

София Дачева

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

sofia_dacheva@abv.bg

Многовалентна символика на жълтия цвят в „Смърт във Венеция“ от Томас Ман

Sofia Dacheva

Plovdiv University “Paisiy Hilendarski”

sofia_dacheva@abv.bg

Multi-valent symbolism of the yellow colour in “Death in Venice” by Thomas Mann

Abstract

This article explores the varied manifestations of “Death in Venice” (1912) by Thomas Mann and distinguishes her prophetic, positive and negative connotative markers. The yellow colour in the novel functions as a key element in the poetics of the work through its diverse perceptual dimensions. The mythological tissue in which “Death in Venice” is dressed helps the reader to understand the anachronism of colour symbolism that is both mournful and life-giving: on the one hand, the yellow expresses the colour of eternity, on the other – it is the messenger of the decline old age, recent death. In “Death in Venice”, the symbol of the yellow colour is concentrated in its prophetic connotative energy, which in the middle of the novel also unlocks its negative manifestations. The gold in the work has an immanently positive expression as an emanation of the ancient ideal. The expressions with a positive connotation of the yellow colour in the novel are: “golden glasses”, “yellowish glitter”, “waxy yellow sand”, “yellow curls”, “marbled yellow skin”, “golden dusk”. Prophetic condensative functions are immanently embedded in the expressions: “yellowish”, “yellow fingers”, “light yellow suit”, “yellow full teeth”, and with the negative symbolism the expression “golden spears” can be inferred. Thus, the functioning of the yellow colour in the novel is in the role of a meaningful concept in the construction of the symbolism and semantic multilayer of the work. In “Death in Venice”, gold and yellow balance in the general aesthetic paradigm and the ancient ideal, and the death shadow of

sin. The ambiguity at the yellow colour reception reaches its maximum expressive potential in the work and makes it a symbolic element in plotting the story.

Keywords: Thomas Mann, “Death in Venice”, yellow, colour, symbol

Най-древният първообраз на жълтия цвят произлиза от соларния култ. Всички космогонични представи и свещенодействия от древността се зараждат около енигматичната животворна сила на слънцето. Доказателство за това са разновидностите на идентични по-своята същност концепции за слънцето и неговата централна роля (първопричина) за живота на хората от различни култури и общности в целия свят. В литературната традиция на древността жълтият цвят има предимно денотативна функция, докато на златното, като негов сакрален заместител, се приписва известна метафоричност, разбира се, единствено в контекста на неговата възвишено-епическа функция. Подобно на различни противоположни реалии от живота, за античните постановки е характерно дуалистичното гледище за произхода и природата на жълтия цвят, противопоставянето на антиномни изрази, в което прозират корените на многовалентната му природа като символика. Още в древни времена той е бил считан за основен цвят, противопоставян двоично най-често на синия чрез опозиционните двойки: огън – вода; слънце – небе; топло – студено; ден – нощ. В по-нови времена обаче жълтият цвят придобива по-многообразна символна натовареност, в която прозира не само влиянието на литературната традиция, но и това на физиката и психологията. В настоящата статия ще бъдат разгледани разнородните проявления на колоремата в „Смърт във Венеция“ (1912 г.) на Томас Ман и ще бъдат обособени нейните профетични, положителни и отрицателни конотативни маркери. Жълтият цвят в новелата функционира като ключов елемент в поетиката на творбата посредством своите разнородни перцептивни измерения.

В „Смърт във Венеция“ на Томас Ман идеализираният в стилистиката на античната традиция обаятелен със своята младост и външна привлекателност образ на Тадзио е паралелно противопоставен и съпоставен на увлечения по него възрастен и самотно живеещ писател Густав фон Ашенбах. Но изтънченият хомоеротичен заряд, издържан в духа на естетизма, не е водещият корелат в семиотичните очертания на двата персонажа. Те са споени помежду си по-скоро с характерната за времето тенденция към естетизация на болестта и упадък (Зонтаг, Сюзан 1999), от гнилостно-разкошната атмосфера на Венеция, от неосъществения потенциал, разчетен в дълбинния психичен живот на героите (докато при Ашенбах е представен директно, при Тадзио се разкрива във въображаемия диалог между него и писателя, уподобен на този между Сократ и Федър). Аполоновските „меднозлатисти къдри“ на момчето и „златистите рамки“ на очилата на Ашенбах допълват тази индиректна алузия за близост и съучастие между двамата, която се развива в романа до почти

открит платоничен, но не и невинен флирт. Златистите очила на застаряващия писател и младите къдрици на Тадзио възбуждат взаимодействието между концептите „статуя и огледало“. Очилата на Ашенбах притежават не само отражателна функция, а същевременно проникват зад скритите витални енергии на красотата, увековечени в изкуството на съзерцанието.

Естетическото очарование на Тадзио неизменно се разкрива описателно, *фосфоресциращо* стилистично в жълто-златистата гама на античния блясък. Младежът има „глава на Амур с жълтеникавия мек блясък на пароски мрамор“, а случайните срещи с него обикновено са сред „златно-жълтото“ ослепително сияние на пясъка и слънцето. Дори пребиваването в зоната на телесно-удоволственото място – плажа, не нарушава излюзията за неземна възвишеност и безплътност на Тадзио, така сякаш неговото съществуване е поставено извън времето и нищо не е в състояние да засегне неговата свършена външност:

Слънцето и морският въздух не бяха го ожарили, кожата му бе останала мраморно жълтеникава както в началото.

Като реципиент на златоструйната красота на момчето през златните си очила Ашенбах едновременно наблюдава и се самонаблюдава, откривайки във вътрешния си мир тайнствени потенци и подмолни психични инвенции, останали оковани, неподвижни и затлачени в границите на младостта му. Безмилостно прежаленият жертвен агнец в името на усърдното себеотдаване от зората на писателския живот в края на дните му се преобразява в златен телец, ускоряващ божия гняв. Образът на Тадзио е представен експресивно като олицетворение на античен бог.

Ден след ден сега голият бог със знойните бузи летеше из небесните простори в своята огнена, запретната с четири коня колесница и жълтите му къдри се разваха в разбушувалия се едновременно източен вятър.

Така потиснатият в миналото възторг от телесното и удоволственото, отключва чувствено-естетическото наслаждение и намира своето оправдание в приближаващата смърт. Спонтанното увлечение на Ашенбах по младежа едновременно събуждат и отравят неговите жизнени сили и творчески порив, едновременно окриляват и обезсилват неговата сетивност. Чувственото начало е възбуждено и в самата смърт на Ашенбах, провокирана от шепа ягоди.

Освен в ангелическата красота на Тадзио, аналогична с тази на Дориан Грей, жълтият цвят в новелата „Смърт във Венеция“ регулярно се повтаря при появата на т.нар. предвестници на смъртта – епизодични герои, катализиращи редица емоции, настроения или решения, взети от Ашенбах, и в крайна сметка довели индиректно до неговата гибел. Докато на полския младеж е възложена най-драматичната и съществена роля, бидейки едновременно вдъхновител и

психагог на Ашенбах, останалите фигури символи, маркирани от жълтия цвят, остават неразчетени от писателя и всъщност само привидно нямат значение за него. Официално избраният от Ашенбах като придружител в смъртта красив и приветлив Тадзио е абсолютна противоположност на останалите вестители, които освен усещане за тревожност и скрита опасност предизвикват у писателя понякога и откровено отвращение заради неугледния си неординерен, понякога дори гротескно-плашещ външен вид. Това са фигурите на чужденеца, продавача на билети, фалшивия младеж и гондолиера, в описанията на които неизменно присъства жълтият цвят.

Срещата между чужденеца и Ашенбах няма по-нататъшно значение за развоя на историята, но въпреки това предоставя детайлна информация за физическия облик на непознатия. Неговият образ разкрива своята значимост на първо място във връзката си с непрекъснато появяващите се и изчезващи странни фигури, които със своето ярко физическо присъствие, дори и само моментно, разклашат самообладанието на Ашенбах.

Х. Кротков смята, че чужденецът е първата и най-алиенирана за възприятията на Ашенбах фигура, която се появява още в началните страници на новелата. Същевременно тази фигура се проследява с най-голяма любопитство от главния герой и е най-подробно обрисувана от автора, като акцента, свързващ я с плеядата от предвестници на смъртта, е „препасаният с колан костюм от жълтеникав лоден“ и цялостният отпечатък на нещо „чуждоземно и далечно“ в присъствието на непознатия. Коланът, опасан върху жълтеникавия костюм на пътника напомня за жълтия ешарф на гондолиера и на костюмите с колан на Тадзио. Неволно, но едва ли непреднамерено, той предизвиква аналогии с гръцкия пеплос, който се носи пристегнат в талията или също с хитона, който по подобен начин в някои случаи се носи с колан. Тадзио, последната брънка в тази верига от водещи фигури, е сравнен в романа с Хермес Психопомпос, водача на мървите души в подземното царство, и дори е равнопоставен с него. В ретроспекция може да се забележи, че всички тези фигури носят шапки, атрибут от облеклото, с който най-често е изобразяван Хермес (Krotkoff, Hertha 1967: 451).

Чужденецът по непонятен за Ашенбах начин отприщва у него внезапна и дива жажда за пътувания и приключения. Освен като предвестник на смъртта жълтият цвят в облеклото му е онази сигнална светлина, която индуцира първите несвойствени за писателя емоции и нужди – влечението към пренебрегваните приключения, страстта към дивото, чуждоземното, страховитото, описани феноменално картинно-органично с майсторската образност и сетивност на Томас Ман.

Жаждата му стана зряща, въображението му, още неуспокоило се след днешните часове на труд, си сътвори образец за всички чудеса и страхотии на разноликата земя и из един път се помъчи да си ги представи: той виждаше, да, виждаше една местност, тропическо мочурище под небе от гъсти изпарения, влажна, пищна и

безкрайна местност, един вид изконна пустош от острови, тресавища и ръкави на реки, които влачеа тиня; виждаше наблизно и надалеко широки полета с волно избуяла папрат, с лъскави набъбнали и причудливо цъфнали растения, изсред които се извисяваха космати стволоче на палми; виждаше странни разкривени дървета с въздушни корени, които се спускаха в почвата, в застояли води, дето се отразяваха зелени сенки и дето сред плаващи цветя, млечнобели и големи колкото паници, по плитчините стояха невиджани от него птици с високи рамена и безформени клюнове и гледаха неподвижно настрани; виждаше между възлестите тръбовидни стъбла на бамбуковия гъсталак святкащите очи на дебнеш тигър... и почувства, че сърцето му се разтуптя от ужас и загадъчна жад.

Непознатият турист е първият гид на Ашенбах в дебрите на собственото му подсъзнание. То е представено като джунгла, като безредие от пищни и примамливи капани, а тигърът със своята жълто-черна окраска е потисканата разюздана Анима (Юнг, Карл Густав 2000) на Ашенбах, която за пръв път прониква в съзнателния му живот като дивен и същевременно плашещ мираж.

Отърсил се от пристъпа, граничещ с халюцинация, писателят решава да се отдаде на порива си за пътуване в посока „не много далеко, не непременно чак при тигрите“. Бягайки от дебрите на подсъзнателната джунгла, той привидно избира Венеция като антиподна на виденията си дестинация. Но освен люлка на европейската култура и интелектуален потенциал, Кралицата на Адриатика символизира още и непознатото, скритото, забраненото. Този древен град, останал почти непроменен от векове, огледално репродуцира схемата на З. Фройд за човешката психика като потопен във вода айсберг (в която само най-малката част е на повърхността – човешкото съзнание) (Фройд, Зигмунд 1995).

Освен това Венеция експлицира всички живописни символни маркери на златно-жълтото като еманация на богатство и разкош в цивилизационните устои на Европа. От урбанистичната съвкупност от старинни сгради със златисти орнаменти – от катедралата „Сан Марко“ със златния иконостас „*Pala d'Oro*“ до дворците по „Канале Гранде“ със знаменателната „Златна къща“ – струи недокоснатият от времето цвят на вечността.

Тъмната страна на Венеция – притулените улички, дебнешката зараза, изкушенията и зловонията на декадентската ѝ прелест – внасят в златистата символика нюанса на упадъка, остаряването, тлението. Златното и жълтото, с които са украсени катедралните храмове и облеклата на католическите свещеници, са сред цветовете, съпровождащи покойниците към вечния живот. Похотливият плам в града не е безобиден: влюбените се преследват с гондоли по нечистите води на каналите, в които вирее холера, а нощта събужда нечувани пороци и разврат в покрайнините. Затова Венеция е единственото място, което може да служи за фон на историята на Густав фон Ашенбах, тъй като „ласкателната и подозрителна хубавица – този град, наполовина приказка и наполовина клопка“, е мястото, на което шраква любовният капан на смъртта.

Веднъж взел решение да пътува за Венеция, Ашенбах веднага попада в

мрежата на поредица от случайности, целящи да го заведат или задържат в града с помощта на тайнствените медиатори-посредници на смъртта, белязани с жълт знак.

Продавачът на билети, от който писателят купува своя билет за Венеция, също се присъединява към поредицата от фигури – предвестници на смъртта. Той е описан като: „мъж с физиономия на старомоден цирков директор, с брада на козел; накривил шапката над челото, стиснал угарката на цигарата си в единия ъгъл на устата, той гримасничеше, държеше се доколкото можеше делово, записваше данните за личността на пасажерите и им издаваше билети.“ Вниманието на Ашенбах е привлечено от неговите зловещи „жълти, кокалести пръсти“, които провокират у него съмнения относно избора на Венеция като дестинация на пътуването, разколебавайки правилността на намеренията му. Но в гротескната външност на бивш цирков директор, в заученото театралничене и сервилно поведение се наблюдава усърдието, с което предвестникът се опитва да предразположи писателя сякаш в услуга на тайнствените сили на фатума, за да изпълни повелята на неотменима от мойрите присъда Ашенбах да пристигане успешно в града. Затова и продавачът е представен визуално като пародийен герой от злокобна приказка или пиеса, подобно на уличните музиканти от края на новелата той сякаш стои на фона на мрачен декор от филм ноар.

Подобна визуално-пародийна постановка е характерна и за третия вестител – фалшивият младеж, който Ашенбах забелязва на кораба по време на пътуването за Италия, но тя е доведена до крайност от зловещата мимикрия на превъплъщението. Отчаяно опитвайки се да се „маскира“ като младеж в компанията на весели млади хора, освен перука и карнавален грим старецът носи и „светложълт, свръхмодерно ушит летен костюм“. Тук знаците на фатума са кодирани и в „жълтите му комплектни зъби, които се оголваха, когато се смееше“, оказали се „евтина протеза“, която накрая страховито се откъсва и пада върху долната му устна:

Несъмнено беше стар. Около очите и устата му имаше бръчки. Матовата румена върху бузите му беше червило, кестенявите коси под сламената шапка с пъстроцветна панделка бяха перука, по мършавата му шия изпъкваха жили, завитите мустачки и късата брадичка под долната устна бяха боядисани, жълтите му комплектни зъби, които се оголваха, когато се смееше, се оказаха евтина протеза, а ръцете с пръстени на двата показалеца бяха ръце на старец.

Виждането на А. Котов е, че Ашенбах реагира на този образ с ужас и отвращение; светът около него сякаш се удавя в прилива на неизвестното. Добре познатите координати се изплъзват от сетивата му, една пагубна атмосфера го завладява. Фигурата на преоблечения като юноша старец не само може да се разпознае като предвестник на неговия крах, но с нея се въвежда и мотивът за предreshаването, който в края на романа се преповтаря, въплътен в самия

Ашенбах: в края на повествованието той също се преобразява във „фалшив младеж“ (Kottow, Andrea 2006: 251–252).

Още по-фаталистично и тревожно е въздействието на четвъртия предвестник, появил се непосредствено след това – гондолиерът с жълтия ешарф. Освен че тук връзката с хтоничното начало е не само алюзивна, а и пряка: гондолата и морето – водачът на мъртвите и реката Стикс, гондолиерът отново натрапливо сугестира атмосферата на чуждост, чуждоземност: „чертите на лицето и русите къдрави мустаци под късия вирнат нос издаваха, че в него няма никаква италианска жилка.“ Освен неприятното чувство, подобно на влиянието на чужденецът турист от градината в Мюнхен това откритие провокира у Ашенбах откровен страх, а нежеланието на лодкаря да следва указанията му обостря усещането за съдбовност и фатална предрешеност. На практика гондолиерът го води директно към Лидо, противно на желанието на Ашенбах да бъде превозен до параходчето, като по този начин се лишава от евентуалния път за отсъпление и губи възможността за промяна на посоката. По силата на съдбата и зловещия ѝ слуга Ашенбах в крайна сметка се озовава в хотела в Лидо, където неизбежно ще срещне своя „златен“ изкусител и психагог Тадзио.

Зад младенческата виталност и богоподобна красота на Тадзио от „Смърт във Венеция“ обаче прозират призраците на болестта:

Оначе беше забелязал, че зъбите на Тадзио не бяха твърде хубави – малко ръбати и бледи, без блясъка на здравето и някак особено крехки и прозрачни, както понякога у малокръвни. „То е много нежно, болнаво е – помисли Ашенбах – Вероятно няма да стигне до старини.“ Но се отказа от желанието да си даде сметка за чувството на удовлетворение или успокоение, което придружаваше тая мисъл.

Твърде вероятно е предположенията на Ашенбах за болестта на момчето да се отнасят за туберкулозата, която в периода на написването на новелата е била твърде разпространена, особено сред аристократичните слоеве, и вече битоваща, дори отчасти естетизирана в литературата. Ключът към подобна догадка може да се открие и в друго знаменателно произведение на Томас Ман – „Вълшебната планина“.

„Тук трябва да споменем и символните наслоявания на болестта като метафора. И Ивашкевич, и Томас Ман са отчасти в традицията на XIX век, когато здравето „не е на мода“, а болестта се свързва с възприемането на общия облик на болния. На особена почит стои туберкулозата, която е свързана с някаква безтелесност на тялото, с някаква изпита красота и привлекателност. За разлика от други болести, смъртта при това белодробно заболяване настъпва леко и безболезнено, без болки и гърчове... Тя е лирична, красива болест – *болест на страстта*“ (Видински, Емануил 2007).

Така символното въздействие на жълтия цвят в образа на Тадзио проектира неговата естетизация в две дисонансни измерения: виталност–болнаво, като тази двойственост само засилва рецепцията на обожание у

Ашенбах, добавяйки нов удоволствен нюанс към първоначалното възхищение, предполагаемият кратък живот на момчето скъсява възрастовата дистанция между него и застаряващия писател. Болестта подсилва жълтите краски, изобилно присъстващи в описанието на Тадзио, като ги свързва със смъртта само в естетическите проекции на обожанието, в светлината на страстта, болестта не накърнява „усмивката на Нарцис“, пленила Ашенбах, а само облагородява и идолизира красотата на момчето. Болнавостта на Тадзио освен като аристократична облагороденост се свързва дуалистично и с чувствената болест, покосила свръхблагоразумния и дисциплиниран писател, болнавата ангелски ефирна красота на момчето всъщност провокира моралния и физически разпад на Ашенбах.

Симптомите на болестта у писателя започват на духовно-чувствено и психически деградивно ниво, но като физическо проявление завършват с патологичните признаци на индийската холера – болест, при която трупът почернява след смъртта. Така жълтеникавите оттенъци от болестта и златистата красота на Тадзио дисхармонират с черните страсти, възбудени у Ашенбах, възмездени от черната смърт на холерата.

Демонизацията на Ашенбах в новелата непрекъснато се вълнува между осъждането и симпатиите, понеже неговите преживявания са репрезентативни за общото колективно несъзнавано у човешкия род (Юнг, Карл Густав 2000), може би затова произведението е така символно натоварено и в цветови аспект.

Преди всичко тук става въпрос за предхождащия условностите и нормите, изначален пълен суверенитет на индивида, който всяко общество – повече или по-малко – ограничава и регулира, за да направи възможно съвместното съществуване и да предотврати разпада и връщането на колективността към варварството. Да се обуздаят желанията и страстите на личността, така че апетитите, разпалвани от персоналното въображение, да не поставят в опасност масата – това по същество е дефиниция на идеята за цивилизация. Тази идея е ясна и здравословна и никой рационално мислещ не може да отрече ползата от нея за човешкия род. Тя обогатява живота и отдалечава, понякога на голямо разстояние, несигурността и разрушението на първичното битие, предхождащо ордата и канибалския клан. Но животът не е само разум, а и страст. Ангелът никога не успява да победи напълно демона, с когото поделя човешката природа, дори обратното да изглежда възможно при напредналите цивилизации. Историята на Густав фон Ашенбах показва, че даже един първокласен екземпляр на здравото гражданство, чиято интелигентност и морална дисциплина изглежда да са опитомили всяка деструктивност, не е застрахован от това да се повлече една сутрин към пропастта. (Льоса, Марио Варгас 2003: 492)

Така черният цвят като контрапункт на жълтия в общ семиотичен план се проявява като негов семиотичен корелат. И жълтият, и черният цвят в „Смърт във Венеция“ символизируют както смъртта като естествен завършек на жизнения път, така и всички дълбинни инстинкти и влечения (инстинкта

за самосъхранение, инстинкта за смърт, сексуалния нагон).

Почернялото от холерата окаяно мъртво тяло в своята негативна символна сугестия в новелата е една друга перспектива на блажено отпуснатото релаксиращо тяло в уподобената на ковчег черна гондола, която отключва внушения за преднаталния комфорт, бездейност и лежерно безвреме на несъзнаваното.

Кой не е имал да преодолява мимолетен трепет, скрита боязън и угнетение, когато за пръв път, или след като задълго е отвикнал, се е качвал на венецианска гондола? Това странно превозно средство, останало напълно непроменено от далечни баладични времена и тъй своеобразно черно, каквито между всички други неща са само ковчезите, напомня за беззвучни и престъпни приключения под нощния плисък на вълните, напомня още повече за самата смърт, за катафалка и мрачно погребение, за сетното мълчаливо пътуване. И не сте ли забелязали, че седалката в такава ладия, този черен като ковчег, лакиран, матовочерен тапициран стол с облегалки за ръцете е най-меката, най-пищна, най-сладка седалка на света?

Митологичната тъкан, в която новелата е облечена, помага на читателя да вникне в анахронизма на цветовата символика, въздействаща едновременно траурно и жизнеутвърждаващо: от една страна, жълтото експлицира цвета на вечността, от друга – то е вестител на упадъка, на старостта, на скорошната смърт. В комбинация с черно жълтият цвят означава категорично предупреждение или маркер за опасност, отразена дори на биологично ниво в окраската на някои отровни насекоми (пчели, оси и др.), земноводни (дъждовници, дърволази и др.) и влечуги (жълта анаконда, пустинна кралска змия и др.). По същия начин се среща и при означаване на рискове за живота и здравето на хората: радиоактивност, високо напрежение, опасно за живота, запалими вещества, полицейска линия и т.н.

В „Смърт във Венеция“ символиката на жълтия цвят е концентрирана в профетичната му конотативна енергия, която в средата на новелата отключва и негативните му проявления. Златното в произведението е с иманентно положителна експресия като еманация на античния идеал. Изразите с положителна конотация на жълтия цвят в новелата са: „златни очила“, „жълтеникав блясък“, „восьмьножълт пясък“, „жълти къдри“, „мраморно жълтеникава кожа“, „златист сумрак“. Профетични конотативни функции са иманентно заложи в изразите: „жълтеникав лоден“, „жълти пръсти“, „светложълт костюм“, „жълти комплектни зъби“, а с негативна символика може да бъде изведен изразът „златни копия“. Така функционирането на жълтия цвят в романа е в ролята на смислопораждащ концепт при изграждането на символиката и семантичната многопластовост на произведението. В „Смърт във Венеция“ златно и жълто балансират в общата естетическа парадигма и античния идеал, и смъртната сянка на греха. Неоднозначността в рецепцията на

жълтия цвят достига своя максимален експресивен потенциал в произведението и го превръща в символен елемент при изграждането на сюжета.

Библиография

Видински, Емануил 2007. Болест и смърт у Томас Ман и Ярослав Ивашкевич. – *Lit-erNet*, 2007, № 4 (89) – <http://liternet.bg/publish9/eavidinski/bolest.htm> (видяно на 16.11.2018).

Vidinski, Emanuil. Bolest i smart u Tomas Man i Yaroslav Ivashkevich (seen 16.11.2018).

Зонтаг, Сюзан 1999. Болестта като метафора, София: Златорогъ, 1999.

Sontag, Susan. Bolestta kato metafora, Sofiya: Zlatorog, 1999.

Льоса, Марио Варгас 2003. „Смърт във Венеция“ (1912) – Томас Ман. Зовът на бездната. – *Съвременник*, №31/3, 2003.

Llosa, Mario Vargas. “Smart vav Venetsia” (1912) – Tomas Man. Zovat na bezdnata. – *Savremennik*, №31/3, 2003.

Фройд, Зигмунд 1995. Нови уводни лекции по психоанализа, София: Евразия, 1995.

Freud, Sigmund. Novi uvodni lekcii po psihoanaliza, Sofiya: Evraziya, 1995.

Юнг, Карл Густав 2000. Архетиповете на колективното несъзнавано, Плевен, 2000.

Jung, Karl Gustav. Arhetipite na kolkktivnoto nesaznavano, Pleven: Evraziya-Abagar, 2000.

Kottow, Andrea 2006. Der kranke Mann. Medizin und Geschlecht in der Literatur um 1900, Frankfurt am Main: Campus, 2006.

Krotkoff, Hertha 1967. Zur Symbolik in Thomas Manns “Tod in Venedig”. – *Modern Language Notes*, No 82/4, 1967.