

**„На една лампа“ от Едуард Мъорике:
автономност и хетерогенност на „класическата“
форма.**

Ангел Валентинов Ангелов



“Auf eine Lampe” by Eduard Mörike: Autonomy and Heterogeneity of the
‘Classical’ Form

Angel Valentinov Angelov

Eduard Mörike’s poem “Auf eine Lampe” is the most frequently interpreted of all his poetical works, which can be proved by the bibliography to his critical editions. The history of the interpretations in a miniature manifests how the approach towards the poetical text as well as to the history of German literature during the last sixty years changes.

In the first part of the article, I analyse several interpretations of the poem, which are representative for a specific modern attitude towards literature. I do not bring in question the interpreters’ perspicacity or sensibility but their grounds and the social function of their interpretations.

In the second part, I try to give proofs of the instability of the lamp’s classical form, as well as of its heterogeneity, in which intermingle Antique, Oriental and European elements from the nineteenth century. I also discuss the social function of the classical form.

I conclude that what is usually presented as a classical form in “Auf eine Lampe” is an intermingling in the adoption of the Antique tradition and the Oriental exoticism, which was popular in various European countries during the first half of the nineteenth century. The lamp’s classical form in Mörike’s “Auf eine Lampe” is unstable and the space where the lamp ‘shines’ is non-European.

„На една лампа“ от Едуард Мьорике:
автономност и хетерогенност на „класическата“ форма.
Културно-историческо изследване¹

Ангел Валентинов Ангелов

Въведение

I-IV. Преглед и проблематизиране на някои тълкувания от 1950 до
2004

V. Слово и образ

VI. Съпоставка с лампи от гръцко-римската античност

VII. Блажено пребиваване в самодостатъчност

VIII. Lustgemach (покои на насладата)

IX. Одомашняване на класиката

X. Маслени лампи

Използвани издания на съчиненията на Едуард Мьорике

Използвана литература

Стихотворението „На една лампа“ е най-често тълкуваното от цялото поетическо творчество на Едуард Мьорике, за което съдя от библиографията към критическите издания на съчиненията му. Поради многото тълкувания, „На една лампа“ е придобило допълнителна културно-историческа значимост, превърнало се е в част от историята на литературознанието през втората половина на XX в. Историята на тълкуванията на стихотворението би показала в миниатюра как се променят подходите към поетическия текст и към историята на немската литература през последните шестдесет години². До 1980-те усилията са насочени най-вече към това да се разкрият поетическите особености на стихотворението и връзките му с други поетически творби – на самия Мьорике, на Гьоте, Шилер, Кийтс, на елинистически поети. От началото на 1990-те вниманието се премества към социалната функция на образа на лампата и към отношението между лампата и гласа, който изказва стихотворението. Съществената промяна обаче не е в предлагането на нови тълкувания, а в социалния анализ на подходите на Щайгер, Хайдегер, Шпитцер, спорът между които фокусира вниманието към стихотворението и на други изследователи (Lindenberger 1990: 398–408).

„На една лампа“ е обсъждано като едно от произведенията на Мьорике³ и преди това, но отделни изследвания му се посвещават едва след този спор; именно спорът подтиква към тълкувания, които допълват или отхвърлят предишните, предлагайки нови прочити на десетте стиха. В монографии, посветени на цялото му творчество, се препраща към спора, когато се тълкува „На една лампа“. Страниците, посветени на „На една лампа“, в излезлите по същото време (1950 г.) монографии за Мьорике от Бено фон Вийзе и от Херберт Майер рядко биват цитирани в тълкуванията на стихотворението, докато подходите или отделни твърдения, особено на първите участници в спора, са, ако не постоянен, то чест предмет на обсъждане⁴.

В първата част на текста анализирам някои от тълкуванията на стихотворението като представителни за определена модерна нагласа към литературата. Тази нагласа въздига литературното произведение в ранг на свещен текст, а тълкувателят приема ролята на жрец – владетел на свещено знание, в което той посвещава непосветените.

Художествената форма е като божество, а тълкувателите – служители на култа към него. „Идеалният художествен образ стои пред нас като блажен бог“ цитира Хайдегер с одобрение от „Естетика“ на Хегел. (Хайдегер – Щайгер 1994: 35–44; Heidegger 1971: 31)⁵. Онова, което поставям под съмнение, не е проникателността или чувствителността на авторите към поетическия текст, а основанията и социалната функция на тълкуванията им.

В следващите части на текста съпоставям образа на лампата в стихотворението с образите на лампи у елинистически поети, с описанието на лампите у Гьоте при посещението му в Портичи, с образа на лампата в „Помпей и Херкулан“ от Шилер. Привличам като съпоставка и други произведения и преводи от Мьорике; съпоставям също словесния образ на лампата с лампи, изработени през първата половина на XIX в.

Обсъждам употребите на „Lustgemach“ в „Персийската долина на розите“ от Адам Олеариус, в „Невестата от Месина“ от Шилер и в „Чудната история на Петер Шлемил“ от Шамисо. Обсъждам също така отношението на лампата към предметния свят, представящ античността в частните пространства в Германия през първата половина на XIX в., както и естетизирането на предметите, когато те стават музейни експонати. Обосновавайки своето, използвам елементи от предишни тълкувания (Гуардини, Апелбаум-Греъм, Холшух) на стихотворението.

Основният проблем при всички съпоставки и тълкувания е за класическата форма и за социалните ѝ функции. Достигам до извода, че обстановката и лампата са хетерогенни – в тях се смесват антични, източни и елементи от XIX век.

I.

Есента на 1950 Щайгер прочита в Амстердам и във Фрайбург (Брайзгау) лекцията „Изкуството на тълкуването“ (Staiger 1971: 7–28; Щайгер 1994: 14–29)⁶. В нея като методически пример е анализирано стихотворението на Мьорике „На една лампа“:

Auf eine Lampe

Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
Die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs.
Auf deiner weissen Marmorschale, deren Rand
Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflieht,
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreih'n.
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –
Ein Kunstgebild' der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.
(1846) ⁷

На една лампа
Все още непреместена, о красива лампо, ти украсяваш,
на леки верижки изящно окачена тук,
тавана на почти забравените вече покои на насладата.
Върху твоята бяла мраморна купа, чийто ръб
бръшляннен венец от златистозелен бронз уплита,
извива радостно хороваден танц детска дружинка.
Колко очарователно е всичко! Усмехнато, но нежен дух
на сериозност все пак облива цялата форма –
истинско художествено творение. Кой му обръща внимание?
Кое то обаче е красиво, блажено е то в него си.⁸

На лекцията присъства Мартин Хайдегер; без да вземе участие във възникналата след лекцията дискусия, той излага в две писма до Щайгер своето тълкуване на стихотворението (Хайдегер – Щайгер 1994: 35–44; Heidegger 1971: 28–42)⁹. Запознал се с публикувана преписка между двамата, свое тълкуване предлага и Лео Шпитцер (Spitzer 1951: 133–147). И тримата настояват, че стихотворението „говори“ за същността на художественото произведение изобщо. Своеобразието е, че стихотворението, като описва и оценява една сетивна форма – лампата, на която е посветено, създава и собствената си художествена форма. В ст. 9 лампата е определена като “ein Kunstgebild der echten Art” (истинско

художествено творение). Kunstgebild в случая е процесът на създаване, чийто резултат се е „отлял“ в завършен и съвършен пластичен образ¹⁰. Но подобно разбиране на думата скрива наличието на идеологическа – хармонизираща – постановка. Разногласията започват от несъвпадение в тълкуването на дума от последния стих, но бързо се превръщат в разногласия между основните положения на трите херменевтики за това каква е същността на художественото произведение. Ще започна с цитат от Щайгер:

„Красотата е блажена в самата себе си“, казва Гьоте във втората част на „Фауст“¹¹. Той е добре запознат с това. Изразява се решително и недвусмислено. Мьорике не отива толкова далеч. Не се смята дотам способен – да познава същността на красотата. „Което обаче е красиво, блажено изглежда то...“, това е всичко, което Мьорике се осмелява да каже. Но все пак с онази крайна изтънченост, на която само един епигон е способен, той заменя „в себе си“ с „в него си“. Ако би написал „в себе си“, тогава той твърде много би се пренесъл в света на лампата. Красотата отново е недостижима, когато е блажена „в самата нея“ (Staiger 1971: 29; Хайдегер – Щайгер 1994: 35). Щайгер съпоставя стихотворението с „Фауст“, но сравнението обхваща и цялата личност на Гьоте. Мьорике изглежда не само литературен, но и социален епигон (евангелистки пастор) на ваймарския министър. Съпоставката с творчеството на Гьоте е определяща за тълкуването на Щайгер. В статията „Mörrike: Das verlassene Mägdlein“, посветена на творчеството и на личността на Мьорике, Щайгер развива същата идея: „поетът, който е загубил родината на своя дух, онази земя, в която на бащите, на „блажените“ все още е било позволено да живеят“ (Staiger 1971: 183). Но и за Щайгер десетилетията 1770–1830 са като обетована земя. Съвременето на Мьорике е станало равнодушно спрямо идеала на класическата красота и на класическото изкуство. За отдалечеността от класическото като изразител на общностен идеал Щайгер намира потвърждение и в сходството между съдбата на Мьорике и на поети от елинистическата епоха. За Щайгер „На една лампа“ е свидетелство за неповторимия израз на поетическия език и на красотата, на които Мьорике в средата на деветнадесетото столетие, и то тъкмо в Германия, е дал форма и

съществуване. Вниманието на Щайгер е насочено към индивидуалните поетически проявления на красотата и към литературната традиция, в която те стават възможни.

В тълкуването на Щайгер „стихотворението на Мьорике служи като алегория, подкрепяща обичайния по това време образ на немската история на литературата“. Преди това на същата страница авторът отбелязва: „В поколението след смъртта на Гьоте, съгласно с този образ на историята на литературата, дори най-талантливите поети са могли да бъдат само епигони, наследници на толкова велика традиция, че каквото и да биха написали, по необходимост би изглеждало като упадък“ (Lindenberger 1990: 402)¹².

Подобни връзки между представители и периоди в немската литература няма да намерим у Хайдегер; за него красивата лампа е истинско художествено творение, сѹмбѹлов на художествено произведение или, казано с езика на Хегел – „на идеала“. Като истинско художествено творение лампата съчетава сетивното сияние и сиянието на идеята, а стихотворението е успокоеният в езика символ на художественото произведение изобщо. Хайдегер тълкува последния стих като: *feliciter lucet in eo ipso* (блажено сияе в самото него), докато Щайгер тълкува стиха като: *feliciter in se ipso (esse) videtur* (изглежда, че е блажено в самото него). С превода на *selig* (блажено) с *feliciter*, както и изобщо с *felix*, Хайдегер подчертава съдбовността на онова, което е блажено, способността му да съществува независимо от човека. „Истинското художествено творение“ е блажено, защото е способно да сияе в самото него. В подкрепа Хайдегер цитира Хегел „Лекции по естетика“: „Истината на изкуството не трябва следователно да бъде само някаква правилност, до която се ограничава така нареченото подражание на природата, а външното трябва да е в съгласие с нещо вътрешно, което се съгласува в самото себе си и тъкмо поради това *може да се разкрие във външното като самото себе си*“ (к. а. – М. Х.). И по-нататък: „Идеалната художествена форма (*Kunstgestalt*) стои пред нас като блажено божество“ (Heidegger 1971: 31). Ето защо, казва Хайдегер, само като блажено сияеща красивата лампа е сама блажена. Но и Хайдегер,

подобно на Щайгер, смята, че стихотворението представя същностна загуба – митичната сила на *scheinen* в значението му на „сияя“ била загубена за нас.

Биографичните свидетелства, които привежда Щайгер, за да отхвърли връзката на „На една лампа“ с Хегеловата естетика и с „Естетика“ на Фридрих Теодор Фишер (публикувана в годината, в която е написано стихотворението, 1846), както и психологическите моменти (образът на детската дружинка (ст. 6) като тъжен спомен от детството на поета), не занимават Хайдегер. Той отговаря, че общата атмосфера при размишленията върху изкуството през XIX в. се определяла именно от Хегел, макар и при непрекъснато понижаване на мисловния хоризонт и на понятийността. Значението на *scheinen* като „сияещо самопоказване на присъстващото“ е витаело във въздуха като следствие от господството на Хегеловото мислене. Ето защо не било необходимо всеки, който все още е разбирал старото значение на *scheinen*, да се е занимавал с философията и с естетиката на Хегел. Той тълкува стихотворението в общата насоченост на своята философия – като потвърждение, че историята на европейската култура е история на заличаваща свързаност с битието, с езика и с художественото произведение като „самопоказващо–се-в-самото-него“. В тълкуването на Хайдегер стихотворението постепенно бива подчинено на неговата мисъл.

Според Хайдегер от първия до шестия стих се създавала формата на красивата лампа. „Форма не означава тук обвивката на едно съдържание, но формата като морфē – образът на изглеждащото. Цялата форма – това е присъстващото, съществуващо в появата на своето пълно явяване“ (Heidegger 1971: 38). Когато смята, че съвременният език, но също така и латинският не назовават същността на нещата, Хайдегер използва старогръцкият език, който още не бил загубил стойността да бъде непосредно битие. Така, за да извървим пътя до *scheinen*, трябва да кажем φαίνεσθαι, в което изглеждам и съм, видимост и същност все още не били разделени, докато латинското *videtur* „говорело“ само от позицията на наблюдателя; то следователно няма онтологична, а само гносеологична стойност. Използването на σύμβολον, морфē, φαίνεσθαι е за да покаже, че в стихотворението е съхранен смисъл, който макар да е

почти заглушен и забравен, все пак не се е променил. Променено е само нашето отношение към него – престанали сме да го разбираме. Красотата обаче не била подвластна на милостта на хората, тя продължавала да сияе в нея си и да озарява света на стаята. (Хайдегер 1994: 43¹³. Тълкуването на Хайдегер се стреми „да говори“ откъм самото стихотворение, в съответствие с разбирането му, че херменевтичното е вест на съдбата, именно на, а не за, не наше тълкуване за нея, а нейна вест за самата *нея си*, ако останем при диалектната употреба. Усилието на Хайдегер е насочено към това да разкрие не само художествените достойнства на поетическия текст, а неговата битийност. Не проясняването на отделния стих е поставено на карта, „а преди всичко и дори единствено отношението на езика към нас смъртните“ (Heidegger 1971: 34–35).

За да отговори на въпроса каква е връзката на красивата лампа с езика, Хайдегер подразделя стихотворението на три части: в първата се създавала формата на лампата, а във втората тя достигала до езика (ст. 7 и 8). Художественото творение на лампата било въведено така красиво и съразмерно в езика, че едва изричането му правело лампата да засияе в нейната красота. И след ст. 8 обаче оставала все още неизречена лампата като „ein Kunstgebild der echten Art“, оставала неизречена самата красота. Третата част е същностната – ст. 9 и 10, именно тя превръща лампата в оуболов на художествено произведение изобщо и съответно стихотворението – в успокоен в езика символ на словесното художествено произведение. В ст. 9 и 10 словесната форма и формата на „истинското художествено творение“ се сливали, така че всяка една ставала условие за съществуването на другата. Ето защо Хайдегер твърди, че художественото произведение може да бъде блажено само като следствие от сиянието в самото него. То не ни изглежда, както е според Щайгер, то *е блажено*, то *е сияние*. Красивото остава това, което е, независимо какъв ще бъде отговорът на въпроса: „Wer achtet sein?“ (ст. 9). Наистина в подкрепа на разбирането му могат да се добавят и повечето значения на *selig* – блажен, щастлив, спасен, благословен и образуваните с негова помощ – *Seligmacher* (спасител), *selig machen* (спасявам някого), *selig werden* (спасявам се, спасявам душата си), *selig*

sprechen (причислявам към блажените, праведните). Художественото произведение, езикът, красотата придобиват характера на епифания. Хайдегеровият подход заявява претенцията да не е един от възможните, а да е самото изтълкувано стихотворение¹⁴; затова на места тълкуването звучи като заклинание, което само се нуждае от разгадаване.

II.

Статията „Отново за стихотворението на Мьорике „На една лампа“ е в характерния за Лео Шпитцер подход към поетическото произведение – explication de texte¹⁵. За да бъде изяснен смисълът на последния стих, нужен е, смята Шпитцер, детайлен езиков анализ, което се отнася и за цялото стихотворение. Филологическият анализ е този, който може да разясни стилового своеобразие на текста, чрез което да постигне и неговата художественост.

Стиловото своеобразие се откроява само в съпоставка с общи и обичайни езикови употреби, което обяснява пространните цитати, които филологът привежда от речника на швабския диалект и от трудове по синтаксис на немския език. Особената употреба и съчетание между познати и нови езикови употреби създават индивидуалния стил на стихотворението. Историята на езика е необходим инструмент при анализа на художествения стил. Напр. двойната алитеративна връзка schön – scheint, selig – selbst е сред стиловите особености на стихотворението, тя е смислопораждаща.

Стихотворението „На една лампа“ е написано на немски, но в него има и употреба на швабско наречие: замяната (в ст. 10) на „в себе си“ с „в него си“, която употреба занимава и тримата тълкуватели. За швабския диалект била нормална употребата „него си“ вместо „себе си“¹⁶, затова Шпитцер предлага последният стих да се чете като: “Das Schöne prangt selig in sich selbst”. Този стих също утвърждавал автаркията на художественото произведение, което не се нуждае от публика. Същевременно идиличната му успокоеност преодолявала меланхолията, съпровождаща модерната отчужденост спрямо художественото произведение. Съгласява се с Хайдегер, че основната представа при scheinen е за „битие, чието основно качество е красотата“ и затова

глаголната форма не може да се изтълкува като „изглежда“. Стихът на Мьорике, заключава Шпитцер, не казал нищо по-различно от стиха на Гьоте „Красотата остава сама блажена“ (Фауст, II, ст. 7403). Независимо че смята Хайдегеровото тълкуване на “es scheint” като “lucet” („сияе“) за основателно, Шпитцер се възпротивява на начина, по който Хайдегер достига до това значение; определя го като средновековно августино-исидорианска етимологично-метафизическа игра на думи (adnominatio), на сходно звучащи словесни отгласяния, които чрез пародиите на Рабле отдавна били изгонени от храма на модерния вкус и най-вече „тази прециозна словесна натруфеност“ не издържала на трезвото съображение, че в стихотворението изобщо не ставало дума за функцията на лампата като източник на светлина¹⁷ (Spitzer 1951: 136–137). За тази своя острота, която му е обичайна, Шпитцер си навлича упрека на Щайгер (Spitzer 1951: 147).

Шпитцер достига до извода, че формата на стихотворението и формата на лампата представят наслагване на затварящи се в себе си кръгове. Красивата лампа е помогнала на поета да определи какво е за него художествено красивото. Стихотворението, посветено на една вещ (Dinggedicht), достига до същността на изкуството, а лампата вече като художествена форма се превръща в символ на тази същност¹⁸. Въпросът „Кой му обръща внимание?“ събира в себе си времевата и пространствена изолация на художественото произведение, а последният решаващ стих „Коего обаче е красиво, блажено сияе то в него си“ потвърждава изолираността на красотата, на изкуството. Мьорике изразявал по обективен и спокоен начин старата истина за автаркията на художественото произведение, което не се нуждае от публика. Същото, но по абстрактен начин казал и Хегел: „ведрото спокойствие и блаженство, тази удовлетвореност от самото себе си в собствената затвореност и задоволство“ (Spitzer 1951: 135–136). Стихотворението обаче не е трактат, смята Шпитцер, то представя лирическо преживяване на красотата. Разликата е в органичната свързаност на художествено-философското разбиране със сетивността на формата и в нейната стойност на символ.

Последният стих съчетавал класическа метрика (шестостъпен ямб с цезура след петата сричка) с разговорни тон и постройка на изречението. Тези две особености потвърждавали цялостното организиране на стихотворението като разговор – поетът се обръща към лампата, сякаш я заговаря, в един миг възкликва „колко очарователно е всичко“, накрая остава сам със себе си, питайки се кой обръща внимание на това истинско художествено творение и си отговаря по начин, който е обективен, съразмерен, лишен от трагичност и тържественост, каквото е и цялото му разбиране за изкуството. В сравнение със стиха на Мьорике, заключава Шпитцер, Гьотевият стих (взет извън своя контекст) напомнял на издълбан върху мрамор надпис.

Опитът на Шпитцер, придобит в научната и жизнена среда в САЩ, влияе върху тълкуването му – съпоставката с “Ode on a Grecian Urn” на Кийтс е след това многократно използвана и доразвивана от други изследователи. Шпитцер критикува немската филологическа нагласа към текста. „Немският филолог има много какво да научи от английската културна среда, в която „разбирам“ се схваща като „стоя под, за да разбере“ (*to under-stand*) и в която *under-statement* се смята за добродетел, а спрямо *overinterpretation* съществува открито неодобрение“ (курсивите на Л. Ш. – Spitzer 1951: 143–144)¹⁹. В този спор Шпитцер проявява отбелязаното вече традиционно недоверие на филолога към обобщения и изобщо към твърдения, които не са доказуеми чрез конкретността на текста. Убедеността на Шпитцер, че европейската цивилизация е исторически единна, го подтиква към съпоставки между творчеството на Мьорике, на френските парнасци и на английския романтизъм.

III.

Ритмиката е сред същностните особености на поезията. Твърдението на Хайдегер, че в ст. 10 “Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst” ударението падало върху *ist* свидетелства за нежеланието на Хайдегер да се съобрази с ритмиката на стиха, защото имаме ямб, при който ударението пада върху *schön*, което отбелязва и Щайгер. Тълкуването на Щайгер взаимодейства със стихотворението. Принципната разлика

между подходите на Хайдегер, от една страна, и на Щайгер и на Шпитцер, от друга, е че техните тълкувания имат нужда от стихотворението, те съществуват заради връзката си с него, докато тълкуването на Хайдегер е присвояване, то използва стихотворението като повод за размишления, които могат да се направят и независимо от него.

Основен въпрос, обсъждан в спора, е (не)зависимостта на художественото произведение и на красотата от вниманието на човека. Тази независимост придава божествена същност на красотата и на художественото произведение. И Хайдегер, и Щайгер твърдят, че основното настроение в стихотворението е тъгата. „относно основното настроение, което стихотворението носи. Вероятно няма да имам разногласия с Вас, ако го нарека настроение на тъгата по отминалото“ (Хайдегер 1994: 41; Heidegger 1971: 37). За Щайгер тъгата е част от чувството на самия поет, защото той възприемал себе си като епигон, поради това Мьорике не смеел да се изкаже за красотата с категоричност, както постъпвал Гьоте.

В обобщение – и трите тълкувания виждат в стихотворението образ на края, на прекъснато и вече почти невъзможно общуване между изкуство и публика. Казано по друг начин и най-вече от друга позиция – самодостатъчност на артефакта и посветеност на съзречаващия са основните послания на стихотворението. Лирическият субект е единствен или е сред малцината посветени, но накрая дори отношението между посветен и скъпоценен предмет се прекъсва и красотата се превръща в тайна, недостъпна за никого. Наистина в стихотворението лампата се превръща в символ, но не на всяко изкуство, а на модерното затваряне на артефакта в самия себе си. Основното настроение – тъгата, в стихотворението може да бъде разбрана и като свидетелство за „края на изкуството“ в смисъла, който Хегел му придава. „Взето от страна на своето висше предназначение, изкуството е и остава нещо отминало за нас. Изкуството ще се усъвършенства все повече и повече, но неговата форма е престанала да бъде висшата нужда на духа“ (Хегел 1967: 1: 40). Концепциите за края на изкуството и на историята на изкуството от 1980-те насетне предполагат обаче разбиране за изкуство и за история, в

което няма носталгия по класическото като художествена форма и като социална ценност.

И Щайгер, и Хайдегер защитават консервативна позиция: сегашното се е отчуждило, отпаднало е от света на художествената красота, възплътена в лампата. И тъй като смятат, че красотата съществува независимо от вниманието на хората, то въпросът кой гледа възплътената във формата на лампата красота не ги занимава. Лирическият глас наистина не заявява кой е, но недвусмислено говори от позицията на посветения в опустелия храм на красотата. Красивият предмет става заместител на религиозен символ. Не бихме могли обаче да мислим за истинска религиозност към скъпоценния предмет, възплътяващ красотата, защото не разбираме дали тайната се споделя и от други. Няма общност, която да социализира тайната. Липсва споделяне на скъпоценността, от което следва изолиране и забравя, което именно е меланхолично привлекателно за Щайгер, а пък съществуването на красотата извън каквато и да е общност така харесва на Хайдегер. Тълкуванията и на тримата съответстват на разбирането на Мьорике за изкуството, защото и други стихотворения на Мьорике създават образ на затворено в себе си, изолирано съществуване. Съзерцаващият поглед, гласът не предлагат общуване и заедност; именно тази посветеност, която е едновременно изолираност, поражда тъжното настроение. Дали при промяна на нагласата тайната на красотата не би могла да се превърне в дар? Възможно е Албрехт Холшух да е имал сходна идея, когато предлага последният десети стих да се чете в превод на английски вместо "Yet what is beautiful seems blissful within itself" като "Yet what is beautiful looks blissful within her or him" „Или ... вече създавайки друго значение“ (ст. 9-10) "Who pays it heed? Yet if you do, its beauty will turn blissful within you" (Holschuch 1991: 593)²⁰.

Ренате фон Хайдебранд смята, че лампата е художествено изделие, но за делнична употреба, за което свидетелствал и епиграматичния характер на стихотворението. Подчертавайки връзката между „На една лампа“, „Надпис върху часовник“ (Inscription auf eine Uhr, което също е епиграма) и „Красивият бук“ (Schöne Buche), авторката отхвърля тълкуването, че последният стих „Това обаче, което е красиво, блажено

сияе то в него си“ представлял самодостатъчното и автономно произведение на изкуството. Напротив – при Мьорике предметите за делнична употреба показвали взаимната зависимост на хората в семейната среда.

Според фон Хайдебранд разбирането на Мьорике за изкуството е, че то принадлежи на съвместното съществуване на хората и че красотата тогава постига своето осъществяване, когато се разкрива за някаква човешка среда (von Heydebrand 1972: 189–90). Творчеството на един поет (или стихотворението в случая) притежава обаче самостоятелност и веднъж написано, то е независимо от своя автор. Ето защо, за разлика от фон Хайдебранд смятам, че стихотворението изолира и предмета, и съзращаващия го. Наистина лампата би могла да се превърне в дар или да е елемент от човешка заедност, но това е потенциалност, която в стихотворението не е налична.

IV.

Подобно на стихотворението, трите подхода също са, всеки по свой начин, затворени в себе си. Най-вече Щайгер развива последователно концепцията си за собствената територия на литературната наука, за нейната самостоятелност, но и обособеност спрямо останалите хуманитарни дисциплини. Тази концепция, търсеца спецификата както на художествената литература, така и на рефлексията за нея, ми се струва образцова за определена линия на мислене и поведение в модерността, със склонност към изолационистки процедури²¹. В своите анализи Щайгер заема позицията не просто на ерудит или на способен тълкувател, а на посветен – той разкрива тайните на немската литература от XVIII и XIX в. В работи от 1960-те Щайгер критикува съвременната култура за нейния „перспективизъм“ и „релативизъм“, съизмервайки я с недостижимите класически епохи в западноевропейската литература. За немскоезичната литература това, разбира се, е Ваймарският класицизъм²². Онова, което Щайгер обича и чийто представител се чувства, е класическият тип литература, чиито художествени достойнства и морални ценности той защитава. Класическата литература е художествен и ценностен „връх“, а

западноевропейската литература е световната (Staiger 1979). Анализите му са проникновени, те придават сила на позицията му, убедителност чрез конкретността, повечето му книги претърпяват по няколко издания. Надарен с изтънчен усет за поезия и за ритмиката ѝ, Щайгер е преводач на поезия, предимно епическа, от няколко езика, автор на книга, съпоставяща поезия и музика (Staiger 1947). Социалната функция на тази позиция обаче намирам за проблематична, защото тя предполага една истина и най-вече – една принадлежност. В народностния план – това е немското, в социалния – аристократичното и елитарното. Връзките, които Щайгер прави с творчеството на Мьорике, са само по отношение на немската литература; връзката с поетите на елинизма има основанието си в сходството между съдбата на Мьорике и на поети от епохата на елинизма. Шпитцер обаче скицира по-общ, западноевропейски, контекст на стихотворението.

Може да се каже, че всеки използва професионалните си знания. Отвъд знанията обаче имаме утвърждаване на литературата като национално-елитарна у Щайгер и последователно присвояване на старогръцкия чрез немския у Хайдегер; ако старогръцкият език е истинският дом на битието, то немският все още съхранява сиянието на битието днес. И двете позиции съдържат както социални, така и политически импликации – за затвореност и изключителност. Стремещт е да се препотвърди величието на класиката и съществуването на неизменни социални ценности²³. Днес обаче подобен стремеж към изключителност просто фетишизира своя предмет и/или хармонизира неговата конфликтност. Фетишът скрива именно социалния механизъм, който го е превърнал в обект на преклонение. Целта на преклонението пред класическото е да трансцендира историческото във вечност.

Подобно е и отношението на Ханс Георг Гадамер, който използва „На една лампа“ като методическа илюстрация в края на своето размишление за отношението между текст и тълкуване. Гадамер избира стихотворението тъкмо заради спора между Щайгер, Хайдегер и Шпитцер. Краткото тълкуване представя върху конкретен материал, още веднъж, подхода му към проблема за красотата и за художественото

произведение. Без готовността на възприемащото ухо (Гадамер настоява на чуването), поетическият текст не би проговорил. Изглежда, че Гадамер полага своето тълкуване върху взаимодействието между изговорено и чуто, възприето поетическо слово, но се оказва, че всъщност възприемането (чуването), което е едновременно тълкуване на текста, накрая трябва да изчезне и да остави текстът да говори. Текстът при Гадамер говори така, както езикът говори при Хайдегер. Поетическият текст е авторитет и целта на възприемането е да възстанови гласа на авторитета. Както с основание отбелязва Райнер Варнинг: „Изходната точка за него [Гадамер – б. м. А. А.] е монологично-авторитарната „изказна сила“ на една истина, която тълкувателят трябва не толкова да съотнесе със своето настояще, а много повече - да утвърди значението ѝ в настоящето. (Warning 1987: 87).

„Накрая нека прочут пример да послужи за илюстрация. Става дума за завършека на стихотворението на Мьорике “Auf eine Lampe”. Стихът гласи: „Което обаче е красиво, блажено сияе (изглежда) то в него си”. Лампа, която не свети, защото е старовремска и е излязла от употреба, виси в „покои на насладата“..., получава собствен блясък, тъй като е художествено произведение. Сиянието ... лъчи над цялото на явяването на лампата, която виси в забравени покои, без някой да ѝ обръща внимание и никъде другаде, освен в тези стихове не сияе. ... И тъй, разумът ни разбира не само това, което е казано за красивото и което изказва автономията на художественото произведение, свободно от каквато и да е среда на употреба, но нашето ухо и нашето разбиране приемат сиянието на красивото като негова истинска същност. Тълкувателят, изложил своите основания, изчезва и текстът говори...“ (Gadamer 1986: 359–360)²⁴.

Една съпоставка с естетиките на рецепцията и на въздействието би открила концептуалната разлика, която е и разлика в социалната функция на концепциите за това какво е класическо изкуство и класическо произведение. В това тълкуване на Гадамер художественото произведение, и особено въздигнатото в ранг на класическо произведение, е независимо от историческите среди на своето

възприемане, то остава неизменно, сияещо с една и съща светлина. Така класическото произведение придобива функцията на свещен текст.

Герхард Щорц (Storz 1967: 322) настоява, че лампата, и съответно красотата, се намира в състояние, което ще премине в минало време (Vergangenwerden), но в този миг все още не е безвъзвратно отминало (Vergangensein). Състоянието е между все още съществуване и предвидимо изчезване забрава. Именно защото е образ на красотата, сегашното съществуване на лампата е несигурно – „между отминалост и отминаване“ (Storz 1967: 322). Претълкувайки Щорц, мога да обобщя, че класическото изкуство на Ваймарската класика и ценностите, които то опосредства и създава, загубват актуалност и започват да принадлежат на миналото. Темата за формата и преживяването на времето е подета от Харт Нибрих, който достига до извода за диалектичната (не)свързаност на красотата (лампата) и на възприемащото я съзнание. Поради това той отнася значението на *scheint* като „сияе“ към лампата, а „изглежда“ към поета, опосредстващ абсолютността на произведението на изкуството²⁵. Всички анализи на стихотворението, след публикуваната преписка между Хайдегер и Щайгер, предлагат свои решения как да се разбира *scheint es* в последния стих. Ирмгард Вайтхазе прилага към стихотворението методиката на речевия акт, което ѝ позволява да анализира съотношението между звуков образ, звукова цветност, стихов строеж, ритмика и значенията на думи, за да достигне до смисъла на цялото. За да обоснове дистанцираността на говорещия от лампата, Вайтхазе прави прецизното наблюдение, че заглавието е „Auf eine Lampe“, а не „An eine Lampe“ и че също така обръщението е „о, красива лампо, а не „ти, красива лампо“. Говорещият не се разкрива като личност и не говори в първо лице. Тъкмо тази дистанцираност обаче, смята тя, допринася съдържанието да се яви пред читателя, без да е опосредствано от нечия субективност, а последователната употребата на сегашното време превръща съдържанието във всеприсъстващо (Weithase 1967: 78). Заключение на Вайтхазе е: „Става дума ... за речев акт във висшия смисъл на думата, а не за монологизирано, без събеседник говорене в празно пространство“ (Weithase 1967: 79).

Като привлича примери и от други стихотворения на Мьорике, както и употреби на *scheinen* през XVIII и XIX в., тя убедително обосновава защо *scheint es* присъства и с двете си значения – на *lucet* и на *videtur* (Weithase 1967: 69–70). До същия извод, че немският глагол не допуска рязкото разграничение между „сияя“ и „изглеждам“ достига и Щорц (Storz 1967: 323)²⁶.

V.

Успоредяването между словесен и визуален образ увеличава възможностите за тълкуване, затова по-надолу ще съпоставя словесни образи на лампи с лампи, изработени през първата половина на XIX в. Взаимодействието между слово и предмет има основание, защото „Auf eine Lampe“ е епиграма. Епиграмата може да изпълнява функцията на коментар към предмет, чиято материалност и изкусна изработка е подчертана и пресъздадена чрез коментара; той усилва присъствието на предмета, обособява го в микросредата, дарява го с индивидуалност. Епиграмите не са рядкост в поетическото творчество на Мьорике. Мориц Енцингер е посочил епиграмите със заглавие „Надпис...“ (Inscription...), както и тези, посветени на предмети; авторът тематизира връзката им с късната старогръцка епиграматика, както и с екфрасиса²⁷. „На една лампа“ е определяна като „Dinggedicht“²⁸, стихотворна творба, посветена на определен предмет. Дали ще го определим като епиграма или ще предпочетем „Dinggedicht“, съществено е, че стихотворението като описва и/или коментира предмета, едновременно го създава, ако предметът не съществува, или създава образ, различен от реалния предмет.

През 1846 Мьорике написва две стихотворения епиграми: *Inscription auf eine Uhr mit den drei Noren* („Надпис върху часовник с трите хори“²⁹) и „На една лампа“. В „Надпис върху часовник“ говорят за себе си самите хори. В „На една лампа“ лирическият субект описвайки, създава образа на лампата; служи си с това, което се нарича екфрасис. Нека допуснем, поради екфрасиса, че действително съществуваща лампа е дала подтика за стихотворението³⁰. Словото обаче е медиум със собствени характеристики, какъвто е и визуалният, така че дори да имахме върху разтвора на книгата от едната страна стихотворението, а от другата –

рисунка или фотография на лампата (в 1846 фотография би била възможна), това не би възпрепятствало създаването чрез словото на въображаем предмет в съзнанието на читателя. Екфрасисът включва описание и на въображаеми артефакти, защото функцията му е както да описва, така и да създава чрез думи въображаеми, нематериални предмети и гледки³¹. „Екфрасисът превръща читателя в зрител, който обаче има пред погледа си само думи и го повежда през въображаеми пространства, които съществуват, но само във въображението му“ (Wandoff 2003). Екфрасисът предполага разстояние между предмета и погледа, което позволява едновременно изброяване на подробностите и обхващане на цялото.

Лео Шпитцер споменава, че според Паул Фридлиндер екфрасисът в „На една лампа“ имал своя образец в идилията „Тирзис“ (Thyrsis, ст. 27–56) от Теокрит, в която се говори за изобразени сцени и за декорация върху дървен съд за мляко; прясно издоеното козе мляко ще бъде награда за песента. Както украсата, така и уханието (на прясно дърво, от което току-що е изработен съдът, както и на восък, с който съдът е измазан) са част от наградата. Целта на екфрасиса тук е синестезийна, да създаде във въображението ни не само предмета, но и уханието му, „сякаш е измит в извора на хората (Horen)“ (ст. 150). Същите стихове от Теокрит използвал Льоконт дьо Лил в стихотворението си „Вазата“. Така Шпитцер потвърждава тезата си за античния произход на класическия образ у Мьорике, както и връзката – чрез сходна нагласа към античността – между Мьорике и съвременни френски поети (Spitzer 1953: 33–34). Холшух се присъединява към тезата за старогръцка традиция, въздействала върху Мьорике при написването на стихотворението, привеждайки ст. 29–33 отново от „Тирзис“ (Holschuh 1991: 578, 584)³².

Допусках, че рисунка с молив от самия Мьорике на „антична“ или на античен тип лампа може да съществува и да съвпада по време с написването на стихотворението. В своето издание на произведенията на Мьорике Хари Майнк отбелязва: „Върху посветен на Гретхен лист се вижда рисунка на антична лампа, направена с молив от Мьорике“

(Maupс 1909: I. 425). Мьорике е автор на многобройни рисунки, много от които са съпроводени с коментиращи прозаични или поетически текстове³³. „Слово и образ са често толкова тясно свързани, че не може еднозначно да се определи дали образът илюстрира текста или текстът пояснява образа... в много случаи ... едното без другото биха били трудно разбираеми“ (Reck 2004: 10). Отправих запитване за рисунката с „антична лампа“ до „Mörrike-Gesellschaft“. Полученият отговор³⁴ опровергаваше бележката в изданието на Хари Майнк. След като не съществуваше рисунка, потърсих лампи, както и техни изображения, от първата половина на XIX в., които поне донякъде биха отговаряли на описанието в стихотворението³⁵. Забелязах че онова, което не присъства в стихотворението, е не само светлината, която лампата би разпръсквала, но и горенето, съпроводено от неизбежния, поради фитила, дим. Димът и горенето като образи на преходността не се споменават в стихотворението, за разлика от описанието на лампите в Портичи в „Пътешествие в Италия“ от Гьоте. Жанрът на пътните бележки предполага достоверност, различна от тази на поезията. У Гьоте четем за фитили и за пламък, осветяващ истинско художествено творение, каквото е всяка една лампа (Goethe 1993: 229)³⁶.

Образите на блестящо масло в лампата и на светлина, разпръсквана от изящно изработените свещници, се срещат в стихотворението „Помпей и Херкулан“ (1797) от Шилер (Schiller 1985–87: I. 234–36). С голяма вероятност някои от образите в стихотворението се дължат на пътните бележки на Гьоте. За темата ми е по-важно, че празничната възстановка, сякаш върху сцена, която Шилер извършва (подтикнат от подновените разкопки на затрупаните от лавата Херкулан и Помпей), изисква лампите и свещниците да светят, те са елемент от възкресения живот; да са угаснали би означавало липса на живот. Шилер използва изящен или изящно украсени (*zierlich*) три пъти – като определение за стаите (*die zierlichen Zimmer*), за Хермес (*der zierlich geschenkte Hermes*) и – което създава една от междутекстовите връзки със стихотворението на Мьорике – за свещниците (*den zierlich gebildeten Leuchter*)³⁷. В „Помпей и Херкулан“ сцените са в движение и дори в кипеж, за разлика от покоя в „На една лампа“.

Класическото произведение е, да кажем, образ на вечността; той обаче е възможен само ако елементите, които могат да смутят образа на вечността, са старателно отстранени. Лампата, която не свети, а само украсява покоите на насладата, е превърната от функционален в естетически предмет, в артефакт; възможното историческо време също е естетизирано и с това е лишено от историчност. Красивото е блажено, а естетическият предмет придобива двусмислен религиозен статус, превръщайки се в предмет на възхищение, почти във фетиш. Лампата и покоите на насладата са пространство на невъзможна в действителността хармония. „На една лампа“ представя утопията на естетическото. Връзката между религиозно и естетическо е по-открито тематизирана в стихотворението „Красивият бук“ (Die schöne Buche, 1842). Образите на кръговото в „Красивият бук“ са дори повече, отколкото в „На една лампа“; букът, ограждащата го ливада, хрусталакът и най-външният кръг на дърветата са оприличени на светилище, в което лирическият субект е доведен от божеството (*genius loci*) на горичката. Природата, подобно на лампата, придобива статуса на свещен артефакт, букът и прилежащата му околност са изолиран и хармоничен свят, в който субектът е цялостен и неотчужден. В „Красивият бук“ също е използван античен размер – дистих (редуване на хекзаметър с пентаметър). И в други стихотворения откриваме връзката между религиозно и естетическо – „преживяването на красотата е само началната степен, само медиум за разгръщането на религиозен опит“ (Nordheim 1957: 79). Различавайки се отчасти от мнението на фон Нордхайм, смятам, че „вечните сили“ („An eine Sängerin“, V. 6) могат да са както спасителни – животворната светлина (Sonne liebes Licht, Verborgeneheit, V. 8), така и архаични, и заплашителни – нощта майка (Um Mitternacht, V. 6 – der Mutter, der Nacht).

Под класическо в случая разбирам идеалните и нормативни ценности, създавани от края на XVIII и през XIX в. в Европа, чиято привидна неизменност трябва да служи за опора сред промените на историята. Актуализирането на античността е основен елемент на класическото, а изкуството (словесно, музикално, визуално) е мощният медиум за утвърждаването на тези ценности. Началният подтик идва от разкопките в Помпей (1737) и в Херкулан (1748). Най-напред чрез

съчиненията на Винкелман, а по-късно чрез образите от Италия, които създават художници, писатели, композитори, „величието“ на Античността бива разпространено като знание и като обект на възхищение в Западна и в Средна Европа³⁸.

При посещението си в Портичи, на 18.III.1787 Гьоте записва впечатлението си от намерените при разкопките лампи. „Лампите, според броя на фитилите, са украсени с маски и растителни орнаменти, така че всеки пламък осветява истинско художествено творение (Kunstgebilde). ... лампите за окачване от своя страна са покрити с разнообразни причудливи фигури; и щом се залюлеят и разклатят, те предизвикват наслада и удивление дори повече от желаното“ (Goethe 1993: 229)³⁹. Определянето на лампите като Kunstgebilde е едно и също у Гьоте и у Мьорике. В цитирания пасаж описанието, словото създава образ на предметите, който, макар и най-общ, ни позволява да съдим за близостта, но и за разликата между тези лампи и образа на лампата у Мьорике. Въпросът дали Мьорике е бил повлиян от този пасаж на „Пътешествие в Италия“ отвежда в друга посока; за темата тук е от значение, че имаме два образа на антични предмети – документален и въображаем⁴⁰. М. Енцингер реконструира убедително възможен микроконтекст, в който възниква стихотворението на Мьорике като подтик или като спомен. Енцингер посочва цитираната записка на Гьоте от Портичи, част от преписката между Шилер и Гьоте, отнасяща се до разкопките в Херкулан и Помпей, стихотворението на Шилер „Помпей и Херкулан“; също така съчинения, посветени на Неапол и на Италия – стиховете на Вайблингер, двутомника на Карл Майер, тритомника със статии на Адолф Щар (Enzinger 1965: 36–41).

Класическото в „На една лампа“ е проявено чрез стиховия размер (сенар)⁴¹, чрез материала, от който лампата е направена – бял мрамор, както и чрез материала на украсата – бронз. Белотата и мраморът са превърнати в основен разпознаваем белег на античното именно от класицизма (и по-късните му преработки), започнал в средата на XVIII в. Белите мраморни статуи материализират новия идеал за човешко присъствие⁴². Белотата е противопоставяне на материалното и цветно обилие, на липсата на строгост, на пищната церемониалност на барока и

на рококо. Мраморът (или камъкът) носи внушение за устойчивост и непреходност, белият цвят е чистота, разбира се, морална. Затова белотата на мрамора представя моралната безукорност на класическото, но не непременно и на старогръцката античност, чиито мраморни статуи са цветни. В този смисъл белотата характеризира повече класицизма между 1750–1850, черпещ вдъхновение повече от римската, отколкото от старогръцката античност. Цвят и материал се свързват в общо внушение за ценностна устойчивост, готовност за героична съпротива и възвишеност, създавайки така образа на класическото като „благородна простота и мълчаливо величие“⁴³. Използването на мрамора се разпространява и извън скулптурите и скулптурните групи, самата му употреба е вече идеализиране – възплъщение на вечност, възвишеност и красота.

Танцът на децата във формата на лампата разколебава представата за класическото като героика и величие, но духът на сериозност, обливащ формата, възстановява равновесието, което се очаква от класическия образ. Накратко класическото не е антично, то е преобразуващо усвояване и присвояване. Показателно за преобразуването, което класицизмът от XVIII и XIX в. извършва с наследството на античността е невъзможното за нея, но възможно за бидермайера, съчетание на бронз и мрамор в „На една лампа“⁴⁴. Бронзът, разбира се, е използван в античността, но употребата на метал е емблемна именно за модерността – както при предмети за домашна употреба, така при индустриални изделия и гигантски проекти, каквито са мостовете и железопътния транспорт. С основание Рудолф Шийр свързва „ergossen“ с изливането (Gusseisen) на лампата от желязо, макар фактично това да се отнася само до верижките, на които е окачена⁴⁵. Искам да подкрепя твърдението на Шийр, привеждайки две употреби от епиграмата на Анакреонт „Афродита върху дискос“, която Мьорике включва в съставената и редактирана от него антология „Анакреонт и така наречената Анакреонтическа поезия“ от 1864: „Ръка възшебница е изляла вълни върху диска. Върху леко набраздената повърхност на морето ...“ (Eine Zauberhand hat Wellen/ Ausgegossen auf den Diskos. Auf des saft ergossnen Meeres/ Fläche...). Вълните и морската повърхност са изработени

(излети) върху, най-вероятно, метала на диска⁴⁶. Симоне Веклер също смята, че лампата не е нито антична, нито е замислена като цялостен античен образ, а е художествен обект (артефакт), създаден според вкуса на Мьорике (Mörike Handbuch 2004: 148). Наистина в лампите, изработени през първата половина на XIX в., танцуващите момченца, всъщност купидони, са чест мотив от украсата.

VI.

Лампите през гръцко-римската античност са най-вече керамични, по-рядко – метални и още по-рядко – мраморни (Pauly 1969: 469–470)⁴⁷. Има мраморни полиелеи, в чиито ъгли са се окачвали лампите (Rich 1862: *Luchnuchus pensilis*)⁴⁸. В античните лампи отворът (отворите) за фитила и за проникването на въздух е същественият функционален елемент, докато украсата (когато я има), е според вкуса и заможността на притежателя, според умениято на този, който я изработва, но и според конвенциите на социалната среда. Основна характеристика на модерния артефакт, вкл. на авангардите до края на 1960-те, е именно тази – да не притежава делнична функционалност или тя да му е отнета, както е при “*objet trouvé*”. Ако предметите съчетават красота и функционалност – това попада в областта на дизайна или на художествените занаяти, ще е като, но няма да е изкуство. Въпросът имало ли е лампи от мрамор през античността би дал допълнителни сведения за отношението на класицизма към предметната среда през античността, като не забравяме, че античността са твърде много векове, така че можем да намерим в един период лампи от мрамор, в друг – затворени фигурни композиции⁴⁹, каквато е танцът на децата, а в трети – композиции с рисувана или пластична декорация на същото място в някоя лампа, на което се намира и композицията в словесната лампа на Мьорике. Но дори да е съществувала съвсем същата лампа, то функцията ѝ ще е била различна. Мьорике създава лампа ала антика, която представя актуалното отношение към античността на определена историческа среда. В тази среда са в употреба пътни описания, поетически, визуални образи на Италия, но също – копия на статуи в реален или умален мащаб, на архитектурни паметници, изобщо цялата продукция, свързана с Гран

тур, част от която е сувенирна. Но става дума именно за образи, за присвояване, за семантично и ценностно изместване⁵⁰.

Щайгер е посветил пасаж от лекцията си на сравнението между Мьорике и елинистическите поети: „На една лампа“ подтиква към съпоставка със старогръцката лирика. Наистина заглавието не изглежда като надпис. По звученето си обаче то напомня тъкмо заглавията посвещения на истинската епиграматична поезия. В „Антология Палатина“ откриваме „и то тъкмо от времето на елинистическата поезия, сродни по дух произведения ... от епоха, с която Мьорике с удоволствие се е занимавал“ (Щайгер 1994: 26; Staiger 1971: 24). Общото съображение на Щайгер, че е възможна съпоставка между Мьорике и елинистически поети (възпяване на частни пространства, на изискани предмети, липса на политическа свързаност) може да бъде потвърдено. Ако обаче огранича съпоставката до образа на лампата в епиграмите от епохата на елинизма (IV–I век пр. Хр.), то не приликата, а разликата е впечатляваща: при Мьорике, както неведнъж стана дума, лампата е изящен, самоценен артефакт, докато в епиграмите тя запазва основната си функция – да е източник на светлина. Там тя не е обект на описание или на възхищение. Одушевявайки я, лирическият глас най-често я заговаря като свидетел на любовните срещи⁵¹.

В някои от епиграмите описанието е на светилник, именно онези най-често срещани в Античността керамични лампи. Материалът обаче, от който е направена лампата, и дали тя е изящна е несъществен въпрос, защото основното е, че светлината ѝ притежава сила отвъд физическата. В епиграма от Асклепиад, лирическият субект се обръща към лампата с молба – ако лампата е бог, да накаже невярната Хераклея (V. 7). Лампата осветява любовните сцени, тъй като светлината и любовната заедност са синонимни, техният антоним е тъмнината и раздялата; при раздяла лампата (фитилът) припламва и гасне. Доливането на масло в лампата, изобщо светлината ѝ е свързана с мъжката сила. В любовните епиграми от кн. V лампата е образ на жизнеността, любовното е отворено към космичното в основното противостоене между светлина и тъмнина. Пожеланието лампата да изгасне, ако друг се топли до Хелиодора, е и

пожелание за мъжкото безсилие на съперника (V. 165). Изгасването на лампата ще направи невидима любимата и ще я предпази от изневяра (V. 166). Лампата гасне за трети път, за разлика от страстта на лирическият субект, а любимата не идва (V. 279). Никой друг, освен лампата не може да е свидетел на любовната нощ (V. 4). В епиграма, озаглавена „Ще бъдеш за мен велика като Аполон“ лирическият глас, не без ирония, обещава на лампата триножник, какъвто притежава и богът прорицател, ако лампата вярно му предскаже скорошно идване на любимата в неговата стая (VI. 333)⁵². Подобна е символиката на факела като атрибут на Ерос; без да означава непременно споделеност, горящият факел е образ на страстта, загаснал и обърнат надолу е знак за смърт. Вярно е, че и елинистическите поети, и Мъорике предпочитат частните пространства, но обитаването на пространствата е различно. Независимо дали лампата е метафора на любовната заедност или на раздялата⁵³, и в двата случая (горяща и угаснала) тя участва в любовното преживяване, докато естетическият предмет в „На една лампа“ се създава чрез обособяване и затваряне⁵⁴. Връзка обаче между еротично преживяване и горяща лампа има във второто стихотворение на „Peregrina Zyklus“. Тук лампата е образ на страстта⁵⁵, както в епиграмите на елинистическите поети. И все пак приликата е само донякъде, защото страстта е усложнена от определянето на любимата, на невястата като „дете“. „Преди да се яви Аврора, преди да угасне лампата в сватбените покои ... въведох необикновеното дете в своята къща“⁵⁶.

„На една лампа“ е метонимия на утвърждаващата се през първата половина на XIX в. модерна естетическа форма. Един от начините (без да е единствен) за утвърждаването ѝ е заявеното наследяване на античността. Затова смятам, че поставянето на стихотворението в хоризонта, отворен от Шилеровите „Естетически писма“, както постъпва Илзе Апелбаум-Греъм е исторически основателно, докато Хайдегеровото твърдение, че „стихотворението е успокоеният в езика символ на художественото произведение изобщо“ е универсализиране на едно историческо постижение. Апелбаум-Греъм препраща към характеристиката, която Шилер дава (писмо петнадесето) на статуята на Юнона Лудовизи: „Цялата фигура се основава сама на себе си и живее

сама в себе си...; тук няма уязвимо място, където преходността би могла да проникне.“ В писмо двадесет и второ Шилер достига до заключението, че „Всяко друго състояние, в което можем да изпаднем, ни отправя към някое предишно и се нуждае за своето прекратяване от следващо; само естетическото състояние съставлява едно цяло, тъй като обединява в себе си всички условия за възникването и по-нататъшното си съществуване. Единствено тук се чувстваме като откъснати от времето“ (Шилер 1981: 498, 517). Пълното взаимно проникване на материал и форма, както и чувствата, които то предизвиква, и в което е същността на изкуството, Шилер открива при старите гърци. Авторката смята, че „На една лампа“ потвърждава именно Шилеровата концепция за изкуството (Appelbaum 1953: 330–332). Функционалните елементи в образа на лампата у Мьорике, както стана дума, не съществуват, защото те биха въвели делничното и преходното (времето), биха разрушили изящната празничност на артефакта, неговата извънвремеовост. Внушение за вечност носят и кръглата форма на бръшляна от бронз, който се оплита около ръба на купата, а златистозеленикавата – благородна – патина (patina nobile) на бронза въздейства в същата посока – устояване на времето и дори повече – възвисяване над него. Бръшлянът, както всички вечнозелени растения, е образ на вечността. „Извива радостно хороваден танц детска дружинка“. Въпросът е какво да разбираме под радостно – кротко завъртане в кръг, както допуска Шпитцер, или по-буен танц. В единия случай бихме имали темперианост, размереност, тържественост, нещо което би превърнало децата в изразители на идеята за класическото, в другия – буйност, шумност, онова, което Хайдегер свързва с дионисиевското (макар той да вижда дионисиевското в златисто-зеленикавия цвят на бръшлянения венец). Ако веселият танц на децата не е съвсем кротък, а буен, това би разклатило равновесието на класическата форма. В тълкуването на Шпитцер ексцесивното, корибантното са назовани, но като отрицателни характеристики, които не принадлежат към класическата форма. Асоциациите както на Шпитцер, така и на Хайдегер са отправени към античността: към два нейни противоположни образа, които обаче не по-малко принадлежат на модерността.

VII.

Пребиваването в себе си и отстраняването на времето освен идеал за естетическа форма и за красота, могат да са и отказ от общуване и от жизненост – блажено пребиваване в самодостатъчност. „Боговете на гръцкото изкуство са блажени, доколкото тяхното чувство се е превърнало във форма. Това е блаженството, което Мьорике присъжда на – персонифицираната – красива лампа; блаженството на всяко едно, освободено от външни отношения, съществуващо в собственото си равновесие, художествено произведение“ (Appelbaum 1953: 332). В „На една лампа“ Мьорике, както показва Апелбаум-Греъм, е постигнал Шилеровия идеал за художествено произведение. Но тъкмо тази самодостатъчност и скритата в нея религиозна претенция за вечна валидност, носи заплахата от превръщане на естетическата форма, на лампата в идол и/или във фетиш. И не е случайно, че религиозен мислител като Романо Гуардини задава въпроса какво се случва с вещта, с нейната красота, когато тя вече не е свързана с хората, какво означава самотното блаженство в себе си? Ако в началото красотата е привлекателна, то с времето вещта не остава „блажена в себе си“ – нито в чувството на зрителя, нито в разкриването на собствената същност, а става ужасяваща. На няколко места в краткото си размишление Гуардини говори за ужасяващо-заплашителното като състояние на същество, което е лишено от свързаност с някого, също – и за магически-заплашителното дори на красотата, ако тя е самодостатъчна. Гуардини не говори за идол, но мисля че това е, което определя като „магическо“. За него то означава липса на отношение с Бога (християнския) (Guardini 1957: 30–33).

Тъй като смятам, че лампата съществува в заплашваща и заплашителна изолираност, мога да разчета първия стих (“Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du”), контролирайки произволността на прочита, не само като „Все още непреместена“ или по-силно – „Все още неизтласкана“, но и като – „Все още неполудяла, ти украсяваш“. Избирам това произволно тълкуване на “unverrückt”, за да

обозначава усилието (и това се отнася не само до „На една лампа“), с което класическото изкуство се представя като хармония на частите и уравновесеност на цялото. Усилие, което трябва да скрие наличието на заплашителна социална и психическа конфликтност, липсата на равновесие – външно и вътрешно⁵⁷. Състояние на потенциална лудост Мьорике описва в писмо до Мерлен от 7 май 1829. Докато четете от кореспонденцията между Гьоте и Шилер и попада „в святата класическа атмосфера“ и сякаш съзира „душата на изкуството“, в края на четенето, вече след полунощ фантазията му се залутва по чужди и погрешни пътища и той минава през килиите на съседната лудница и се заравя в нощния гротесков свят на сънищата ѝ; срещу красивата дневна яснота на книгата се кривят хиляди шутовски лица и почти го убеждават, че само те, глупците са влезли зад завесите на божествения разум. Накрая все пак настъпва спокойствие (Mörrike 1985: 30). Описване или тематизиране на състояния, заплашващи разума, можем да открием и в „Художникът Нолтен“ и в рисунката „Видение на сън“ („Traumerscheinung“).

Албрехт Холшух енергично се противопоставя на тълкуванията, според които само лампата е блажена, защото „зрителят създава с думи едно истинско художествено творение.... В началото лампата е просто красива и без въздействие. По-късно човекът влиза в покоите и ѝ дава живот чрез своя език. Когато в края това, което е красиво, изглежда блажено в него си, то между аза и езиковата художествена творба няма разлика.“ На твърдението, че красотата, както всичко божествено, е самодостатъчна, Холшух възразява: „Без хора няма богове“. Поколения литературоведи били пренебрегвали при обсъждането на стихотворението човешката половина; основната причина авторът вижда в бавното освобождаване на културния истаблишмънт от разбирането за изкуство, което е недружелюбно към човека. Вярата в автономното художествено произведение служи като оправдание за разнасянето на някакво тайнствено знание от културното свещеничество (Holschuh 1991: 591–92). Вярно е, в тълкуванията на Щайгер и особено на Хайдегер, но също така и на Шпитцер има жреческа поза. Но не само те, мнозина европейски интелектуалци от първата половина на ХХ в. се

представят в жречески пози, като носители на изключително и сякаш магическо знание. Холшух критикува тълкувателите, защитавали концепцията за автономното произведение на изкуството, но не обсъжда въпроса дали художественото произведение през модерността не дава основание за подобно тълкуване. Дали рефлексията за изкуството, основателно критикувано от него, не съответства на художествената форма, каквато тя се изгражда и развива през XIX век в Европа? С други думи – дали модерната художествена форма не се стреми към автономност? Следвайки Холшух, Ролф Зелбман твърди, че досегашното четене на последния стих е невярно. „На една лампа“ не била пледоария за автономното произведение на изкуството, а тъкмо обратното; ставало дума за субективността на естетическото възприемане, която се представяла като обективна (Selbmann 1995: 593–95). Двете тълкувания – на Холшух и на Зелбман представят различно отношение не само към „На една лампа“, но изобщо към поетическия текст; те са резултат от променения начин, по който се мисли за литературата през последните десетилетия. Изглежда обаче, че и за двамата автори художественото произведение не подлежи на критика, подходът към него може да е само херменевтично-утвърдителен.

VIII.

За рядката дума *Lustgemach* (покои на насладата) Немският речник на Грим дава следното тълкуване: „Покои, в които се пребивава за наслада“ (“*gemach, in dem man zur Lust weilt*”) (Grimm 1991)⁵⁸. *Lustgemach* е засвидетелствана за пръв път у Адам Олеариус в преработката превод, които той прави на „Персийската долина на розите“ от Саади. *Lustgemach* се появява в кн. 6, история първа. Повествователят разказва притча за умиращ старец, който макар да е на сто и петдесет години, съжелява, че не може да се наслади по-дълго на някои от ястията от трапезата на дългия си живот. В разказа се появява думата “*Eiwan*”, която Олеариус превежда с *Lustgemach* и за да приближи думата до немските читатели, я сравнява с *senaculum* (трапезария). „Този айван беше подобен на римска трапезария.“ Няколко реда по-долу авторът обяснява какво е сандалово дърво и употребата му в Ориента (Olearius

1660: 123–24)⁵⁹. Контекстът, в който е употребена *Lustgemach*, създава обстановка на екзотика (възрастта на стареца, ястията на живота, сандаловото дърво), същевременно е свързана със синестезията, характерна за европейския барок и с разширяването на познанието и на чувствителността на европейците към Ориента. *Lustgemach* е сред двусъставните думи, употребявани през XVII–XIX векове, означаващи пространства, в които могат да се изпитат разнообразни сетивни наслади. Думи като *Lustraum*, *Lusthaus*, *Lustschloss*, *Lustgarten*, *Lustwald*, *Lustpartie*, *Lustort* трансцендират не времето, а жизнения свят, който е подчинен на принудата и в който преобладават тревоги и грижи. Тези думи създават образи на неясен, но копнежен свят, независимо дали са употребени за персийски покои, за китайски пейзажи, за Неапол или за уединени летни барокови замъци, павилиони и градини. Екзотиката предполага далечина, географска и културна; тя представя копнежите на европееца, особено от края на XVIII и първата половина на XIX в., по невъзможното в собствената му среда отношение към насладата, но въображаемо възможно другаде.

Но *Lustgemach* може да означава и покоите на насладата, в които обичайно е поставено брачното ложе (*thamos*) – едновременно метонимия на сексуалността и на самата брачна връзка. „На една лампа“ съчетава въображаем ориент с европейски артефакт; стихотворението създава хетерогенен образ на класическото, което крие в себе си опасност да се превърне в магически предмет (по Гуардини), в идол. Думата, с която е назован артефактът – *Kunstgebild* внушава както органичност, така и изкусност, но също и източен разкош. Речникът на Грим посочва употреба у Хердер, описваща структурата на мускула като изплетено изкусно образувание (*ein verflochtenes Kunstgebilde*) от влакна, и друга у Шилер, отправяща към Изтока. В „Невястата от Месина“ (1803; I-во действие, седма сцена) дон Мануел описва наситена материална среда: „това, което маврите излагат, което Ориентът създава – естествена коприна и изкусни изделия (*an edelm Stoff und feinem Kunstgebilde*)“ (Schiller 1985–87: II, 849–850). Към естествената изкусност на природата в значението на *Kunstgebild* (Хердер) се прибавя изкусната изработка на предмети: едните са антични – свещниците, които Гьоте вижда в

Портичи, другите – по-необичайни, защото са екзотични. Така природни и културни (античност и Ориент) характеристики се смесват в образа на лампата и което е по-важно – в образа на „истинското художествено произведение“.

По сходен начин думата *Lustzelt* („разкошна шатра“) в първата част на „Чудната история на Петер Шлемил“ (1813) от Адалберт Шамисо е употребена в контекст, в който вълшебно появилите се предмети - английски пластир, далекоглед⁶⁰, турски килим с вплетени златни нишки, „най-разкошна шатра“ (*prachtvollstes Lustzelt*) и три оседлани врани жребци, произхождат както от европейската модерност, така и от омагьосващия сетивата Ориент. Действието се развива на хълм с розови храсти, откъдето се вижда океанът. Хълмът, долината, градината с рози, убождането на красивата Фани, могат да се отнесат едновременно към културния образ на розата в Европа, но и към онова, което европейското съзнание в първата половина на XIX век възприема и си представя като Ориент. Шатрата бива разпъната над килима, с чиито размери основата ѝ съвпада; получилият се образ напомня на източна миниатюра (Chamisso 1813: I).

В подкрепа на идеята за наслада и еротика, мога да добавя, че микроконтекстът, в който се появява стихът от „Фауст“ „Красотата е блажена сама за себе си“ (*Die Schöne bleibt sich selber selig*) противопоставя два типа женска красота: едната е застинала, лишена от жизненост, другата, чиято прелест е неустоима, е изпълнена с жизненост и радост. Първият тип красота, която е блажена сама за себе си, извиква асоциация с неподвижността на статуя (*ein stares Bild*). Няма основание да говорим, както по отношение на ст. 7399–7405 от „Фауст, така и за „На една лампа“ само за естетически възприета красота, лишена от еротика. Тълкуванията, според които стихотворението представя скрита еротика са няколко; авторите се обосновават чрез текстов анализ, както и чрез въздействието на старогръцката и римска поезия върху Мьорике (Selbmann 1995: 595–597)⁶¹. Заниманието на Мьорике с античната поезия е трайно, той превежда или преработва съществуващи вече на немски преводи, снабдява ги с бележки и предговори. Антологията „*Classische*

Blumenlese” излиза в 1840, а преводите от Анакреонт в 1864 (Mörrike 1970: 830–940)⁶².

Не виждам убедително основание да избира само едно от възможните значения, били те лексикални или по-общо културни; предпочитам, стига да мога, да ги съпоставя и възприема като различни възможности, които не се изключват. В резюме: образът на наслада и еротика, създаван от Lustgemach, е (не)класически – според разбирането за класическо от втората половина на XVIII и първата на XIX в. Стихотворението „На една лампа“ ни дава основание да мислим за класическото като резултат на модерно свързване и смесване на две посоки – едната е традицията, идваща от европейската Античност, другата е ориенталската екзотика, актуална за различни страни в Европа (включително и за Германия) през целия XIX век. И в двата случая обаче Lustgemach е пространство на насладата. Класическото е экс-центрично; пространството, в което „сияе“ лампата е (извън)европейско⁶³.

IX.

Не на последно място, образът на лампата в стихотворението показва одомашняването на класиката, преобразуването на гражданското и героичното в меланхолия и украса (красивата лампа украсява изящно окачена на леки верижки...). Лампата принадлежи компромисно към класическото изкуство, защото „дух на сериозност“ я обгръща, който все пак не е строгост, както би изисквал класическият идеал. Знанието за класическата античност, но също така насладата от предметното ѝ възпроизвеждане се е превърнало в споделена ценност за образования слой в Германия. Пазарът на антични предмети, както и на реплики на антични статуи и на културни паметници в различни размери (най-често от гипс, поради белотата, лесното изработване и достъпната цена) подкрепя съзерцателното и индивидуално запознаване и усвояване на едни или други елементи от античността⁶⁴. В писмо до Луиза Рау от 10-11.12.1831 Мьорике пише: „По чудесен начин то („Вилхелм Майстер“ на Гьоте – б. м. А. А.) ме поставя в хармония със света, със самия мен, с всичко. Това, струва ми се, изобщо е най-истинският критерий за едно художествено произведение. Това прави Омир и всяка антична статуя.

Трябва да си вземем някога добра гипсова фигура за стаята“ (Mörike 1985: 239). Образът на лампата представя преживяването на класическото в затворени, преобладаващо лични пространства от средата на XIX в. От момента, в който мога да притежавам умалено в мащаб копие на Партефона, на Дискобола, на Атина Палада, към монументалното и публичното измерение на класическото се добавя домашното и уютното. Статуите са се превърнали в статуетки. Статуетките от времето на елинизма напълно подхождат на домашното пространство и на вкуса на бидермайера. Предлагайки копия на статуи от различни епохи на античността, пазарът „се държи“ по-исторично от копнежното идеализиране на античността като свещена мярка, неповторима хармония и ясна, аполоновска ведрост. Елитарният единен образ на античността е възможен, само ако целенасочено се забравя, че в античността съществуват и противоположни на изброените характеристики, както и че културната ѝ география е неединна, средиземноморска, включваща противостоящи си тенденции.

Частното усвояване – притежаване на класическата античност придава на предметите естетическа функция, каквато те не са имали. Естетизирането на предмета върви заедно с изнасянето му извън реалните комуникативни отношения, в който той (в случая лампата) е съществувал. Естетизирането е превръщане на предмета в музееен експонат⁶⁵, което подкрепя възприемането му извън времето. Така предметът е издигнат над несигурността и промените на историята, превърнат е в класически. Предметите – художествени, исторически, природни, биват подреждани в публични музейни колекции или в лични сбирки, тенденцията е забележима от второто десетилетие на XIX век в Германия. Предметът в „На една лампа“ е превърнат в артефакт – красив и самодостатъчен⁶⁶.

Сузане Флигнер открива в идилията „Старият ветропоказател“ („Der alte Turmhahn“) културно-историческата тенденция да се придава музееен статус на предмети от различен характер. Ветропоказателят с форма на петел бива изхвърлен след сто и тринадесет години служба, но е прибран от пастора, който го поставя върху старата камина в своя кабинет. Новото „жизнено“ пространство на ветропоказателя е защита спрямо външните

опасности, то притежава идилични (неисторични) характеристики⁶⁷. По-късно по един направо магически начин ветропоказателят във формата на петел, на който е посветена идилията „Старият ветропоказател”, придобива едновременно статута на вечност и на тиражиран образ. Мъорике прибира в своето жилище изхвърления ветропоказател, „завежда го“ на фотограф в 1866 и после разпраща фотографията като визитна картичка. Фотографията, модерно изобретение, отнема, чрез тиража, уникалността, но пък потвърждава, чрез визуалния образ, стародавността на предмета. Днес щастливият ветропоказател се намира в Шилеровия национален музей в Марбах, съвсем буквално превърнат в музейен експонат (Fliegner 1991: 193–194)⁶⁸.

Пренесени от частните пространства върху националното, естетическите характеристики целят да създадат образа на социална хармония, който носи психически комфорт и прикрива конфликтите. Този образ напуска обаче „царството на красотата“ и се превръща в идеология, в инструмент на нечий интерес и на нечий потенциална или реална власт.

Х. Маслени лампи

От лампите, които заснех от каталози или в музеи, прилагам три фотографии на лампи от края на XIX в., намиращи се в два музея, отстоящи на сравнително близко разстояние, в Южната част на Балканския полуостров.

№ 1. Маслена лампа (полилей), месинг. Края на XIX в.

Нямам данни за произхода и за размерите. Регионален етнографски музей,
Пловдив



№ 2. Маслена лампа (полилей), месинг. Детайл. Регионален етнографски музей, Пловдив⁶⁹



Полилеят е „окачен на леки верижки“. Формата и украсата са стилизиран барок от втората половина на XIX в., материалът обаче е модерен – месинг. Върху купата на полилея са изобразени в релеф гении (ероси) в хороводен танц. Всяко от тях държи края на гирлянда, която го свързва със съседите му; вълнообразните линии на гирляндите, на медальоните (в които са поместени фигурите), както и останалите елементи на релефа подчертават полусферичната форма на купата и

общия овал („избягване“ на правата линия) в композицията на полилея. Полилеят не е скъпоценно изделие, а продукт за масова употреба от края на XIX в.⁷⁰ В подкрепа на тази очевидност добавям и фотография на лампа от „Фолклорен и исторически музей“ в Ксанти. Основната част, изработена от керамика, показва, както и при лампата от музея в Пловдив, танцуващи гении (ероси), но танцът е по-буен; ако използвам класически сравнения – дионисовски. Както свидетелстват заснетите лампи, разпространението им е достигнало до периферията на тогавашна Европа.

№ 3. Маслена лампа. Края на XIX в. Виена. Антимон, бронз, стъкло, глина; 85 х 85 см.; вис. с верижките – 185 см. Етнографски и исторически музей, Ксанти⁷¹



№ 4. Маслена лампа. Края на XIX в. Виена. Антимон, бронз, стъкло, глина; 85 x 85 см.; вис. с верижките – 185 см. Етнографски и исторически музей, Ксанти (детайл)



Независимо дали е скъпоценна или масова, лампата разпръсква светлина, сега електрическа, преди – от газ или от петрол. Светлината, за която Мьорике е предпочел да не говори в своето стихотворение.

Бях завършил статията, когато попаднах на компендиума на Матиас Лузерке за Мьорике (Luserke 2004: 68–84). В частта, посветена на “Auf eine Lampe” авторът коментира историята на тълкуванията на стихотворението и в края предлага свое тълкуване. Ако познавах неговия коментар, щях да напиша по различен начин първата част от своята статия. Сега не мога да направя това, защото вече съм извън темата. Бих искал да отбележа обаче две плодотворни положения от неговото тълкуване: за отношението на стихотворението на Мьорике към символиката на лампата в бароковата емблематика; за отношението на „На една лампа“ към предметния свят. Лузерке-Жаки определя стихотворението като посветено на определен предмет (“Dinggedicht”) (Luserke 2004: 75, 81–84).

Използвани издания на съчиненията на Едуард Мьорике

Eduard Mörike, Sämtliche Werke. B. 3. Briefe. Hrsg. von Gerhart Baumann. 2. erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Eduard von Cotta, 1961

Eduard Mörike, Sämtliche Werke. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. München: Carl Hanser, 1964

Eduard Mörike, Sämtliche Werke. Textred.: Jost Perfahl, Helga Unger. B. I, 1967; B. II, München, 1970, Winkler Verlag

Eduard Mörike. Werke und Briefe. Elfter Band. Briefe 1829-1832. Hrsg. von Hans-Ulrich Simon, Stuttgart: Klett-Cotta, 1985

Mörike, Eduard: Gedichte in einem Band, hrsg. von Bernhard Zeller. Frankfurt/Main und Leipzig 2001

Използвана литература

Ангелов Ангел 1986: Литературната творба в методологията на Емил Щайгер. Спорът за стихотворението на Мьорике „На една лампа“ – В: Граници и възможности на литературознанието, София: Издателство на БАН, с. 103–129.

Ангелов Ангел 2022: Филология, литература и символна география на Европа: Ерих Ауербах, Едуард Саид, Лео Шпитцер, Стефан Цвайг, Хуго фон Хофманстал. София

Гадамер Ханс Георг 1994: Текст и интерпретация. Превод Христо Тодоров – Литературата 1/1994, с. 23–49.

Георгиев Никола 2006: Тревожно литературознание. София: Просвета.

Добжиньска Тереса, Кунчева Рая 2008: Слова и образы. Иконичность текста. / Words and Images. Iconicity of the Text. Редакторы Тереса Добжиньска, Рая Кунчева. Editors Teresa Dobzyńska, Raya Kuncheva, София/Sofia: Издателски център „Боян Пенев“/Publishing House “Boyan Penev”.

Константинов Венцеслав 2004–2008: Светлината на света. 100 немски поети от XII до XX век. Съставителство и превод: Константинов – LiterNet, 2004–2008 – http://litenet.bg/publish12/e_miorike/lampa.htm

Кузманов Георги 1992: Антични лампи. Колекция на Националния Археологически музей. София: Издателство на БАН.

Кьосев Александър 1995–1996: Иронии на универсалността. Крум Кърджиев, световната литература и политиката на репрезентацията – Литературна мисъл 3/1995–1996, с. 3–43.

Кьосев Александър 2008: Вечната съвременност. Опит да се включи феноменът „класическо“ в Козелековата теория на темпоралните пластове. – В: Ал. Кьосев. Индигото на Гьоте. София: Фигура, с. 307–328.

Разграничително литературознание 2006: Български език и литература (електронна версия), 2006, № 6 (<http://litenet.bg/publish2/anonim/razgranichitelno.htm>)

Хайдегер Мартин 1994: Диалогът Хайдегер – Щайгер. Превод Бойко Атанасов. – Език и литература 6/1994, с. 35–44

Щайгер Емил 1994: Диалогът Хайдегер – Щайгер. Превод Бойко Атанасов. – Език и литература 6/1994, с. 35–44

Хегел Георг Вилхелм Фридрих 1967: Естетика Т. I. Превод Генчо Дончев. София: Издание на БКП.

Шилер Фридрих 1981: Върху естетическото възпитание на човека в поредица писма – В: Фридрих Шилер, Естетика. Превод Валентина Топузова. София: Наука и изкуство, с. 449–549.

Щайгер Емил 1994: Изкуството на тълкуването. Превод Ангел Ангелов – Език и литература 6/1994, с. 14–29.

Anthologia graeca 1957: Buch I – VI. 2. verbesserte Auflage. o.J., Griechisch-Deutsch. ed. Hermann Beckby. Erste Auflage 1957. München: Ernst Heimeran.

Anthologie 1996: In: Lexikon der Antike. Hrsg. von Margaret C. Howatson. Stuttgart: Reclam, p. 52–53.

Appelbaum Ilse Graham 1953: Zu Mörikes Gedicht “Auf eine Lampe” – In: Modern Language Notes LXVIII, May 1953, S. 328–333.

Bailey Donald M. 1975–96: A Catalogue of the Lamps in the British Museum, v. I–III: London: British Museum Publications, 1975–96.

Beazley J. D. 1940: A Marble Lamp – JHS (Journal of Hellenic Studies), LX, p. 29–40.

Behzad Faramaz 1970: Adam Olearius’ “Persianischer Rosenthal”. Untersuchungen zur Übersetzung von Saadis “Golestan” im 17. Jh., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Bennett Benjamin 1993: The Politics of the Mörike-Debate and Its Object – Germanic Review, vol. 68, Issue 2, 1993, p. 60–68.

Burckhard Sigurd: Kinder-Spiel. Noch einmal Mörikes “Auf eine Lampe” – Wirkendes Wort, 1957/58. 8 Jahrgang, Heft 5, S 277–80.

Burger, Marcella 1945: Die Gegenständlichkeit in Mörikes lyrischem Verhalten. Dissertation, Heidelberg, 1945.

Chamisso Adelbert von 1980: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Zweiter Band. Prosa. Hrsg. Werner Feudel und Christel Laufer. Leipzig: Insel.

Chamisso, Adelbert von 1813: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/peterschlemihls-wundersame-geschichte-759/1>.

Der Neue Pauly 1999: Lampe – B. 6, Iul – Lee, 1999.

Deutsches Seminar 2004: <http://www.textmachina.uzh.ch/ds/index.jsp?positionId=40303>. Recherche-Bericht der Arbeitsgruppe “Autor und authentischer Text” (28 4)

Eduard Mörike als Gelegenheitsdichter. Aus seinem alltäglichen Leben, hrsg. v. Rudolf Krauss, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1895.

Enzinger Moriz 1965: Mörikes Gedicht “Auf eine Lampe”: Ein Beitrag zu einem Mörike-Kommentar, Wien: Hermann Böhlaus Nachf., S 1–47

Ercolano 1792: Delle Antichità di Ercolano. Tomo VIII o sia delle lucerne, delle lanterne e de' candelabri Le lucerne e candelabri di Ercolano e contorni incisi con qualche spiegazione Tomo unico, Napoli (Regia Stamperia) 1792 - <http://www.coe.l.u-tokyo.ac.jp/arc/ercolano/tomoo8/frame.html>.

Fliegner Susanne 1991: Der Dichter und die Dilettanten: Eduard Mörike und die bürgerliche Geselligkeitskultur des 19. Jahrhunderts, Stuttgart: Metzler

Gadamer Hans-Georg 1986: Text und Interpretation – In: H -G Gadamer, Gesammelte Werke II (Hermeneutik 2). Tübingen: J. C. B. Mohr, S. 330–360

Goethe Johann Wolfgang 1993: Italienische Reise. Teil I. Herausgegeben von Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag – In: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke Briefe, Tagebücher und Gespräche Band 15/I, Frankfurt/Main.

Grimm 1873: Deutsches Wörterbuch Bearbeitet von Dr. R. Hildebrand, 1873, B. 5: Kunstgebilde.

Grimm 1991: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Sechster Band L – Mythisch. Bearbeitet von Dr. Moritz Heyne, 1991. Fotomechanischer Nachdruck der ersten Ausgabe 1885, Verlag S. Hirzel.

Grundbegriffe der Literaturanalyse 1982: Herausgegeben von K. Kasper und D. Wuckel, Leipzig: Bibliographisches Institut.

Guardini, Romano 1957: Gegenwart und Geheimnis Eine Auslegung von fünf Gedichten Mörikes, Würzburg: Werkbund Verlag, S 25–33.

Handbuch 1997: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Spätantike. Hrg. von Lodewijk J. Engels und Heinz Hofmann, Wiesbaden: AULA, S. 495–564.

Hart Nibbrig Christian L. 1973: Verlorene Unmittelbarkeit. Zeiterfahrung und Zeitgeist bei Eduard Mörike, Bonn: Bouvier Verlag.

Hegel 1955: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik. Hrsg. von Friedrich Bassenge. Berlin, 1955 (Aufbau – Verlag).

Heidegger Martin 1971: Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger. – In: Emil Staiger, Die Kunst der Interpretation, München, 1971 [1955], (dtv), S 28–42.

Heidegger Martin 1982 [1959]: Unterwegs zur Sprache. Pfullingen: Günther Neske.

Helmcke Hans 1992: A Biblical Ring to Mörike's "Ihm"? – PMLA, v. 107, N. 1, January 1992, p 145.

Himmelheber Georg 1988: Kunst des Biedermeier 1815–35, München: Prestel.

Holschuh Albrecht 1991: Wem leuchtet Mörikes „Lampe“ – Zeitschrift für deutsche Philologie, 1991/4, S. 574–93.

Holthusen Hans Egon 1971: Eduard Mörike mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 133–134.

Hötzer Ulrich 1998: Mörikes heimliche Modernität, Tübingen, 1998 (Niemeyer), S 189–94.

Klotz Heinrich 2000: *Neuzeit und Moderne. 1750–2000. Geschichte der deutschen Kunst*, B. 3, München: C. H. Beck.

Kluckert, Ehrenfried: *Eduard Mörike. Sein Leben und Werk*, Köln 2004.

Lindenberger Herbert 1990: *Ideology and Innocence: On the Politics of Critical Language – Introduction to a special issue of PMLA*, 105 (May, 1990), 398–408.

Lurker Manfred 1984: *Symbol, Mythos und Legende in der Kunst* 2, vermehrte Auflage, Baden-Baden: Valentin Koerner, S 183–87.

Luserke-Jaqui, Matthias 2004: *Eduard Mörike. Ein Kommentar*. Tübingen: A. Francke.

Martini Fritz 1958: *Dinggedicht – Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 2. Auflage. Hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr Bd. I. A – K, Berlin.

Maync Harry 1902: *Eduard Mörike Sein Leben und Dichten*, Stuttgart und Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf.

Maync Harry 1909: *Mörikes Werke. Gedichte. Idylle vom Bodensee*, hrsg v Harry Maync, kritisch durchgelesene und erläuterte Ausgabe, Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, B. I–III, 1909.

Meyer Herbert 1950: *Eduard Mörike* Stuttgart: Steinkopf.

Olearius Adam 1660: *Sa'di. Persianischer Rosenthal. von Scich Saadi in persianischer Sprache beschriben. Von Adamo Oleario in hochdeutscher Sprache zum andern Mahle herausgegeben*, Hamburg, 1660.

Oppert Kurt 1926: *Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke.* – In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 4 (1926), S 747–783.

Otto, Güntter 1930: *Mörike als Zeichner* Stuttgart und Berlin: J. G. Cotta Nachf.

Pauly 1969: *Lampen – Der Kleine Pauly*. Dritter Band, MCMLXIX.

Politzer Heinz 1957: *Der Schein von Heros Lampe – Modern Language Notes* LXXII, June 1957.

Reck Alexander 2004: *Eduard Mörike. Eine phantastische Sudelei* Ausgewälte Zeichnungen. Hrsg. von Alexander Reck. Stuttgart: Betulius.

Rich Anthony 1862: *Illustriertes Wörterbuch der römischen Altertümer*, Reprint der Originalausgabe von 1862, Leipzig: Reprint.

Schier Rudolf 1983: *Consciousness and Object: Keat's Urn and Mörike's Lamp* – Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée, March 1983, p. 31–39.

Schiller Friedrich 1803: <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/schiller/werke/schauspiele/messina/01.htm>.

Schiller Friedrich 1962: Fricke, G. und Göpfert, H.G. (Hg.): *Friedrich Schiller, Sämtliche Werke*. B. V. München: Hanser.

Schiller Friedrich 1985: Fricke, G. und Göpfert, H.G. (Hg.): *Friedrich Schiller, Sämtliche Werke*. B. II. München: Hanser.

Schiller Friedrich 1987: Fricke, G. und Göpfert, H.G. (Hg.): *Friedrich Schiller, Sämtliche Werke*. B. I. München: Hanser.

Schlaffer, Heinz 1985: *Ursprung, Ende und Fortgang der Interpretation - Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven*. 2. Teil: *Ältere Deutsche Literatur, Neuere Deutsche Literatur*. Berlin: Walter de Gruyter, 385–397.

Selbmann Rolf 1995: *Das "fast vergeßne Lustgemach"*. Mörikes Gedicht "Auf eine Lampe", die Erotik der Poesie und die Seligkeit der Interpretation - *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge. 3/1995, S. 593–599.

Spanaus Angela 1999: *"Zurückblickende Wehmut"* Die Welt der Stimmungen bei Eduard Mörike, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S 90–92.

Spitzer Leo 1928: *Stilstudien, II. Stilsprachen*, München: Hueber, 1928 (2. Auflage 1961).

Spitzer Leo 1951: *Wiederum Mörikes Gedicht "Auf eine Lampe"* –*Trivium*, IX, 1951/3, S 133–147.

Spitzer Leo 1953: *Modern Language Notes* LXVIII, May, 1953, 333–334. Notiz ohne Titel zum Aufsatz von Ilse Appelbaum Graham.

Staiger Emil 1947: *Musik und Dichtung*, Zürich: Atlantis-Musikbücherei.

Staiger Emil 1955: *Die Kunst der Interpretation*. Zürich

Staiger Emil 1969: *Geist und Zeitgeist. Drei Betrachtungen zur kulturellen Lage der Gegenwart*, Zürich: Atlantis.

Staiger Emil 1971 [1955]: *Die Kunst der Interpretation*, München: dtv, S. 7–28.

Staiger Emil 1979: *Gipfel der Zeit: Studien zur Weltliteratur; Sophokles, Horaz, Shakespeare, Manzoni*, Zürich: Artemis.

Storz Gerhard 1967: *Eduard Mörike*, Stuttgart.

Taraba, Wolfgang 1971: Eduard Mörike – In: Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk. Hrsg. Benno von Wiese. Berlin: Erich Schmidt, 499–528.

von Graevenitz Gerhart 2004: Eleganz und Abgrund Beobachtungen zu Mörikes Lyrik. – In: Martin Ammon & Lutz Friedrichs (Hrsg.): Arbeitsstelle Gottesdienst. Einer der untröstlich blieb. Eduard Mörike 1804–2004 Hannover, 01/2004, 18. Jahrgang, 2004 S 35–40

von Heydebrand, Renate 1972: Eduard Mörikes Gedichtwerk. Beschreibung und Deutung der Formenvielfalt und ihrer Entwicklung, Stuttgart: J. B. Metzler.

von Nordheim Werner 1957: Die Dingdichtung Eduard Mörikes Erläutert am Beispiel des Gedichtes “Auf eine Lampe” – Euphorion, 50. Band, 1956, Heft 1, S. 73–85.

von Wiese Benno 1950: Eduard Mörike, Tübingen und Stuttgart: Rainer Wunderlich.

von Wilpert, Gero 1989: Dinggedicht – In: Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur. 7., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner.

Vosskamp Wilhelm 2001: Klassisch, Klassik, Klassizismus – In: Ästhetische Grundbegriffe. B. 3. Stuttgart – Weimar, S 289–305.

Wandhoff Haiko 2003. [http://www2 hu-berlin de/literatur/EkphrasisTagung/](http://www2.hu-berlin.de/literatur/EkphrasisTagung/)

Warning Rainer 1987: Zur Hermeneutik des Klassischen – In: Über das Klassische. Hrsg. Rudolf Bockholdt. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 77–100.

Weithase Irmgard 1967: Mörike “Auf eine Lampe”. Versuch einer sprechwissenschaftlichen Interpretation – Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 41. Jahrgang, Heft 1, März 1967, S 61–79.

Wild Markus 2007: “Schon unser Briefwechsel hat das Gedicht allzu schwer belastet.” Staiger und Heidegger über Mörikes “Auf eine Lampe” – In: Ralf Klausnitzer, Carlos Spoerhase (Hrsg.). Kontroversen in der Literaturtheorie/ Literaturtheorie in der Kontroverse. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. B. 19., Bern: Lang, 207–221.

Winckelmann Johann Joachim 1995 [1755]: *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* – In: *Früklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Hrsg von H. Pfotenhauer, M. Bernauer und N. Miller unter Mitarbeit von Th. Francke. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag. На български е преведена по-късната (1764) *История на изкуството на древността*, София, 1970 (Български художник).

Words and Images. Iconicity of the Text. Ed. Teresa Dobzyńska, Raya Kuncheva. Sofia: Publishing House “Boyan Penev”

Xanthi Museum 2015: *Folk & Historical Museum of Xanthi*.

¹ Студията е завършена в началото на 2011. През 2018 добавих фотографията на лампата от музея в Ксанти. Части от студията са публикувани в: *Studia classica serdicensia*, т. 1/2010. *Musarum semper amator*. София: СУ „Св. Климент Охридски“, 2010, с. 221–230; и на немски в: *Arcadia. International Journal for Literary Studies*. Volume 46, Issue 1, Pages 73–98. Началният вариант беше представен пред студент(к)и от магистърски курс по теория на литературата по покана на Дарин Тенев през 2009. Предишна публикация, посветена на спора за стихотворението на Едуард Мъорике „На една лампа“ – Ангелов 1986: 117–29. Не ми е известна публикация на български, която да обсъжда този или подобен проблем в творчеството на Мъорике, за да се позова на нея.

² Както пише Албрехт Холшух: „За да се анализират всички изследвания, посветени на това стихотворение, би била нужна монография“ (Holschuh 1991: 576).

³ В годината, в която Щайгер прочита лекцията, Бено фон Вийзе публикува монография за Мъорике. Целта ѝ е непосредно след Втората световна война да актуализира ценности, създадени от немската литература през XIX в., които могат да изцеляват, да обединяват и така да бъдат опора в сегашното, както, смята авторът, са били и в миналото. „На една лампа“ е отделено толкова място, колкото и на други стихотворения (von Wiese 1950: 216, 221–223). Стихотворението е

включено в частта, озаглавена: „Красотата“.

⁴ Освен Хайдегер, Щайгер, Шпитцер, свои тълкувания предлагат И. Апелбаум-Греъм, отново Шпитцер, В. Шнайдер, В. фон Нордхайм, Х. Полицер, З. Буркхарт, Р. Гуардини – всички през 1950-те. Работата, която най-често бива цитирана по отношение на „На една лампа“, е дисертацията на Burger 1945.

⁵ “Die ideale Kunstgestalt steht wie ein seliger Gott vor uns da” (Heidegger 1971: 31).

⁶ Лекцията дава заглавието на книга с анализи на немската литература от XVIII и XIX в., която Щайгер публикува в 1955.

⁷ Текстът е по изданието: Mörike 1967: 735.

⁸ Преводът е мой и няма поетически претенции. Поетическият превод на Венцеслав Константинов е публикуван в: - http://litenet.bg/publish12/e_miorike/lampa.htm

⁹ Посочвам немския оригинал и българския превод. Там, където преводът ми се различава от този на Бойко Атанасов, препращам само към оригинала.

¹⁰ За значението на “Gebilde” като нещо, което бива създавано отвътре навън, разгръщайки се и постигайки накрая собствена форма (Gestalt) вж. Gadamer 1986:358.

¹¹ Гьоте, Фауст, II ч., ст. 7403.

¹² Цитатите изравняват всички използвани автори и текстове, затова искам да отбележа внимателната и убедителна аргументация в статията на Херберт Линденбергер. Авторът препраща и към концепцията на Петер Уве Хоендал за изграждането на немската национална литература в средата на XIX в.

¹³ “Die schon erloschene Lampe leuchtet noch, indem sie als schöne Lampe lichtet: sich zeigend (scheinend) ihre Welt (das Lustgemach) zum Scheinen bringt”. (Heidegger 1971: 39–40)

¹⁴ Маркус Вилд обосновава защо подкрепя антикомуникативната и изолационистка позиция на Хайдегер – Wild 2007: 210–215.

¹⁵ Както се разбира от добавката към статията (Spitzer 1951: 146), Шпитцер познава само преписката между Щайгер и Хайдегер. С

публикуваната лекция на Щайгер „Изкуството на тълкуването“, от която започва спорът, Шпитцер се запознава след като вече е изпратил в Швейцария своето тълкуване.

¹⁶ Същата замяна на възвратно местоимение с лично се среща и в български диалекти: срв. „в мене си“ вм. в себе си, също „в него си“ вм. „в себе си“. Възможността за тази замяна е използвана игрово в израза: „Всеки знае него си.“

¹⁷ „All solcher präziöser Wortprunk kann nicht um die einfach-nüchterne sachliche Feststellung, das von einem Leuchten der Lampe in unserem Gedicht sonst keine Rede ist“ (Spitzer 1951: 136–37).

¹⁸ И други анализи на Шпитцер ни убеждават в способността му да си представя материалността на света, която думите създават, и да намира подкрепящи анализите му доводи именно в осезаемата сценография на неща и ситуации.

¹⁹ В дебатите, в които почти постоянно участва в САЩ, Шпитцер обаче защитава именно немската мисловна традиция от (нео)романтически тип от XVIII–XX в. Вж. Ангелов 2022: 175-190.

²⁰ Албрехт Холшух обсъжда превода на английски навярно защото преподава в университет в САЩ.

²¹ От гледна точка на историята на литературоведските концепции е интересно, че в 2006 в България беше публикувана програма, наречена в духа на отминалата модерна епоха, „Разграничително литературознание“. Възможно е обаче и противоположното – нейната консервативност да се окаже актуална. Публикацията е анонимна; говореше се, че принадлежи на проф. д-р Никола Георгиев. Програмата е носталгично-защитна. Обърната е към 1960–70-те, когато текстовите анализи на литературни произведения притежаваха елемент на съпротива спрямо официалната доктрина на социалистическия реализъм. За тази доктрина съдържателните характеристики бяха определящи, докато анализът на формата беше изложен на опасността да бъде обвинен във формализъм, а формализмът принадлежеше към упадъчната буржоазна идеология. Отдавна обаче не е възможно да не ни интересува сложната циркулация на знанието, в което литературата

участва, както и социалните функции, които тя изпълнява. Програмата сякаш желае да защити литературата и литературознанието именно от социалните и от политическите им функции. (Разграничително литературознание 2006; Георгиев 2006) Програмата остана без последствия.

²² Едно късно свидетелство – Staiger 1969.

²³ Пространно теоретично размишление за „класическото“ като налагане на определена културна хегемония, като поле на ценностна йерархия и на маргинализиране (аксиотопия), като инструмент за привилегироване на емпирически позиции – Кьосев 1995–1996: 23–40. Критически преглед на концепции за класическото и предлагане на собствено решение на проблема – Кьосев 2008:307–328.

²⁴ Заключителните две страници и половина от „Текст и тълкуване“ не са включени в превода на български; в тях е тълкуването на стихотворението „На една лампа“ (Гадамер 1994).

²⁵ Пак там – отношение към всички предишни тълкувания. (Hart Nibbrig 1973: 340–344; 428–429) Не само тълкуването на „На една лампа“, но и цялата монография на Харт Нибрих е посветена на преживяването и на формата на времето в творчеството на Мьорике.

²⁶ „Die Sprache gibt, wie so oft, auch in diesem Wort beides zugleich – Bildhaftigkeit (leuchten) und Abstraktion (aussehen als ob)“.

²⁷ За възможно въздействие от страна на Хердер върху Мьорике – вж. Enzinger 1965: 17–20.

²⁸ Терминът „Dinggedicht“ е въведен от Курт Оперт в 1926. Допълнително обосноваване на термина у Nordheim 1957: 76–78. Нордхайм на няколко пъти се позовава на дисертацията на М. Бургер за Мьорике от 1945. Някои от тълкувателите отхвърлят този термин като несполучлив. Вж. и: Martini 1958; von Wilpert 1989.

²⁹ „Хорите са богини на сезоните, обикновено три, по-рядко две или четири, според това как е била разделяна годината“ (Mörike 1970: 930).

³⁰ В няколко речника, които консултирах заради „Dinggedicht“, „На една лампа“ е отбелязано като първото от този тип в немската литература. Речникът (преиздаван и допълван неведнъж) на Геро фон

Вилперт характеризира “Dinggedicht” като епически-обективно описание на предмет. Целта е освобождаване на предмета от всичко несъщественно и случайно и вчувстване в същността и вътрешния му закон, откъдето идва и подтикът към символно тълкуване (von Wilpert 1989: 195). Но тъй като вчувстването (симпатията) премахва дистанцията и не е епически обективна характеристика, предпочитам да говоря как същността на лампата се (про)явява в стихотворението на Мьорике.

³¹ Екфрасисът е част от проблема за отношението между образ и слово; поради това продължава да е актуален в съвременната хуманитаристика (Добжыньска, Кунчева 2008).

³² Наистина в изданията с преводи, които Мьорике подготвя, на старогръцки и на римски поети екфрасисът се среща сравнително често. Частта, озаглавена „Произведения, сродни с епиграмата и идилията, описващи скулптура и живопис“ е от „Анакреонтическа поезия“ в изданието от 1864 (Mörrike 1970: 874; 890–893).

³³ За Мьорике като художник вж. Mörrike Handbuch 2004: 226–236.

³⁴ „Уважаеми г-н проф. Ангелов, г-н д-р Вулф “Mörrike-Gesellschaft” ми препрати Вашия въпрос, отнасящ се за стихотворението „На една лампа“. Тъй като на мен не ми е известна такава рисунка, а и в архива нямаме потвърждение за съществуването ѝ, аз все пак за сигурност се обърнах към специалиста по Мьорике проф. д-р Ханс-Хенрик Крумахер, който през тази година работеше в архива в Марбах (където е архивът на Мьорике – б. м. А. А.). Той също потвърди, че рисунка на „антична лампа“ от Мьорике не съществува. Съществувала обаче рисунка на фруктиера с украса (SNM Inventar der Bildabteilung Nr. 1770), която по-рано била каталогизирана невярно като рисунка на „маслена лампа“ (Öllampe). Възможно е г-н Майнк да е имал пред вид нея. Тази рисунка обаче според проф. Крумахер няма нищо общо със стихотворението „На една лампа“. Надявам се с това разяснение да съм Ви помогнал. Сърдечно Ваш, Албрехт Берголд. / Mörrike-Archiv im Deutschen Literaturarchiv” (10 März 2009). Писмото на г-н Берголд отхвърли възможността за пряко сравняване между визуалния образ (рисунката) и словесния образ на лампата в стихотворението.

³⁵ При всеки екфрасис въпросът съществувал ли е предмет или пейзаж, който да е дал подтикът, е основателен, но отговорът може да е само индивидуален. По сходен начин в коментара си към превода на „Афродита върху дискос“ от „Анакреонтическа поезия“ Мьорике се опитва да възстанови както формата, така и мястото на изображението върху предмета чрез стихотворението. „Тъй като нямаме сигурно основание да приемем, че в основата на това описание не е стояло истинско изображение, то въпросът каква е била направата му също не може предварително да бъде отхвърлен“ (Mörike 1970: 927). За този превод вж. и по-долу.

³⁶ Не научаваме от какъв материал са лампите, поставките обаче са от бронз. Една кофа е описана по-подробно, но за материала, от който е направена, не се споменава.

³⁷ „Zierlich“ като определение към сандали отново се появява и в интертекстуално важна сцена от „Невястата от Месина“ на Шилер.

³⁸ За ролята на Античността в образованието в Германия през първата половина на XIX в., както и в творчеството на Мьорике – вж. Mörike Handbuch 2004: 27–32; 86–90.

³⁹ В българското издание на „Пътешествие в Италия“ – Й. В. Гьоте, Избрани творби. т. 8. С. 1983, вписването „Неапол, 18 март 1787“ е пропуснато.

⁴⁰ Връзката между записката на Гьоте и стихотворението на Мьорике е направена за пръв път от Enzinger 1965: бел. 4.

⁴¹ Проникновено обяснение за отношението между размер и тема у Hötzer 1998: 193: „Нееднократното „сгъстяване“ при провеждането на темата в „На една лампа“ бива уравновесено чрез тихо и леко протичащ стихов размер“.

⁴² За отношението между човешко, божествено и формирането на новия идеал чрез мраморната фигура и чрез гипсовия бюст при класицизма – Klotz 2000: 42–45.

⁴³ Общата характеристика, която Винкелман дава на старогръцките шедьоври, се отнася за изкуството на живописата и скулптурата. „Най-сетне общата и отличителна характеристика на гръцките шедьоври е

благородна простота и съдържано величие, както в позата, така и в израза.“ (Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrücke.) Тази характеристика на класическото изкуство (противопоставяща се на бароковата разточителност на чувства, думи и материали) има своя история преди Винкелман да я приложи към старогръцкото изкуство (Winckelmann 1995: 30–32, 444).

⁴⁴ Търсейки лампи от времето на бидермайера, попаднах на стояща лампа, чиято стойка беше изработена от бронз и мрамор. Лампата нямаше по-точна датировка освен: Biedermeierlampe.

⁴⁵ Убедителният анализ на Шийр е посветен на сравнението между Кийтс „Ода за една гръцка урна“ и „На една лампа“ на Мьорике; проблемът, който обсъжда, е за неизбежната несъвместимост между конститутивната и изобразяващата (представящата) функция на езика (Schier 1983: 37–39). За лампа, отлята от желязо между 1815–1825 г. – вж. Himmelheber 1988: N. 405.

⁴⁶ Цитатът е по Mörike 1970: 892–893. Към тази съпоставка бях подтикнат от статията на Холшух 1991: 578. Той привежда „Афродита върху дискос“ в подкрепа на твърдението си за старогръцката традиция, въздействала върху Мьорике; специално отбелязва в курсив „Ausgegossen, ergossnen, Kunstgebilde“.

⁴⁷ Сред каталозите и монографиите, които прегледах и в които няма мраморни лампи, ще посоча: Bailey 1975–96; Кузманов 1992. Все пак „художествено значима“ мраморна лампа е подробно анализирана у Beazley 1940: 22–49.

⁴⁸ В посочения речник намерих детайлно описание с илюстрации на видовете лампи, светилници и полиелеи, използвани през Античността.

⁴⁹ Зная, че на български е утвърдена употребата на „фигурална композиция“. Но „фигурен“ също е възможно.

⁵⁰ Изданието, описващо находките в Херкулан, Помпей и Стабия е достъпно в интернет: <http://www.coe.l.u-tokyo.ac.jp/arc/ercolano/tomo08/frame.html>. Том осми е посветен на различните осветителни тела. Не за пръв път тази впечатляваща

инициатива, засягаща европейското културно наследство, е японска.

⁵¹ „Всички епиграми в “Anthologia graeca”, която Мьорике чете и отчасти превежда през тези години, в които става дума за лампа, са еротични“ (Schlaffer 1985: 395). Краткото тълкуване на Хайнц Шлафер обосновава наличието на еротичен смисъл в стихотворението.

⁵² Посочванията са по Anthologia graeca 1957. Римската цифра означава книгата, а арабските – епиграмата. Вж. също с. 27–40 от въведението.

⁵³ За синонимията между светлината, лампата и любовта у Грилпарцер „На морето и на любовта вълните“ (Des Meeres und der Liebe Wellen, 1840) и връзка с „На една лампа“ вж. Politzer 1957: 432–437. На с. 433 – обобщаваща формулировка. „Тя (лампата) е традиционният символ на страстта, която се разгръща на светлината ѝ и със загасването ѝ, угасва и страстта.“

⁵⁴ Подробен литературно-исторически и психологически анализ реконструкция на отношението на Мьорике към античността – Enzinger 1965: 20–26.

⁵⁵ В стихотворението има няколко „пламъка“, образи на страстта – на факлите (предполага се, че горят) при сватбеното шествие, на алената кърпа около главата на невестата, на розите, на лампата.

⁵⁶ “Eh’ das Frührot schien,
Eh’ das Lämpchen erlosch im Brautgemache,
Weckt’ ich die Schläferin,
Führte das seltsame Kind in mein Haus ein” (Mörike 1967: 747).

⁵⁷ Бенет (Bennett 1993) предлага тълкуване, в което чете unverrückt като „неполудяла“. Идеята му не е свързана с класическото изкуство, но статията му ми дава допълнителна убеденост, че подобно четене също е възможно, макар навярно само за езиково съзнание, за което немският не е роден език. Потвърждение за заплахата, не само външна (преместване на лампата), но и вътрешна (загуба на равновесието), струва ми се, откривам и в наблюдението на Вайтхазе: „Състоянието на загриженост, дори на тревожност, породено от знанието, че е възможно старият ред да бъде изтласкан и нарушен, се проявява в началото на

стихотворението в донякъде забавеното темпо“ (Weithase 1967: 74).

⁵⁸ Също така „Покои на насладата са удобна стая с легло, в която прекарваме времето, отдавайки се на наслади?“ – Deutsches Seminar 2004).

⁵⁹ На корицата на екземпляра, до който имах достъп, пише 1654 като година на издаване, на титулната страница обаче е Anno MDCLX.

⁶⁰ Думата, употребена за далекоглед, е Долон (Dollond), на името на неговия създател Джон Долон (1706–1761).

⁶¹ Ролф Зелбман защитава мнението, че „На една лампа“ е еротична поезия.

⁶² Хронология и коментар за заниманията на Мьорике с творчеството на старогръцки и римски поети – Unger 1970: 151–159. Пак там за “Anthologia graeca” – S. 152–153.

⁶³ Друго тълкуване на думата “Lustgemach” я определя като зала за празници и танци. “Saal in einem meist großen Haus, wo Feste, Tänze veranstaltet werden.” Това значение повече може да се отнесе към тълкуванията, които предлагат Щайгер и Хайдегер – тъгата по отминалото време.

⁶⁴ Салваторе Сетис обосновава защо именно гипсът през XIX в. представя по-добре от мрамора идеята за класическото. Вж. Un poema nel marmo: Laocoonte Vaticano e le sue metamorfosi – <https://www.youtube.com/watch?v=EUsCbvAGIKg>

⁶⁵ Със сходен похват – отчуждаване на (най-често) делничен предмет от функцията му – си служи късният авангард от края на 1950-те и през 1960-те, само че резултатът е противоположен – деестетизиране.

⁶⁶ Сузане Флигнер предлага изключително интересен анализ на „На една лампа“ именно от гледна точка на отношението между художествен предмет и индустриално изработени изделия. Изследването ѝ разполага творчеството на Мьорике сред различните форми на художествено сдружаване и непрофесионални дейности, свързани с изкуство, през първата половина на XIX в. (Fliegner 1991: 192–193).

⁶⁷ За съотношението между идилия и история в „Старият ветропоказател“ – Андреас Бьон в: Mörike Handbuch 2004: 150–152.

⁶⁸ Проницателно тълкуване на „Старият ветропоказател“, както и на функцията на предметите в творчеството на Мъорике – Taraba 1971: 513–516.

⁶⁹ Снимките са мои от 2004 г. Публикувам ги с разрешението на РЕМ Пловдив.

⁷⁰ Благодаря на Любов Филипова от Националния политехнически музей в София, на която дължа част от сведенията за полилея.

⁷¹ Изображението е преснимано от Xanthi Museum 2015: 243. Данните за лампата са пак от: Xanthi Museum 2015: 241. Сведения за произхода, материалите и разпространението на този тип лампи – в посочения каталог на с. 241–244.