

**IONEL JANU, ŽERAR ŠURIGERA, OB LARDERA:  
»MODERNA SKULPTURA U FRANCUSKOJ  
POSLE 1950«, ARTED, Pariz 1982. ●  
Piše: Grozdana Šarčević**

Umetnička edicija ARTED, nizom monografskih i drugih studija o vajarima, njihovim umetničkim ostvarenjima, idejama, značajnim tokovima i raznim drugim pojavama iz sfera razvoja skulpture u Francuskoj i uopšte, od 1963. ima vrlo značajnu ulogu u razvoju ove likovne discipline, bez obzira na vrste stimulansa koja pri tome ima. Sličnu funkciju imaju i kritičkoteoretske aktivnosti autora poslednje knjige ARTED-a u 1982. koja je posvećena skulpturi u Francuskoj od 1950. do naših dana, zaključno sa 1982. To su Ionel Janu (Ionel Jianou), Žerar Šurigera (Gerard Xuriguera), Ob Lardera (Aube Lardera), koji se, inače, dosta često pojavljuju kao saradnici ARTED-a, uporedo, sa, u nas već poznatim, kritičarima i teoretičarima moderne i savremene likovne umetnosti, Pjerom Rastanijem, Pjerom Kabanom, Rajmonom Konja, Mišelom Ragonom i drugim. Oni svojim kritičkoteoretskim studijama, esejima i prilogima drugih vrsta, ostvaruju svoje doprinose tokovima razvoja skulpture i drugih likovnih disciplina u Francuskoj, i izvan njenih granica. Spomenimo da je Žerar Šurigera, poreklom Španac, te u Španiji Curigera, autor jedne od najobuhvatnijih studija o španskoj umetnosti XX veka, pored niza drugih, iz oblasti skulpture, slikarstva, intermedijalnih likovnih disciplina, koje objavljuje u Fransuskoj i Italiji.

Knjiga pod nazivom »Moderna skulptura u Francuskoj posle 1950« obuhvata oko 140 umetničkih biografija vajara, što je njena osnovna vršina. Među predstavljanim umetnicima najbrojniji su Francuzi, i to često stranog porekla, ali su brojni i oni koji su u periodu od 1950 do 1982. kraće ili duže živeli i radili, odnosno žive i još uvek rade u Francuskoj, kao stranci. Od Jugoslovena u ovoj knjizi nalazimo umetničku biografiju Radivoja Kneževića Kneza i Borisa Anastasijevića, Zadkinovog daka, u Francuskoj rođenog, a po ocu Srbina, kako, između ostalog, piše u njegovoj biografiji.

Biografije predstavljenih vajara generacijski različitih pripadnosti i likovnih izraza, date su u dosta iscrpnim obimima. One sadrže foto-portrete autora, reprodukcije njihovih dela, liste bibliografskih podataka, popise prostornih i drugih njihovih skulptura i, neizostavno, kritičkoteoretske reference, koje su dali autori knjige, za svakog vajara pojedinačno. One rasvetljavaju umetničke ličnosti vajara i vrste njihovih angažovanja, nivoe ostvarenih rezultata, dopunjavajući istovremeno studijske priloge proučavanju razvoja skulpture u Francuskoj i uopšte, koji su objavljeni u uvodnom delu ove knjige pod nazivom »Moderna skulptura u Francuskoj posle 1950«.

Ti uvodni prilozi, svojim naslovima i podnaslovima, dosta jasno nagoveštavaju vrste problema kojima se Ionel Janu, Žerar Šurigera i Ob Lardera bave, u uvodnom delu knjige. Stoga ih navedimo: Mesto susreta, Veliki preokret, Panorama savremene skulpture, Skulptori direktnog modelovanja i bronze, Skulptori metala i plastičnih materijala, Za i protiv skulpture, Uticaj 19% na razvoj moderne skulpture. Takođe treba naglasiti da uvodni deo knjige obiluje datumima i podacima drugih vrsta, od značaja za razvoj umetnosti u širem, obuhvatnijem smislu reči. A posebnu vrednost naučnog aparata knjige u celini predstavlja popis samostalnih i grupnih izložbi skulpture u Francuskoj, hronološkim redom od 1950. do 1982. U njemu nalazimo i podatak o izložbi Ivana Meštrovića, održanoj u Muzeju »Roden« 1969. u Parizu.

Uvodna poglavlja, naročito Januovo i Šurigerino »Za i protiv skulpture«, bogata su informacijama o značajnim momentima u procesima osvajanja novih prostora razvijanja skulpturalne kreativnosti, od početka veka do naših dana, kao i estetskim i kritičkoteoretskim procenama izrazitih pojava u tom razvoju, od posebnog značaja za prevazilaženje neminovnih kriznih perioda. Na primer, Žerar Šurigera prečutno polazi od krize u razvoju skulpture početkom našeg veka, koja je (1918-22) navela slavnog nemačkog filozofa Osvalda Špenglera da u svojoj knjizi »Propast zapada« prorekne »smrt skulpture«, ali ubedljivo podvlači podsticaj iz sfera umetničkih postavki kubističkog slikarstva, koje su skulptori delimično i privremeno prihvatili, nalazeći tako izlaz iz na izgled potpuno zatvorenog kruga razvoja ove likovne discipline na početku našeg veka. Taj podsticaj, nađen u oblasti slikarstva, izgleda da je bio od presudnog značaja za početke oslobađanja skulpture XX veka od akademizma, kojim je bila prezasićena i zbog toga u zastoju na planu razvoja, prema Šurigeri.

Sa svoje strane, među faktorima pokretačke snage u oblasti skulpture, Ionel Janu ističe uticaj Sartrove egzistencijalne filozofske misli na umetnost uopšte, odnosno Sartrov uticaj na skulptore ohrabrujućim idejama o subnini oblasti njihovih umetničkih preokupacija, koje su, dakle, bile sasvim suprotne onoj Špenglerovoj, o »smrti skulpture«.

U vezi s njenim savremenim razvojem, podvučene su i izvesne nove tematske odrednice, promene na planu ostvarivanja poetskih dimenzija dela većine savremenih skulptora. To jest, autori knjige zapažaju sve naglašenije mogućnosti bavljenja likovnim problemima, kada je polazna tačka u građenju trodimenzionalne forme, »sa one strane« vidljivog. A u procesima prihvatanja takvih likovnih postavki, od strane šire kulturne javnosti, ističe se datum dolaska Žana Kasua na mesto direktora pariskog Nacionalnog muzeja moderne umetnosti, 1945. To je značilo da će već naredne, 1946, biti izvršen prvi otkup skulptura Konstantina Brankusija, u Parizu neprekidno nastanjenog od 1904. Ovaj podatak jasno govori o bitnoj promeni odnosa francuske zvanične kulturne javnosti prema avangardnim vajarima i njihovim ostvarenjima, koja su uglavnom ignorisana u periodu između dva svetska rata; što je zadesilo i dela umetnika nemečkog uticaja na generacije tada mladih vajara i tokove razvoja skulpture u međunarodnim razmerama, kakav je bio Konstantin Brankusi. O njegovom uticaju na mlade, u knjizi svedoče navedene izjave Henri Mura i Barbare Hepvort, koji su taj uticaj svesno proživeli.

Između ostalog, u uvodnoj studiji skulpture Ionela Janua, naglašava se i godina osnivanja Međunarodnog udruženja likovnih kritičara (AICA), tj. do-

prinosi njegovih prvih članova tokovima razvoja skulpture u drugoj polovini XX veka. Zatim, značaj osnivanja grupe »Prostor«, na čelu sa Andre Blokom, koji je bio i pokretač revije »Umetnost danas« (1949). Tu su i godine osnivanja posleratnih pariskih salona, sa posebno naglašenom ulogom Salona mlade skulpture, na kojem se, od 1949. do danas, izlažu dela mnogobrojnih, a među njima i najpoznatijih vajara, gledano u internacionalnim razmerama. Takođe, navode se i vrste ustanovljenih nagrada za umetnike i njihova ostvarenja, a posebno ističe uloga aktivnosti specijalizovanih pariskih muzeja skulpture, kao što su: Muzej »Roden«, »Burdel«, skulpture u slobodnom prostoru na Keju San Bernar; a aprila 1982. otvoren je još i Muzej »Zadkin«. Apostrofirani su i doprinosi ostvareni putem izložbi i raznih drugih poduhvata muzeja po gradovima u unutrašnjosti Francuske. Pri tome, pojedini gradovi su se istakli dobrovoljnim izdvajanjem procentualno većeg iznosa od onog, u Francuskoj obaveznog (10%), za likovne sinteze, pri građenju javnih arhitektonskih objekata. Analizu uticaja tog momenta na razvoj skulpture u knjizi daje Ob Lardera.

Može se reći da je osnovna misao izdavača knjige »Moderna skulptura u Francuskoj posle 1950«, da se njome ostvari jedno od mesta susreta savremenih vajara Francuske, u nedostatku specijalizovane kuće za njihova neposredna susretanja, lična upoznavanja i diskusije, nezavisno od spomenutih muzeja, uglavnom ostvarena. I mnogo više od toga, ona može da posluži i kao svojevrsan leksikon savremene skulpture. Međutim, u tom slučaju bi joj se se mogle staviti ozbiljne zamerke, gledano iz ugla uslova kulture i umetnosti u nas. Jer, pojedini vajari, kao što su: Toni Gran, Karolin Li, Ervin Patkaj, An i Patrik Poarije i drugi, spominju se među značajnim ličnostima za razvoj skulpture u Francuskoj, njihova imena beleže u uvodnim kompleksnim sagledavanjima savremene skulpture, ali u onom delu knjige koji sadrži umetničke biografije, abecednim redom, njihove ne nalazimo. Razlog tome je što na poziv izdavača nisu pozitivno odgovorili u pogledu obaveznog novčanog učešća. Tom delu poziva očigledno su se odazvali nedovoljno poznati vajari, kao i oni s oreolima međunarodne umetničke slave. Na primer: Agam, Arman, Sezar, Kutirije, Etjen-Marten, Etjen Hajdu, Fenoza, Iputegi, Marta Pan, Žan Pjer Rajor, Soto i drugi. A za one koji više nisu među živim umetnicima, verovatno su novčani uslov ispunili članovi njihovih porodica, galeristi koji još uvek prodaju i preprodaju njihova dela, ili neko treći. Od njih, u knjizi su predstavljeni: Žan Arp, Andre Blok, Konstantin Brankusi, Aleksandar Kolder, Alberto Đakometi, Antoan Pevsner, Osip Zadkin i drugi.

Osim vajara koji su iz novčanih razloga izostavljeni iz biografskog dela knjige, ovom prilikom su mimoideni i oni koji se skulpturom bave uporedo sa slikarstvom, vrlo uspešno i često ukidajući osnovne razlike između ovih dveju likovnih disciplina. Međutim, to je ovom prilikom namerno učinjeno, jer će njima uskoro biti posvećeno posebno izdanje Umetničke edicije ARTED.

**RADIVOJ ŠAJTINAC: »PANGLOS AV IZVEŠTAJ«  
»Prosveta«, Beograd 1983.**

**Piše: Zoran M. MANDIĆ**

Šajtinčev »Izveštaj« čine četiri putovanja smeštena u komplementarnim cikličnim odelima (istoriji savremenog »Kandida«): Kandidov brod u zardarskoj luci, Bajka o Akteonu. Orfičko kupalište i Pesnik u gradskoj večnici.

Formalno i sadržinski ista putovanja mogu se tumačiti mogu razotkrivanje elementarnih t i ni i odnosa univerzuma (svakodnevice) koje izbijaju iz individue i teze o »zakonitosti« odnosno prinudnosti ljudske egzistencije, čije se besmisleno kretanje odvija između sna i jave. To razotkrivanje postaje i satiričnom, slikom o apstraktnom zemaljskom smislu i privremeno čoveku osuđenom na *u operare eum*.

Šajtinac pomoću Kolumbovog efemerida putuje, a na marginama listića koje otkida s kalendara beleži ništavnost orbis terarum. To je dugačka pesma o čoveku (putniku između života i smrti) pogodnom mnogim »akteonskim« nevoljama, i koji niče kao cvet, otpada i beži kao senka (Homo, natus de muliere, bevi vivit tempore repletus multis, qui tanquam flos egreditur et cunteritur et fugit velut umbra). Sva ta ništavnost je na određeni način posledica ljudskog sistema življenja (Volter), zavijenog u tajnu pomirenja i neznanja, i nemoći da se nađe drugi (bolji) put:

»slast krivice posle koje se bolje  
vidi svet«

(foto »bašlar«, str. 49)

Šajtinac razvija problem »krivice« o nepoznavanju sveta koji se ruši smrću i obnavlja rođenjem, jednom ironičnom predstavom o optimizmu:

»dalje  
od prisilno blagih  
prometa«

(Opresz – maćeha, str. 48.)

Bekstvom od »prisilno blagih predela«, Šajtinac izražava potresnost o putovanjima, koja skraćuju vreme i ništa ne menjaju u svetu kojima se obilaze:

»potresan je ovo početak nekih namera  
i negde mi je u svetu kraj«  
(Jadi kasnog polaska, str. 7.)

Pitanjima: šta je svet meni i šta sam svetu ja, Šajtinac razvija i tezu o filozofski univerzalnoj otuđenosti individue, koja potrošački eksploatiše prirodnu i njene zemaljske plodove, ali i koja biva potrošena od same prirode sposobne da se regeneriše.

Upravo ova upitnost govori o nesposobnosti čoveka za jednim korakom više u produbljivanju svojih mentalnih, fizičkih i čulnih kapaciteta i mogućnosti:

»svi nekud stižu samo moj glas okleva« (Noćna basna, str. 9)

Tu nesposobnost pesnik naziva krađom:

»pacov je pacovu rupa«

»čovek čoveku razlika

u propadanju, u meri oslica na slatko zlo

samouk u časti

obrazovan u sitnicama« (Krađa, str. 35)

Apodiktikim premisama Šajtinac je ukazao na svu privremenost životnog procesa, imenujući ga ironično sićušnom oazom na kojoj bi se čovek okrepio i produžio sebe.

Na jednom takvom uzročno-posledičnom planu o čovekovoj sudbini, pesnik tom istom »privremenom« sudbinskom lancu, kao antitezu, suprotstavlja umetnost: pesnika u orfičkom kupalištu u gradskoj većnici. U tom suprotstavljanju pravi satirično-komični kolaž u sumornosti i ponavljanju umetnosti (i poezije) koju ne može da spase nijedna konkretna revizija (transfuzija), jer čovek svojom ograničenom energijom i sudbinom parametarski fiksira i svoje intelektualno stanje:

»kako smo vezani smetnjama

niko se jasno ne raspoznaje« (Kako smo vezani smetnjama, str. 25).

Kandidov iscelitelj i izvršitelj Panglos samo je metaforička konstanta za sofisticiranu sklonost ka pesimizmu; za pismo o tamnim stranama života i relativiziranje okvira u kojima se čovek rada, putuje i umire.

## RADOSLAV MILENKOVIĆ: »TAČKA. PEPEO. POEZIJA« Matica srpska, »Prva knjiga«, Novi Sad 1982.

Piše: Zoran Đerić

»može li njegov prvi put  
do dna ili visina

(sada je to sasvim svedjedno).«

Ovo su stihovi iz prve pesme Radoslava Milenkovića, kojima pokušava razrešiti dileme: pisati ili ne pisati, biti autentičan ili ne... Odgovor je: »sada je to sasvim svedjedno«, jer se autor pomirio s tim, stavio tačku, rasuo pepeo – ispustio ili izgubio hamletovsku napetost, ipak nadu; ili je knjiga pred nama: zanimljiva, ujednačena, ali i s određeni slabostima (odnos prema jeziku kao nemoćnom, nametanje zaključaka i slično). Kad kažem zanimljiva, onda ističem pitanja koja pesnika zokupljaju: *Da li se baviti poznatim i opisivati ga, ili čekati nepoznato? Može li pevanje biti neopterećeno strahom »ko je, kada i zašto na redu« da začuti, da umre?« Zar da ga dotakne ništavilo?« Kao i raspravama o moći, odnosno nemoći poezije. Ujednačenost ovih pesama je – kako formalna: solidno građenje stihova i ritma, tako i sadržinska: insistiranje na jedinstvu, na istom. Sa formalne strane primedbe su zanemarljive i odnose se na delimičnu krutost i suvopornost, ili se takvi utisci mogu steći. A evo šta nudi (između ostalog) sadržinska strana ove knjige: jednostavno se umire, jer se smrt prihvata kao neminovnost, ali i da bi se opisala, i to: kao nešto (ne)poznato. Bekstvo u smrt možda je zbog verovanja da »onaj koji umire govori glasom kojim nije zborio u svom veku«, potraga za novim, svežim govorom, ili vraćanje sebi: »najzad mrtav / najzad sam«, da bi se oslobodio stida pred životom i straha od smrti, a sve to da bi se slobodno pevalo. Junak je, dakle, mrtav, dalje je sve poznato: i sudbina opevanog, njegova uzbuđenja i doživljavanja, želje, bolesti i strahovi. Ali se i prihvaća, bez pobune, bez iznenađenja, čak malodušno. Jedinji protest su pitanja koja se nabrajaju ili izgovaraju kao u bunilu, i na koja se, kao takva, i ne traži odgovor. Pesnik zna da treba imati hrabrosti, isto tako svestan je da je nema dovoljno. Traži li sažaljenje? Doslednost je zadivljujuća: smrt i onaj koji je prihvata, žalost i suza, kao *tuga i opomena* onima koji saučestvuju. Prva skupina pesama: TAČKA. PEPEO jedan je takav prototip.*

Druća skupina pesama objedinjena je nazivom HAMLET. Značenja nekoliko pesama sužena su na kontekst pozorišnih likova Hamleta koji su ostvarili naši poznati reditelji i glumci... Nepokolebiva tvrdnja »on jedini«, nameće se iz pesme u pesmu, zavodi nas na jednostrano, neprikosnoveno gledanje. Opravdavamo ga samo onda priznajemo pogrešku, ali na njoj se baš i insistira, jer ona omogućava konflikt, tragične junake i radnju, »otrov marljivo sakuplja«. Imamo, dakle, tragičkog junaka koji »izmišlja, radi, sam za sebe«, koji bunca, ludi, i velikog glumca, na drugoj strani, koji »tekst zna napamet«. Umešnost pesnika je tim veća što ne znamo kad je koji u igri, a kad u životu. To, uostalom, nije ni važno. Protivrečnosti drukčije prirode razaraju homogenost teksta – »prazni naboj«.

Niz je stihova koji opravdavaju pesničke korake, odnosno »zavaravaju tragove«, zbog mnogih sumnji i strahova: »njegova je poezija mrtva / neka se gubi iz njenih odaja« ili »izdaje knjigu koja ga ne može zaštititi/ od studeni«, kao i stihovi »bezbroj puta prećućava najuspeliju pesmu/iz davnine, jednako«, zatim »stavlja tačku na početak«. Jasno mi je da je besmisleno »crepove uspomena redati kao kolačiće/po krovu udžerice njegovih jalovih razmišljanja/o umetnosti životu smrti njoj/i svemu ružnom«. Ali isto tako ne odlučuje se na akciju, već kao Hamlet »maše i licem izobličeni od bola, pokušava da joj...«, tu se navođenje, kao i pesma, prekida, ostaje otvorena rečenica (širi se značenje ili predočava nesposobnost govora, ili samo nemoć da se rečima bilo šta postigne).

Rešenost da se istraje do kraja još je jedan primer doslednosti, odnosno tvrdoglavosti, uporno se i dalje tvrdi: *on jedini*, i »niko ga u tome ne može sprečiti./ni krv sopstvena./ili tuđa«. Dvadeseta, poslednja pesma ciklusa HAMLET, jedno je nemalo razočarenje: izneverena je tragička uverenost. Junak *zdrav i čitav* izlazi u šetnju, ruča, pere sudove, pevuši, piše,

uistinu nevešto, ali dobro pamti i sanja. Ljubitelji tragedije razočarani su, ali su zato ostali zadovoljni: ironijska distanca i više je nego očigledna, jaz nepremostiv, sudbina ubičajeno ljudska. Na tu i takvu svakodnevicu odlično se nadovezuju pesme iz para ŽED, posvećene bratu. Stihovima: »propustio si veliku šansu /brate/ i možda je tako bolje«, potvrđuje se predašnja tvrdnja o namerno izostalom tragičnom pročišćenju, ali se i pristaje na svakodnevan, živ govor, ne na smrt, već na život bez ulepšavanja.

Kakav je jezik kojim pesnik opravdava svoje postojanje, odnosno svoju smrt? Milenković pominje *mrtav jezik, misleći, uglavnom, na latinski. Ali, sintagmu mrtav jezik postavimo nasprav druge živ jezik*. Ako pod ovim živ jezik ne podrazumevamo samo savremeni srpskohrvatski jezik u svakodnevnom komuniciranju, već i onaj jezik koji se igra, u kojem se gradi i razgrađuje, koji se uvek nudi kao nov i pokretljiv – onda verujemo da je to pravi, stvaralački i jezik poezije, koji onemogućava komunikaciju.

Iako u ovoj knjizi pesama sve upućuje na zaključke, insistiranje na njima predstavlja slabost, ukoliko to nije kvalitet ove knjige, koja se zbog te protivrečnosti, doslednosti i izneveravanja, ipak izdvaja iz prošlogodišnje pesničke produkcije Matičinih prvih knjiga.

## ŽARKO KOMANIN: »PRESTUPNA GODINA«, SKZ, Beograd 1982. piše: Ranko Risojević

Svi je književno djelo Žarko Komanin utemeljuje u jeziku. On jezik prihvata kao pamćenje naroda, koji je skrojen baš po njegovoj mjeri. Promjene u jeziku dešavaju se veoma sporo, svako nasilje tu govori o nasilju primijenjenom na čovjeku. Bez obzira s kojim se namjerama promjena provodi, ona uvijek znači iskoračenje iz onog života koji se odvija stoljećima, muoktrpno i jednoliko, po strogim zakonima (moralnim) koje je sam život stvorio.

U romanu »Prestupna godina« Komanin uzima pripovjedača, liti zapisivača, Ivana Rađevića, kako bi kroz njegove zapise dao promjene koje su donijele poslijeratne godine u jedno crnogorsko selo, specijalno prestupna godina 1948. »Veliki polet« izgradnje zemlje on posmatra kroz lične drame pojedinaca, vajajući ga dvostrukošću jezika, onim tradicionalnim, i modernim (jezikom nove administracije). Taj administrativni jezik nikako ne može biti u saglasnosti sa plemenskim jezikom, otuda i neprimjerenost promjena na stanovnike samog sela. Nije riječ samo o onim pojmovima koji su potpuno novi, kao što je riječ karakteristika; riječ je o cijelom jezičkom sistemu, sistemu razmišljanja nove administracije koja stiže moć i tu moć želi da ozvaniči i jezički.

Ilija Rađević posjeduje apsolutnu vlast. One plemenske zakone po kojima se odluke donose uvijek među najstarijima i najvidenijima, on mijenja preko noći. Odluke treba donositi u saglasnosti sa životom koji se, po njegovom mišljenju, odvija u SSSR-u, a koji programira sam Staljin. Sjajnom slikom kalemljenja, Komanin slika neprirodnost i ovog društvenog kalemljenja. Hoće li sovjetski kalem moći dati ploda na našoj podlozi?!

Vlastita radikalnost spriječila je svojevremeno Iliju Rađevića da napravi veću karijeru. Zbog sklonosti čvrstoj ruci i samovolji, on je »vraćen« u svoje selo, ali tu mu je data sva vlast. Ali, ta će se vlast Iliji Rađeviću zaglaviti u grlu. On oko sebe stvara prostor stalne persije i moranja. Živi se u neprestanom strahu. Sam on je izdvojen otok moći. On tako samome sebi sprema, poput njemu sličnih diljem cijele zemlje, izgnanstvo na Otok. Promjena do koje će doći sredinom 1948. godine nagoviještena je već ranije – tim se smjerom više nije moglo ići. Ilija Rađević, lišen koristoljublja, sve čini u ime više ideje, ali niti on tu ideju zna, niti shvata njenu neprimjerenost u crnogorskom kršu. Njegovo htijenje kaska za njegovim znanjem. On jeste svetac, ali jedne totalitarne religije u kojoj se ne pita za razum nego za osjećanje – treba vjerovati u savršenu uzora, bez toga nema napretka. Vijekovi će se preskočiti, nastaće blagostanje o kojem je svijet samo maštao.

Radikalizam Ilije Rađevića donosi nesreću njegovoj okolini, naročito njegovoj porodici. Njegovim stradanjem, stradaće i kuća Rađevića, ostaće samo kućište da se po njemu vjetar razigrava.

Komanin ide korak po korak, dramskom tehnikom antičkih tragedija. Vrijeme rada tragediju, krivica je iznad ljudi, i ona stiže odozgo. Kao što su se u antičko vrijeme velike svjetske teme i sile sučeljavale na malom prostoru helenskih državica, tako se i kod Komanina (na drugi način, naravno) sučeljavaju na malom prostoru crnogorske provincije. Time Komanin integriše lokalno u sveopšte.

Zapisivač, hroničar, pčelar, Ivan Rađević čudi se i i divi Iliji Rađeviću, jednako kako su mu se čudili i divili oni koji su trpjeli njegovu despotiju. Njega prate, prije svih, mladi, koji su ona slijepa snaga koja treba da donese novi život. Mladi beru pelin, ali pelin odjednom nikome ne treba, jer je već otkupljena planirana količina. Da bi umirio mlade, Ilija pali pelin s obrazloženjem da su neprijatelji zapalili fabriku koja prerađuje pelin. Tako se nesposobnost administracije preobraća u bunt mladih protiv hipotetičnog neprijatelja. Za sve što ne valja kriv je neprijatelj i saboter.

Neprekidno suprotstavljajući autentično i doneseno, vukovsko i došljakko, Komanin u svom romanu slika grezuju jedne zablude koja je morala, kad tad, da se raspadne. I baš u onim krajevima gdje je tradicionalno moć autoriteta bila najveća, taj raspad, to raskidanje, bilo je i najteže. Čovjek ne može dalje od svoje prirode. Bez obzira na svečane izjave i zaklinjanja, od despotije do despotije je provalija izjava i verbalizma, ali ni korak stvarnog mijenjanja. Naopaka moć narodne poslovice: Treba htjeti, treba smjeti, pa da vidiš kud se leti – i suviše je očigledna. Kao da se u našim stranama godinama niko nije zapitao – šta sa znanjem? Šta ako iza htijenja i moć (koja je moć čisto fizička, vladarska, dakle apsolutistička na način većine apsolutističkih vladanja u svijetu, dakle feudalna, da parafraziram mnoga Križna razmišljanja) ne stoji znanje? Ko se mnogo kiti htijenjem, a ruga znanju