

---

## ИСТОРИКО-ФИЛОСОФСКИ РАКУРСИ КЪМ ПОНЯТИЕТО ФИГУРА

---

КАМЕЛИЯ СПАСОВА\*

### ИСТОРИЧНОСТ НА ПОНЯТИЕТО ФИГУРА У АУЕРБАХ

**Abstract:** The term *figura* gives us the possibility to think about the critical limits of the entanglement between the political and the poetical on the fluctuating trajectories of the passing time (*chronos*) and the embodied time of the event (*kairos*). In Auerbach's article "Figure" (1938) the concept is defined as a dynamic with its own regime of historicity, connecting one particular person/ event with another particular person/event. Such a regime presumes the kairotic logic of the right occasion, of *the exceptional time of the context*, where something that is suggested to happen, just happens. This is the process of real embodiment of figures. The main point of Auerbach is that the *figura* is a temporal, not only a special topological concept. It is characterized by its *dynamic* and radiant *power*, its own historicity inasmuch as it has inherited and preserves several temporal layers. In the end of this paper I shall make a distinction between a *literary figure* and a *conceptual persona*. *Bartleby, the Scrivener* is seen as a conceptual persona by Deleuze and Guattari, Derrida, Badiou, Rancière, Hardt and Negri, Agamben, Zupancic, Žizek, yet *Bartleby* is still a literary figure above all else – a literary figure that sometimes copies its own formation, and sometimes... simply prefers not to. The task of the current paper is to outline the stakes of modern literary history, composed through literary figures.

**Keywords:** *figura*; mimesis; *kairos*; *ethopoia*; *conceptual persona*; *pseudomorphosis*; *reconceptualization*.

Понятието *фигура* дава възможност да мислим за критическите прагове на засрещане между поетическото и политическото в променливата крива на противачното време (*хронос*) и възплътеното време на събитието (*кайрос*). При Ауербах фигурата е динамично понятие със свой особен режим на историчност, свързващ едно конкретно лице/събитие с друго конкретно лице/събитие. Подобен режим предполага кайротичната логика на благоприятния случай, на *извънредното контекстуално време*, където нещо, което е подсказано като имащо да се случва, се случва. Така то се възплъщава. Водещият акцент на Ауербах е, че *фигурата* е времево, а не само пространствено-топологично понятие. С този ход той отмества леко фокуса от релефа в езика, реторическия инструментариум на *фигурите* и *тропите*, за да набави една допълнителна линия, в която основните характеристики на фигурата са *динамичността*, *озаряващата сила* или въобще нейната историчност, доколкото тя винаги съхранява и възплъщава няколко времеви пласта. Преплитането между фигурите на мисълта и на речта са формиращи за стила, но за Ауербах е по-важно да посочи кайросното измерение на понятието.

---

\* Гл. ас. д-р в СУ „Св. Климент Охридски“. Email: ksspassova@uni-sofia.bg

Още с появата си „Мимезис“ е съпътствана от загадка – как употребява *мимесис* и *реализъм*, *жанр* и *стил*, *изобразяване* или *представяне* (Wellek 1954, Curtius 1952). Критиката обръща внимание, че книгата премълчава тематизацията на своите централни понятия. Ауербах отговаря в „Епилогомена към *Мимезис*“ (1953), че ги премълчава нарочно – този отказ от генерализация е съзнателно усилие да се избегнат едрите литературоведски категории и да се остане по-близо до нивото на творбата и нейния контекст (Auerbach 1953: 15). Все пак филологът насочва, че миметичната му теория възхожда преди всичко към Аристотеловото потекло. Тя предполага обвързване на поетиката и реториката на Аристотел през понятието за уместния стил и подходящия пример [πρῆρον] (Auerbach 1953: 7–8). Ауербах посочва, че скритият теоретичен ключ към четенето на „Мимезис“ може да бъде открит във „Фигура“. Затова и изследователите продължават да извличат точно от „Фигура“ основанията на една теория на историята, която е фрагментарна, нехомогенна, асинхронна, множествена, рефлексивно осмисляща своите критически прагове<sup>1</sup>.

Фигурата има два корена – в гръко-римско си потекло тя е *сетивно*, *конкретно* и *динамично* понятие, а в юдео-християнски си корен обвързва Стария с Новия Завет: Мойсей е фигура на Христос. В студията „Фигура“ Ауербах разгръща, както сам насочва, семантична „история на значението на думата фигура“ (Ауербах 2017: 548)<sup>2</sup>. Историческата семантика детайлно показва възможностите за ресемантизация и репонятизация на една дума при смяната на различни контексти и съчинения, в различни исторически ситуации: от късната Античност до ранния Ренесанс, или от Теренций до Данте. Но, освен да разглежда смяната на значенията, филологът предлага и собствена визия. Отвъд античното и средновековното разбиране на фигура Ауербах внимателно извежда едно друго – модерно и филологическо – конципиране на понятието, а именно литературната фигура. Като такива той посочва Данте, Вергилий и Беатриче.

### 1. Трите сцени на „Фигура“

Ауербах във „Фигура“ разгръща историята на понятието фигура през смяната на три парадигми или три сцени<sup>3</sup>, както той обича да назовава промяната на историческия контекст: елинистично-римска Античност, християнската патристика и Данте. Трите критически прага посочват обхвата на понятието съответно като *реторико-поетическа техника*, като средновековен *тип тълкуване* и като част от *естетическия опит*. Редуцирането на идеята на Ауербах само до една от трите сцени е подвеждащо. Въпреки че най-пространната част от „Фигура“ е посветена на фигурата и фигуралната интерпретация през

<sup>1</sup> „Фигура“ (заедно със „Sermo Humilis“ и „Литературен език и публика в Латинската късна античност и в Средновековието“) е разглеждана като работата на Ауербах, която изважда имплицитните теоретични предпоставки на „Мимезис“, виж: (Uhlig 1996; Novind 2012; Balke 2016; Porter 2017).

<sup>2</sup> Тук се имплицира историческата семантика, подход, развит от Шпитцер.

<sup>3</sup> Студията излиза за първи път на немски в *Archivum Romanicum*, 22 (1938), 436–489, после и в *Neue Dantestudien*, Istanbul, 1944, 11–71. На английския тя е първото есе в книгата „Сцени от драмата на европейската литература“ (Auerbach 1959).

Средновековието, то не бива да се изпускат другите две сцени. Едва с последната част върху Данте може да се осветли връзката между „Фигура“ и „Мимезис“, като се направи мост и към ранната книга „Данте като поет на земния свят“ (1929). Така още по-категорично може да се види непресъхващото усилие на романския филолог по изработването на подходи за една модерна литературна история.

Ще си позволя още една скоба за библиотеките. В Истанбул Ауербах не е останал съвсем без библиотека, благодарение на папа Йоан XXIII, който по онова време е апостолически нунций, т.е. представител на Ватикана в България, Гърция и Турция. Монсеньор Ронкали дава достъп на Ауербах до библиотеката в доминиканския манастир Сан Пиетро в Галата. Филологът признава, че е успял да напише своите текстове върху *figura* и *passio* благодарение на таванския етаж в библиотеката, където се е помещавала поредицата Латинска патрология (Patrologia Latina) с всичките ѝ 217 тома от Тертулиан до Инконетий III, издадени от френския абат Жан Пол Мин в средата на 19. век (Auerbach 1953: 10)<sup>4</sup>. Това обяснява и защо все пак във „Фигура“ има петдесет и две специализирани бележки под линия, както и цитирани конкретните места на старогръцки и латински от обсъжданите автори. Също и хвърля допълнително светлина защо статията толкова детайлно се спира тъкмо върху латиноезичните християнски автори.

Ауербах дава една по-обща дефиниция на понятието, която ще бъде подета отново в трите разглеждани парадигми, за да бъде конкретизирана и преосмислена спрямо собствените ѝ контекстуални особености. Но най-изчистено „фигура е нещо реално и историческо, което обявява нещо друго, което е също реално и историческо. Връзката между двете събития се разкрива по *съгласие* или *сходство*“ (Auerbach 1984: 30). Една конкретна среда се обвързва с друга такава, а самата историческа връзка между двете е фигура. Филологът допълва, че смътни подобия понякога са напълно достатъчни, за да бъде посочена фигурата, доколкото тя е определена преди всичко в акта на интерпретацията. Прочитът на Ауербах може да се сговори с вече обсъденото учение за подобното (модерно миметичното в езика) при Бенямин, най-вече с оглед на времевия момент на разпознаването (*ἀναγνώρισις*). Така фигурата е преди всичко установяването на *връзка на подобие между две събития*, а критичният момент на улавянето ѝ изисква кайротично озарение.

## 2. *Nova figura oris*: пластична, динамична, телесна

Първата парадигма, в която е поставена фигура, е свързана с елинизация на римското образование във века на Октавиан Август. Тук фигура е видяна като поетико-реторическа техника, а отликата ѝ е търсена в нюансите при превода на старогръцки понятия апарат, натоварен с история като *μορφή*, *εἶδος*, *σχῆμα*, *τύπος*, *πλάσις*. Оттук и акцентът върху нейната конкретност, сетивност и пластичност. Не бива да се забравя, че фигура и фикция идват от

<sup>4</sup> Върху този епизод се спират: (Ziolkowski 1993, x; Konuk 2010: 141–42).

един и същи латински корен *finco, fingere, figulis, factor*, обвързан с пластичното оформяне, изнамирането на материала и въобще измислянето. Ауербах последователно притегля употребите на фигура при Теренций, Варон, Лукреций, Овидий, Цицерон, Квинтилиан, за да покаже как от римската комедия до римските реторика нейното ранно значение е свързано с *пластична* и *динамична* форма, придружено от въпросите за *тялото* и *смъртта*.

Плавт не използва думата *figura* (познава само *factura*), така че тя най-напред се появява в комедията на Теренций „Евнух“ (2.27) в съчетанието *nova figura oris* („нова фигура блясък“)<sup>5</sup> при обсъждането на достойнствата на едно младо момиче, в което нашият герой признава, че е влюбен<sup>6</sup>. Ауербах подчертава важността на съчетанието *nova figura*, доколкото думата в цялата ѝ история манифестира променливото, като съдържа в себе си идеята за живо, игра и незавършеност (Auerbach 1984: 11–12). Фигурата има потенциала да е винаги нова, доколкото е в процес на постоянно формиране и трансформиране.

Тя е превод на Аристотеловата *схῆμα* като сетивна форма, развивайки точно един динамичен нейн аспект – жестове на актьорите също биват наричани *схῆμα*. Така с фигура може да се обозначи изражението на лицето, тялото в неговата менливост, въобще неспокойствието на *жестовата мимикрия*. Подобна интерпретативна линия е важна за очертаването на пресечените места между мимесис и фигура. Определението, което Ауербах дава в рамките на гръко-римската сцена, е, че „фигура е по-обхватна, не просто понякога по-пластична, но и по-динамична и по-сияйна от *схῆμα*.“ (Auerbach 2018: 126; 1984: 16). Този озаряващ потенциал, който тръгва от конкретното, за да обхване все по-разширяващи се територии, е подобен на силата на отправната точка. Регистърът, през който се търси специфичното за фигурата, се доближава до вече посочените характеристики на *Ansatzpunkt* като *осезаемостта*, *началният тласък* и *излъчващата динамика*. Изводът, който може да се направим, е, че фигурата е винаги добра отправна точка при съставянето на литературно-исторически разказ. Трудността е да се намери *nova figura oris* – нова фигура със свой блясък.

Варон в „За латинския език“ използва форма и фигура като синоними, което смущава Ауербах. *Figura multitudinis* е граматическата форма на множественото число, което придърпва понятието към нормативната парадигма или към общите правила. Как става така, пита се Ауербах, че фигура става слабо разграничима от форма – доближава се до абстрактните граматически категории и изоставя своята пластична страна. Фигура превежда Аристотеловото понятие *схῆμα*. Отговорът, който той дава, е обвързан с елинизацията на римското образование и едно разбъркване в богатия старогръцки Платоново-

<sup>5</sup> Ауербах превежда израза като „необичайна форма на лицето“ (*eine ungewöhnliche Form des gesichts*), а в английски превод на „Евнух“ съчетанието е дадено като „нов стил хубост“ (*a new style of beauty*).

<sup>6</sup> По-надолу в комедията се конкретизира фигурата на шестнайсетгодишната девойка с нейното цветущо, здраво и сочно тяло („*color verus, corpus solidum et succi plenum.*“), израз, подет от Овидий в „Изкуството на любовта“ (iii., 1. 164).

Аристотелов концептуален апарат. Докато *μορφή* и *εἶδος* клонят към универсалното, образцовото и абстрактното, така че на латински се превеждат с *forma*, то *σχῆμα* със своята сетивност, образност и конкретност, заедно с отпечатъка (*τύπος*) и пластичната форма (*πλάσις*) – се предават по-точно с *figura*<sup>7</sup>. Тъкмо това фино философско разграничение обаче се сменя в римските граматика, реторика и логика, които започват да използват *schema* и като „вътрешна идея“ и като „външна форма“ – превеждат ту с *forma*, ту с *figura*. Следствието е, че *figura* може да бъде както пластично изработената фигурка или външното наподобяване от децата на родителите, така и чисто абстрактната геометрична форма – ту конкретно, ту абстрахирано – и копие, и моделът; и *imago*, и *forma* (Auerbach 2018: 128; 1984, 16). Лукреций предлага най-приносната, макар и исторически останала като не най-памятната, ресемантизация на понятието, доколкото при него *figura* придобива материално телесно значение. Тя може да означава както фантазматичните призрачни съноподобни образи (*εἰδῶλα*), така и първичните елементи, които са в постоянно движение, нови комбинации и отклонения: играта на атомите като кръжена на *figurae* (Auerbach 2018: 128; 2018, 17). Въпреки смесването при превода от старогръцки на латински, Ауербах извежда *differentia specifica* – *figura* е по-пластична и бляскава от *schema*; както и по-динамична и материална от *forma*.

### 3. Фигури и тропи: Цицерон и Квинтилиан

*И понеже ти, Бруте, най-добре разбираш тези фигури, защо трябва да привеждам имена или примери? Достатъчно е само да се отбележи мястото* (Квинтилиан 1982: 516).

Фигурата като реторически похват Ауербах извежда от Цицерон и Квинтилиан като надредно понятие, което използва обратите в речта, непряката употреба на думите. В статията „Фигура“ през Цицерон се въвежда учението за *трите стила*, а през Квинтилиан реторическото разграничение между *figurae* и *tropi*. В осма и девета книга от „Обучението на оратора“ сред тропите водеща е *метафората* и чрез нейното функциониране е организирано движението и заместване при останалите тропи. Сред фигурите като по-специална е посочена *алюзията* – силата да се наемва и да се казва с известно премълчаване. Това, което сам Ауербах премълчава при съвестното позоваване на Квинтилиан, е, че сред списъка на фигурите се среща една особена фигура – *ἠθολοία* (подражание на лица), или, както предпочитат още да я наричат, *μίμησις* (Квинтилиан 1982: 529, Quint. Inst. 9 2.58).

Цицерон назовава аномалиите в речта най-често чрез плеоназъм: *форми и фигури* (*forma et figura*) – белег, че терминът *figura* все още не е достатъчно диференциран. При него той означава целия обхват на феноменални понятия за *форми* – от фигурата на стопанката, която е по-изкушаваща от статуята на

<sup>7</sup> Паскалева се спира на понятието *σχῆμα* (отпечатък) у Аристотел, за да изведе през метафората за восъка и печата едно ранно понятие за образ. Тя обсъжда и приведения от Ауербах параграф за сетивните характеристики от „За душата“, които са: „движение, покой, число, фигура [*σχῆμα*], големина“ (Паскалева 2012).

Химера (еротично-телесния аспект, познат от Теренций) през глинени фигури на боговете (*cereis fingeretur*) до образите върху монетите. Ключовият момент, който извежда Ауербах през Цицерон, е връзката между фигура и стил. Делението на стиловете на *пищен*, *среден* и *скромнен* (*plena, mediocris, tenuis*) се открива в „За оратора“ (*De Oratore*, 3.212) като своеобразно обобщение на разнообразието от „формите и фигурите на красноречието“ (*formae figuraeque dicendi*, 3.34). В анонимния учебник по реторика „Към Херений“ (*Ad Herennium*) връзката е изведена дори още по-недвусмислено. Нивата на *elocutio* са обозначени като *figura gravis* (4.11-12); *figura mediocris* (4.13); *figura attenuata* (4.14) – възвишен, умерен и прост.

Височината на стила спрямо социалната роля и сериозността на обсъжданото е фокусът при разглеждането на европейската литература в „Мимезис“. Работа, която по-нататък Ауербах продължава в „Литературен език и публика в Латинската късна античност и в Средновековието“ и най-вече във въвеждащата статия „*Sermo Humilis*“ (1952). Въпросът е как скромната простонародна ниска реч може да засяга сериозното и възвишеното. Подобен фокус в „Мимезис“ е експлицитно заявен: връзката между *фигурата на sermo humilis* и *фигуралната интерпретация*<sup>8</sup>. На това място Ауербах дори реферира и изяснява постановки от „Фигура“. Новата фигура, която той проследява, е „нов „*sermo humilis*, нисък стил, какъвто всъщност би бил приложим само за комедията и сатирата, но който сега прониква далеч отвъд първоначалната си област, в най-ниското и в най-високото, във възвишеното и вечното“ (Ауербах 2017: 74). Или въвеждането на един нов стил, хибридиращ през разнообразни литературни деривации възвишеното и ниското. Това, което вълнува Ауербах, е смесването на стиловете – как във високия стил може да се изобразява всекидневното (или сетивната действителност, обикновеното, баналното и грозното) и как ниският стил стига до сериозното: така отвъд комическото и трагическото се появяват различни форми на фигуралния реализъм<sup>9</sup>.

Реторическите фигури като определящи релефа в езика или отклоненията са вече ясно концептуализирани в „Обучението на оратора“ на Квинтилиан. Тяхното разглеждане е част от книгите, посветени на стила (*elocutio*). Тропите са думи вместо думи, докато фигурите са модуси на речта, т.е. дискурсивни формации. Квинтилиан обръща внимание, че е важно да се посочи кой троп е в привилегирана позиция и кой е в подчинена. Тропите най-общо пренасят значението от място, на което то е присъщо, към място, на което то не е присъщо. Следвайки Аристотеловата традиция, метафората е въведена като водеща тропа заедно с обяснението, че тя предполага пренос на значението. Определена е като съкратено сравнение, което включва операторът

<sup>8</sup> Саид разпознава превръщането на християнската херменевтика във филологическа текстуална светска практика точно през работата на Ауербах със *sermo humilis* (Saïd 1973).

<sup>9</sup> Херман проследява как в „Мимезис“ глава по глава фигуралният реализъм добива своите различни форми на възпяване, смесвайки трагичния и комичния модус (Herman 1996: 105–121). Той обръща внимание и на един често пропускан аспект, че понятието на Ауербах за реализъм остава встрани модуса на фантастичното.

„като“, докато метафората го изпуска (Квинтилиан 1982: 493–95). Дори и примерът е по Аристотел, а сам той го взема от Омир: „Ахил е като лъв“ всъщност е много по-разгърнато сравнение в „Илиада“, докато метафората предполага да се употреби „лъв“ *вместо* „Ахил“. Най-кратката дефиниция, която се дава на метафората, е: думи вместо думи. Другите тропи, които разглежда Квинтилиан в края на осма книга като генерирани от подобна метафорична логика, са: *синекдоха, метонимия, алегория, ирония, енигма, антифраза, антономазия, оноματοпоя, катахреза, металепса, епитет, перифраза, хипербатон, хипербола, литота*. Фигурите са по-общото понятие – те могат да засягат целия речеви поток или да бъдат обхватното понятие, което включва тропите и стилните фигури и предполага въобще *изкуството* да се говори. Началото на девета книга е посветено точно на трудното разграничение на тропи и стилни фигури, като иронията е дадена за пример, че може да бъде и едното, и другото в зависимост от контекста: „страшен боец“ отнесено към страхливеца е тропа, докато ироничните обрати в речта на ейрона Сократ са фигури. Квинтилиан ясно извежда фигура като превод на *σῆμα*, но добавя и още един динамичен и телесен аспект по аналогия:

*Затова най-напред трябва да се види какво да разбираме под стилна фигура. Говори се за две тълкувания: едното приема, че тя е някаква форма на мисълта, както при телата, които, в каквото и положение да се вземат, си имат определен външен вид; другото, което всъщност се нарича σῆμα, представлява известна промяна в мисълта или в речта по начин, различен от обикновения и простия, както с тялото ние седим, лежим, обръщаме си главата. (...) „Той трябва да разнообразява фигурите“, за да избегне еднообразието. В този случай ние говорим така, сякаш цялата наша реч като че ли има своя фигура; също така една и съща фигура наричаме тичане, лежане, т.е. промяната става по един и същ начин (Квинтилиан 1982: 511).*

Аналогията между тялото и неговите различни модуси на промяна и реторическата фигура нагледно показва защо последната трябва да се схваща като динамизираща речта. Като най-използвани фигури Квинтилиан посочва емфазата (наблягането) и алюзията (намекването). Те функционират в особен сдвоен модус, при които всяко *казано* издълбава някакво *неказано* – самото открояване и акцентирание поражда своята сенчеста страна на премълчаното и загатнатото. Реторическото умение е да се *твърди, намеквайки* – тази лека словесна мимикрия, при която се дава възможност на слушателя, събеседника или съдията сам да разкрие недоизреченото (Квинтилиан 1982: 530). Освен емфазата последователно са разгледани следните фигури: *реторически въпрос, презумпция* (пролепис), *парезия* (παρρησία – фигурата на безизкусността и свободата в езика), *олицетворение* (προσωποποιία, персонификация), *отклонение, илюстрация* (ὑποπόλιος) с нейния подвид метастаза (μετάστασις) или пътуване във времето, *ирония, апостроф, антифраза, апопсиопеза*, както и *мимикрията* в думите и делата, назована *ἰθροποιία* или *μίμησις*. Любопитно е да се поставят една до друга фигурите на прозопопеята и мимесиса, като първата е много пространно разгърната, докато втората е представена съвсем съкратено. Олицетворението е измисляне на лица или

влагане на думи в устата на някой друг, както разяснява Ауербах. Затова и един от подвидовете ѝ е *диалогът*, когато се измислят речите и на двете страни. Квинтилиан е възторжен по отношение на тази фигура:

"По-смела от дотук изброените фигури и с по-мощни гърди (както смята Цицерон) са така наречените *προσωποποιίαι*, които представляват измисляне на лица. Наистина тези фигури по един удивителен начин правят речта по-разнообразна и по-жива. Чрез тях ние измъкваме мислите на противниците, като че ли те говорят със себе си; разбира се, тези лица няма да се различават от истинските, ако ние сме вложили в тях такива мисли, каквито е приемливо те да са имали. (...) В този вид красноречие е позволено да изваждаме дори богове и да извикваме мъртви от гробовете. Също градове и цели народи получават възможност да говорят" (Квинтилиан 1982: 523).

Прозопопеята, видяна като *реч в устата на друг*, кондензира силата на други фигури. Подобно на *проlepsиса* тя може да антиципира доводите на събеседника, като *отклонението* може да вмъква разказ или като *илюстрацията* да представя аргументите образно пред очите. Прозопопеята дори има възможността да придава форма на отвлечените понятия. Пойетическата сила на тази фигура – да възкресява мъртвите, да показва боговете и въобще да ословесява света, е забележителна. Нейната роля при общата дистрибуция на фигуратива при Квинтилиан трябва да се изведе на преден план, доколкото през нея може да се види пресечната точка между поетическото и реторическото майсторство. От друга страна, е въведено подражанието на лица и действия като отделна фигура – *етопея* или *мимесис*:

"Подражанието на чужди характери, което на гръцки се нарича *ἠθοποιία* или, както други предпочитат, *μίμησις*, вече може да се нареди между фигурите, които предизвикват по-слаби чувства; защото то се състои почти в подиграване, но се изразява в действия и в думи. Подражаването в действия е много по-близко до нагледното изобразяване (*ὑποτύπωσις*)" (Квинтилиан 1982: 525)<sup>10</sup>.

Подражанието на действия, формулировка, позната от „Поетика“ на Аристотел, е особено близка до фигурата илюстрация (*ὑποτύπωσις*), или изглаждането на сценка или нагледното изобразяване. Техниката при нагледното илюстриране е изобразяване пред очите ни или представянето на онова, което не сме видели с очите, а с мисълта или с фантазия. За разлика от лицетворението мимесисът като фигура има по-ограничен обем. С нея се означава леката мимикрия на конкретни лица и характери, която подчертава логиката на повторението, за да произведе комичен осмиващ ефект. Елементът на заигравка или подигравка е вписан в плана на комичното.

#### 4. Фигурата *етопея* или *мимесис*: стилът на Одисей

Ролята на тази фигура става по-ясна, ако разгърнем по-късните учебници, където тя е част от обичайния репозиториум на упражненията по стил, преподавани в курсовете по реторика. В „Прогимназми“ на Хермоген от Тарс (II

<sup>10</sup> Quint. Inst. 9 2.58 – преводът е даден с леки модификации със съдействието на Невена Панова.



в.) и Афтоний от Антиохия (IV в.) сред задачите за подготовка са съставяне на теза, кратък разказ (диегема), описание (екфрасис) или похвална реч (енкомион). Сред тях се среща и техниката *етопея* – съставяне на измислена реч от устата на историческо или митологично лице<sup>11</sup>. При подредбата на упражненията се разпознава Платоновото делене на диегесис/мимесис, където, от една страна, са наративните техники, а от друга, етопея препраща към миметичното възплъщаване на чужда реч. Хермоген прави следното разграничение – *етопея* е влагането на въображаеми думи към реални лица, докато *прозопопея* е въобразяването на несъществуващи лица. Средищният вариант е *eidolopoia*, когато се приписват думи на вече мъртви хора. За етопея са посочени следните примери: да си представим какви думи би изрекъл Хектор на Андромаха или Ахил на Дейдамея (Kennedy 2003: 84–85). Границата между този вид и персонификацията е хлъзгава, защото при Афтоний етопея е родовото понятие, което се дели на три подвида: „подражание на характер на предполагаем говорител (*eidolopoia*), персонификация (*prosopoia*) и характеризиране (*ethopoia*)“ (Kennedy 2003: 115). Ако речта е от Ахил и той е представен като още жив, тогава техниката е *ethopoia*, но ако речта е направена от името на мъртвия вече Ахил, минава към *eidolopoia* (създаване на образ). Докато примерите, в които и речта, и персонажът са измислени, се смята за персонификация. Подобно делене отчита не само разликата между съществуващ или изнамерен характер, но и на *въобразеното време*, в което речта е произнесена. Николаус софистът (V в.) в своя дял от прогимназмите допълва, че е необходимо да се въведе тази диференциация по отношение на *въобразеното време* – речта на мъртвия Ахил трябва да започне не от настоящето, а от славното минало, откъдето да адресира неизвестното бъдеще и през него да стигне до актуалния момент. За майстори на тази фигура са признати поетите с умението им да обживяват и дават глас: „да променят безжизнените неща в хора и да им дадат какво да кажат“ (Kennedy 2003: 165).

При Квинтилиан персонификацията обаче е по-обемно понятие, или както той се изразява „с по-мощни гърди“ – то обхваща и прозопопеята, и речта на мъртвите (*eidolopoia*). Затова и разликата между нея и фигурата мимесис/етопея трябва да се търси през друг критерий. На едно метаниво при фигурите, както посочих, функционира деленето на емпазата и алузията: или на фигури, които се разкриват, или на фигури, които се прикриват. Ако този критерий се приложи в случая, то етопеята при Квинтилиан е фигура, която през ключа на комичното изрично се изтъква, докато прозопопеята се прикрива. Първата постига комичен ефект, докато втората се стреми към ефекта на реалността, така че изобразените лица да не се различават от истинските. Така прозопопеята скрива своята направа като фигура и се вписва в регистъра на високото, то етопеята нарочно преекспонира своята и минава към

<sup>11</sup> За реторическите упражнения (прогимназми) при „За епидейктичните слова“ на Менандър Ретор, „За формите на стила“ на Хермоген от Тарс и „Прогимназми“ на Афтоний от Антиохия: (Петрински 2015).

регистъра на комичното, затова за нея се казва, че предизвиква по-слаби чувства. В първия случай се търси слепянето с маската, докато във втория разлепянето, типично за комичните портрети: Сократ на Платон срещу Сократ на Аристофан. Оттук разграничението, което е важно да бъде изведено на едно по-общо ниво, е между два типа. Така имаме фигури, които се скриват срещу фигури, които се саморазкриват: маскиране и оголване на похвата.

От Квинтилиан може да бъде извлечен и още един момент, обвързващ *фигура* и *стил*, който е същевременно насочващ към подхода на Ауербах в „Мимезис“. В последна книга от „За обучението на оратора“ трите стила – нисък, среден и висок – са опримерени с Омирови герои. Стилизация на речта е представена чрез фигура. Словото на Менелай е просто и без украшения, кротко и приятно, то е показателно за ниския стил. При Нестор, средният стил, речта е по-сладка от мед и по-пищна. „Но пристъпвайки към блестящата ораторска способност на Одисей, Омир прибавил и величие (...). Ето истинския дар слово.“ (Квинтилиан 1982: 744–45). Одисей е фигурата, представителна за високия стил – той е блестящият оратор, речта му е възвишена и силна<sup>12</sup>. Такъв той ще се появи и в „Белегът на Одисей“, първата глава от „Мимезис“, като белег за високия стил на една гръко-римска класическа традиция. Негов контрапункт идва с фигурата на Авраам и драматичното напрежение, което показва сериозните събития в регистъра на *sermo humilis*. Фигурата на Одисей и фигурата на Авраам в европейската литературна традиция са онова начало (*Ansatzpunkt*) на „Мимезис“, което дава тласък по изследването на разнообразните форми на засрещане на стил и фигура<sup>13</sup>.

### 5. Овидий: променлива, многообразна и измамна

Поетите най-добре владеят живите и динамични, сетивни и незавършени форми, каквито се фигурите. Но сред поетите онзи, който е всепризнат майстор на менливата им множественост, е Овидий. Ауербах отбелязва, че постепенно настъпва преход в историята на думата при поети като Катул, Проперций, Вергилий. Материалната фигурка от глина започва да бъде употребявана като „изобразена фигура“, а с това се появява и цялото царство на измамните подобия, сенки, призраци, двойници, фантоми. Фигура започва да означава копие, портрет, да мимикрира различни форми и така влиза в сложната игра на подобията. Въобще попадаме в сърцевината на поийетическата дейност. „Навсякъде при Овидий *фигура* изглежда подвижна, променлива, многообразна и измамна.“ (Auerbach 2018: 133; 1984, 23) „Метаморфози“ е поема за създаването на нови фигури и техните неспокойни промени. Овидий е повратната точка, в която менящата се фигура (*mutata figura*) добива своя пълен потенциал<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Гарисън показва как при Квинтилиан фигурата на идеалния оратор е оформена преди всичко през примери от поезията, а не толкова от реториката (Garrison 2019).

<sup>13</sup> В това полагане на „Одисей“ и Библията Ауербах следва своя учител Вико: (Вико 2010: 139).

<sup>14</sup> Боян Манчев обръща внимание на доминацията на фигура пред форма при Овидий в своя прочит на Ауербах: „*Figura* ще бъде следователно първото име на метаморфозата, употребено от самия изобретател на това понятие. Ако следваме семантичната

Ауербах дава една серия от примери за употребата на думата фигура в „Метаморфози“ на Овидий: „*вида* си превърнал“ (Ov. Met., 1. 43б); След като двойния *образ* от бик и младеж (8.169); „Някои повече *форми* приемат. От тях си, Протее“ (8.730); „От синовете безчетни разтриса бащата Морфея –/ наподобяваше този омайник човешкия *образ*“ (11.634); „в *образи* разни прехожда“ (15.172). В тези случаи там, където в латинския оригинал се появява „фигура“, на български е преведено с „вид“, „форма“, „образ“. Понятието фигура носи силата на Протей, протетичната способност за постоянна промяна, динамика на формите и съноподобност на образите. Ауербах привежда като емблематичен за Овидиевата употреба пасажа с речта на Питагор от последна книга на поемата, като го обвързва с метафората за восък и печата при Аристотел:

*Всичко вида си мени, не мре нищо...*  
*...както и гъвкият восък се меси за образи нови,*  
*[utque novis facilis signatur cera figuris]*  
*прежните форми не пази, какъвто е бил, не остава,*  
*все пак остава си същи... (15.165; 169–171) (Овидий 1974: 327)*

„Метаморфози“ е тази непрекъсваща песен (*carmen perpetuum*), която разказва за постоянното превръщане на телата в нови и нови форми. Творбата изработва не просто каталог от литературни фигури, но и саморефлексивно, на едно метаниво, насочва към една теория на литературната фигура<sup>15</sup>. Фигурата при Овидий е материална, телесна и подложена на иманентна метаморфоза: при него вместо смърт при телата или логичен край в наратива, настъпва срив на формата, т.е. *хаос*, а с това и преминаване към нова фигура<sup>16</sup>. Нищо не умира, просто се префигурира. Онова, което фиксира телата във фигура, е смъртта.

Оттук може да направим едно по-общо следствие по отношение на фигурата в литературното пространство. Литературната фигурата по особен начин пресича границата *живо* – *мъртво*. Тя е обвързана с майсторството на скулптура Дедал, който извайвал такива фигурки, че те изглеждали като живи. От една страна, фигурата е телесна и в този смисъл обърната към собствената си крайност. Тя винаги е в тяло, нейното очертание идва точно през ваещата инстанция на смъртта<sup>17</sup>, но, както Овидий добре показва, крахът ѝ не е аниhilация, а точката на изменение. От друга страна, тя дава възможност точно на мъртвото като камък да проговори и да се превъплъти за „нов живот“.

---

интуиция на Овидий, бихме стигнали до извода, че понятието ‘метаморфоза’ на латински би трябвало да се преведе по-скоро като *трансфигурация*, отколкото като *трансформация*.“ (Манчев 2018: 3).

<sup>15</sup> Върху философската основа на поемата и нейния саморефлексивен характер се спира (Schmitz-Emans 2008: 35–41).

<sup>16</sup> За хаотичното като двигател на метаморфозата в нейната двойна динамика на *материално състояние* и *иманентна сила*: (Видински, Спасова, и Калинова под печат).

<sup>17</sup> Дарин Тенев развива идеята за ролята на смъртта в литературата, както в тематичен план (някой персонаж умира), така и във фигуративен план – като алегория за негативното ѝ присъствие и нейния фигуриращ потенциал. Особено интересно той прави алгореза на фигурите на *живот-в-смъртта* и *смъртта-в-живота* („Балада за стария моряк“ на Колридж), за да онагледя идеята си: (Tenev 2016).

Така процесът на литературно фигуриране най-общо може да бъде определен като способността на литературата да вае свои собствени фигури – една автопойетична дейност. Литературното фигуриране е иманентната логика на литературата да създава фигури отвътре на творбата чрез възможността за саморефлексия. По този начин винаги имаме едно конститутивно удвояване и разподобяване – фигурата едновременно е опримереното и опримеряващото. Тя е както репрезентираният образ, така и процесът на (раз/пре/транс)формиране. Литературните фигури прикриват собствената си направа през модусите на натурализацията, като залагат на ефекта на правдоподобността – те са *като реални, като истински*. Или напротив, те разкриват рефлексивната игра по собствената си фигурализация *като променливи, многообразни и измамни*: те нарочно демонстрират как „с лъкатушни/ходове разнообразни въвежда окоето в заблуда“ (Овидий 1974: 173).

### **6. Времева фигура: обещано време и въплътено време**

Вторият симптоматичен обрат в историята на фигура, Ауербах проследява при отците на църквата. Разрезът, който фигуралното извършва, засреща две времена – обещаното време и въплътеното време. Тя засреща юдейската и християнската традиция, Стария и Новия Завет, в плана на историческото, а не в плана на духовната абстракция. Ааврам/Мойсей е фигура на Исус, събития от Стария Завет са *figura Christi*: Авраам е обещаното време, а Христос е въплътеното време (Auerbach 1984: 45). Така накратко фигурата е видяна като носител на идната реалност, тази, която се задава откъм бъдещето. Понятието разположено в динамиката на предположеното и осъщественото, дава възможност да се проследи едно усукване на времето: бъдещето е фигурално репрезентирано от минали събития. И ако в плана на екзегезата подобен режим на въплъщаване е обвързано със Старозаветните пророци и антиципацията на Христос, то в един литературно-исторически план е добре да бъде разгледана реторическата фигура *пролепис* и парадоксът на пророка. Още при Омир в „Одисея“ слепият Тирезий предсказва пътя на завръщането, събитие, което Одисей трябва да повтори и въплъти. Друг предшестваш случай е с предсказанието на Кирка за пътя към Хадес в стихове, буквално повторени при влизането в подземното царство. Така срещата на Одисей и Тирезий е повторение и събитие, въплъщаване и пролепис на идното. Структурата на фигурата винаги предполага пролепис, едно провиждане напред, предусещане на бъдещото събитие. Подобна среща или динамиката на пролепис и фигура осветлява добре механизмите по самофигуриране в пространството на литературата.

Между предвещаното и впамененото време има прекъсване, настъпил е дисконтинуитет между два контекста. Онова, което може да направи връзката между тях – фигурата е всъщност точно идеята за връзка по сходство и подобие в плана на историческото – е интерпретацията. В този режим фигурата не е самоочевидна, неотменна част от нейната структура е интерпретативната перспектива. Основното при свързването на едно реално и историческо събитие с друго такова е кайротичното разпознаване на предшествия-

щото като фигура на предстоящото. Кайротичният акт на разпознаване е улавянето на точния момент, на критическия праг, когато протичащото кристализира във фигура. Структурата на кайротичното разпознаване има два елемента – динамиката на бързото улавяне и бавността на ретроспективното и рефлексивно преразглеждане на миналото.

Ауербах през Тертулиан и Августин въвежда два времеви хоризонта по отношение на Божественото: времето безразличие и времето различие (*differentia temporis*) – първото насочва към вечността, трансцендира времето и анулира историческото, докато второто, напротив, проследява протичането на историческата реалност през фигури. Оттук става ясно и разграничението, на което настоява Ауербах между *алегория* и *фигура*: алегорията е атемпорална, докато фигурата е с отношение към историята. Първата анулира и изключва времево измерение, докато втората го материализира и реализира. Това противопоставяне няма нищо общо с реторическото разбиране за тропите, то идва от християнската екзегетика. Ключово е херменевтичното учение за четирите нива на смисъла при тълкуването на свещените текстове: 1. буквален (фигурален), 2. алегоричен, 3. морален и 4. анагогичен. Точно тези равнища Данте обсъжда при насочването към полисемантично четене на неговата „Комедия“ на разни места, но най-отчетливо в едно писмо до Кангранде дела Скала: буквалният план е *фигуралният* и *историческият*. „И макар че тези мистични смисли се назовават с различни имена, всичките могат най-общо да се нарекат алегорични, доколкото са различни от буквалния, т.е. исторически.“ (Данте 2019: 9). И още едно знаково място от писмото на Данте, което насочва към поетиката: „На първо място, нека да предупредя, че изложението на буквалния смисъл не е нищо друго освен разяснение на формата на творбата.“ (пак там: 10). Четирите нива на интерпретация се групират в два базови конфликтни типа – буквално срещу алегорично, те се опеределят в зависимост от анулирането или вписването на времето измерение. Алегорико-морално-мистичните нива изключват конкретната историческа ос, докато буквалното предполага разчитане на социокултурната среда. Така Ауербах с идеята за фигура, следвайки патристиката и Данте, означава буквалното ниво, като през него формулира възгледа си за *историческото*, *светското* и *реалистичното*. Той настоява, че фигурата разпознава историческия смисъл, докато алегоричното четене – само абстрактно-духовния. „Мойсей не е по-малко исторически или реален, защото той е *umbra* или *figura* на Христос, както Христос, Въплътеният, не е просто абстрактна идея, но също и вътрешноисторическа и конкретна.“<sup>18</sup> Подобна позиция акцентира върху историческото измерение на Старозаветните събития и юдейския закон, тя, разбира се, има ясни политически импликации на съпротива срещу антисемитизма в контекста на националсоциалистическата идеология<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> „(...) die Erfüllung, ist keine abstrakte Idee, sondern innergeschichtlich und konkret“ (Auerbach 2018: 145).

<sup>19</sup> Постановката на Ауербах за противопоставянето между алегория и фигура се основава на конфликт в раннохристиянската екзегеза, като собствената му теза стои

Мойсей не е алегория, той е фигура. И още по-нататък ще бъде подчертано: Беатриче не е алегория, тя е нова фигура.

### 7. Фигура и истина – фигура и история

В това отношение Ауербах продължава аргумента си за историчността на фигурата и нейният капацитет да възплъщава контекстуални елементи. В елинистично-римската сцена той засреща абстрактните нива на понятието *форма* или *идея* със сетивността и динамичността на фигурата. В подобен контрапункт в Средновековната сцена са алегория и фигура. Не е трудно да се намерят доводи за оборването на така прокараната диференциация, като се посочат места на синонимна субституция между двете понятия<sup>20</sup>. Операцията на Ауербах обаче е да прокара разлика там, където е съществувала семантична близост и сливане, поради сложните превратности в историята на думата. Така фигурата, доколкото не е просто абстрактна идея, а тяло, тя възплъщава конкретен контекст и е обвързана с необходимостта от интерпретация.

През думите на Йероним Блажени се подчертава, че „алегорическата екзегеза отбягва историческата истина“, като съвсем ясно е изведена дихотомията светска-фигурална и мистично-алегорична интерпретация. Ауербах показва как елинистично-римският семантичен пласт на *схема-фигура* имплицитно влиза в патристиката, за да въведе една тенденция. През нея се противопоставят *фигура* и *истина*: фигура ще е просто сянка (*umbra*), образ (*imago*), бледо копие, през което се разбулва скритата истина (*veritas*). Тази традиция ще се превърне в доминантна и през нея фигура ще понесе негативите да бъде мислена като измамна, убеглива, дяволски променлива форма, тя ще бъде атакувана с аргументите срещу реториката като празно говорене, което хитрува и извърта. Релативистична, контекстуално променлива и дискурсивна, тя отдалечава от истината. Тъкмо като алтернатива на подобна традиция Ауербах противопостави идеята за *фигурален реализъм*, който не редуцира политико-историческия аспект. Вместо напрежението между *фигура* и *истина*, статията се занимава с диалектиката на *фигура* и *история*<sup>21</sup>. В този

---

най-близко до Августин. Тертулиан, който е използван за отправна точка в тази част, освен обсъждания трактат „Срещу Маркион“, има и друго съчинение – „Против евреите“, чиито тези са имплицитно подринати. Ауербах чрез идеята за историчността на фигурата се противопоставя на подхода по алегоризация на Стария Завет, затова многократно посочва, че фигуралната интерпретация не заличава еврейската история, закони и национална култура. Върху юдейския аспект във „Фигура“, виж: (Porter 2017).

<sup>20</sup> Ауербах посочва близостта между фигура и тип/антитип, той синонимизира фигуралното и топологичното. Това, което в християнската екзегеза представлява динамиката на типове и анти типове от Стария Завет към Новия Завет, при него е означено с понятието фигура. Когато се казва, че Адам е *typos* на идния Христос, интерпретацията на Ауербах настоява, че Адам е фигура, реална и историческа, а не просто сянка и абстрактна алегория. Така се набавя историческа връзка, там където съществува тенденция по заличаването ѝ между старото и новото, между обещаното и възплътеното време.

<sup>21</sup> Много ползотворно би било да се четат успоредно „Фигура“ на Ауербах и „Един терминологично-метафорологичен напречен разрез на представата за истина“ на Блуменбер, като и двете студии минават от Късната античност през Средновековието към

случай вече липсва трансцендентен гарант за истината, така че е важна опосредяваща роля, фигура е среден термин (Terminus zwischen) между *littera-historia* и *veritas* – между история и истина, копия и оригинали, тип и архетип<sup>22</sup>. Вместо Платоновия модел на подражание на абстрактната истина (*Nachahmung der Wahrheit*), Ауербах предлага представянето на историята през фигури или изобразяването на действителността (*dargestellte Wirklichkeit*). Историческото протичане кристализира във фигури, но това застиване е винаги отворено към едно следващо преконфигуриране и превъплъщаване, доколкото въплътеното време никога не е докрай въплътено.

### 8. Фигурална интерпретация и понятието за реализъм

Фигуралният реализъм е феноменалният, плътски и светски, характер на събитията. Той не лишава от историчност и не абстрахира нито един от полюсите – нито фигурата, нито нейното въплъщение. Така е дефинирана и фигуралната интерпретация, която „установява връзка между две събития или лица, първото от които означава не само себе си, но също така и второто, а от своя страна второто включва и въплъщава първото. Двата полюса са разделени във времето, но и двата са реални събития или фигури, които са вътре във времето, вътре, както неколкостранно беше подчертано, в потока на историческия живот.“ (Auerbach 2018: 164; 1984, 53) Този извод е централен, докато алегорията поглъща и генерализира миналото, то фигурата осигурява вътрешноисторически разказ<sup>23</sup>.

Същата постановка Ауербах привлича в „Мимезис“ в есето върху Данте: „още Отците на църквата, особено Тертулиан, Йероним и Августин, победоносно са защитавали фигуралния реализъм, тоест принципното запазване на историческия реалистичен характер на алегорията, от спиритуалистично-алегоричните течения. Такива течения, които така да се каже, изпразват събитията от техния реалистичен характер и виждат в тях само извънисторическите знаци и значения, са дошли в средновековието от Късната античност (...)“ (Auerbach 2017: 192–93). Така визията на Ауербах за реализма е организирана около ядрото на фигуралния реализъм – земното въплътено време застава срещу аисторическите изпразнени значения. Исаак е посочен като най-добър пример за реалистична или фигурална интерпретация. Този възел от „Фигура“ осветлява разбирането на Ауербах за *реализъм*, като през него може да се разреши и загадката как точно да се разбира „изобразяването на действителността“ в „Мимезис“ – ключово е дали изобразяването има усет за исторически перспективизъм или не<sup>24</sup>. За немско-еврейския филолог исто-

---

Новото време. Срезът на Блуменберг показва как се изменяне просто исторически фон в разбирането за истина, но и съпътстващите я метафори: (Блуменберг 2015: 68–84).

<sup>22</sup> (Auerbach 2018: 158; 1984, 47) И тук може да се види съчетаването на Вико и Хегел в разбирането на Ауербах за фигура и история.

<sup>23</sup> От тази гледна точка е важна следната бележка, коментираща епизодът с белега на Одисей: „Ауербах следи представянето на действителността вътре в художественото произведение и промените на това присъствие (...)“ (Ангелов и Георгиева 1985).

<sup>24</sup> Подобно на фигурата и понятието за реализъм има своите „пророци“ в по-ранни форми („Сатириконт“ на Петроний, Данте, Сервантес, Рабле), за да стигне до своето

рическият усет и чувството за реалност е едно и също. Реалността не е топографска, а динамична категория. Тя отпечатва не играта между същото и другото в режим на (не)истинно уподобяване, а историческото протичане и праговете на промяна. За нея е необходим кайротичният усет в двойния му ритъм на скорост и протяжност – както чувството за актуалния момент тук и сега, така и рефлексивното разгръщане напред и назад по оста на времето.

Алегоричният метод, който предлага духовно, всеобщо и морално тълкуване, или особен тип генерализация и рационализация, Ауербах обвързва още с Александрийските учени и техните коментари на Библията в плана на абстрактното (Auerbach 2018: 147; 1984, 55)<sup>25</sup>. Ориген от Александрия е видян като глава на този подход на извънисторическата алегореза. На него се противопоставя фигуралната интерпретация, прокарана през Йероним и Августин, която включва, а не заличава, седиментите, вложени в конкретната ситуация. Контрапунктът алегория/фигура проследява динамиката между закона на абстрактно-генерализираното срещу закона на исторически конкретизираното. Фигурата, доколкото е носител на контекстуалното, е винаги аномалия. Но тя също съхранява историята на собственото си формиране и в този смисъл нейната задача е да пренесе тази аномалия в нова среда. Нейната реализация е положена напред, в предстоящото време, затова тя винаги е несигурна, сингуларна и незавършена форма. Структурата на фигурата е отворена и преходна, доколкото предполага връзка към идното – процес от прекъсване и опосредяване или серия от сингуларни реализации. Тя е *прекъсната непрекъснатост*.

Ауербах отново определя мястото на фигуралната интерпретация като междинна – тя не съвпада с модерния възглед за еволюционно историческо развитие, нито клони към наивното древно разбиране за магическата непосредственост. Напречно на разграничението фигура/алегория филологът прави още противопоставяне между *фигура* и *символ* с оглед на модуса на репрезентация. Символичните или митични форми представят непосредствено живота или природата чрез своята магическа сила (*magische Kraft*), докато при фигурата винаги е налично опосредяването, което идва от езика и

---

пълно възплъщаване в сериозния реализъм на 19 в, разгледан в главата, посветена на Балзак, Стендал и Флобер. Три успоредни прочита биха могли да породят любопитни следствия: 1. „Светът в устата на Пантагрюел“ на Ауербах и „Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса“ на Бахтин с оглед на участието на комичното, карнавалното, низовото, телесния реализъм; 2. През фигурата на Стендал понятието за миметично (фигурален реализъм) на Ауербах може да се прочете заедно с концепцията за *миметично желание*, така както я формулира Рене Жирар; 3. Главата върху Сервантес в „Мимезис“ (добавена покъсно специално за испанския превод) и „Думите и нещата“ на Фуко с оглед на преформулирането на логиката на репрезентацията.

<sup>25</sup> Върху елинистичното влияние на абстрактната алегореза, която произвежда завършени форми и чете Старозаветното писание, като редуцира неговите контекстуални белези, е линия, водеща в статията: (Gellrich 1996). Историчността на фигурата тук е обвързана с противоположния модус на незавършените форми, междинността и индивидуалния опит.



тълкуването на текста (Textinterpretation) (Auerbach 2018: 168; 1984, 57) Оттук може да стигнем до заключението, че се използва предимно понятието за *дискурсивна фигура* в светлината на един модерен езиков мимесис или несетивно подобие по Бенямин. Дискурсивните фигури не са мислени като бледи подражания на истината, нито като отражение на емпиричната реалност, те са възплъщение на историческият усет на поета. Филологът предупреждава, че е неприемливо да се смесват поетическата реалност (*dichterischen Wirklichkeit*), т.е. реалността на естетическия опит на твореца, и външната реалност (*äußeren Wirklichkeit*). Или, според сполучливата формулировка на Ховинд, „репрезентираната реалност“ никога не е непосредствена транспозиция на някаква вън-текстова реалност, а е субективно сътворяване на нова реалност“ (Hovind 2012: 266)<sup>26</sup>. Самият Ауербах е видян като последният европейски модернист, доколкото неговото понятие за модерен реализъм не само не изключва, а дава подобаващо място в „Мимезис“ на хаотичността и фрагментарността в литературния опит на Улф и Джойс<sup>27</sup>. През понятието фигура реализма се мисли в множествено число през различните му исторически форми и възплъщения (Landauer 1988). Затова и неговият проект е все пак доста различен от мисленето върху понятието *реализъм* при Лукач.

Така Ауербах във „Фигура“ разграничава три форми на репрезентация – (1). алегорически, който генерализира и абстрахира; (2). наивно-магически свързан с митологическото мислене; (3). фигурален – вътрешноисторически и интерпретативен. Само третият отчита социалното, динамиката на феноменалните и контекстуални изменения.

Историята, в частност и историята на литературата, добре знае, че никоя епоха не е самодостатъчна и затворена, а и остава нещо скрито, загатнато, положено като фрагментарно и предстоящо. Събитията с цялата си конкретна сила – пръснати, незначителни или очевидни, се нуждаят от интерпретация, която да осигури тяхната континуалност в плана на настоящето. Късните или зрелите култури, при които пластове на времето са умножени и разместени, а историята е претърпяла не един път сризове и свързки, са склонни да произвеждат фигури.

## 9. Литературната фигура: Вергилий, Беатриче, Данте

В последната част на „Фигура“ Ауербах отива отвъд теологията и християнската херменевтика, за да разгледа въпроса за фигуралната интерпретация с оглед на една секуларна перспектива, каквато е историята на литературата.

---

<sup>26</sup> Според изследователя доколкото историята винаги вече е превърната във фигура, то „реалността“ при Ауербах е видяна като фигура на фигурите. За Ховинд скритият теоретичен елемент в понятието *мимесис* в „Мимезис“ е свързано с структура на фигурата и субективно пречупената реалност, която винаги вече е репрезентирана или фигурирана.

<sup>27</sup> (Ankersmit 1999) поставя акцент върху модернистките техники на вътрешен монолог, потокът на съзнанието и субективния опит в проекта на Ауербах. Важно следствие е, че, така дефиниран, реализмът не само не изключва романа на модернизма, но намира своя изключителен пример в лицето на В. Улф.

Как фигурата може да бъде метод? Поставянето на този въпрос е сравним с *Ansatzpunkt* във „Филологията на световната литература“. Използвайки Данте – поета на земния свят – като пример, Ауербах илюстрира възможността за ново инструментализиране на фигурата в смисъла на литературоведски метод.

Тук е важно да вложим трите разгледани сцени от историята на понятието фигура с нейната историчност в един опит да се мисли (и преподава) една модерна история на световната (западноевропейската; славянските; китайската; американската; руската) литература през фигури. Този опит е обвързан с фигуралния метод като „интерпретативен, секуларен и модерен“ (Novind 2012: 267). Той изследва вътрешно-историческото формиране на фигурите, както и проследява техните превъплъщения в различни контексти и традиции, напред и назад във времето. Фигуралният метод, който изгражда литературна история през фигури, отчита тяхната автопойетична сила да вписват историята на собственото си формиране и да са носители на някакво минало, положени към някакво бъдеще. Точно поради тази своя памет за миналото и провиждането на идното литературната фигура е иманентна саморефлексивна структура.

В последната част на „Фигура“ Ауербах разглежда три фигури от „Комедията“ – Катон от Утика, Вергилий и Беатриче. Целта е да покаже, че фигуралната концепция – или буквалното и формалното, както сам Данте твърди в писмото до Кангранде – е определяща за структурата и поетиката на цялата поема. Катон е странна фигура, която посреща Данте и Вергилий на входа на Чистилището. Как въобще е попаднал там, след като е белязан с греховността да бъде езичник и самоубиец? Той се възвисява отвъд Ада, защото „дири свобода, а тя е мила/ на всеки, който в нейно име мре“ (Данте 1975, 160). И тук Ауербах използва формула, повторена и по отношение на Вергилий и Беатриче: „Катон несъмнено е фигура, той не е алегория, каквито са характеристиките от *Роман за розата*“ (Auerbach 2018: 179; 1984, 67). За разлика от Розата, Влюбения, Разумност, Зъл Език, Страх и Срам – персонажите, принадлежащи към плана на алегорезата, то Катон участва в поетическия свят на Данте със своя индивидуален исторически пример – той предпочита политическата си свобода пред живота.

За Вергилий се подчертава също – той не е алегория на разума, земната мъдрост и пр., а е фигура на поет, водач и пророк. Носи в себе си историческата реалност от времето на империята, която пренася в нов контекст. Поетът Вергилий праща своя герой Еней в подземното царство, за да разбере съдбата напред на римския свят. Същевременно самата „Енеида“ преосмисля традицията, като чертае една историческата траектория от падането на Троя до актуалното време на Римската империя. Това е поема, в която миналото не е абсолютно и завършено, а резултира в настоящето. Данте следва поетическия, политическия и профетически пример на Вергилий. Той прави от римския поет свой *митопоетически наратив*, който „става част от същността на самата поема“ (Auerbach 2016: 129). Вергилий е фигуриран като първи сред поетите, онзи творец, който „възпламенява и вдъхновява“ с творбите си пос-

ледвалите го велики автори. Вергилий е *предшестваща фигура*, той е литературната класика, въплътена във фигура, доколкото има *потенциала да осветли* идната литература. Пророческата сила на поета се аргументира и с неговата IV еклога, според която той провижда идвания еон или раждането на Христос. Но не само: Вергилий загатва и предполага идването на самия Данте като поет, преминаването му в подземното царство като персонаж, също и загрижеността му за съдбата на Флоренция и собственото му време. Данте извайва Вергилий като *exemplum* и като подобен на себе си в едно минало време. Става видимо, че в този случай силата по обживяване на отминал контекст и съживяването на мъртвото добиват буквално измерение. Всъщност всеки отминал поет може да бъде изобретен като *предшестваща фигура*, която да синтезира миналото и да служи като *отправна точка* за един модерен литературен опит<sup>28</sup>. Рефлексивният момент при подобен жест е възможността му да създава вътрешноисторически разказ през разговор на поет за поета – творчеството на Данте се явява изпълнение в ново време на поетическите обети и визии за бъдещето на Вергилий. Микронаративът, който се създава, е, че Вергилий е фигурата, а Данте е нейното изпълнение – първият задава поетиката, вторият я осъществява. Подобно фигуриране е срез, прекъсване и диалог между древни и модерни. Важно уточнение, което Ауербах прави, е, че персонажите от историческите драми на Шекспир нямат подобен статут, следователно фигура не е просто пренасянето на историческо лице в исторически наратив – пиеса, роман, разказ. Да фигурираш своя Вергилий, да кондензираш цялата традиция в свой предшественик/чка, означава да развиеш загатнатото, но ненаписано от него/нея.

Вече беше споменато, че Беатриче е *нова фигура*, тя е *vita nuova*, буквално нов живот в естетическия опит на Данте. Никак не е изненадващо, че се появява точно в тази част, защото Беатриче, както добре се знае, е деветка. Тезата на Ауербах за разграничението на алегория и фигура лесно се опримерява с Беатриче. И четирите нива на смисъла – буквален, алегоричен, морален и анагогически – тълкуват Дантевата муза<sup>29</sup>. Но Ауербах държи да не се забравя конкретното ѝ историческо значение, осланяйки се само на абстрактните, неоплатонически или алегорични нива. „Във *Vita Nova* Беатриче е жив човек от реалността на Дантевия опит [*Erfahrungswirklichkeit*] – точно както в „Комедията“ тя не е *intellectus separatus*, не е ангел (...)“ (Auerbach 2018: 187; 1984, 74). Дамата на сърцето в куртоазната култура и трубадурската лирика е дама, която може да бъде далечна и напълно абстрактна форма, доколкото при Данте новото е точно този индивидуален и конкретен характер на Беатриче, зелените ѝ очи, поздравът ѝ, срещата, когато е почти девет го-

<sup>28</sup> Възглед добре познат от Елиът в „Традиция и индивидуален талант“, от Улф в „Съвременният роман“ или от станалото емблематично есе на Борхес „Кафка и неговите предходници“.

<sup>29</sup> Какво представлява Беатриче според всяко от четирите нива, виж: (Николчина 2014: 58).

дишна. Характерът ѝ е носител на исторически опит: Беатриче е земна фигура, муза с човешко лице и тяло. Ауербах настоява, че тя наистина [wirklich] среща Данте, наистина го поздравява, а по-късно отказва да поздравя и наистина умира. Смъртта на двадесет и четири годишната Беатриче Портинари през 1290 г. е праг за нейното превръщане в литературна фигура: „смъртта на Беатриче става ключ за езика на Данте; Беатриче приканя Данте да я гледа и да ѝ говори, кара го да се обърне назад към изминалия път, към земята и накрая изчезва в писането, което поражда“ (Солерс 1991: 170–71). И разбира се, е невъзможно да се разграничи *фикционалната* от *биографичната* Беатриче точно защото тя е толкова по-реална, колкото по-голяма е творческата сила по фигуриране ѝ в творба. Нямаме друг достъп до *истинската* Беатриче освен като *нова фигура* в поетическата драматургия на Данте<sup>30</sup>.

И точно този усет за собственото време превръща Данте в глава на фигуралната интерпретация или модусът в литературата, който *изобразява действителността*, а не непроменливото, аисторичното, контекстуално безразличното. Новата фигура е синхронна с времето на твореца, тя е част от съвременното му. На нея той, подобно на един Пигмалион, ще ѝ придаде живот, като я превърне в творба. Рефлексията в литературата най-лесно може да се представи с романтичката идея за нова митология<sup>31</sup>. Новата фигура е нов авторски мит, който се оформя в едно индивидуално литературно пространство. Тя е оформена отвътре на поетическия свят и задвижва скритите основания на творбата, Беатриче буквално провежда Данте през Ад-Чистилище-Рай. За рефлексия на Данте върху собствения му политически контекст в рамките на една литературна творба, каквато е „Комедия“, доста се е писало. За любителите на факти може да се изведе, че поемата реферира към 332-ма исторически характери, 160-ма от тях са живели между XI–XIV в. (Simons 1918), а 62-ма са живи по време на зрелостта на Данте<sup>32</sup>. Те са конкретни индивидуалности със своя биография и исторически опит, което ги отличава

<sup>30</sup> И тук се сещам за Бланшо и неговите очарователни размишления в „Литературното пространство“ върху сонетите на Рилке и по-специално последния дар на Орфей към Евридика – онзи поглед назад, който скулптира и фигурира сянката в творба (Бланшо 2000).

<sup>31</sup> Относно понятието *нова митология* при романтиците и конкретно при Фр. Шлегел специално внимание заслужава дисертацията: (Филипова 2015).

<sup>32</sup> Те са изброени в (Dimaggio 2019, 26:.) Francesco d'Accorso, Loderingo, Rinieri da Calboli, Alessandro degli Alberti, Brunetto Latini, Corrado Malaspina, Focaccia de' Cancellieri, Gianni de' Soldanieri, Napoleone degli Alberti, Ubaldino della Pila, Marquis William of Montferrat, Bonifazio de' Fieschi, Francesca da Rimini, Guido Bonatti, Messer Marchese, Obizzo da Este, Paolo Malatesta, Venedico Caccianemico, Andrea di Mozzi, Beatrice, Belacqua, Benincasa di Laterina, Bonagiunta, Capocchio, Casella, Cianfa Donati, Federigo Novello, Forese Donati, Guido da Romena, Lano Maconi, Lotto degli Agli, Orso degli Alberti, Piccarda, Rinieri da Corneto, Archbishop Ruggieri, Ugolino, Vanni Fucci, Buonconte da Montefeltro, Guido da Montefeltro, Jacopo del Cassero, Oderisi da Gubbio, Pope Celestine V, Nino Visconti, Charles I of Anjou, Pope Martin IV, Phillip III of France, Alfonso III of Aragon, Peter III of Aragon, Guy of Montfort, Rudolph of Hapsburg, Vitaliano, Branca Doria, Alberigo de' Manfredi, Gianciotto, Alessandro da Romena, Bonturo, Carlino de' Pazzi, Corso Donati, Boniface VIII, Gianni Buiamonte, Clement V, Henry VII.

от митологическите и библейските лица, от духовете, ангелите и демоните. Но сред всички тези лица или *dramatis personae* само Беатриче заема мястото на нова фигура, доколкото има пойетическия потенциал да бъде точка, която поражда език и формира творба. Беатриче винаги възвисява, сублимира, анагогически тегли към все по-безплътни предели, но същевременно тя е и особена точка, която задвижва разказа – образът, който организира поетическата космогония на Данте. Тя е възплъщение на сладостния нов стил (*dolce stil nuovo*), стил намерил своята съвършена фигура: *incipit vita nova*.

Всяка нова фигура, разбира се, може да бъде употребена ретроспективно, защото веднъж създадена тя продължава да се пренася в други времена и други поетики. Беатриче не е само част от света на Данте, появява се в „Цветя на злото“ на Бодлер, във фрагмент от Маларме, в един сонет от Брехт и в един от Константин Балмонт и пр. – тя винаги вече носи със себе си като *родилно писмо* почерка на Данте. Подобни трансфигурации – движенията на една литературна фигура от творба в творба – дават възможност да се изследва една вътрешна история на литературата. И от друга страна, нови фигури се появяват като превъзплъщение на познати наративи – „Франкенщайн. Или новият Прометей“ създава един модерен мит, но насочва тъкмо към трансформацията, извършена с фигурата на Прометей през Романтизма<sup>33</sup>.

Накрая на тази част искам да засегна въпрос, който отива отвъд направения близък прочит на „Фигура“. Кое прави Данте модерен автор?<sup>34</sup> Това, че той изобретява себе си като фигура на поет, критик, персонаж. Данте принадлежи на вътрешното пространство на творбата благодарение на един рефлексивен жест. Модерността е белязана от подобно раздвоение – от една страна, авторът е страстен деятел в разказаните събития, а от друга – дистанциран коментатор и тълкувател на поетиката си<sup>35</sup>. Раздвоеният Данте още от „Нов живот“ първо плаче за смъртта на Беатриче, после хладно обсъжда формалните съвършенства на някой сонет. Данте сам е персонаж, едно от драматическите лица – така буквално той инсценира себе си като фигура в собствената си драматургия. Но Данте се самокоментира, задавайки критическото и концептуално ядро на „Нов живот“ и „Комедия“. Едновременно и похват, и оголване на похвата. В прочита си Солерс се спира на това полагане на Данте като модерен субект – *unus ambo*, *двойствена единичност* – и като действащо лице, и като автор, за да изведе „три равнища на изказ: един разказ

<sup>33</sup> Точно на подобна трансфигурация на Прометей и раждането на модерния романтически мит е посветена книгата: (Николчина 1988).

<sup>34</sup> Има цяла книга посветена на въпроса, която добре събира съвременна теория и натрупаното от дантеведите: (Ascoli 2008). Асколи се спира също и на въпроса за прозопопаята, която засяга фигурата на автора или „персонификацията на персонифициращия“, като част от саморефлексивната структура на поемата на Данте.

<sup>35</sup> О. Ковачев (заедно със С. Хаджикосев) също поставя Данте като начало на европейската традицията на саморефлексивния автор, като най-отчетливи белези са посочени теоретичните коментари на собствените му сонети и поетическите трактати „Пир“ (Convivio, 1304–1307) и „За народното красноречие“ (De vulgari eloquentia, 1303–1305): (Ковачев 2019: 120).

прераства в поеми, които пък пораждат своя коментар<sup>36</sup>, или още нивата на „претекст, текст, контекст“ (Солерс 1991: 168). Така може да видим Данте на сетивния опит, Данте като читател/коментатор, Данте като фигура, която се самофигурира – като тези инстанции са текст, положени са вътре в художествения текст. Фигурата Данте е задвижена от автопойетичната сила на текста Данте. Тук се вижда ясно рефлексивният потенциал на фигурата сама себе си да опримерява – движението на екземплификацията е отвътре, а не отвън. Историята на Данте Алигиери като политически деятел, като възлюбен и като поет, всъщност е и историята по формиране на „Комедията“. Той е саморефлексивен автор, точно защото успява да превърне себе си в автопойетична фигура.

В литературното пространство могат се преосмислят три модуса на функционирането на литературните фигури: *ретропойетически* (Вергилий), *пойетически* (Беатриче) и *автопойетически* (Данте). Ретропойетическите фигури спомагат за ретроспективното и рефлексивно преразглеждане на миналото в нова светлина – отварят скритите му залежи; спомагат да се направи неочаквана историческа връзка към настоящето; фигурират дългите сенки на предходниците.<sup>36</sup> Пойетическият модус изковава нова фигура като част от естетически си свят, творбата сътворява свои собствени фигури, които организират времевите ѝ пластове. И най-сетне идва този въгнат саморефлексивен жест, свързан с автопойетическото, при който творбата умишлено разкрива механизмите на фигуриране – коментира и оголва собствените си похвати, преразглежда собствената си направа, изковава различни маски на твореца и неговите публики. Доколкото литературната фигура е времево понятие, тези три пойетически модуса – назад, напред и навътре – могат по сложен и всеки път единичен начин да се преплитат и в рамките на един образ да организират свои траектории по въплъщаване на времето и изграждане на исторически наративи. Кайрос и хронос на фигурата показват не само времето, в което фигурата трае, но също и как тя фигурира времената (си). Възможен е опит за дописване на „Мимезис“ на Ауербах в тези пойетически режими, или една история на саморефлексията в литературата от „Одисей“ до „Одисей“. Метамимезис<sup>37</sup>, който отчита, че миметичното изначално е двойно, така че, заедно с немските романтици и Бенямин, изследва рефлексивността като вътрешноприсъща на литературата<sup>38</sup>.

Първа глава в тази история е срещата на Одисей със слепия певец Демодок и въпросът за смяната на перспективата към разказваните събития – Одисей взема думата и започва да разказва своята одисея от изобретяването на

<sup>36</sup> (Efal 2016, 67–73) се спира на това, че фигуралното движение при Ауербах винаги е и ретроспективно, а историческото значение се произвежда ретропойетически.

<sup>37</sup> За подобен опит виж: (Pirholt 2012). Авторът използва понятието метамимезис, за да означаи особената хибридизация в романтическата творба на миметичното и рефлексивното. Своите постановки върху условията за репрезентация той изважда от теорията и художествената практика (основно романа) на Гьоте и немските романтици.

<sup>38</sup> Върху рефлексията от Бенямин през Фихте към Новалис се спира (Златанов 2008).

Троянския кон до гостуването при феаките от първо лице, единствено число. Франсоа Артог се спира точно на този епизод като парадигматичен за героичния режим на историчност (Артог 2007). През него ясно се откроява двойната роля на Одисей – и като очевидец, и като аед; и като изключителен герой, и като разказвач на собствените подвизи. От позицията на свидетел той дори може да си позволи да редактира думите на божествения Демодок. Артог извежда двойната роля, която включва опит и разказ, минало и настояще, събитие и наративен ред, като причина за несъвпадението на Одисей със самия себе си. Отместването между разказвания и разказващия Одисей<sup>39</sup> оформя времето на наратива и превръща поемата в „една анахронична епопея, или най-малкото епос, който се самоизследва.“ (Артог 2007: 78).

### **10. Литературна фигура и концептуален персонаж: Сократ на Аристофан и Сократ на Платон**

Фигурите са важен инструмент за съставяне на исторически разказ, защото са динамични структури. Но кой фигурира фигурите? Какво е различieto при процеса на фигуриране в изкуството, литературата и философията? Как да разграничим кайрос като *фигура* от *кайрос като понятие*? И още при дискурсивните фигури (тези, които са език) каква е отликата между *литературната фигура* и *концептуалния персонаж*? Как да се очертае границата между Сократ като литературен персонаж в „Облаци“ на Аристофан и Сократ като концептуален персонаж в диалозите на Платон?

Тук ми се иска да продължа аргумента от една поетика на примера. В „Събитие и пример у Платон и Аристотел“ очертавам три модуса на опримеряване – генерализация и редукция, интерпретация, парадигматизация – с които философите си служат, когато работят с литературни творби като пример за своите абстрактни построения (Спасова 2012: 251–55). С понятието фигура, така както е развито у Ауербах, ми се струва особено подходящо да мислим възможността посочването да не идва отвън, а отвътре на литературното пространство. Примерът е винаги някакъв тип посочване. Така творбата в един рефлексивен жест може да посочи самата себе си. „Божествена комедия“ посочва Вергилий или Беатриче като пример отвътре. Литературната фигура, доколкото е двойна структура – тя и опримеряващото, и опримереното – е винаги саморефлексивен инструмент. Тя се самоопримерява. Може както да се автоформира, така и да префигурира себе си – промяната е нейна водеща сила.

Минимум рефлексивност идва не само по отношение на структурата, но и на времето. Литературните фигури пренасят със себе си и историята на предишните си превъплъщения. Да вземем най-очевидните: Дон Жуан или Фауст. Транспозицията от испанската или немската легенда в конкретна

---

<sup>39</sup> Лотман, който се спира на срещата на пътешествениците антиподи, Одисей и Данте в осми кръг на „Ад“, ни съветва да не бъдем наивни читатели, а рефлексивни – да не бъркаме Данте персонажа и Данте автора, а да улавяме сложния диалог помежду им. Вътрешната история на литературните фигури предполага да обръщаме специално внимание на подобни срещи, когато персонажите прескачат от творба в творба (Лотман 1986).

творба на Тирсо де Молина, „Севилският измамник и Каменният гост“ (1630) или на Кристофър Марлоу „Трагичната история на Доктор Фауст“ (1604) набавя разказ за разликата между контекста на възникване и контекста на първата литературна обработка. Но оттук насетне историчността на фигурата обрства с нови времеви пластове. Например, „Дон Жуан се връща от война“ (1936) на Йодьон фон Хорват помни и пренася Дон Жуан на Тирсо де Молина, на Молиер, на Карло Голдони, на Моцарт, на Байрон и т.н., но вече добавя съвсем отчетливо контекста на Първата световна война и нейните последици. Така се очертават множество траектории към сравнителното-литературознание – с по-близко или по-далечно четене да се изследва новите трансфигурации на една и съща литературна фигура.

С цялото усилие по разграничаването на алегория от фигура, Ауербах се стреми да диференцира абстрактно-философския от вътрешно-литературния прочит. Коментирайки практиката на александрийските учени, той вмята, че „различни философски школи осветляват гръцките митове, особено Омир и Хезиод, тълкувайки ги като забулено представяне на собствената си физико-космологична система.“ (Auerbach 2018: 165; 1984, 54). Точно историчността на литературната фигура я диференцира от философската фигура, която изпразва и анулира историческите пластове в процеса на деконтекстуализацията и деиндексикализация.

Така може да отделим две по-обща сечения между литературата и философията: диалогичен и иманентен. При диалогичния тип отношения литературата и философията се разпознават като отделни дискурси, които участват в споделен разговор със свой собствен глас. Философията *концептуализира* онтологическите, поетическите или историческите измерения на литературата, разпознава литературните фигури от една мета-позиция. Литературата на свой ред набавя конкретни и блестящи *примери*. Така разговорът между творба и теория може да протича в термините на взаимно очарование и привличане, или на надменно привилегироване на собствената позиция на един от дискурсите. Другият тип отношения запазва един иманентен план, но в неговата плоскост се случва особено смесване – философията открива в себе си една естетическа сила, а литературата своя вътрешен концептуален потенциал. Рефлексивността е точно този философски елемент, който дава възможност за самофигуриране и префигуриране отвътре на литературното пространство. От друга страна, пластичността на философията в плана на иманентност, е елемент, който може да бъде въведен през идеята за концептуални персонажи. Тезата е проста: това, което е концептуалният персонаж във философията, за литературата е литературната фигура.

Делъоз и Гатари в „Що е философия“ (1991) обръщат внимание, че философията, освен да създава нови понятия, също така създава и концептуални персонажи. Сократ на Платон; Идиотът при Кузански и Декарт, Дон Жуан на Киркегор; Заратустра и Дионис на Ницше са концептуални персонажи, те са хетероними на съответните философи. Концептуалният персонаж е субектът на философията, подлогът на изказването, онова отвътре, което мисли. Неговата роля



е инвенцията и настояването. Концептуалните персонажи едновременно въвеждат понятията и очертават плана на иманентност. Така те са концептуални сили, пред-понятия, образи на мисълта – самата траектория по кристализацията на понятията, условията им на възможност: „концептуалните персонажи извършват движения, които описват плана на иманентност на автора и се включват в самото създаване на неговите понятия.“ (Дельоз и Гатари 1995: 107). Тези творчески сили включват и силите на негативното – отрицателните движения, пукнатините и хиатусите в мисълта, не-понятното и непонятизируемото. Те създават особена философска емпатия (*Einfühlung*), така Сократ (симпатичен концептуален персонаж) има своя негативен двойник (антипатичен), какъвто е софистът във философската драматургия на Платон (пак там: 108, 129).

Дельоз и Гатари са съвсем категорични, че концептуалните персонажи не са исторически лица, литературни характери или митически персонификации. Различен е пътят на тяхното формиране и функциониране – концептуалните персонажи са понятийни сили в плана на иманентност, докато естетическите образи са перцептивни сили и афекти в плана на композицията. Разбира се, прекосяване и интерференции между двата плана са напълно допустими. За Паскал и Киркегор се казва, че извличат своите нови концептуални персонажи от Стария Завет. Но също философът може да насели своята мисъл вместо с понятия с естетически образи (литературни, музикални, живописни), например Дионис, Аполон и Заратустра на Ницше. Игитур на Маларме е даден като случай за обратната хибридизация: „концептуален персонаж, пренесен върху композиционен план; естетически образ, задействан върху план на иманентност: собственото му име е съюз.“ (пак там: 113). Собственото име бележи точно местата на прекосяване. Важно е, че подобен тип хибридность не е представена през романтическите категории за синтез на изкуство и философия, а като екстензии, разклонения, нови траектории<sup>40</sup>.

За да покажат как функционират естетическите фигури в композиционния план, Дельоз и Гатари реферират към Мелвил, който твърди, че „романът съдържа безкрайност от интересни характери, но една-единствена оригинална Фигура (*mais une seule Figure originale*) като единствено слънце в констелацията на универсума, като начало на нещата или като светлина, извличаща от сянката скрития универсум: случаят с капитан Ахав или с Бартълби“<sup>41</sup>. Подобно дефиниране на литературната фигура е съзвучно с работата на Ауербах: налични са разпръсващата и разгръщаща сила, началата, потенциала да осветли. И още нещо. Макар едно произведение да има множество персонажи, не всеки характер може да се превърне в литературна фигура. Това се случва само с онези персонажи, които отвътре формират и организират както творбата, така и литературното пространство. Тяхната заразителна сила не се изчерпва, а се усилва към други творби, други изкуства или към други дискурси

<sup>40</sup> За отношението между философията и изкуството при Дельоз като иманентни активни сили, които „действат своите реакции“ и оказват „трансформативно налягане върху феномените“ виж: (Стоянов 2012: 366).

<sup>41</sup> (Дельоз и Гатари 1995: 111) – преводът е с леки модификации.

– философски, социологически, психоаналитичен и пр. Цитатът на Делъоз и Гатари по Мелвил не е буквален, а е перифраза на 44-та глава от романа „Увереният човек: неговият маскарад“ (The Confidence-Man: His Masquerade, 1857) – ето илюстрация как философите използват конкретна творба за пример: а/ неминуемо като се цитира винаги се перифразира, измества и отклонява; б/ Мелвил се превръща в особен случай, доколкото е избран точно, когато се демонстрира функцията на естетическата фигура; в/ творбата е вгъната към самата себе си – на това място в романа Мелвил не споменава Ахав или Бартълби. Делъоз и Гатари се обръщат и разпознават точно саморефлексивния жест на творбата. На това място се коментира тъкмо възможността романът въобще да създаде герой, който да е голям оригинал, странен гений, въобще да е сингуларност. Като истински оригинали са посочени Хамлет, Дон Кихот, Сатаната на Милтън, чиято сила да осветляват е сравнена с въртенето на друмондова горелка (Melville 1857: 334). Това е вид сценично съоръжение, използвано за пръв път в Ковънт Гардън през 1837 г. преди появата на електричеството. Като изгря водород и кислород, то произвежда силна светлина, способна да осветли цялата сцена. Така сравнението става прозрачно – литературната фигура инсценира освен самата себе си и цялата сцена.

Настояването на Мелвил върху единичността е продължено и с метафората за планетата и нейната орбита – „един оригинален характер е инвенция на една творба. Двама биха произвели конфликт и хаос.“ (Melville 1857: 335). Подобна оригинална фигура не е дело на въображението на автора, а е плод на случайност и късмет. С фигурата на Бартълби Мелвил определено е извадил късмет. Преди Бартълби да прекоси в плана на иманентност и да се превърне в концептуален персонаж за мисленето на Делъоз и Гатари, Дерида, Бадиу, Негри и Хард, Рансиер, Агамбен, Жижек, Зупанчич<sup>42</sup>, той е литературна фигура, която понякога пише и преписва собственото си формиране, а друг път... просто би предпочел да не. Той е единичен случай или оригинал в термините на Мелвил, доколкото Бартълби, писарят, е литературна фигура, която подрива процеса на само-фигурирането си.

Колкото и съмнително да е разграничението между концептуални и литературни фигури точно поради непрекъснатото прекосяване на полетата и нееднородност на елементите в тях, то все пак е функционално. Сократ на Аристофан е маска в старата комедия, *dramatis persona*, буквално той е представян с маска и глас на сцената в контекста на театралните празненства. Сократ е и концептуален персонаж във философския театрон на Платон, който ще постави парадоксите за разликата между гласа и писмото или въпроса кой е бащата на словото по начин, организиращ и взривяващ европейската мисъл от неспокойни предчувствия – докъде е Сократ, откъде е вече Платон; кое е ирония и кое е истина; кое е просто метафора, кое е самата

<sup>42</sup> Дарин Тенев много добре проследява *Бартълби ефекта* във философския дискурс, като самият той го вижда като е фигура, която сплита работата върху негативност, пасивност и възможност: (Tenev 2014).

идея. Дионис като част от пантеона на старогръцката митология функционира различно от Дионис като литературна фигура във „Вакханки“ (405 пр. Хр.) на Еврипид с целия драматизъм по разграничаването и прехождането от мит към литература. Те и двамата се различават от фигурата в „Раждането на трагедията от духа на музиката“ (1872), където Дионис е концептуален персонаж за ужаса, безумието, екстаза, чудовищното, макар Ницше при неговото оформяне да се връща точно към музиката като важна част от ритуалността или към Еврипид като залез на трагедията, заради естетически сократизъм на последния (Ницше 1990: 126). Да, Ницше като все още немски класически филолог виртуозно работи с контекста на античната трагедия, но Аполон и Дионис са подстъп към понятизирането на образно и безобразно, репрезентация и непредставимо, илюзия и пряк ужас, които стават важни философски категории за целия XX век. Също: „Дон Жуан, или Каменният гост“ (1665) на Молиер като литературна фигура срещу Дон Жуан на Киркегор като въплъщение на естетическия живот. Или Едип в „Едип цар“ на Софокъл (429 пр. Хр.) срещу Едип като концептуален персонаж при Фройд.

### 11. Философски употреби: Манчев, Тенев, Енчев

В българския контекст се полагат усилия около преосмисляне на понятието фигура и неговите философски употреби особено в един диалог между Манчев, Тенев и Енчев. Показателен е панелът „Потенциалност и фигура“ във „Философски алтернативи“, бр. 2–3/2017 г. под общата редакция на Кристиян Енчев. Накратко ще проследя залози на тази работа в българския контекст преди всичко по оста философия–литература.

Философският проект на Боян Манчев изследва динамичните форми и понятия в тяхната трансформируемост, като развива една динамична модална онтология, мислена през Жил Делюз, Филип Лаку-Лабарт, Жан-Люк Нанси, Гюстав Гийом и Красимир Манчев. Методът на този проект е посочен като *философска фигурирология*, чието оформяне е проследимо от най-раните до последните разработки на Боян Манчев с оглед на едно напрежение между репрезентация и нерепрезентируемо. Заглавието на първата философска книга на Манчев е знаково, в „Невъобразимото“ го вълнува „невъможната фигура на безформеното“ с оглед на един „анархичен мимезис или подражание на неподражаемото, въобразяване на невъобразимото“ (Манчев 2003: 225). По-късно в „Тялото-метаморфоза“ той развива фигуративния модус с оглед на понятието *илюстрация*, което е дефинирано като про-цепт или „*пробивът* на концепта, радикалното му критическо изпитание, неудържимото избликване на иманентната му криза“ (Манчев 2007: 6). Възможностите на илюстрацията да бъде сила, която прехожда към понятийното е демонстрирана през „дезорганизацията на живота“ при Батай. В „Логиката на политическото“ Манчев изследва учредителната политическа фикция, като поставя фигурата на Едип като „образцов герой на антропотехниката, който фигурира безформеното чрез логоса и полага закона.“ (Манчев 2012: 38). В напрежението между *репрезентация* и *безформено*, фигурата и съответно фигурирането се явяват ядрените сили на един творчески автопойетичен процес.

Следвайки предимно една френска философска линия, Манчев се отнася към понятието фигура на Ауербах в най-новите си разработки. Манчев прави отчетливо едно приближаване и оразличаване от изследването на немския учен, и то в статията, която най-рефлексивно извежда залозите на фигура в собствения му проект (Манчев 2018). Симптоматично е, че от Ауербах за него водещо е значението на фигура при Овидий с нейната пластичност и динамичност, докато собствено историческият аспект остава на заден план. Подобно на илюстрацията Манчев дефинирана фигурата като динамично пред-понятие, или „концептуалната интуиция, vyplътена във фигурите така както ги употребява Овидий“ (Манчев 2018: 8). Като такива разглежда Хаос, Ерос, Гея, Дионис, Арахне, Пандора, Фаетон, Франкенщай като част от своята философска фигураология. За да обособи творческия и рефлексивният момент, Манчев разграничава *фигурата обект* и *фигурата субект*. Фигурата обект е репрезентацията в литературата и изкуството, докато фигурата субект е „динамична категория, която, надхвърляйки фигуративната фикционална форма, се явява като критическия потенциал на формата да *мисли* сама себе си, както и да оперира като инструмент за рефлексивна интервенция в полето на производството и дейността на самите форми.“ (Манчев 2018: 9). Става ясно, че за Манчев фигуративните субекти са онези автопойетични жестове във фикцията, които могат да бъдат изведени като срез и прекосяване между *образно*, *безобразно* и *понятийно*. Те не са нито понятия, нито литературни герои, може да ги разчетем като модификация на обратната хибридизация както в случая с Игитур на естетическия образ и концептуалния персонаж при Делюз и Гатари. При Манчев фигурите дават отговор на въпроса как кристализират философските понятия. Те са сингуларни образування, а не абстрахиращи или генерализирани форми, които се вписват в една философска концептуална сцена. Фигурите от Хезиод и Овидий не са част от вътрешна история на литературата, каквато предлага Ауербах, а са дейтели в една строго индивидуална и обаятелна философска фигураология.

Дарин Тенев подема точно въпроса какво става с литературните персонажи при философските им употреби, за да разграничи наративната потенциалност (изчерпаема) от фигуративната потенциалност (неизчерпаема) (Тенев 2017). Той предприема един хитър ход да разгледа употребата на фигура в смисъла на реторически похват и фигурата като фикционален персонаж, за да покаже, противно на разпространеното положение, че те не са без връзка. Хипотезата му гласи: „*Литературната фигура префигурира философската. (...) По начина, по който фигурата въвлича префигуриране, тя моделира себе си, като отваря собствената си потенциалност.*“ (Тенев 2017: 31). Тази хипотеза въвлича както Ауербах с оглед на усукването между реторическото и наративното значение на фигурата<sup>43</sup>, така и критическото и рефлексивно измерение на трансфигурацията по Манчев. Фикционалните персонажи – например Антигона, Бартълби, Шерлок Холмс – доколкото са част

<sup>43</sup> Виж частта 7.3 от този текст.

от някаква сюжетна тъкан, изчерпват своята наративна потенциалност (μῦθος). Но те могат да бъдат извадени от наратива и да бъдат алегоризирани от философите, което разкрива тяхната фигуративна потенциалност (ἱθος). Така за Тенев „(а)легоризирането на фикционалните фигури, разкриващо тяхното несъвпадение със себе си, отваря тяхната възможност за трансфигуриране, тяхната трансфигурируемост.“ (Тенев 2017: 32). Тази философска алегореза, при която литературната фигура се превръща в реторическа, неминуемо е свързана с деконтекстуализацията и деиндексацията. С други думи, води до изпразване на историческите, филологическите и наративните значения, които Ауербах се опитва да съхрани като времеви пластове, наслагващи се по литературните фигури (да припомним настоящето: Беатриче не е алегория). Подобно прекосяване на фигурата от фикционалните към философските редове клони към александрийския тип извънисторическа алегореза, но същевременно дава пластичност на философските понятия и неизтощимост на потенциите на фигурата, които са избирани и посочвани като пример за несъвпадащото, безпримерното, хетерогенното.

Хибридно поле между творбата (с нейната итеративна самореферентност) и философското концепиране е развивано последователно също и от Кристиян Енчев. Той създава понятието *илюстриктура*, смесвайки *илюстрацията* като плътта на концепта по Манчев и *стриктурата*<sup>44</sup> като сингуларна точка по Дарин-Дерида, за да изследва „зони на прекъсване на наративната логика на социално предопределените възможности“ (Енчев 2018: 4). Енчев продължава тезата на Тенев за развързване на литературните персонажи от наративната текстура, за да изследва възможността за „(п)ерсонажното разподобяване – *несъвпадение на един персонаж със самия себе си*“ (Енчев 2018: 5). За пример дава Лукреция от комедия „Мандрагора“ на Макиавели като алегория на нов обществен договор „във философската работа на Гайер“ (Енчев 2018: 5). Прочитът на Паул Гайер като немски романски филолог, който изследва раждането на модерния субект в тази комедия, всъщност е много по-близък до метода на историческата фигура с нейните прагове на промяна по Ауербах, отколкото до този на фигуративния трансфер от фикция към философска фигура. Отвъд конкретната илюстрация, хипотезата за персонажното разподобяване е изключително продуктивна. Енчев я обвързва с идеята за самоотнасящото се повторение, което може да бъде мислено по посока на самоопределението на литературните фигури или една динамика на екземплификацията отвътре на творбата.

## 12. Репонятизация – псевдоморфоza, фигура

В опита за поставяне в едно концептуално ядро на *парадигма* и *процес*, стигнахме до възможността да мислим за парадигми, които да улавят историческото протичане. Въпреки риска от подобни регламентации, може да поставим въпроса за праговете на исторически променливи по отношение на

<sup>44</sup> *Стриктурата* е неологизъм на Дерида, чрез който се поставя в структурираща позиция онова, което е изключено.

философията, визуалния образ и литературата в термините на *репонятизация*, *псевдоморфоза* и *фигура*. Всички те са свързани с особен тип (пре)фигуриране на концепт, визуален или дискурсивен образ. Промяната в значението по оста на времето на едно понятие може да отнесем към *репонятизация*; на един образ в друг аналогичен образ – към *псевдоморфоза*; на един литературен оригинал (ако ползваме Мелвил) – към *фигура*.

Репонятизацията бележи не само промяна в употребата на дадено понятие, но и полагането му в цяла една различна констелация от съседни и разграничаващи концепти и концепции. В български контекст подобен опит за методологическо въвеждане на *историческа типология*, която използва като опорни точки философията на Платон, Аристотел, Кант и Хегел, прави Васил Видински по отношение на понятието случайност. Той извежда три модуса на репонятизацията – „генерализиране или разширяване на значенията“; „прецизно изясняване на предходни понятия и употреби“; „опит за заместване на едни понятия с други понятия като се запазва общата им теоретична рамка“ (Видински 2017, 26). Ауербах в крайна сметка прави подобна ресемантизация и репонятизация на фигура, за да открие появата на инструмент, който да отчита историческото протичане.

На нивото на визуалния образ промяната в историческото значение трябва да бъде терминологизирана по друг начин. Така например различното изобразяването на Кайрос от късната Античност към ренесансовата иконография е означено от Панофски „Изследвания по иконология“ (1939) като *псевдоморфоза* (Panofsky 1972). Макар и да има нещо аналогично и подобно в образите, подходът ни дава възможност да отчетем точно *несходното* и *разподобното*. Възможно е вместо псевдоморфоза да запазим понятието на Ауербах за фигура и фигурална интерпретация за този род операция по откриване на историческите особености – нещо, което не е в плана на абстрактното и универсалното, а идва от точно определено време и място. При подобно решение само трябва ясно да се удържа разграничението между визуална и дискурсивна фигура, както и съвсем различния характер на фигурирането в изкуството и литературата<sup>45</sup>. Големият проект на Ангел Ангелов, „Историчност на визуалния образ“, написан в духа на Панофски и Ауербах, извършва точно това – с финес и прецизност той историзира перспективата на своя изследвателски поглед, демаскира идеологическите постановки и внимателно се вчита в следите, белезите, подписите, извършени от времето върху визуалните образи<sup>46</sup>. Подобна история на литературата, която отчита различните режими на възплъщаване на времето, е възможно да се направи през историчността на литературните фигури.

<sup>45</sup> С помощта на понятието за фикция изследването на Тенев изважда залозите на литературния образ, неговият генезис и потенциалности, които се различава от визуалния образ (Тенев 2012).

<sup>46</sup> (Ангелов 2009). Специално внимание с оглед на обсъжданата проблематика заслужава главата върху фигуралността през Диди-Юберман (70–78).

Да въобразим една история на литературните фигури през понятието на Ауербах – такива, разбира се, са правени, но без изричното концептуално ядро на това що е литературна фигура – с неминуемата ѝ неизчерпателност, разнородност и множественост. Веднага се сещаме за Одисей и Авраам, Артур и Тристан, Фауст и Дон Жуан, Хамлет и Дон Кихот, Робинзон Крузо (Watt 1997) и Дракула, Прометей и Протей, Едип и Нарцис като глави в подобна история. Собственото име е белег за разпознаването им, подписът за тяхната единичност. За всички от тях може да се открие един исторически пласт, макар и легендарен и трудно учленим от вече обрасналите литературни наслоения, и после да се отбележи първоначалната транспозиция от контекст към литературна творба. Следват множеството превъплъщения на същото собствено име в нови времена и нови творби, като литературната фигура винаги носи динамиката, развита от Ауербах: тя има памет за своето минало и поглед напред към идните си трансформации.

При една допълнителна стъпка на типологизацията литературната история може да включва особеното напрежение между *роля* и *собственото име*: например литературната фигура на прорицателя и жреца Тирезий – какъв е андрогинният Тирезий в „Одисея“, „Едип цар“, „Едип в Колон“, „Антигона“, „Вакханки“, „Метаморфози“, „Тирезий слепият“, но и с какво е различна неговата фигура от други антични гадатели като Калхас, Касандра, Кирка, Питиите. Така може да включим историята на героите самоубийци начело с Федра, Офелия, Вертер, Кирилов, Мадам Бовари, Ана Каренина, Ирина или на меланхолиците и магьосничките, на призраците и чудовищата, на фаталните жени, злочестите хубавици и готическите злодеи (Ковачев 2004), на бръснари<sup>47</sup>, на девите и рицарите (Николчина 2014), на двойниците или въобще героите, надарени със способността да мимикрират, като се преструват на мъртви, луди или недосетливи. Каталогът на литературните фигури със собствено име не е изчерпателен, доколкото е неизчерпаем. От друга страна, ако се подходи през една рефлексивна стъпка, може да се разкаже историята на *метафигурите* на творещите и четящите герои, ведно с творбите, които те четат или създават. И при двете стъпки – типологизиращата или рефлексивната – е важно да се запази конкретността и единичността на литературната фигура, носена от подписа на собственото име. Всяка една фигура може да организира своя парадигма, като включва историята на изменението си. Такава една литературна история, доколкото е поредица от единични случаи, представлява историческа парадигма по аномалия – една аномална история.

---

<sup>47</sup> Макар и да не тематизира изрично понятието фигура, Протохристова е напълно в синхрон с проследената разработка на Ауербах. Тя въвежда фигурата на бръснаря през нейния социокултурен статус, като развива точно нейното исторически променливо значение. По-детайлно се спира на три случая или три собствени имена – „Севилският бръснар“ на Бомарше, „Хаджи Ахил“ на Вазов, филма на Никита Михалков „Сибирският бръснар“ (Протохристова 2008).

## ЛИТЕРАТУРА

- Ангелов, Ангел. 2009. *Историчност на визуалния образ*. Редактиран от Миглена Николчина. Зевгма. София: алтера.
- Ангелов, Ангел, и Албена Георгиева. 1985. Б. Богданов. Мит и литература. // *Български фолклор*, бр. 2: 89–94.
- Артог, Франсоа. 2007. Одисей и Августин: от сълзите към съзерцанието. // *Режими на историчност. Презентизъм и изживяване на времето*, преведен от Галина Вълчинова, 65–89. София: Нов български университет.
- Ауербах, Ерих. 2017. *Мимезис. Изобразяването на действителността в западноевропейската литература*. Преведен от Жана Ценова. София: Изток-Запад.
- Бланшо, Морис. 2000. *Литературното пространство*. Преведен от Весела Антонова. София: ЛИК.
- Блуменберг, Ханс. 2015. *Парадигми към една метафорология*. Преведен от Нина Николова. Varius. София: Критика и хуманизъм.
- Видински, Васил. 2017. *Случайности. Историческа типология*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.
- Видински, Васил, Камелия Спасова, и Мария Калинова. под печат. *Carmen perperituum: хаос и метаморфоза*. // *Studia Classica Serdicensia – сборник за Овидий*, редактиран от Виолета Герджикова. София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Вико, Джамбатиста. 2010. *Новата наука*. Преведен от Александър Гънгов, Нева Мицева, и Яна Проданова. София: Панорама+Плюс.
- Данте, Алигиери. 1975. *Божествена комедия*. Преведен от Иван Иванов и Любен Любенов. София: Народна култура.
- Данте, Алигиери. 2019. „Писмо XIII“. Преведен от Богдана Паскалева. // *Литературен вестник*, бр. 31: 9–11.
- Делюз, Жил, и Феликс Гатари. 1995. *Що е философия?* Преведен от Росен Русев. Нова хуманитаристика. София: ИК „Критика и хуманизъм“.
- Енчев, Кристиян. 2018. Денаративизация и фигуративна потенциалност. Опити върху Дарин Тенев. // *Пирон*, бр. 15 (Нова наратология): 1–9; <https://piron.culturecenter-su.org/kristiyan-enchev-denarrativization/>.
- Златанов, Благовест. 2008. Едно късно стихотворение на Новалис през призмата на ранното схващане на Фихте за рефлексията. // *Рефлексията – самореференциалност в епистемологията и сред социалния свят*, редактиран от Благовест Златанов, 193–212. София: Рива, ЦАИ.
- Квинтилиан. 1982. *Обучението на оратора*. Преведен от Макарий Порталски. София: Наука и изкуство.
- Ковачев, Огнян. 2004. *Готическият роман: генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог.
- Ковачев, Огнян. 2019. За понятието, полето и дисциплината Западноевропейска литература – 10 години по-късно. // *Colloquia Comparativa Litterarum* 5 (1): 118–27.
- Лотман, Ю. М. 1986. Заметки о художественном пространстве: Путешествие Улисса в „Божественной комедии“ Данте. // *Труды по знаковым системам* 19: Семиотика пространство и пространство семиотики: 25–43.
- Манчев, Боян. 2003. *Невъобразимото. Опити по философия на образа*. София: Нов български университет.
- Манчев, Боян. 2007. *Тялото-Метаморфоза*. Зевгма. София: Алтера.
- Манчев, Боян. 2012. *Логика на политическото*. София: Изток-Запад.
- Манчев, Боян. 2018. Философска фигураология и теория на повествованието. Встъпителни методологически бележки. // *Пирон*, бр. 15 (Нова наратология);



- <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2018/03/Boyan-Manchev-Philosophical-Figurology.pdf>.
- Николчина, Миглена. 1988. *Митът за Прометей и поетиката на английския романтизъм*. София: Софийски университет „Климент Охридски“.
- Николчина, Миглена. 2014. *Деви, рицари, кралици*. Пловдив: Жанет 45.
- Ницше, Фридрих. 1990. *Раждането на трагедията и други съчинения*. София: Наука и изкуство.
- Овидий. 1974. *Метаморфози*. Преведен от Георги Батаклиев. Световна класика. София: Народна култура.
- Паскалева, Богдана. 2012. Корените на образа: еквивокалност и аналогия (наблюдения върху понятието за образ у Аристотел и Платон). // *Littera et Lingua*, бр. зима 2012. <https://naum.slav.uni-sofia.bg/node/1899>.
- Петрински, Герасим. 2015. Лалия: „стендъп-шоуто“ през късната Античност. // *Реторика и комуникации* 20. <http://rhetoric.bg>.
- Протохристова, Клео. 2008. Фигурата на бръснаря - движения в парадигмата (Културноисторически триптих). // *Западноевропейска литература*, 229–49. Пловдив: Лестера.
- Солерс, Филип. 1991. Данте и прекосяването на писмото. // *Литературна мисъл*, бр. 2: 160–83.
- Спасова, Камелия. 2012. *Събитие и пример у Платон и Аристотел*. Тълкувания. София: Литературен вестник.
- Стоянов, Еньо. 2012. Етическите измерения на изкуството между Бадю и Делюз. // *Литературознанието като възможност за избор. Сборник в чест на Рая Кунчева*, 358–68. София: Контекст.
- Тнев, Дарин. 2012. *Фикция и образ. Модели*. Пловдив: Жанет 45.
- Тнев, Дарин. 2017. Потенциите на фигурата: между наративните характери и реторическите похвати. // *Философски алтернативи*, бр. 2–3: 17–35.
- Филипова, Божана. 2015. Трансформации на понятията „нова митология“ и „фрагмент“ в романа „Одисей“ на Джеймс Джойс. София: СУ „Св. Климент Охридски“; [http://digilib.nalis.bg/dspviewer/srv/viewer/bul/70f8c150-a96d-4bc7-a30c-e56a927c2cf7?tk=cPjBUKltS8ejDOVqknws9wAAAABeyoQt.bxHgwsVZVUEg6jea8EHlUA&citation\\_url=/xmlui/handle/nls/24218](http://digilib.nalis.bg/dspviewer/srv/viewer/bul/70f8c150-a96d-4bc7-a30c-e56a927c2cf7?tk=cPjBUKltS8ejDOVqknws9wAAAABeyoQt.bxHgwsVZVUEg6jea8EHlUA&citation_url=/xmlui/handle/nls/24218).
- Ankersmit, Frank R. 1999. Why Realism? Auerbach on the Representation of Reality. // *Poetics Today* 20 (1): 53–75.
- Ascoli, Albert Russell. 2008. *Dante and the Making of a Modern Author*. Cambridge University Press.
- Auerbach, Erich. 1953. Epilegomena zu Mimesis. // *Romanische Forschungen* 65 (1/2): 1–18.
- Auerbach, Erich. 1959. Figura. // *Scenes from the drama of European literature*, редактиран от Paolo Valesio, преведен от Ralph Manheim, 1984то изд., 11–76. New York: Meridian Books.
- Auerbach, Erich. 1984. Figura. // *Scenes from the Drama of European Literature: Six Essays*, редактиран от Paolo Valesio, преведен от Ralph Manheim, 11–76. Theory and History of Literature 9. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Auerbach, Erich. 2016. Dante and Vergil. // *Time, History, and Literature: Selected Essays of Erich Auerbach*, 124–33. Princeton University Press.
- Auerbach, Erich. 2018. Figura. // *Mimesis und Figura Mit einer Neuauflage des „Figura“ – Aufsatzes von Erich Auerbach*, редактиран от Friedrich Balke и Hanna Engelmeier, 121–88.

- Balke, Friedrich. 2016. Mimesis und Figura: Erich Auerbachs Niederer Materialismus. // *Mimesis und Figura*, 13–88. Wilhelm Fink Verlag.
- Curtius, Ernst Robert. 1952. Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter (zu Auerbachs „Mimesis“). // *Romanische Forschungen* 64 (1/2): 57–70.
- Dimaggio, Vanessa. 2019. Uncovering The Sources: Historical Characters In Dante's Divine Comedy.
- Efal, Adi. 2016. *Figural Philology: Panofsky and the Science of Things*. New York: Bloomsbury Academic.
- Garrison, Irene Peirano. 2019. The Orator and the Poet in Quintilian's *Institutio Oratoria*. // *Persuasion, Rhetoric and Roman Poetry*, 88–132. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316219355.004>.
- Gellrich, Jesse. 1996. Figura, allegory, and the question of history. // *Literary History and the Challenge of Philology: the Legacy of Erich Auerbach*, редактиран от Seth Lerer, 107–23. Stanford University Press.
- Herman, Luc. 1996. *Concepts of Realism*. Camden House.
- Hovind, Jacob. 2012. Figural Interpretation as Modernist Hermeneutics: The Rhetoric of Erich Auerbach's „Mimesis“. // *Comparative Literature* 64 (3): 257–69.
- Kennedy, George, ред. 2003. *Progymnasmata: Greek textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Преведен от George Kennedy. Writings from the Greco-Roman World, v. 10. Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Konuk, Kader. 2010. *East West Mimesis: Auerbach in Turkey*. Stanford University Press.
- Landauer, Carl. 1988. „Mimesis“ and Erich Auerbach's Self-Mythologizing. // *German Studies Review* 11 (1): 83–96; <https://doi.org/10.2307/1430835>.
- Melville, Herman. 1857. *The Confidence-Man: His Masquerade*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Panofsky, Erwin. 1972. Father Time. // *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, 69–94. Icon Editions. Boulder, Colo: Westview Press.
- Pirholt, Matthias. 2012. *Metamimesis: Imitation in Goethe's „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ and Early German Romanticism*.
- Porter, James I. 2017. Disfigurations: Erich Auerbach's Theory of Figura. // *Critical Inquiry*, 80–113.
- Said, Edward W. 1973. The Text as Practice and as Idea. // *MLN* 88 (6): 1071–1101. <https://doi.org/10.2307/2907668>.
- Schmitz-Emans, Monika. 2008. *Poetiken der Verwandlung*. Innsbruck: Studienverlag GmbH.
- Simons, Dorothy Lister. 1918. The Individual Human Dramatis Personae of the „Divine Comedy“. // *Modern Philology* 16 (7): 371–80.
- Tenev, Darin. 2014. Beyond Bartleby. An essay on Possibility and Negativity. // CAS Working Paper Series No. 6/2014; [https://www.academia.edu/8738654/Beyond\\_Bartleby.\\_An\\_essay\\_on\\_Possibility\\_and\\_Negativity](https://www.academia.edu/8738654/Beyond_Bartleby._An_essay_on_Possibility_and_Negativity).
- Tenev, Darin. 2016. Du warst mein Tod': Of Death in Literature. Преведен от Minamitani Yoshimi и Jinbun Gakuho. // *The Journal of Social Sciences and Humanities* 512–15 (Март): 77–111.
- Uhlig, Claus. 1996. Auerbach's 'Hidden' (?) Theory of History. // *Literary History and the Challenge of Philology: the Legacy of Erich Auerbach*, редактиран от Seth Lerer, 36–49. Stanford University Press.
- Watt, Ian P. 1997. *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Canto ed. Canto. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Ziolkowski, Jan M. 1993. Foreword. // *Literary Language & Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, ix–xxxix. Princeton University Press.

### ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Angelov, Angel. 2009. Istorichnost na vizualnia obraz. Redaktiran ot Miglena Nikolchina. Zevgma. Sofia: altera.
- Angelov, Angel, i Albena Georgieva. 1985. B. Bogdanov. Mit i literatura. // *Balgarski folklor*, br. 2: 89–94.
- Artog, Fransoa. 2007. Odisey i Avgustin: ot salzite kam sazertsaniето. // *Rezhimi na istorichnost. Prezentizam i izzhiviyavane na vremeto*, preveden ot Galina Valchinova, 65–89. Sofia: Nov balgarski universitet.
- Auerbah, Erih. 2017. Mimezis. Izobrazyavaneto na deystvitelnostta v zapadnoevropeyskata literatura. Preveden ot Zhana Tsenova. Sofia: Iztok-Zapad.
- Blansho, Moris. 2000. Literaturnoto prostranstvo. Preveden ot Vesela Antonova. Sofia: LIK.
- Blumenberg, Hans. 2015. Paradigmi kam edna metaforologia. Preveden ot Nina Nikolova. Varius. Sofia: Kritika i humanizam.
- Vidinski, Vasil. 2017. Sluchaynosti. Istoricheska tipologia. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“.
- Vidinski, Vasil, Kamelia Spasova, i Maria Kalinova. pod pechat. Carmen perpetuum: haos i metamorfoza. // *Studia Classica Serdicensia – sbornik za Ovidiy*, redaktiran ot Violeta Gerdzhikova. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.
- Viko, Dzhambatista. 2010. Novata nauka. Preveden ot Aleksandar Gangov, Neva Micheva, i Yana Prodanova. Sofia: Panorama+Plyus.
- Dante, Aligieri. 1975. Bozhestvena komedia. Preveden ot Ivan Ivanov i Lyuben Lyubenov. Sofia: Narodna kultura.
- Dante, Aligieri. 2019. „Pismo XIII“. Preveden ot Bogdana Paskaleva. // *Literaturen vestnik*, br. 31: 9–11.
- Delyoz, Zhil, i Feliks Gatari. 1995. Shto e filozofia? Preveden ot Rosen Rusev. Nova humanitaristika. Sofia: IK „Kritika i humanizam“.
- Enchev, Kristiyan. 2018. Denarativizatsia i figurativna potentsialnost. Opiti varhu Darin Tenev. // *Piron*, br. 15 (Nova naratologia): 1–9; <https://piron.culturecenter-su.org/kristiyan-enchev-denarrativization/>.
- Zlatanov, Blagovest. 2008. Edno kasno stihotvorenie na Novalis prez prizmata na rannoto shvashtane na Fihte za refleksiyata. // *Refleksiyata – samoreferentsialnost v epistemologiyata i sred sotsialnia svyat*, redaktiran ot Blagovest Zlatanov, 193–212. Sofia: Riva, TsAI.
- Kvintilian. 1982. Obuchenieto na oratora. Preveden ot Makariy Portalski. Sofia: Nauka i izkustvo.
- Kovachev, Ognyan. 2004. Goticheskiyat roman: genealogia, zhanr, estetika. Sofia: Ednorog.
- Kovachev, Ognyan. 2019. Za ponyatiето, poletoto i distsiplinata Zapadnoevropeyska literatura – 10 godini po- kasno. // *Colloquia Comparativa Litterarum* 5 (1): 118–27.
- Lotman, Yu. M. 1986. Zametki o hudozhestvennom prostranstve: Puteshestvie Ulissa v „Bozhestvennoy komedii“ Dante. // *Trudy po znakovym sistemam* 19: Semiotika prostranstva i prostranstvo semiotiki: 25–43.
- Manchev, Boyan. 2003. Nevaobrazimото. Opiti po filozofia na obraza. Sofia: Nov balgarski universitet.
- Manchev, Boyan. 2007. Tyaloto-Metamorfoza. Zevgma. Sofia: Altera.
- Manchev, Boyan. 2012. Logika na politicheskoto. Sofia: Iztok-Zapad.

- Manchev, Boyan. 2018. Filozofska figurologia i teoria na povestvovaniето. Vstapitelni metodologicheski belezhki. // Piron, br. 15 (Nova naratologia); <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2018/03/Boyan-Manchev-Philosophical-Figurology.pdf>.
- Nicolchina, Miglena. 1988. Mitat za Prometej i poetikata na angliyskia romantizam. Sofia: Sofiyski universitet „Kliment Ohridski“.
- Nicolchina, Miglena. 2014. Devi, ritsari, kralitsi. Plovdiv: Zhanet 45.
- Nitsshe, Fridrih. 1990. Razhdaneto na tragediyata i drugi sachenia. Sofia: Nauka i izkustvo.
- Ovidiy. 1974. Metamorfozi. Preveden ot Georgi Batakiev. Svetovna klasika. Sofia: Narodna kultura.
- Paskaleva, Bogdana. 2012. Korenite na obraza: ekvivokalnost i analogia (nablyudenia varhu ponyatiето za obraz u Aristotel i Platon). // Littera et Lingua, br. zima 2012. <https://naum.slav.uni-sofia.bg/node/1899>.
- Petrinski, Gerasim. 2015. Lalia: „stendap-shouto“ prez kasnata Antichnost. // Retorika i komunikatsii 20. <http://rhetoric.bg>.
- Protohristova, Kleo. 2008. Figurata na brasnarya - dvizhenia v paradigmata (Kulturnoistoricheski triptih). // Zapadnoevropeyska literatura, 229–49. Plovdiv: Letera.
- Solers, Filip. 1991. Dante i prekosityavaneto na pismoto. // Literaturna misal, br. 2: 160–83.
- Spasova, Kamelia. 2012. Sabitie i primer u Platon i Aristotel. Talkuvania. Sofia: Literaturen vestnik.
- Stoyanov, Enyo. 2012. Eticheskite izmerenia na izkustvoto mezhdu Badiu i Delyoz. // Literaturoznaniето kato vazmozhnost za izbor. Sbornik v chest na Raya Kuncheva, 358–68. Sofia: Kontekst.
- Tenev, Darin. 2012. Fiksia i obraz. Modeli. Plovdiv: Zhanet 45.
- Tenev, Darin. 2017. Potentsiite na figurata: mezhdu narativnite harakteri i retoricheskite pohvati. // Filozofski alternativni, br. 2–3: 17–35.
- Filipova, Bozhana. 2015. Transformatsii na ponyatiyata „nova mitologia“ i „fragment“ v romana „Odisey“ na Dzheyms Dzhoys. Sofia: SU „Sv. Kliment Ohridski“; [http://digilib.nalis.bg/dspviewerb/srv/viewer/bul/70f8c150-a96d-4bc7-a30c-e56a927c2cf7?tk=cPjBUKltS8ejDOVqknws9wAAAABeyoQt.bxHgwsVZVUEg6jea8EHIUA&citation\\_url=/xhtmlui/handle/nls/24218](http://digilib.nalis.bg/dspviewerb/srv/viewer/bul/70f8c150-a96d-4bc7-a30c-e56a927c2cf7?tk=cPjBUKltS8ejDOVqknws9wAAAABeyoQt.bxHgwsVZVUEg6jea8EHIUA&citation_url=/xhtmlui/handle/nls/24218).