



# grgo gamulin

# riječni pejzaž petra salopeka

Vjerojatno je da naslov izabran za ovaj ogleđ o slikarstvu Petra Salopeka ne samo obavještava o *bitnom*, nego to bitno unaprijedi i *ocjenjuje*; upravo s obzirom na ovaj odavno zaboravljeni motiv, drag romantici: na rijeke našeg Sjevera. Ionako su bile kasno otkrivene: s nekoliko skica Nikole Mašića i dobro poznatim opusom Ferde Kovačevića. Ali u modernom vremenu?

Imali smo u povijesti našeg slikarstva pojavu koju možemo nazvati opsesijom: odlazak prema Jugu. — Tko je odolio tom pozivu, koji nije bio samo geografski ili klimatski, nego i duhovni? Gdje živi najviša ljepota? — pitali smo se. I čim su popularni stilski pritisci »Proljetnog salona«, te problemi izraza i morfologije s njime povezani, svi su slikari krenuli prema toj obećanoj obali: tragom Crnčića i Medovića. Čak je Vladimira Varlaja kristalizacija Vrbnika odvela u južni ambijent, ali ipak (poslije prvih Šulentićevih ekspresionističkih Vinograda) upravo je Varlaj otkrio na Sjeveru ljepotu valovitih bregova; oni su točno odgovarali njegovu sintetičnom načinu. Karlo Mijić ostao je vjeran planinama Bosne, a kad su se naši slikari-putnici vratili s dalekih putovanja (iz Španjolske, iz Pariza), bilo je već vrijeme kolorizma: oko 1930. trebalo je prebaciti se na *boju* — i to je sada zadatak druge anabaze (ili treće): Babić, Becić, Miše, da o Ignjatu Jobu i ne govorimo; gradili su oni svoje novo slikarstvo na Jugu. Kad se Ljubo Babić vratio Zagorju, kao da više nije bilo vremena da se učini nešto zaista veliko. I sam Zlatko Šulentić početi će svoju »pejzažnu obnovu« relativno kasno, pred sam drugi svjetski rat, ponajprije u svom vrtu na Ksaveru.

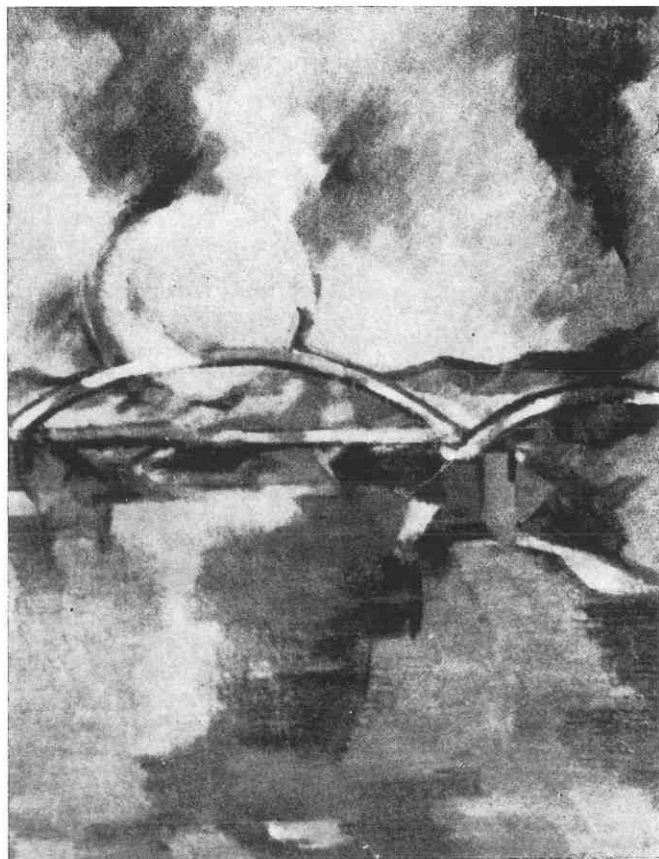
Ali rijeke se nisu pojavile. Tu i tamo javila bi se Mrežnica (kod Ljube Babića i Anke Krizmanić). Kao da je koncentracija u Zagrebu, poslije jadranske opsesije, uvjetovala zaborav rijeka; unatoč Savi, na koju je još znao naići (oko Samobora) jedino Mihovil Krušlin na svojim lutanjima. Možda ne bi trebalo zaboraviti Ljudevita Šestića u Karlovcu — premalo za grad triju rijeka! — i naravno ne treba smetnuti s uma slikare Osijeka kojima je Drava ipak bila odviše blizu a da bi je mogli zaboraviti; ali nešto veći opus i domet (i *riječni pejzaž* u pravom smislu riječi) dosegao je samo Miron Mankanec za svoga boravka u Osijeku i, kasnije, u Sisku. Bila je to meka obrada atmosfere koja se skuplja iznad riječnih voda i obala, vlažna, ali uvijek s nekim jednostavnim objektom: kakvom lađom, teglenicom i barakom na pristaništu. Nema rijeke ni u slikarstvu Zlatka Šulentića. Bez sumnje, bio je taj najdinamičniji slikar naših krajevika dugo »podvrgnut« stilu 3. desetljeća, koji je trebalo motivu »primijeniti«: od »Primorske

ulice« iz 1918. do »Place du Tertre«, 1930, s kojim krajolikom on taj stil na najvišoj razini napušta. Ako ga slijedimo na toj razini: »Samoborski kraj«, 1930, »Bačun«, 1943/44. (koji je velika slika našeg ekspresionizma), »Susak«, 1951. (koji je kao deklaracija Šulentićeva »sintetičnog impresionizma«), »Sv. Jakov na Lošinju«, 1959, »Horvati«, 1960, doći ćemo do visine šezdesetih godina: do »Plješevičkih vinograda« iz 1966, čudesnog djela hrvatskog slikarstva upravo po morfološkoj novini i po smjelosti, i do vizionarne »Silbe« iz 1968. Poput »Velog Rata« iz 1970. to su već slikarske sanje koje su se dogodile *na motivu* samom. Otuda i njihova stilska raznorodnost: kao da slikar pred motivom uvijek nanovo pronalazi izraz koji motivu odgovara, odnosno motivu baš *u tom trenutku* (subjektivnom, više negoli objektivnom). Poetski ugođaj bio je, dakle, kod Šulentića jači od morfološke discipline, a ne treba zacijelo žaliti nad time. Pa kad se s »Pokupskim brestom« posve približio Kupi (i Salopekovoju Petrinji), umjesto rijeke opet je slikao obično seosko dvorište, ali je od toga učinio neobičnu ekspresionističku poemu.

Bilo je to, naravno, već vrijeme antipejzažno i antipredmetno, te su i započeti pejzažni opusi Ede Murtića i Zlatka Price bili uskoro prekinuti. Šteta! Obojica su se nalazila na zanimljivu putu. Ostali, stariji i mlađi, krenuli su prema moru, na još jednu anabazu, čak Oton Postružnik i Slavko Šohaj; rijetki su ostali na Sjeveru zarobljeni prilikama ili neprilikama (kao Arpad Mesaroš i Ivan Domac u Slavoniji) ili ljubavljju prema rodnom kraju: poput Ladislava Kralja Međimurca u Međimurju, ili sklonošću prema »strukturi« rodnog krajolika: poput Ede Kovačevića u Hrvatskom zagorju. A upravo na njihovim slikama možemo jasno utvrditi ono što je Zlatko Šulentić razarao svojom težnjom prema vizionarnoj improvizaciji: *disciplinu stila*.

Drukčije od Ede Kovačevića, koji je Cézanneov nauk zadržao u svojoj podlozi (ali je svoj pejzažni opus tajio sve do retrospektive 1978. godine), Ladislav Kralj je u svom Međimurju, odvojen i široj javnosti nepoznat, naprosto izmislilo nešto drugo: suhi granulirani impast kojim je od »Vrtilarskih zgrada« 1946. do »Ciglane« 1959/60. gradio žive vibrantne prostore, ali sa »štedljivom« kromatikom. Registar je ipak prilagođen tome kraju, odnosno on je iz njega izvučen i zadržan »drugom« disciplinom: koja ne proizlazi iz stilske prekonceptije, nego iz vlastita opažanja i iznašašća.

A to je i slučaj Petra Salopeka. Pokrajina ih je, obojicu, odvojila i zadržala. U dugoj samoći polako su se taložila iskustva. Petar Salopek na Kupi



u Petrinji sabrao je svoj pogled upravo na rijeku. Ona teče mutna i obojena, preko nje, na drugoj obali, nasip je s grmljem i drvećem. Iznad svega nebo s oblacima.

To je danas već kao neki amblematski znak Salopekova slikarstva. Začudo, slikar se obratio rijeci još u Kninu, u prijeratnom vremenu. Prije toga, 1937, bio je naslikao »Hum na Sutli«, poslije toga, za kninskog službovanja 1938/39, nastala su dva »Motiva s Krke«, a sa rijeka su i poslijeratni petrinjski krajolici: »Pejzaž s Kupe I i II« (1950), »Na nasipu« i »Petrinjska«, pa kada on i slika likove, to su kupačice na obali: »Kupačica I« (1956), »Na obali rijeke«. Bila je to prva izložba, u Salonu »Uluha« 1954. Na onoj iz 1958. godine (u Salonu »Likum«) opet su aktovi u zelenilu obale, dugi i deformirani, označili još veću oblikovnu slobodu, osobito »Tri kupačice« (Kompozicija I), 1958. Bilo je na tim izložbama portreta i autoportreta, ali ovdje nas zanima upravo ovo Salopekovo koncentrično kruženje prema »svom« motivu. Nije teško zamijetiti što u modernom slikarstvu znači pronalaženje i likovno osvajanje određene *teme*,

a Petar Salopek je već potkraj 50-ih godina počeo svoju pejzažnu »ikonografiju« sužavati na obale Kupe (»Na kupskom sprudu«, 1959). Ali uopće, njegove se slike na prijelazu desetljeća pretvaraju u mreže vibrantnih mrlja, koje svojim kromatskim vrijednostima stvaraju oblike i prostore. »Sunce nad mostom« iz 1964. još ima jasnu ekspresionističku intenciju, ali kada Salopek te iste godine slika »Kupski pejzaž«, on je već u posjedu svog motiva i svoga stila.

Što je to značilo u onom trenutku, danas je već teško i zamisliti. Bila je to, naime, »figuracija«, kako se nazivalo sve što je još nosilo asocijativne elemente predmetnosti. Tako se dogodilo da je u isto vrijeme baš kod Ladislava Kralja u Čakovcu njegov zrnati način oko 1960. dozrio do šireg i sigurnog namaza, a njegovi su krajolici postali zaista očitovanje posve određenog stila (od »Ciglane« 1959/60, otprilike, i »Komunikacionih šara«, 1960), a da to nitko u Zagrebu ni znao nije. Ali i unutar »klasičnog« primorskog pejzaža kao da je dramatičnost naših dana (pa i same misli o umjetnosti) odjeknula sumornim i tamnim odjekom: to su bile godine Ivančičevih »Tragova čovjeka« (od 1958. dalje), a oko 1964—1967. nastali su i nestali posljednji pejzaži ovoga velikog i posljednjeg (u smislu tradicije koju je svojom filozofijom upravo razarao) pejzažista našeg Juga. Od polovice 60-ih godina veliki ženski aktovi, ili figure-leševi, postali su metaforični nosioci Ivančičeve i naše tjeskobe, naslikani »horror« povijesnog trenutka; i osjećajnog, zacijelo, i misaonog.

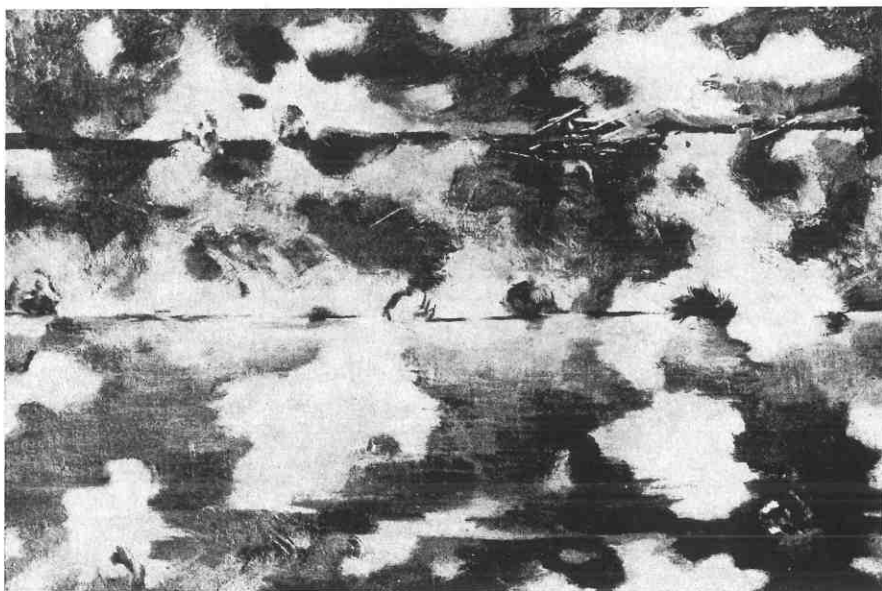
Upravo su to godine polaganog dozrijevanja pejzažnog slikarstva pred motivom ili u radionicama kod ovih vrijednih slikara u pokrajini: Ladislava Kralja i Petra Salopeka, a dobro znam da ih je još bilo, pa i takvih koji nisu izdržali. Oko njihove je osamljenosti vladala tišina. To nama nije moguće ni zamisliti: njihovu svijest, koja je oklijevala i istraživala, nalazila i naslućivala rješenja, pa kad bi se vlastita iskustva nataložila a cjelina se slike pojavila u svom sintetičnom obliku, opet je samoća djelovala kao bojazan: kamo i kuda s tim? Kome to treba?

Danas, dakle, znamo da je Petar Salopek oko polovice sedmog desetljeća postigao sintetičnu viziju upravo na svom reduciranom motivu: rijeka i vodoravne pruge zelenila na obali; tako na klasičnoj »Kupi« 1966, koja je jedna od najčišćih i vizuelno preglednih Salopekovih slika, slikana velikim mrljama; zatim nastaju »Krnica« I i II iz 1970/71. — Mrlje su se proširile ali uvijek u suženom registru: zeleno, maslinasto, sivo, svijetloružičasto.

»Oluja nad Kupom« iz 1970. značajna je zbog još veće slobode. Tonovi su se znali i podići: »Zeleni vjetar preko Kupe« (1971), »Crveni kupski pejzaž« I (1972), ali unatoč kromatskoj disciplini, koju slikar nikada nije ispuštao iz ruku, on je uvijek znao postići dojam živa dana: svjetlo je strujalo njegovim prostorima, ili neka gusta vlaga, a i atmosferski su se događaji mogli javiti, sugerirani posve likovnom senzacijom: »Oluja nad Kupom«, 1970, i već spomenuti »Zeleni vjetar preko Kupe«.

Petar Salopek, po profesiji više gimnazijski profesor nego slikar, izlagao je doduše u Sisku 1972. godine. Poremećaj u vrijednosnim ljestvicama uzrokovao je da u Zagrebu za sve to nismo ni znali. Odjeka nije bilo. Prepušten sam sebi slikar nije »eksploatirao« svoja rješenja. Boravio je u Njemačkoj 1972/72. u Reutlingenu. Čini se da su ga neki novi problemi sada odvucli drukčijim nastojanjima: *konstrukciji*. Poslije dulje bolesti on je nastojao svoj motiv razriješiti strožom analizom raslinja, preko rijeke, na drugoj obali, koja je sada zauzela mnogo veći prostor, ali sukladna *strukturna mrlja* nužno je pri tom težila da prekrije cijelu površinu: vodu što teče, oblake na nebu. Plan je uvijek ostao malo nagnut (oko 15 stupnjeva, kaže slikar sam). Nastalo je u tom načinu nekoliko slika većeg formata, i to je, čini se, bila »bitka« koja je umjetnika mnogo stajala: bila je to, naime, promjena »procedure« i prijelaz od stanovite ekspresionističke slobode, koja nije odustajala ni od »svjetla u prostoru«, na strukturiranje koje je, u biti, ipak bilo utemeljeno na Cézanneovoj modulaciji boje. Tom je modulacijom trebalo prekriti ravnomjerno (više ili manje) čitavo vidno polje. Time je slikar došao u sukob s izražajnom slobodom, ali i s istraživanjem mikroatmosferskih ugođaja.

Dokaz da je uslijed toga Petar Salopek zakoračio drugim i drukčijim putom jest i činjenica što je istodobno nastavio slikati manje formate svojim »starim« načinom; i nastalo je tada još nekoliko lijepih krajolika s motivom rijeke. Kao da je i sam slutio da taj motiv vode što teče i zrači svojim mutnim sjajem zahtijeva upravo nadahnutu »slikarsku« obradu, te da joj racionalno strukturiranje oduzima draž konkretnog, »prirodnog« doživljaja: *doživljaj prirode pretvara zapravo u doživljaj stila*. A dobro znamo da su naši »strukturalisti« silom vlastitog postupka često dolazili do te granice, i prelazili je: Oton Gliha u prvom redu, ali i Frano Šimunović i (neko vrijeme) Ivo Dulčić. Bio je to gotovo iznuđen i psihološki razumljiv prijelaz i želja (koja je očito i kod Salopeka djelovala): iskušati svoj način i svoju imaginativnu snagu na toj graničnoj crti između doživljaja i stilizacije. Upravo u dodiru s *ratiom* (kojega je



ulog toliko narastao u našoj suvremenosti) i dolazi zapravo do dominacije stila. Stil je na neki način postao bitan i agresivan konstituens kulturnog života i slijeda fenomena. Stil (ali tu bi, naravno, sada trebalo staviti navodnike), ili *trouvaille*, ili novi program po svaku cijenu — to je opsesija koja je mnoge naše umjetnike odvušla iz likovnog: u gestu, u čin demonstrativnog ponašanja, pa i u pozu na estradi.

Poslije izložbe u Sisku i dulje bolesti slikar je nastavio rad u svojoj osami, i nekoliko varijanti »sa Kupe i Krnice« upotpunilo je opus koji je polako nastajao. S prelaskom na veći format pojavio se, vidjeli smo, novi problem, pa i nova procedura: prekriti platno ujednačenom strukturom. Masa raslinja na drugoj obali rijeke zauzela je mnogo veći prostor, i to s analizom koja se oslanjala na Cézannea, ali je Salopek zelenu masu uobličavao u pojedine elemente i razastirao ih više-manje jednoliko po obali. Adekvatno strukturiranje nužno je prelazilo, vidjeli smo, i na ostale dijelove, na vodu i na nebo s oblacima, i tako se problem »strukturalizma« nametnuo i ovom motivu koji zacijelo nije bio podatan za tu metodu. Bila je to uporna borba nove težnje Petra Salopeka sa, recimo, impresionističkom slobodom i sa već izgrađenim načinom širokih mrlja. Nastalo je tako u tom načinu nekoliko većih platna, koja je izložio 1980. pod nazivom »Tijek krajolika«. Plan je slike uvijek ostao malo nagnut, tako da je iluzija prostora ostala. Ipak, boja je bila reducirana u svom registru; ta bila je to sada ipak tonska modulacija koja je ravnomjerno prekrivala vidno polje.

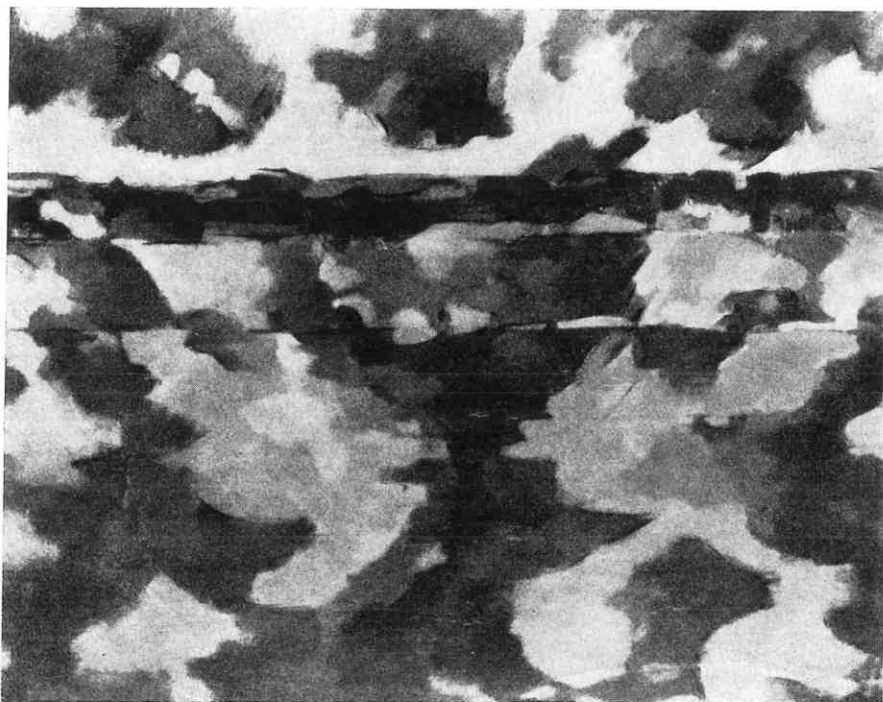
Već smo pretpostavili kako je sam slikar bio svjestan da je krenuo drugim putem i da racionalno konstruiranje ipak sputava njegovu izražajnu slobodu; slikao je zato i dalje manje krajolike širokih mrlja u tri ili četiri izrazito odijeljena polja: voda, druga obala i nebosklon, a tek ponegdje obala u prednjem planu. Neposredni doživljaj prirode bio je nošen ponajviše zračenjem svjetla; ono ipak isijava iz vode i neba, te se, bez »impresionističke« analize, osjeća u prostorima iznad rijeke čak i onda kad su sva tri vodoravno razastrta polja relativno čista (»Mala Krnica«, 1979).

U tome je bitna razlika ovoga pejzažnog slikarstva od onoga Frana Šimunovića i Otona Glihe koji su upravo strukturiranjem površine, i to u jednom planu, svaki na svoj način stvorili nešto posve izvorno, čak u univerzalnim razmjerima. Obale Kupe, naravno, nisu ni svojom topografskom strukturom pružale našem slikaru prilike za tako nešto. Otuda njegovo oklijevanje i njegov povratak izravnoj ekspresiji; a to drugim riječima znači neposrednom doživljaju i, čak, atmosferi trenutka.

Mi, na žalost, danas tek retrospektivno pratimo simptomatična značenja ovih likovnih fenomena (koji isključivo likovni nisu) i sindroma duhovne situacije. Ne znamo u biti što je svijet i »priroda« oko nas, ali kako stvoriti onaj »drugi svijet«, apsolutno ljudski, i ljudskiji, ako raskinemo pupčanu vezu s prirodom? Možemo, naravno, pokušati, i čini se da je to (»suprematistički«) neophodno našoj žudnji prema osamostaljenju i suverenosti.

oluja nad kupom, 1970.  
tijek krajolika, 1979.

69



Kobno je, međutim, upravo to što ćemo i dalje živjeti u zagrljaju prirode, i što nam drugo preostaje negoli *suobraćati s njom*, »popraviti je«, ili produljiti i proširiti našim izborom. Taj je (umjetnički) izbor uvijek supra-naturalan i metà-fizički, a to je zapravo tek stvaranje zavičaja: mogućnosti bivstvovanja i prebivanja negdje u vlastitu svijetu. Jer upravo ova otužna »dijalektika« povijesti i želje, ili slučaja i misli (sudbine i projekta, rekao bi Argan), rastvorila je dilemu i čak razliku između bivstvovanja i prebivanja. Bivstvovati se može i u apstraktnom svijetu, u znaku nekom, i u »problemu«. Prebivati se može samo u konkretnom, *negdje*, i u zajedništvu, pa makar u mikroregijama (povijesnim i duhovnim) kao što su mrkodolska herojka Frana Šimunovića, krčka legenda Otona Glihe, kotorska sanjarija Antuna Šojata, varaždinska nostalgija Miljenka Stančića, Podravina mnogih naivaca, a zatim i Međimurje Ladislava Kralja, ili Zagorje Ede Kovačevića, ili rijeka Kupa Petra Salopeka; u već dobro znanim slikarskim oblastima Šulentića, Postružnika, Kaštelančića, Veže — a spominjem samo najpoznatije pejzažne opuse, ne zaboravljajući pri tom intimiste: od Šoha do Svetozara Domića.

Zato nam, u razmišljanju o posljednjim pitanjima (i vrijednostima) prebivanja, ovi umjetnički ciklusi postaju dragocjeni znaci zajedništva. Pa dobro, zanemarili smo, zasad, one opće, ili »više« znakove planetarnog postojanja ili, čak, kozmičkog, i obratili smo se ponovo ovoj maloj povijesti, u kojoj (začudo) ipak bivamo i prebivamo. Jer, bez obzira na to dolaze li neke katastrofe ili kataklizme, iskustva nam nisu ni plava ni ružičasta, a na zidove smo, na kraju slijepih ulica, naišli već bezbroj puta u umjetničkom i u misaonom hodu, kad se načelo dobra pred našim očima pretvaralo u načelo zla, a proroci u krvnike. Danas, zato, hodamo opreznim hodom. Neki još i sad misle da teoriji »katastrofičnosti« možemo suprotstaviti samo prizemni optimizam, proizvodni i potrošački; a ponekad se od te teorije branimo smijehom i porugom. Bolje je ipak, i razboritije, zasada pripremiti barem neka tiša skloništa, bez estrade i bez velike geste, izvan neke izrazite pragmatičnosti i izvan retorike, ali ako je potrebno čak i unutar njih, a naravno i automatike i kibernetike. Ostat će, naime, uvijek duboki ponor između *pretpostavki* (mogućnosti) života i njegova *sadržaja*, i tu će nam funkcija umjetnosti, koja je zaista jedina »u budućnosti«, po svom određenju trajna i neuništiva, *omogućiti izbor* bez ograničenja. Treba li se osmjehnuti: životne rezerve u poeziji? Utočišta pred krutom javom i njenim »vrelim gvoždem«? Samo: tko nam može ponuditi nešto bolje i pouzdanije?

Riječ je, dakle, o rješenjima (zasad) skromnim i nepretencioznim. Što znači, sam po sebi, jedan krajolik Petra Salopeka ili Ive Dulčića (»Hvarske vale«, recimo)? Ali njihov opus u cjelini? I naše slikarstvo u svojoj blještavoj paraboli, i kiparstvo, i glazba, i poezija? I umjetnost svijeta? Neka to bude, možda, ona Matoševa »tragična i plodna rječitost prošlosti« — ta čitava se mudrost i sastoji u problemu (i želji): uklopiti se u nju, ući u tijek ove široke rijeke. Kamo ona smjera? U davna vremena, prije rascjepa totaliteta i »gubitka središta«, obaviješteni su ljudi bili uvjereni da će ih ona dovesti do onoga famoznog jedinstva ljepote, istine i dobrote. Danas smo spremni (a ne znam u ime čega) nasmejati se tom Sv. Trojstvu, ne primjećujući da se smijemo na razbojištu.

Što zapravo radimo, ne samo ovim recima, nego i u neprekidnom i dugom istraživanju? Tražimo umjetnike koji se ne smiju i ne izruguju. Znamo da najveći broj njih nikad nije ni dospio do poruge i smijeha, ali neki su se čak prestali smijati. Ne možemo zacijelo, u ovom našem vremenu, zamjeriti ni onima koji su nastavili s porugom, ili srdžbom i očajem (i pružaju nam — kako se to kaže — odlučne i radikalne »društvene i ekološke informacije«), a najmanje »problematicarima« koji, umjesto nas i za nas, zapravo sanjaju o izlasku. Tko je skrivio njihove nedoumice i nesigurnosti, i naivnu agresivnost koja je, najčešće, kamuflirana naivnost? Treba im zaželjeti sreću i prepustiti ih njihovoj neizvjesnosti (njihovoj opsesiji). Ali, za svaki slučaj, s nešto razbora i opreznosti, treba osigurati skloništa i pribježišta. I to je jednako tako put neizvjesnosti, oklijevanja i istraživanja, i samotnička patnja u kojoj je trebalo izdržati. Dobro znamo sunnje Miljenka Stančića u trenucima kad je nadahnue varaždinskog djetinjstva počelo da se gasi. U našoj neposrednoj blizini, u Zagrebu, već desetljećima slikaju dva zaljubljenika gradskog krajolika — Ljubo Škrnjug i Vjekoslav Brešić: kasna romantična ljubav prema periferiji i prema ljepoti kojom je oblijevaju sumorne rasvjete; ali koja je to kritika obratila pažnju na njih i upitala nas (nas i njih): je li dobro to što rade, i zašto, i koliko je dobro? Od njihove »poetike svakodnevnog« i od noćne rasvjete Svetozara Domića do halucinantnih gradova Vinka Bavčevića protežu se prostranstva današnje pejzažne imaginacije. Kao, uostalom, na slikama Borisa Dogana, na putu od viđenog do izmišljenog, nikad neće presahnuti vrela što izviru iz sjećanja ili, čak, iz zaborava.

Ne treba ipak imati iluzija: umjetnost će velegrada i »civilizacije« nastaviti svoj rast i pritisak, koji će nas zapljuskivati u valovima; a buduće do-

gađaje i oblike života ne možemo ni naslutiti. Možemo tek osjetiti praznine, i naše bojzani pred njima i u njima. Možemo, s nešto ironije, očekivati i povratak — mrtve prirode, a vrlo je vjerojatno da će za tu pepelnicu trebati smjelosti i rizika; ali, do nje će uskoro doći. Nagoni umjetnika zato i jesu dragocjeni našem duhovnom biću što su kadri pronaći praznine i ispuniti ih. *Ono čega nije bilo odjednom je pred nama.* Tko je mogao očekivati da će Istra ući u hrvatsko slikarstvo s uznemirenom i febrilnom imaginacijom Eugena Kokota, umjetnika koji je u toku nekoliko godina stvorio za svoju pokrajinu slikarsku metaforu posve nove distance i artikulacije? Ili da će pećine Boke Kotorske u slikarstvu Vesne Šojat naći kromatsku i morfološku parafrazu s katedralom u Chartresu?

To su novi fabulozni svjetovi što doslovce rastu pred našim očima. Oni su ponovo u dubokoj nostalgičnoj relaciji s našim Jugom, sa suhom zemljom i s kamenom primorja. Ali vode Sjevera i,

uopće, ovo međurječje i njegove »doživljajne vrijednosti«, jesu li definitivno sišle ispod obzorja naše ravnodušnosti? Ne treba strahovati od primjedbe da je naša argumentacija literarna ili ideološka; meni se, naime, čini da je ona zapravo egzistencijalna, te da je tu doista riječ o postojanju, i to veoma ugroženom i aktualnom, naprosto: hic et nunc, pa kad nam Petar Salopek u svojoj osamljenosti ostvari ciklus Kupe, to je u našem slikarstvu kao otkriće nepoznatog kraja. Možda je to zaista likovni mikrokozam u evropskim relacijama, ali koliko mi, u nas, imamo takvih zaokruženih cjelina?

Ciklus kao reducirani motiv i kao *određena* stilistika. U svojim međusobnim odnosima upravo te relativne konstante (to jest varijante motiva i nadahnuto obnavljanje stila) još su jednom, u svojoj međusobnoj interferenciji, oblikovale cjelinu koja će ostati urezana u sjećanju i zapisana u knjigama.