

Център за семиотични и културни изследвания



# eБИБЛИОТЕКА

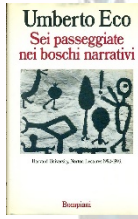
УМБЕРТО ЕКО

ШЕСТ РАЗХОДКИ  
В  
ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА

e-издание на Център за семиотични и културни изследвания

2012

[www.cssc-bg.com](http://www.cssc-bg.com)



## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

### ПЪРВА РАЗХОДКА: „Навлизане в гората

2

Бих искал да започна, като възкреся спомена за Итало Калвино, който преди осем години бе поканен да изнесе шест лекции в Харвард, но успя да напише само пет от тях, преди да ни напусне. Говоря за него сега не само като за свой приятел, но и като за автора на „Ако пътник в зимна нощ“, тъй като този роман засяга темата за *присъствието на читателя в повествованието*, а моите лекции ще са до голяма степен посветени на същата тема.

В същата година, в която книгата на Калвино излезе в Италия, бе публикувана и една от моите книги, а именно ***Lector in fabula***, чието заглавие само донякъде съвпада с английската версия – The Role of the Reader. Английското заглавие е различно от италианското, защото ако италианското (*или латинското*) бе преведено буквално на английски, то щеше да гласи „Читателят в приказката“ и нямаше да значи нищо. В Италия изразът „***lupus in fabula***“ означава същото като „за вълка говорим“ и се употребява, когато внезапно се появи лицето, за което разговарят събеседниците. Но докато италианският израз извиква асоциацията за вълка, който шества из всички приказки, то аз се занимавам с читателя. Всъщност, в ред ситуации вълкът може и да не присъства, и скоро ще видим, че на негово място може да се сложи човекоядец. Но във всяка история има читател и този читател е фундаментална съставка не само от процеса на разказване, но и от самия разказ.



## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

3

Днес всеки, който сравни *Lector in fabula* с „Ако пътник в зимна нощ“, би могъл да си помисли, че моята книга е реплика към романа на Калвино. Но двете произведения излязоха по едно и също време и нито един от двамата ни не знаеше какво прави другият, въпреки че явно дълго време са ни занимавали едни и същи теми. Когато Калвино ми изпрати книгата си, явно вече бе получил моята, защото посвещението му гласи: „A Umberto: superior stabat lector, longeque inferior Italo Calvino“. Цитатът очевидно идва от баснята на Федър за вълка и агнето („*Superior stabat lupus, longeque inferior agnus*“ – „Вълкът стоеше нагоре по реката, а агнето – надолу“) и Калвино намекваше за моята книга за читателя. Обаче фразата „longeque inferior“, означаваща както „надолу по течението“, така и „низшестоящ“ или „по-маловажен“, си остава референциално двусмислена. Ако приемем, че думата „lector“ de dicto обозначава моята книга, то Калвино или иронично скромничи, или гордо си избира положителната роля на агнето, при което за теоретика остава ролята на Големия лош вълк. От друга страна, ако думата „lector“ се приеме de re и означава Читателя, то Калвино изказва много важно твърдение и се прекланя пред ролята на читателя.



## УМБЕРТО ЕКО:

### ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

4

[...] Тъй като се опитвам да обясня всички заглавия, които с цялата си глупост съм избрал за своите произведения, нека обясня и заглавието на своите Нортънови лекции. **Гората** е метафора за художествения текст, не само за текста на приказките, а за всеки повествователен текст. Има „**гори**“ като Дъблин, където вместо Червената шапчица можеш да срещнеш Моли Блум, и „**гори**“ като Казабланка, където можеш да срещнеш Илза Лунд и Рик Блейн.

Нека използвам една метафора, изобретена от Хорхе Луис Борхес (друг един дух, който витае над това мое говорене и който изнесе свои собствени Нортънови лекции преди двайсет и пет години). **Гората** е *градина с разклоняващи се пътеки*. Дори в нея да няма добре утъпкъни пътеки, всеки може сам да си проправи такава, решавайки дали да тръгне наляво или надясно от някое дърво и правейки избор при всяко следващо.

В повествователния текст читателят е принуден през цялото време да прави избор. До такава степен, че задължението да избираш се открива дори на нивото на отделното изречение – най-малкото всеки път, когато се появи преходен глагол. Всеки път, когато говорещият се кани да завърши изречение, ние като читатели или слушатели правим облог (поне в случаи на драматични изречения като „Миналата нощ в гробището на черквата видях...“). Понякога разказвачът ни предоставя свободата да си представим как ще продължи историята.



Harvard

UMBERTO ECO

TRANSLATED BY ANTHONY OLD CORN



## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

5

[...] Какво имам предвид, когато казвам, че в повествователния лес читателят трябва да прави адекватен избор? На това място трябва да се позова на две понятия, които вече съм очертал другаде – а именно **Автора-модел** и **Читателя-модел** (Umberto Eco. *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 1979). **Читателя-модел** на една история не е емпиричният читател. Емпиричният читател, това сте вие, аз, всеки един, докато четете даден текст. Емпиричните читатели могат да четат по много начини и не съществува закон, който им казва как да четат, тъй като често използват текста като вместилище за собствените си страсти, които могат да произлизат извън текста или които текстът може да породии по случайност.

Ако ви се е случвало да гледате комедия в състояние на дълбока скръб, сигурно знаете, че в такъв момент е много трудно да се радваш на смешен филм. Нещо повече: ако отново видите същия филм след години, навярно пак не бихте могли да се разсмеете, защото всяка сцена ще ви напомня тъгата, която сте изпитвали първия път. Очевидно като емпиричен зрител вие „четете“ филма неправилно. Но в какво отношение „неправилно“? В отношение към типа зрители, каквито е имал предвид режисьорът – зрители, склонни да се смеят и да следят една история, която не ги засяга лично. Този тип зрител (или читател на книга) аз наричам **читател-модел** – един вид идеален тип, който текстът не само предвижда като съучастник, но също така се опитва да създаде.



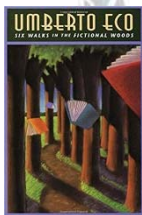
6

## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

Ако текстът започва с „Имало едно време“, то той изпраща сигнал, който моментално му позволява да избере собствения си **читател-модел**: той ще трябва да е дете или поне някой, готов да приеме нещо, което излиза извън границите на здравия разум и правдоподобието.

[...] Но тъй като **гората** е създадена за всеки, не трябва да търся в нея факти и чувства, които засягат единствено мен. В противен случай, както съм писал неотдавна в две други книги – **„Интерпретация и свръхинтерпретация“** и **„Границите на интерпретацията“**, вместо да интерпретирам текста, аз го *употребявам*. Изобщо не е забранено да употребяваме текста, за да мечтаем, и доста често го правим, но мечтите не са публично начинание – и в резултат се придвижваме из **гората на измислицата** така, сякаш е наша частна градина.

[...] Но след като сме минали през такива трудности, за да различим читателя-модел от емпиричния читател, редно ли е да мислим за автора като за емпирично създание, което пише своя разказ и решава какъв читател модел да конструира, по причини, които вероятно не могат да бъдат признати и са известни само *неговия* (или *нейния*) психоаналитик? Веднага ви казвам, че изобщо не ме интересува емпиричният автор на даден повествователен текст (пък и какъвто и да е текст).



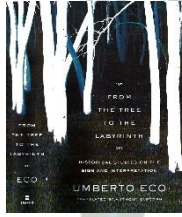
## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

7

Знам, че ще обидя мнозина сред моята публика, които навярно прекарват много време да четат биографиите на Джейн Остин или Пруст, на Достоевски или на Селинджър, и много добре осъзнавам колко чудесно и вълнуващо е да надзърнеш в личния живот на истински хора, които сме обикнали като близки приятели. За мен беше голям пример и утеха, когато в дните на нетърпеливата си научна младост научих, че Кант е написал своя шедьовър на достолепната възраст от петдесет и седем години; и също така винаги ме е изгаряла ревност, когато се сетя, че Раймон Радиге е написал „Дяволът в тялото“ на двайсет.

Но това знание не ни помага да преценим дали Кант е бил прав, като е увеличил броя на категориите от десет на дванадесет, ил „Дяволът в тялото“ е шедьовър. (щеше да бъде такъв ако Радиге го беше написал на петдесет и седем). Възможният херафродизъм на Мона Лиза е интересна естетическа тема, докато сексуалните навици на Леонардо да Винчи – що се отнася до моя „прочит“ на това платно – са просто клюка. [...]





## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

### ВТОРА РАЗХОДКА: „Гората в Лоази“

8

Има два начина да преминеш през **гората**. Първият е да хванеш един от няколко възможни пътища, така че да излезеш от гората възможно най-бързо, например, или пък да стигнеш до къщата на бабата, на Палечко или на Хензел и Гретел. Вторият е да се разходиш, за да откриеш що за гора е тази и да разбереш, защо някои пътеки са достъпни, а други не са. Аналогично има и два начина да преминеш през поествователен текст. Всеки такъв текст е отправен преди всичко към читателя-модел от първо ниво, който иска да знае, съвсем правомерно, как свършва историята (дали Ахаб ще успее да хване кита Леополд Блум ще седне със Стивън Дедалус, след като го засича на няколко пъти на шестнайсети юни 1904). Но всеки текст е отправен към **читателя-модел** от второ ниво, който се пита що за читател търси историята в негово лице и който желае да открие точно как **авторът-модел** се справя като водач на читателя. За да знаеш как свършва историята, обикновено стига да я прочетеш веднъж. Обратно, за да идентифицираш автора-модел, трябва да четеш и препочташ текста много пъти, а някои текстове – до безкрай. Само когато емпиричните читатели открият автора модел и разберат (или поне са започнали да разберат) какво иска той от тях, само тогава те ще станат пълноценни читатели модели. [...]



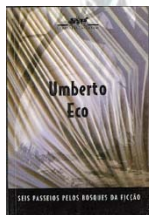


## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

### ТРЕТА РАЗХОДКА: „Бавна разходка в гората“

Някой си господин Юмбло, отхвърляйки Прустовия ръкопис на „По следите на изгубеното време“ от името на издателя Олендорф, пише: „Може би съм малко нетърпелив, но наистина не е за вярване, че някой може да отдели трийсет страници, за да описва как се въртиш и мяташ в леглото, преди да заспиш“.

Калвино, възхвалявайки бързината, предупреждава: „С това не искам да кажа, че бързината е предимство сама по себе си: повествователното време може да бъде и забавено, и циклично, и неподвижно... Тази апология на бързината няма за цел да отрече насладата от протакането.“ Ако не съществуваха подобни удоволствия, не бихме могли да допуснем Пруст в пантеона на словесността. Ако, както отбелязахме, текстът е ленива машина, която иска от читателя да свърши част от работата ѝ, защо му е на един текст да се бави, да убива темпото, да го кара лека-полека? Човек би допуснал, че едно фикционално произведение описва хора, извършващи действия, и че читателят иска да знае как се развиват тези действия. Чувам, че в Холивуд, когато продуцентът изслушва фабулата или сюжета на даден филм, който се предлага, и сметне, че се навлиза твърде много в подробности, вика: „Давай по същество!“ И това означава: не губи време, разкарай психологическите тънкости, разкажи кулминацията, когато Индиана Джоунс е преследван от пълчища врагове или когато Джон Уейн и неговата дружина в „Дилижансът“ се огъват пред Джеронимо.



## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

10

От друга страна, в старите наръчници по сексуална казуистика, които така забавляват Юисмансовия Дез Есент, откриваме понятието *delectatio morosa* – забавяне, препоръчвано дори на онези, които изпитват остра нужда да удовлетворят инстинкта си за възпроизводство. Ако ще става нещо важно или разтърсващо, трябва да култивираме изкуството на забавянето.

В **гората** отиваш, за да се разхождаш. Ако не си принуден да я напуснеш бързо, защото те гони вълк или човекоядец, е много приятно да се разхождаш бавно, да наблюдаваш как слънчевите лъчи играят между дърветата и нашарват полянките, да разглеждаш мъха, гъбите, ниската растителност. Да се бавиш не означава да си губиш времето: човек често спира и мисли, преди да вземе решение.

Но тъй като можеш да се разхождаш из **гората** без да отиваш никъде конкретно, и тъй като понякога е забавно да се изгубиш просто заради тръпката, аз ще се занимавам с онези разходки, които читателят предприема, подканен от авторовата стратегия.



## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

11

Една от забавящите техники, която може да приложи авторът, е онази, която позволява на читателя да предприема „дедуктивни разходки“. Това понятие съм изяснил в книгата си „Ролята на читателя“. (Umberto Eco. *The Role of the Reader*, Bloomington: Indiana University Press, 1979, pp. 31–33)

Във всяко фикционално произведение текстът излъчва сигнали за напрежение, „съспенс“, почти сякаш изказът забавя или дори спира, и авторът предлага: „Я сега, ти продължи...“ Когато говорех за „дедуктивни разходки“, имах предвид – в регистъра на нашата горска метафора – въображаеми разходки **извън гората**: читателите, за да предвидят как ще се развие историята, се обръщат към собствения си житейски опит или към опита си от други истории. [...]

THE TREE  
TO THE  
LABYRINTH

LABYRINTH

HISTORICAL STUDIES ON THE  
SIGN AND INTERPRETATION

ECO

UMBERTO ECO

TRANSLATED BY ANTHONY OLDORN

Harvard



## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

### ЧЕТВЪРТА РАЗХОДКА: „Възможни гори“

12

[...] Основно правило, когато човек си има работа с художествена творба, е, че трябва с готовност да приеме една фикционална уговорка, която Колридж нарича „съзнателно подтискане на желанието за съмнение“. Читателят трябва да съзнава, че му разказват измислена история, но не трябва поради това да смята, че авторът му говори лъжи. Според Джон Сърл авторът просто се „преструва“, че казва истината. Приемаме художественото споразумение и се „преструваме“, че онова, което е разказано, наистина се е случило.

Така стана, че написах два романа, които събраха няколко милиона читатели и поради това се запознах с едно необичайно явление. В първите трийсет-четирийсет хиляди бройки (числото може да е различно в различните страни) читателите в общи линии чудесно съзнават въпросната фикционална уговорка. По-нататък, със сигурност, след вододела на първия милион, се озоваваш в ничия земя, където вече не можеш да си сигурен, че читателите знаят това.

UMBERTO ECO

TRANSLATED BY ANTHONY OLD CORN

Harvard



## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

13

В 115 глава от моята книга „Махалото на Фуко“ героят Казобон, в нощта на двайсет и трети срещу двайсет и четвърти юни 1984, след като е посетил окултна церемония в Консерваторията по изкуствата и занаятите в Париж, тръгва като обезумял по цялата дължина на улица Сен-Мартен, пресича улица Ур, преминава покрай центъра Бобур и стига до черквата Сен-Мери. След това продължава по други улици, като всички са назовани, и най-накрая спира на площад Воз. За да напиша тази глава, изминах същия маршрут няколко пъти нощем, снабден с диктофон, за да записвам какво виждам и какви ми са впечатленията.

В интерес на истината, тъй като имам компютърна програма, която ми показва как изглежда небето по всяко време на годината, на коя да е географска ширина или дължина, стигнах до там, че проверих дали в онази нощ е имало луна и какво място е заемала в небето в различни часове. Направих го, не защото исках да подражавам на реализма на Емил Зола, а защото, когато разказвам, обичам да имам пред себе си сцената, за която пиша; така се запознавам по-добре със случващото се и по-лесно навлизам в персонажите.

ECO

UMBERTO ECO

TRANSLATED BY ANTHONY OLDORN

Harvard



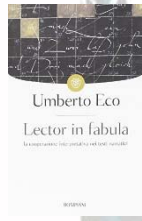
## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

14

След като публикувах романа, получих писмо от човек, който явно е отишъл в Националната библиотека и бе прочел всички вестници от 24 юни 1984. Беше открил, че на ъгъла с улица Реомюр (която всъщност аз не съм назовавал, но тя се пресича на определено място с улица Сен-Мартен) след полунощ, приблизително по същото време, когато е минал Казобон, бушувал пожар – при това голям пожар, щом вестниците са го отразили. Читателят ме питаше как така Казобон не го е видял.

За да се позабавлявам, отговорих, че Казобон навярно е видял пожара, но не го е споменал поради някаква тайнствена причина, която ми е неизвестна – доста правдоподобно обяснение, защото историята беше изпълнена със загадки, както автентични, така и фалшиви. Допускам, че моят читател все още се опитва да открие защо Казобон е премълчал пожара, и най вероятно подозира поредна конспирация на рицарите тамплиери

Но този читател – макар и страдащ от нещо като лека параноя – не беше изцяло в грешка. Бях го подвел да повярва, че моята история се беше случила в „истинския“ Париж, дори бях посочил деня. Ако в хода на такова подробно описание бях казал, че до Консерваторията се намира Гаудиевата „Саграда фамилия“, читателят с пълно право би се ядосал, защото, ако сме в Париж, значи не сме в Барселона. Има ли наистина право нашия читател да търси пожар, който действително е горял в онази нощ в Париж, но го няма в книгата ми?



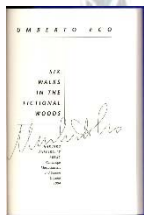
## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

15

Оставам на мнението, че читателят ми преувеличаваше, преструвайки се, че една фикционална история трябва изцяло да отговаря на действителния свят, за който говори; но проблемът не е толкова прост.

Когато влизаме в **гората** на измислицата, от нас определено се очаква да подпишем фикционална уговорка с автора, и сме готови да приемем, например, че вълците могат да говорят; но когато вълкът изяжда Червената шапчица, ние решаваме, че тя е мъртва (и това убеждение е решаващо за необикновеното удоволствие, което поражда у читателя възкръсването ѝ). Представяме си вълка рунтав и със заострени уши, горе долу като вълците, които могат да се срещнат в истинските гори, и ни изглежда съвсем естествено, когато Червената шапчица се държи като малко момиченце, а майка ѝ – като възрастен, притеснена и отговорна. Защо? Защото така стоят нещата в света на нашия опит – свят, който засега, без да навлизаме в кой знае какви онтологични съображения, ще наречем *действителен свят*.





## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

### ПЕТА РАЗХОДКА: „Тайнственият случай на улица Сервандони“

16

[...] Можем ли да кажем, че всеки художествен текст проектира такъв читател-модел, съвсем като Фунес Паметливия на Борхес? Определено не. От читателите на „Червената шапчица“ не се иска да знаят за Джордано Бруно, а от тези на „Бдението над Финеган“ – със сигурност. Тогава какъв е форматът на Енциклопедията, който иска от нас една „нормална“ повествователна творба?

[...] Точният формат на Енциклопедията, който изисква даден текст от читателя си, остава въпрос на предположения. Да го открием означава да открием стратегията на автора-модел – с други думи, не „фигурата в килима“, а **правилото**, според което във фикционалния килим могат да се проследят множество фигури.

[...] Художествените текстове се притичат на помощ на нашето метафизическо тесногръдие. Ние живеем в грамадния лабиринт на действителния свят, който е по-голям и по-сложен от света на Червената шапчица. Това е свят, чийто пътеки още не сме *картографирали* изцяло и чиято тотална структура сме неспособни да я опишем. С надеждата, че все пак съществуват правила на играта, човечеството през вековете е умувало дали **лабиринтът** има автор или може би повече от един автор.





## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

17

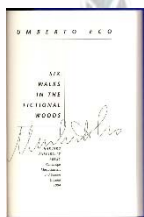
Мислило е за Бог и за боговете така сякаш те са емпирични автори, разказвачи или автори модели. Хората са се чудили как ли би изглеждало емпиричното божество: дали има брада, дали е Той или Тя, или То, дали е било родено, или винаги е съществувало, и дори (в наши дни) дали е мъртво. Бог като разказвач винаги е бил търсен – в животински черва, в полета на птичите ята, в горящия къпинов храст, в първото изречение на Десетте Божи заповеди. Но някои (включително философите, разбира се, но и последователи на много религии) са търсили Бога като Автор модел – тоест, Бог като Правилото на Играта, като Закона, който прави или някой ден ще направи разбираем лабиринта на света. Божественото е нещо, което трябва да открием едновременно с откритието защо сме в лабиринта и по каква пътека трябва да вървим из него.

В своя послепис към „Името на розата“ казах, че обичаме детективски истории, защото те задават същия въпрос, който задават философията и религията: „Кой беше?“ Но това е метафизика за читателя от първо ниво. Читателят от второ ниво задава по-сериозни въпроси: как трябва да идентифицирам (по логически път) или дори как трябва да конструирам Автора-модел, така че да е смислен прочитът ми? [...]

UMBERTO ECO

TRANSLATED BY ANTHONY OLD CORN





## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

### ШЕСТА РАЗХОДКА: „Художествени протоколи“

[...] Има много причини, по които едно художествено произведение може да бъде проектирано върху истинския живот. Но трябва да помислим и за друг, много по-важен проблем: нашата тенденция да конструираме живота като роман.

Според юдео-християнския мит за произхода, всички създания и неща са наименувани от Адам. Във вековното търсене на перфектния език са се правили опити да бъде реконструиран езика на Адам, който, казват, знаел как да назовава нещата и създанията в съответствие с тяхната природа. Векове наред се е смятало, че Адам е изобретил описание – тоест списък със строги обозначители – състояща се от „естествени“ имена, за да може да прикачи „истински“ етикет на конете, ябълките или дъбовете. През седемнайсети век Франсис Лодуик излязъл с идеята, че първоначалните имена са били не имена на материи, а на действия; с други думи, отначало нямало име на пиещия, или на питието, обаче имало за акта на пиене. Именно от сферата на действието, твърдял Лодуик, са извлечени имената на извършителя (пиещия), обекта (питието) и мястото (пивницата). Идеите на Лодуик предшестват това, което днес се нарича теория за *падежната* граматика. Според нея нашето разбиране на даден термин в даден контекст получава формата на инструкция: „Трябва да има агент, контрагент, цел и т. н.“. Накратко, разбираме изреченията, защото можем да си представим цели разкази, към които се отнасят тези изречения, дори когато назовават някакъв естествен вид.

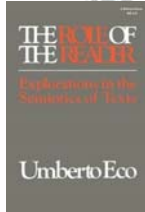


## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

19

Можем да открием подобна идея в Платоновия диалог „Кратил“: думата представлява не нещо само по себе си, а източника или резултата от определено действие. Генетивът на Юпитер е *Dios*, защото е съществувало първоначално име, изразяващо обичайната активност на царя на боговете – да бъде *di'on zen*, „онзи, през когото се дарява живот“. По същия начин думата *anthropos* (човек) е видяна като изопачаване на по-ранна синтаagma, означаваща „онзи, способен да размишлява върху видяното“.

И така можем да кажем, че Адам не е отличавал тигрите (например) просто като индивидуални представители на естествен вид. Той е различавал конкретни животни, притежаващи определени морфологически свойства, доколкото са били въввлечени в определени видове действия, общували са с други животни и със своята естествена среда. След това Адам е постановил, че субектът, или подлогът (обичайно действащ спрямо контра-subекти, за да постигне определени цели, и обикновено появяващ се в специфични условия) е само част от историята – историята е неотделима от субекта и субектът е задължителна част от историята. Само на този етап от познанието на света е могло субектът X в действие да бъде назован „тигръ“.



## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

20

Днес в света на изкуствения интелект специалистите използват думата „рамки“ за схеми на действие (например влизане в ресторант, отиване на гарата за влака, разтваряне на чадър). След като компютърът научи тези схеми, той може да разбира различни ситуации. Но психолози като Джеръм Брунер посочват, че нашият нормален начин да разказваме всекидневните си преживявания също приема формата на истории и същото става с Историята, когато я виждаме като *historia rerum gestarum* или разказ за отминали действителни събития. Артър Данто казва, че „историята разказва истории“, а Хейдън Уайт говори за „историята като литературен артефакт“. А. Ж. Греймас основа цялата си семиотична теория върху „действения модел“, нещо като повествователен скелет, който представлява най-дълбоката структура на всеки семиотичен процес, тъй че „повествователността е .... организираният принцип на целия дискурс“.

Нашето възприятно отношение със света работи, защото вярваме на предходните истории. Не бихме могли изцяло да възприемем едно дърво, ако не знаехме (тъй като други са ни казали), че то е продукт на дълъг растеж и че не пораста за една нощ. Тази убеденост е част от нашето „разбиране“, че дървото е дърво, а не цвете. Приемаме една история, която нашите предшественици са ни предали като истинна, нищо че днес наричаме тези предшественици учени.



UMBERTO ECO  
TRANSLATED BY ANTHONY OLDICORN



**УМБЕРТО ЕКО:**

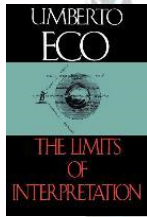
## **ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“**

21

Никой не живее в моментното настояще; ние свързваме неща и събития благодарение на слепващата функция на паметта, както персоналната, така и колективната (историята и митовете). Разчитаме на предходна история, когато казваме „аз“, не поставяме под въпрос това, че сме естественото продължение на даден индивид, който (според нашите родители или съответните служби) е роден в точно определено време, в точно определен ден, в точно определена година, и на точно определено място. Като живеем с две паметни (своята индивидуална памет, която ни позволява да разкажем какво сме правили вчера, и колективната, кога и къде е родена майка ни), често сме склонни да ги объркваме, все едно сме свидетели на раждането на майка си (а и също на Юлий Цезар) така, както сме „свидетели“ на собствения си преходен опит.

Този възел от индивидуална и колективна памет удължава животът ни като го разтяга назад във времето и ни изглежда като обещание за безсмъртие. Когато участваме в тази колективна памет (чрез разказите на по-възрастните и книгите) ние сме като Борхес, втрънен в магическия Алеф – точката съдържаща цялата вселена: в течение на живота си можем, в известен смисъл, да треперим с Наполеон при внезапния повей на студения вятър над Света Елена, да празнуваме с Хенри V победата при Аженкур, и да страдаме с Цезар заради предателството на Брут.





## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

22

Тъй че е лесно да разберем защо художествената литература така ни запленява. Тя ни предлага възможността да прилагаме безгранично своите способности за възприятие на света и възстановяване на миналото. Художествената литература има същата функция като игрите. Когато играят децата се научават да живеят, защото симулират ситуации, в които могат да се озоват като възрастни. А през художествената литература ние, възрастните, тренираме способността си да структурираме своя опит от миналото и настоящето.

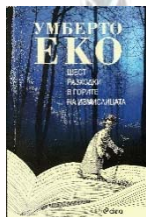
Но ако повествователната активност е толкова тясно свързана с всекидневния ни живот, дали не интерпретираме живота си като художествена литература и дали, интерпретирайки реалността не вмъкваме фикционални елементи?

[...] Какво да правим с нахлуванията на фикционалността в живота, след като познаваме историческото въздействие, което може да има това явление? Не желая да казвам, че моите **разходки в гората на измислицата** са лек за големите трагедии на нашето време. И все пак, тези разходки ни позволиха да разберем механизмите, по които художествената литература може да оформя живота.

UMBERTO ECO

TRANSLATED BY ANTHONY OLDICORN





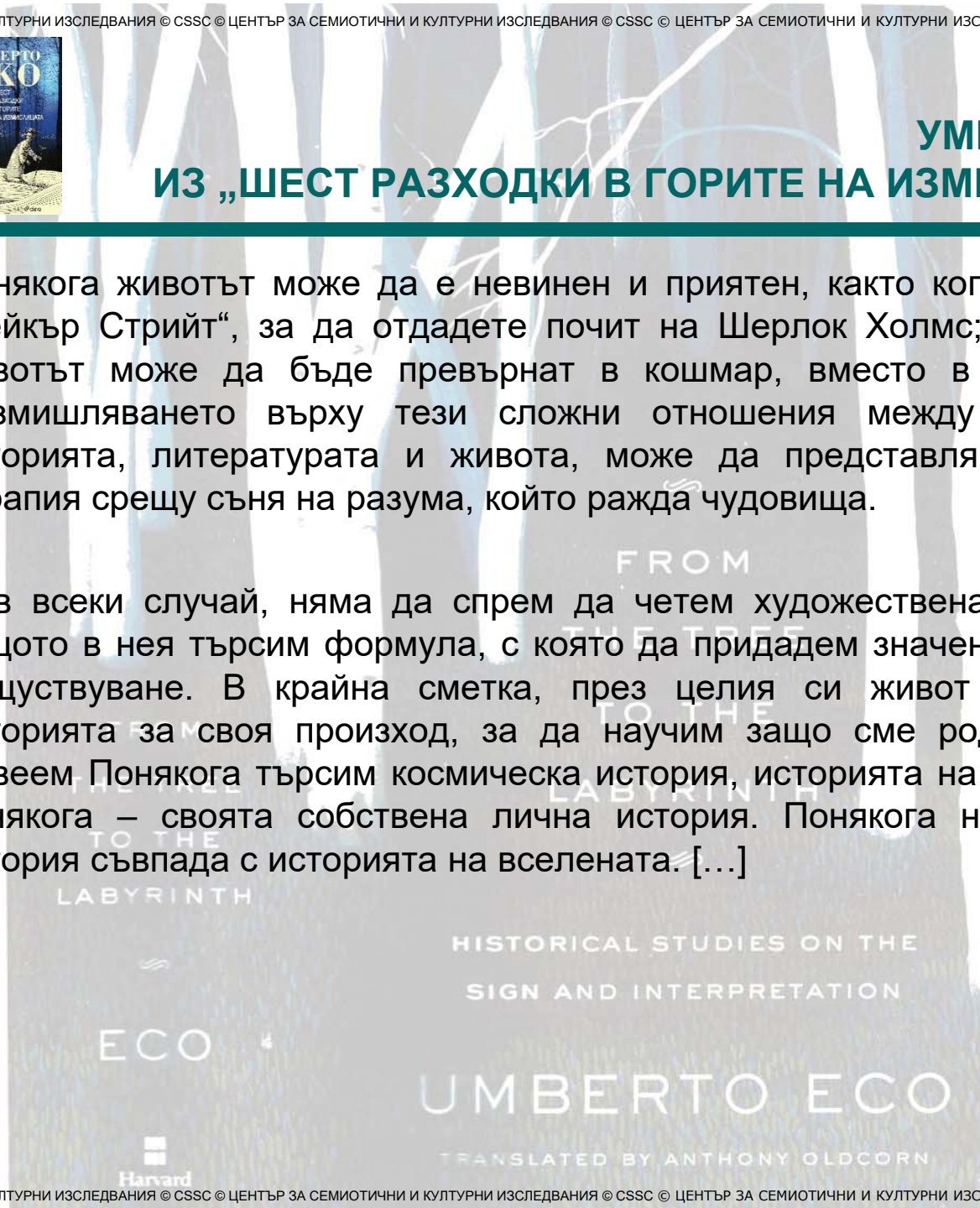
## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“

23

Понякога животът може да е невинен и приятен, както когато идете на „Бейкър Стрийт“, за да отдадете почит на Шерлок Холмс; но друг път животът може да бъде превърнат в кошмар, вместо в сладък сън. Размишляването върху тези сложни отношения между читателя и историята, литературата и живота, може да представлява един вид терапия срещу съня на разума, който ражда чудовища.

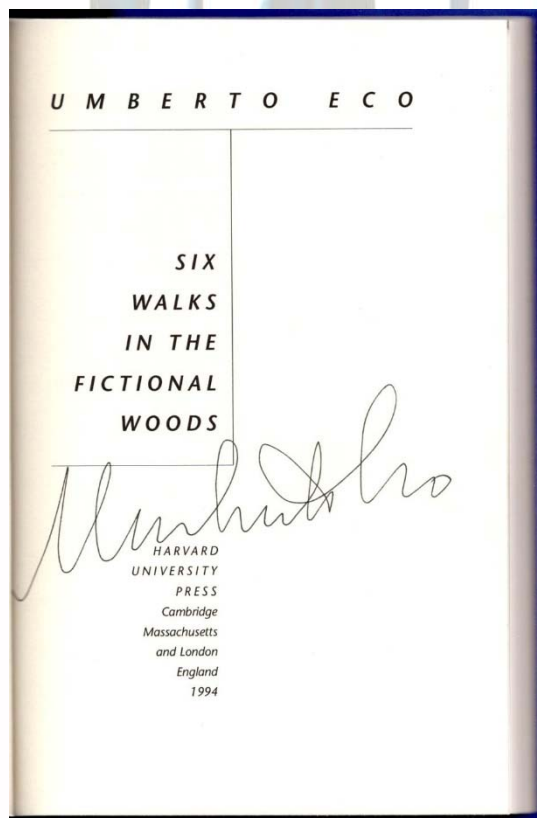
\*

Във всеки случай, няма да спрем да четем художествена литература, защото в нея търсим формула, с която да придадем значение на своето съществуване. В крайна сметка, през целия си живот ние търсим историята за своя произход, за да научим защо сме родени и защо живеем. Понякога търсим космическа история, историята на вселената, а понякога – своята собствена лична история. Понякога нашата лична история съвпада с историята на вселената. [...]





## УМБЕРТО ЕКО: ИЗ „ШЕСТ РАЗХОДКИ В ГОРИТЕ НА ИЗМИСЛИЦАТА“



Презентацията представя обособена част от книгата на Умберто Еко „Шест разходки в горите на измислицата“. София, Сиела Норма АД, 2014, 195 с., превод на Ангел Игов по изданието: Umberto Eco. Six Walks in the Fictional Woods. Harvard University Press, 1994. Всички права на автора, преводача и издателите са запазени. Презентацията е с образователна цел (четене на метафори, с които живее семиотиката) и е за нуждите на студентите от НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, които изучават курсове по семиотика.

FROM  
THE TREE  
TO THE  
LABYRINTH

HISTORICAL STUDIES ON THE  
SIGN AND INTERPRETATION

UMBERTO ECO

TRANSLATED BY ANTHONY OLDICORN

ECO

