomija, u višoj razini deskripcije u slikanju odjeće, osobito u slučaju časničkih odora, kao i smirenijem skladanju boja bez upadljivih svjetlosnih akcenata, što sve vodi k ukupnom dojmu trezvenog prikazivanja. Posljednje razdoblje Pavlovićeve stvaralaštva prema Kruni Prijatelju nastupa u sedmom desetljeću; osim daljnjim odmakom na putu egzaktnog opisivanja lika bez uočljive poetizacije, posljednje razdoblje obilježeno je i većom kvalitativnom neujednačenošću. Kao bolja ostvarenja tog razdoblja Prijatelj izdvaja portrete bračnog para Karaman, Dujma i Ane (1865.).³⁹

Na osnovi periodizacije portretističkog dijela Pavlovićeve opusa prema Kruni Prijatelju, portret obitelji Marović pripadao bi drugomu kreativnom razdoblju tog slikara, kada u njegovu pristupu počinje prevladavati nagnuće k realističkom prikazivanju. Prije svega valja istaknuti specifičnost portretnog sižea ovog djela i, posljedično, njegove kompozicije; posrijedi je, naime, grupni portret, što bi svakako, barem prema sadašnjim spoznajama, bio jedinstveni slučaj u Pavlovićevoj slikarskoj praksi. Na venecijanskom portretu Ana Marija Marović naslikana je, dakle, kao mlada žena, zajedno s majkom Marijom i ocem Josipom. U linearno koncipiranoj kompoziciji lik oca zauzima središnje mjesto, dok se majka i Ana nalaze njemu s lijeve odnosno desne strane. U kadru rezanom u visini poprsja pojavljuju se i ruke Ane Marije i njezine majke; dok se desnom rukom oslanja na očevu rame, Ana Marija u ljevici drži spomenuto pismo, istaknuto u prvom planu slike; majka se pak s nasuprotnne strane također naslanja na rame supruga, i to s objema rukama, isprepletenih prstiju. Tako složen kompozicijski program ruku portretirane osobe nije tipičan za Pavlovića; kako primjećuje i Kruno Prijatelj, upravo slikanje ruku i ramena odaju manjak Pavlovićeve spremne, koji nerijetko bivaju neprirodno spuštene, odnosno drvenasti.⁴⁰ Na ovom portretu, međutim, prevladava opći dojam uspješnosti kompozicije: trup središnje figure oca u blagoj je dijagonali u odnosu na ravninu slike, kako bi se figura majke mogla uza nj prisloniti sprijeda, a figura Ane Marije od pozadi.

6.

Portret Ane Karaman, 1865.,
ulje na platnu, 60 x 52,3 cm,
Nacionalni muzej moderne
umjetnosti, inv. br. MG-694
(foto: P. Mofardin)

Portrait of Ana Karaman, 1865, oil
on canvas, 60 x 52,3 cm, National
Museum of Modern Art, inv. no.
MG-694



Unatoč blago spuštenim ramenima, ukupni je aranžman njihovih tijela, koji planimetrijski prikaz razbija iluzijom ispred-iza, efektan. Tomu pridonosi i igra ruku, o kojoj se također ne sudi negativno; zamjerke u anatomskoj logici majčinih šaka i prstiju minorne su u odnosu na složenost zadatka, dok su Anine šake i prsti izvedeni korektno. Kao primjer uspješnijeg rješenja ženske ruke, točnije šake u Pavlovićevu opusu Kruno Prijatelj navodi portret Ane Karaman,⁴¹ koja sjedi ruke zabačene preko naslona polufotelje, dok šakom pridržava sklopljenu lepezu (sl. 6). Položaj njezine sličan je položaju šake Ane Marije Marović kojom pridržava pismo, što govori u korist Pavlovićevih mjestimičnih dosega u slikanju tog dijela tijela.

Sama portretna karakterizacija jest pak argument za tezu o Pavlovićevu zaokretu prema realističkom kôdu. Josip Marović u sredini kompozicije portretiran je *en face*, dok su portreti majke Marije i Ane Marije koncipirani u tričetvrt profilu. Na svim portretima jasno je zamjetna težnja prema nedvosmislenom prikazivanju specifičnih obilježja pojedinačne fizionomije: npr. vertikalnih bora na čelu, spuštenih vjeđa i podočnjaka, koji Josipovu portretu, unatoč osmjehu i izražajnom nosu, daju zabrinut izraz; podočnjacima i kopcima uokvirenih očiju, madeža i pomalo ušiljenog nosa na licu majke; krupnih očiju, istaknute brade i zubi koji proviruju iz poluotvorenih usta na licu Ane Marije itd. Podrobno opisivanje prakticira se u prikazu odjeće – povezanog ovratnika, prsluka s dugmadi i revera kaputa, kao i naušnice na Josipovu portretu; čipkastih rubova ovratnika i orukavlja te nakita na ženskim portretima. Usmjerenost na detaljan opis bitnih svojstava fizionomije i odjeće ne isključuje, dakako, i dimenziju fabulativne karakterizacije, koja se prije svega očituje u pozama portretiranih članova obitelji Marović – pogledom se izravno obraća gledatelju samo Josip, dok je majka prikazana spuštene glave i pogleda, a Ana Marija uzdignutih, što odašilje manje-više jasnu poruku o njihovu karakteru: dok iz oca zrači pouzdanost praktičnog čovjeka, položaj majke sugerira poniznost i krotkost, a Ane Marije usmjerenost na više duhovne sfere. Ovakvi se položaji glave sreću i na Pavlovićevim

portretima iz ranije faze, odnosno iz četvrtog desetljeća: položaj blago pognute glave i spuštenu pogleda usmjerena postrance prisutan je na portretu sestre Marijete, dok su blago uzdignuti glava i pogled najizraženiji na slikarevu autoportretu. Ipak, impostaciju članova obitelji Marović ne odlikuje teatralnost svojstvena ranijim djelima poput autoportreta ili portreta braće Lovre i Nikole, već su njihove poze ukupno umjerenije u afektu, posredujući novu kvalitetu prirodnije životnosti.

Razmatrajući koncepciju grupnog prikaza članova obitelji Marović, može se razmotriti i pitanje obiteljskog portreta kao žanra, koji se afirmira upravo u epohi restauracije (njem. *Vormärz*), tj. u razdoblju od Bečkog kongresa do novog vala revolucija koji će se proširiti Europom tijekom 1848. i 1849. godine.⁴² Takvi portreti koji prikazuju sve članove obitelji, često u interijeru vlastita doma, afirmiraju vrijednosti nove građanske klase, među kojima upravo obiteljski život zauzima visoko mjesto, nudeći intimni zaklon od izazova modernog doba. Premda portret obitelji Marović nema tako ambiciozan program, odnosno ne prikazuje osobe u punoj figuri kao ni ambijent koji bi potvrdio njihov društveni položaj, vrijednosti i navike, ne može se poreći težnja da se prikazani pojedinci predstave i kao obiteljska zajednica – neposredni fizički kontakt upućuje na bliskost portretiranih osoba, a caričino pismo koje u ruci drži Ana Marija svojevrstni je mikrozaplet čitavog prikaza, tj. događaj u kojem afektivno sudjeluju svi članovi obitelji. Štoviše, na zadatak prikazivanja obitelji u tako skućenom formatu slikar je zapravo odgovorio nadasve uspješnim rješenjem, koje odaje prisnost portretiranih osoba. U slučaju da ga je izradio Pavlović, ovaj portret neprijeporno otkriva nov aspekt njegovih umjetničkih domašaja u koncipiranju slike.

U korist Pavlovića, napokon, govore i neka svojstva same slikarske izvedbe. Pišući o Pavlovićevu načinu slikanja, Prijatelj na više mjesta ističe svježinu slobodnog poteza kistom, odnosno slobodnog tretiranja slikarske materije,⁴³ što naglašava i Gamulin.⁴⁴ Obojica autora postavljaju retoričko pitanje o podrijetlu tog načina slikanja, na koje nemaju odgovor jer ni o pouci koju je Pavlović morao negdje primiti niti o njegovim kontaktima s umjetnošću tijekom boravaka i putovanja u inozemstvu nema egzaktnih spoznaja.⁴⁵ Svakako, slikar Pavlović sklon je sažimanju vizualnih informacija u veće obojene plohe, od kojih su neke i vidljivo nošene potezom, primjerice u slikanju draperije. U slikanju lica prevladava ujednačena modelacija i selektivnost u deskripciji, s težištem na karakternim čimbenicima fizionomije – očima, nosu, usnama – dok se, primjerice, ušima i kosi ne pridaje odviše pozornosti. Takav pristup moguće je prepoznati i na portretu obitelji Marović: kompaktne plohe inkarnata s ne baš mekim ali ujednačenim sjenčanjima i postupnim kolorističkim prijelazima, veća zasićenost detaljem u prikazu karakternih zona lica, sumarno prikazivanje kose i ušiju; slobodniji potez očituje se u slikanju odjeće, posebice ovratnika i čipkastih rubova. U usporedbi s Pavlovićevim portretima iz ranijeg razdoblja, tj. iz tridesetih godina, uočljivo je i ravnomjernije osvjetljenje; nema svjetlosnih akcenata na draperiji, kao ni snažnijih svjetlosnih kontrasta na licu, kakvi se zamjećuju, primjerice, na portretu brata Nikole ili autoportretu, a što bi sve govorilo u prilog tezi da se u petom desetljeću slikar odrekao romantičnog tenebrizma i stao se koristiti svjetlom kao alatom razabiranja i jasnoće, tipičnim za slikarstvo ranog realizma. Kao konstantnu, prepoznatljivu individualnu odliku Pavlovićeva načina slikanja Kruno Prijatelj posebno ističe i kolorit; taj se „slikar može prepoznati u svom ličnom crvenkastom tamnosmeđem ili maslinastom koloritu pomalo muzejske intonacije koji je konsekventno upotrebljavao skoro u svim svojim radovima”.⁴⁶ U toj se gami na Pavlovićevim djelima gotovo redovito prikazuje odjeća portretiranih osoba, ali i pozadina, koju rješava prema uvijek istoj shemi, gotovo bez iznimke: zelenkasta monokromija plohe mjestimično se rasvjetljava u neposrednoj blizini figure, rjeđe uz dodatak nekog srodnog tona, pretežno pragmatično obnašajući funkciju neutralne pozadine, osim možda na slikarevu autoportretu ili portretu Antuna Bassa, gdje kovitlaci lazurnih namaza posreduju

neku neodređenu sugestiju. Srodno rješenje pozadine prepoznaje se i na portretu obitelji Marović; unisono maslinasta pozadina, koja se u međuprostoru figura po sredini kompozicije rasvjetljava svjetlijim, žućkastim tonom. U trenutku u kojem pozitivan dokaz autorstva slike izostaje, ovakve neporecive srodnosti u načinu izvedbe svakako su plauzibilan argument za njezinu atribuciju Jurju Pavloviću.

Zaključno

Atribucija portreta obitelji Marović koji se nalazi u negdašnjem Istituto Canal Marovich, današnjem studentskom domu Santa Fosca na Cannaregiu u Veneciji Jurju Pavloviću, predstavljala bi dobrodošlu nadopunu poznatih djela tog slikara. Okolnosti nastanka tog portreta odgovaraju poznatim biografskim podacima o Jurju Pavloviću, ponajprije predaji da je razmjerno često putovao, uključujući i u Veneciju kao jedan od centara Austrijskog Carstva. Godina nastanka slike (1846.) poklapa se i s okvirnim vremenom Pavlovićeva umirovljenja,⁴⁷ padajući u drugo desetljeće njegova bavljenja slikarstvom, iz kojeg su preostala i neka druga djela. Nadalje, u korist atribucije Pavloviću govore i elementi slikarske izvedbe; na razini slikarskog rukopisa u užem smislu to je za slikara tipičan kolorit, kao i način slikarske modelacije, kako lica, glave i ruku, tako i slobodnijim potezima slikane draperije i pozadine. U širem smislu, pojam izvedbe mogao bi se protegnuti i na interpretaciju fizionomija, koje u Pavlovića nisu tipske, ali koje ipak pokazuju izvjesne srodnosti u čimbenicima karaktera kao što su nos, obrve i oči te usne.

Venecijanski portret obitelji Marović otvara, dakako, i raspravu o stilu, odnosno ulozi stilskih obilježja u vrednovanju Pavlovićeva slikarstva, ponajprije portretističkog dijela opusa. Prema ukupnim stilskim svojstvima te izvjesnoj godini nastanka, slika bi dodatno potkrijepila razvojni put Pavlovićeva slikarstva kako ga je protumačio Krno Prijatelj, odnosno pomak od romantičarskog afekta prema realističkom pristupu – pomak koji odgovara općenitom opisu europskog slikarstva prve polovice 19. stoljeća, u kojem se dionice klasicizma i romantizma, romantizma i ranog realizma, doduše, često isprepliću, odnosno zvuče u akordu. Kreпки realizam fizionomija portretiranih osoba, ali i portretni siže, koji isticanju pojedinačne geste pretpostavlja komunikacijsku povezanost grupe, jasno upućuju na taj smjer. Štoviše, identificira li se djelo kao obiteljski portret, usađenost u umjetničkom vremenu ranog, odnosno bidermajerskog realizma biva još i čvršćom, svjedočeći o popularnosti takvog načina portretiranja, kojeg bi ovo djelo u Pavlovićevu opusu bilo i jedinstveni primjer. U svjetlu tog uvida valja promotriti i dosadašnju evaluaciju Pavlovićeva portretizma općenito: Prijateljevo mišljenje, koje preuzima i Gamulin, da Pavlović „svoje mjesto u našoj historiji umjetnosti XIX. stoljeća” kao „najizrazitiji odjek romantizma u slikarstvu Dalmacije”, odnosno da su njegova portretistička ostvarenja „najizrazitija pojava slikarstva romantizma u dalmatinskim gradovima”,⁴⁸ ne treba tumačiti nauštrb stilskog pojma ranog realizma. Ne osporavajući, već nadograđujući spomenutu tezu o promjeni u stilu koja nastupa potkraj petog desetljeća, predlaže se da se Pavlovićeva portretistika, naime, ocjenjuje u znaku kontinuiteta, što su dali naslutiti i drugi autori⁴⁹ – sagledavajući portretistički opus u cjelini, Pavlović je splitskoj sredini ponudio nov koncept građanskog portreta, čija je bitna odrednica bio upravo realizam. Štoviše, romantizam i realizam načelno se ne isključuju; *više stav negoli stil*,⁵⁰ romantizam nije stilski specifičan, odnosno ima mnoga očitovanja. Realizam se pak idealtipski, odnosno gnoseološki ne suprotstavlja romantizmu, nego idealizmu; ta dva pristupa nadilaze specifične povijesne formacije. U Pavlovića se težnja k romantičnoj idealizaciji očitovala upadljivo, ali ipak lateralno: vehemencija u gesti i pozi, prije svega prisutna u autoportretu te portretima dvojice od braće, tek je štafaža portretnog zadatka, koja već istekom trećeg desetljeća nestaje. Kao solidnu konstantu svih

desetljeća valja stoga vrednovati i realizam, što Pavlovića nužno ne diskvalificira kao romantičara. Moglo bi se uzgred primijetiti da je među mnogim idejama romantičarskoga estetičkog diskursa, premisa o primatu prirode nad umom i promatranja nad znanjem, odnosno nasljedovanjem uzora, potjerala ovomu priučenom slikaru vodu na mlin; spletom okolnosti ograničenog znanja, no s nesumnjivom sviješću o stilskom kôdu i prirodnom darom promatranja, Pavlović je prilagodio stilsku paradigmu svojem umijeću i potrebama sredine. U drugim slikarskom žanrovima, u kojima se trebao osloniti na znanje, a ne na subjektivni opažaj, kao što su primijetili Kruno Prijatelj i Radoslav Tomić,⁵¹ slikarevi su rezultati bili bitno slabiji.

Pod pretpostavkom Pavlovićeva autorstva, portret obitelji Marović na koncu je i povijesni izvor koji dopunjava slikarevu biografiju: potvrđuje da je boravio u Veneciji po umirovljenju iz vojne službe 1846. godine, da je gajio poznanstvo s obitelji Marović bokeljskog podrijetla, da mu je bio poznat uspjeh Ane Marović, s kojom ga je spajala ljubav prema slikarstvu, a možda i još poneko svojstvo karaktera ili težnja duha. Koliko god neznatni, ovi podatci crtica su više u Pavlovićevu profilu.

BILJEŠKE

- ¹ Kruno Prijatelj o Jurju Pavloviću objavio je više monografskih studija, članaka u kojima je novim djelima dopunjavao slikarev opus, a Pavlovićem se bavio i u okviru preglednih tekstova o slikarstvu Dalmacije u 19. stoljeću. Monografske studije i članci: KRUNO PRIJATELJ, Juraj Pavlović, dalmatinski slikar iz sredine XIX. stoljeća, *Hrvatsko kolo*, 3 (1948.), 449–458; ISTI, Juraj Pavlović u splitskoj Galeriji, *Slobodna Dalmacija*, 26. 10. 1950.; ISTI, *Splitski slikari XIX stoljeća*, Split, 1959., 5–10, 25–26, kat. 39–40, table; ISTI, *Juraj Pavlović*, Split, 1962.; ISTI, *Slikarstvo u Dalmaciji 1774 – 1884*, Split, 1989., 29–41; ISTI, [Predgovor], *Juraj conte Pavlović. Retrospektiva*, Split, 1996., s. p. Dopune opusa: ISTI, *Klasicistički slikari Dalmacije*, Split, 1964., 40, T XXIV/Sl. 48; ISTI, Dopune katalogu splitskih slika sredine prošlog stoljeća, *Kulturna baština*, 14 (1983.), 84–86 [79–89]; ISTI, Portreti Jurja Pavlovića iz splitskoga Sjemeništa, *Adrias* (1987.), 215–221; ISTI, Uklanjanje jednog upitnika. Uz članak Portreti Jurja Pavlovića (?) iz splitskog Sjemeništa, *Baština*, 21 (1991.), 103–108; ISTI, Slikarski pabirci, *Kulturna baština*, 28–29 (1997.), 102–104, 106 [101–106]. Pregledi slikarstva: ISTI, Prilozi slikarstvu Dalmacije u XIX. stoljeću, *Jadranski zbornik* (1960.), 311–324; ISTI, Dalmacija, u: *Slikarstvo XIX. stoljeća u Hrvatskoj*, Zagreb, 1961., 53–63, 210–211, kat. 72–75, sl. 72, 73; ISTI, Problemi i ličnosti slikarstva 19. stoljeća u Dalmaciji, *Mogućnosti*, 2–3 (1979.), 356–357 [354–364]; ISTI, Osnovni tokovi slikarstva 19. stoljeća u Dalmaciji, u: *II kongres Saveza društava povjesničara umjetnosti SFRJ* [Celje, 1978.], Zagreb, 1982., 63–68; ISTI, Slikarstvo u Splitu u vrijeme narodnog preporoda, u: *Hrvatski narodni preporod u Splitu*, Split, 1983., 261–273.
- ² KRUNO PRIJATELJ (bilj. 1, 1959.) *Splitski slikari XIX. stoljeća*, 26. Usp. i: ISTI (bilj. 1, 1961.), 61; ISTI (bilj. 1, 1962.), 8–9, 22.
- ³ Biografska literatura o Ani Mariji Marović razmjerno je izdašna. Nakon prvog prikaza života i rada Ferdinanda Apollonija (*Anna Maria Marovich: fondatrice dell'Istituto Canal ai Servi. Memorie raccolte da D. Ferdinando Apollonio, Venezia, 1900.*), pokretanje postupka beatifikacije u razdoblju međuraća potaknut će novi val interesa za njezin život i djelo. Više naslova o Ani Mariji Marović objavio je tada i kulturni povjesničar Boke kotorske Niko Luković, dok je njezine stihove na hrvatski preveo Gracija Ivanović. U novije joj je vrijeme pozornost poklanja i hrvatska historiografija, posebno Lovorka Čoralić. Vidi npr.: NIKO LUKOVIĆ, *Ana Marija Marović. Prikaz života i rada*, Kotor, 1963.; LOVORKA ČORALIĆ, *Hrvatski prinosi mletačkoj kulturi*, Zagreb, 2003., 146–157; ISTA, Službenica Božja – Bokeljka Ana Marija Marović (1815. – 1887.), *Marulić*, 2 (1996.), 263–268.
- ⁴ KRUNO PRIJATELJ (bilj. 1, 1962.), 8–9, 22.
- ⁵ IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih od Ivana Kukuljevića Sakcinskog*, Zagreb, 1858., 246–247 (s. v. Marović Anka).
- ⁶ Ibid., 247.
- ⁷ KRUNO PRIJATELJ (bilj. 1, 1962.), 9.
- ⁸ Vidi: IVANA MANCE, *Zèrcalo naroda. Ivan Kukuljević Sakcinski. Povijest umjetnosti i politika*, Zagreb, 2012., 198–208.
- ⁹ LOVORKA ČORALIĆ, Iz prošlosti Boke: Dobrotski rodovi i hrvatska Bratovština sv. Jurja i Tripuna u Mlecima, *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, 42 (2000.), 221–260.
- ¹⁰ Vidi: NEDJELJKA BALIĆ-NIŽIĆ, Nabožni soneti Bokeljke Ane Marije Marović (1815. – 1887.), *Croatica Christiana Periodica*, 46 (2000.), 197–220.

- ¹¹ Vidi: IVANA MANCE CIPEK, Ana Marija Marović, slikarica na glasu svetosti, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 47 (2023.), 125–144.
- ¹² Prvu vijest o Ani Mariji Marović u domaćem listu *La Dalmazia* objavio je Augustin Antun Grubišić, a paralelno s Kukuljevićem u svoj leksikon je uvrštava i Šime Ljubić. Vidi: A. A. GRUBISSICH, Cenni biografici, u: *La Dalmazia*, 15 (1846.), 113–144; ŠIME LJUBIĆ, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia compilato dall'ab. Simeone Gliubich di Città Vecchia*, Vienna – Zara, 1856., 197 (s. v. Marovich, Anna).
- ¹³ IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, Najnovije putovanje g. Ivana Kukuljevića u poslu istraživanja jugoslavenskih staropovijesnih spomenikah, *Neven*, 39 (1853.), 619 [617–620].
- ¹⁴ Jacopo Monico (Riese nel Trevigiano, 26. lipnja 1778. – Venecija, 20. travnja 1851.), biskup Cenede (Vittorio Veneto) od 1822., na stolici venecijanskog patrijarha od 1827. do 1850. Vidi: GIOVANNI VIAN, *La Chiesa cattolica e le altre Chiese cristiane*, u: *Storia di Venezia. L'ottocento e novecento* (ur. Mario Isnenghi – Stuart Woolf), Roma, 2002., 653; MICHELE GOTTARDI, Monico, Jacopo, u: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, Roma, 2011. [https://www.treccani.it/enciclopedia/jacopo-monico_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/jacopo-monico_(Dizionario-Biografico)).
- ¹⁵ IVANA MANCE CIPEK (bilj. 11), 130.
- ¹⁶ A. A. GRUBISSICH (bilj. 12), 114.
- ¹⁷ IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI (bilj. 13), 619.
- ¹⁸ IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI (bilj. 5), 246.
- ¹⁹ IVANA MANCE CIPEK (bilj. 11), 126.
- ²⁰ Trenutačno nije moguće provjeriti nalazi li se citirana korespondencija u osobnom fondu Jacopa Monica koji se čuva u Archivio storico del Patriarchato di Venezia.
- ²¹ *Ebbi, anzi ho tuttavia, una buona occasione di esercitare l'ubbidienza in una cosa che era per me assai ripugnante. Un pittore amico di famiglia si esibì ai miei genitori di fare i loro ritratti, ed anche il mio, ed essi vi aderirono. A me dispiacque sommamente che venisse fatto il ritratto mio, ma il mio Direttore mi disse che mi rassegnasi, e così ho ubbidito. Ieri feci perciò la prima seduta, ed il pittore mi ha detto che guardassi il cielo la qual cosa mi piacque e mi cagionò consolazione.*
- ²² *I ritratti sono quasi compiuti, ma non posso dirle se il mio propriamente mi rassomigli, essendo cosa che più facilmente potranno deciderla gli altri. Quello che mi fa riderre è che il pittore ha voluto che il mio ritratto esprima una cosa ch'io non me la sono neppure sognata. Così anche di questa, come di tante altre cose di questa terra, si potrà dire con verità non essere altro che vanitas et mendacium.*
- ²³ KRUNO PRIJATELJ (bilj. 1, 1962.), 11–14.
- ²⁴ Portret oca Marina nalazi se u Galeriji umjetnina u Splitu.
- ²⁵ Portret majke Laure rođ. Grisogono nalazi se u Galeriji umjetnina u Splitu.
- ²⁶ Portret brata Lovre signiran je i datiran u 1839. godinu; nalazi se u Galeriji umjetnina u Splitu.
- ²⁷ Slikarev autoportret i portreti braće Ivana, Nikole i Antuna te sestre Marijete vlasništvo su obitelji Pavlović u Splitu. Vidi i: KRUNO PRIJATELJ (bilj. 1, 1996.), s. p.
- ²⁸ KRUNO PRIJATELJ (bilj. 1, 1962.), 12.
- ²⁹ Ibid.
- ³⁰ Ibid.
- ³¹ Ibid., 14.
- ³² Portret je na poledini signiran i datiran (1845.). KRUNO PRIJATELJ (bilj. 1, 1997.), 103–104.
- ³³ Portret Antuna Grisogona nalazi se u Galeriji umjetnina u Splitu.
- ³⁴ Portret Antuna Bassa datiran u 1849. godinu nalazi se u Muzeju grada Splita.
- ³⁵ KRUNO PRIJATELJ (bilj. 1, 1987. i 1991.).
- ³⁶ KRUNO PRIJATELJ (bilj. 1, 1961.), 211.
- ³⁷ KRUNO PRIJATELJ (bilj. 1, 1962.), 15–16.
- ³⁸ KRUNO PRIJATELJ (bilj. 1, 1983.a), 84–86.
- ³⁹ Portret Ane Karaman nalazi se u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti. KRUNO PRIJATELJ (bilj. 1, 1962.), 16; DAJANA VLAISAVLJEVIĆ, *Slikarski portreti 19. stoljeća iz fundusa Moderne galerije*, Zagreb, 1997., 8, 67.
- ⁴⁰ KRUNO PRIJATELJ (bilj. 1, 1962.), 22.
- ⁴¹ Ibid., 16.
- ⁴² Vidi npr.: INGRIED BRUGGER, Das Bildnis als Handlungssträger. Zur Gattungsmischung im Wiener Biedermeier, u: *Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongress und Revolution* (ur. Gerbert Frodl und Klaus Albrecht Schröder), München, 1992., 54–56 [53–59]; GEBERT FRODL, *Wiener Malerei der Biedermeierzeit*, Rosenheim, 1987., 13–17 [12–19].
- ⁴³ KRUNO PRIJATELJ (bilj. 1, 1959.), 7–8; ISTI (bilj. 1, 1962.), 11–13; ISTI (bilj. 1, 1996.), s. p.
- ⁴⁴ GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, Zagreb, 1995., 175.
- ⁴⁵ KRUNO PRIJATELJ (bilj. 1, 1962.), 21–22.
- ⁴⁶ Ibid., 23.
- ⁴⁷ Ibid., 8.
- ⁴⁸ Ibid., 21, 11.
- ⁴⁹ Vidi: MIROSLAV GAŠPAROVIĆ, Slikarstvo u doba historicizma u Hrvatskoj, u: *Historicizam u Hrvatskoj*, I, Zagreb, 2000., 323; DAJANA VLAISAVLJEVIĆ (bilj. 39), 67.
- ⁵⁰ [...] *auf die Gesinnung kommt es eben bei der Romantik an, die keinen eigenen und eigentlichen Stil ausbildet.* GUSTAV PAULI, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, Berlin, 1925., 97.
- ⁵¹ KRUNO PRIJATELJ (bilj. 1, 1962.), 17–20; RADOŠLAV TOMIĆ, Juraj Pavlović, slikar religiozne tematike, *Kulturna baština*, 28–29 (1997.), 107–112.

