

# МИТОЛОГИЧНИЯТ КОД В „ГРАМВАЙ „ЖЕЛАНИЕ“ – РЕФЕРЕНЦИИ И АРХЕТИПИ

*Траяна Латева*

*Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“*

## MYTHOLOGICAL REFERENCES AND ARCHETYPES IN “A STREETCAR NAMED DESIRE”

*Trayana Lateva*

*Plovdiv University “Paisii Hilendarski”*

The present paper is inspired by one of the most beloved and famous plays in modern culture, “A Streetcar Named Desire” (1947), written by the American playwright Tennessee Williams. The problem set to be analyzed focuses on why the explicit and implicit mythological references and archetypes are incorporated in some of the play’s key scenes and how they are connected to the conflict between the two main characters, Blanche DuBois and Stanley Kowalski. As a basis for the literary research serves the “mythical method” (a concept created by T. S. Eliot in his review of Joyce’s “Ulysses”), which Williams never openly theorizes about but uses in a lot of his works, as well as the different layers of symbolism which successfully cooperate with the realistic elements in the play.

**Keywords:** Tennessee Williams, American playwright, Greek mythology, archetypes

„Трамвай „Желание“ пристига на първата си спирка – театъра „Етъл Баримор“ (Манхатън, Ню Йорк) през 1947 година<sup>1</sup>, когато въпреки усилията на Юджийн О’Нийл повече от две десетилетия по-рано да докаже, че не е невъзможно да се види бродуейска продукция със сериозна, задълбочена тематична ориентираност и богата вариативност на сюжет и персонажи, американският съвременен театър все още прави първите си усилия да се оттласне от комедиите

---

<sup>1</sup> Всъщност „Трамвай „Желание“ се играе за първи път в театър „Шуберт“ (Ню Хейвън, Кънектикът) в периода 30 октомври – 1 ноември 1947 г., но не предизвиква толкова голям интерес, колкото, след като се премества в театър „Етъл Баримор“ на 3 декември същата година (там до 1949 г. се поставя 855 пъти). Затова тук именно „Етъл Баримор“ е посочен като „първа (истинска) спирка“ на пиесата. Вж. Kolin/Колин 1991 и <http://www.playbill.com/production/a-streetcar-named-desire-ethel-barrymore-theatre-vault-0000013164>.

и музикълите, които са предпочитана форма на забавление в поствоенната обстановка, и да се насочи към осъществяване на ренесансовия етап от развитието си. По това време Тенеси Уилямс е вече познат на аудиторията и критиката благодарение на изненадващия успех на „Стъклената менажерия“ (1945), който го изправя пред новородилата се амбиция да създаде проект, по-добър от предходния. Когато „Трамвай „Желание““ вдига за първи път завесите си за публиката, макар и да не липсват отрицателни рецензии, породени най-вече от скандалния характер на някои от сцените, експлицитно заявената хомосексуалност на един от героите и пречупването на консервативния театрален морален код, пиесата почти единодушно се приема за „най-вълнуващата драма на Уилямс, изпълнена с емоционални обрати“ (Елинор Хюс)<sup>2</sup>, печели няколко награди, сред които и „Пулицър“<sup>3</sup>, и заслужено извисява своя автор над други, също толкова активни тогава драматурзи. Успешната колаборация на Уилямс с режисьора Елия Казан – несъмнено една от най-значимите фигури във филмовото и театралното изкуство на миналия век, по време на подготовката на бродуейската премиера довежда и до реализирането на екранна постановка, излязла през 1951 г. и запазила оригиналния актьорски състав (Марлон Брандо, Ким Хънтър, Карл Молдън), с изключение на Джесика Тенди в ролята на Бланш Дюбоа, която е заменена от Вивиан Лий<sup>3</sup>, вече придобила популярност чрез знаковата си роля на Скарлет О’Хара в „Отнесени от вихъра“<sup>4</sup>. Филмът е отличен с три награди на Академията<sup>4</sup> и носи допълнителна популярност на пиесата.

Едно от основните неща, към които тълкувателските прочити насочват вниманието си, е реалистичният подход при изобразяването на действителността, който според някои придобива прекалено сурови, на места дори вулгарни очертания. В „Трамвай

---

<sup>2</sup> Вж. Kolin/Колин 1991.

<sup>3</sup> Ролята на Бланш Дюбоа не е непозната за Лий – тя играе в британската продукция на „Трамвай „Желание““, режисирана от Лорънс Оливие. Холивудското студио се нуждае от по-познато лице за главната женска роля и изборът лесно се спира именно върху Лий.

<sup>4</sup> Това е първият случай, при който филм печели три от общо четири номинации в „актьорските“ категории: Вивиан Лий – за главна женска роля, Хънтър – за поддържаща женска роля, и Молдън – за поддържаща мъжка роля. Марлон Брандо губи от по-опитния Хъмфри Богарт в „Африканската кралица“. Вж. <https://www.filmsite.org/aa51.html>.

„Желание“ той се проявява по-осезаемо в речта на някои от героите и техните действия и служи за опора, върху която сюжетът стъпва и се гради поетапно, докато не стигне до кулминационния сблъсък. Тук обаче реализмът не е в чистата си форма, наситена единствено с прозаичност, а е силно примесен с лиризм, който в определени моменти надделява и изгражда собствена мрежа от взаимовръзки<sup>5</sup>. Поетичното начало при Уилямс се разгръща на няколко равнища – от трансформациите на самия език, украсен с ритмика и мелодичност, през описанията на декорите и начина, по който персонажите изразяват вътрешната си чувствителност (това най-пълноценно може да се усети при Бланш, за която имажинерното доминира над реалното), до символистичния пласт, чиито проявления (колористика, музика, жестове), играещи си със сензитивността, често служат за наслагване на контрастни внушения и предзнаменуват събития, отредени да се случат на по-късен етап от действието.

Настоящото изследване е вдъхновено именно от закодираните в драматургичното действие елементи на поетичното и в частност – от митологичните препратки и архетипи, част от тях заложени само имплицитно, но привличащи познати образи от културната памет на читателя не без помощта на инкорпорирането на други маркери. Основни обекти на анализа ще бъдат главните герои – Бланш Дюбоа и Станли Ковалски, видени през символистичния митологичен код едновременно в тяхната различност, но и сходност.

Въпреки че Тенеси Уилямс никога не е теоретизирал открито по въпроса за т.нар. „митически метод“, родил се като понятие от Т. С. Елиът в неговата рецензия за Джойсовия „Одисей“<sup>6</sup>, авторът на „Трамвай „Желание“ все пак е бил запознат с него. За това свидетелства работата му с класически прототипи, имплантирани в сюжетното действие и трансформирани според нуждите му в немалка част от известните му произведения: „The Rose Tattoo“ (1950), „Camino Real“ (1953), „Orpheus Descending“ (1958), „Suddenly Last Summer“ (1958).

---

<sup>5</sup> Самият Уилямс твърди, че в т.нар. „поетически реализъм“, който често му е приписван от критиката, по-скоро се придържа към поетичното, отколкото към реалистичното.

<sup>6</sup> Вж. [Eliot/Елиът 1975](#).

Зоната на митологичното в „Трамвай „Желание“ е отключена още в самото начало на пиесата при обрисувването на пространствените ориентири, на фона на които една по една изплуват и фигурите на персонажите. Мястото на действието е Ню Орлиънс, а улицата, на която неочаквано пристига по-голямата сестра на Стела Ковалски – Бланш Дюбоа, носи името „Елисейските полета“. В гръцката митология Елисейските полета са митично място, доближаващо се до представите за Рая, където се пренасят душите на героите и простосмъртните, чийто живот е останал неопетнен от порочността, в търсене на вечна хармония и мир. Избраното пространство съхранява част от знаците на класическия си първообраз – казано е, че минава между железопътна линия и река Мисисипи така, както в митологията според Омир полетата са обгърнати от реката Океан, а събитията започват да се разгръщат в началото на месец май, т.е. през пролетта, единствения споменат сезон във Вергилиевото описание на полетата. В същото време обаче то рязко се оттласква от идеята за пасторален, светъл пейзаж: кварталът е беден, притежава „известно вулгарно очарование“, къщите са „посивели от времето, с паянтови външни стълби и веранди и с причудливо украсени кули“, паднал е здрач, а „духът на разрухата“ (Уилямс/Williams 2011: 123), който все по-натрапчиво се прокрадва, е смекчаван единствено от нежносиньото, почти тюркоазно небе – знак за предстоящата „светла“ поява на Бланш (облечена е с бял костюм с пухкаво елече, перлена огърлица и обици, бели ръкавици и шапка) и последвалото екстатично сливане на мрак и светлина, вълшебство и реализъм. Пътят на Бланш до дома на сестра ѝ кореспондира и с житейския ѝ път: „казаха ми да взема трамвай „Желание“, после да се прехвърля на друг, „Гробищата“, да мина шест пресечки и да слеза на „Елисейските полета“ (Уилямс/Williams 2011: 125). Трамвайът „Желание“ се свързва с копнежите на Бланш по охолен, щастлив живот, споделен с мъжа, когото е обичала; „Гробищата“ – със сблъсъка с „всичката тая смърт“ – на съпруга ѝ, „татко, мама, Маргарет, така ужасяващо [...], старата братовчедка Джеси веднага след Маргарет“ (Уилямс/Williams 2011: 138), а „Елисейските полета“ репрезентира последната надежда на Бланш да намери успокоение и спасение, изтръгващо я от обсебващите спомени за

опетнената с кръв и смърт „красива мечта“<sup>7</sup>, останала неизживяна докрай. Нескритата изненада и разочарование, с които героинята встъпва в непознатата среда – „сигурно не са... разбрали... кой номер търся“; „възможно ли е това да е нейният дом (на Стела – б. м.)?“ (Уилямс/Uilyams 2011: 126), са обусловени от разминаването на очаквания и действителност. Знаците на фаталната обреченост дебнат застрашително, озвучавани от мелодията на „меланхоличното пиано“, но остават пренебрегнати, защото въпреки първоначалното си стъписване Бланш все пак се настанява в дома на Стела и Станли, което предопределя и хода на събитията – от обещание за „остров на блажените“ „Елисейските полета“ се превръща в злокобно измерение на подземното царство.

И докато за Бланш френският квартал на Ню Орлиънс въплъщава представите за infernalно пространство, то за Станли Ковалски „Елисейските полета“ в действителност се препокриват с концепцията за Едема, в който той не просто живее блажено, отдал се на любимите си занимания и ежедневни удоволствия, а и се изживява като единствен владетел, чиято дума е закон: „Спомни си какво казваше Хюи Лонг – „Всеки човек е крал!“. И тука аз съм кралят, гледай да не го забравяш!“ (Уилямс/Uilyams 2011: 225). Станли олицетворява скъсаната връзка на човека с духовната страна на същността си, погълната единствено от плътски примитивни страсти и нагони, които са основен двигател на съществуването му. Той е първичен и вулгарен, а речта и действията му както към Бланш, така и към Стела издават грубиянско, животинско поведение. Именно натрупването на подобни характеристики дава повод на Джудит Томпсън в труда си „Пиесите на Тенеси Уилямс: памет, мит и символ“ да положи образа на Станли в митологична перспектива, чрез която той несъмнено може да се провиди като носител на Дионисиевото начало. Любопитната теза на Томпсън, освен подкрепена, разбира се, с примери от текста, е допълнително насърчена от факта, че самият Уилямс открито коментира фигурата на бог Дионис като вдъхновение при написване на друга своя пиеса – “The Rose Tattoo”, излязла пет

---

<sup>7</sup> „Красива мечта“ е буквалният превод от френски на името на имението, в което Бланш и Стела са живели като деца – „Бел Рев“ (“Belle Reve”).

години по-късно<sup>8</sup>. Възможността митологичният архетип, вече запаметен в съзнанието на драматурга, да е бил активен съзнателно или не и в „Трамвай „Желание“, не е изключена. Основното, с което Томпсън си служи при изграждане на аргументацията си, е анималистичната символика, присъща и за Станли, и за Дионис. Богът на виното и веселието е един от боговете в древногръцкия пантеон, за когото е характерно преобразяването в животни – най-често това са бикът и козелът. Загатнатото животинско начало още при първата поява на Станли на сцената – „животинска радост от самия себе си личи във всичките му движения и пози“ (Уилямс/Uilyams 2011: 140), се препотвърждава чрез наблюденията на Бланш, изложени пред Стела в опит да я убеди да преосмисли съжителството си със Станли: „Той се държи като животно, има животински навици! Яде като животно, движи се като животно, говори като животно! Даже има нещо... предпочешко – нещо, което още не е достигнало съвсем стадия на човешкото!“ (Уилямс/Uilyams 2011: 186). В хаотичното ѝ словоизлияние се прокрадва и представата за Станли като ловец: „Станли Ковалски – останка от каменния век! Носи вкъщи суровото месо на животното, убито в джунглата“ (Уилямс/Uilyams 2011: 186). Това подсилва допълнително идеята за хищническата му натура, а и работи в полза на изграждането на образа му като Дионисиев последовател – жертвоприношенията са важна част от култа към древногръцкия бог. Абстрактната представа за животинското, взело надмощие над човешкото, се избистря за първи път, когато Бланш пита Станли кога е роден, за да узнае астрологичния му знак. Отговорът на сестра ѝ – „точно пет минути след Коледа“ (Уилямс/Uilyams 2011: 191), мигновено извиква аналогия с козела, на което гласност дава и самата Бланш: „Козирог – Козелът!“ (Уилямс/Uilyams 2011: 191). От една страна, в митологията той е асоцииран с похотливост, надмощие, мъжество и оплодителна мощ<sup>9</sup> – основополагащи характеристики при тълкуването на силния мъжки образ в пиесата: „От най-ранното му съзряване като мъж център на живота му са били удоволствията с жени, тяхното

<sup>8</sup> Вж. Devlin/Девлин 1986.

<sup>9</sup> Неслучайно постоянните спътници на Дионис – сатирите, са полухора, полукозли (вж. Батаклиев/Batakliiev 2011).

доставяне и получаване, не със слабостта и зависимостта, а със силата и гордостта на красиво оперен петел сред кокошки“ (Уилямс/Williams 2011: 140). Ролята му на „шарен осеменител“ сякаш опиянява съпругата му Стела, която, вместо да бъде отблъсната от вулгарното му поведение, по-скоро остава привлечена, развълнувана и почти хипнотизирана от него. От друга страна, в художествените си прояви козелът се смята и за предвестник на демоничното или пратеник на Сатаната, какъвто се оказва Станли в личния ад на Бланш. Козелът е първият от триадата рогати животни, които се превръщат в символи на Станли, като другите две са съответно овенът, вълпен като представа от Бланш, и бикът, споменат в речта на Мич почти обидно, с отвращение, във финалната сцена, преди Бланш да бъде отведена в лудницата. Дионисиевият код не се изчерпва с това – Станли е ценител на храната, игрите и доброто пиене точно като древния си първообраз, с разликата, че предпочитаните от него алкохолни напитки са бирата и уискито, а не виното.

Функционална за по-пространното разгръщане на зоната на митологичното се оказва единадесета сцена, ключова за сюжетното развитие и бележеща кулминационния поврат в отношенията между Станли и Бланш. Останал насаме с Бланш, Станли вижда възможност последно да поиграе с жертвата си, преди окончателно да свлече платното на илюзорността, за да оголи пред нея най-зловещите проявления на същността си. Опияняването на двамата герои, разполагането на случващото се през нощта (пространство, в което идентичностите се размиват) и най-вече агресивният насилствен физически акт трансформират сцената, при което декорите на обикновената къща във френския квартал на Ню Орлиънс са заменени от въображаемо реконструиране на епизод от Дионисиевите празници, като два от ритуалните актове, изпълнявани в чест на гръцкия бог – “sparagmos”<sup>10</sup> и “omophagia”<sup>11</sup> – се преработват според нуждите на пиесата. Първият (в буквален превод „разкъсване на парчета“) репрезентира разчленяването на животното (в някои случаи и на човека), избрано да послужи за жертвоприно-

---

<sup>10</sup> Вж. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/sparagmos>

<sup>11</sup> Вж. <https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/omophagia>

шение. В контекста на „Трамвай „Желание““ знаците на подобен ритуал се провиждат в словесните нападки на Станли към Бланш, поднесени с присъщия му имитативно-подигравателен тон, т.е. „разкъсването“ се проявява на метафорично ниво чрез илюстриране на разпадналата се монолитност на съзнанието на героинята. Това е допълнително маркирано, макар и имплицитно, чрез способите на символистичната образност. Появата на сенките, родени из утробата на мрака – „зловещи отражения [...] с гротескна и заплашителна форма, [...] извиващи се като пламъци по стената“ (Уилямс/Williams 2011: 247) – са алюзия именно към заплашително обсебилите героинята деструктивни мисли и преследващите я спомени от миналото, свързани със самоубийството на съпруга ѝ. Като продължение на *sparagmos*-а *otophagia*-та е изяждането на суровото месо – действие, което се асоциира с триумфа на дивото, първичното над цивилизационното, рационалното, придобили в произведението на Уилямс визуален образ в лицето на Станли и Бланш. Това недвусмислено се отнася към акта на изнасилването, преди чието задкулисно осъществяване се репликира вече познатият модел, който предполага съотнасянето на герой към животинския му двойник – в случая Станли вижда в Бланш не нощна пеперуда, както е наречена в началото, а тигрица. Изборът не е случаен, защото Дионис често е изобразяван върху тигър или пантера.

И въпреки че през призмата и на двата Дионисиеви ритуала ролята на жертвата е отредена на Бланш, докато Станли отново се проявява като консуматор и агресор, важно е да се отбележи, че сцената на изнасилването не е просто сблъсък на две личности, а и на две начала, борещи се за надмощие в човешката душа. В този смисъл образът на Бланш не бива да се разглежда едностранно, въвличан единствено в зоната на познатото и утвърденото. Привидната диференциация на героинята от заобикалящата я среда, първоначално заявена в чисто физически план (красотата на Бланш, противопоставена на грозотата на квартала), впоследствие и на символистично равнище – когато етимологията на името и фамилия ѝ е разшифрована от самата нея пред Мич: „Това е френско име. Дюбоа значи „гора“, а Бланш значи „бяла“ (Уилямс/Williams 2011: 168), се натрапва, за да изгради определена мисловна нагласа, която да преобърне в хода на действието. Така



очакваните чистота и невинност, свързвани с бялото (това е и предпочитаният цвят при избора ѝ на дрехи и бижута), са опетнени от различни актове и знаци, сродяващи Бланш по-скоро с Дионисиевото, отколкото с Аполониевото. Подобно на Станли, и тя демонстрира зависимост към алкохола (едно от първите неща, които прави, когато се нанася в апартамента на Стела, е да си сипе чаша уиски); цветовата гама на тоалетите ѝ не се свежда само до бялото, а се разнообразява и от по-наситени цветове (червената сатенена роба – символ на страстното, демоничното), чиято употреба съвпада с моментите на душевен превес на Дионисиевото; влиза в ролята на изкусителка както пред Станли (първоначалното ѝ впечатление от него е, че той не е като другите „лигльовци“, а е „истински мъж“), така и пред младежа, който идва да събира пари за вестник „Вечерната звезда“, като се самоопределя като „тарантула“, а за любовниците си говори като за жертви; често изпада в емоционално нестабилни състояния, озвучавани от мелодията на Варшавянка – полката, която са свирили в нощта, когато Алан се е застрелял. Напластяването на подобни поведенчески характеристики кулминира във финалното полудяване и „коронясване“. Бланш се превръща в мрачната владетелка на подземното царство: „В момента тя поставя тиарата с фалшивите диаманти върху главата си пред огледалото на тоалетката и си мърмори възбудено, сякаш е пред гълпа от призрачни обожатели“ (Уилямс/Williams 2011: 241). Хармоничното носи белега на едно вече отминало живеене, чието съхраняване и претворяване макар и в чужда, непозната среда е нужно, за да не се разрушат изцяло устоите на психичната стабилност.

В хода на един ретроспективен прочит фаталната неизбежност на онова, което се случва в единадесета сцена, може да се провиди и чрез разгълкуването на поредната митологична референция в текста. На връщане към дома на Стела след първата си среща с Мич Бланш отправя поглед към небето в търсене на Плеядите: „Излезли са, ето ги! Господ да ги благослови! Всичките заедно, отиват си вкъщи след малката си партия бридж...“ (Уилямс/Williams 2011: 202). Последвалите събития предполагат появата на подобна препратка да се положи в един по-трагичен митологичен контекст, а не да се преработва чрез механизмите на

фантазното. Плеядите, които героинята споменава, са седем сестри, дъщери на титана Атлант и океанидата Плеяона, превърнати от Зевс първо в гълъби, впоследствие и в звезди, за да бъдат спасени от ловеца Орион, който неуморно ги преследвал. В смислите на творбата като Плеядите, макар и не седем, а само две, са видени Бланш и Стела, които се свързват с небесното по особен начин – Бланш репрезентира луната, изразител на мечтателността, но и на самотата (песента, която си пее, докато е във ваната, в седма сцена носи заглавието „It’s Only a Paper Moon“)<sup>12</sup>, а Стела е „звездичката“ (stella, лат. ‘звезда’). В Орион се въплъщава Станли – и двамата са ловци, и двамата са насилници (на Меропа и Бланш), техният похитител, макар и да е видян като такъв само през погледа на Бланш. Фактът, че на нощното небе Плеядите са разположени в границите на съзвездието Бик, извиква представата за затвореност и обреченост, каквито Бланш изпитва в дома на Станли, асоцииран със същото животно. Опитите ѝ да се свърже със стар познат от колежа, който да уреди по-добро място за живеене за нея и сестра ѝ, се случват против волята на Стела и в крайна сметка се оказват неуспешни. Единственият начин за Бланш да се откъсне от кошмарното си пребиваване в „Елисейските полета“ е, като се отдръпне в собствения си свят, където въображението ѝ рисува идилични картини: тя и Мич седят „в малко артистично кафе на левия бряг на Сена“, а Шеп Хънтли, бивш неин почитател, я „кани на пътешествие в Карибско море“ (Уилямс/ Uilyams 2011: 256).

Пластът на митологичното, заложен в „Трамвай „Желание“, може да бъде лесно подминат, особено при едно нецеленасочено, неинтерпретационно четене, но все пак прави зоната на един нов любопитен прочит на текста достатъчно обширна, за да бъде тя пренесена и на територията на други произведения на Тенеси Уилямс.

## БИБЛИОГРАФИЯ

**Devlin/Девлин 1986:** Devlin, A. *Conversations with Tennessee Williams*. Jackson: University Press of Mississippi, 1986.

<sup>12</sup> Любопитен е и фактът, че първоначалното заглавие на пиесата е било „Blanche’s Chair in the Moon“. Вж. [https://www.yorknotes.com/alevel/english-literature/a-streetcar-named-desire-2017/study/4\\_contexts-interpretations](https://www.yorknotes.com/alevel/english-literature/a-streetcar-named-desire-2017/study/4_contexts-interpretations)

- Елиот/Елиът 1975:** Eliot, T. S. *Ulysses, Order and Myth*. // *Selected Prose of T.S.Eliot*. London: Faber & Faber, 1975, 100 – 106.
- Колін/Колин 1991:** Kolin, P. The First Critical Assessments of A Streetcar Named Desire: the Streetcar Tryouts and the Reviewers. // *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Kansas: University of Kansas, Fall 1991, Vol. VI, No. 1:, 45 – 67.
- Томпсън/Томпсън 2002:** Thompson, J. *Tennessee Williams' Plays: Memory, Myth and Symbol*. New York: Peter Lang Publishing, 2002.
- Батаклиев/Batakliiev 2011:** Батаклиев, Г. *Антична митология. Богове и герои*. София: Изток-Запад, 2011. [Batakliiev, G. *Antichna mitologiya. Bogove i geroi*. Sofia: Iztok-Zapad, 2011.]
- Уилямс/Uilyams 2011:** Уилямс, Т. *Трамвай Желание*. // *Пиеси. Стъклената менажерия. Трамвай Желание*. София: Колибри, 2011, 121 – 263 [Uilyams, T. *Tramvay Zhelanie*. // *Piesi. Staklenata menazheriya. Tramvay Zhelanie*. Sofia: Kolibri, 2011, 121 – 263.]

### ЕЛЕКТРОННИ ИЗТОЧНИЦИ

- <[https://www.yorknotes.com/alevel/english-literature/a-streetcar-named-desire-2017/study/4\\_contexts-interpretations](https://www.yorknotes.com/alevel/english-literature/a-streetcar-named-desire-2017/study/4_contexts-interpretations)> 22.10.2018
- <<http://www.playbill.com/production/a-streetcar-named-desire-ethel-barrymore-theatre-vault-0000013164>> 28.10.2018
- <<https://www.filmsite.org/aa51.html>> 09.03.2019
- <<https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/omophagia>> 12.12.2018
- <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/sparagmos>> 09.03.2019