

„8-глас креативе“

– сваки текст се може певати на осам начина (гласова) –

И на нивоу стварања и на нивоу теоријског разматрања, о феномену креативног став особе А се разликује од става особе Б – отуда симболика „8-гласја“ Давно се на широком простору одомаћило гледиште да је број „осам“ – „завршни“ број, мада би он могао бити и знатно већи.

- Уметност се може ценити као „хипертрофија“ извесног општег свима својственог дара (говор, слика, певање,...)

- Уметност чини „продор у ново“ – појава нечег што до тада није виђено, нема са чим да се упореди, не „подсећа“ (чим неко дело на нешто „подсећа“, оно губи од своје изворности). Задатак уметности је да изнађе дотле неречено или да оно што је познати преноси и саопшти на други начин – најчешће кроз посматрање и оцену из дотле неког неискоришћеног угла.

- Уметност је „неизрецив“ и „необјашњив“ појам, а ако није тако – онда то није уметност. „Стваралаштво је само по себи основица културног живљења. Оно је нужна претпоставка културе у ширем смислу те речи. Разне врсте стваралаштва садрже различите компоненте, карактеристичне за сваку област културе... Од осталих живих бића издваја га култура, као супстанца својствена само човеку... Ликовна писменост је термин са којим се ретко срећемо. Појам ликовне писмености је недовољно објашњен, а још мање проширен и припремљен како би требало очекивати.“

- Уметност је редовно синтеза реала и фикције (сразмера може бити различита и креће се у распону од 1:99 као и обрнуто 99:1; фикција мора почети од нечег реалног, потом долази следеће: ниједна уметност не може без фикције; увек наиђу празни простори за које не постоје конкретни подаци, који се морају попунити ма и најмањом дозом фикције. Нису од тога изузети ни списи као што су житија светих

- Уметничко дело чини и то што њега могу да створе само изузетно ретки појединци – кад би било друкче то не би била уметност. У теорији се прави разлика између „стварања“ и „производње“. Појам „производње“ се своди на ниво заната

- Према грубој формулацији уметност се може оценити као „коса равна“ (по примеру нагнутог суда са водом – вода се повлачи на једну страну – таленат; зато су услед таквог „нагиба“ остали делови у „заостатку“) – колико је „дар“ изнад општег просека, толико је „остало“ испод просека

- Уметност се цени и као „проклетство“ – „Можда је у писању важно бити гладан и проклет?“ Други ће за ствараоца рећи: „Осуђен на уметност“.

– Њени творци су „особењаци“ који „искачу“ из просека, робују свом дару, по општој (не)сналажљивости заостају за средином у просечним способностима и због тога се не узбуђују; имају и „терају своје“... Ознака уметника као неког „лудог“ није ретка појава – среће се као очекивани узвик при сусрету са њиховим значајним делом у знак „одушевљења“. Уметници се сами хвале да виде оно што други не виде, како будни сањају; стално су незадовољни и трагају у првом реду за самим собом... Речју, они нису из „овог света...“, по народном изразу они су „уклетници“. „Човек који пише или ствара уметничка дела личи на месечара који се – вешто и далеко од света – вере по крововима и пролази онуда куд жив човек у нормалним приликама никад не би прошао... Књижевника би тек у стотој години требало прогласити пунолетним.“

- Уметност представља „сужен“ (вештачки) реал, где се истичу „крајности“ и зато даје црно/белу слику; у реалу је друкче, где је простор између крајности широк и уместо „црно-белог“ се живи у „сивом“ (мешовитом) окружењу и зато многе сваковнедне појеве пролазе незапажено и од аутора и од посматрача

- Уметничко дело говори само собом, ту знање језика није потребно, такво дело је „есперанто“ своје врсте. Посетилац Холандије и њених музеја ће рећи: „Намучио сам се с језиком!“ Зналац одговара: „За Ван Гогове слике није вам потребан језик!“

У овом случају се мисли на људски језик. Поред њега постоји и језик природе (условно названи космички језик), чијем постојању се у свакодневном животу обичног човека и не помишља. Какав год да је тај „космички језик“, он је ствараоцу/уметнику ближи, разумљивији, па и „потребнији“ него обичном смртнику. Код стваралаца реч је о особама посебног изразитог сензибилитета. Као таквима, у већој мери им је доступно много чега од онога што већини из њиховог окружења остаје и недоступно као постојање, а тако и несхватљиво. „Као сликар реалиста овековечио је пределе Кајмакчалана и Горничева (Павловић, 1917)

- Рад на теорији о уметности тражи велики напор и представља „тренинг“ и за мисао и за реч. „Мисао треба да буде брза, муњевита као куршум. Њу треба разгибавати, вежбати. Ако је у покрету, можда ће нешто и бити од ваше списатељске намере; ако се утабори на месту – оканите се посла! Мисао мора бити што чешће у употреби. Ако плуг не оре, брзо ће га ухватити рђа... Кад већ помислите да стојите близу циља, сазнајете да **тог** пута и нема. Али никад нећете престати да верујете да га има или да га је негда било... А ко ће од нас успети, то се никад не зна...“

- Техника фотографије, репортажа, чини утисак да је уметност сувишна (што се није дешавало раније, пре настанка фотографије) и потискује потребу за уметношћу из некадашњег средишта живота на маргину, на унутрашња стања и области патологије

- Од некадашњих мотива ливада и природне лепоте, „мириси“, уметност се помера према сметлиштима, деструкцији и нихилизму. За скоро потпуно секуларно настројени свет како стваралаца тако и теоретичара, живот се своди на стално осипање (пропадање), смрт и пут у ништавило. Они према таквој (по њима) нормалној појави нису равнодушни. Такво убеђење их доводи у стање очаја. „Књижевност не сведочи само људску неснађеност у великим ентитетима политике, историје, нације, већ приказује живот до најситнијег детаља. Осмишљава га и побеђује његову безначајност.“ Стога се предају раду уверени да тим начином донекле ублажавају свој безизлазни положај. Од некадашњих „циклуса“ стварања иде се према „циркусу“ пародирања, исмевања. За поједине такво стање представља „антрополошки песимизам“.

У оквиру тог „антрополошког песимизма“ се говори о трагичности људског живота или се поставља питање (без)смисла његове егзистенције, страдања на путу за ништавило. У условима општег живота данашњице, размишљања о трагичности и празнини човековог постојања су скоро редовна појава. Тога подједнако има и у оним групацијама које по мерилима цивилизације стварно пате као и у оним које стално говоре о трагизму људског постојања, иако живе у условима који у поређењу са околностима живота људи из прве групације личе на царство снова. Осећај „трагичности“ постоји код сваког човека. Код неког он је (по мерилима цивилизације) стварно тежак; код групе ситуираних он је такође присутан (само је питање како се таквима може помоћи). Стварно угроженим би се могло помоћи побољшањем њиховог стања, ако већ не може да се учини нешто више, док оним који се осећају мучно саом зато што су притиснути трагичном „досадом“ извесна помоћ била би могућа кроз промену стања у коме се налазе и ту би уметност са својим остварењима могла да одигра значајну улогу.

„Код не малог броја студената, као и код читалаца постоји нека додатна жеља која сама по себи произилази из текста, а јавља се у току или након читања; срести се с писцем вољене књиге, ма и по коју цену“. Доживљава ту појаву и сам писац и она му смета и онеспокојава га... Заборавља притом како је на сличну појаву у својим гимназијским данима размишљао: „Ми, гимназисти, обично бисмо после наставе одлазили у улицу до хотела и из прикрајка посматрали већ познатог књижевника Петра Кочића како седи у друштву и пије кафу. За нас је он био велик као божанство и није било ученика који није маштао о томе да се примакне писцу и да му бар дотакне руку.“

Улога („чудотворност“) уметника се огледа у томе што он из и од онога што је свима и познато и доступно (речи, боје...) ствара нешто сасвим ново, дотле невиђено, чему се и уметник и околина диви (прича, слика...). То је један од видова значаја и улоге уметника, из познатог се ствара дотле потпуно невиђено.

У свету фикције нема правила, све може да буде „контра“, па и контра од самог „контра“ за појмове реала. Фикција не зависи од закона физике и логике (?): ту се може говорити о „лепоти беде“, као и о „слободи у апсу“. Извесно је да суровости живота могу бити изнад моћи уметности по својој (не)вероватности – пролаз Срба преко Албаније 1915, ужаси концентрационих логора, откривеног збега – али лепота реала, ако је икад има, редовно заостаје за моћима уметности.

И при раду и при разматрању уметничког деловања резонување у многим зависи од почетне тачке активности и даљег угла деловања и отуда су неизбежне разлике у ставовима.

Стања блиска (не)могућностима фикције срећу се и у реалу на примеру понашања воде која је у сталном „немиру“/тражењу свог (без)коначног облика који је условљен „кривинама“ посуда у којима се вода налази (и у посуди и у језеру)

Појам „воза“ – који делује и као „метафора“ – није ретко присутан у уметничким делима. Дешава се то и тамо где је реч о малим местима која у реалу ни на који начин не би могла да имају железнички саобраћај. „Воз“ се ту јавља у виду посебног субјекта који одвлачи пажњу, утишава говор, уноси немир и „прекид“ текућег живота као појава метеора/објекта из митског света. Иако је ту реч о два потпуно независна света, њихов „сусрет није без значења и отуда га уметници радо користе. Да ли је потребно подсећати на сцене око 1900. кад су гледаоци при првим сусретима са светом филма због снимка наиласка воза из страха бежали из просторије. Податак се користи и при изучавању феноменологије и историје уметности.

- Ступању у уметност односно у фазу самосталног рада, стварању претходи (често) тешка ментална криза. Изразит је пример Н. Тесле, који у младим годинама у Пешти пролази тешку кризу – стање које претходи идеји и проналаску наизменичне струје по стиховима песника. У почетку уметник ствара своје „јунаке“ и има пуну „власт над њима“; крајем живота, биолошка снага почиње да слаби, ранији „јунаци“ оживљавају и почињу да прогоне писца (иако су творевина управо његове имагинације); стога је крај живота таквих уметника обично тежак, појава о којој се нерадо говори. Чини се то из наводно хуманитарних разлога. Као што наука „нема тачку“ тако за њу не би смело да буде ни „тајни“. Отворен говор о начину смрти таквих особа вероватно би допринео разумевању тајне стварања. И сам Тесла крај живота дочекује са низом менталних оптерећења. Иначе, Тесла би се по својим „открићима могао сврстати у ред стваралаца (примењених) уметности – идеја која сигурно не би била шире прихваћена. Случај Тесле показује колико је врхунска наука блиска уметничком стварању. До Тесле, таквих проналазака није било и он није својим радом могао да копира никога

- И поред све немоћи, неуспеха, празног хода, теорија је успела да бар привидно нешто постигне: редовно се тврди да једно/прво читање није довољно: у помоћ се призива дубинска психологија; истичу се предности „новог читања“ и коришћења метајезика; низ досадашњих појмова тражи „дуплирање“ уз извесно „пост...“ или „мета...“; потом, долазе и преплети кроз игру падежа неке речи „номинатив генитива“, у циљу повећаног ефекта изражајности и убедљивости неке „по оцени аутора“ значајне речи. Приче: „не би биле вредне колико су вредне да се њихов естетски потенцијал може исцрпети једним ма колико обухватним читањем.“ При сваком новом читању било ког вредног књижевног дела јавља се тренутак интерпретативне корекције, или макар допуњавања већ реченог.“

За разлику од уметности где се може говорити о лепоти беде, у свету реала није ретко размишљање о беди лепоте

- Покушаји објашњења уметности често се свде на стварање неологизама и употребу „синонима“ речи преузетих из разних језика; ствара се утисак да је нешто урађено, док стварно суштина питања остаје подједнако далеко. На ту појаву се жале „оштећене“ личности још крајем 19. века.

- Уметници чијем раду критика није наклоњена редовно истичу како их то не занима што је у знатној мери тачно, али се из „контекста“ види како итекако прате реч теоретичара. Заступници става по коме је оно што се збивало и у области стварања и у области оцене око 1900 за данашње појмове „застарело“ и самим тим је умањене вредности, треба да знају кад ће из неке не тако деле будућности и оно што се у уметности збива на сцени два миленијума исто тако изгледати застарело

У радовима уметника постоје елементи који имају карактер „символа“ по којима је лако препознати ко је њихов аутор: Милић/„балвани“; Величковић/„обезглављени“; Љ.Поповић/„сирена“; Шобајић/„прегажене жртве“; Шејка/„сметлиште“... Већи део њиховог опуса представља само „варијације“ основне од теме које као да они не могу да се ослободе?! Она им је „амајлија“? Овакво стање не би ишло у прилог схватању о њиховој оригиналности и независности у раду – пре их приказује као робове своје основне идеје.

Кад је реч о личностима уметника примећује се да постоје случајеви где је шира заједница склона таквом раду (слично породици Настасијевић – Момчило песник, Живорад сликар, Светомир композитор, Славомир писац; у прилог томе иду и поједина презимена: Пеговић, Мазалић, Гаталица, Паспаљ, Граић...), што означава генерацијску везаност за неку уметност. Треба знати да ту није реч о врхунским ствараоцима. Потом долазе они случајеви где су за уметност везани само појединци, док се у осталим деловима породице таква склонист не среће ни у траговима.

Случајеви односа уметника и личне породице (брак, потомство) су проблем за себе. Посебно се то односи на потомство. Најчешће они потомства и немају (вољно или невољно?); деца су, тамо где их има, неретко избогаљена телесно или ментално – скептик би рекао да тиме плаћају данак таленту својих родитеља, односно својство личности уметника да од својих потомака из будућности извлачи снагу за лични рад и стварање.

Суштина уметности се и састоји у томе – у способности преузимања енергије из „будућности“. Сведено на ниво конкретног, то значи присвајање стваралачког потенцијала од својих потомака. Они ће, уколико их буде, услед те особине и способности свог претка, бити у знатној мери ускраћени на разне начине у поређењу са својом околином.

Ова појава може се приметити и код великих уметника и код великих научника, мислилаца. То је пример више како су у својим „коренима“ блиске област уметности и врхунске науке, што је и до сада познато. Друго је питање како би се та стања формулисала. Колико би било оправдамо да се рад великана Николе Тесле и сличних сведе само на појам примењене уметности.

Са друге стране, појаве оваквог типа су прилог више за теорију „косе равни“. У оној мери колико велики стваралац одскаче од „просека“, толико његови потомци заостају за просеком. То је најчешћа појава. Она не значи да се увек тако дешава, али је чињеница да супротних примера скоро да нема. У најбољем случају, син може да се нађе на нивоу оца – скоро никад изнад њега кад је реч о високим остварењима.

Могло би се навести много примера и јасно је да сви они могу бити предмет дискусије – ћерка великог мислиоца Бергсона, синови Ајнштајна, потомство Вука, Змаја, Јакшића (Ћопића, Павића...). Мора се водити рачуна поводом ове тематике да има доста прећутаног. Стога се већ одавно помиње оно што се зове „трагедија генија“. Други вид „трагедије“ састоји се у томе што ту нема развоја путем „наслеђа“.

Потом долази разматрање питања „увећања снаге“, односно „хипертрофије“ основног, свима створеног дара (прича, слика, песма). Код стваралаца се то дешава на „штету“ биолошке снаге потомства.

Трагови почетака тежње појединаца за ликовним изражавањима прате се по пећинама као првим сачуваним становима првобитних људи. У каснијем времену (условно) ближе нама уметност се преноси у „храмове“. „Храмови и палате у свој својој величини и лепоти, уствари су само догоревање и доцветавање онога што је никло или плануло у сиротињи. У простоти је клица будућности, а у лепоти и сјају непреварљив знак опадања и смрти.“ Она делује унеколико припитомљеније и карактерише је тежња да се води рачуна о захтевима неке „естетике“. Тако се збива до најновијег времена, кад

уметници своје надахнуће траже по сметлиштима, стањима распада... тиме се уметност и приближила својим пећинским (пра)почецима.

„Уметност је свој развој почела кад је знање човека још било оскудно, а он осећао потребу да да себи извесна објашњења. Захваљујући машти уобличио је легенде и приче. Уметници као људи који опште са том магијом, често су били врач, надприродни и недокучиви обичном човеку који није могао да се супротстави неким природним законима... Све што му није било јасно он их је приписивао неким натприродним законима, а посредник је била та његова пратиља – уметност. Уметност је феномен који је у стању да оживи комад мртве материје и да учини да својим зрачењем умири човека...она је то у стању да учини и примитивцу и цивилизованом човеку.“

„Улазимо у једну нову еру вандализма... одликује је разводњавање вредности, а оно је у обрнутој сразмери с квантитативним порастом цивилизованог и урбаног човека – што је више цивилизованих (оних који живе у градовима) толико је мање културних... Незналица поготову модерни вандал – човек са паролама и фразама, није свестан свог незнања. А оно што не зна за њега не постоји.“

Код успешних уметника јавља се „пролиферација“/бујање текста који се при каснијем сређивању мора да скраћује: „Рукопис је имао преко 250 страница. Нисам био задовољан њиме па сам се одлучио на драстична скраћења, остало је само 90-ак страница... (пред објаву) наметнула се потреба, нужна ваљда за сваки посао овакве врсте, да се много ствари сажму и скрате. У први мах било ми је тешко да ма шта редигујем и мењам...“ Познат је пример Милоша Црњанског који је у очајању због принудног скраћивања пред штампу изостављени део рукописа уништио. Ипак при самом раду чешће се среће потреба „додавања“ раније замишљеној представи него што би се приступило „одузимању“, нечег већ урађеног.

Током рада на овој тематици често се наилази на „контрасте“ подједнако (не)прихватљиве: „За уметника је најважније: чудити се!“ док ће се о другом рећи да се: „ничему на свету није могао зачудити!“. Један писац ће хвалисаво рећи како је он „гатара“, док ће други мирно одбацити идеје да је писац „врач погађач“.

Улога „половичности“/недоречености се среће и ако се о њој изричито не говори. На сличну појаву се наилази и у филозофији и у егзактној науци. Познат је случај приче о непокретљивости услед потребе сталног савлађивања „половине од половине“, што у основи брише појам могућности кретања (Зенон); затим у науци се говори о времену „полураспада“ појединих радиоактивних елемената... Цела прича о уметности се може свести на „половичност“ – ту се ни чак не може говорити са 100%-ом сигурношћу тврдње: „Моја скулптура и јесте и није фигурација, она јесте и није апстрактна... Реализам за мене

није имитирање природе него откривање истине која је судбоносна за човека.“ Да ли се та појава по „језику природе“ (не људском) може довести у неку везу, показате време, као и да ли се ту ради о некој врсти „онтологије“ (онтологија и Пикасо, по коме све оно што је човек у могућности да замисли, он то може и да „створи“).

- Оно што уметност чини успешном/привлачном јесте њена (често привидна) лепота. Појединац бежи из суровости реала који је све друго него леп и привлачан.

Поред сусрета са „лепотом“ ту је и осећај „надмоћи“ (реч је о остварењу једне личности док сви остали из околине то не успевају). Сами ствараоци, више него „публика“ (?) говоре о „описмењивању“ које уметничко дело својом појавом доноси. „Циљ уметности је да се свако око одгаја и навикава на схватање лепог и у човеку побуди потреба за оплемењивањем своје личности.“

Уз помоћ фикције уметност обилује контрастима и парадоксима. Неретко, они се и у реалу „додирјују“: старт/циљ; улаз/излаз; (пензија) смешна/жалосна; не зна се куда воде почетни знакови узбуђења: у ридај или у громки смех... Употреба географске карте уноси измене у поимање земљописа – 1900. се у Београду говорило „горе на Ибру“, данас би се рекло „доле на Ибру“

Ситуирани писци и теоретици говоре о неком „шапату громава“. Тако могу да размишљају они чији живот и опстанак не зависе од ђуди природе, већ на њих гледају или их доживљавају као „туристи“. Јанко Веселиновић као свештенички син и запослени/плаћени учитељ могао је онако мирно и прибрано да посматра временску непогоду и касније напише приповетку „Град“. Мало је вероватно да би то могао онако успешно да обави да је у том моменту био на месту неког пољопривредника, житеља села.

Почетак, заматак књижевног дела се налази у неком необичном догађају (анегдоти) која одскаче од свакодневног. На основно узетог из реала надовезује се рад фикције/имагинације „као изданак који даје ниву ‘изданак’“. Збива се то и у епоси реализма и тад се дешава да садржај и саме анегдоте од које писац полази њему није довољан. Приповетка „Кумова клетва“ говори о необичном догађају. Писцу није довољно то што младожења страда на дан своје свадбе. Да би утисак био већи, он преко своје фикције доводи о проширења анегдоте. Младожења је страдао, али писац каже да је био „јединац“ својих родитеља, што у стварности није било тако. Али, ефекат приче у том случају био би мањи.

Моћи фикције су неограничене, па и онда кад се у излагању прича поступком контрадикције – на војничком маневру може вољом писца невоља живота притиснут и одсутан и полумртав човек да у одговарајућем тренутку наступи као врхунски извежбани спортиста. Писац се толико унесе у своју причу да заборави на оно како је само неколико

страница раније тврдио супротно. Убеђен је да га ништа не обавезује. Израду појединих сцена писац доживљава као „празник маште“.

Говори се како су уметничка дела „антиципација“ оних времена и појава чији долазак тек предстоји. Ова појава се среће и у свету мисаоних људи, где се са мање или више оправдања цени као „сећање на будућност“.

Поред низа неодређености и релативности кад је реч о уметничком свету јавља се и питање односа (не)рада и одмора за рад уметника као и односа свесног и „подсвесног“ у човеку. Претходи му стање немоћи да ишта уради а онда после извесног одмора ствара нешто чему се и сам изненади. „Ала сам одвалио комад!“ – истиче стваралац после неочекиваног успеха... Да ли је у таквом случају претходно стање нерада сме оценити као једноставно период ленствовања, или је реч о нама недоступним или необјашњивим односима рада и одмора свесно/подсвесно.

„Дисциплиновани“ уметник – што је на први поглед неспојиво са основном представом о уметнику као нестабилном, несместивом, вечно буновном и буниличком човеку који се тражи бежањем од себе... – се понаша тако што он има усклађен ритам рада. Он не чека да му идеја дође по „надахнућу“; он је призива и „провоцира“ кроз бављење активностима блиским основном опредељењу (пискарање као „пробе пера“ како су некада говорили стари преписивачи; „дорادا“ раније урађених слика... На тај начин се врши концентрација мисли и њено усредсређивање на основно поље рада, задатка, намере...

Широко је раширено убеђење како уметник ради само „једно дело“ – односно како током свог рада трага са за што потпунијим изразом своје основне намере. Отуда је разумљиво зашто он никад није задовољан урађеним. Све док је у рукама, уметничко дело никад није „готово“ и никад није „крај“: „да прегледам и можда неку ситницу изменим... Променио сам први опис, и унео другу нешто блажу верзију. Али тад нисам могао ни да спавам ни да једем, па сам остао при своме.“ Просто је невероватно да унутрашњи револт уметника може да буде тако јак и да доведе до тако снажне реакције организма услед одступања од основне намере по савету утицајне околине.

Такав (скоро) редовни однос уметника према послу о коме говори само мањи број од њих поставља нова питања пред трагаоцима – да ли је уметност (само) ствар надахнућа/инспирације или је то у истој мери и дело „тренинга“ – рада своје врсте. У продужетку опет древно питање шта је у овим зонама претежније и важније – дар или рад. Једногласја ту нема – мишљења су различита – нити се тако нешто може тражити. „Таленат је стожер а рад је тај који треба да врше. Труд и скромност су пријатељи

стварања... У сваком послу поготову књижевном опасно је бити задовољан. Уметничково незадовољство је кључ успеха...”

Толико пута је речено (и тако мора да буде) како су могућности фикције неограничене и неисцрпне. Речено је већ да крв у уметности није црвена. У том правцу се може наставити и даље – железничка композиција би могла стајати на крову док би точкови били у ваздуху (уметнички неписмени би рекли да је она „извртута“), планине би могле да се ослањају на своје врхове, а њихова „подножја“ би за то време тежила према облацима. Творевине купастог облика би свој ослонац – који уосталом њима и не би био потребан – потражиле на врховима док би им њихова широка основа била усмерена ширинама бескраја. „Прво бисмо видели како пада глава човека, па после како се тај човек спрема да легне на сто за погубљење... Омогућавало се гледаоцима да виде прво крај, и онда су могли одмах да напусте салу, јер су видели крај. Али обично су сви остајали до почетка. Јер је почетак изазивао код њих урлик протеста што онај који је погубљен најзад здрав и читав живи.“ (Арастрат) Овако нешто је могуће извести само у фикцији – али је делимично изводљиво и у реалу; извести „ретроспекцију“ филма од краја према почетку технички није неоствариво и друго је питање каква „салата“ би при томе настала и колико би цела тако обављена „пројекција“ била примљена од гледалаца. Да ли и у коликој мери би им била прихватљива и разумљива. „Висока“ уметност у принципу има мало поклоника па ипак се јавља питање колико би се у овом случају таквих нашло...

За добронамерног и наивног читаоца (таквих је већина) посебан проблем представља категорија наводно од писца пронађених аката или списка. Конзумент/читалац постаје збуњен да ли се њему саопштава (даје на увид) стварно новопронађени дотле непознати акт/спис или је и ту реч као што је сав преостали текст само дело/производ бујне пишчеве маште. Та дилема у свести конзумента никад не може да се разреши до краја на такав начин да се читаво питање у потпуности разјасни и отклони: „Од онога што није било и што никад неће бити праве вешти писци најлепше приче о оном што јесте.“ (Пут)

За публику су од интереса и тренуци самог чина стварања. Могу бити виђени и тумачени различито. Притом су подједнако занимљива и сведочења самих актера стваралачког поступка као и оних малобројних (не)срећника који томе могу да присуствују – усхићени што им се даје једна таква прилика, несрећни и истовремено погођени што и поред тога што су тако близу, неће моћи много од тога да схвате. „Седио је за столом. Био се задубио у неке хартије... Тако је често бивало; усредсређен на мисао с којом сам га затицао, он би се опасивао зидом који је свему одолевао. И тек кад би мисао нашла своју реч и смирила се на хартији, зид би попуштао и он устајао од стола... У десној

руци држи оловку, док прстима леве руке лупка по бедрима. То је дакле онај тренутак кад се писац носи са својом мишљу, и не зна шта ће с њом и самим собом... Кад објект надражи чуло вида оно емитује надражај у свест где се ствара представа о том објекту. Та представа сачувана у свести емитује се преко руку на хартију. И при најмањој погрешци, они шаљу поруку мозгу и он врши коректуру руке. Овај процес називамо обичним преписивањем објекта.“ (Слично сведочи Тесла кад говори у коликој мери се способност његове имагинације потврђује са касније у лабораторији провереним и доказаним идејама).