

**Obsesia receptată ca simptom nevrotic și mecanismele psihice
de apărare a personajelor în teatrul lui Gib Mihăescu**

**Drd. Eugenia Tatiana Buzea (Bulancea)
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

***Abstract:** Like his novels where the characters precipitate to fall into purely imaginary scenarios often aimed at developing an obsession, in dramatic works there is in nuce a preference for irreconcilable soul predisposition of the central characters with a fragmented will which amplify speech and conflict situations. Behavioral problems have provided the basis for constructing the characters in the plays of Gib Mihăescu. They are not able to overcome their obsessions, but tempted to widen, to feed them through thoughtful introspection compulsions. Anxiety and depression of the characters that are abandoned themselves to compulsion benchmarks for deviation from the norm, will be sanctioned with lucidity by their creator. Obsession with freedom and inner freedom deficit requires that symptom and as a way of behavior. The obsessive is also the psychological defense mechanism of the characters that is hidden behind the masks and ensures internal consistency. We find that weakness symptom as a metaphor hides an external event: frustration, rejection, insult, humiliation immediate consequences translated into tensions, anxiety, and anger. In their critical point, obsessions appear as a repetition of history, which gives a circular shape to the analyzed works.*

***Keywords:** obsession, compulsions, anxiety, introspection, inner freedom*

Genul dramatic s-a aflat în zona de interes a creatorului Gib Mihăescu, la început, când era student, prin frecventarea spectacolelor de teatru în București și la Cluj, prin traducerile și cronicile teatrale, apoi preocupările sale s-au concretizat în scrierea unor piese dintre care doar *Pavilionul cu umbre* a fost tipărită și pusă în scenă în stagiunea 1927-1928, cu un succes răsunător atât la public, cât și în critica vremii sale.

Nu face obiectul analizei noastre frustrarea autorului atunci când încercările sale ulterioare de a pune în scenă și alte lucrări au fost sortite eșecului, nici nu discutăm aici legitimitatea unor afirmații legate de intervențiile asupra textelor, unele recuperate în manuscris pentru a fi incluse în publicații postume, și pornim de la afirmația lui Leon Baconski [1] care indica drept "o veritabilă *terra incognita*" contribuția dramaturgului Gib Mihăescu în literatura noastră.

Asemenea nuvelor sale unde personajele se precipită, cad pradă unor scenarii de multe ori pur imaginare urmărind dezvoltarea unei obsesii, și lucrările dramatice au *in nuce* o preferință pentru predispozițiile sufletești ireconciliabile ale personajelor centrale, dublate de o voință fragmentată care ambiguizează discursul și amplifică starea conflictuală. O atare problematică fundamentată pe tema geloziei sau a infidelității în cuplu ne propunem să analizăm în piesa anterior amintită, *Pavilionul cu umbre*, și piesa recuperată postum *Sfârșitul*, ambele având drept cadru pentru desfășurarea acțiunii *grădina*, loc pe care îl putem considera în contrapunct o Grădină a Edenului unde s-au strecurat deja îndoiala, compromisul, tentația. Ambele lucrări configurează două perspective asupra evenimentelor: una a dramei personale unde limitele sunt împinse spre extrem, cu detaliate indicații scenice, și alta a întâmplărilor reconstituite din memorie, în manieră epică, prilej cu care ni se dezvăluie profunzimea caracterelor și instabilitatea lor. Fantasmelor care populează scrierile sale aduc la suprafață conflicte refulate, iar travaliul decodării acestor apariții cade în sarcina lectorului atent. Nicolae Balotă [2] identifică sursa nașterii lor la Gib Mihăescu în *eroii care simt o apetență spre imaginar (de unde complacerea lor în cele închipite de ei) și o oroare de cele închipuite, de halucinațiile, obsesiile, delirul lor*.

Pavilionul cu umbre construiește acțiunea peste drama unui soț de a fi fost înșelat de către soția sa, Angela, cu cel mai bun prieten al cuplului, Miti. Întâmplarea descoperirii celor doi amanți este rememorată parțial de către diferite personaje la mai mult de douăzeci de ani distanță, cu teama de a nu redeștepta un trecut tragic, finalizat cu fuga soției și uciderea amatului. După achitarea sa în investigația omorului, boierul Ilarie, soțul înșelat, își va crește și educa fiica în spiritul cinstei desăvârșite, ajutat fiind și de conjunctura în care se află gospodăria sa – la țară, întinsă pe un domeniu vast, fără tentațiile urbei aglomerate. El îi va cenzura fetei orice ar putea să-i strice caracterul (prieteni, lecturi etc) și să-i aducă la suprafață monstruoasa moștenire genetică de la mamă.

Avem două tipuri de proiecții: una negativă, *nepuțința* pe care fiecare personaj o gestionează diferit, și o proiecție pozitivă, *supunerea față de normă* (socială, morală) care are rolul de a corecta excesele, îndeosebi impulsurile de natură sexuală și înclinația spre o rezolvare violentă a situațiilor. Astfel, manifestarea *nepuținței* face ca Ilarie să fie dominat de trecutul său ce nu putea fi schimbat, fapt ce-l va provoca să acționeze diferit atunci când se vor crea premisele ca Liana, fiica lui, să repete greșeala mamei sale. El va *ucide păcatul*

prin impunerea căsătoriei considerând că seva relației adultere stă în interzicerea ei, nu în sentimente reale și o asumare de durată. Este, în fond, o reabilitare a propriei relații cu Angela, gândind că, dacă ar fi trecut un asemenea test (al căsătoriei cu Miti), relația amanților s-ar fi destrămat. *Nesupunerea față de normă*, prin actul ucigaș asupra lui Miti, a oprit orice posibilitate reversibilă de a-și salva căsnicia, a instituit o bază agresivă de unde problemele sunt atacate impulsiv, violent. Asemenea situații apar redată atât în căutarea pentru răzbunare timp de doi ani a soției fugite, cât și în violența verbală și gestul de a-l împinge pe Geo în fotoliu după surprinderea actului de pervertire asupra fiicei sale de către acesta prin propunerea căsătoriei Lianeii cu celălalt pretendent, Marius, pentru a trăi, apoi, intensitatea plăcerii în afara cadrului legal, cu el însuși.

Neputința Lianeii constă în caracterul său indecis: asupra iertării și acceptării mamei în viața sa, asupra alegerii unuia dintre cei doi pretendenți, ori, ulterior căsătoriei, indecizia privind alegerea făcută și curiozitatea apropierii de Marius care o asaltează cu declarațiile lui. Instabilitatea ei psihică provine din obișnuința supunerii în fața voinței tatălui care, în mod constant, de frica repetării destinului, îi anulase orice manifestare liberă, voluntară, lăsând doar impresia acestora. Identitatea fetei construită pe acest model submisiv, se reflectă și în reacția frecventă a râsului, compulsivă, într-o manieră stereotipă, care maschează neputința și are scopul de a reduce starea de anxietate. Prin intervenția lui Geo, Liana accede spre un model asertiv de comunicare și de alegere a drumului în viață, independentă de autoritatea parentală, trecere ce va fi resimțită ca șoc atunci când discuția dintre cei doi tineri va fi descoperită de tată. În final, salvarea Lianeii vine din *supunerea față de normă*, din recunoașterea persoanei iubite în soțul ei, tocmai în momentul întâlnirii pe ascuns cu celălalt. Este însă prea târziu, se declanșase acel *fatum* al istoriei care se repetă între coordonate tragice: soțul îi descoperă și interpretează ca trădare, apoi se sinucide. Geo este personajul cel mai complicat conceput. El are un trecut amoros de notorietate, iar caracterizarea lui directă o face chiar Ilarie într-o discuție cu Mihuleț, tatăl lui Marius: *fără a fi un întreprinzător, nici măcar un muncitor, nu e totuși un nemernic* [3]. Asemănarea fizică a lui Geo cu Miti îi este evidentă lui Ilarie și prin afișarea unui *luciu dulceag al naivității de copil*. Dar complexitatea caracterului său vine mai ales din *dedublarea* pe care o practică, *puterea de a se opune sie însuși, convertirea înclinațiilor firești în sentimentul tulbure al cufundării în păcat*, așa cum observa Mihail Diaconescu [4]. Tema dedublării izolează naturi complementare percepute ca simetrice în interiorul aceleiași

subiect, iar subțierea graniței conduce la nebunie și la moarte. Geo condamnă *încrederea prea mare* a lui Ilarie drept *meteahnă a secolului*, fapt ce a înlesnit apropierea lui Miti de Angela, dar nu ezită să joace, la rândul său, rolul amantului în varianta căsniciei dintre Liana și Marius. După încercarea nereușită de a-și declara sentimentele în fața femeii, sub chip de înger, reînvie dublul, îngerul căzut, Miti, care propovăduiește *glasul șarpelui și savoarea călcării în picioare* a sfaturilor părintești. Pericolul către care înaintează Geo este, pe de o parte, mila resimțită pentru cel ucis (*un fior de tristeță m-a apucat pentru sărmanul năpăstuit*), dar, pe de altă parte, și convingerea pe care face efortul să i-o inoculeze Lianeii cum că *e destinată să aparțină nu numai unuia singur, e prea frumoasă ... să nu învie dorințe la fiecare pas*. Pregătirea acestui teren al nelegiuirii are singura concesie aceea că bărbatul era sigur că Ilarie nu i-o va da niciodată de soție pe Liana. De aici se naște obsesia lui să ocupe rolul amantului, o tulburare de personalitate demonstrativ-emoțională care cunoaște apogeul în întâlnirea cu Angela în fața căreia pretinde a fi Miti. Scena este justificată insuficient în actul al II-lea atât prin atragerea destinului norocos de amant, cât și prin șocul emoțional al Angelei ce refuză a deveni complice la întâlnirile lor amoroase. Cercul vicios numai așa putea fi complet: *cu cât îți iubești mai mult bărbatul, cu atât plăcerea de a-l înșela va fi mai mare, cu atât dragostea de el, nevinovatul, neștiutorul, va fi mai puternică* [5].

Logodna demonică poartă atributele tulburării de tip narcisic, *un transfer idealizant / imagine parentală idealizată* [6] a mamei care știe *cântecul cel mai vrăjit din lume* – infidelitatea. Intimitatea celor doi este brutal întreruptă de intrarea în scenă a lui Ilarie, martor din spatele ușii de serviciu la pervertirea fiicei sale, numai că de această dată boierul este pregătit să-l înfrunte pe cel care i-a pângărit casa prin *transmutare de suflete*. Rezolvarea impusă de Ilarie este ca Geo, singur să repare ceea ce a stricat, *să scoată duhul rău* din Liana, prin căsătoria cu ea. Actul al III-lea îi găsește pe cei doi miri în pavilionul suspect de curat, ca și cum cineva ar fi fost de curând acolo. Geo devine suspicios, înțelege căderea în propria capcană, așa cum a prezis Ilarie. În Liana se trezise un demon ce revendica trăiri intense, ea se întâlnea în ascuns cu Marius, dar chiar în clipa uciderii acestei proniri și a refuzului, Geo îi descoperă pe cei doi în pavilion și cade pradă depresiei. *Neputința* lui este incapacitatea de a-și retrage cadoul de logodnă *desfrâul* făcut Lianeii, iar *normele* sociale, morale sunt aproape inexistente. Obsesia de a fi el însuși cel înșelat și gelozia sunt singurele rațiuni care îi mai organizează discursul. Există aici o ambiguitate a ultimei scene cu proiecții în care obsesia anulează realitatea și simțul conservării. Moartea

bărbatului în același loc unde căzuse odinioară Miti aduce în actualitate drama inițială, o închidere circulară a existenței.

Angela și Marius sunt personaje ce trăiesc în umbră. În situații de conflict, ele se retrag sub autoritatea celorlalte personaje. Angela, mama Lianeii, se reîntoarce după mai bine de douăzeci de ani, îndură sarcasmul și nehotărârea fiicei sale pe care se pare că o câștigă, în final. Plecarea ei este asimilată unei penitențe, iar instinctul matern pare deciv în hotărârea de a reveni. Ea recunoaște în persoana lui Geo pe Miti, iar intuiția pericolului o face să intre în ofensivă pentru a-și apăra copilul. Neputința femeii nu se leagă, cum greșit am fi tentați să credem, de imposibilitatea de a schimba trecutul, întrucât deseori își exprimă statutul de soție nefericită din cauza unui soț agresiv, manipulator și implacabil. Mai tentați am fi să credem că frustrarea Angelei se leagă de lipsa exercitării rolului ei de mamă, o carență în educația fiicei sale pentru care se simte vinovată că nu și-a înfruntat soțul furios, hotărât să răzbune trădarea. Salvarea Angelei vine din respectarea, în final, a normelor morale, ceea ce îi va readuce statul matern mult dorit.

În mediile receptării dramei sub formă inițială, Marius a fost asemănat cu Luceafărul eminescian, strălucitor din înălțimile sale intelectuale, dar pe care îndrăznețul Cătălin (Geo) îl va da deoparte, cucerind-o pe Cătălina (Liana), femeie incapabilă să acceadă la un statut superior naturii sale. În fond, nici acest personaj nu iese din schema bipolară *neputință / atitudine față de normă*. Trauma lui vine din încălcarea promisiunii de căsătorie cu Liana. El se trezește exclus, ca unică soluție de rezolvare amiabilă a conflictului izbucnit în casa lui Ilarie. Frustrarea lui este cu atât mai mare cu cât femeia se declară soție fericită, iar după câteva escapade în care îi compară pe cei doi bărbați, conchide că numai soțul ei poate fi Miti, amantul. Atitudinea lui Marius față de *uzanțele vremii* este una de retragere în final, prin apel la un limbaj reverențios față de soțul suspicios. De obicei, supunerea față de norme, repere și regulamente este orientativă, lăsând un spațiu de interpretare și improvizație.

O situație aparte o reprezintă *strigoii Miti*, caracter care trăiește în amintirea celorlalte personaje ca experiență refulată, o imagine alcătuită ca un mozaic din suma impresiilor altora. Travaliul de elaborare a fantomei demonstrează fragilitatea raporturilor stabilite între personaje, dar și surescitarea manifestă cum ar fi, de exemplu, în scena cu cheia refăcută a pavilionului. Constatăm că simptomul *neputinței* ca metaforă ascunde un eveniment extern drept cauză: frustrare, rejecție, insultă, umilire cu urmări imediate traduse în stări de tensiune, anxietate, furie etc. Eroii lui Gib Mihăescu

sunt pedepsiți pentru excesele lor, pentru ruperea unor bariere convenționale de ordin social sau moral în dorința lor de a trăi plener.

Construită pe același pattern al *neputinței* de a comunica în interiorul cuplului și de a rezona empatic cu celălalt, drama *Sfârșitul* reușește să coaguleze o impresie asupra societății contemporane autorului, având la bază nuvela cu același nume, dar cu final complet diferit. În analiza sa, Florea Ghiță [7] notează *universul obsesiv erotic și gelozia* drept repere decisive în organizarea discursului. Cuplul Bîrnea – Mada are șanse minime să reziste în timp, chiar plecând de la premisa că membrii cuplului se iubesc, în primul rând din cauza concepției lor despre căsătorie care este diametral opusă: în timp ce Bîrnea o consideră cadrul legal necesar, o formă de garantare a relației, Mada o resimte ca pe un act restrictiv, o *izolare* de care ea nu este capabilă. *Libertatea* apare drept un concept asupra căruia cei doi au păreri divergente.

Actul întâi debutează cu precizări amănunțite despre starea de dezolare în care se zbate Bîrnea aflat în pragul deciziei de a divorța. *E covârșit de meditație adâncă ... geme* iar trăirile care îi parazitează conștiința reflexivă sunt ruminății, pulsuni, intenții, schițe de acțiune, toate legate de iubirea pentru Mada la care nu este pregătit să renunțe. Trăirile sale se transformă în acte de bravadă atunci când este asaltat de prieteni cu întrebările. El știe că interesul lor nu vizează persoana sa, ci libertatea acestora de a o curta pe frumoasa femeie, motiv pentru care angoasa bărbatului capătă proporții duble. Nu își poate imagina trupul fostei soții în intimitate cu alt bărbat. Ca trăire obsesivă, pierderea iminentă a controlului asupra situațiilor, însoțită de o luciditate chinuitoare, se descarcă sub compulsiia ritualică a întâlnirilor în parc, aparent întâmplătoare dar care se manifestă într-o formă imperativă: ea trebuie să vină, este un joc al așteptărilor care dă încredere subiectului că se supune unor calcule temporale (*...cinci minute...zece...un sfert de oră. Am calculat cu ceasul în mână...*). Transcrierea actului de divorț ce însemna ultimul pas în separarea oficială a soților în concepția lui, are o cu totul altă perspectivă în viziunea ei – *o căsătorie liberă, în fața naturii*. Astfel, divorțul celor doi declanșează recuperarea relației lor de pe alte poziții. Mai mult, propunerea femeii are îndrăzneala de a accepta o căsătorie cu un pretendent oarecare, iar în relația lor adulteră va fi un plus de pasiune.

Compulsiia de verificare a iubirii Madei pentru el este cea care alimentează tentativele repetate ale cuplului de separare. Nesiguranța lui anxioasă provine din universul necontrolat de posibilități și din fragmentarea sensului acțiunilor soției. Neîncrederea intruzivă determină îngrijorarea excesivă ca nu cumva Mada, devenită liberă, să nu se compromită printr-o

căsătorie nepotrivită cum ar fi cea cu Gorăscu, catalogat drept *nemernic*. Din fericire, Mada are aceeași părere despre Gorăscu, în ciuda mărturiilor repetate ale acestuia de iubire și devotament capabil de orice, chiar de crimă.

Mada este și ea convinsă de propria afecțiune pentru Bîrnea, însă consideră inacceptabilă cenzura impusă de gelozia lui și încearcă să-l vindece prin afișarea sa în mijlocul pretendenților, fapt ce culminează cu farsa plănuită de a-l face de răs în fața acestora. Cu acest prilej descoperă că amorezii o părăsesc pentru a o curta pe Melania, moștenitoarea unei averi impresionante. Aceasta din urmă îl observase pe Bîrnea descurajat în parc și a îndrăznit să-l abordeze ca să îl consoleze. Alinarea suferinței celorlați era singura ei filosofie de viață, iar actul al II-lea ne descoperă trecutul femeii ce fusese infirmieră în război și abuzată de un convalescent, înainte de a fi iubită unui bătrân avar, bogat și ursuz pe care l-a părăsit, în cele din urmă, și de la care a moștenit averea.

Simțind pericolul, Mada îl îndepărtează de Melania, o denigrează pe aceasta și îi face propuneri de împăcare fostului soț, însă accentele satirice ale discuției o aduc în pragul unei crize de nervi și descoperă că singurul care acceptă orice tratament, *ca un câine credincios*, este Gorăscu, cel disprețuit pentru înfățișarea lui. Dumitru Șerban Drăgoi [8] analizează că nota esențială ce diferențiază cele două caractere feminine este pentru Mada *setea de răzbunare*, iar la Melania, *lipsa de orgoliu*. Gorăscu este un personaj prezentat caricatural (*deșirătură osoasă și fantomatică*) și, din punct de vedere psihologic, redus la blocajul instinctiv de a-și consuma atracția sexuală resimțită față de Mada. Acesta manifestă o tulburare a personalității posibil de a fi asimilată schizofreniei în asociere cu dismorfofobia, fiind susceptibil de o suferință care declanșează acel *acting out* [9] ce servește la descărcarea exigenței pulsionale în locul investirii sale în transfer. Personajul își exhibă în actul al III-lea *fixația asupra persoanei intangibile* și are ca factor principal de menținere perspectiva apropiată ca femeia să fie iar liberă, prin divorț. În lipsa încrederii că ar putea fi iubit, el o atacă pe Mada asigurându-și totodată scenariul victimei (*Tu nu știi decât să te răzbuni, Mada, dar nu știi să răsplătești...*) ca justificare a viitoarelor acte de violență fizică. Rămas singur cu ea noaptea în grădina pustie, și respins categoric în insistențele sale de către femeie (*Să mă prostituez cu un câine ...*), Gorăscu trece de la actul mental agresiv, la actul motor. Destăinuirea lui de a se afla *pe marginea unui abis*, dar și intențiile de automutilare (*îmi vine să sugrum această deșirătură osoasă, ... această hoit*) descriu starea de gravă frustrare și nevoia de descărcare manifestată gradual ascendent: *am și eu dreptul la iubire, la iubirea*

ta, Mada.... Să căutăm întunericul ... vei avea la picioarele tale un sclav conștient și mai devotat ca orice animal ... voi ucide. Este acum primul moment de conștientizare din partea femeii a pericolului, ea încearcă desprinderea și îi întinde mâna spre a fi sărutată, gest însoțit de cuvinte de consolare pentru dezamorsarea tensiunii momentului. Gestul îi este rapid sancționat: pe de o parte, el observă dezgustul femeii, pe de altă parte, atingerea trupului ei distruge orice reminiscență de control asupra situației. Atacul lui furibund întâlnește rezistența Madei care strigă după ajutor, neavând forța fizică necesară de a i se opune. Salvarea femeii vine de la Bîrnea, fostul soț ce urmărea derularea evenimentelor ascuns din gelozie în boschete. Actul barbar este întrerupt astfel, iar Gorăscu, asimilat unui *strigoi cu ghiare lungi*, se retrage învins, neputincios. Însă, ca urmare a nerecunoașterii motivului real pentru care Bîrnea se afla în preajma celor doi, Mada va lua în derizoriu salvarea sa catalogând-o drept *romanescă ...ca deus ex machina*, și va tăinui agresiunea sub formă de glumă, cu complicitatea lui Gorăscu. Șarada va lua repede sfârșit când, descumpănit, Bîrnea se retrage și se lasă ispitit de gândul sinuciderii, Mada re apare brusc, îl îmbrățișează, iar Gorăscu dispăre în noapte, sinistru.

Mecanismul psihic de apărare a personajelor stă ascuns în spatele măștilor a căror trăsătură dominantă este *obsesivul* ce asigură coerența interioară. *Gelozia* care duce la scindarea cuplului este aceeași care salvează unitatea lui. În felul său, fiecare membru al cuplului Bîrnea – Mada a învățat o lecție despre celălalt și despre limitele proprii. Reținem aici ca factori declanșatori ai obesiilor dorința de afirmare și de confirmare în ochii partenerei sale, pentru gelozia lui Bîrnea; dorința de eliberare care naște revolta Madei într-un context corect evaluat, lucid, sub un joc al capriciilor; dorința patologică la nivel libidinal a lui Gorăscu denotă psihoza personajului; dorința Melaniei cu accente masochiste de a veni în ajutorul celor suferinzi. Cele două lucrări dramatice supuse analizei *Pavilionul cu umbre* și *Sfârșitul* conduc la aceeași concluzie – *obsesia unui sentiment tragic al vieții* [10]. Nesiguranța fundamentează trăirea neplăcută a vulnerabilității subiectului, întreține anxietatea. Prin libertate sau deficitul de libertate interioară se impune obsesia ca simptom și ca modalitate de comportament. Predispoziția spre exagerare este condiția *sine qua non* dublată de vanitate în aproape toate caracterele alcătuite compozit dintr-o seamă de ingerințe morale, sociale, afective etc.

NOTE

[1] Leon Baconski, *Postfață* la vol. Gib I. Mihăescu, *Teatru*, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 284

- [2] Nicolae Balotă, *Labirint*, Editura Eminescu, București, 1970, p. 105-106
- [3] Gib Mihăescu, *Opere. Teatru*, Editura Minerva, București, 1985, p. 8
- [4] Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu*, Editura Minerva, București, 1973, p. 108
- [5] Gib Mihăescu, *Opere. Teatru*, Editura Minerva, București, 1985, p. 29
- [6] Roland Doron, Françoise Parot, *Dicționar de Psihologie*, București, Editura Humanitas, 2006, p. 521
- [7] Florea Ghiță, *Gib I. Mihăescu (Monografie)*, Editura Minerva, București, 1984, p. 302
- [8] Dumitru Șerban Drăgoi, *Gib I. Mihăescu*, Editura Granada, București, 2001, p.181
- [9] Mircea Lăzărescu, Ovidiu Bumbea, *Patologie obsesivă*, Editura Academiei Române, București, 2008, p. 396-397
- [10] Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu*, Editura Minerva, București, 1973, p. 112

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

- Antofi, Simona, *Contemporary Critical Approaches to the Romanian Political and Cultural Ideology of the XIXth Century - Adrian Marino, Al treilea discurs. Cultura, ideologie si politica in Romania/The Third Discourse. Culture, Ideology and Politics in Romania, Procedia Social and Behavioral Sciences*, vol.63 / 2012, pp.22-28, DOI: 10.1016/j.sbspro.2012.10.005, accesibil la adresa <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042812047386>
- Balotă, Nicolae, *Gib I. Mihăescu. Omul și opera*, Nuvele, București, Editura Tineretului, 1969
- Balotă, Nicolae, *Labirint*, București, Editura Eminescu, 1970
- Brătescu, Gheorghe, *Freud și psihanaliza în România*, București, Editura Humanitas, 1984
- Carpov, Maria, *Introducere la semiologia literaturii*, București, Editura Univers, 1978
- Călinescu, George, *Principii de estetică*, București, E.P.L., 1968
- Cenac, Oana, *General aspects of current political terminology*, în *Lexic politic - discurs politic*, 2014, pp.124-130, ISBN:978-606-17-0633-4.
- Cincă, Stelian, *Psihanaliză și creație în opera lui Gib Mihăescu*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1995
- Constantinescu, Pompiliu, *Romanul românesc interbelic*, București, Editura Minerva, 1977
- Cosma, Anton, *Romanul românesc și problematica omului contemporan*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977

- Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București, E.P.L., 1967
- De Gaultier, Jules, *Bovarismul*, Iași, Institutul European, 1993
- Diaconescu, Mihail, *Gib I. Mihăescu*, colecția „Universitas”, București, Editura Minerva, 1973
- Dicționar de Psihologie*, București, Editura Humanitas, 2006
- Dicționar de Științe ale Limbii*, București, Editura Nemira, 2005
- Drăgoi, Dumitru Șerban, *Gib I. Mihăescu*, București, Editura Granada, 2001
- Duda, Gabriela, *Introducere în teoria literaturii*, București, Editura ALL Educațional, 1998
- Eagleton, Terry, *Teoria literară. O introducere*, București, Polirom, 2008
- Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, București, EPLU, 1969
- Eco, Umberto, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța, Editura Pontica, 1997
- Florea, Ghiță, *Gib I. Mihăescu (Monografie)*, București, Editura Minerva, 1984
- Freud, Sigmund, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, București, Editura Trei, 1994
- Freud, Sigmund, *Scriitorul și activitatea fantasmatică în Scrieri despre artă*, București, Editura Univers, 1980
- Ghiță, Florea, *Gib I. Mihăescu (Monografie)*, București, Editura Minerva, 1984
- Ifrim, Nicoleta, *Memory and identity-focused narratives in Virgil Tănase's 'lived book'*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* (ISSN 1481-4374) <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/>, nr. 19.2 / June 2017, Purdue University Press, pp.1-10, accesibil la adresa <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol19/iss2/4/>, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2942>
- Iser, Wolfgang, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, București, Editura Paralela 45, 2006
- Lăzărescu, Gheorghe, *Romanul de analiză psihologică în literatura română*, București, Editura Minerva, 1985
- Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937*, București, Editura Minerva, 1989
- Mancaș, Mihaela, *Limba artistică românească în secolul al XX-lea*, București, Editura Științifică, 1991
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura Gramar 100+1

- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, București, Ed. Paralela 45, 2008
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, București, Editura Eminescu, 1973
- Marino, Adrian, *Introducere în critica literară*, București, Editura Tineretului, Humanitas, 2007
- Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, București, EPU, 1969
- Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001
- Mărgineanu, Nicolae, *Psihologie și literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002
- Micu, Dumitru, *Gândirea și gândirismul. Momente și sinteze*, București, Editura Minerva, 1975
- Milea, Doinița, *Intertextual as a pretext for the operation fictional text*, în volumul *Manifestări ale creativității limbajului uman*, 2014, pp.20-26, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, ISBN 978-606-17-0623-5.
- Mitrofan, Iolanda, *Psihologia vieții de cuplu – între realitate și iluzie*, București, Editura Sper, 2002
- Norbert, Groeben, *Psihologia literaturii. Știința literaturii între hermeneutică și empirizare*, Ed. Univers, 1978
- Pamfil, Alina, *Spațialitate și temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*, Cluj, Ed. Dacopress, 1993
- Papadima, Ovidiu, *Gib I. Mihăescu sau arta ca formă a energiei*, *Gândirea*, Anul XIV, nr.10, 1935
- Petrescu, Liviu, *Realitate și românesc*, Cluj, Editura Tineretului, 1969
- Poulet, Georges, *Conștiința critică*, București, Editura Univers, 1979
- Protopopescu, Alexandru, *Romanul psihologic românesc*, București, Editura Eminescu, 1978
- Râpeanu, Valeriu, *Scriitori dintre cele două războaie mondiale*, București, Editura Cartea Românească, 1986
- Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, București, Editura Minerva, 1993
- Simuț, Ion, *Diferența specifică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982
- Șulățiu, Octav, *Pe margini de cărți*, Sighișoara, Editura Miron Neagu, 1938