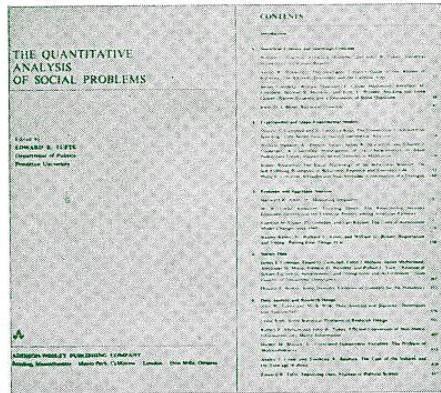


Jedan od fenomena koji je na organizacionom planu bio posebno karakterističan za hroniku posleratne umetnosti jeste pojava mnogih manifestacija internacionalnog sastava, posredstvom kojih se nastojala kontinuirano pratiti i predstavljati aktuelna umetnička produkcija u gotovo svim sredinama savremenog sveta: u tom smislu bile su pokrenute bijenalne izložbe u Veneciji, Sao Paolu, Tokiju, Kaselu, Parizu, kod nas u Ljubljani itd., čije su pobude u samoju suštini bile od početka više kulturno-političke, a ne čisto umetničke prirode i čiji su se konačni učinci najčešće svodili na neprikrije mehanizme borbe za duhovnom dominacijom, a ne retko i za profitima na nivou elementarnih komercijalnih interesa, ostavljajući tako stalno po strani realnu potrebu kritičkog sagledavanja sâme prirode umetnosti, istraživanja značenja njenih izražajnih i tehničkih promena, kao i analize njenе konkretnе društvene funkcije. Istina, progresivna kritika uporno je razotkrivala pra-

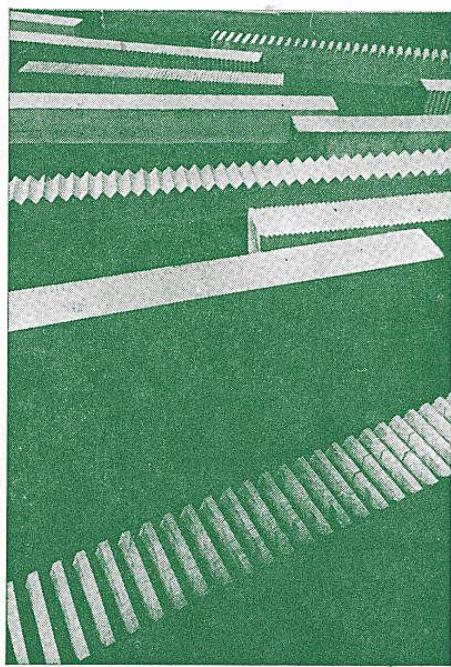
JEŠA DENEGRI

SEDMI BIJENALE MLADIH

pariz, septembar—oktobar 1971.



bernar venet kvantitativna analiza socijalnih problema



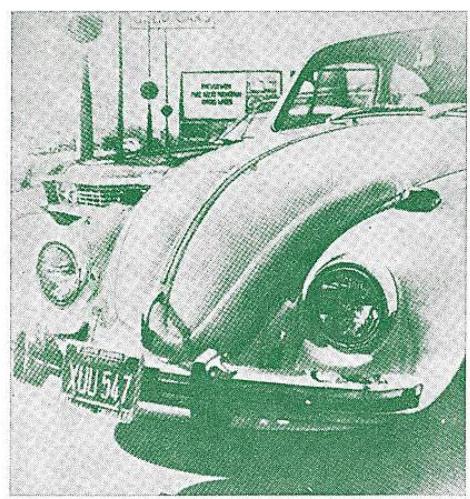
susanu koshimizu od jednog do drugog oblika

vi sadržaj ovih manifestacija i često je predlagala moguće puteve ozdravljenja, uspevajući, međutim, u tom svom naporu samo u meri neznatnih unapredavanja njihovih standardnih radnih metoda i ne mogavši, u krajnjoj konsekvensi, bitnije pomeriti ni jedan od temeljnih motiva njihovog stvarnog pokretanja. Trebalo je tek sačekati pojавu i širenje jednog novog mentalite-

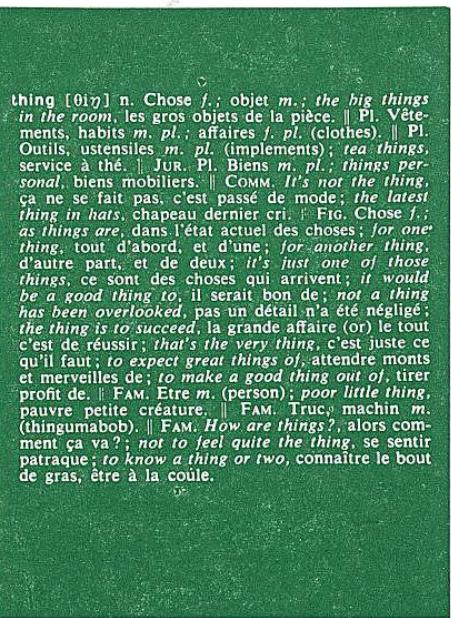
nu poziciju Pariza kao nekada vodećeg centra savremene umetnosti, nastojeći brojnim stipendijama privući mlade umetnike iz raznih krajeva sveta u cilju moguće obnove tradicionalnog mesta nekadašnje »pariske škole«, a računajući pritom još i na to da će ova eventualna sveća transfuzija novih talenata permanentno oživljavati one mehanizme umetničkog tržišta koji su, posle sve izrazitije dominacije američke umetnosti i potpunog osamostaljenja većine evropskih kulturnih sfera, u samom Parizu sve češće zapadali u periode teških i ozbiljnih kriza. Motiviran ovim strategijskim potezima kulturno-političkog karaktera, pariski *Bijenale mladih* rapidno je gubio na svom stvarnom umetničkom značaju i već je odavno bilo jasno da će uslov njegovog daljeg održanja pre svega zavisiti od spremnosti sâmih organizatora da radikalno i na vreme pokusaju revidirati osnovne pretpostavke radnog i konceptualnog karaktera. Dobro svesna ove situacije, nova uprava *Bijenala*, kojoj je na čelo došao kritičar srednje generacije Georges Boudaille, i u kojoj se okupila grupa mladih pariskih kritičara (Catherine Millet, Alfred Pacquement, Natalie Aubergé, Jean-Marc Poinsot, Daniel Abadie i drugi), predložila je niz novih organizacionih mera koje su se sastojale u sledećim propozicijama: a) evidentiranje aktuelne situacije na području plastičke problematike programirano je u pravcu izdvajaju triju danas dominantnih opcija koje sačinjavaju konceptualna umetnost, hiperrealizam i intervencije u urbanom i sociološkom kontekstu; b) dosledno tome, napušta se prezentacija izloženog materijala po nacionalnim paviljonima, a umetnici iz raznih sredina međusobno se povezuju po tematskim i istraživačkim srodnostima i c) nacionalni komesari, koji se obavezno biraju među kritičarima mladim od 35 godina, imaju pravo predlaganja i pozivanja umetnika iz drugih zemalja, čime se u principu obezbeđuje mogućnost što potpunijej uvida u interesovanja mladih u najširim prostornim i kulturnim koordinatama. Treba priznati da su ovi važni organizacioni zahvati dali ovogodišnjem pariskom bijenalnu jednu znatno življiju i dosad nepoznatu problemsku fazonomiju: pre svega, time se od jedne standardne revijalne izložbe preraslo u izložbu programskog i kritičkog tipa, a, umesto veštačkog selektiranja po kriteriju nacionalnih pripadnosti pojedinih učesnika, svesno je naglašena činjenica organske povezanosti današnjih izražajnih termina izvan merila teritorijalnih granica, ističući time još jednom bitni internacionalni karakter savremenih plastičkih jezika.

Zahvaljujući okolnosti da većina vodećih predstavnika konceptualne umetnosti u svetu pripada mlađoj generaciji, komesar ove opcije Catherine Millet uspela je okupiti jednu vrlo kvalitetnu selekciju koja je svakako predstavljala ključno problemsko jezgro ovogodišnjeg *Bijenala* i koja je po potpunosti učesnika dostizala neke prethodne izložbe sličnog karaktera, kao što su *Conception* u Leverkusenu 1969. i *Conceptual art i conceptual aspects* u New Yorku 1970. Tako su se među izlagajućima našli Joseph Kosuth, Robert Barry, Victor Burgin, Mel Ramsden, Don Graham, Christine Kosalow, Adrian Piper, Ian Burn, Bernard Venet, Emilio Prini, Giulio Paolini, Hanne Darboven, James Collins, Roger Cuthforth, članovi grupe *Art-Language* i niz drugih, među kojima treba pomenuti i prisustvo naših autora. Predloži autora konceptualne umetnosti idu znatno dalje od zahteva za formalnom i jezičkom inovacijom unutar postojećih plastičkih kategorija: radi se, zavoravo, o zasnivanju jedne nove definicije umetnosti lišene uporišta u vizuelnoj percepciji i u funkciji estetskog objekta, umetnosti koja se temelji na prevazi čistog mentalnog faktora u konstituciji jednog konkretnog dela. Treba, međutim, istaći da odsustvo forme u konceptualnoj umetnosti ne znači svodenje dela na njegovu polaznu zamisao, na verbalnu ili grafičku ilustraciju jedne u osnovi plastičke ideje; naprotiv, ovaj način izražavanja istražuje sâmu »ideju umetnosti«, insistirajući na prepostavci njenog

krajnje objektivnog funkcioniranja. Nadovezujući se na reduktivni jezički repertoar srodašne umetnosti, konceptualisti odbacuju njenu ekspresivnu notu i stavljuju akcenat na analitičko ispitivanje vlastite delatnosti; ili, kako je u tekstu *Art after philosophy* pisao Joseph Kosuth, oni »preispituju prirodu umetnosti iznoseći nove predloge s obzirom na sāmu prirodu umetnosti«. Rezultati svih ovih operacija mogu se danas sažeti u sledećim simptomima: nalazimo se, po prvi put u historiji savremene umetnosti, na pragu mogućnosti umetničke komunikacije mimo posredništva fiksnih estetičkih vrednosti i izvan svakog materijalnog i tehničkog ograničenja, uloga umetničkog objekta povlači se pred prisutnošću umetnikovog subjekta, a sāmim tim i društvena pozicija umetnosti dobija nove uslove opstanka i obećava ostvarivanje jedne dosad nepoznate mere međuljudskog sporazumevanja na nivou čistog mentalnog učešća.



don eddy plavi volkswagen



joseph kosuth stvar

Kao jedna zasebna celina, bliska izgledu konceptualne umetnosti po svom post-objektualnom karakteru umetničkog dela, bila je sekcija *Pošiljki (Envois)* koja je dokumentirala specifičnu mogućnost umetničkih formulacija putem sredstava pošte (pisma, razglednice, telegrami i sl.) i štampe, a unutar ove sekcije bili su uključeni veoma zanimljivi primeri ovog načina »komuniciranja na distanci«, čiji su autori bili On Kawara, Ben Vautier, Wolf Vostell, Dick Higgins, Dieter Rot, Douglas Huebler, Emilio Prini, Alex Mlynarcik, Jean-François Bory, Jochen Gerz, Alain Kirili, Claus Groh, Anthony Scott, Jean-Claude Monieau i drugi.

Druga opcija ovogodišnjeg *Bijenala miladih* bila je posvećena pojavi hiperrealizma: radi se o jednom specifičnom tipu slike čiji se problemski cilj sastoji u vernom prikazivanju predmetnih motiva datih upornim insistiranjem na čitavom mnoštvu detalja opisnog i dokumentarnog karaktera. Govoreći o genezi ovog pokreta, Daniel Abadie je ukazao na kontinuitet pojave ovog shvatanja, počevši od američkih »regionalista« Edwarda Hoppera, Charlesa Sheefera i Andrew Wyetha, kao i nemačkih umetnika oko *Nove stvarnosti*, da bi među posleratnim prethodnicima izdvojio primer kanadskog slikara Alexa Colvilla. U osnovi tačna, ova njegova analiza ne iscrpljuje, međutim, sve prethodne pojave koje vode nastajanju hiperrealizma: jer, u suštini, ovo shvatanje slike javlja se kao neposredno produženje one plastičke problematike koju je otvorio hladni i registratorski tip prizora u ikonografiji američkog pop-art-a. Hiperrealizam jeste, dakle, u svojoj osnovi realna mogućnost post-popartističke figuracije: ovim pokretima srodnja je težnja ka fiksiranju motiva onog svakodnevnog ambijenta u kome se kreće današnji čovek, dok je u oba slučaja vidljiv i jedan krajnje impersonalan pikturnalni tretman u kome se svesno izbegava svaki trag subjektivne eksprezivnosti. S druge strane, bitna razlika među ovim gledištima sastoji se u elementima plastične formulacije prizora: jer, dok je pop-art pojedine motive seleksionirao i izvodio izvan konteksta celine, birajući često fragmentarne aspekte predmeta, hiperrealizam teži objektivnom odslikavanju predmeta datih u celini njihove okolne ambijentalne situacije. S obzirom na ovu organsku povezanost sa prethodnom estetikom pop-art-a, razumljivo je da su jedini izvorni tumaci koncepta hiperrealizma bili u prvom redu američki, kanadski i engleski umetnici, od kojih su u sastavu pariskog *Bijenala* izlagali Paul Steiger, Don Eddy, Ken Danby, John Salt, John De Andrea, Robert Graham i Nancy Graves, dok, nasuprot njima, evropski predstavnici ovog pravca (Dieter Asmus, Peter Nagel, Peter Stampfli, Gérard Titus-Carmel i drugi) unose izvesnu notu deformacije i aranziranja vizure prizora, što ih znatno udaljava od bitnih intencija estetike hiperrealizma. Jednu izdvojenu struju unutar ove opcije sačinjavali su umetnici koji hiperrealnu predstavu predmeta ostvaruju razvijanjem fotografija na senzibiliziranim platnima gigantskih dimenzija, kao što to rade Švajcarci Marcus Raetz, Balthasar Burkhardt, Urs Lüthi i Beny von Moos, ili oni koji se bave otiskivanjem serigrafija na platnu velikih formata, kao što radi Gerd Winner. U postupku ovih umetnika prevladan je umikatični karakter slike, a tim momentom serijskog umnožavanja njihove realizacije približavaju se, s jedne strane, problematičnim mercartom ili, s druge strane, ulaze u područje reproduktivne grafičke. Posebnu poziciju unutar ovog koncepta zauzima Italijan Pier Gilardi, čiji tepisi od sunđera, nastali još 1965–67, i obrađeni jednom upravo opsivnom željom za verističkim opisivanjem fragmenata pesačne prirode, pretstavljaju jedan od specifičnih pionirskih doprinosa hiperrealističke tematike.

Dok su opcije konceptualne umetnosti i hiperrealizma obuhvatale vrlo određene pravce koji se podvrgavaju strogo određenim jezičkim tipologijama, opcija intervencija u urbanom i sociološkom kontekstu dozvoljavala je veoma široki raspon izražajnih i tehničkih mogućnosti: naime, unutar ove kategorije mogli su se uključiti gotovo svi oni predlozi koje poznaje današnja umetnička praksa, od korišćenja prirodnih i siromašnih materijala, pa do estetske primene novih tehnoloških otkrića. Upravo iz problematike ove opcije moglo se videti u koliko su meri instrumenti aktuelne umetnosti prevladali sva unapred postavljena i zadata ograničenja: jer, klasični mediji slikarstva i skulpture ne samo da više ne mo-

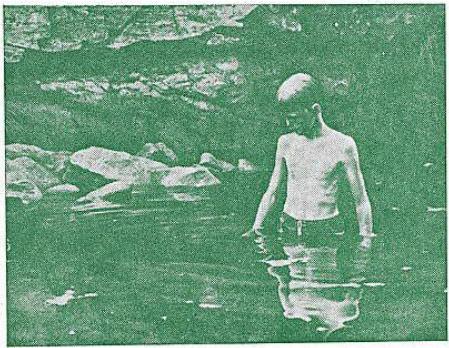
gu iskazati sve one ideje i zamisli koje zakupljaju današnje umetnike, nego se, štaviše, nalaze u stadiju postepenog isčezavanja iz repertoara savremenih oblikovnih umetnosti. Bitna karakteristika ovih intervencija sastoji se u isticanju privremenosti postojanja određenih umetničkih situacija:daleko od svakog traženja muzejske ili galerijske trajnosti fiksnih objekata, ovi zahvaljujući proistoku iz sāmog trenutačnog impulsa delovanja u neposrednom životnom prostoru i, kao takvi, najčešće ne poseduju čvrstu i nepromjenljivu materijalnu konzistenciju jedne forme ili jednog završenog plastičkog dela. Među mnogobrojnim primerima unutar ovih problematskih određenja mogu se izdvojiti predlozi italijanskih predstavnika smere arte povera Alighiera Boettija, Piera Paola Carzolarija, Luciana Fabra, Giuseppe Penonea i Gilberta Zoria, francuske grupe Support/Surfaces, kao i japanskih umetnika Katsuroya Yoshida, Susamu Koshimizu i Kōji Enokura, čija dela još uvek zadržavaju mogućnost uobičajene galerijske ambijentacije. Potpuno izvan svakog određenja umetničkog objekta nalaze se primeri korištenja ljudskog tela u smislu nove izražajne problematike tzv. body-arta u predlozima Klause Rinke, Monike Baumgartl, Gina De Dominicisa, Mimme Germanā, grupe *Promenade en flèches*, *Double i Gag A4*, kao i direktnih intervencija u cilju modificiranja okolnog prirodnog prostora parka Vincennes koje su realizirali Peter Valentiner i Uriubur.

Pored materijala plastičnih umetnosti, pariski *Bijenale* obuhvata u svom sastavu još i sekcijske eksperimentalnog i kratkometražnog filma, filma o umetnosti, pozorišta, arhitekture, fotografije, konkretnе muzike i džeza, kao i oblast »grupnih radova«. Detaljni uvid u doprinose svih ovih tema moguće je dobiti samo redovnim i detaljnijim praćenjem svih manifestacija u toku celog trajanja *Bijenala*, a osrvt na rezultate ostvarene na ovim područjima zahtevaće bi ujedno i specijalističko poznavanje svake od navedenih umetničkih disciplina. Jasni su zato razlozi zbog kojih u ovom prikazu nema komentara svih ovih, mača važnih problematskih celina.

Jugoslovensko učešće na ovogodišnjem pariskom *Bijenalu* odlikovalo se, pre svega, ažurnim i pravovremenim uključivanjem naših autora u tokove aktuelnih intencionalnih kretanja: ovo je, naime, bila jedna od naših retkih selekcija u čijem komponovanju nije bilo kompromisa sa lokalnim estetičkim merilima, niti ustupaka raznim republičkim i generacijskim ključevima, već se u formirajućoj sekcijskoj u prvom redu vodilo računa o kriteriju aktivne problemske participacije jugoslovenskih umetnika u onim istraživanjima koja danas predstavljaju osnovne preokupacije mladih generacija plastičara u svetu. Naši predstavnici bili su u ovciji konceptualne umetnosti grupa OHO iz Ljubljane, grupe KOD i ŠK iz Novog Sada (koje su se u periodu od prijave do nastupa fuzionirale u jednu celinu), te Goran Trbuljak i Braco Dimitrijević iz Zagreba; u ovciji intervencija Vladimir Bonacić, Zoran Radović, Boris Bučan, Sanja Iveković, Dalibor Martinis i Gorki Žuvela; u sekcijskoj kratkometražnoj dokumentarnoj filmu Karpo Ačimović Godina, Jovan Jovanović i Vladimir Petek; u sekcijskoj muzike Paul Pignon i u sekcijskoj predstava Teatar Punilije Ferkeverk, koji je, na žalost zbog odbijanja slovenačke komisije za kulturne veze sa inostranstvom da finansira njihov nastavu, bio primoran otkazati svoju prijavu. U svakoj od ovih grupa doprinose naših umetnika tako se uključivaju u onaj standard koji je neophodan za primetno prisustvo na jednoj ovakvoj izložbi sa izuzetno velikim brojem učesnika: tako su, na primer, konceptualisti ostvarili korisne kontakte sa autorima srodnih shvatanja iz drugih sredina, Bonacić i Radović uspeli su privući posebnu pažnju publike zahvaljujući kompleksnosti tehničkog instrumentarija svojih elektronskih objekata, kao i atraktivnosti njihovog vizuelnog i zvučnog učinka, dok su, na žalost, mlađi zagrebački plastičari bili hendikepirani nepovoljnim uslovima izlaganja, budući da su se, umesto predviđenih intervencija u

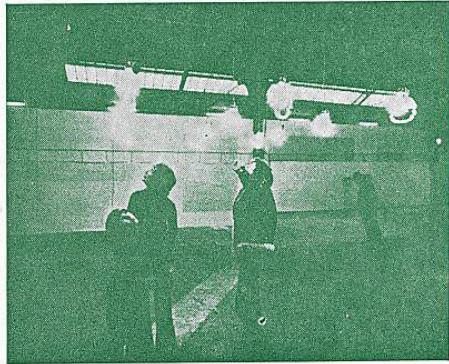
samom urbanom ambijentu, morali zadovoljiti postavkom svojih objekata u neadekvatnom prirodom prostoru parka *Floral*, čime je efekat njihovog nastupa, bez krivice samih autora, bio znatno umanjen.

Na kraju, neophodno je postaviti pitanje mogućeg bilansa ovog novog profila pariskog *Bijenala mladih*. Uporedena sa nekoliko prethodnih, ovogodišnja izložba značila je bez sumnje pozitivni pokušaj zasnovanja jedne određenje konceptijske osnove, a koncentracija kritičkih tema na neka od najaktuuelnijih umetničkih kretanja mogla je u principu pružiti niz korisnih podataka o karakteru tekuće situacije na terenu mnogobrojnih plastičkih istraživanja današnjice. Isto tako, prisustvo nekolicine vodećih predstavnika konceptualne umetnosti, kao i uvid u delovanje nekih protagonisti italijanske arte povera doprinelo je da se preko ovih dela dobije relativno precizna informacija o nekim ključnim problemskim pojавama poslednjih godina. No, i pored tih parcijalnih kvaliteta, opšta fizionomija izložbe teško se može smatrati prihvatljivom i perspektivnom: jer, pokazalo se još jednom, da svu već oprobani sistemi prezentacije umetnosti u vidu izlaganja umetničkih tvorevina pripadaju jednom u biti preživelom modelu kulture u kome se i nadalje zadržava nepromjenjeni stepen distance između izoliranog i izdvojenog karaktera umetničkog



ken danby odsjaj

dela i publike, koja treba da ga kao takvog prihvata i doživljava. Uprkos svim naporima, postaje sve očiglednije da nastojanja usmerena u pravcu poboljšavanja mehanizma izložbi više ne mogu doneti zadovoljavajuće rezultate: čini se da je takav način komuniciranja suprotan duhu i senzibilitetu nove publike i neophodno bi bilo što pre



per paoto calsolari viseca svjetla

započeti sa pokušajima ispitivanja funkcije i dometa koje će u cilju proširivanja uslova prezentacije moći odigrati savremeni tehnički mediji, a sve to bi trebalo da bude samo polazni stepen u procesu ostvarivanja umetnosti u svakodnevnom ljudskom životnom prostoru, što još uvek ostaje onaj nestvareni društveni ideal kojega su sa mnogo utopijskog zanosa pokrenuli pioniri ranih avangardi u prvih decenijama našeg veka.

STEVAN TONTIC

SIMBOLIČNI JEZIK PROZE

Vojislav Donić: *MRAČNA KOMORA Dom omladine, Beograd, 1970.*

Vojislav Donić pripada krugu najmladih srpskih pripovjedača; međutim, čini se da to, inače spoljašnje, određenje u njegovom slučaju ne igra gotovo nikakvu ulogu. Jer od dvije osnovne, i umnogome uslovno definisane struje među najmlađim srpskim pripovjedačima — artištičke i naturalističke — on dosljedno ne pripada ni jednoj. Doduše, njegova poetika u neku ruku zagovara načela artificijelne literature, njegovi prozni tekstovi oblikovani su umjetnički u doslovnom i punom smislu: to su *umjetne* (vještačke) tvorevine jezika. Razumije se, to je za sada samo etimološka, nikako vrijednosno negativna odredba: umjetna je sva umjetnost! Larpurlartizam — to je samojen ekstremni vid, njenio lažno usredstvovanje na samu sebe. Ali, na prvi pogled apstraktna, proza Vojislava Donića najčešće je oslonjena na takozvane činjenice realnog života. Tu realističnu podlogu pripovijedanja, životni »materijal«, Donić, međutim, ne interpretira ostajući, poput krajnjih realista i naturalista, na njegovom nivou; negativ — posredovanje »činjenica« u smislu određenih simbola, arhetipskih značenja, njegov je metod pisanja.

Simboličko pričanje i pripovijedanje — to je, zapravo, znatan dio književnosti, narоčito moderne i savremene, i ne samo jedan »stil«, nego u izvjesnom smislu, i duhovno opredijeljenje. Simbolički interpretirati stvarnost znači u najmanju ruku priznati da postoji jedan smisao od te stvarnosti viši, obavezniji i istinitiji. Tumačiti stvarnost u smislu simbola, šifri, arhetipskih pojnova — to je uopšte kritički stav ljudskog duha kojim je stvarnost u biti negativno određena: postoji nešto stvarnije od nje same. Među savremenim piscima, Borhes je primjerno simboličan: kod njega je ovaj stvarni i istorijski svijet nešto apsolutno providno — istina je u imaginarnoj Knjizi svijeta, enciklopediji univerzalnog Znanja. I umjetnici uvode proviđenje u svijet — ne samo bogovi!

Nije li to njihova ukletost?

I umjetnički rukopis Vojislava Donića, dakle, najčešće je vidljivo podređen jednoj ideji, nekom simboličnom smisalom sredistu. Od naslova knjige, *MRAČNA KOMORA*, pa do završne izvanredno interesantne priče

Corvus corax, Donić isporijeda svoje »mračno« osjećanje života: smrt, dijaboličnost i zlo, krivicu i slučaj, podvojenost čovjeka i prirode, izostajanje smisla. Sve je to radijalno simbolično istaknuto u naslovnoj sintagmi »mračna komora« (»tamni vilajet je mnogo prostraniji i lepši od mračne komore« — kaže pisac u indikativnom *Rečniku duha zla*, str. 72). Naravno, ovi »negativni« pojmovi ne nalaze se u Donićevim pričama u »čistom« elementu, ne stoje uopšte kao »pojmovi« — do njih dolazimo tek simplifikujući piševe i dejne svijet. Sem toga, čitava Donićeva literatura je tako reći mitološki disponirana: ne predstavlja li napad gavrana na čovjeka, u već posmenutoj posljednjoj priči, osvetu prirode nad bićem koje se od nje apsolutno otuđilo? Slovenski bog Perun za ovog pisca nije leksički kuriozitet, predmet neobavezog znanja, naprotiv — dok piše o prirodi, tijelu i duši, umjetnik kao da vjeruje u njihovo mitsko značenje i u samo pisanje kao čin naročite mistifikacije. Jedino na taj način, budući u absurdnom svijetu bez smisla, on može svojim riječima pribaviti onu »tamnu snagu« baš kao da preko jezika govori sama »sudbina« koja je, opet, sasvim u rukama čavola.

Donićeve priče, iz tih razloga, iako pišane na sasvim moderan način, kao da svjedočuju nešto od duha legende, nešto od duha stare posvećene mudrosti. U većini od njih postoji jedna smisalna os, formulisana ponekad sa minimumom riječi najčešće simboličnog karaktera — ostale riječi i rečenice predstavljaju ljestve (uvodi, izlaganja, razlaganja, dokazivanja, »ilustracije«, opisi itd.) kojima se penjemo za pripovjedačem-zavodnikom do tačke najvećeg »efekta« njegove umjetnosti. Taj postupak je vidljiv u najkracićim pričama, koje se čitaju gotovo u »jednom dahu«, i već je u tim tekstovima očigledno da imamo posla s piscem nesumnjivog talenta i vještine da se, kako se to danas kaže, ekonomično služi jezikom. I ne samo »služi«, naravno, nego da jezik shvati i interpretira u onom stvaralačkom duhu u kome je i zasnovana njegova umjetnost.

Međutim, Donić nije pisac samo kratkih simpatičnih »pričica«, koje nas, doduše, znaju šokirati; on pokazuje svoje umijeće i u većim proznim cjelinama, kao što je *Duh zla*, relativno i *Ostro Susak*. Tek u tim prozama i dolazi do punog izražaja ono što se zove »tehnikom pripovijedanja« i tek se tu zapravo uvjeravamo u Donićevu suptilnu naraciju, katkad poetičnu, katkad informacijski hladnu i preciznu.

Razumljivo, sve to ne znači da se ovom mlađom piscu nema šta prigovoriti: upravo sam kod njega naišao na takozvanu literarnu konstrukciju! Konstrukcija je neprestana opasnost kod pisca koji od stvarnosti »bjeki« u imaginarno; tako joj mi Donić nije sasvim umakao, jer se ona često graniči s njegovim književnim metodom. Međutim, opšti umjetnički nivo njegove prve knjige proza, sa svim naznačenim i nenažnačenim kvalitetima, tako reći stavljaju u zagrade i pomenuti utisak o iskonstruisanosti i u cjelini nalaže o *Mračnoj komori* sasvim pozitivan kritički sud. Istini za vole, ne znamo koliko smo ga obrazložili u ovom kratkom napisu.