

Център за семиотични и културни изследвания



eБИБЛИОТЕКА

СПОРЪТ ЗА ВЕРТИКАЛНИЯ И ХОРИЗОНТАЛНИЯ МОДЕЛ НА ЛАБИРИНТА



Боян Ценев

2020

e-издание на Център за семиотични и културни изследвания
2020
www.csse-bg.com

СПОРЪТ ЗА ВЕРТИКАЛНИЯ И ХОРИЗОНТАЛНИЯ МОДЕЛ НА ЛАБИРИНТА

Боян Ценев, НАТФИЗ „Кр. Сарафов“

Практиката на фалшифициране и появата на фалшификата, прилагани през Средновековието, е повтаряща се тема в романите на Умберто Еко. Наред с осезаемото ѝ присъствие още от първия опит в света на прозата и проследима във всички предложения от това разклонение на внушителното му литературно наследство, на нея са посветени още редове в теоретичната му работа и е отредено специално място в личната му библиотека като естетическа категория, към която проявява пристрастие. Личният допир на Еко с темата за фалшификата в средновековната култура въвежда друг, неотсъпващ по значимост за творчеството му, мотив – този за лабиринта, – който освен преваляращата си роля в „Името на розата“ е белег за неговото очарование по произведенията на Хорхе Луис Борхес.

Характерна черта за практиката на автори на художествени текстове в епохата на Средновековието е да не се разкриват като такива. Авторството се избягва заради престижа и авторитета, свързвани с понятието „автор“ според средновековните разбирания, запазени за представители от предишни епохи¹. На свой ред действителният автор замаскира ролята си през идеята за преразказ, превод, препис и други дейности от сходно естество, резултат от работата по измислен първоизточник. По същата логика и Еко започва романа си с литературна мистификация, разказваща фиктивната предистория за неговото написване. Озаглавен „Естествено, става дума за ръкопис“, краткият встъпителен разказ с генеалогичен характер въвежда читателя в наподобяващото лабиринт лутане между различни прекеждия, описващи цял мини-сюжет около откриването на френски новоготски превод на тайнствен ръкопис, подписан от монах на име Адсон от Мелк. Интродукцията красноречиво изтъква

¹ *Атанасов, Стоян. Литературни мистификации и фалшификат в средновековния и постмодерния роман – В: Около Умберто Еко. Семиотика и идентичност. София, Дом на науките за човека и обществото, 2005, с. 171*

наличието на мистериозен първоизточник, разказващ за страховитите събития, разиграли се в манастир в северна Италия, в края на ноември 1327-а година. По този начин Еко снема от себе си основополагащата роля на автор и си приписва заслуга първо на преводач и после на разказвач на спомените на мистериозната фигура Адсон. Продължавайки традицията, отвеждаща до романите от XII и XIII век, първоизточникът е подписан от име, за което липсват каквито и да било сведения отвъд този обозначителен знак върху случайно намерения ръкопис. За това свидетелства и безплодното търсене на следи, доказващи някогашното съществуване на автора му, от страна на фиктивния Еко. От самото начало реалният автор алюзира към компилативната природа на текстовете и прави заявка за подхода, който той самият предприема в писането на първия си роман, следвайки модела на времето, в което е ситуирано действието.

Преди да пристъпим към проблема за физическото измерение на лабиринта в романа и екранните му интерпретации, а и неговите символични натоварености, извиращи в хода на разказа, ще обърнем внимание на представата за две понятия – речник и енциклопедия – в семиотичната теория, представляващи знанието за езика и знанието за света. Функциите на речниковия модел се свеждат до това единствено да дефинират свойствата, необходими за различаването на едно понятие от друго. Дефиницията не надхвърля вродената си роля, имаща за цел да изясни същността на въпросното понятие. Тук семиотичният речник разкрива известни разлики с физическото си проявление, с което борави индивидът в ежедневието си. Нерядко материалният речник заема от функциите на енциклопедията именно поддавайки се на изкушението да се разпростре отвъд ангажимента си да дава дефиниция. Свойствата, описващи характеристики на дадено понятие, вече се опират на знанието за света, вследствие на глобалния опит, а това е ролята на енциклопедията. Най-точната аналогия за речника според семиотиката в първоначалния му вид е с Дървото на Порфирий, *Arbor Porphyriana*, което философът-неоплатонист описва в *Isagoge* – коментар върху Аристотеловите „Категории“, част логическите му трудове. Схемата на Порфирий представя йерархична система на подреждане, координираща универсалиите от най-висшата категория до отделните видове. Енциклопедията е интерсубективната памет, която пази знанието, използвано от хората в семиозиса. От нея произтича нашата компетентност, така наречена енциклопедична, даваща възможността да се създават знаци под една или друга форма и след това знанието как да се интерпретират.

В „Семиотика и философия на езика“ Еко определя три типа лабиринт², като се връща към темата и в по-късния си труд „От дървото към лабиринта: студии върху знака и интерпретацията“³. Класическият лабиринт, който той първо описва, е линеен – състои се от една-единствена пътека. Това е лабиринтът от мита за Тезей, който още с влизането си е „обречен“ да стигне до самия му край. Затова и в крайната му точка го очаква минотавър, заради неизбежността тя да бъде достигната и да се превърне в лобно място за героя. В противен случай, ако вътре няма някаква пречка, съществуването на този тип лабиринт би се обезсмислило, точно както е безсмислена и функцията на връвта, дадена му от Ариадна, в желанието си да предотврати изгубване. Изключение прави психологическото успокоение, което би му донесла. Той така или иначе ще стигне до края на лабиринта, целта е да не му се даде възможност да излезе от него. Вторият вид от вариациите е изобретение на късния Ренесанс, обозначен от Еко като маниеристки, очевидно именуван на стила в изкуството. В този случай встъпващият вътре е изправен пред загадка от самото начало – загадката на избора. Наличието на алтернатива пред встъпващия в лабиринта измества субстанцията на въпроса по собственото оцеляване за по-късен етап с друга, изпреварваща го по належаща спешност за моментната ситуация тревога – „Откъде да започна?“. Тук ролята на минотавъра е иззета от страдалеца, озовал се във възела от разклонения със задънена крайна точка, с изключение на една-единствена пролука-избавител, водеща до изход от застрашителните едновременно за телесното и психичното мъки. Всъщност това е лабиринтът, който би предизвикал у лутащата се душа нужда от помощта на Ариадна, тъй като самата конструкция на лабиринта предполага и разчита да бъдат допускани грешни ходове. Именно този втори тип лабиринт с множество разклонения Еко оприличава на Дървото на Порфирий. Третият лабиринт страни от дървовидното изображение и е уподобен от автора на мрежа. Ако си визуализираме мрежа, ще се убедим, че нейна отличителна характеристика е взаимосвързаността на всичките ѝ отделни точки, без задължително да споделят едно естество помежду им. В обяснението на третия лабиринт Еко прави сравнение между мрежата и метафората за ризомата на Делюз и Гатари. По подобие на ризомата, третият лабиринт има многобройни входове. Тук е разликата с маниеристкия лабиринт, който следва структурата на дървовидната диаграма с фиксиран порядък от начало, разклонения и край. Противоположно ризомата не се характеризира със

² Eco, Umberto – *Semiotics and the Philosophy of Language*. Indiana University Press, Bloomington, 1984, p. 80

³ Eco, Umberto – *From the Tree to the Labyrinth*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 2014, p. 52

структурални модели. „Една ризома не започва и не завършва, тя винаги е по средата, между нещата, междубитие, *intermezzo*.“⁴. В нея не присъстват категории като начало или край, всичко е среда. Следователно в мрежоподобния лабиринт може да се влезе от всяка една точка и затова този тип се характеризира най-добре с понятието за енциклопедия в семиотичната наука.

С оглед на изказаното следва да заключим, че действителният лабиринт, създаден от човешка ръка в неznайното минало и помещаващ се на третия етаж във внушителното Здание, няма как да бъде причислен към категориите на втория и третия тип. Остава първият тип, който прави библиотеката в „Името на розата“ наследник на класическия лабиринт, единственият възможен в епохата на случващите се събития, познат от Античността с подвига на Тезей над Минотавъра. Интересно е да видим как избрани персонажи с ключова роля във фабулата се вписват в различните типове, описани от Еко. Става въпрос за Уилям, Адсон и Хорхе. Щом си имаме работа с първия тип лабиринт, може да приемем Финис Африке за неговата крайна точка, леговището на очакващата опасност в кулминацията на криминалната интрига. В този смисъл ще започнем оприличаването на персонажите в обратен ред. В ролята на Минотавъра влиза същинският господар на манастирския лабиринт Хорхе, който криещ се зад слепотата сменя от себе си първоначални подозрения като евентуален оркестратор на злощастните събития. Спазвайки традициите от класическите примери в криминалната проза, и по този начин демонстрирайки този елемент от богатата жанрова многообразност, с която си служи романът, именно той се оказва разковничето на дирята от свята кръв, целяща да изкорени греха, пропълзял от вътрешната страна на манастирските стени. Затова и той седи притаен зад вратата на тайната стая в очакване на финалната среща с неканените посетители. Хорхе знае, че е разкрит. Той спокойно предлага мотивация за постъпките си и смирен в поражението си подава на Уилям изгубената книга на Аристотел с напоени с отрова страници. Послушникът Адсон, с липсата на опит поради младежката си възраст, е олицетворение на втория тип лабиринт. Той наивно се губи сред многобройните стаи, но впоследствие успява да открие верния изход при първото му проникване в лабиринта заедно с Уилям по метода проба-грешка и наставленията на своя учител. Адсон отговаря на характеристиките на втория лабиринт и по друга линия. В лутанията си той се превръща в минотавър за самия себе си. Един от защитните

⁴ Дельоз, Жил, Феликс Гатари – Хиляда плоскости. Капитализъм и шизофрения – 2. София, Критика и хуманизъм, 2009, с. 40

механизми на библиотеката е да предизвиква страховити видения у неканени гости, които престъпват нейния праг. Това са уловките на затвореното пространство, неговата протекция срещу нощни набези. Злощастният Адсон попада на такъв капан, след като видишва поставени за тази цел треви, чийто изпаренията „приканват“ минотавъра в съзнанието на изгубилия се. Остава третият вариант, манифестиран от плът и кръв в образа на Уилям, който действа като съвременен семиотик, уповаващ се на истината в знаците. Той успява да разгадае мистерията, вярвайки на впоследствие оказала се несъществуваща връзка между поредицата от убийства и книгата на Апокалипсиса. По логиката на ризомата, Уилям влиза през една от множеството врати, която в крайна сметка го отвежда до разрешаването на случая поради свързаността между отделните точки.

Идеята за хоризонтален и вертикален модел на лабиринта препраща към хоризонталната и вертикалната ос, около които се организира литературният език, и тяхното преплитане. Имаме трите измерения на текстовото пространство или диалога, за които пише Юлия Кръстева⁵ – пишещ субект, адресат и външни текстове. По хоризонтала преминава посланието от автора на текста към неговия реципиент. Паралелно с това по вертикала текстът се пресича с други, вече съществуващи в литературния корпус текстове. Концепцията уместно може да бъде съотнесена към топоса в „Името на розата“, тъй като в периода на Късното средновековие се наблюдава преход от интелектуалната мисъл, ориентирана около символа, към тази, ориентирана около знака⁶ и съответно намира отражение в словото на Уилям: „Може да го е убил така, както би могъл да убие и друг, за да остави някакъв знак означаващ нещо друго“⁷. А също и в разказа на вече остарелия Адсон, който от позицията на *homo literatus* описва този основополагащ за живота му епизод и развежда читателя из спомените си, казвайки следното: „А сега си давах сметка, че често книгите говорят за други книги, сякаш разговарят помежду си. В светлината на тези размисли библиотеката събути у мен още по-голямо безпокойство. Значи тя е средище на някакъв продължаващ разговор между пергамент и пергамент...“⁸. Разбира се, той олицетворява наследството на своя магнетичен учител, който *символизира* промяната. Така погледната, идеята за лабиринта съдържа в себе си кодиран компилативния подход на Умберто Еко, който изгражда художествените си текстове

⁵ Kristeva, Julia – *Desire in Language*. Columbia University Press, New York, 1980, p. 66

⁶ Kristeva, Julia – *Desire in Language*. Columbia University Press, New York, 1980, p. 38

⁷ Еко, Умберто – *Името на розата*. София, Народна култура, 1985, с. 145

⁸ Пак там, с. 344

именно като изкусни лабиринти, провокиращи енциклопедичната компетентност на читателя.

Екранните интерпретации по „Името на розата“ с десетилетия разлика между създаването им неволно дават и един буквален прочит на идеята за хоризонталното и вертикалното измерение на лабиринта. Във филмовата екранизация по романа режисьорът Жан-Жак Ано представя една различаваща се визия на манастирската библиотека от тази, която описва Еко. Писменият текст извиква образи в съзнанието за библиотеката като съставена от тесни проходи, които драстично се различават от просторните коридори, в които бродят Уилям и Адсон от филмовата версия, излязла на екран през 1986-а година. Екранният разказ на Ано показва лабиринта като многоетажна конструкция, спускаща се вертикално, сякаш заема цялото пространство на Зданието, игнорирайки необходимостта от кухненските помещения и скрипториума, за които всъщност се вижда, че се помещават точно там. В случая на филма, промяната в трактовката на библиотеката е само в негов плюс, тъй като различната визия цели и успява да демонстрира пред зрителското възприятие мащаба и комплексността на помещението от страниците на романа чрез изразните средства на екранната медия. Библиотеката от въображаемото поле на художниците и режисьора, пренесени на филмовия екран, може да събуди асоциации с движещите се стълбища от екранизациите по романите за Хари Потър, и двете заимстващи визуалното си решение от стилистиката на готическата архитектура.

Телевизионният сериал е продукт на дигиталните медии и се появява на бял свят повече от 30 години след първоначалната екранизация за голям екран. Медийният климат през 2019-а година, когато е създаден сериалът по „Името на розата“, предполага по-голямо доверие към телевизионния формат в продуциране на високопрофилни проекти, какъвто безспорно е нова адаптация на знаменития роман. По този начин сериалът, в рамките на 8 епизода, позволява на екранния разказ да достигне до повече пластове от жанровото богатството на романа, например с поместването на ключовия за фабулата и за епохата историко-политически конфликт – сюжетно разклонение, което във филмовата интерпретация на Ано липсва, наблягайки предимно на криминалната интрига. Това надмогване от страна на телевизията на позицията ѝ в йерархичната верига в света на развлекателните медии дава резултат във влагането на огромни бюджети за създаване на филмови продукции за малък екран в сериализирана форма. Това дава възможност на телевизионните продукции да привличат знаменити актьори от големия екран за

проекти, към които има завишени очаквания за кинематографично качество. Телевизионната адаптация по „Името на розата“ е международна копродукция между Италия и Германия с актьори от различни европейски държави, с изключение на американеца Джон Туртуро, което резонира с обстановката в манастира, който е средище на бенедиктински монаси от различни точки на европейския континент. Самият Туртуро е сред сценаристите на сериала и е един от изпълнителите продуценти, което говори за привързаността му към произведението на Еко и определящата му роля за неговата нова реализация на екран. Сериалът представя една по-достоверна с текстовия разказ версия на лабиринта, разкриващ тайните си хоризонтално. Така зрителят, който гледайки филмовата версия може да се захласне по великолепия дизайн и майсторската изработка, има възможност да съпреживее емоционалното безпокойство на персонажите, докато изследват сложната конструкция от тъмни коридори и загадъчни стаи, в които се помещава знанието на християнския свят.

Двата полюса на лабиринта дават отражение в теологичния конфликт от Късното средновековие между Бенедиктинския орден и Францисканския орден. Това е демонстрирано в различаващите се ценностни системи и дори идеологии, макар и понятието да не е съществувало все още, на превърналите се във врагове противоположни страни в тълкуването на Евангелието, твърдо залегнали и в сюжета на романа. От едната страна стои човешкото олицетворение на зараждането на емпиризма и рационализма, от другата страна – олицетворението на църковния догматизъм. На вертикалната ос е поставен Уилям от Баскервил като културен архетип, събиращ в себе си няколко образа, идващи от Британските острови (фиктивният Шерлок Холмс и реалните Уилям Окам и Роджър Бейкън, които имат осезателно нематериално присъствие в сюжета). Той разполага със сходни качества, с помощта на които успява да проследи причинно-следствените връзки между престъпните деяния и манастирската библиотека – с афинитета си към логиката, математиката и природните науки; с намирането на опора в рацията и със схоластичното си процедиране, даващо глас на някои от езиковите идеи на самия Еко. В „Трактат по обща семиотика“ той прави аналогия между схоластиката и семиотиката, давайки пример с Чарлз Пърс, който стъпва върху древни философски традиции в собствените теории⁹.

⁹ Eco, Umberto – A Theory of Semiotics. Indiana University Press, Bloomington, London, 1976, p. 166

На хоризонталната ос е Хорхе, който с установяването на монопол върху лабиринта всъщност установява монопол и върху знанието, пазено в него. По този начин той използва най-мощното оръжие, с което разполага Църквата в опитите си да налага контрол и да подчинява съзнанието – чрез повсеместното всяване на страх. От самото начало той се опитва, и до пристигането на Уилям в манастира успява, да стопира връзката между автора и реципиента, между богатството от текстове, пазени с ортодоксален закон, и монасите, събрани от целия християнски свят, които служат там. Дори тези избраници, които се трудят върху различни религиозни текстове, са ограничени единствено до работата си по възложените им произведения – с преписи, преводи, създаване на миниатюри и т.н. Хорхе иска да предотврати придобиването на ново знание, което би подтикнало към тълкуване и евентуална промяна в практикуването на религиозните догми, в светогледното реагиране на света, които ще настъпят с Реформацията. Причината за престъпната дейност не е някой еретичен ръкопис, който би изкушил разконцентрираното съзнание извън пътя на вярата. Справянето със слабостите на човешката природа е работа на папския инквизитор Бернар Ги, който намира за удобно във всеки проблем да вижда дяволска намеса, а мотивацията на действителния причинител се корени в по-дълбоки слоеве. Тя се крие в символиката на считаната за изчезнала втора част на Аристотеловата „Поетика“, занимаваща се с комичното. Смехът става символ на промяната, точно както и Уилям символизира промяната в интелектуалната мисъл. Хорхе изпитва страх от промяната. Неговата остра интуиция, която го води свободно в непрогледния мрак, успява да регистрира и новите течения, сигнализиращи смяната на една епоха с друга. Смехът като олицетворение на знанието заплашва да донесе промяна, като по този начин ще подрони институционалната вяра, крепяща се на страха.

Манастирът е символ на могъществото на Църквата като институция и пазител на средновековната книжовност. Неговата библиотека е най-богатата в християнския свят и е епицентърът на самата духовна обител. По тази логика може да се направи асоциация с устройството и функционирането на средновековния град в Западна Европа, който се развива в укреплението на местния владетел (в случая разбираме абата), и да разгледаме манастира, разположен в северна Италия, в образа на негов микровариант, своеобразна миниатюра на псалтир, като тези, които изработва първата жертва на поредицата от убийства Аделмо. Манастирът представлява внушителна крепост, която, освен че приютава монаси от целия християнски свят, всеки от тях с различна определеност на

призванието си, е средище на занаятчии, чиято разнообразна работна дейност се извършва с предназначение да обслужва благосъстоянието на кастелана (тук зает от манастира) и земеделската му околия, която от своя страна се грижи за неговото изхранване.

Какво се случва обаче с лабиринта, пазителят на колективната мъдрост, криеща се зад мощните зидове на манастирското укрепление, когато бъде застигнат от опустошителната сила на природно бедствие, предизвикано от човешка ръка? Не означава ли това събитие настъпващото пришествие на Антихриста, което не ще бъде противопоставено поради липсата на необходимото за тази цел знание?

Неслучайно Уилям казва, че за първи път е видял как изглежда Антихристът в лицето на Хорхе. Слепият монах, воден от любовта си към Бога, извършва или инициира поредица от дяволски дела с трайни последици. Неговата мисия в крайна сметка се свежда до това да поддържа определено ниво на невежество сред обитателите на манастира, неспособно да изопачи истината, която той е избрал за своя, и по този начин да представлява заплаха за градения през десетилетията авторитет. Затова той с непоколебима готовност жертва библиотеката, за да бъде сигурен, че именно тази негова истина, която брани цял живот, ще остане единствена и непокътната. Това е фанатизмът, който епохата на Просвещението ще се опита да изкорени като една от пречките пред свободата на разума.

Апокалиптичната картината от кулминационните моменти на разказа, когато библиотеката бива обгърната в пламъци, сякаш е осъдена да изгори на кладата по подобие на обвинените в ерес жертви на инквизицията, може да бъде разгледана като алегория за темата, занимаваща се с бъдещето на книгата като материален феномен, съхраняващ човешката памет. Тук въпросът е концентриран именно върху материалните носители на памет и опира до надеждността и трайността на всеки един от тях във времето. Появата на нова технология обикновено е съпътствана от схващането, че нейното внедряване в масова употреба неминуемо ще доведе предхождащото пособие до сигурен завършек в използването му. Това се отнася и за писането като техническо изобретение, застрашаващо силата на човешката памет, както пише Платон в един от диалозите си – „Федър“. Еко цитира този момент от „диалога“ между Сократ и Федър в свое есе, посветено на бъдещето на книгата. Всъщност там той пише, че функцията на книгата не винаги се изразява в това да налага чужди мисли, вместо нашите собствени,

а самата тя, бидейки нова технология в даден момент от историята, представлява устройство, стимулиращо допълнителни усилия на мисълта¹⁰.

Повече от 500 години след изобретяването на печатарската преса, книгите се намират в позиция, в която са нарочени за архаични носители, застрашени от дигиталната епоха. Романът „Името на розата“ е писан в десетилетие, когато персоналният компютър навлиза в масова употреба и онагледява проблема, на който му предстои да става все по-актуален, чрез буквалното изчезване на книгите, наред с нейни протоварианти, като физически обекти. Но именно тяхната надхвърляща пет века история, със запазени първопечатни издания, колекционирани от библиофилите, самият Еко е колекционер на така наречените инкунабули, е доказателство за тяхната устойчивост. Електронните устройства, които побират много повече информация, многобройни книги на едно място, нямат същата жизненост. Те бързо биват заместени от тяхна подобрена версия и действително излизат от употреба. Съвременните компютри функционират благодарение на хипертекстуална структура, а световната мрежа е виртуалната библиотека, складираща всички съществуващи хипертекстове. Проблемът е, че дигиталните устройства, предоставящи достъп до нея, зависят от определени фактори като електричеството.

Книгата, такава, каквато я познаваме, ще продължи да съществува, дори в качеството си на музеен артефакт. А ако времето наложи преминаване през еволюционни процеси или пък се появят още нейни вариации, каквито са електронните книги или аудиокнигите, те пак ще са нейни имитации. Книжното тяло ще остане като действащ обект, съхраняващ човешката памет. Еко дава пример с някои предмети като чука и колелото, сред тях е и книгата, като примери за уреди, които не могат да бъдат подобрени за изпълнението на същата цел¹¹.

Устойчивостта на книгата е показана в епилога на ромата „Последен лист“. Момент, който филмовата екранизация пропуска, но пък е спазен в телевизионния сериал, макар и по-различно. Адсон се връща в руините на манастира цели трийсет години след злощастната нощ, където още личи белегът на разрухата. Въпреки това, и опустелите земи в околията му, Зданието, както казва зрелият Адсон, „напук на времето¹²“ все още се извисява, с изключение на южната му стена. В продължение на цял ден той събира

¹⁰ Eco, Umberto – *Vegetal and Mineral Memory: The Future of Books*

¹¹ Еко, Умберто, Жан-Клод Кариер – Това не е край на книгите. София, Ентусиаст, 2015, с. 30

¹² Еко, Умберто – *Името на розата*. София, Народна култура, 1985, с. 457

листовете и късове от пергамент из развалините на библиотеката, а тяхното съдържание остава невидимо за любопитното око на читателя. Макар че разбираме за неговото търпеливо възстановяване и събиране на малка библиотека от овъглени книги, така и не ни се разкрива тайната кои точно текстове, или фрагменти от текстове, Адсон е успял да спаси. В тази останала неразрешена загадка се забелязва напластяване върху самото разбиране за лабиринта. Книгата оцелява, а със създаването на нова библиотека лабиринтът отново се изправя.

Източници:

1. Атанасов, Стоян – Литературни мистификации и фалшификат в средновековния и постмодерния роман – В: *Около Умберто Еко. Семиотика и идентичност*. София, Дом на науките за човека и обществото, 2005
2. Делюз, Жил, Феликс Гатари – Хиляда плоскости. Капитализъм и шизофрения – 2. София, Критика и хуманизъм, 2009
3. Еко, Умберто – Името на розата. София, Народна култура, 1985
4. Еко, Умберто, Жан-Клод Карьер – Това не е краят на книгите. София, Ентусиаст, 2015
5. Знеполски, Ивайло – Семиотика и критика на културата. Барт, Лотман, Еко. София, Институт за изследване на близкото минало, 2019

Чуждоезични:

1. Eco, Umberto – A Theory of Semiotics. Indiana University Press, Bloomington, London, 1976
2. Eco, Umberto – From the Tree to the Labyrinth. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 2014
3. Eco, Umberto – Semiotics and the Philosophy of Language. Indiana University Press, Bloomington, 1984
4. Kristeva, Julia – Desire in Language. Columbia University Press, New York, 1980

Интернет:

1. Център за семиотични и културни изследвания: www.cssc-bg.com
2. Eco, Umberto – Vegetal and Mineral Memory: The Future of Books