

LIKOVNI UMJETNICI »SCHIAVONI« IZ DALMACIJE U 15. STOLJEĆU

Kruno Prijatelj

U kontekstu ovogodišnjih »Dana Hvarskog kazališta«, posvećenih hrvatskom humanizmu i posebno oblikovanju humanističkih krugova i središta, čini mi se, iako je tematika primarno literarna, da ima svoje mjesto i jedan kraći referat o našim likovnim umjetnicima »Schiavoni-ima« rodom iz Dalmacije u 15. stoljeću, jer je njihovo umjetničko djelo — kod svakoga na posebni način — također u svojoj suštini prožeto humanističkim i klasičnim duhom. Pod pojmom »Schiavona« naša umjetnička historiografija obuhvaća one hrvatske umjetnike osobito iz renesanse, manirizma i baroka rođene na našem tlu, a primarno u Dalmaciji pod vlašću Venecije koji su ostvarili najznačajniji dio svoga opusa van zavičaja i to najviše u susjednoj Italiji, a zatim od Francuske do Ugarske i od Njemačke do Austrije, zauzimajući svojim djelima zapaženo mjesto u europskoj umjetnosti svog vremena. Ograničio bih se u ovom tekstu na umjetnike rođene u navedenom stoljeću u Dalmaciji (stoga ostavljam velike pojave Julija Klovića i Andrije Meldole (Medulića) za drugi put i posebni referat) dajući kratke profile arhitekta Lucijana Vranjanina, kipara Franje Vranjanina i Ivana Duknovića te slikara Jurja Čulinovića sa željom na kraju ponoviti neke misli izrečene o tim umjetnicima u referatu o hrvatskom renesansnom slikarstvu i njegovim vezama sa inozemstvom izrečene u jednom predavanju u Parizu 1986. godine, a koje se od-

nose na pitanje koliko ti umjetnici u stvari pripadaju našoj povijesti umjetnosti.

Arhitekt *Lucijan Vranjanin* (Luciano Laurana) sin Martina rođen je po svoj prilici u Vrani ili Zadru u trećem desetljeću Quattrocenta. O njegovim počecima u rodnom kraju nemamo nikakvih podataka. Po jednom dokumentu iz 1465. godine bio je u službi obitelji Gonzaga u Mantovi odakle ide na dvor Alessandra Sforze u Pesaru, da bi mu pružio savjete za neke gradnje. Na poziv poznatog feudalca i mecena likovnih umjetnosti vojvode Federica da Montefeltro dolazi Urbino, tada vrlo značajno umjetničko središte. Nakon što je na vojvodin zahtjev 1466. izradio model za obnovu i rekonstrukciju njegove palače, odlukom Federica od 10. lipnja 1468. imenovan je »per ingegnieri et Capo di tutti li maestri che lavoreranno alla detta opera.« Na toj palači Lucijan radi do 1472. kad prodaje u Urbinu jedno imanje ugovorom u kome se naziva »bivšim arhitektom vojvode.« Zna se da je zatim ponovno prešao u Pesaro, gdje zida utvrđenja, a spominje se da je neko vrijeme boravio i u Sinigagli u službi Giovannija della Rovere. Umro je u Pesaru 1479. godine.

Lucijanov udio u gradnji urbinskog dvorca smatra se izuzetno značajnim i nužnim prelazom u stvaralačkoj evoluciji arhitekture rane prema onoj zrele renesanse. Nakon linearizma Filippa Brunelleschija i klasične monumentalnosti Leon Battiste Albertija (kojeg se utjecaj može uočiti kod Vranjanina) novi osjećaj prostornosti osnovane na sintezi volumetričnih i svjetlosnih vrijednosti dalmatinskog arhitekta u stvari je treći bitan faktor arhitekture Quattrocenta. Stanoviti dodiri u njegovu djelu s graditeljstvom kasne antike nije isključeno da bi mogli imati jedan od svojih izvora u njegovim mogućim mladenačkim susretima sa arhitekturom Dioklecijanove palače u Splitu, u kojoj je karakteristična upravo uloga svjetla koje ublažava kontraste i sugerira vrijednost prostora. U Urbinu je, k tome, uz djela drugih velikih slikara mogao upoznati i ona Piera della Francesca, a i ta bi činjenica mogla biti jedno od izvorišta za njegovu sklonost za čiste volumene i kristalnu jasnoću forme.

Najznačajnijim dijelovima urbinske palače možemo smatrati sjeverno pročelje i četverokutno dvorište. To pročelje dominira čitavom okolinom, ima u sredini niz slikovitih loggia s arkadama, a na bočnim stranama vitke visoke kule ružna tlocrta. Ritam toga pročelja, na kome se izmjenjuju osvjetljene i zasjenjene površine, izvanredno je uskladen s okolnim pejzažom u koji se nadahnuto uklapa.

Skladno dvorište okruženo je vitkim stupovima koji nose elegantne

arkade. Na njima se diže prvi kat raščlanjen plitkim lezenama koje se nastavljaju na same stupove pokazujući arhitektov osjećaj harmonije i ritma. U tom smislu imaju svoj udio i slova velikog natpisa u čast Federica koji teče ispod i iznad prozora prvog kata unaokolo čitavog dvorišta. Variranjem kamena i opeke taj »cortile« dobiva posebnu živost, dok se i tu svjetlo slobodno i uravnoteženo širi čitavim prostorom sudjelujući u ugodaju smirena sklada.

U novije su doba nastale žive polemike o udjelu arhitekta Francesca di Giorgio Martini iz Siene, koga je Giorgio Vasari u svojim »Vitama«, pisanim stotinu godina nakon podizanja palače, bio nazvao njenim arhitektom. Iako problem uloge tog istaknutog graditelja toskanskog porijekla u Urbinu nije još razjašnjen i premda je očito bio od većeg značaja negoli su tvrdili raniji pisci, mislim da je ipak logičnije smatrati da glavna uloga u tom remek-djelu renesansnog graditeljstva i posebno u navedenim partijama ipak pripada dalmatinskom majstoru i da ostaje bitnom pojava Lucijana Vranjanina, kome je poznate pohvalne stihove posvetio suvremenik slikar i pjesnik Giovanni Santi, otac velikog Rafaela, koji je upravo u Urbinu rođen.

Suvremenik Lucijana Vranjanina bio je kipar *Franjo Vranjanin* (Francesco Laurana). Kako mu ne znamo ime oca, ne znamo u kojoj su rodbinskoj vezi bili. S velikom vjerojatnošću možemo pretpostaviti da je u domovini naučio zanat, ali djela koja se u zavičaju povezuju s njegovom mladenačkom fazom ostaju za sada u okviru hipotetičnih atribucija (reljef sv. Stošije u Zadru, suradnja s Pietrom iz Milana u Dubrovniku). Prvi je sigurni s njim povezani datum godina 1453. kada radi na skulpturama slavluka koji je na ulazu u Castel Nuovo u Napulju dao podići kralj Alfonso I Aragonski. Tu se javlja s kiparima: spomenutim Pietrom iz Milana, Španjolcem Guillermom Sagerrom, Kataloncem Pere Johan i Talijancima Isaijom iz Pise, Paolom Romanom, Domenicom Gaginijem i Antoniom di Shellinom. Problem što je koji od ovih kipara izveo na reljefima slavluka dao je povoda nizu hipoteza, pretpostavki i atribucija od strane brojnih povjesničara umjetnosti te su mnogi problemi još otvoreni i neriješeni. Od novijih atribucija Vranjaninu djeluju najuvjerljivijima one reljefa s prikazom tuniskog poslanstva napuljskom kralju i onoga s trubačima na konju te kip Pravde. Na tom je slavluku naš kipar radio do 1458. godine.

Okolo 1461 – 1466. Laurana radi na dvoru kralja Provanse Renéa Anžuvinskog gdje se ponovno javlja s Pietrom iz Milana. Kod toga vladara

poznatog kao mecene i humanista izveo je Franjo svoje izvanredne medalje prožete izuzetnim osjećajem biti medaljerskog rada i istančanim prodiranjem u psihologiju prikazanih likova. Posebni spomen zaslužuju one samog kralja Renéa i njegove supruge Jeanne de Laval odvojeno i zajedno, kralja Luja XI, dvorskog lude Tribouleta, te značajnih ličnosti oko dvora: Charlesa d'Anjou, Jeana de Calabre, Ferrya de Lorraine i Jeana Cossa. Na aversima su prikazani profili likova, a na reversima heraldičke ili alegorijske teme. U tom prvom boravku u Provansi Laurana radi i na vodovodu u Puy-Sainte Reparade.

Godine 1468. Franjo je u Siciliji gdje vjerojatno djeluje do 1471. Najveći mu je zahvat kiparska dekoracija kapele di Mastrantonio u crkvi sv. Franje u Palermu s reljefima s prikazima Navještenja, četiriju evanđelista i četiriju crkvenih otaca na slavluku pred ulazom u samu kapelu na kojoj surađuje s kiparom Pietrom de Bonitate. U istoj crkvi atribuirano mu se i nadgrobni spomenik Antonia Speciale s prikazom mladenačkog lika ležećeg pokojnika preminulog prije vjenčanja. Najkarakterističniji radovi za to sicilijansko razdoblje su kipovi Bogorodica s Djetetom od kojih se ističu oni u Notu, u Palermu, u Sciacchi i u Palazzuolo Acreide. Te su Madone često na poligonalnim postamentima s prikazima prizora Navještenja, Isusova porođenja i Prikazanja u hramu, a odlikuju se čistim plastičnim oblicima u kojima se može osjetiti spoj profinjenog kasnogotičkog duha u muzikalnom ritmu nabora i ranorenesansne koncepcije volumena.

Iz Sicilije Franjo prelazi ponovno u Napulj gdje 1474. kleše Bogorodičin kip u crkvi sv. Barbare u Castel Nuovo. Glavno i najznačajnije Lauranino djelo nastaje upravo za vrijeme tog drugog napuljskog boravka. To je niz izvanrednih ženskih poprsja koja predstavljaju jedan od vrhunaca skulpture Quattrocenta. Ova su poprsja ostvarena profinjenim osjećajem za prostorne i plastične ritmove u okviru ranorenesansne koncepcije volumena koja je dala povod hipotezi o mogućim susretima dalmatinskog majstora sa slikarstvom Piera della Francesca u koje pak neki sumnjaju. Na površini ovih delikatno tretiranih skulptura svjetlo se difuzno razlijeva, a uporedo se osjeća i suptilno psihološko prodiranje u najskrovitija strujanja ženske psihe. Odnosom meke epiderme i nešto hrapavije tretiranih haljina kipar je postigao vanrednu draž katkad potenciranu i specifičnim finesama. Najljepše su od tih bista u Washingtonu, New Yorku, Firenzi, Beču, Parizu i Berlinu, od kojih je ova posljednja stradala u drugom svjetskom ratu. Za neke od tih likova zna se ili se

uvjerljivo pretpostavlja da prikazuju Battistu Sforza suprugu Federica da Montefeltre, Beatrice Aragonsku, sestru Alfonsa II, i njegovu kćerku Izabelu Aragonsku, dok za druge postoji više pretpostavki kao što postoji u novije doba hipoteza da nisu nastali istovremeno, već jedni ranije, a drugi kasnije. Bez obzira na tu činjenicu i stanovite razlike među njima, ovaj niz poprsja stvara jednu jedinstvenu cjelinu koja je ne samo najveći Lauranin domet, već ima izuzetno mjesto u kiparstvu rane renesanse uopće.

Krajem 1476. Franjo je ponovno u Provansi, gdje ga prosinca te godine spominju računi kralja Renéa. Godine 1477. njegova se kćer Maragda udaje za avinjonskog slikara Jean de la Barre. U Provansi boravi najviše između Avignona i Marseillesa. Umro je malo prije 1502. godine.

Iz tog drugog provansalskog boravka s našim se kiparom povezuju dva veća spomenika: skulpture kapela sv. Lazara u crkvi »La Maior« u Marseillesu (1477?–1483) i reljef Nošenja križa u crkvi celestinaca S. Didier u Avignonu (1478–1481).

Prvi se u stvari sastoji od dvostrukog slavoluka koji stvara dvije kapele, od kojih je u lijevoj centralni kip sv. Lazara biskupa između skulptura svetica Marte i Marije Magdalene. Na bazi su prizori iz Lazareva života. Taj rad pokazuje očitu retardaciju prema ranijem Lauraninu djelu i očiti pad kvaliteta, tako da se smatra da je majstor izveo samo neke dijelove i da su mu pomagali lokalni suradnici.

Na drugom, koji se sastoji od jednog velikog reljefa, još je naglašeniji konzervativni pečat s karakterističnim naturalističkim prizvukom. Prizori s velikim brojem lica oko Krista koji nosi drvo križa zbiva se pred prikazom jednog imaginarnog grada. I na tom se reljefu očito može osjetiti suradnja pomoćnika.

U ova je dva rada jasno vidljiva gotička komponenta koju je ostarjeli Laurana vjerojatno prihvatio u dodiru s francuskom i burgundskom plastikom.

U razdoblje tog posljednjeg boravka u Francuskoj atribuiraju se dalmatinskom kiparu s više ili manje vjerojatnosti još neki radovi, među kojima se ističe nekoliko meko modeliranih maski ženskih lica.

Ovaj je drugi provansalski boravak vidljivi dokaz kipareve dekadencije u posljednjoj fazi njegove aktivnosti, koja je dala povoda nizu pokušaja interpretacije.

Od Franje Vranjanina par decenija je mladi drugi istaknuti kipar dalmatinskog Quattrocenta *Ivan Duknović* (Giovanni Dalmata), rođen

oko 1440. po svoj prilici u Vinišću u neposrednoj blizini Trogira u sjeni bijelih kamenoloma iz kojih se brao kamen od antike do danas. U humanističkoj sredini Trogira mogao je primiti svoje prve poduke u klesarskom zanatu, da bi odatle pošao u Rim gdje se javlja kao već zreli kipar u sedmom deceniju stoljeća. Njegovi su prvi poznati radovi skulpture na bočnom portalu monumentalne renesansne rimske palače zvane »Palazzo Venezia« koju je dao podići Mlečanin kardinal Barbo koji će postati papa pod imenom Pavao II, pa luneta s Bogorodicom s Djetetom kojoj sveci Petar i Jakov predstavljaju dva člana obitelji Orsini i još neke skulpture oko nje na pročelju tzv. hrama sv. Jakova u Vicovaru kod Tivolija i nedavno otkriven i dokumentima potvrđen oltar Bogorodice u Norciji u Umbriji na kome se ističu kipovi apostola Petra i Pavla. U Rimu Duknović uspostavlja usku suradnju s dva vrsna suvremena kipara: Andreom Bregnom iz Lombardije i Minom da Fiesole iz Firenze. S prvim najprije surađuje na grobnici kardinala Tebaldija u crkvi S. Maria sopra Minerva, a u punoj zrelosti na onoj kardinala Roverelle u crkvi S. Clemente, dok s drugim radi na grobnici spomenutog pape Pavla II za crkvu sv. Petra (danas u Grottama vatikanskim ispod te bazilike) i na tabernakulu u sakristiji rimske crkve S. Marco.

Najljepša su mu djela na grobnici pape Pavla II ležeći lik pape, signirana skulptura Nade, reljefi Uskrsnuća, Stvaranja Eve i Prvog grijeha te niza anđela kao i fragment s girlandom između lavljih glava i anđela do lutao do Louvrea, na grobnici kardinala Roverella reljef Bogorodice između anđela i likovi apostola sv. Petra i Pavla, a na fragmentarno sačuvanoj grobnici kardinala Erolija lik pokojnika, reljef Boga Oca i kipovi istih apostola. Uz ta remek-djela u Rimu u najznačajnije radove te njegove vrhunske faze može se smatrati i kip sv. Ivana Evangeliste u kapeli bl. Ivana Trogirskog u katedrali njegova Trogira koga je prikazao poput produhovljenog mladog humaniste dugih kovrčastih kosa u bogatoj majstorski nabranoj haljini. Ako Duknovića uporedimo s Bregnom i s Minom, možemo slobodno reći da za njima kvalitetom ne zaostaje, a analiza njegovih djela pokazuje izrazitu osobnost, temperament prožet dinamikom, karakteristični klasični rez dljetom, te niz specifičnih pojedinosti, među kojima se ističe neobični način nabiranja tkanina trokutastim oblicima koji se mogu smatrati kao njegova signatura. U relativno skromnom rimskom ranorenesansnom poglavlju Duknovićeva je uloga od neospornog značaja.

Ugarski kralj Matija Korvin, koji se bio okružio humanističkim knji-

ževnicima i ranorenesansnim umjetnicima, pozvao je na svoj dvor i niz dalmatinskih kipara i klesara, među kojima se ističu upravo naš Duknović i još nedefinirani drugi Trogirani Jakov Statilić. U turskim osvajanjima Mađarske propao je velikim dijelom i Duknovićev opus. Sačuvao se u kraljevu ljetnikovcu u Višegradu zdenac od crvenog mramora s Korvinovim grbovima na ogradnim pločama i skulpturom Herakla koji ubija nemejsku hidru. Od njegovih radova u kraljevu dvorcu u Budi do nas su došli samo neki oštećeni fragmenti, a budimpeštanski Umjetnički muzej čuva njegov oštećeni reljef Bogorodice među sveticama iz Diósgyőra. Kraljevu donaciju dvorca Majkovec kod Križevaca naš majstor nije uspio ostvariti.

Nakon Korvinove smrti trogirski se kipar javlja ponovno u Italiji i povremeno u zavičaju. Nije uspio dovršiti veliku narudžbu iz 1498. za mramorni oltar sa sedamnaest Figura za bratovštinu sv. Marka u Veneciji, ali se ističu vrlo kvalitetni reljef Bogorodice s Djetetom u Museo civico u Padovi i poprsje Carla Zena u Museo Correr u Veneciji. Kasna grobnica bl. Girolama Gianellija iz 1509. u katedrali u Anconi tužno je svjedočanstvo opadanja snage njegova starčskog dlijeta.

Vežu s domovinom nije nikad prekinuo. Za kapelu bl. Ivana Trogirskog izveo je pri kraju života i kip sv. Tome koji je daleko slabiji od već spomenutog sv. Ivana evanđeliste. C. Fisković je identificirao posljednjih godina još nekoliko njegovih djela, od kojih bih naveo skulpturu krilatog puta s portala Čipikove palače, kip sv. Magdalene u franjevačkom samostanu u Dridu na Čiovu te grb obitelji Cega u trogirskom lapidariju. Nedavno mu je atribuiran i kip sv. Vlaha na pročelju Kneževa Dvora u Dubrovniku. Uz nabrojena djela u Italiji, Ugarskoj i domovini trebalo bi spomenuti još neke Duknovičeve radove, ali bih se ograničio na spomen nekih portreta u plitkom reljefu i oštećene nadgrobne ploče zagrebačkog biskupa Luke Baratina iz stare zagrebačke katedrale koja odaje stanovite njegove karakteristične crte.

U okviru ovih Dana, kojima je humanizam glavna tema, ličnost ovog značajnog kipara koji je dao svojim djelom veliki doprinos prijenosu ranorenesansnih oblika prožetih duhom klasike na obale Tibera i na obale Dunava, a rođenog u našem kraju velike antikne i humanističke tradicije, zauzima neosporno posebno mjesto.

Mislim da se među umjetnike »Schiaivone« Quattrocenta, iako je

najveći dio života proveo u domovini, može uvrstiti i slikar *Juraj Čulinović* (1433/36–1504) ne samo zato što se potpisivao »Sclabonus« i »Dalmaticus«, već što je za šest godina svoga boravka u Italiji od 1456. do 1461. ostvario — kako se danas uglavnom smatra — sva svoja najbolja i najkvalitetnija djela. Naučivši osnove zanata u rodnome kraju pošao je u Padovu u radionicu tada poznatog pedagoga i osrednjeg slikara Francesca Squarcionea u kojoj su se »bottegi« ili pod čijim utjecajem oblikovali brojni istaknuti slikari rane renesanse od Padove do Venecije preko Ferrare poput Mantegne, Marca Zoppa, Crivellija i vjerojatno Ture. Svi su ti umjetnici negdje u vrijeme Donatellovog padovanskog boravka doživjeli duboku dramu usvajanja novog dramatskog osjećaja plasticiteta dovedenog katkad do paroksizma i probuđenog divljenja prema antiki upoznatoj preko odljeva plastičnih fragmenata i crteža firentinskih umjetnika. U ugovoru između Squarcionea (s kojim će se kasnije posvaditi naš slikar ukravši mu nekoliko crteža među kojima i jedan velikog Pollaiola) i Čulinovića padovanski »pictor sartus et ricamator« se obavezuje da će mladog Skradinjanina »docere mysterium suum«, a u tom izrazu »tajna« kao da imamo latentnu interpretaciju te gotovo mistične koncepcije umjetničkog stvaralačkog čina. U svojoj sam davnoj malenoj monografiji o Čulinoviću bio donio prijevod jedne od najljepših stranica velikog talijanskog povjesničara umjetnosti Roberta Longhija, u kojoj je on opisao atmosferu Squarcioneove radionice za koju je napisao i ove riječi: »Radionicu zaista neobičnu, koju možemo jedino zamisliti naslikanu od nekog slikara poput De Chirica: u večernjoj i prijetećoj atmosferi, u kojoj su klasična poprsja bez glava podržavala izrezbarene okvire spremne za poliptihe koje će naručiti biskupi iz doline Pada, u kojoj su firentinske plakete služile kao poslužavnici za uncije njemačkog ultramarina, ... u kome je kakva mala slika na drvetu sa Zapada visjela kao čudan kontrast uz toskanske crteže sa izometričnim likovima, ili uz kakvi metalni oslikan šljem za nekog feudalnog viteza iz nedaleke okoline«.

Naučivši zanat u toj atmosferi mladi je Čulinović po svoj prilici u Padovi naslikao svih svojih pet sačuvanih signiranih djela: poliptih u National Gallery u Londonu, triptih danas podijeljen između Staatlichen Museen u Berlinu i kanoničke sakristije katedrale u Padovi, Bogorodica s Djetetom u Pinacoteca Sabauda u Torinu i ona u Galeriji Walters u Baltimoreu i portet muškarca u Muzeju Jacquemart — André u Parizu koji se od tih slika stilski prilično odvaja pa se katkad izražavaju stano-vite rezerve. Na osnovu analogija s ovim djelima Čulinoviću se atribuiraju

još nekoliko slika od kojih se ističu prekrasna Bogorodica s Djetetom u National Gallery u Londonu, pa Madone iz Museo Correr u Veneciji i u Rijksmuseumu u Amsterdamu, fragmenti jednog poliptiha u Bergamu i još manji broj radova. Osnovni elementi koji se javljaju na većini tih slika odražavaju (kroz Squarcionea ili bez njega) spomenuto Donatellovo prisustvo u Padovi, novo »osvajanje« prostora i novu koncepciju volumena, navedeni plasticizam koji dovodi likove do groteske i karikature, »arheološki« i florealni elementi, odjeci antiknih uzora i toskanskih crteža kao i stanoviti odraz venecijanskog osjećaja kolorita i diskretnih pozadinskih pejzaža. Iako Juraj nije dostigao snagu i kvalitet Mantegne, Ture ili Crivellija, unio je ipak u svoj govor i neke osobne specifičnosti, inačice i varijante. Povratak u domovinu bio je za Ćulinovića velika prekretnica, a likovno je očito predstavljao korak unazad. Premda je oženio kćerku Jurja Dalmatinca i bio vrlo imućan, stalno se ponosno nazivao »pictor«, ali se mnogo više posvetio trgovini i novčanim transakcijama. Spominju se u dokumentima jedan njegov učenik i dva poliptiha, ali je očito prorijedio slikarsku aktivnost. Radovi koji mu se pripisuju u ovom razdoblju (od kojih mi se čini najprihvatljivijom Bogorodica s Djetetom na prijestolju u samostanu sv. Lovre u Šibeniku) bili bi dokaz njegove umjetničke dekadencije. S njim se može povezati i kratki boravak brće Carla i Vittorea Crivellija u sjevernoj Dalmaciji u sedmom deceniju stoljeća, a očito je Juraj s ovom dvojicom igrao neku ulogu u prodoru rano-renesansnih oblika u posljednjem poglavlju »dalmatinske slikarske škole« u Dalmaciji pod vlašću Venecije, čiju su aktivnost očito onemogućili ratovi s Turcima.

Na ovom mjestu spomen Ćulinovića ima posebni značaj, jer je u naslovnoj temi ovih »Dana« na prvom mjestu njegov suvremenik i sugrađanin Juraj Šizgorić (oko 1420–1509), koji ga je po svojoj prilici i osobno poznao.

Vraćajući se na početak ovog kratkog referata — a prihvaćajući ideju vodilju ovog skupa da su hrvatski latinski integralni dio hrvatske književnosti iako su pisali latinskim jezikom — mišljenja sam da trebamo likovne umjetnike »Schiavone« smatrati dijelom hrvatske umjetnosti i jer su rođeni na našem tlu, i budući da su se sami svojevoljno nazivali Schiavonima i Dalmatama. Problem koji, međutim, ostaje otvoren jest da li su oni u svom likovnom izrazu imali nešto »našeg«, »dalmatinskog«, »hrvatskog«, ili su se uklapali svojim osobnim crtama u tokove umjetnosti svoga vremena primarno središta u kojima su djelovali. To bi pita-

