Znanost i drama: Što je osjetilno zapažanje?

Lyndon Larouche mlađi
16. rujna 2010.

Stvaralaštvo, izraženo ili kao fizičko-znanstveno, ili Klasično-umjetničko, uvijek je pohranjeno unutar, prema pripadajućem načelu, zajedničkog područja Klasično umjetničke kompozicije. Dosad, danas, malo sadašnjih vodećih zagovornika jednog ili drugog od tih dvaju prostornih faza, trenutno dijele to aktualno viđenje, i ta činjenica objašnjava veći dio njihovih čestih, sistematskih neuspjeha u provedbi svog rada.

Ipak, najučinkovitiji lijek glede te činjenice, može se naći, u načelu, unutar specifične domene Klasične tragedije u tradiciji Eshila, Platona, Williama Shakespearea, Gottholda Lessinga, i Friedricha Schillera, kao najznačajnijih predstavnika.

Nažalost, moramo odbaciti sadašnju prevladavajuću, no pogrešnu pretpostavku da su umjetnost i znanost u biti različite kategorije. To, nažalost, popularno viđenje sprječava ljude koji su podlegli indoktrinaciji takvog viđenja shvatiti kako ulogu otkrića univerzalne fizičke zakonitosti, tako i saznanje činjenice, da relativno najdublja načela i zakonitosti stvaralaštva imaju svoj izraz, međuzavisno, i u fizičkoj znanosti i Klasičnoj umjetničkoj kompoziciji. Ljubav i strast potrebna da se dođe do takvih otkrića, leži prvenstveno, na strani Klasičnog umjetničkog otkrića: leži tamo među dvoznačnostima te zajedničke domene koju određuje stvaralačka mašta.[1]

Klasična tragedija izražava „načelo stvaralaštva u smislu ujedinjenog procesa samorazvoja čovječanstva“, tvrdi LaRouche, načelo zajedničko Klasičnoj umjetnosti i kompetentnoj fizikalnoj znanosti. Na slici, pogrebni govor iz Shakespeareovog **Julija Cezara.**

Postoji odsudan razlog naizgled gotovo općeg nedostatka intelektualne sposobnosti shvatiti tu činjenicu, barem do sad. Naime, jezik većeg dijela fizičke znanosti, korijen ove sustavne odlike prevladavajuće poteškoće, leži u istoj aksiomatskoj pogrešci pretpostavke, koja potiče mnoge inače nadarene znanstvene profesionalce, čak i među radovima sljedbenika Bernharda Riemana i V.I. Vernadskog, da se čvrsto drže doslovnog tumačenja periodičke tablice elemenata u kemiji, tumačenje u smislu tvrdokorno redukcionističkog pojma elementarnih čestica prostora i vremena, umjesto raspoznavanja singulariteta kontinuirane, kozmičke domene.

Uzmite slavnu dvoznačnost uobičajenog viđenja takozvanog paradoksa polja i čestice, kao primjer naširoko raširenog propusta na koji sam se posredno osvrnuo gore.

[1] Na pr., **Sedam tipova dvoznačnosti** Williama Empsona.

Shakespeareov **Macbeth** *je još jedna od Shakespearovih tragedija u kojima nema heroja, samo lanac umorstava i izdaja, koja su odraz pokvarenog društva. Slika prikazuje Macbetha na prijestolju.*

Na području građe koju sam stoga postavio neposredno pri ruci na sljedećim stranicama, točno ta još uvijek uporna i trajna pogreška u elementarnim pretpostavkama, kao što je pojam da su umjetnost i znanost posebne kategorije, mišljenje koje pokazuje sklonost uništenju pokušanog uvida u to područje Klasične umjetničke kompozicije na koju je ukazao Percy Bysshe Shelley svojim zaključnim sažetkom u djelu ***Obrana pjesništva****, kao i pojam Williama Empsona u njegovom djelu* ***Sedam tipova dvoznačnosti****, i temeljnim načelima na kojima počivaju moja jedinstvena dostignuća na polju znanosti fizičke ekonomije.*

Onima koji pažljivo slušaju, raspoloživ je pogled s vrha na dole na načelo stvaralaštva u smislu sjedinjenog procesa samorazvoja čovječanstva; baš sama Klasična tragedija uživa posebnu prednost kao najsnažniji izraz toga. To je načelo čiji se izraz, naprimjer, pokazuje kao izazov kod kompetentne razrade Klasične tragedije; to je izazov u sustavnoj usklađenosti s Johannes Keplerovim jedinstveno originalnim otkrićem zakonitosti univerzalne gravitacije. Ukratko, kao što je rad Johannesa Keplera pokazao prema njegovom djelu ***Harmonije svjetova****, i kao što je Albert Einstein potvrdio, ne postoji razdvojenost velike umjetničke kompozicije od valjanih pristupa fizičkoj znanosti.*

Posvećujem ovo sadašnje izvješće tom specifičnom slučaju, slučaju kojeg smatram najprikladnijom ilustracijom jedinstva tih stvaralačkih moći istinskog otkrića koje dijeli Klasična tragedija sa širinom društvene i fizičke znanosti.

Ne smijemo izbjegavati pitanje sadašnje uobičajene nekompetentnosti tobožnjih znanstvenika koji su odsudno griješili falsificirajući Keplerovu jedinstvenu originalnost u tom pogledu. Nešto ću više reći o izvoru ove naznačene raširene grješke u pretpostavci, kasnije u ovom izvješću. U međuvremenu, imajte ovo upozorenje u vidu, jer će ono biti istaknuto na dublji način, na kasnijem prikladnijem mjestu u izvješću.

PREDGOVOR:

Često sam naglašavao, da za shvaćanje određenog, jedinstvenog načela, koje je zajedničko Klasičnoj umjetničkoj kompoziciji i svakom kompetentnom soju značajnog rada na polju fizičke znanosti, najučinkovitija metoda dosad iznesena, bila je ukaz prikladnosti slučaja Johannesa Keplera, sljedbenika Nikole Kuzanskog, odnosno njegovo jedinstveno originalno otkriće zakonitosti univerzalne gravitacije. Inzistirao sam, da svaka kompetentna rasprava Keplerovog otkrića mora početi od raspoznavanja izravnog Keplerovog navoda činjenice, da je odabrao suprotstaviti dokaze organa *vida* [dokazima] harmoničnosti (*sluha*). Kao što je Albert Einstein kasnije potvrdio, Kepler je time pokazao, da je njegovo vlastito otkriće gravitacije, razrađeno na taj način, jedino pravovaljano, otkriće za koje je Einstein naznačio da određuje svemir kao jedinstveno konačan, ali također i neomeđen (neograničen).

Na taj način određeno je postojanje pravog kozmosa, radije nego redukcionističko mehanistička pretpostavka čestica koje su poput pjega išarale čistoću inače (zrako)praznog prostora.

To Keplerovo otkriće, koje je Einstein shvatio u dubinu, izražava činjenicu da zakonitosti koje vode naš svemir, nisu određene osjetilnom percepcijom (zapažanjem) kao takvom; umjesto toga, [određene su] otkrićima univerzalne zakonitosti: kao što je Keplerovo jedinstveno originalno otkriće univerzalne gravitacije, koje ljudsko znanje usvaja i uvodi u svakodnevni život gledajući na dokaze, iz osjetilnog zapažanja, kao na nešto što nije ništa bolje od područja uzajamno proturječnih sjena, koje nemaju svojstvenu suštinu (supstanciju) u sebi i po sebi. Ostavljeno je to, stoga, stvaralačkim umjetničkim moćima svojstvenim ljudskom umu, i njegovim sposobnostima predočiti zakonitost, koja pojašnjava stvarnost koju se ne može otkriti osjetilima, a koja vreba iza zapažanja tih pukih sjena.

Unutar granica sadašnje znane povijesti europske kulture, i njene drame, postoje četiri glavna puta diskusije ove građe, koje treba svesti na jedan još neodređen put. Prvo, postoji točan put, kojeg ističem u ovom izvješću. Drugo, put koji do određene mjere zaslužuje relativno najviše sažaljenja od svih, to je onaj kojeg možemo vrlo precizno naznačiti kao „primitivno praznovjerni materijalizam". Treće, imamo aristotelovski tip. Četvrto, tu je „moralni indiferentizam" tog aksiomatski iracionalnog oblika Liberalizma koji vuče trag od upliva Paola Sarpijevih sljedbenika kao što su lakovjernici u Adama Smitha. Konačno, nakon razmatranja svega drugog, ostaje prvi od te četiri vrste, još jednom, ostaje moderno znanstveno gledište čiji trag pravovaljano nalazimo u djelu **De docta ignorantia** Nikole Kuzanskog, utemeljitelja moderne znanosti.[2]

Potonja kategorija moderne znanosti čije tragove sistematski nalazimo u radu Brunelleschija i Kuze, ujedno je i tajna tragičnog načela, koje protivnička lica u Shakespearovim tragedijama ne uspijevaju otkriti; odatle njihova tragedija. No međutim, unatoč toga, postoji genije Shakespearovih sposobnosti kojima određuje načelo tragedije u životu. Takvo bi, nadajmo se, moglo biti vaše vlastito otkriće.

Najuobičajenija zabluda ljudi tih propalih kultura, koje su mi dobro poznate danas (u naše svrhe ovdje, britanski empiričari su najnepodnošljiviji),[3] ima svoje žarište u ljudskoj slijepoj religioznoj odanosti glupom poganskom strahu i čudu užitka i boli: bolje, za njega, bol drugim ljudima. Da bismo obradili tu zabludu s nakanom da je izliječimo, svraćam vam ovdje pozornost na slikoviti argument, kojeg sam naveo u nedavno objavljenom djelu.[4]

Ranije sam obradio istu popularnu iluziju na koju ukazujem ovdje, u to vrijeme zbog izazova s kojima se svi izražaji fizikalne znanosti sukobljuju. Danas, predstavljam ovdje istu građu koja se susreće na polju drame, ističući ovdje predmet istinske Klasične tragedije predstavljene u tradiciji Homera i Eshila. Pozivam se ovdje na Eshila i Shakespearea kao na bitnu vrstu subjekta svakog takvog istraživanja europske civilizacije; no, ovdje, naznačit ću načela tog predmeta sa stajališta izravne pronicljivosti u to, koju je dao, ili potaknuo rad Fridricha Schillera, i Percy Bysshe Shelleyjevog djela **Obrana pjesništva**.

Ovdje obrađujem ne samo ta načela kompozicije kao zajedničku Klasičnoj tragediji i kompetentnoj fizikalnoj znanosti; ukazujem na dokaz te tvrdnje, smatrajući ga predmetom načela.

I. NAČELO TRAGEDIJE

Svaka velika Klasična tragedija, od vremena, uključujući posredno Homera i izravno Eshila, kao i dolično odavanje vrijednosti Klasičnoj umjetničkoj kompoziciji i predstavi uopće, izraz je istih moći otkrića i razvoja tih načela/

[2] U tu svrhu, moramo prepoznati otkriće činjenice da je lančanica (krivulja lanca) izraz fizičke zakonitosti, suprotno nekompetentnoj aristotelovskoj dogmi, čiji su odraz **Euklidovi elementi**.

[3] Upravo „najnepodnošljiviji" iz razloga globalnog dometa zla koje *globalno proširena primjena* Liberalizma utjelovljuje.

[4] How Adam Smith Fooled You Suckers: Most of the Time [Kako je vas lakovjerne Adam Smith nasamario: kroz čitavo vrijeme]. **EIR**, 24. rujna 2010. Također i na www.larouchepac.com.

zakonitosti o kojima stvarni znanstveni napredak sada ovisi. Tragedija nije izraz pogrešnog ponašanja neke osobe, ili skupine lica; ona je, radije, kao za Eshila, Shakespearea i Schillera, izraz sustavne manjkavosti postojeće kulture u shvaćanju prirode ljudskog roda.

*Lijevo: Eshilov **Prometej** pruža temeljni ključ načela tragedije, i to, činjenicu da društva propadaju zbog sustavne grješka njihove kulture. Ta grješka spušta čovjeka na nešto manje od ljudskog, stanje koje nameću, kao u Eshilovoj drami, oni koji bi željeli biti bogovi Olimpa, koji bi čovjeku nijekali znanje (vatru) koje mu je nužno da živi kao čovjek. Na slici, Jan Cossiers, flamanski slikar 17. stoljeća, prikazuje Prometeja koji nosi vatru čovjeku.*

Takvi propusti nisu nikad tek puke pogreške neke osobe, već radije, oni predstavljaju bezumlje prevladavajućeg, vodećeg svjetonazora čitavih kultura, ili, drukčije rečeno, kapitulacija lidera društva pred sustavom, kojeg se često smatra i otkrivenjem koje dolazi iz čudesno iracionalnog područja, pukog „vladajućeg popularnog mnijenja".

Načelo tragedije, predstavljeno govornom dramom na Klasičnoj dramskoj pozornici i Klasičnom glazbenom kompozicijom, može se isto tako ta uloga načela vidjeti na primjeru dramatične ironije grafičkih kompozicija Leonarda da Vincija i Rembrandta van Rijna. Potonji su tipični, zbog načina na koji su ti veliki intelekti prikazali i čovjeka pojedinca i njegov (ili njen) odnos među individualnim osobama, prema sistematskom obliku načelnog sastava društva. Leonardo da Vincijev razvoj dubljeg smisla lančanice i traktrise, a odjek tog rada vidi se kasnije kod Leibniza i Bornouillija, primjereni je izraz toga na polju fizikalne znanosti.

No da bismo razumjeli ovu osebujnu sponu Klasične umjetničke kompozicije i prave fizikalne znanosti, moramo uzeti u obzir stvari kao što su dotični korijeni i neuspjesi većine popularnih oblika vidljivih pokušaja određivanja Klasične, kazališne ili glazbene, pozornice i to kliničkim načinom. Rješenje tog izazova otkriva se u ulozi stvaralačke mašte na polju djelotvornog fizič-kog znanstvenog na-pretka u društvu, polju koje predstavljaju ljudi i žene okupljeni na ovoj prividnoj kazališnoj pozornici, a to je društvo uhvaćeno u žarištu velikih tragičara.

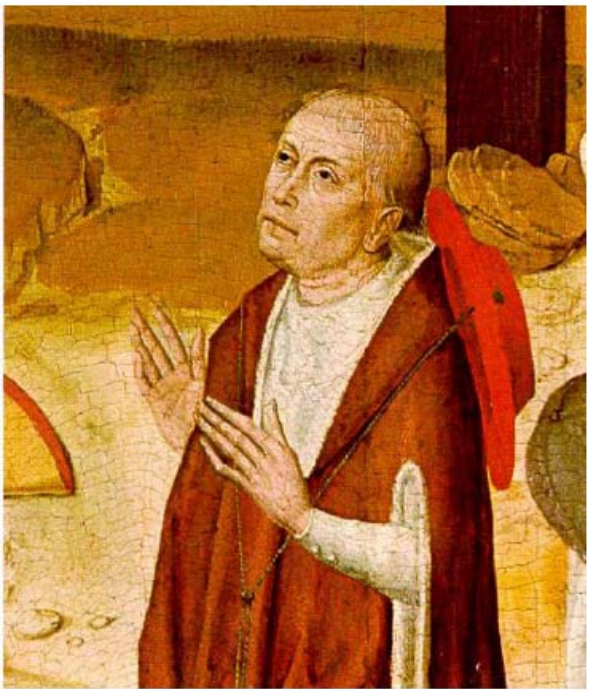
Poezija zamišlja budućnost; znanost se time pokreće da je stvori, svojevoljno, na ukazljiv način.

U tu svrhu, vraćam se na primjer kojeg sam uporabio u tu svrhu nekoliko puta zadnjih nekoliko godina.

Glavna prepreka uvidu u ovakvu građu može se naći u svakom uspješnom pristupu kompetentnoj pronicljivosti u područje tog gradiva, postavivši ga u sustavno proturječje aktualnih, praktički aksiomatskih, i duboko usađenih pretpostavki svojstvenih u združeni sklop Aristotelovskih, liberalnih ili grubo materijalističkih postavki. Izrazit ću ponovo ovu poantu koju sam baš učinio: ljudi često uporno žele, budalasto, pojašnjenja koja leže na pretpostavkama, koje smatraju temeljnim, urođeno redukcionističkim, pretpostavkama svog uvjerenja, glede gotovo svega što odaberu vjerovati u ovim ili onim okolnostima.

Bitni problem je, da nijedan od opće prihvaćenih sklopova vjerovanja, u drevnim ili kasnijim kulturama, kao što su one na koje sam se

osvrnuo gore, koje predstavljaju manjkave kategorije, ne dopušta djelotvorno razumijevanje *ontoloških implikacija stvarnog ljudskog stvaralaštva*. Ta pogreška u vjerovanju, koju potiče slijepo vjerovanje u osjetilno zapažanje, samo je propust prepoznati istinsku stvaralačku narav ljudskog roda, u suprotnosti s naravi životinja i sklonostima modernih liberalizama. Prema tome, moramo nastaviti dubljim uvidima, ulazeći dublje u drevnu prošlost naše civilizacije, kao na primjer, u nalog olimpskog Zeusa Eshilove **Prometejeve trilogije**.



Moderni znanstveni svjetonazor, koji kao Klasična tragedija potiče iz platoničke koncepcije odnosa između čovjekovog uma i svemira, proizlazi iz otkrića kardinala Nikole Kuzan-skog, filozofa i svećenika 15. stoljeća, prikazanog na ovoj slici.

Moramo, stoga, priznati da postojanje istih čovjekovih moći *stvaralaštva 'per se'* koje su specifične svojevoljno svjesnoj različitosti čovječanstva od nižih oblika životinjskog života, uistinu pokreće više ili manje značajne odgovore kod nekih od nas, jer je ta podjela do sada vidljiva u ljudskoj povijesti, i jer je pokazuje razvoj kretanja među životinjama danas. Ovo odavanje visoke cijene istinskom stvaralaštvu, odnosi se na neke od sjena koje su specifično sjene koje baca stvarna stvaralačka pronicljivost ljudi i žena, ali su često, ipak, odavanje visoke cijene kojima nedostaje svako učinkovito shvaćanje učinkovitog načela stvaralaštva *'per se'* kod onog koji ga rabi. Dogme Aristotela i Paola Sarpija tipičan su primjer načina moralne i ine korupcije pomoću koje se učinkovito svojevoljno stvaralaštvo često potiskuje s teškim posljedicama i šteti za društvo, kao što je slučaj poslijeratne transatlantske kulture nakon smrti Predsjednika Franklina Roosevelta.

Evo kratki opis slučaja: U ovom izvješću ovdje, navodim građu smještajući je, u kliničke svrhe, unutar sklopa funkcije Klasične drame, naročito Klasične dramatske tragedije. Činim to s nakanom osvjetljavanja nekih bitnih odlika vrsta Klasične dramatske tragedije. U tu svrhu nastavljam ovdje, napadom na obične lažnosti u sprezi s popularnim slijepim vjerovanjem u dojmove osjetilnog zapažanja (percepcije).

Tajna ljudskog uma

Ja sam, do sada, često koristio primjer hipotetičkog slučaja pilota svemirskog broda koji leti iz orbite Zemlje u orbitu Marsa, kao slučaj u gdje se pilot oslanja na instrumente koji služe kao zamjena čovjekovim osjetilnim zapažanjima. Usporedio sam to ponašanje s onim znanstvenika Alberta Einsteina i u njegovoj obradi dubljeg smisla Johannes Keplerovog jedinstveno originalnog otkrića gravitacije, kao što Kepler u djelu **Harmonije svijetova** predstavlja svoj dokaz u tančine. Istom, dakle, metodom koju ovdje ističem, Einstein naznačuje svemir konačnim, no bez ograničenja koje navodi na postojanje više ili manje čvrstih vanjskih međa, koje zabludjeli Aristotel i Paolo Sarpi tvrde [da postoje]. Drugim riječima, naš je svemir onakav kakvim ga aktualno *ontološki* određuje bezgranični potencijal stvaralačke promjene u u samom svemiru i [promjene] samog svemira. Sa čovjekom, ta univerzalna, protuentropijska moć sustavne promjene preuzima hotimičan izraz.

U svojoj nužnoj procjeni stanja hipotetski kapetan svemirskog broda, vođa tog zadatka, mora uporabiti ironično suprotstavljanje dviju slika (jukstapoziciju!) u biti neovisnih vrsta instrumenata, u nakani da dođe do *nužnog zaključka koji ne odgovara prikazanim podatcima odabirom bilo kojeg od tih instrumenata na koje se oslanja.* Takav je proturječni oblik valjane zakonitosti određivanja

znanstvenog iskustva, općenito, ili u iznimnim slučajevima, koje je Bernhard Riemann naznačio, naprimjer u svojoj, zaključnoj, trećoj sekciji svoje docentske dizertacije iz 1854.g., kao [iznimni slučaj] vrlo velikog ili vrlo malog.

Još jednom izlažem odsudnu tvrdnju: prosudba koju je taj kapetan letjelice donio u njenom letu, ako je kompetentna, ne odgovara nijednom određenom odabiru zakonitosti sadržane u specifičnom izboru pojedinačne odlike čovjekovog osjetilnog zapažanja. To je ujedno i odsudno načelo primijenjeno u pristupu načelu Klasične drame, suprotno uobičajeno iskazanim akademskim ili srodnim nastavama glede tog problema, kao u ovom posebnom slučaju kojeg ovom prilikom obrađujemo.[5]

Prema tome razmotrimo sad stvari, koje raspoznajemo kao tipične izraze uobičajeno prihvaćenih vrsta čovjekovih zapažanja osjetilima. Uzmite [zapažanja] kao da su ontološki različiti instrumenti od ili bilo kojeg pojedinog čovjekovog osjetila, ili bilo kojeg spleta pukih podataka koje sva osjetila daju. Ovo što sam sad naveo predstavlja koncepciju koja ne postoji ni kod Aristotelovaca, ni kod modernih Liberala, a sasvim sigurno ne kod onih jadnih, blatnih glista znanih inače kao „materijalisti".

Što je onda temelj dojma hipotetskog kapetana glede tih zakonitosti stvarnosti, koje se razlikuju od svake takve moći osjetilnog zapažanja?

Koja je absolutna razlika, stvarna ontološka razlika, između naših iskustava osjetilnih zapažanja, i uloge i proizvoda otkrića čovjekova uma, otkrića zakonitosti djelovanja koje je različito od sirovog osjetilnog zapažanja kao takvog?

Određene navike koje se mogu vidjeti kod profesionalnih osoba, ili kod srodne pronicljivosti glede izvedbe tragedije na Klasičnoj pozornici, od važnosti su ovdje, i to u značajnoj mjeri; preostala poteškoća koja ovo obično ostavlja daljnjem istraživanju, kao u slučajevima koje sam zapazio, leži u tome, *da dodijeljeno visoko priznanje, iako kojiput uspješno u primjeni, često ima posla samo sa sjenama stvarnog načela u pitanju, samo u svom vidu kao zapažljiv osjetilni učinak, radije nego pomoću izvođenja primjerenog učinka, svjesno, svojevoljno, u smislu djelotvornih, temeljnih načela izričito čovjekova uma.*

Pa sada, pregledajte ulogu tih normalnih ljudskih osjetila, koja obično pretpostavljamo, po navici, da predstavljaju iskustvo određeno u smislu uloge koju normalno smatramo uobičajenim osjetilnim zapažanjima u sprezi s obično prihvaćenim pretpostavkama iskustva užitka i boli.
Riješimo sad, prvo, da je riječ zapažanje osjetilima različita, ontološki, od jedinstveno osebujnih moći čovjekova uma. Zaključimo stoga, da ćemo našu radnu hipotezu oblikovati, klinički, pomoću pozivanja na relevantni, izričito ironični odabir Klasičnih tragičara i slično njima Klasičnih pjesnika.

Smjestimo pomno proučavanje te građe glede onog što moramo razotkriti kao pravu narav čovjekova uma dramskog pisca, režisera i glumaca, umjesto uobičajenim metodama raščlambe razvoja unutar njih samih kao proces, umjesto puki skup individualnih glumaca. Smatrat ćemo odnos između drame na pozornici u smislu gledatelja i njihovog prijama takvih sjena, i reakcije glumaca na svjesnost utjecaja tih sjena na gledateljstvo. Upravo se gledateljstvo mora pokrenuti i shvatiti da je ono odsudno značajan, djelujući čimbenik u cjelokupnosti učinka predstave na gledateljstvo.

Naprimjer, kao što je Friedrich Schiller istaknuo glede toga, pravog heroja tragedije ne može se naći u ulogama koje se prikazuju na pozornici; traženi heroj mora se naći među članovima samog gledateljstva (to mora biti nakana pisca i nadajmo se režisera); taj heroj „van pozornice" mora se naći među onim članovima gledateljstva koji donesu odluku izliječiti bolest uma koja prožima društvo predstavljeno na pozornici. Upravo je odnos uma glumčeve zapažljive predstave u drami, prema primjerenom umu samog gledateljstva, odnos kojeg treba prosuditi kao stvarnost iskustva u toj prigodi.

[5] To, prešutno, izražava slučaj postojanja „ljudske duše" koju se ne određuje osjetilnim zapažanjem, već uporabom osjetilnih zapažanja kao podređenog dijela funkcija, koje su izraz prirođeno stvaralačkih moći specifičnih čovjekovu umu, t.j. pojmu „ljudske duše".

U tom smislu, obično iznimni dragovoljac iz gledateljstva postaje aktivni stvaralački čimbenik unutar gledateljstva u predstavi.

Što tjera Ahileja da trči?

II. „ČITAV SVIJET JE POZORNICA ...“

U naše svrhe ovdje, prešutnu nakanu tog odlomka Shakespeareovog **Kako vam se sviđa**,[6] bolje bi obilježilo ono što je izrekao lik „kora“ u početnoj sceni **Henryja V.**

Bitna je, čak i prešutno sveta zadaća uporabe pozornice, nakon **Ilijade** i **Odiseje**, ili glasova glumaca iza maski, kao u kazalištu našeg ilustrativnog Eshila, dovesti suglasne, posuđene duše tih zamišljenih ljudi i žena u stvarnoj životnoj drami, da preuzmu tijela glumaca koje vidimo i čujemo na pozornici, poput tom prigodom utjelovljenja duha drame. Ta vježba mora se voditi s velikim poštivanjem stvarne povijesti kulture, koja nas snabdijeva paletom o kojoj drama ovisi. Kao što Friedrich Schiller to načelo pokazuje, drama koja se ne zasniva na povijesno istinitoj paleti, ne vrijedi mnogo.

Iznad svega, cijelo društvo je, već, u biti dramska pozornica, ne samo kako je Shakespeare tvrdio, već i s višeg stajališta koje ću nastaviti koristiti na sljedećim stranicama sadašnjeg izvješća.

Kao u tragedijama društava u stvarnom životu, kao što su općenito naše Sjedinjene Države i Europa danas, tragedija leži u obliku korupcije koja de facto kaže: „Ne smijem raditi protiv sadašnjih vladajućih, ili izranjajućih sklonosti i usmjerenja prevladavajućeg mnijenja u mom društvu“—takoreći protiv „prolaznih hirova“ sadašnjeg mnijenja. Upravo tako, osoba koja je doista zločinačka u društvu, često je proizvod istih utjecaja urođenih društvu, za koje je taj zločinac optužen da ih krši.[7] *Upravo tako glavno lice u stvarnom životu nacionalne ili čak globalne kulture, doživljava propast činom svoje volje, oblikovane vjerom u ono što pripisuje neizbježivom posljedicom prevladavajućih popularnih ćudi (stečenih sklonosti).*

Istinski moralni poriv koji je u stanju pobijediti popularnost pokoravanja zlu zvanom „popularno mnijenje“, djeluje kao Frederick Veliki u jednoj posebno slavnoj prigodi, protiv Austrijanaca, u svom slavnom strateškom trijumfu kod Leuthena: pobijediti protivnika onim što možemo vjerno razlikovati kao *načelom strateškog iznenađenja*, obično suprotnog tadašnjem odobrenom mišljenju o načinu ponašanja.[8]

Library of Congress

U Shakespeareovim tragedijama, kao i u samoj povijesti, pojedinac nikako nije uzrokom neuspjeha zbog svoje vlastite mane, već zbog svog propusta u ispravljanju mana koje prožimaju njegovo društvo. Kralj Lear, kojeg na slici glumi Edwinn Forrest 1897.g., klasičan je primjer.

[6] Jacques u činu II, scena VII iz **Kako vam se sviđa**.

[7] Kojiput upravo sudac u slučaju ustvari je zločinac, kojiput porota u presudi slučaja.

[8] Frederickov austrijski protivnik tom prilikom, rasporedio je vojsku u savršenoj imitaciji Hanibalove razorne pobjede nad Rimljanima. No Frederick je dodao nadmoćniju dimenziju Hanibalovom modelu ratovanja, uporabom strateškog plana kojeg možemo

Predstava na pozornici mora se smjestiti kao da je napisana na naznačenoj stranici povijesti, usred nošnji tog vremena i mjesta u stvarnoj prošlosti kojim ta drama pripada. No drama u izvedbi, kao što Schiller, između ostalih, insistira mora biti povijesno istinita slika razvoja događaja u tom na sceni naglašenom vremenu, no prikazana u mjestu i vremenu kako ih gledateljstvo vidi i čuje trenutno na pozornici svoje mašte u vlastitom prostoru i vremenu živih gledatelja.

*Tragična opera Wolfganga Amadeusa Mozarta **Don Giovanni** napad je na sustavno zlo ne samo sotonskog Don Giovannija, već čitave habsburške kulture tog vremena. Na slici, Alexandre Fragonard francuski slikar 19. stoljeća naslikao je kako Don Giovannija kameni gost odvlači u pakao.*

Činjenica tako izražene apstrakcije nije prirođeno izvor manjkavosti u funkciji drame. Dapače, to je, kad se pravilno uporabi, sredstvo koje služi kao načelna prednost i istinitosti drame i njenom gledateljstvu. Budući da je svako iskustvo osjetilnih zapažanja, kad u njega u takvim prilikama vjeruju osobe uobičajenih navika, lažno na svoj vlastiti način (svaka ispravnost osjetila je lažna), istinu se mora naći u onim moćima mašte, koje nas nose iznad i van dosega iskustva vjerovanja o osjetilne ispravnosti, u područje gdje mogu prebivati stvaralačke inicijative samog uma. Istina leži u onom što se moralo učiniti, kad moralnost te kulture ne bi bila kritično izopačena, izopačena kao u slučaju tvrdoglavih pristaša gubitničkih Predsjednika kao što su George W. Bush mlađi i Barack Obama, i u slučaju moralno izopačene većine koja je izabrala i branila takve krive odbire Predsjednika. Umjesto onom što prevladavajuće mnijenje predstavlja, prednost se mora davati istini. Iskustvo percepcije gledatelja ne smije zamagliti istinu koja je prava nakana prikazane drame.

Dakle, Sjedinjene Države danas same su sebe uništavale pomoću ničeg drugog nego udara koji je, obično, bio izraz trenutno vladajućih popularnih nakana od vremena nakon smrti Predsjednika Franklina D. Roosevelta. Najveće tragedije u životu su proizvod pokoravanja prevagi u biti samo onog što se trenutno smatralo popularnim mnijenjem tog vremena.

Stanovite lekcije iz Friedrich Schillerovog **Don Carlosa**, kako je tu dramu Giuseppe Verdi inscenirao, pruža dobar primjer toga. Upravo je primjereno, da Schiller, kao autor, osuđuje karakter Pose kao najgore lice, što se odražava Rodrigovom hotimičnom suučesništvu kod preoblikovanja sukoba između Philipa i Don Carlosa.

Još na polju opere, upečatljivo kasapljenje Mozartove nakane u tipičnoj predstavi opere **Don Giovanni**, vidi se u odvratnoj, no često uprizoreno šaljivoj izvedbi Leporellove „kataloške“ arije. Taj predmet je usporediv Iagu u izvornoj i kasnijim verzijama Verdijevog **Othella**.[9] Čitava opera **Don Giovanni** je Mozartov napad na sustavno zlo ne samo sotonskog Don Giovannija, već, radije, svojstveno dekadentne kulture kao cjeline, izopačene kulture habsburške Austrougarske koja, kao što Mozart prikazuje, potvrđuje svoj uobičajeno izopačeni stisak kojim drži u šaci

vjerno opisati kao „bijeg“, kojim je postigao uspjeh tom prigodom praktički iscrpljenih i brojno uvelike nadmašenih četa.

[9] Za revidiranu verziju Verdijevog **Othella**, Boito je ubacio slavni monolog Iage („Credo in un Dio crudel“ – Vjerujem u okrutna Boga), što je sasvim sigurno prikladno liku Iage, no preuveličava poantu na način koji smeta izvornoj nakani opere kao cjeline.

društvo čak i nakon što Don Giovanni bude tada nedavno bačen u pakao.

Opera je istinska tragedija u kojoj nema stvarnih heroja ni heroina, već samo grabežljivaca i drugih kriminalaca, od početka do kraja predstave, i, kao što Mozart ističe, u zaključku, i nakon nje. To je pravi prikaz načela tragedije u stvarnoj životnoj povijesti, kao što se može vidjeti u Mozartovom predviđanju ishoda gluposti habsburškog cara Josepha za cijelu Europu, čak i odjek toga u dva takozvana „Svjetska rata", koji traje još uvijek danas.[10]
Jedini heroj tragedije imena „Don Giovanni" mora se tražiti među gledateljima, u nadi da će se naći jedan ili dva slučaja koji su voljni postati heroj kojeg se ne može naći na listi lica predstavljenih na pozornici.

Prema tome, potrebni heroj ne će se naći među licima koja glume na pozornici, već samo među onim građanima, van pozornice (ili u kompozitoru ove tragedije), koji odgovore izazovu predstavljenom uobičajenom glupošću svih glavnih likova u drami na pozornici. Takvi su moralno beznadni slučajevi Shakespearovih drama **Macbeth**, **Lear**, i **Hamlet**, ili glupost svih latinskih lica **Julija Cezara** kako ih vidi Ciceron, čija mudrost je bila „španско selo"[†] za osuđene na propast. Drame je Shakespeare izradio s nakanom prikazivanja upravo tog učinka. Kad se suprotno mišljenje o tim dramama prikaže, nemojte za to kriviti Shakespearea; krivnja, u tome izraz je nekompetentnosti ili režisera, gledatelja, ili naprezanja obiju strana.

Nema, dakle, heroja među glavnim licima tragične kulture. Ni osuđeni na propast ne pate zbog neke posebne grješke. Lica na pozornici su temeljito iskvarene ličnosti moralno izopačenog društva u cjelini. Sila zla u tragediji je kultura naroda, a ne nekakva lokalna pogreška. Pa tako, pokoravanje nacije zloj nakani pokvarenog Predsjednika Trumana, što je bilo prokletstvo Sjedinjenih Država kao nacije i ljudi, od vremena kad su Trumana prihvatili „s poštovanjem".[11]
Baš sami građani koji brane „čast Predsjednika koji je počinio zločine kao Barack Obama na svom položaju, kao što je njegovo promicanje britanske politike raspačavanja droge u Afganistanu, pravi su zločinci van pozornice.

Baš tim načinom prikladno zamišljena predstava drame, može prenijeti smisao istine u povijesti, u prilikama kad dnevno iskustvo, van pozornice, obično vodi u moralnu zabludu.

Jeanne d'Arc i Lazare Carnot

Za osvjetljenje ove točke, razmotrite slučaj dramatske predstave Ivane Orleanske Friedricha Schillera.

Crpio sam znanje iz učenih izvora drugih, koje se može naći u Schillerovim sastavima, i dodao ga svom znanju života povijesne Ivane Orleanske, koje nam pokazuje, da, izuzevši Schillerovu uporabu dramatske licencije u zamjeni elementa vidljive privlačnosti prema dječaku, čimbenik kojeg nema kod povijesne Ivane Orleanske, što Schiller koristi kao nadomjestak za problem u stvarnom životu, koji je natjerao Ivanu u stvarnom životu da nosi mušku odoru, Schillerov prikaz je unatoč tome, što je kod njega normalno, istinit životu i bitnom izrazu aktualne povijesti tog vremena i mjesta.

[10] Od najupečatljivijih zamisli koje je uporabio Jeremy Benthamov „tajni odbor" britanskog MVPa, za uništenje Francuske, bila je operacija poznata kao „afera kraljičine ogrlice". Ona je imala brojne posljedice na njenog brata Josepha, uključujući i razvrstavanje četa koje je car uporabio protiv naroda Francuske. Stoga je Napoleon, koji je naslijedio time stvorene okolnosti, vodio svoje Napoleonske ratove protiv Europe, „Novi Sedmogodišnji rat", čiji je ishod bilo ojačanje Britanskog carstva nad čitavim svijetom. Slučaj Tridesetgodišnjeg rata, kako ga je Schiller obradio, izraz je istog načela tragedije.

[†] „Grčka" u originalu, što je igra riječi, jer iako u engleskom izraz „Greek" u ovom kontekstu odgovara našem izrazu „španско selo", ovdje je to i dosjetljiva aluzija na Ciceronovo znanje najvećih grčkih filozofskih učenja, s kojima je pokušao upoznati Rimljane, a koja su, razvidno, bila iznad glava Rimljana iz drame **Julije Cezar.**

[11] Najodvartnije, moralno, iako i djetinjasto, obilježavanje Friedrich Schillerove **Wallenstein** Trilogije promicali su neki bivši suradnici na rubovima moje udruge, koji su predlagali da značenje te Trilogije leži u „tragičnoj pogreški Wallensteinovog kršenja svoje zakletve caru".

Steven G. Johnson

Pravi čin heroizma vrše oni koji odbijaju podvrći se „popularnom mnijenju“, bez obzira na patnje kojima ih društvo 'kažnjava', čak i muči na smrt. Uzori su dvije francuske heroine, ovdje na slici, Jeanne d'Arc, kao što je prikazana u katedrali Notre Dame u Parizu, i Marie-Madelein Fourcade, heroina Francuskog otpora u 2. svjetskom ratu, koja se pridružila radu LaRouchea na projektu SDI-a [Strateška Obrambena Inicijativa].

Kratko nakon što su je živu ispekli, i zatim engleska strana njen leš spalila vatrom u pepeo, njen slučaj privukao je pažnju Koncila katoličke crkve, razvoj događaja koji je doveo do njene, prema običajima, relativno rane kanonizacije. Štoviše, njen slučaj odigrao je odsudnu ulogu, nadahnuće, u utemeljenju prve francuske države nacije, one velikog Louisa XI koji je svoje nadahnuće u vodstvu je dobio od Henryja VII Engleske.

Suprotan utjecaj dobra ima izraz na specifično suprotan način. Tako onda, u pravoj povijesti Francuske, tijelo velikog znanstvenika i heroja, „Autora pobjede“ Francuske, Lazarea Carnota dovezli su iz Magdeburga u Njemačkoj, gdje je uživao počasti pod svojim stečenim činom Generala bojnika i „Autora pobjede“, prvo u punoj vojnoj počasti od, najprije, njemačke vojne garde, gdje počiva danas, blizu tijela svog protivnika Napolčeona Bonaparte-e, no i blizu moje drage prijateljice, Marie–Madeleine Fourcade, heroine francuskog Otpora.

Stoga, kao što ovakvi primjeri tek oslikavaju poantu, istinski velika drama nikad nije tek fikcija vrste koja je obilježje odvratnog Orson Wellsovog kazališta *Mercury*— posebno. Dakle, ne takva vrsta kazališta. Poštena drama poštiva povijest na mjestu koje je stvarno nastanjeno, puštajući tako herojima, budalama, i demonima, svakom od njih sigurnu, pravu nišu u njihovom pravom mjestu, svakom u njegovoj pravoj niši u njegovom mjestu na pozornici aktualne povijesti čovječanstva. Svaku veliku dramu kroje oni koji su, prvo, pravi povjesničari, a zatim, pisci i glumci predstave na pozornici. To zahtijeva istinsku pronicljivost u povijest koju se mora dovesti, kao istinit uvid u pravu povijest, na živu sadašnju pozornicu, te je dovesti iz bilo koje prošlosti i mjesta, da bi ju se razmatralo u vremenu i mjestu gdje gledatelji sjede danas. Moralni autoritet insceniranja drame je njena moralna odlika ne samo povijesne istinitosti predstave, već i istinitosti načina na koji se prikazuje.

Te predostrožnosti, ni na koji način ne svraćaju pozornost od onog što se mora prenijeti kao najbitnija istina tih okolnosti i procedura. Da bi se shvatio taj skup razlikovanja, usporedite okolnosti Klasičnih načina drame s prilikama onog kapetana u svemirskom brodu, koji je prisiljen pouzdavati se u lažnost u konstrukciji instrumenata zapažanja osjetilima, ili instrumenata sa sličnom svrhom.

III. PROTOK VREMENA

Albert Einsteinovo davanje važnosti jedinstveno originalnom otkriću univerzalne gravitacije Johannesa Keplera, oslikava istu univerzalnu

zakonitost koju sam ovdje dodijelio funkciji drame.

U dubljem smislu, Einsteinovo viđenje Keplerovog otkrića bilo je, da ne postoji „(zrako)-prazni prostor“.[12] To je dublji smisao njihovog usklađenog i sličnog rada čiji smisao sam u mogućnosti razaznati sa stajališta nakupljenog znanja koje daje svježe viđenje ovog ontološkog pitanja sa sada raspoloživog stajališta.

*Urota kralja Philipa II Španjolske i markiza de Pose, u odnosu na kraljevog sina i Posinog prijatelja Don Carlosa, igra odsudnu ulogu u prouzrokovanju te tragedije. Philip i markiz na slici u sceni iz Verdijeve opere **Don Carlo**. Načelo koje je Friedrih Schiller, koji je dramu napisao a koju je Verdi uglazbio, uporabio bilo je načelo usporedivo Johannes Keplerovom supostavljanju (jukstapoziciji) dvaju različitih osjetila.*

Glede toga, baš kao što se Johannes Keplerovo originalno otkriće zakonitosti univerzalne gravitacije zasnivalo na raspoznavanju posljedica sustavnog sukoba osjetilnih zapažanja organizacije Sunčevog sustava, s dotičnih stajališta vida i harmoničnosti, posljedice koje su odredile provjerljiv sklop vrijednosti, vrijednosti koje se ne podudaraju ni s jednim od tih dvaju osjetila, za sve slučajeve iskustva pukog osjetilnog zapažanja. Istina leži, stoga, ne unutar granica osjetila, već, radije, u proturječnosti među njima, i to unutar navodnog „praznog prostora“ koji nije nikad stvarno postojao u takvoj suštini i obliku.

Baš tako, na pozornici života, upravo slika trećeg, prisutnog, ili, vjerojatnije, trenutno odsutnog lica drame, više nego dva druga lica, služi kao minimalna „jedinica međusobnog djelovanja“ na pozornici, i ona je ta koja određuje to što je sklono služiti kao ocjena karaktera trećeg. Uzajamno djelovanje zbroja tih i sličnih suprotstavljanja dvaju lica, određuje relativno istinit uvid u relevantna lica drame i u dramu kao cjelinu.

U svrhu ilustracije, uzmite slučaj dijaloga kralja Philipa i Pose, u Giuseppe Verdijevom postavljanju okružja para, koji kuju zavjeru iza leđa Carlosa; i, razmotrite, obratno tome, osudu tog para koja može proizići kao konačna dodjela smisla stvarnosti posljedici osude para, to jest posljedice na trećeg, u ovom slučaju Carlosa.

Tako, usporedivo tome, način koji je Kepleru omogućio određivanje zakonitosti univerzalne gravitacije, međusobno djelovanje između osoba koji se prihvate posla shvatiti mentalne procese ciljane osobe, na isti način otkrivaju identitet te osobe kao uma. Pojam treće osobe, koja je podrazumijevani subjekt dijaloga dvojice, odsudna je zamisao načina proširenja na oblik pravilno zamišljene Klasične tragedije, način sličan tensoru, i u dubljem smislu na Klasične oblike drame općenito.

Upravo kroz proturječnosti raznovrsnih komentatora glede skupno odabranog predmeta rasprave, Klasična drama na pozornici oživljava, i to u skladu s načelom usporedivim s Johannes Keplerovim kontrastom proturječnog spoja vida i harmoničnosti Sunčevog sustava, da bi se odredila činjenica, koja ne spada ni jednom od dvaju [osjetila], [činjenica] zakonitosti Sunčeve gravitacije.

Upravo kroz opće načelo/zakonitost koju ova slika budi, identitet lica na pozornici poprima suvislost, na isti način kao što proturječni spoj različitih osjetilnih zapažanja iste materije

[12] Problem različitosti vremena u fizičkom prostoru, i fizičkog prostorvremena opće teorije relativiteta, ne treba se razmatrati u ovoj fazi tvrdnje ovdje. Usporedite donekle slavni paradoks u sprezi s imenom Louis de Broglie.

određuje aktualnost univerzalne zakonitosti gravitacije. Klasična pozornica, tako, daje ideju osobe iza maske na pozornici, naročito od vremena Eshila.

Na Klasičnoj pozornici, posebno glede Klasične tragedije, načelo je baš isto kao i ono koje je Kepler uporabio kod svojeg jedinstveno originalnog otkrića opće zakonitosti gravitacije: usporedba viđenja karaktera lica ili slično tome, daje se na razumijevanje ne samo režiseru ili piscu drame, već svakom, po redu, tko glumi tu ulogu na pozornici, ili u slučaju kad se radi o određenoj ličnosti, ili slično.

Potrebna metoda očitanja ili predstavljanja drame, ovdje, usporediva je ulozi ljudskog uma kao različitoj od čovjekova osjetilnog zapažanja.

Ljudski um

Još dan danas, ostaje popularna navika kod čak i navodno učenih klasa općenito, smatrati moći percepcije koje ima čovjek pojedinac, kao da je um čovjeka gotovo nije ništa više nego zbrajanje osjetilnih doživljaja. Ta pretpostavka se pokazuje neuspjelom kadgod se predmet aktualno univerzalne zakonitosti fizikalne znanosti propisno uzme u obzir. Otkrića takve potonje, univerzalne vrste su besmrtna, jer njihova uloga u društvu nadživjet će osobu koja je ostvarila takvo otkriće. Dokazi su očigledni i to na odsudan način kad se radi s djelima originalno znanstvenog mislioca, kao što je Nikola Kuzanski, Leonardo da Vinci, i drugi. Još važnije od toga, uloga znanstvenog napretka koja zahvaljuje svoje postojanje skladnom poretku uzastopnih takvih otkrića funkcionira kao „hipoteza na višu hipotezu“ glede valjano određene primjene koncepcije noosfere Vladimira Vernadskog, koja je specifična čovječanstvu.

Ovaj pojam načela nadosjetilnih moći hipoteze, specifične čovjekovom umu, radije nego osjetilnim zapažanjima kao takvim, služi nam kao primjerena definicija koncepcije istine.

Isti pristup, koji je, s jedne strane, tipičan za temeljnu znanstvenu istinitost, također je svojstven Klasičnoj pozornici nakon Homerovih epova i njihova odraza u dramama Eshila: „istina iza maske“ u Klasičnom grčkom kazalištu i njegovim prethodnicima, kao na mjestu kazališta u Taormini na Siciliji.

Baš kao što je Kepler izveo otkriće zakonitosti gravitacije i njenu matematičku jednadžbu, podvrgnuvši ih napetosti presijecanja dojmova vida i harmoničnosti, tako i sve što je relativno istinito u načelu nastaje iz specifične odlike ironičnog supostavljanja dviju ili više različitih izjava očigledne činjenice. Tim se načinom to odvija i na autentično Klasičnoj pozornici.

Klasična scena, dakle, koristi zamišljenu sliku prekooceanskog navigatora i njegov odnos sa zvijezdama, kao model kojeg treba usporediti, kao i suprotstaviti, s odnosima gibanja između planeta i zvijezda. Tako onda ti ljudi zamišljaju sebe da su, relativno govoreći, poput „bogova“.

Benet kao slučaj o kojem govorimo

Stephen Vincent Benetov „Vrag i Daniel Webster“ zgodna je aluzija na moderni model načelnog poopćenja ovog pristupa sceni. Shakespere nas, isto tako, putem niza očiglednih iskustava u drami, dovodi do uvida u stvarnog Hamleta, u njegovom monologu, koji počinje:

„*Biti*?

„Ili, *ne* biti? ...“

U slučaju Benetovog djela **Vrag i Daniel Webster**, proizvod nije tek puka parodija Goetheovog **Fausta**. Američka porota skupine oklevetanih pokojnika, u priči, dodala je odsudnu odliku novog sastojka baštini Marlowe-ove teme: američki duh koji čvrsto drži porotnike, unatoč njih samih, i tjera ih da prkose paklenom zadirkivalu, britanskom sotoni Adamu Smithu, farmaceutu-djelitelju užitka ili boli!

Treba zamijetiti, da ustvari Benetov pomak u vremenu i prostoru od Faustove teme, pruža povijesno, sistematski istinito okružje u povijesti te priče i njene dramu, i nije neki proizvoljni hir pisca ili književnog kritičara: naime Benetova promjena obrade Faustove teme je kvalitativna,

Priča o Faustu i njegovoj prodaji svoje duše vragu, obuhvaća načelo čovjekove pokvarenosti koju oligarhija primjenjuje kroz čitavu povijest. Na slici, Faust u svom studiju, u promatranju tajanstvenog kruga, uhvaćen u Rembrandtovoj gravuri (1652.)

„Scratch" kao umjetničko utjelovljenje načela čovjekove korupcije dosljedne Mozartovom prikazu zla unutar njegovog modela Casanove kojeg je uvrstio u operu **Don Giovanni**, i iz drugačijeg aspekta, sotonskog lika Marloweove slike Mefista dosljednog bračnom savjetniku Henryja VIII, Francescu Zorziju, koji dovodi kardinala Polea i Thomasa Cromwella na scenu, i kasnije tu sotonsku osobu opata Antonija S. Contija kojeg susrećemo u Goetheovom **Faustu.**

*Takav je sotonski lik Mozartovog **Don Giovannija** iz habsburškog pakla. Nema ni svetaca ni heroja u habsburškom paklu, samo smeće ostalo kad se građa uporabljena u eksperimentu tom prigodom utrošila.*

Toliko za sad o pozadini, a sad se osvrnimo na srž naše građe, načelo uistinu Klasičnog načela drame, a najviše Klasične tragedije. Uzmite odsudni slučaj Johannes Keplerovog otkrića zakonitosti/načela univerzalne gravitacije.

točno zato jer je povijesno istinita glede svog središnjeg načela. No, osim te odsudne, povijesne odlike načelne promjene u Benetovoj priči, promjenom duha Marlowe-ovog ***Faustusa***, i Goetheovog ***Fausta***, *u podrumu, načelo povijesne specifičnosti osebujne tim trim pričama nije prekršeno*.

Upravo komunikacija načela izražena u drami daje joj njenu prirodu, njen identitet, njenu misiju.

Vraćajući se na srodan vid iste građe, Helga [Zepp-LaRouche, žena autora] i ja posjetili smo jednom povijesno područje južne Njemačke u kojem se nalazi rezidencija povijesne ličnosti Fausta; no uzevši stvar Goetheove verzije u obzir na propisan način, Cristopher Marlowe-ov **Doktor Faustus** bit će dovoljan, uskraćen jedne povijesne specifičnosti kao one koju je Benet primijenio. Međutim, jednom to rekavši, Fausta, razmatranog u svijetlu aktualne znane stvarne povijesti, uzeli su Marlowe, Goethe i Benetov

Potraga za čovjekovom dušom

Tako je u tragediji s područja Klasične drame, kao u liku Ahileja u Klasičnoj tragediji, ili olimpskog Zeusa Eshilove **Prometejeve** trilogije.

Zlo doneseno na pozornicu mora biti opipljivo zlo, kao što vidimo šepurenja na političkoj sceni pod tipovima kao George W. Bush mlađi i Barack Obama. Pod takvom vladavinom, za svakog tko drži položaj u javnom sektoru, može se reći da mu je sudbina činiti zlo, ne zato jer su zli, već zato jer trenutno vladajuće lice vladajućeg zla drži u rukama političku hipoteku, kao što je ona nad zlokobnim ženama kralja Henryja VIII, nad njihovom dušom. Giuseppe Verdijev markiz Posa bačen je u pakao u kriku očaja, kao i Wolfgang Mozartov Don Giovanni, kao što je Friedrich Schiller opomenuo, pred kraj svoje uloge u tragediji **Don Carlosa**.

Istinski velika drama, posebno istinski velike izvedbe drame, ovisi o onom što bi trebalo postati željom pobjeći iz navika tamnice koju znamo bolje kao pretežnost „točnosti osjetila“. Razmotrite to načelo u svijetlu kako sam to ranije prikazao u ovom izvješću, kao hipotetski zapovjednik koji upravlja unutar stijenki svog svemirskog broda. On će nam poslužiti kao prolazni navodni heroj naše drame ovdje.

Kao što sam već naznačio, ranije u ovom izvješću, kao i u objavljenim radovima ranije, nijedan osjetilni dojam nije stvaran sam po sebi i u sebi. Metoda koju je Kepler uporabio, u svom jedinstveno originalnom otkriću univerzalne zakonitosti gravitacije, pravi je primjer, kao što je to Albert Einstein istaknuo.

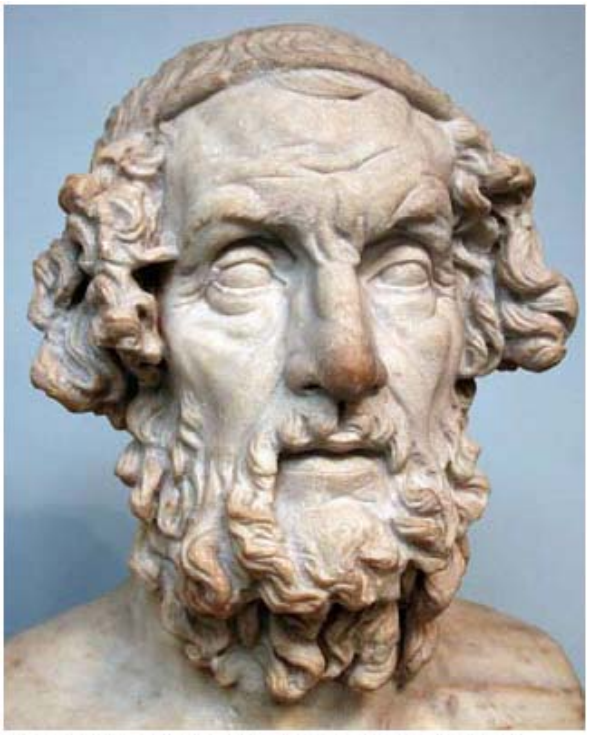
Na način, usporediv s Keplerovom metodom, postojanje eksperimentalno dokažljivih fizičkih zakonitosti leži u proturječju između dvaju ili više oblika moći osjetilnih zapažanja, ili običnih danih ljudskih osjetila, ili posredstvom drugih moći osjetilnih zapažanja koja su na sličan način djelotvorna, no van su područja uobičajenog pojma osjetilnih zapažanja.

Upečatljivo, taj pojam uopće ne postoji u takozvanom „liberalnom“ sustavu, čiji tragovi vode do „Occamove“ dogme Paola Sarpija i njegovih pristaša među britanskim (ili, možda bismo radije trebali reći, brutalnim [igra riječi: British/brutish] ideolozima empirizma.

Upečatljivo, empiričari ne inzistiraju ni na kakvom načelu eksperimentalnog dokaza univerzalne zakonitosti, već, radije, na javnu doktrinu, ili, možda, doktrinu javne kuće [igra riječi public/pubic] 'užitak-bol'.[13] Takav je bitni oblik moralne pokvarenosti koja se konvencionalno zove „popularno mnijenje“

Ustvari, zajednički potpornji za svaki od takvih slučajeva sirovog osjetilnog materijalizma, aristotelizma, i modernog liberalizma, svi se stječu prema nekoj vrsti *a priori*, ili pragmatičnog izraza prešutnog vjerovanja u točnost osjetila, prema proizvoljnom soju konvencije takve vrste, umjesto stvarnog znanstvenog načela ljudskog razuma.

Među najboljim pristupima kako doći do korijena ovako prikazanih poteškoća, Klasična drama je tipično najbolja. Slučaj našeg odabira heroja



Načelo Klasične pozornice u modernoj europske civilizacije ustvari ide unatrag do grčkog pjesnika/dramaturga Homera, prikazanog ovdje u poprsju koje se sada nalazi u Britanskom muzeju..

naše trenutne drame, zapovjednika predlaganog svemirskog broda, pruža nam to što možemo smatrati među boljim pristupima kad se bavimo polemikom koju sam upravo podcrtao.

Prema tome, postavimo sad slučaj tog svemirskog zapovjednika na pozornicu Klasičnog kazališta. Moramo, stoga, razmotriti izazov koji je pred zapovjednikom tog broda, kao što sam naveo taj isti slučaj ranije. Pozovite se opet na Albert Einsteinov zaključak glede Keplerovog jedinstveno originalnog otkrića zakonitosti gravitacije, još jednom, kao na „model“ juriša na

[13] Iako je, Paolo Sarpi, utemeljitelj modernog empirizma, doista imao, ustvari posebni soj vjerovanja u kvazi-aristotelovsku doktrinu vrste, koju se može prepoznati u dogmama 20. stoljeća pok. Bertranda Russella. No ipak, za ljude koje katkad zovemo „pušači“, prostodušno vjerovanje u načelo sirovog užitka i boli kao Adam Smithovo i Jeremy Benthamovo smatra se dovoljnim.

odsudnu odliku tako predstavljenog ontološkog problema.

Načelo pozornice

Velika laž, koja je glavni prekršitelj tog načela Klasične pozornice, kojeg sam nastojao okvalificirati ovdje, vrsta je protu-povijesne pretpostavke, koja je praktički aksiomatska za Aristotela i Sarpija.

Elementarna je činjenica postojanja ljudskog društva, da je čovjekov postojani produktivni razvoj sklon iscrpljenju kakvoće sirovina planeta koje su nam neposredno na dohvatu. Do mjere do koje vjerovanja kao što je zabrana protiv čovjekove uporabe vatre, ili nuklearne energije, nametnuta društvu, ono je osuđeno na još jedan novi mračni vijek čitavog čovječanstva, koji za ishod ima srozavanje čovjeka u grozan oblik iskvarenosti.

Baš kao što je i sama priroda dovela živuće, ranije prevladavajuće rodove do istrebljenja, napredak u čovjekovim samozadanim uvjetima života i njegovom poslanju imperativ je svih doličnih društava, svih doličnih naroda. No to nije uvijek časna svrha društava, kao što slučaj do srži zle *World Wildlife* Zaklade (WWF) pok. princa Bernharda i njegovog sudruga princa Philipa to oslikava, ili, slično tome, laxenberška organizacija britanske vanjske obavještajne službe, smještene u Austriji, Međunarodni institut za primijenjenu analizu sistema (IIASA), prikazuje isto načelo dokaza, specifičnog WWFu, ili protu-nuklearnim fanaticima zakrvavljenih očiju u današnjoj Njemačkoj i drugdje. Stalno više razine gustoće protoka energije u načinu uporabe u osnovnoj gospodarskoj infrastrukturi i većini načina proizvodnje, bitan su preduvjet nastavka civiliziranog života ljudskih bića.

Klasična drama, upečatljivo, kao što to znamo iz redaka od Homera preko Friedricha Schillera i njegovih sljedbenika, ima bitnu, prateću ulogu koju treba izvršiti i usporedno sa znanstvenim napretkom čovjekove moći proizvodnje dovesti na više razine ljudskog života. Postoje dva velika načela unutar svih drugih korisnih načela; jedan je načelo napretka, s relativno nižih „platformi“ produktivnosti, na više; drugi je usporedivo napredovanje društvene zamisli uloga samog društva i, individualnih članova društva. Upravo kroz uvid u opasnost prepuštanja društva propadanju na jednom ili oba plana, trebamo se pozivati na Klasičnu umjetničku kompoziciju, kao što je izražava Klasična drama, da bismo pribavili kritične uvide u prirodu, i lijek za odlike društvenih međuljudskih odnosa koja imaju sklonost vući nas natrag, ili, gore, otpremiti društvo u teturanje unazad, kao što su se SAD srozale takvim posebnim divljaštvom moralnog propadanja nakon što je naša nacija dala svoj oprost zločinu pripisivanja umorstva Predsjednika Johna F. Kennedyja patetičkoj spodobi kojoj su dodijelili ulogu usamljenog ubojice.

Stoga moramo se vidjeti i suditi si, kao što je Friedrich Schiller propisao za građanina od značaja u gledalištu da on ustvari predstavlja neophodni ključni lijek protiv bezumlja uspostavljenog društvenog poretka.