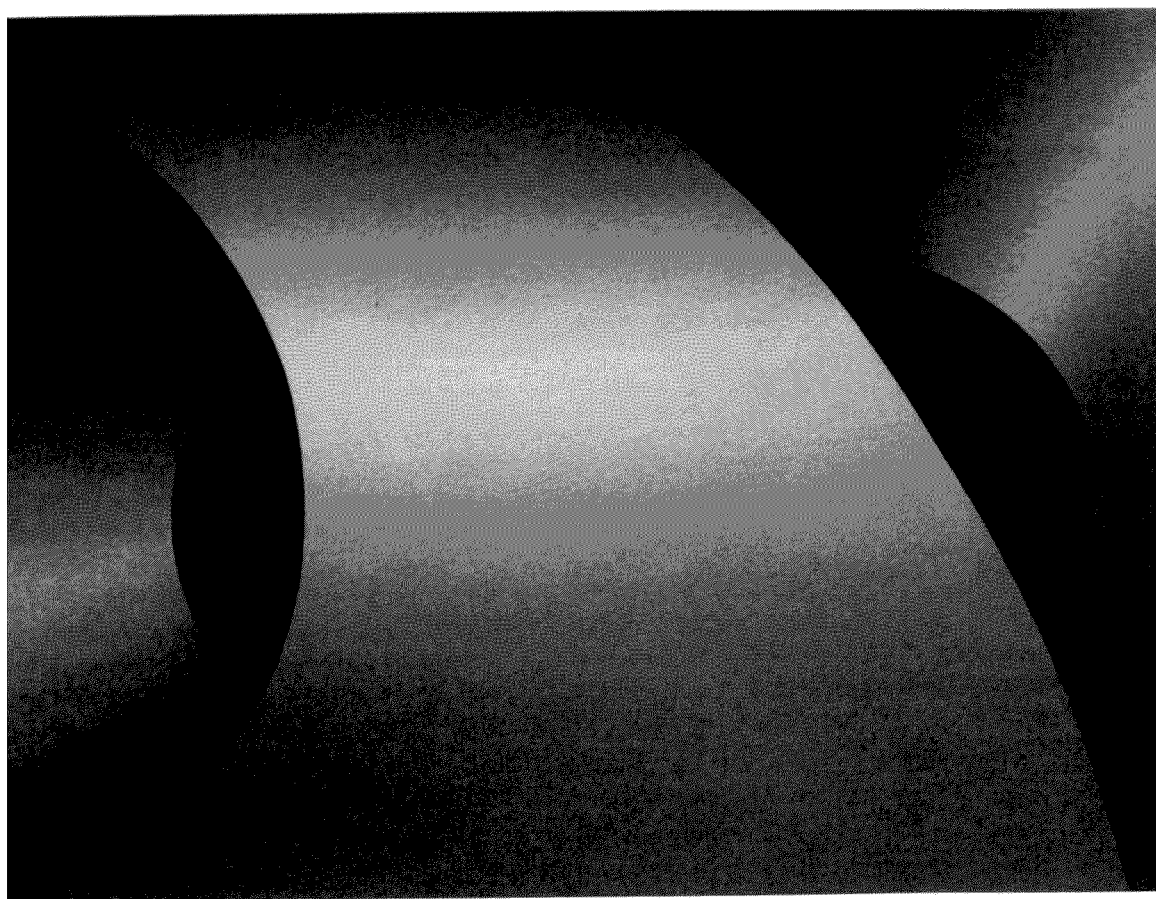




Γιργόσης Σεμιτέκολο, Λάδι σε καμβά, 1970-79.

Το Πεπρωμένο της Ελληνικής Τέχνης

Στη Δύση, η ελληνική τέχνη εξακολουθεί να θέτει δυσεπίλυτα προβλήματα στους φιλοσόφους. Η δυσκολία αυτή οξύνεται με τη θορυβώδη ανάπτυξη και την ακραία διαφοροποίηση της σύγχρονης τέχνης. Πώς να συμβιβάσουμε το θαυμασμό μας για την *Αφροδίτη του Πραξιτέλη* με μια «κατακερματισμένη» λουομένη του Πικάσο, το *Πάνθεον των Αθηνών* με το *Κέντρο Πομπιντού* στο Παρίσι;

Ασφαλώς, πολλοί από τους συγχρόνους μας, όταν επισκέπτονται τις Αρχαιότητες στο Λούβρο, εγκαταλείπονται, χωρίς άλλη ανησυχία, στην ευχάριστη ενατένιση των αγαλμάτων. Δε θέτουν στον εαυτό τους θεωρητικά προβλήματα, με αφορμή τα συναισθήματα που δοκιμάζουν και τις υπόρρητες κρίσεις που διατυπώνουν. Μερικά ωστόσο πιο απαιτητικά πνεύματα αναρωτιούνται για τη φύση της σχέσης τους με την ελληνική τέχνη, κι αυτό, τόσο πιο έντονα όσο απλώνεται, σ' αυτό το μέρος του κόσμου, αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «ιδεολογία της τομής»: σύμφωνα με τη γενική προοπτική που διανοίγει, δε θα υπήρχε στο βάθος, και παρά τα φαινόμενα, καμιά σχέση αλληλοσύνδεσης, αιτιότητας, κι επομένως, καμιά πραγματική συνέχεια ανάμεσα στις περασμένες επιστημονικές γνώσεις και την επιστήμη των ημερών μας, ανάμεσα στις φιλοσοφικές αντιλήψεις του παρελθόντος και τις δικές μας. Γιατί, λοιπόν, να μην πραγματοποιούνταν μια τομή εξίσου βαθιά, ή και απόλυτη, ανάμεσα στην αρχαία τέχνη και τη σύγχρονη; Εξίσου ριζικές μεταβολές θα παράγονταν σε αυτόν τον τομέα, όπως και στους άλλους.

Ακόμη κι αν δεν υιοθετήσουμε τόσο ακραίες απόψεις, οι βαθιές διαφορές της αρχαίας τέχνης δεν παύουν να προκαλούν κάποια αμηχανία. Φαίνεται ότι ένας φιλόσοφος το αισθάνθηκε πολύ πιο έντονα από πολλούς άλλους, και μάλιστα μ' έναν τρόπο παραδειγματικό: ο Μαρξ. Άφησε κάποιες πολύτιμες σκέψεις πάνω σ' αυτό το ζήτημα.

Κατανοούμε πολύ καλά την ιδιαίτερη ευαισθησία του. Είχε επεξεργαστεί μια ολική υλιστική θεωρία της ιστορικής εξέλιξης, στην οποία έδειχνε ότι τα «εποικοδομήματα» και η πνευματική ζωή —επί παραδείγματι η πολιτική, το δίκαιο, η ιδεολογία— εξαρτώνται από τις διαδοχικές τροποποιήσεις της υλικής βάσης των ανθρώπινων κοινωνιών. Καθεμιά από αυτές τις βαθμίδες εμφανίζεται ή φθίνει, προοδεύει, «σε τελική ανάλυση», σύμφωνα με τους ρυθμούς της βάσης. Στις περίφημες σελίδες της *Εισαγωγής στην κριτική της πολιτικής οικονομίας*, τίθεται ανοιχτά το ερώτημα: δε θα πρέπει να ισχύει το ίδιο και για την τέχνη; Και απαντά μ' έναν τρόπο, που μπορεί κατ' αρχάς να σαστίσει τον αναγνώστη: «Ορισμένες εποχές καλλιτεχνικής άνθησης δε σχετίζονται καθόλου με τη γενική κοινωνική ανάπτυξη»¹. Και ασφαλώς, προτείνει αμέσως, ως παράδειγμα, την αρχαία ελληνική τέχνη.

Η ιστορική εμφάνιση ενός νέου τύπου οικονομικής και κοινωνικής ζωής δεν είχε ως

συνέπεια, στα μάτια του, την ανατροπή των καλλιτεχνικών μορφών, των καταγόμενων από αρχαίες μορφές. Ασφαλώς και δεν πρότεινε την καταστροφή των έργων του παρελθόντος, ούτε και τον παραμερισμό τους! Γνώριζε ωστόσο, ότι συχνά, σε άλλες εποχές, ένα καινούργιο κοινωνικό πλαίσιο, μια καινούργια ιδεολογία ή θρησκεία, μπόρεσαν να προκαλέσουν έναν παρόμοιο βανδαλισμό. Κι ο βανδαλισμός αυτός, αρκετές φορές, επικροτήθηκε από μεταγενέστερες εποχές. Έτσι λοιπόν, μέσα σε μια από τις τραγωδίες του, τον *Πολίευκτο*, ο Corneille κάνει την απολογία της κίνησης ενός χριστιανού προσήλυτου, που καταστρέφει τα αγάλματα των αρχαίων θεών. Μια «ειδωλόλατρισσα» διηγείται, στο έργο, τη βδελυρή ιεροσυλία, όπως την αντίκρισε:

«Είδαν του πιο μεγάλου θεού, τ' άγαλμα γκρεμισμένο
με χέρι ασεβέστατο, στα πόδια τους ριγμένο
και το μυστήριο ανάστατο, το ναό βεβηλωμένο...»

Είναι, γιατί τα ωραία αγάλματα ήταν, για τους Έλληνες, οι ίδιοι οι θεοί!

Από την απλή, όμως, αισθητική σκοπιά, η ιεροσυλία ανανεώνεται, στις μέρες μας, καθημερινά. Για παράδειγμα, πρόσφατα, σε μια γαλλική πόλη, οι μπουλντόζες, προκειμένου να σκάψουν ένα υπόγειο πάρκινγκ αυτοκινήτων, ανέτρεψαν, με ταχύτητα και στα κρυφά, για να αποφύγουν τις ενοχλητικές κατηγορίες, τα από καιρό καταχωνιασμένα υπολείμματα μιας βυζαντινής βασιλικής με αξιοσημείωτα μωσαικά. Ο Χέγκελ είχε, ορθώς, θέσει το ερώτημα: «Γιατί η εποχή μας δεν ευνοεί, γενικά, την τέχνη;» Και ο Μαρξ έκανε την ερώτηση ακόμη πιο αιχμηρή: «Γιατί η εποχή μας είναι εχθρική απέναντι στην τέχνη και την ποίηση;»² Η απάντηση ήταν προφανής: είναι τα κερδοσκοπικά συμφέροντα, η εξουσία του χρήματος, ο καπιταλισμός, που εμποδίζουν την ανάπτυξη της τέχνης.

Η στάση του Μαρξ απέναντι στην τέχνη της εποχής του δεν μπορεί να γίνει κατανοητή, εφόσον δε λάβουμε υπόψη μας τον απέραντο σεβασμό του για την ελληνική τέχνη και τον πραγματικά ενθουσιώδη θαυμασμό του για εκείνη. Αυτό απαιτεί μια προσπάθεια από μέρους μας, αφού, χωρίς ασφαλώς να αρνούμαστε την ελληνική τέχνη, δεν της αποδίδουμε, χωρίς αμφιβολία πλέον, την ίδια μοναδικότητα, εξαιτίας του εύρους, σε ποσότητα, σε πλούτο και σ' εξαιρετική πολυμορφία, των καλλιτεχνικών προϊόντων που εμφανίστηκαν στη διάρκεια του περασμένου αιώνα.

Στην εποχή, ωστόσο, του Μαρξ, όπως και σ' αμέσως προηγούμενα χρόνια, η ελληνική τέχνη ηγεμονικά κυριαρχεί στα πνεύματα. Κάτι τέτοιο δε μαρτυρά κάποια καθυστέρηση στην πνευματική κατάσταση. Αντιθέτως, πρόκειται για τα εξοχότερα και προοδευτικότερα πνεύματα, που μαρτυρούν αυτή τους την προτίμηση. Ο Μαρξ, που ασκεί σε ορισμένους τομείς ριζική κριτική στον Χέγκελ, συμμερίζεται, στο σημείο αυτό, την άποψή του. Ο Χέγκελ εξηγεί εκτενώς, και σε πολλές περιπτώσεις, ότι στην Ελλάδα «η τέχνη άγγιξε την κορυφή»³. Στο σημείο αυτό, ωστόσο, επαναλαμβάνει τις θέσεις που ο Γκέοργκ Φόρστερ (Georg Forster), ο επαναστάτης, που επονομάστηκε «ο Γερμανός Ιακωβίνος», είχε αναπτύξει: «οι Έλληνες άρθηκαν, εντελώς μόνοι τους, εως την πιο υψηλή τελειότητα του Ιδεώδους»⁴. Ασφαλώς, και πολλοί άλλοι Γερμανοί υποστήριζαν την ίδια άποψη, όμως ο Χέγκελ είχε διαβάσει τον Φόρστερ, μ' έναν ιδιαίτερα προσεκτικό τρόπο. Είναι λοιπόν, με αυτή την

προοδευτική γραμμή, που συντάσσεται ο Μαρξ, όταν γράφει ότι τα αριστουργήματα της αρχαίας ελληνικής τέχνης «έχουν ακόμη για μας, από πολλές απόψεις, την αξία κανονικότητων και ανυπέρβλητων προτύπων»⁵. Να, λοιπόν, τι παρέχει η ελληνική τέχνη στους καλλιτέχνες του 19ου αιώνα, από ορισμένες απόψεις, κάποια «ανυπέρβλητα πρότυπα»!

Ο υπέρμετρος αυτός θαυμασμός φτάνει ίσως στ' άκρα. Αυξανόταν, όσο περισσότερο ο Χέγκελ και ο Φόρστερ αισθάνονταν όλο και περισσότερο απογοητευμένοι από τον κόσμο στον οποίο ζούσαν: έναν κόσμο κατακερματισμένο, «αλλοτριωμένο», συγκρουσιακό, έναν κόσμο εκμετάλλευσης και καταπίεσης. Σε αντίθεση με αυτό, υποχωρούσαν στην τάση της εξιδανίκευσης, της φανταστικής ωραιοποίησης της ανάμνησης της αρχαίας Ελλάδας, από την οποία γοητεύονταν.

Γνωρίζουμε ότι ο Σοφοκλής είναι ανάμεσα στους συγγραφείς στους οποίους περισσότερο αναφέρεται ο Μαρξ, ακόμη και μέσα στο *Κεφάλαιο*. Όταν του ζητούν να αναφέρει τους ποιητές που προτιμά, απαντά: «Σαίπηρ, Αισχύλος, Γκέτε». Ο γαμπρός του, ο Πολ Λαφάργκ, βεβαιώνει ότι ο Μαρξ «ξαναδιάβαζε όλα τα χρόνια Αισχύλο, απ' το πρωτότυπο»⁶. Κατείχε πραγματικά, στην εντέλεια, την ελληνική γλώσσα. Ο Φραντς Μέρινγκ προσθέτει: «Έμεινε πιστός στους γερο-Ελληνες, ενώ όλους τους εξαθλιωμένους μπακάληδες, που ήθελαν να δημιουργήσουν στους εργάτες αποστροφή για την κουλτούρα των αρχαίων, θα τους είχε εκδιώξει απ' το ναό, διά της ράβδου»⁷.

Κι έτσι ο Μέρινγκ επικαλείται μια εικόνα της χριστιανικής μυθολογίας (τους εμπόρους στο ναό), για να προστατέψει, μαζί με τον Μαρξ, τη μνήμη της ειδωλολατρικής ελληνικής μυθολογίας!

Εν συντομία, για τον Μαρξ η δυσκολία δεν είναι «να καταλάβουμε ότι η ελληνική τέχνη και το έπος συνδέονται με ορισμένες μορφές της κοινωνικής ανάπτυξης». Αυτό διατείνεται ότι μπορεί να το εξηγήσει. Δεν κρίνει όμως κι αυτό που πραγματικά διακυβεύεται στο θεωρητικό ορίζοντα, που έχει ο ίδιος ανοίξει: «Η δυσκολία έγκειται στο γεγονός ότι ακόμη μας προκαλούν μια αισθητική απόλαυση...»⁸

Αναφορικά με αυτό το ζήτημα, ο Μαρξ τοποθετείται θαρραλέα, από μια ιστορική σκοπιά. Η εγγεληνή κληρονομιά γίνεται εδώ ορατή. Ο Χέγκελ δεν μπόρεσε να ανακαλύψει τα θεμέλια μιας πραγματικής ιστορίας της τέχνης, βεβαίωσε όμως ότι τέτοια θεμέλια είναι υπαρκτά. Τα συλλαμβάνει ωστόσο με ιδεαλιστικό τρόπο: κάθε κοινωνική περίοδος παρουσιάζει μια ενότητα των διαφόρων στιγμών της (πολιτική, θρησκευτική, φιλοσοφική, καλλιτεχνική κ.λπ.), η οποία στηρίζεται σε αυτό που ο ίδιος ονομάζει βάση, πνευματική βάση.

Ο Μαρξ, προφανώς, θα ασκήσει κριτική στην πνευματοκρατική του αντίληψη, θα εμπνευστεί όμως από την ιστορική του προοπτική: πολλές φορές θα τη διατρέξει, μέχρι τις λεπτομέρειές της.

Στον Χέγκελ θα βρει μια εντυπωσιακή εξομοίωση της ελληνικής τέχνης με τη θρησκεία: Η ελληνική θρησκεία ανάγεται κατά κάποιο τρόπο στην ίδια την τέχνη. Κάτι τέτοιο εμπεριέχει μια γενική αντίληψη για τη θρησκεία, αρκετά παραδοξη: τη θρησκεία της τέχνης, την *Kunstreligion*.

Οι τρεις μας φιλόσοφοι, ο Φόρστερ, ο Χέγκελ και ο Μαρξ, συμφωνούν στη διαπίστωση ενός στενού δεσμού αυτού που θεωρούν ως την πιο ωραία από τις τέχνες με τη θρησκεία του λαού, όπου αυτή γεννήθηκε και άνθισε.

Διαπιστώνοντας ότι «οι Έλληνες καλλιτέχνες άντλησαν τα θέματά τους από την εθνική τους θρησκεία (*Volksreligion*)»⁹, ο Χέγκελ επιβεβαιώνει αυτή την κρίση του Φόρστερ: «Είναι τα αντικείμενα της εθνικής θρησκείας (*Volksreligion*), που ανέκαθεν φλόγιζαν την ιδιοφυΐα του καλλιτέχνη»¹⁰. Κι αναφέρονται και οι δύο, στο σημείο αυτό, στο παράδειγμα του Φειδία¹¹.

Ο Φόρστερ το είχε διευκρινίσει: η ελληνική τέχνη δεν μπόρεσε να γεννηθεί, παρά χάρη σε «μια ευτυχή σύμπλευση ανάμεσα στην ιδέα της τέχνης και το θρησκευτικό σύστημα των λαών αυτών»¹². Ο Χέγκελ κατά τον ίδιο τρόπο θα αναγνωρίσει «την ισοδυναμία, τη σχέση που ενυπάρχει ανάμεσα στην έννοια της ελληνικής τέχνης και σ' αυτή της ελληνικής μυθολογίας»¹³.

Ο Μαρξ επιβεβαιώνει την άποψη αυτή, σαν να ήταν αυταπόδεικτη, σαν κάτι γνωστό — όμως δεν είναι γνωστή παρά απ' την εποχή του Χέγκελ: «Γνωρίζουμε καλά, ότι η ελληνική μυθολογία δεν αποτέλεσε μόνο το οπλοστάσιο της ελληνικής τέχνης, αλλά και το ίδιο το έδαφος που την εξέθρεψε (...) η ελληνική τέχνη προϋποθέτει την ελληνική μυθολογία. (...) Ποτέ η αιγυπτιακή μυθολογία δε θα μπορούσε να παράσχει ένα πεδίο ευνοϊκό για την άνθηση της ελληνικής τέχνης»¹⁴.

Ο Μαρξ δεν αναγνωρίζει, τουλάχιστον ρητά, το εγγεληνό δόγμα της «θρησκείας της τέχνης». Ωστόσο αυτή ήταν πολύ λιγότερο «θρησκευτική» απ' ό,τι το όνομά της θα μας έκανε στην αρχή να πιστέψουμε. Ο Χέγκελ την αντιλαμβάνεται ουσιαστικά ως ένα είδος θρησκείας του ανθρώπου.

Η ιδέα μιας «θρησκείας της τέχνης» είχε ήδη εμφανιστεί στον Φόρστερ. Τα ελληνικά έργα τέχνης και η θρησκεία ανήκουν στην ίδια οικογένεια. Χάρη στη συγγένεια αυτή, λέει ο Φόρστερ, «υψώθηκαν αυτά τα πρότυπα ομορφιάς κι υπεράνθρωπης τελειότητας, σε αντικείμενα λατρείας»¹⁵. χάρη σ' αυτή, λέει ο Χέγκελ, «η Τέχνη μπόρεσε να γίνει στην Ελλάδα η υψηλότερη έκφραση του Απολύτου, και η ελληνική θρησκεία, αυτή, της ίδιας της τέχνης»¹⁶.

Αυτό δε σημαίνει καθόλου, ούτε για τον Φόρστερ ούτε και για τον Χέγκελ, ότι η ελληνική τέχνη απορρέει από την ελληνική θρησκεία. Ακριβώς το αντίθετο! Οι Έλληνες καλλιτέχνες δε βόηκαν τους θεούς, που ήδη υπήρχαν, αλλά, αντιθέτως, τους δημιούργησαν.

Ο Φόρστερ περιγράφει, δια μακρών, την προσπάθεια, χάρη στην οποία ο καλλιτέχνης σχημάτισε «το πρώτο άγαλμα ενός θεού, με τα χαρακτηριστικά ανθρώπου, που έχει μεταμορφωθεί (*verklart*)»¹⁷.

Δεν είναι ο άνθρωπος, «ο δημιουργημένος κατ' εικόνα του Θεού», όπως διδάσκει η χριστιανική Αποκάλυψη, αλλά είναι ο Θεός, που έχει δημιουργηθεί κατ' εικόνα του ανθρώπου!

Ο Χέγκελ, αναφερόμενος στο ρόλο της ανθρώπινης μορφής στην τέχνη, θα δείξει πως «αυτή η φυσική στιγμή μεταμορφώνεται ολοκληρωτικά (*verklart*) σε ωραία μορφή»¹⁸.

Επανερχεται αδιάκοπα στο γεγονός ότι η μυθολογία συνιστά το έργο των καλλιτεχνών. «Οι ποιητές», λέει, «μετατράπηκαν σε αληθινούς δημιουργούς της μυθολογίας, που θαυμάζουμε στην ελληνική τέχνη»¹⁹. Είναι, λοιπόν, απευθείας απ' τον Φόρστερ, που μπόρεσε ο Χέγκελ να δανειστεί την ιδέα ότι «ο καλλιτέχνης είναι ο κύριος του Θεού»²⁰. Την αναπτύσσει διεξοδικά στην *Αισθητική*. Σ' ένα κατώτερο στάδιο της ανάπτυξης του πνεύματος, ένας λαός δε συλλαμβάνει την αλήθεια υπό μια εννοιολογική μορφή, ούτε και την αναπτύσσει σ' ένα επιστημονικό σύστημα, αλλά την αναπαριστά μέσα από εικόνες, που η τέχνη αντικειμενοποιεί.

Στους Έλληνες, λέει ο Χέγκελ, η τέχνη αποτελούσε την πιο υψηλή μορφή, υπό την οποία ο λαός αναπαριστούσε τους θεούς και συνειδητοποιούσε την αλήθεια. Είναι εξαιτίας αυτού, που οι καλλιτέχνες και οι ποιητές της Ελλάδας έγιναν οι δημιουργοί των θεών τους, πράγμα που σημαίνει ότι οι καλλιτέχνες έδωσαν στο γένος τους μια καθορισμένη αναπαράσταση της ζωής και των πράξεων των θεών και στη θρησκεία ένα καθορισμένο περιεχόμενο²¹.

Η ελληνική τέχνη δεν αποτελεί ούτε την έκφραση ούτε το βοήθημα μιας προϋπάρχουσας θρησκείας. Εκφράζει άμεσα την αλήθεια, έτσι, όπως τη βλέπει ο λαός, εξ ου και εμφανίζεται ως θρησκεία αυτού του λαού.

Για τον Χέγκελ, το ωραίο, στην υψηλότερή του μορφή, είναι ο άνθρωπος, αφού ο άνθρωπος είναι ένα ον ηθικά κοινωνικό (*sittlich*). Η εγγεγραμμένη έννοια της *Sittlichkeit* βρίσκει ασφαλώς κάποια ενίσχυση στον Φόρστερ, ο οποίος, για παράδειγμα, γράφει:

Γνωρίζω ότι μπορούμε πραγματικά να εξιδανικεύσουμε τον άνθρωπο, περισσότερο απ' οποιοδήποτε αντικείμενο της φύσης, αφού το Ιδεώδες, που σκιαγραφεί ο καλλιτέχνης, οφείλει ν' αναπαριστά, συγχρόνως, τις σωστές αναλογίες του ανθρώπινου σώματος, ως ιδιαίτερου ζωικού είδους, με τη *Sittlichkeit*, την κοινωνικότητα του ανθρώπου, ως στοιχείου που γίνεται με την ενσυναίσθηση κατανοητό²².

Ο Χέγκελ θα εξηγήσει, από πλευράς του, ότι «ο άνθρωπος συνιστά το κέντρο και το περιεχόμενο του ωραίου και της αληθινής τέχνης»²³, αφού, «αυτή η ανθρώπινη μορφή είναι η μόνη ικανή ν' αποκαλύπτει το πνευματικό, μέσω ενός τρόπου αισθητού»²⁴ και θα συναντήσουμε στον Χέγκελ, όπως και στον Φόρστερ, την εξύμνηση της «πλαστικής ατομικότητας»²⁵, της «ωραίας ατομικότητας»²⁶, της «ελεύθερης ατομικότητας»²⁷.

Οι θεοί είναι ανθρωπόμορφοι

Πρέπει εδώ ν' αποφύγουμε ένα μεγάλο λάθος στην ερμηνεία. Ο Χέγκελ, σε ό,τι αφορά την ελληνική θρησκεία, δεν έχει καθόλου στο νου του μια θρησκεία τεχνητή, υπό την έννοια μιας θρησκείας που θα είχε εφευρεθεί, κατασκευαστεί εξ ολοκλήρου, από ανθρώπους, που δε θα πίστευαν στους θεούς της, και που θα ήταν ένοχοι, απέναντι στους άλλους, για ένα είδος απάτης. Δεν υιοθετεί τη φιλοσοφία της *Aufklärung*, τη φιλοσοφία του Διαφωτισμού, που βλέπει στη θρησκεία γενικά, και στην ελληνική θρησκεία ειδικότερα, ένα σύνολο μύθων, που έχουν συντεθεί, για τη χρησιμοποίηση εύπιστων λαών, από δόλιους ιερείς κι επίβουλους τυράννους. Ακόμη κι όταν δεν αποκλείει τη δόλια χρήση της θρησκείας, αντιλαμβάνεται την ελληνική θρησκεία ως την αυθεντική και αναγκαία έκφραση των προσδοκιών του ελληνικού λαού, του ελληνικού πνεύματος: ως μια ιδεολογία. Οι Έλληνες πίστευαν στους θεούς τους. Η δημιουργία των θεών τους ήταν αυθόρμητη, θερμή και, πέρα απ' αυτό, ωραία. Ο Έλληνας καλλιτέχνης δεν προσποιείται το θρησκευόμενο, δε θεωρεί τους θεούς του επίπλαστους. Χωρίς όμως να συνειδητοποιεί εντελώς τα όσα υλοποιεί, λαξεύει τους θεούς, στους οποίους αφιερώνει στη συνέχεια μια λατρεία. Παρασύρεται, με θρησκευτικό όμως πάθος, απ' τα έργα του.

Σύμφωνα με τον Χέγκελ, η ελληνική θρησκεία, με τον καλλιτεχνικό της χαρακτήρα, που είναι έργο ανθρώπων, διακρίνεται, απ' τη μια πλευρά, από τη φυσική θρησκεία, στην οποία τα αντικείμενα λατρείας δεν έχουν παραχθεί απ' τον άνθρωπο, αλλά έχουν ανακαλυφθεί απ' τον ίδιο μέσα στη φύση, κι απ' την άλλη, από τη χριστιανική θρησκεία, όπου το ον που λατρεύεται δεν είναι πλέον ούτε αισθητό ούτε εξωτερικό στον άνθρωπο.

Βρίσκουμε εδώ την προεικόνιση αυτού που θα αποτελέσει μια ανθρωπολογική ερμηνεία της θρησκείας, έτσι όπως αργότερα θα την εκθέσει ο Φόρεντπαχ. Η θεότητα, που δημιουργείται απ' τον καλλιτέχνη, ενσαρκώνει τα συναισθήματα και τις προσδοκίες του. Οι άνθρωποι, διαμέσου των καλλιτεχνών, προβάλλουν ιδεατά στους θεούς ό,τι καλύτερο κι ωραιότερο βρίσκουν οι ίδιοι μέσα τους. Στη συνέχεια, θα αποδώσουν μια ύπαρξη ανεξάρτητη σ' αυτές τις αφαιρέσεις, στις οποίες προσδίδουν επίσης και κάθε είδους δύναμη, ενώ συγχρόνως τις αντιλαμβάνονται ως ανώτερες και μερικές φορές αποτρεπτικές δυνάμεις. Οι μεταγενέστεροι θα απαιτήσουν την επιστροφή τους κι ο Χέγκελ θα το εγκρίνει: «Ήταν μια αξία, που προοριζόταν για την εποχή μας, να διεκδικούνται ως ιδιοκτησία του ανθρώπου οι θησαυροί που ξοδεύτηκαν στα ουράνια»²⁸.

Εάν υιοθετούσαμε, προς στιγμήν, την οπτική της ταυτόχρονης γέννησης της ελληνικής θρησκείας και τέχνης, θα έπρεπε επίσης να εξετάσουμε και το θάνατό τους: «Ό,τι γεννιέται, αξίζει να χαθεί». Ο Φόρστερ, ο Χέγκελ και ο Μαξ διαθέτουν ιδιαίτερη ιστορική αίσθηση, αν και σε άνισο βαθμό και μ' ένα διαφορετικό τρόπο. Εμφανίζουν τα πράγματα εν τω γίγνεσθαι τους. Επομένως, η *Kunstreligion*, αυτή η λατρεία της ωραίας, εξιδανικευμένης, ανθρώπινης μορφής, αυτό το ωραίο επίτευγμα, η ωραία αρμονία, δε θα μπορούσε να διαρκέσει παρά μια στιγμή. Η ελληνική τέχνη υπέκυψε. Κάτω από διαφορετικούς τίτλους, εκφράζεται η θλίψη γι' αυτή την απώλεια, τόσο στον Φόρστερ, όσο στον Χέγκελ και τον Μαξ.

Σύμφωνα με τον Φόρστερ, τα αριστουργήματα της ελληνικής τέχνης δημιουργήθηκαν μέσα στον ενθουσιασμό που προκαλεί η αγάπη για την πατρίδα. Δοξάζουν το γεμάτο πάθος ζήλο του πολίτη για τη Δημοκρατία κι αντιπροσωπεύουν το κοινωνικά ηθικό, ωραίο: *das Sittlichscone*. Για τον Χέγκελ, εκφράζουν άμεσα «την ηθική τάξη», «το αληθινό πνεύμα»²⁹.

Οι δύο φιλόσοφοι βλέπουν την *Kunst* και τη *Sittlichkeit* να ανθίζουν μαζί: «είναι ένα και μοναδικό το συναίσθημα, απ' όπου αναβλύζουν η τέχνη και η αρετή», λέει ο Φόρστερ³⁰, και πρόκειται, σύμφωνα μ' αυτόν, για την αρετή του πολίτη της δημοκρατίας, που δε διαχωρίζει τη μοίρα του από αυτή της ελεύθερης πατρίδας του, της ηθικής ολότητας, στην οποία ανήκει.

Ο Έλληνας συγγείι την ιδιωτική του ζωή με τη δημόσια. Επομένως και η ελληνική τέχνη είναι μια δημόσια τέχνη. Ο Φόρστερ το παρατήρησε:

Μέχρι την εποχή του Περικλή, για την οποία η Αθήνα εταίρετο, σπαταλούσαν με νεανική ελαφρότητα τεράστια ποσά για τον καλλωπισμό της πόλης και την πολυτέλεια των δημόσιων εορτών, ενώ η ατομική πολυτέλεια έμενε περιορισμένη σε στενά πλαίσια. Οι κατοικίες, η επίπλωση, η ένδυση, τα γεύματα, όλα αναδείκνυν το μέτρο και την απλότητα των οικιακών ηθών³¹.

Ο Χέγκελ εξίσου θα σημειώσει ότι «...οι Έλληνες δε χρησιμοποιούσαν το μεγαλοπρεπές και το ωραίο παρά στα δημόσιά τους κτίρια: οι ιδιωτικές τους κατοικίες ήταν ασήμαντες»³².

Η κατάσταση όμως αυτή θα αλλάξει εντελώς, όταν η ολιγαρχία εκτοπίσει την πολιτική ελευθερία και το ατομικό συμφέρον, το εμπόριο και το χρήμα επεκτείνουν την επιρροή τους στα πνεύματα. Συστήνεται, έτσι, επάνω στα ερείπια της *Sittlichkeit*, αυτό που ο Χέγκελ θα ονομάσει Κράτος δικαίου.

Το μοναδικό συναίσθημα απ' όπου αναβλύζουν συγχρόνως η τέχνη και η αρετή, «η παγωμένη ανάσα της ολιγαρχίας —μας λέει ο Φόρστερ— το έχει μαράνει. Η αγάπη για την πατρίδα δεν μπορεί πλέον να ενθουσιάζει αυτόν που δεν έχει πια πατρίδα, αλλά αφέντη»³³.

Ο Χέγκελ θα ξαναβρεί έναν ανάλογο τόνο για να περιγράψει τη δυστυχισμένη ύπαρξη των απομονωμένων ατόμων, που κάμπτονται κάτω απ' το ζυγό του αφέντη.

Σε ό,τι αφορά τα αποτελέσματα των εξελίξεων αυτών στην τέχνη, ο Χέγκελ θα χρησιμοποιήσει, για να τις διευκρινίσει, το ίδιο παράδειγμα με τον Φόρστερ, αυτό του Λούκουλλου. Στα αγάλματα των θεών, που δημιουργήθηκαν για το λαό και που δημόσια προσφέρονται για την άσκηση λατρείας, ο Φόρστερ αντέτεινε, στην πραγματικότητα, «τα έργα τέχνης, τα οποία ένας εγωιστής Λούκουλλος αφήνει να προσκυνούν στο εσωτερικό του παλατιού του»³⁴.

Την εποχή ελευθερίας, στη διάρκεια της οποίας οι καλλιτέχνες είχαν εκφράσει τις αφελείς εντυπώσεις του λαού, θα τη διαδεχτεί μια εποχή τυραννίας, πλεονεξίας, αισχροκερδών υπολογισμών και στεγνής λογικής.

Η τέχνη θα πεθάνει

Δεν μπορούμε να αγνοήσουμε, στις σκέψεις αυτές, κάποιο προαίσθημα, αλλά μόνο προαίσθημα, των ιδεών του Μαρξ, ο οποίος, ξεκινώντας από διαφορετικές φιλοσοφικές προϋποθέσεις, θα μπορέσει να τις αναπτύξει με πολύ μεγαλύτερη ακρίβεια κι επάρκεια.

Ο εγωισμός, η ιδιωτική πολυτέλεια —κι επομένως, η ολοένα αυξανόμενη κυριαρχία της ατομικής ιδιοκτησίας, η εξασθένηση του κοινωνικού και πατριωτικού αισθήματος— θα επιφέρουν το θάνατο της «θρησκείας της τέχνης», ενώ θα ενοήσουν την εμφάνιση μιας άλλης θρησκείας, της κατ' εξοχήν «ιδιωτικής» θρησκείας, το χριστιανισμό: να ποια ιδέα υποβάλλουν ο Φόρστερ και ο Χέγκελ.

Ο Μαρξ επανξάνει πάνω στο θέμα. Όμως, στο αντίστοιχο κείμενο, είναι παραδόξως, υπό μορφή ερωτήματος, που αναφέρεται στην αναντιστοιχία ορισμένων καλλιτεχνικών προϊόντων προς την ανάπτυξη του σύγχρονου καπιταλισμού, του οποίου ξεετάζει, κυρίως εδώ, την τεχνική του πλευρά:

Ο τρόπος που βλέπουμε τη φύση και τις κοινωνικές σχέσεις, ο οποίος εμπνέει την ελληνική φαντασία και συγκροτεί, γι' αυτόν το λόγο, το θεμέλιο της ελληνικής μυθολογίας, συμβιβάζεται άραγε με τους σιδηροδρόμους, την ατμομηχανή και τον ηλεκτρικό τηλεγράφο;³⁵

Η υπόρρητη απάντηση είναι προφανής: όχι! Για να είναι η ελληνική τέχνη αυτή που υπήρξε, χρειαζόταν μια ελληνική μυθολογία, η οποία με τη σειρά της θα προϋπέθετε μια στοιχειώδη τεχνική ανάπτυξη.

Ο Μαρξ, μάλιστα, φτάνει να διατυπώσει μια ανησυχητική υπόθεση:

Χρειάζεται σε κάθε περίπτωση μια μυθολογία. Άρα, σε καμιά περίπτωση, μια κοινωνία, που θα έχει φτάσει σ' ένα στάδιο ανάπτυξης, όπου θα έχει αποκλειστεί κάθε μυθολογική σχέση με τη φύση, κάθε γενετική σχέση με τους μύθους κι όπου, συνεπώς, θα απαιτείται από τον καλλιτέχνη μια φαντασία ανεξάρτητη από τη μυθολογία³⁶.

Δεν υπάρχει τέχνη, επομένως, χωρίς μυθολογία;

Η τεχνική πρόοδος καταργεί τις συνθήκες δημιουργίας των πιο «ελληνικών» μορφών τέχνης, για παράδειγμα, του έπους, του οποίου ο Μαρξ θαυμάζει το υπόδειγμα, στο έργο του Ομήρου.

Ο Χέγκελ εκτίμησε ότι η τέχνη, μέσα απ' την εξαφάνιση κάθε μυθολογίας, έχανε το νόημά της, αν όχι και την ύπαρξή της. Τα ελληνικά έργα τέχνης δε διατηρούν για μας τα θέλητρά τους, αφού δεν τα κατανοούμε πλέον καθόλου με τον τρόπο των Ελλήνων. Η ψυχρότητα αυτή ισχύει εξάλλου και για τη χριστιανική ζωγραφική και γλυπτική. Στ' αγάλματα δε βλέπουμε πια τους ίδιους τους θεούς:

Δύσκολα βρίσκουμε τις ασύγκριτες εικόνες των Ελλήνων θεών, ενώ, όποια κι αν είναι η αξιοπρέπεια και η τελειότητα με την οποία αναπαρίστανται ο Θεός, ο Χριστός, η Παναγία, όποιος κι αν είναι ο θαυμασμός που αισθανόμαστε στη θέα αυτών των αγαλμάτων, όλ' αυτά δε μας επηρεάζουν: δεν πέφτουμε πλέον στα γόνατα³⁷.

Το ιδεώδες Ωραίο, που είναι την ίδια στιγμή και το κοινωνικά ηθικό ωραίο, δεν μπορεί να διατηρήσει στη μοντέρνα εποχή την ισχύ που ασκούσε στους Έλληνες. Αφού, όπως μας λέει ο Φόρστερ:

κάτι τέτοιο δε θα ήταν δυνατό, παρά σε μια περίπτωση: εάν το πνεύμα της εποχής (der Geist des Zeitalters) δεν είχε επίδραση στον καλλιτέχνη· εάν, ανεξάρτητα απ' την εποχή και τις συνθήκες, η καλλιτεχνική ιδιοφυΐα, που θα επλανάτο σε μια αφηρημένη τελειότητα, παρέμενε όπως ένας Έλληνας ανάμεσα σε χριστιανούς³⁸.

Αλλά αυτό δε συμβαίνει καθόλου.

Ο καλλιτέχνης δεν είναι «ανεξάρτητος απ' την εποχή και τις συνθήκες». Αντιθέτως, είναι ο εκφραστής τους, πράγμα που ο Χέγκελ το διευκρινίζει: «Κάθε άτομο είναι παιδί της εποχής του»³⁹.

Στις συνθήκες αυτές, μας εξομολογείται ο Φόρστερ, «οι ελληνικές μορφές και οι Έλληνες θεοί (...) μας έχουν γίνει τόσο ξένοι, όσο και οι ήχοι και τα ονόματα που προφέρονται στα ελληνικά στην ποίησή μας»⁴⁰.

Σε μια απ' τις πιο ωραίες σελίδες της *Φαινομενολογίας*, ο Χέγκελ περιγράφει με τη σειρά του αυτό το πεπρωμένο της *Kunstreligion*:

Τα αγάλματα είναι τώρα πτώματα, απ' όπου η ζωοποιός ψυχή έχει ξεφύγει, οι ύμνοι είναι λέξεις, που η πίστη τις έχει εγκαταλείψει. (...) Τα έργα αυτά είναι από δω και στο εξής αν-

τό που είναι για μας: όμορφα φρούτα, κομμένα απ' το δέντρο (...). Η δραστηριότητά μας, της απόλαυσης αυτών των έργων (...) είναι η εξωτερική δραστηριότητα, που εξαγνίζει αυτά τα φρούτα, με κάποιες σταγόνες βροχής, ή με κάποιους κόκκους σκόνης, και στη θέση των εσωτερικών στοιχείων της ηθικής πραγματικότητας που τα περιέκλειε, τα γεννούσε και τους προσέδιδε πνεύμα, εγκαθίσταται το ατελείωτο οπλοστάσιο των νεκρών στοιχείων της εξωτερικής τους ύπαρξης, η γλώσσα, το στοιχείο της ιστορίας κ.λπ., κι όχι για να διεισδύσουν στη ζωή τους, αλλά μόνο για να τα αντιπροσωπεύουν καθ' εαυτά⁴¹.

Τα έργα χάνουν τη θρησκευτική τους σημασία, όταν εξαφανίζεται η πνευματική βάση στην οποία θεμελιωνόνταν. Γεγονός, που αν μετατεθεί, γίνεται επίσης αρκετά κατανοητό, μέσα απ' τη μαρξική προοπτική: η τέχνη αλλάζει, μαζί με τις κοινωνικές της συνθήκες. Η βάση συμπαράσχει στα ερείπιά της το «εποικοδόμημα» που στηρίζει.

Να ποιο είναι το κοινό συμπέρασμα, για τους τρεις θεωρητικούς: η εξαφάνιση της ελληνικής τέχνης, ως δημιουργικής δραστηριότητας, είναι αμετάκλητη. Η πνευματική της βάση, οι υλικές της και κοινωνικές συνθήκες έχουν οριστικά ξεπεραστεί. Ο Μαρξ δεν εκφωνεί παρά ένα σύντομο επικήδειο: «οι κοινωνικές συνθήκες, που δεν ήταν επαρκώς ώριμες, εκεί όπου η τέχνη αυτή γεννήθηκε, κι όπου μόνο κάτω από αυτές μπορούσε να γεννηθεί, δε θα μπορούσαν ποτέ ξανά να εμφανιστούν»⁴².

Είναι ακριβώς αυτή η έννοια, της ανεπαρκούς ωριμότητας, που του υποβάλλει μια πιθανή απάντηση στο ερώτημα που τον βασανίζει. Ούτε ο Φόρστερ ούτε και ο Χέγκελ μπορούν να φανταστούν μια έγκυρη λύση, γιατί δε συσχετίζουν αντικειμενικά και με τον κατάλληλο τρόπο την πρόοδο της τέχνης με την πρόοδο της οικονομικής, τεχνικής και κοινωνικής ζωής. Δεν είναι σε θέση να συνδέσουν έναν τύπο καλλιτεχνικής επιτυχίας με μια μορφή τεχνικής καθυστέρησης. Είναι ακριβώς αυτή η μορφή αναντιστοιχίας που θα παράσχει στον Μαρξ ένα στοιχείο ερμηνείας. Σε ό,τι αφορά την πρακτική δραστηριότητα και την κατανόηση των κοινωνικών δομών, οι Έλληνες ήταν σε σχέση με εμάς αφελείς, λιγότερο, όμως, αλλοτριωμένοι, σε μια κοινωνία λιγότερο κατακερματισμένη από τη δική μας, τουλάχιστον σε ό,τι αφορούσε τους ελεύθερους ανθρώπους της Πόλεως. Νομιμοποιούμαστε, λοιπόν, να παραβάλλουμε την αισθητική τους κατάσταση σε σχέση με αυτή του σύγχρονου κόσμου, προς την κατάσταση ενός παιδιού σε σχέση με τον ενήλικα.

Ο ενήλικας δεν ξαναγίνεται παιδί, επανεσωτερικεύει όμως αυτό που το παιδί είχε εκφράσει κι εξωτερικεύσει και στο μέτρο αυτό του δίνει μια καινούργια ζωή. Ο Μαρξ προσφέρει, πάνω στο θέμα της αισθητικής ανάγκης της παιδικότητας κατά την ωριμότητα, εξαιρετικά ωραίες εικόνες, αλλά εδώ, με πολλή φρόνηση δεν το κάνει παρά σε μορφή ερώτησης:

Δε χαίρεται ο άνθρωπος την αφέλεια του παιδιού, και δεν πρέπει ο ίδιος, σ' ένα ανώτερο επίπεδο, να επιδιώκει την αναπαραγωγή της δικής του αλήθειας; Δεν αναβιώνει σε κάθε εποχή, μέσα στην παιδική φύση, ο ιδιαίτερός της χαρακτήρας στη φυσική του αλήθεια; Γιατί να μην ασκεί αιώνια γοητεία η ιστορική παιδική ηλικία της ανθρωπότητας, εκεί όπου αγγίζει την ωραιότερή της άνθιση, ως στάδιο που δεν ξαναυρίζει ποτέ;⁴³

Πράγματι, γιατί όχι; Όμως, γιατί όχι και το αντίθετο; Γιατί οι σύγχρονοί μας να μην περιφρονούν τα ελληνικά αγάλματα, συγχρόνως με το θρησκευτικό τους χαρακτήρα: γιατί

να μην ξεχνούν, ή να μην αδιαφορούν για όλο αυτό το παρελθόν της αρχιτεκτονικής, της γλυπτικής ή της ποίησης, με τον ίδιο τρόπο που αποποιούνται τη μορφή τεχνολογικής δραστηριότητας που χρονολογικά τη συνοδεύει;

Θα μπορούσαμε πιο αποφασιστικά ν' απαντήσουμε σε αυτά τα ζητήματα, εάν διευρύνουμε τώρα το πεδίο εφαρμογής τους.

Θα ταίριαζε να εξετάσουμε το καινούργιο τους νόημα, ύστερα από την εμφάνιση και την εξαφάνιση τόσο διαφορετικών καλλιτεχνικών σχολών και στίλ, από την εποχή του Μαρξ. Η δημιουργική δραστηριότητα έχει προσανατολιστεί σε πολλές διαφορετικές κατευθύνσεις. Για να μείνουμε σ' ένα μόνο παράδειγμα, μπορούμε, μετά την εξαιρετική άνθιση του ιμπρεσιονισμού στη ζωγραφική, να υποστηρίξουμε ότι οι Έλληνες παρείχαν στο ανθρώπινο γένος «αξετέραστα πρότυπα»; Ούτε ο Μονέ ούτε ο Ρενουάρ θεωρούσαν το παρελθόν απρόσβλητο. Αυτό όμως δεν εμπεριέχει καμιά περιφρόνηση, απλώς μια απομάκρυνση. Ο ίδιος ο Πικάσο διαμορφώθηκε μέσα σε σχολές ζωγραφικής όπου ζωγράφιζαν σύμφωνα με τα ελληνικά πρότυπα. Όταν, αργότερα, θαρραλέα καλλιέργησε την ατομική του ιδιαιτερότητα, εξακολουθεί να τους οφείλει πολλά, ακόμη και μέσα από την προφανή απόρριψη και την αντίθεση. Χωρίς ντροπή, θ' αναζητήσει πρότυπα στους παλαιούς αφρικανικούς ή νοτιο-αμερικανικούς πολιτισμούς.

Η σχέση του παρόντος με το παρελθόν στην τέχνη αποδεικνύεται εξαιρετικά λεπτή. Όμως, οριακά, δε σέβεται καμιά απαγόρευση.

Για να παρέμβουμε σε αυτή την προβληματική, μ' έναν περισσότερο καθολικευτικό και ισχύοντα τρόπο, θα έπρεπε να εξετάσουμε επίσης και άλλες κουλτούρες, εκτός από τις ευρωπαϊκές. Ο Μαρξ, εξαιτίας των ορίων που του έθετε ο τρόπος διαμόρφωσής του και η εμπειρία του, που ήταν ωστόσο τεράστια, δεν μπορούσε να αναγάγει τη σημαντική ανάπτυξη της τέχνης παρά στην αρχαία Ελλάδα, προτιμώντας την από τις άλλες κουλτούρες, τις οποίες γνώριζε. Αυτές όμως του ήταν πολύ λιγότερο οικείες και κυρίως πολλοί από τους καλλιτεχνικούς θησαυρούς του κόσμου του έμεναν σχεδόν άγνωστοι: για παράδειγμα, αυτοί της Ασίας και της Κίνας.

Θεωρούσε τους Έλληνες ως τα «φυσιολογικά παιδιά» του ανθρώπινου γένους. Βρισκόταν εδώ ένας αναπόφευκτος, για την εποχή του, ευρωκεντρισμός, τον οποίο όμως τα μεταγενέστερα διεθνή γεγονότα ανέτρεψαν, έκαναν να ξεπεραστεί. Η σύγχρονη ευρωπαϊκή τέχνη δανείζεται πρότυπα και εμπνεύσεις απ' όλες τις ηπείρους.

Οι άνθρωποι της εποχής μας συγκεντρώνουν μια ολοένα και πλουσιότερη αισθητική κληρονομιά, τόσο ως προς την ποσότητα όσο κι ως προς την πολυμορφία. Η αρχαία ελληνική τέχνη διατηρεί το κύρος της, χάνει όμως σταδιακά την αποκλειστικότητά της, για να παραχωρήσει ήσυχα τη θέση της σε άλλες μορφές, αλλά και για να ενθαρρύνει την παγκόσμια ορμή για πρόοδο και δημιουργία. Μας μένει να αναρωτηθούμε, εάν οι βαθιές θεωρήσεις του Μαρξ ως προς αυτήν ισχύουν εξίσου και για όλες τις άλλες μορφές τέχνης.

Μετάφραση: Κατερίνα Κέη

Σημειώσεις

1. Marx, *Contribution à la Critique de l' économie politique. Introduction*, μτφρ. Husson και Badia. Paris, 1957, σ. 173.
2. Marx-Engels-Werke, τ. XXVI (I). Berlin: 1965, σ. 257.
3. Hegel, *Esthétique*, μτφρ. Jankelevitch. Paris: 1944 II, σ. 154.
4. Forster Georg, *Philosophische Schriften*. Berlin: Ak. Verlag, 1958, σ. 115.
5. Marx, *Contribution...*, ό.π., σ. 175.
6. Paul Lafargue: Karl Marx, souvenirs personnels. *Die Neue Zeit*, 1891.
7. Mehring, *Karl Marx*. Leipzig, 1923, σ. 509-510.
8. Marx, *Contribution...*, ό. π., σ. 175.
9. *Esthétique*, II, σ. 156.
10. Forster, *Werke* (1843), τ. V, σ. 307.
11. Forster, ό.π., σ. 308. Hegel, ό.π., σ. 156.
12. Forster, *Ansichten...*, (Berlin, 1791), I, σ. 204.
13. *Esthétique*, II, σ. 154-155.
14. Marx, ό.π., σ. 174.
15. Forster, *Ansichten...*, I, σ. 204.
16. *Ethétique*, II, σ. 154-155.
17. Forster, *Philos. Schriften*, σ. 126.
18. *Philosophie der Religion* (Glockner), XVI, σ. 120.
19. *Esthétique*, II, σ. 154-155.
20. *Encyclopedie*, παρ. 560.
21. *Esthétique*, II, σ. 149.
22. *Ansichten...*, I, σ. 196.
23. *Esthétique*, II, σ. 149.
24. Ό.π., σ. 150.
25. Ό.π., σ. 264.
26. Forster, *Phil. Schriften*, σ. 170. Hegel, *Philosophie de l' histoire*, μτφρ. J. Gibelin, σ. 216.
27. *Esthétique*, II, σ. 155.
28. *Hegels Theologische Jugendschriften*, σ. 225.
29. *Phil. Schriften*, σ. 125.
30. Ό.π., σ. 126.
31. Ό.π., σ. 126.
32. *Esthétique*, III, 1ere partie, σ. 80.
33. *Phil. Schriften*, σ. 127.
34. Hegel, *Werke* (ed.Lasson), τ. XX. σ. 266.
35. Marx, ό.π., σ. 174.
36. Ό.π., σ. 174.
37. *Esthétique*, I, σ. 137.
38. *Ansichten*, σ. 206.
39. *Histoire de la philosophie, Introduction*, μτφρ. Gibelin, σ. 135.
40. *Ansichten...*, σ. 207.
41. *Phénoménologie*, II, σ. 261.
42. Marx, ό.π., σ. 175.
43. Ό.π., σ. 175.