

MARIA BACULEA  
 Institutul de Filologie  
 (Chișinău)

**CASA – MICROCOSMOS. O INTERPRETARE  
 BACHELARDIANĂ A SPAȚIULUI  
 ÎN OPERA LUI URMUZ**

Nicolae Balotă menționează: „Jocurile de perspectivă în ficțiunile lui Urmuz nu se petrec într-un vast univers, infinit, tridimensional, deschis, precum universul «faustic» după definiția spengleriană. Lumea lui Urmuz se aseamănă mai curând cu cea a monadelor lui Leibniz, încăperi închise fără ferestre în spațiu. Fiecare erou e închis în mica lui lume. (...) Dincolo de microcosmul propriu fiecărei făpturi nu e nimic, sau aproape nimic, începe, de fapt, dezmarginitul, infinitul mic, Nirvana, spații negând limitele și existența” [1, p. 59].

Într-adevăr, nu putem vorbi, la Urmuz, de un spațiu tridimensional. Dar, studiind lexicul textelor, observăm obsesia unui spațiu **pseudo-cvadrimensional**, exprimat în dialectica sus-jos, dreapta-stânga (modelul odăii: plafon-podea, doi pereți, sau – a mormântului). Pseudo-cvadrimensional, deoarece se văd numai doi pereți ai odăii: stângul și dreptul, de parcă ființa ar sta în colțul odăii, cu fața la perete (în unghi, precum stă alt personaj, Fuchs, în fundul umbrelei!). De fapt, e aici o înțelegere originală a spațiului – omul poate să vadă ceea ce se află în dreapta și în stânga, dar nu vede ce se află în spatele lui, fără ajutorul unor dispozitive, cel puțin al unei oglinzi (posibil, aceasta explică interesul deosebit al personajelor urmuziene față de aparataj). Oricum s-ar situa în spațiu omul, dreapta și stânga rămân două constante ale percepției lumii de către **ființa verticală**. Se schimbă doar peisajul, ceea ce vezi, nu și modul de a vedea. „Când ne privim unul pe altul, două lumi diferite se reflectă în ochii noștri” [2, p. 22], afirmă Mihail Bahtin.

Să urmărim pe text dialectica sus-jos, dreapta-stânga: în *Cotadi și Dragomir* spațiul se concentrează în personaj – pe corpul acestuia. Dragomir are în partea **de sus** „un aparat care arată cele «patru puncte cardinale»” (o altă fațetă a condiției umane – omul e limitat la cunoașterea a doar patru puncte cardinale). Faptul că un astfel de aparat este parte componentă a personajului ne sugerează ideea omului ca măsură a spațiului și a timpului (sau ca măsură a tuturor lucrurilor), ideea de percepție subiectivă și interiorizare a acestora (vezi Proust) ca parte a unei paradigme care ar exista în conștiința umană, independent de voința omului: patru pereți și patru puncte cardinale, douăzeci și patru de ore, ziua și noaptea, toate sunt mituri distruse și reconstruite. Gayk înoată douăzeci și trei de ore în direcția nord-sud – spațiul neutralității și frica de a o încălca. „În ora liberă” (de înot sau...) se inspiră de la „muze cu bocanci”... Unul din autorii clasici afirmă că adevăratul artist creează măcar timp de o oră în fiecare zi, să fie o aluzie? Atunci e clar de ce muzeele inspirației (de notat pluralul substantivului – câte una pentru fiecare zi, ori oră, ori minut?) sunt „încălțate” – bocancii „leagă” de pământ, inspirația e forțată, e artificială, pe de o parte, demitizând, pe de altă parte, concepția tradițională asupra inspirației ca „entitate” de origine divină. Clișeu „mi-a venit muza” este interpretat *ad litteram*: muza nu zboară, ea vine, și ce poartă când vine? – bocanci. Efectul e nu numai absurdul, ci și ambiguitatea.

E interesant că dialectica sus-jos, stânga-dreapta, pe lângă interpretarea mitologică (cer-pământ, bun-rău, demonic-angelic) capătă în textele urmuziene înțelesuri aparte: luate împreună, elementele formează un spațiu pseudo-cvadrimensional (în accepția de mai sus); văzute însă din perspectiva unor perechi antinomice, ele își schimbă conotația. Personajul

care se mișcă între aceste două poluri contrarii trăiește, întreg zbuciumul vieții ar încăpea într-o serie de prăbușiri și ridicări, lumea ar fi duală, universul urmuzian apropiindu-se, în acest sens, de cel din *Bouvard et Pecuchet* de Flaubert. Această dualitate este anunțată de majoritatea titlurilor acestui autor (*Pâlnia și Stamate, Ismail și Turnavitu*), de folosirea numerelor pare, îndeosebi a cifrei doi în descrierile de interior sau în conturarea personajelor. Cuplul pare a fi antitetice, dar: „la Urmuz cuplul nu e auxiliar eroului (...), ci e însuși eroul. Eroul apare scindat, dedublat” [1, p. 96]. În fond, e greu de făcut o distincție netă între anteroi, rămâne doar convingerea că sunt **doi**.

Microromanele sfârșesc, de cele mai dese ori, prin a sugera moartea protagonistului care se identifică nivelului „jos” din dialectica sus-jos. Coborârea nu e o degradare, precum urcarea nu înseamnă dezvoltare, aceste concepte lipsesc în *Pagini*. Există o stare constantă care se repetă la nesfârșit. Pentru a se dezvolta sau a degrada („devenire” în romanul tradițional) este nevoie de spiritualitate, de psihologie, personajele lui Urmuz sunt însă private de o viață psihică normală, se pare că firești au rămas doar manifestările sub- și inconștientului, niște măști grotești.

În analiza imaginii casei e important de subliniat: „Casa e imaginată ca o ființă verticală. (...) Ea este una dintre chemările la conștiința noastră de verticalitate. (...) Verticalitatea este asigurată de polarizarea: pivniță – podul casei” [3, p. 34-36]. Spațiul urmuzian se află sub semnul „subpământei” descrise în *Pâlnia și Stamate*. Între acest spațiu ambiguu și personaj se stabilește un raport organic, precum e cel dintre personaj și haină, menționat de N. Balotă [1], dar și o relație de natură ontică: „(personajul) știe că pereții pivniței sunt niște pereți înhumați, (...) pereți care au TOT pământul în spatele său” [3, p. 37]. Coborârea ar fi condiția primă a morții: „Scara spre pivniță este întotdeauna coborâtă” [3, p. 41], această coborâre având semnificații mitice și mistice. Moartea ar fi o îmbinare a planului vertical cu cel orizontal.

În *Pâlnia și Stamate* personajul „dispare”, „cu căruciorul prin canal” – ne amintim că acesta se află la același nivel cu **subt-pământa**, adică jos.

În *Ismail și Turnavitu* există **vârful dealului**, unde Ismail îi primește pe solicitorii de posturi (aparența personajului, statutul social ascund diferite defecte și vicii), iar pepiniera cu viezuri se află în „**groapa** din Dobrogea”. După ce Turnavitu îi arde „rochiile” (iar dezbrăcatul semnifică moartea), Ismail „se târăște până la marginea pepinierii cu viezuri; acolo căzând în stare de decrepitudine”.

În *Cotadi și Dragomir* moartea este presupusă sau planificată de către Cotadi care „a lăsat prin testament ca să fie îngropat în aceeași groapă cu Dragomir”. Aici însă apare și planul vertical („vor răsări, cu timpul, livezi întregi de măslini deasupra”) ce se poate interpreta ca: motivul metempsihozei; motivul unui singur mormânt pentru personajele atașate unul față de altul: în Egipt se înhuma în același mormânt (piramidă) stăpânii și slugile lor (uneori de vii), iar N. Balotă menționează relația stăpân-slugă între personaje; în romanul medieval *Tristan și Isolda* îndrăgostiții au fost, după moarte, înhumați aproape, din mormintele lor au crescut doi arbori care și-au împletit crengile (în unele variante ale textului – două tufe de trandafir); motiv romantic (*O, mamă...* de M. Eminescu etc.).

În *Algazy & Grummer* vedem că marea luptă dintre „eroi” s-a desfășurat „în vârful unui munte înalt” și „a doua zi, la poalele muntelui, trecătorii putură vedea într-un șant aruncate de ploaie un grătar (resturile lui Algazy) și un mirositor felix de lemn... (tot ce a rămas din Grummer). E interesant că Ploaia (apa) a aruncat la poalele muntelui un obiect de metal și unul de lemn! Soția lui Algazy care avea formă de mătură (imaginea concentrată a femeii dedicate gospodăriei, cum e pâlnia – dragostei; dar să nu uităm că mătura slujește drept vehicul vrăjitoarelor din poveștile multor popoare, adică e un **OBIECT** magic, precum e și pâlnia) apără (...) dând de două-trei ori, în dreapta și în stânga, mătură tot ce găsi, la gunoi”. Or, Bufty și pâlnia au fost „aruncați” în Nirvana, care prin descrierea ei

ambiguă, îndeplinește funcția de urnă pentru deșeurile (aruncă cocloașe de pâine și coceni de porumb în ea). În *Fuchsiada* protagonistul este exilat din Olymp și „cade” pe pământ, unde „dispărură pentru totdeauna în mijlocul naturii” etc. Personajul dispăre în: „infiniul mic” (Stamate), „barou” (*Plecarea în străinătate*), în mijlocul naturii (*Fuchsiada*), adică în sine însuși: singura cunoaștere posibilă este auto-cunoașterea, care este inutilă societății („Auto-Kosmosul infinit și inutil”). Individul „dispăre” din „realitatea” socială în care a viețuit. Persoana „inutilă” dispăre, pe când personajul care a putut să aleagă „utilul” a supraviețuit (nu dispăre). Un exemplu elocvent în acest sens este protagonistul textului *După furtună* care va deveni folositor semenilor săi, „învățându-i arta moșitului”.

Gaston Bachelard afirmă: „Casa e colțșorul nostru de lume. Ea reprezintă, s-a zis de multe ori, primul nostru univers. Ea este într-adevăr un cosmos” [3, p. 24]. „Criticul reveur” [4, p. 60] atrage atenția și asupra faptului că imaginea simplă este mai susceptibilă visului: „trebuie să ajungem la primitivitatea unui refugiu” [3, p. 94]. Imaginea arhetipală a casei-adăpost o întâlnim în toată creația grefierului de la Curtea de Casație, fiind mai explicită în primul text: antiteza între „salonul somptuos” și „încăperea scundă, cu pământ pe jos” unde se află țărșul de care e legată familia Stamate o exemplifică. Apartamentul lui Stamate se construiește pe niveluri. Odăile apartamentului sunt dispuse una deasupra alteia, unite cu un „tub de comunicație”, descrise de narator pe rând, de sus în jos. Mișcarea de coborâre este caracteristică universului imaginar al operei urmuziene. Nici o treaptă a acestui spațiu halucinant nu este urcată, în text funcționând toate semnificațiile (inclusiv cele mitice) ale coborârii. Tonalitatea descrierii e a unui regizor de filme documentare, care umblă cu o cameră de luat vederi printr-un muzeu și descrie amănunțit ceea ce vede și ceea ce filmează.

Formula dată (pe niveluri, pe straturi<sup>1</sup>) e valabilă în cazul lecturii și interpretării textelor lui Urmuz. A citi e o artă care depinde de cultura și experiența lectorului. Un cititor elevat va descoperi în text valențe pe care unul obișnuit nu le va lua în seamă: „Autorul imaginează o lume pe care o concentrează într-o narațiune, după care dispăre, lăsând ca, în baza acestei narațiuni (materializate în textul romanesc), cititorul (în dependență de nivelul lui de inteligență și pregătire) să identifice fie lumea imaginată inițial, fie alte lumi posibile, stimulate de text” [5, p. 16-17]. T. S. Eliot observă că „într-o dramă de Shakespeare sunt diferite niveluri de semnificație. Pentru spectatorii cei mai simpli există tramă, pentru cei mai reflexivi există personajul și conflictul său, pentru cei mai înclinați către literatură există cuvintele și construcția expresiei, pentru cei mai sensibili există ritmul și pentru spectatorii de cea mai mare sensibilitate și inteligență există un semnificat care se revelă în mod gradat. Ceea ce contează e faptul că nimeni nu este deranjat de prezența a ceea ce nu înțelege, ci, după posibilitățile sale naturale, se oprește la nivelurile preferate” [8, p. 7]. Descrierea de interior, de la începutul microromanului *Pâlnia și Stamate*, ne sugerează că autorul a organizat opera în vederea exprimării, la niveluri structurale diferite, a unor mesaje diferite. Iurii Lotman numește procedul dat „semantică în mai multe trepte” [9]. Ajungem la concluzia că Urmuz era conștient de complexitatea universului creat. Scriitorul „definește” spațiul operei sale, în textul *Pâlnia și Stamate* și, odată definit, acesta devine obsedant, o normă care funcționează independent de voință, ca un mecanism. Tehnica preferată a scriitorului este repetiția – „marea lege care ordonează mecanica automatelor” [1, p. 48]. Se construiește o lume-artifex.

Apartamentul lui Stamate, lipsit de uși și ferestre (iar „ușa este un cosmos întreg al Întredeschisului” [3, p. 200]), este, aparent, un spațiu închis. De fapt, e „întredeschis”: odăile apartamentului sunt unite printr-un „tub de comunicație”, care totuși „nu comunică

<sup>1</sup> Vezi și *Opera literară ca structură stratiformă. Modele teoretice* // Anatol Gavrilov, *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare*, Chișinău, 2006, 276 p.

cu lumea din afară”, de aici rezultă ideea de comunicare cu lumea lăuntrică. Acest paradox este subliniat chiar la nivelul lexicului: în scriitură apar două lexeme care se contrazic și se exclud – „comunicare” și „nu comunică”, criza comunicării, anunțată de Alexandru Mușina ca una din crizele moderne ale poeziei<sup>1</sup> [10, p. 115-195], este evidentă și în proză. Mai ales că absurdul urmuzian se construiește, deseori, în baza clișeului sau poncifului. Descrierea minuțioasă, plină de detalii, enumerate cu emfază, are singura funcție – de ambiguitate a spațiului, încât cititorul se pierde într-un labirint. Apariția „țăruiului” pare a fi punctul terminus al voiajului întreprins de narator prin cercurile infernului ultramodern. Cităm: „În față, salonul somptuos (... apoi trecem în) a doua încăpăre (...). De aici, prin o trapă făcută în dușumea, se ajunge, din partea stângă, în o subpământă ce formează sala de recepție, iar în partea dreaptă, prin ajutorul unui cărucior (...) se pătrunde într-un canal răcoros, al căruia unul din capete nu se știe unde se termină, iar celălalt, la partea opusă, într-o încăpăre scundă, cu pământ pe jos și în mijlocul căreia se află bătut un țărui, de care se află legată întreaga familie Stamate”. La sfârșitul textului Stamate urcă în căruciorul cu manivelă și se îndreaptă spre „capul misterios al canalului (cel, care „nu se știe unde ajunge””, cu scopul de a putea pătrunde odată și dispărea în infinitul mic. Apartamentul „întregii familii Stamate” este însă baza spiralei, circumvoluțiunile ei fiind strada-circumscripția-Nirvana (e semnificativ cuvântul „circumscripție”, având o nuanță semantică matematică, bazată pe asociația fonetică între cuvintele circumscripție și circumscriere, formate de la radicalul latin „circus” – cerc [6]. Anume spațiul-spirală creează impresia unei călătorii prin cercurile infernului lui Dante, însă lipsit de suflete care ar trebui să-l „populeze”, or, sufletele sunt înlocuite de obiecte (teroarea obiectelor). Fiecare obiect are locul său, precum sufletele nu pot să treacă dintr-un cerc al infernului în altul, nici obiectele nu pot fi mutate. Încercarea lui Stamate (observăm apropierea personajului de obiect) să se dezlege de țărui duce la destrămarea „ordinii” universului, cauza fiind „tăierea legăturilor” cu „întreaga familie Stamate”, care nu mai este întreagă, din moment ce unul dintre membrii ei se îndepărtează.

Putem vorbi de un univers-cochilie. E firesc: omul „aproape eliptic” (portretul lui Stamate) locuiește într-un spațiu-spirală.

Spațiul închis (apartamentul) se deschide (capul misterios al canalului) însă, paradoxal – în sine însuși (infinitul mic, Auto-Cosmosul). Anume predilecția lui Urmuz pentru un spațiu și timp în spirală, concomitent deschis și închis, ne face să credem că autorul român este, în acest aspect, un anticipator al Noului Roman Francez. „Neoromancierii nu acordă decât în unele cazuri o preferință vădită *spațiilor clausturate*, mici, care rămân dominante în antiteatru. Interesul lor se îndrumăază cu precădere către spațiile itinerante ample, aparent deschise, ale căror coridoare labirintice impun o rătăcire repetabilă într-un univers circular, în care mișcarea omului care merge se înscrie într-un timp circular. Faptul acesta impune însă o suspendare a existenței infraeroilor într-un prezent continuu, imposibilitatea străpunerii unui spațiu opac anulând transgresiunea omului spre un epilog cert, pentru care el însuși a optat” (sublinierile ne aparțin *M. B.*) [11, p. 184]. Astfel, este prefigurată un spațiu-cochilie, expresie a izolării, a solitudinii: „este aici un oraș-cetate pentru omul singur, pentru marele solitar care știe să se apere și să se protejeze prin imagini simple” [3, p. 126]. Stamate este un personaj-molusc „legat” organic de casă și de familie. Stamate, soția și copilul reprezintă „celula societății”, subliniindu-se ideea că omul este „un animal social”. În acest context, fuga lui Stamate din familie semnifică încercarea de a depăși condiția umană. Pe de altă parte, familia reflectă, în sine, ciclul vieții unui om – fiul lui Stamate ar fi Stamate însuși (astfel, se explică faptul că Bufty este „blazat” la vârsta de trei ani), iar soția este arhetipul Mamei. O aluzie la teoria că omul ar fi veșnic prin copiii săi. Explorarea lumii din exterior,

<sup>1</sup> Vezi *Poezia și crizele modernității* // Alexandru Mușina, *Eseu asupra poeziei moderne*, Chișinău, 1997.

prezentată prin imaginea mării (cuvântul „mare” joacă, în text, atât rolul de substantiv, cât și de adjectiv, reliefând imposibilitatea cunoașterii), duce la ruperea „legăturilor” cu familia, deci la scindarea eului. Faptul că Stamate alege pâlnia (adică universul din afară, infidel, schimbător și de aceea reprezentat prin femeia-obiect) cauzează „dispariția” personajului. Însă Stamate dispare în „infiniul mic”, în acel „canal răcoros” care îl va duce fie „nu se știe unde”, fie „în încăperea scundă”, adică înapoi în familie. Cu toate că Bufty e exilat în Nirvana, iar fidela sa soție e „cusută în sac”. Cunoașterea devine autocunoaștere, simbolizată prin mișcare circulară (criza cunoașterii).

Constatăm în universul urmuzian importanța lumii minerale (influența expresionismului?). G. Bachelard evidențiază „realitatea geometrică a formelor” [3, p. 105], geometria, matematica având un statut deosebit în *Pagini*. Cu acest prilej e nevoie să facem o precizare: Urmuz încearcă să aplice teoria relativității timpului și spațiului unui text artistic. Legile geometriei euclidiene nu mai funcționează, se intuiește faptul că: „masa este o caracteristică a oricărei existențe, alături de spațiu și timp (...) comportarea geometrică a corpurilor nu e autonomă, ci depinde de repartiția maselor” [12, p. 116]. Corpurile (în acest context ar trebui să nu uităm de textul *Puțină metafizică și astronomie*) în opera urmuziană se comportă conform legilor geometriei neeuclidiene. În text nu mai există planuri (geometria euclidiană), doar curbe (geometria lui Gauss și Riemann). Legătura dintre masă (personaje), spațiu și timp este indisolubilă. Se pare că forma lui Stamate (elipsa) este dictată de „spațiul și timpul circular”, și nu viceversa (precum ar trebui să rezulte din teoria lui Einstein: „întreaga inerție, respectiv câmpul gravific, este determinată de materia din univers” [12, p. 126]), anume din motivul că în text apare întâi descrierea spațiului apoi „personajele”, de fapt, un singur personaj – Stamate și ipostazele acestuia (familia, părți ale „întregului”, precum menționează însuși autorul). Pâlnia este și ea o ipostază a lui Stamate – reprezentând criza identității acestuia, dedublarea (transformarea în obiect). Identificarea Stamate-pâlnia se poate urmări prin identificarea spațiu-personaj. Cochilia de sidex pe care este adusă pâlnia este și ea un spațiu-spirală. E ușor de observat chiar asemănarea dintre pâlnie și cochilie, la nivelul formei lor (geometrice). N. Balotă afirmă: „Ca într-un tablou anamorfotic manierist, mitologica Venera, sosind pe o cochilie de sidex (amintire a tabloului lui Botticelli?), îi apare lui Stamate sub chipul unei «inocente și decente pâlpii ruginite» [1, p. 66]. Dacă Botticelli a re-inventat *Nașterea Venerei* [13, p. 53] (în mitologie, Venus apare din spuma mării, nu din cochilie), Urmuz reinventează pe Venus însăși, prin deconstrucția abilă a mitului, zeița fiind simbolizată prin pâlnie. Frumusețea și veșnica tinerețe a Venerei devine „rugina” pâlniei. O atitudine mai sarcastică e greu de imaginat. Ironia vizează atât gradul de uzură a miturilor și simbolurilor, a utilizării atributelor zeiței în descrierile de portret ale personajelor feminine, cât și categoriile date ale esteticului. Pâlnia este zeitatea banalizată, precum Stamate este eroul banalizat (și obiectualizat), sau, mai simplu – antieroul.

„Cochilia este proiectul unei evoluții animale condensate («doi oameni cum coboară din maimuță»). E destul să scurtăm o evoluție pentru a genera grotescul /.../ dialectica mic și mare, dialectica ființei libere și ființei înlănțuite: și ce oare am putea aștepta de la o ființă descătușată!” [3, p. 108], afirmația poate fi aplicată la *Pâlnia și Stamate*.

G. Bachelard accentuează că orice ar descrie autorul, imaginea rămâne întotdeauna umană: cel mai abstract personaj, în cel mai schematizat spațiu, va reprezenta omul și casa [3, p. 15]. Chiar Fuchs, cel mai „pur” și cel mai inuman dintre personajele urmuziene, locuiește în umbrelă. Să analizăm semiotic spațiul dat. Imaginea se creează pe baza metasemiei sau a transferului de sens în interiorul clișeului „a intra în casă”, care devine „a intra în umbrelă”. Se actualizează semnul integrativ comun pentru glosemele „casă” și „umbrelă” – adăpost de ploaie, obținându-se o metaforă linguală, apoi, grație contextului – o metaforă revelatorie, „model” pentru insolitarea [14] (din punctul de vedere al cititorului – pentru deciptarea

semnificațiilor) clișeele de tipul „a închide umbrela” sau „a da umbrela la reparație”, care, datorită metasemiei, se pretează multiplelor interpretări. Mai mult decât atât, prin sensurile latente, fraza „apoi intră liniștit în fundul umbrelei sale” depășește „limitele” metaforei, constituind o imagine: a securității și a confortului. „Ființa se retrage în sine” [3, p. 120]: „intră în fundul umbrelei”, iar pronumele posesiv (umbrelei „sale”) sugerează bucuria de a poseda „un colțișor al lumii” (coin du monde [3, p. 134 Bachelard]), bucuria de „avere personală”: „Concentrarea bucuriei de a locui” [3, p. 45] și, totodată, a singurătății. Astfel, un obiect banal, umbrela, constituie microcosmosul lui Fuchs.

Toate ființele urmuziene au locuință – casa devine un fel de marcaj al condiției umane. Spunem că biserica este „casa Domnului”; creat după asemănarea Sa, omul a inventat „adăpost” și pentru divinitate (Olympul, Cerul), și pentru demoni (Lucifer – sub pământ!), și să nu uităm că în *Divina comedie a lui Dante* infernul are forma unei pâlnii).

Urmuz a sesizat ironia și paradoxul credinței umane, transpunându-le în text.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Nicolae Balotă, *Urmuz. Monografie*, Timiș, 1997.
2. Михаил Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва, 1979, 1986.
3. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, 1978.
4. Romul Munteanu, *Lecturi și sisteme*, București, 1977.
5. Marin Postu, *Romanul românesc și modelul narativ proustian*. Teză de doctor în filologie. Cu titlu de manuscris: CZU 821.135.1.,19”(478).09-3(043.2), Chișinău, 2005.
6. *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a 2-a, București, 1998.
7. Anatol Gavrilov, *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare*, Chișinău, 2006.
8. Th. S. Eliot, *Eseuri*, București, 1974.
9. Iurii Lotman, *Lecții de poetică structurală*, București, 1970.
10. Alexandru Mușina, *Eseu asupra poeziei moderne*, Chișinău, 1997.
11. Romul Munteanu, *Timp și spațiu în noul roman // Noul Roman Francez. Preludii la o poetică a antiromanului*, ediția a 2-a, București, 1995.
12. Albert Einstein, *Teoria relativității*. // Florescu Mihail, *Materia sau Realitatea obiectivă*, București, 1972.
13. Virgil Vătășianu, *Istoria artei europene*, București, 1972.
14. Victor Chklovski, *Le roman parodique Tristan Shandy*, Paris, 1973.