

СРЕДБАТА НА ЧОВЕКОТ СО СОЛАРИС (КОН СОЛАРИС ОД СТАНИСЛАВ ЛЕМ)

Мерсиа Ирмајоска

*Универзитет за информатички науки и технологии
„Св. Апостол Павле“ Охрид, Македонија*

Key words: Stanislaw Lem, Solaris, phantasy, Science Fiction, unconscious, archetype, dream, memory, contact

Summary: The planet Solaris, through its Ocean has the capacity to draw the strongest records of the brains of the crew, and these records are mostly connected with emotions of sadness, pain, pleasure. From them, it creates their partner/opponent that reflects not only theirs, but also own limits. As a method for extracting records, the Ocean, uses the dream, one of the human activities that are always correlated with the mystical, supernatural, alchemical. In psychology, the dream is a language of the unconscious and from there Ocean pulls information. It pulls without censorship in human terms of speaking.

Клучни зборови: Станислав Лем, Соларис, фантазија, научна-фантастика, несвесно, архетип, сон, меморија, контакт

Резиме: Планетата Соларис, преку својот океан, има капацитет да ги извлече најсилните записи од мозоците на екипажот, а тие записи најмногу се врзани со емоции на тага, болка, уживање. Од нив го создава нивниот партнер/противник кој ги преиспитува не само нивните туку и своите граници. Како средство за извлекување на записите, Океанот го користи сонот, една од човечките активности кои барем за уметноста била секогаш доведувана во врска со мистичното, чудесното, алхемиското. За психологијата, сонот е јазикот на несвесното, а токму оттаму Океанот ги влече своите информации. Ги влече без вообичаената цензура за која најчесто се зборува во човечки термини.

Вие сте интересен вид. Интересна мешавина. Способни сте за толку убави соништа, и толку страшни кошмари. Се чувствувате изгубени, отсечени, сами, само што тоа не сте. Знаеш, според сите наши истражувања, единственото нешто кое го откривме што ја прави вашата празнотија издржлива, е пронаоѓањето еден со друг. (Карл Саган, Контакт)¹

¹ Преводот е слободен и е од англиското издание на книгата: С. Sagan. Contact. 1997 New York: Pocket.

Фантастиката, како епската така и научната, зазема значајно место во мотивите на литературата, а нејзиното потекло може да се бара уште во античките митови и епови, меѓу кои, секако, е и *Одисеја* на Хомер. За нејзино разграничување зборува и Влада Урошевиќ во својата *Подземна палата*. Таму тој вели дека, наспроти литературата што има претензии да ја подражава реалноста, земајќи ги принципите на таа реалност за основи на својата слика на светот, постои литературата на имагинарното, каде што сликата на светот се оддалечува од реалноста – во целост или во детали, низ опис на околината, низ внесување на суштества или појави, физички или биолошки закони, технички пронајдоци или општествени услови што не одговараат на оние што општиот фонд на егзактните знаења ги има регистрирано и класифицикувано како реални. Во тој широк и разновиден тек на литературата на имагинарното, се одделуваат, меѓу другите, посебните жанрови на фантастиката и научната фантастика (Урошевиќ, 1987: 5).

Како прво официјално дело на научната фантастика се смета *Франкештајн* на Мери Шели, од 1818 година, годините кога романтизмот веќе ги именува своите бардови. Не случајно и научната фантастика свое будење доживува во тој период, во кој постои отвореност на мислата, не само кон уметноста туку и кон техниката и технологијата. Тоа вкрстување не ретко води до дела на кои сме сведоци до ден денес и кои вбројуваат автори како Гогољ, Едгар Алан По, Хофман, Жил Верн, Луис Карол, Исак Асимов, Артур Кларк, Карл Саган, Даглас Адамс, Урсула К. Ле Гуин.

Речникот на книжевни термини нуди дефиниција на фантазијата како способност за поврзување на непосредното доживување, емотивно чувствување, сликовита перцепција на претставување на духовните творби, конструктивна, творечка способност (Grupe autora, *Rečnik književnih termina*, 1986: 213). Фантазијата е секако нужна, ако не и најнужна за да постои фантастиката. Во тој контекст, таа е потребната нишка, провокација за да се случи едно фантастично дело.

За Кајоа, фантастиката изразува скандал, раскин, чуден, речиси неиздржлив пробив во реалниот свет, а со своите пробиви на оностраното во реалниот свет, се трансформира себеси во поетика на чудесното (Кајоа, 1972: 739). На планетата Соларис се случуваат пробиви во двете насоки, често реалниот станува нереален, а нереалниот реален свет. Според Додс, човекот и не се осмелува стриктно да го ограничи атрибутот на реалноста само на еден од овие два света, а другиот да го претстави како чиста илузија (24: 450).

Авторот кој пишува на полски јазик и кој отстапува од американската

фантастична матрица, Полјакот Станислав Лем, на книжевната сцена го нуди можеби и најавтентичниот вонземски концепт, концептот за *Соларис*. Книгата со тој наслов ја пишува во 1961 година и се смета за еден од најголемите антологиски примери на научната фантастика. Доживела три филмски адаптации. Првата на Борис Ниренбург (Boris Nirenburg) од 1968, втората на Андреј Тарковски (Andrei Tarkovsky) од 1972 и третата на Стивен Содерберг (Steven Soderbergh) од 2002 година.

Соларис буквално е име на планета. Реално не е откриена, но читајќи го Лем, се добива впечаток дека таа реално постои. Сугестивниот текст на Станислав Лем го вовлекува читателот и му овозможува да отпатува во некој друг свет, а истовремено удобно да е сместен во својата фотелја за читање. Она што всушност е и една од функциите на фантастиката. Во тој контекст е и тврдењето на Јасмина Мојсиева Гушева, во нејзиниот текст *Сонот или од другата страна на реалното*, објавен во електронското списание LiterNet, кој ја потврдува поврзаноста на сонот со уметноста. Според неа, *основниот проблем што се јавува при одредувањето на односот меѓу ониризмот и книжевноста е последица на нивното заемно надополнување, на нивната поврзувачка нишка меѓу аспектите на реалноста и имагинарноста, на нивната магиска моќ во откривањето на вистината, на спротивставувањето на нагонот на смртта и на поврзаноста со симболизацијата*.²

Во духот на тоа е и тврдењето на магот на фантастичното, Стивен Кинг, кој за книгите вели дека се уникатни портали кон магичното.³

Гласот на нараторот на Станислав Лем е, всушност, гласот на главниот лик, Келвин.

Капсулата затрепери еднаш, па уште еднаш, почнанеподносливо да вибрира, ова треперење мина низ сите изолациони слоеви, низ воздушните перници и се вовлече во длабочината на моето тело -светло, зелената контура на стрелката се разлеа. Сетоа ова го гледав без страв. Не долетав од толкава оддалеченост за да загинам на целта. (Лем, 1989: 7)

Преку гласот и погледот на Келвин се прекршуваат концептите на времето и на просторот, реалноста и илузијата, сонот и јавето. Преку него се (пре)толкуваат антрополошките категории и уште еднаш се поставува прашањето на човекот, неговите потенцијали и ограничувања.

² Цитатот е преземен од http://litenet.bg/publish15/ja_mojsieva-gusheva/sonot.htm

³ <http://flavorwire.com/237785/40-inspiring-quotes-about-reading-from-writers/4>

Со тоа се поставува и едно поопшто прашање, за значењето на книжевноста и за нејзината одговорност спрема читателот, а со тоа и кон времето од кое е дел. Никој како уметноста не може да ги размрда концептите на реалноста и на имагинарното за да претставуваат тие поттик за одигрување креативен чин. Чин кој е врзан антрополошки со човекот, психолошки – со свеста и филозофски, со смислата/бесмислата. Метафорично, Соларис стои зад сите овие категории. Океанот, кој е симбол на планетата, е оној за кого постои силна желба за контакт. Како што вели и самиот Лем, со книгата сакал да создаде визија за човековата средба со нешто што сигурно постои, на еден надмоќен начин, но не може да се сведе на човековите концепти, идеи или слики.⁴ Што значи, според него, контактот е невозможен, но она низ што поминуваат неговите јунаци се варијации на темата за средбата и разминувањето, самогијата и осаменоста, потребата за друг како од Огледало.

Не бараме никој друг освен луѓе. Не ни се потребни други светови. Ни требаат огледала. Не знаеме што да правиме со другите светови.(Лем, 1989: 67)

За понатаму, Снаут, исто така дел од мисијата на Соларис, да додаде:

Она што го баравме: контакт со поинаква цивилизација. Го имавме тој контакт! Зголемена како под микроскоп нашата сопствена, монструозна грдотија, нашата будалштина и срамотија!! (Лем, 1989: 67)

Претходните цитати, кои се дел од пошироката слика на Соларис, дозволуваат примена на теоријата на огледална фаза, теорија на Лакан, кој ја претпоставува симболичната матрица, која се врзува со доживувањето на телото, а во случајот на Соларис, е на едно алегориско ниво каде што освестувањето за сликата на сопственото тело и идентификувањето со него, но до момент кога на едно подлабоко ниво не се случи криза на идентитет. Како една *Новела на сонот*, погледната во огледало.

Користејќи се со Лакан, психоаналитичкиот метод го доведува субјектот, односно Келвин и останатите на страницата, да се погледнат себеси како во огледало. Доволно е стадиумот на огледало да се сфати како отелотворување и како нејзина предодреденост во шестиот месец

⁴ Преводот е слободен и е од текстот на Станислав Лем Станица Соларис објавен на неговата веб-страница: <http://english.lem.pl/around-lem/adaptations/soderbergh/147-the-solaris-station>

на животот, фазата наречена *имаго* (Ласан, 2007: 76). До *имагото*, на необјаснив начин, природ има и Океанот.

Планетата Соларис, преку својот океан, има капацитет да ги извлече најсилните записи од мозоците на екипажот, а тие записи најмногу се врзани со емоции на тага, болка, уживање. Од нив го создава нивниот партнер/противник кој ги преиспитува не само нивните туку и своите граници. Како средство за извлекување на записите, Океанот го користи сонот, една од човечките активности кои барем за уметноста била секогаш доведувана во врска со мистичното, чудесното, алхемиското. За психологијата, сонот е јазикот на несвесното, а токму оттаму Океанот ги влече своите информации. Ги влече без вообичаената цензура за која најчесто се зборува низ човечки термини. Поинаков е природот на туѓата планета и кон чувството на непријатност, кај Фројд дефинирано како *uncanny*. Тој пријатен ужас, според Јунг, е примитивен страв од содржината на колективното несвесно.

Келвин, кој и самиот е психолог, во ист момент се фаќа во костец и со површното и со длабинското. Ставен во неприроден контекст, тој ја освестува својата природа и нејзината ограниченост. Сфаќа дека тоа го дели со цело човештво. *Соларис* како некој супериорен психолог или психијатар го потврдува функционирањето на таканаречените механизми на сонот кои ги измислил Фројд, (Јунг, 1984: 107) како поместувања, вртежи. Преку нив, сонот може да се ослободи од таканаречени фасади и да се набљудува независно, бидејќи вистинските мисли на сонот се наоѓаат зад оваа фасада. *Соларис* меѓутоа е потврда и на Јунг, дека нема потреба на сонот да му се придодава манипулативно својство, но *Соларис* манипулира со сонот, а со која цел – останува непознато. Можеби тоа е единствено средство, посредник, што може да го искористи за да оствари контакт?!

Сарториус смета дека, штом „гостинот“ се јавува секогаш само тогаш кога човек се буди, тогаш најверојатно тој го извлекува од нас производствениот рецепт во текот на сонот. Тој смета дека најважната состојба за нас е – токму сонот. Затоа вака постапува. (Лем, 1989: 115)

Планетата Соларис не го дозволува оној концепт на Слотердајк кој вели дека: дури откако е пронајдено несвесното, човек може да реши да не го забележува „своето сопствено“ несвесно (Слотердајк, 2006: 53). *Соларис* „напаѓа“ со несвесното и тоа до оној момент додека несвесното не биде прифатено како дел од себе, до оној момент додека

не е интегрирано како дел од личноста. Во новелата на Станислав Лем, тоа несвесно се материјализира преку физичка претстава на личност (екипажот ги нарекува „гости“) кој исклучително многу значела за посетителите на Соларис, а која веќе е мртва. Во случајот на Келвин, тоа е Хари, неговата сопруга која се самоубила по една од нивните караници. Планетата Соларис вешто си поигрува со меморијата на Келвин и останатите дојденци, потсетувајќи на антологиската книга на Ренте Лахман *Фантазија, меморија, реторика*, каде што е објаснет односот на меморијата и фантастиката, нејзината способност да ги менува нештата, слично како и фантастиката.

Но Хари, тука, на таа друга планета, е една друга Хари и тоа не само затоа што нејзината основа не е клеточна туку неутринска. Таа и покрај тоа што личи и се однесува како земјанката Хари, покажува и отстапки кои Келвин го предизвикуваат да ја погледне како друга личност. И покрај почетниот ужас, страв, неразбирање, дури и желба, новото суштество да се уништи, со текот на времето, кај Келвин се јавува приврзаност кон неа, па дури и љубов. Една друга Фромова *Уметност на љубовта*, на вонземски простор. Келвин не ги предвидува последиците кога и тоа суштество станува свесно за себе. Хари сфаќа дека е вештачки создадена, за да му парира на Келвин. Ја сфаќа сопствената бесмисленост и смета дека е непотребна во животот на Келвин, па со помош на Снаут и неговиот анхилатор на материја, таа умира. Иако можеби изгледа дека приказната се повторува, тоа за Келвин е пресврт, тој ја сфаќа потребата за емотивна сигурност што само еден странец може да ја даде на друг.

Од друга страна е Солариевиот Океан, онај кој не може да се дефинира, сè што се знае за него, се знае во фрагменти. Тој не може да се сведе на земни концепти и затоа не може да се доведе ни како контраст на Земјата и на човештвото. Во еден момент, Станислав Лем симетријадите на Океанот ги опишува како:

Но оваа споредба, колку и да се развива и да се збогатува (впрочем постоеја обиди за визуализација со помош на модели и филм) во најдобар случај е нешто бессилно, а во најлош случај – избегнување одговор, ако не и вистинска лага, зашто симетријадата не личи на ништо зимско... (Лем, 1989: 108)

Оваа слика антологиски одговара на целиот Океан. Имајќи ја предвид Јунговата аналогија на морето, океанот со колективното несвесно, можеме да заклучиме дека Соларисовиот океан го преобработува и самото колективно несвесно, што значи и архетиповите на човековото

несвесно. Во својата книга *За психологијата на несвесното*, Карл Јунг ирационалното го признава како неопходна, секогаш присутна психичка функција, чии содржини не се сметаат за конкретни, туку за психички реалности, затоа што тоа се активни сили, т.е. стварности. Колективното несвесно е како талог на искуството, а истовремено и априори на истото, слика на светот, која се формира во текот на еоните. Во оваа слика, со текот на времето, се формирале извесни црти, таканаречени архетипови или доминанти. Тие се господари, богови, т.е. слики на доминантни закони и принципи на просечниот ред во текот од слики, кои душата ги доживува секогаш одново. Доколку овие слики се релативно верен одраз на психичките случувања, тие одговараат на нивните архетипови, т.е. на нивните основни црти настанати со трупање на искуството со извесни општи физички основни црти. Поради тоа е можно архетипските слики да се пренесат непосредно на физичките случувања: така, на пример, етерот, како прастар здив или душа, кој е присутен во сфаќањето на луѓето речиси на целата планета, или терминот енергија, како магиска сила – исто така, дел од општото сфаќање (Jung, 1984: 101–102).

Користејќи терминологија на сонот, може да се каже дека сè додека колективното несвесно е неиздиференцирано, споено со индивидуалната психа, не може да се дојде до напредок, границата не може да биде пречекорена. Сонот и неговиот материјал, во еден дел, ги карактеризира колективното несвесно како некое животно скриено во вода, друг дел како опасна болест, која може да се излекува со навремена операција. Хари, во тој контекст е самиот сон, негова материјализација. Келвин, прифаќајќи го она што таа го претставува, се прифаќа и самиот себе.

Поради својата сличност со физичките нешта, архетиповите најчесто се јавуваат проектирани и тие проекции, ако се несвесни, се пренесуваат на личностите од секојдневната околина, по правило, како ненормално потценување или преценување, како причина за недоразбирања, мечтаење и за најразлични лудости. Затоа и се вели „тој од него прави бог“, или обратно, кога некој некогаш омаловажува. Така се создаваат и модерните митски творби, т.е. фантастични слухови, недоверба и предрасуди. Поради тоа, архетиповите се исклучително важни и мора да им се обрне внимание (Jung, 1984: 102). Планаата Соларис и самата е архетип на непознатото, недостижното, но кое предизвикува големо љубопитство.

Соларис и она преку што таа е претставена, Океанот, во термините на магичното и самата потсетува на материјализирано нечие друго, но не Земјиното колективно несвесно. Океанот е и еден и многу, но секогаш наизглед незасегнат од она што се случува околу него. Келвин, во една

пригода, го споредува со Бог и тоа, тој како што вели, сакат Бог:

Тоа треба да биде Бог ограничен во своето сезнаење и во својата семоќ, којшто греша во предвидувањето на иднината на своите дела, кого што текот на појавите што самиот ги предизвикал може да го исплаши. Тоа е...сакат Бог, кој секогаш сака повеќе отколку што може и кој не е веднаш свесен за тоа. Кој ги конструира часовниците, но не и времето што тие го мерат. Кој создаде организми и механизми што им служат на одредени цели, но кои ги надраснаа тие цели и ги предадоа. И го создаде бескрајот, кој, од синоним за неговата моќ, што требаше да биде, се претвори во синоним за неговиот безграничен пораз.
(Лем, 1989: 176)

Концептот на Бог, искористен од Андреј Тарковски, во неговиот филм од 1972, насловен исто така – *Соларис*, дава можност да се погледне делото и преку парадигмата на Бог и на религијата. Иако самиот Станислав Лем зазема критички, па дури и сатиричен однос кон религијата, тој сепак, со своето дело, успева да допре подлабоки филозофски прашања кои, во секој случај, го вклучуваат и прашањето за Бог.

Визуелното решение на Тарковски, одговор на книгата на Станислав Лем, претставува показ на силната врска која постои меѓу книжевноста и филмот. Тоа, секако, е последица на книжевно-визуелните илузии наспроти книжевно-визуелната реалност, кои се сведуваат на визуелни дејства. И во двата случаја, визуелните искуства се врежани во она што Лакан го нарекува хомеоморфна идентификација (Кахун, 2006: 51), а таа самата потпаѓа под поширокото прашање за значењето на убавината. За значењето на просторот при овој процес зборува и Роже Кајоа, кој го употребил терминот „легендарна психастенија“ (Роже Кајоа, 1972: 743) за класификација на морфолошката мимикрија како опседнатост со просторот во неговиот дереализирачки ефект. За Лакан, функцијата на огледалната фаза е конкретен случај на функцијата на имагото која се сведува на воспоставување врска меѓу организмот и неговата стварност. За нив, за организмот и неговата стварност, Лакан ги користи термините *Innenwelt* и *Umwelt* (Кахун, 2006: 51).

Тргувајќи од третманот на германската славистка Ренате Лахман на фантазијата и на меморијата како темелни антрополошки категории (заедно со реториката), (в. Капушевска-Дракулевска, *Маргарита по трагите на Мајсторот*), може да се разгледа феноменот на паметење,

паралелно на двете времиња, книгата и филмот. Филмот на Тарковски нуди едно друго читање на *Соларис*, во кое, на визуелен начин, го вкрстува животот на Земјата со оној на Соларис. Притоа го вкрстува и минатот и тоа, пред сè, лично, споменот, сеќавањето, сите оние белези на меморијата кои не сме сигурни колку можат да се видоизменат, враќајќи некој минат миг, сега, но поинаков. Променетиот спомен и променетиот емотивен набој што тој го носи, создава процес на некакво освестување кај посетителите на Соларис. Тарковски ја прикажува сопствената идеја за човекот во антрополошка смисла на зборот. Тарковски е спомнат и во книгата на Дурацовски *Insomnia* (Бессоница), која исто така се занимава со сонот, односно со отсуството на сон и со чудесните можности што инсомнијата ги носи:

Од несоницата го насетуваме правецот по кој треба да тргнеме, зрак на вистината за која вреди да се живее. А несониците низ кои не водат книгите понекогаш се граничат со вистински просветлувања. (Дурацовски 2001, 47)

Филмот *Соларис*, вклучува делови и од животот на Келвин на земјата, а Тарковски и Лем најубаво се врзуваат преку следниот цитат на Лем, визуелно прикажан од Тарковски, во првиот дел од филмот:

Но јас немам дом. Земјата? Размислував за нејзините големи, пренаселени, бучни градови во кои ќе се изгубам, ќе исчезнам речиси исто онака како да сум го направил она што сакав да го сторам втората или третата ноќ – да скокнам во океанот што тешко се брануваше во ноќта. Ќе потонам меѓу луѓето. (Лем, 1989: 175)

Контраст на таа слика е домот на родителите на Келвин на Земјата, кој Келвин не се двоуми да го напушти. Пристигнувањето на планетата Соларис, за Келвин на Тарковски, претставува една своевидна иницијација. Тарковски отстапува од вообичаената шема на научно-фантастични филмови, симболите на Земјата и самата планета Земја се потенцирани во однос на симболите на планетата Соларис. Иако приказната визуелно завршува на Соларис, авторот се обидува да го преслика наученото на Земјата врз Соларис. Всушност и нема друг избор.

Филмот својата премиера ја доживува во 1973 година, на Канскиот

филмски фестивал, каде што добива *Гран при*, а номиниран е и за *Златна палма*, највисоката награда на фестивалот.

Филмот, ги претпоставува оние прашања што ги поставува и самиот Станислав Лем, прашања што научната фантастика делумно ги избегнува: Што значи тоа да се биде човек и дали физичкото тело кореспондира со душата? Дали душата е нешто друго? Филмот, исто така, ја истражува бесмисла на технологијата и како таа нè оддалечува од природата и од нашето вистинско јас. Она што Тарковски го акцентира, а Лем го остава меѓу редови, е чудото и колку тоа понекогаш е некаде каде што не се очекува или не може веднаш да се види. Едно од тие чуда е чудото на љубовта, таа не може да го смени светот/световите, но личниот свет и тоа како го менува.

Како резиме на средбата на Човекот и Соларис, човекот и непознатото, Човекот и љубовта, како одговор на потребата за контакт, стојат зборовите на Келвин, со кои Станислав Лем ја затвора својата книга:

Но да се замине, сепак ќе значеше да се прецрта оваа, можеби минимална, можеби само во мечтата постојна шанса што ја криеше иднината. Значи, да се поминат низа години меѓу приборот, меѓу работите што ги допиравме обајцата, во воздухот што уште го помнеше нејзиниот здив? Во име на што? На надежта во нејзиното враќање? Немав надеж. Но живееше во мене очекувањето, последното нешто што ми остана по неа. Какви исполнувања, исмејувања, какви маки уште очекував? Не знаев ништо, опстојувајќи во непоколебливата верба дека не изминало времето на ужасните чуда. (Лем, 1989: 182)

Во тој дух е и заклучокот, односно одговорот на прашањето за човекот, неговите потенцијали и ограничувања. Само во љубовта и во креативниот чин, човекот успева да ги премости, но тие остануваат дел од неговата природа. Љубовта, сама по себе, е креативен чин, таа ги трансцендира ограничувањата и барем за миг ни дозволува да ја освоиме вечноста.

Литература:

Dods, E. R. *Uzrok sna i uzrok kulture*. // Polja (Novi Sad), decembar, 1981.

Дурацовски, Димитрие. 2001 *Insomnia*. Скопје: Мароп.

Јунг: Густав Карл.

1998. Човекот и неговите симболи. ЗУМПРЕС: Скопје. 2003. Психологија и алхемија. Табернакул: Скопје.

- Jung. Gustav Carl. 1984. *O psihologij nesvesnog*. Matica Srpska: Novi Sad
- Капушевска-Дракулевска. Лидија. 1998. Во лавиринтите на фантастиката. Магор: Скопје. 2006. Маргарита по трагите на Мајсторот. Магор: Скопје.
- Кајоа. Роже. 1972. „Од бајките до научната фантастика“, во: Разгледи, бр. 7. 727-764. 2002. Мит и човек. Просевта: Ниш.
- Кахун. Лоренс. 2006. Од модернизам до постмодернизам. Темплум: Скопје.
- Lakan. Žak. 1993. *Spisi (izbor)*. Biblioteka danasni svet: Beograd. 2007. Lacan, Jacques. *Écrits*. New York London, W.W. Norton & Company.
- Лем. Станислав. 1989. *Соларис*. Детска радост: Скопје.
- Мојсиева-Гушева. Јасмина. *Сонот или од другата страна на реалноста*. Електронско списание LiterNet: http://litenet.bg/publish15/ja_mojsieva-gusheva/sonot.htm
- Sagan. Carl. 1997. *Contact*. Pocket: New York.
- Слотердајк, Петер. 2006. *Доаѓање на свет доаѓање на збор*. Темплум: Скопје.
- Урошевиќ. Влада. 1987. *Подземна палата*. Македонска книга: Скопје.
- Фројд. Сигмунд. 1996. *Неугодното во културата*. Зумпрес: Скопје.
- Фром. Ерих. *Уметноста на љубовта*. Скопје: Три.
- Fromm. Erih. 1989. *Anatomija ljudske destruktivnosti*. Zagreb, NAPRIJED
- Шницлер, Артур. 2002. Новела за сонот. Скопје: Темплум.
- (grupa autora). 2011. *Žak Lakan i izazov psihoanalize*. QT časopis za kvir teoriju i kulturu: Beograd.
- _____. 2007. *Толкување на сонитата* (книга 1 и 2.) Магор: Скопје.