

DIMENSIUNI IRONICE SI PARODICE IN CARTEA DE LA METOPOLIS

Ironic and Parodic Dimensions in „Cartea de la Metropolis”

Drd. Diana Anca NIȚULESCU
Universitatea „Petru Maior” din Târgu- Mureș

Abstract: Irony is a satiric modality and a plural writing form, standing an ambiguous semantics, opened to multiple interpretations. It is generated by the process of inversion, of antiphrase, determining an obvious textual polisemantics. In Ștefan Bănuțescu’s work, romantic irony appears as the face of the Creator doubting His creation and His characters. Quite often the author ironically undoes the words he has just uttered, underlining his quality of an omnipresent and powerful writer. Cartea Milionarului (The millionaire’s book) belongs to the corinthian typology of the Romanian novel, in which the ironic and parodic representations are frequent and significant. In the millionaire’s words, the world is always relative and mocked at; a certain existential model ,a rebours’ is proposed, according to which all the constitutive elements are subject to irony, starting with the representations of the human, facts or emblematic happenings to concepts of ample ontological resonance as love, time or death.

Keywords: ambiguous, irony, Ștefan Bănuțescu’s work, existential model ,a rebours’

Un articol de dicționar ne oferă, într-o formulare concisă, o elocventă definiție a ironiei: „Ironie (gr. Eironeia – „ironie”) figură retorică prin care, cel mai adesea, se enunță o apreciere pozitivă ori chiar o laudă, simulată, pentru a se înțelege că e vorba de o persiflare ori chiar de o batjocură, sau, uneori, o apreciere negativă simulată în locul celei pozitive, la adresa unei persoane”¹.

Sunt conținute, în această definiție, diagrama și relieful semantic al ironiei, această figură a ambiguității și simulării care „exprimă contrariul a ceea ce vrea să comunice”, diferențiindu-se însă prin ceea ce comunică (dispreț, persiflaj, batjocură, badinaj). Ironia este, am putea spune, o modalitate cu finalități satirice, dar și o formă de scriitură plurală, cu o semantică ambiguă, deschisă unor interpretări multiple. Ironia este generată de procedeul inversării, al antifrazei și determină, la rândul ei, un evident polisemantism textual, o scriitură deschisă unor interpretări multiple.

¹ Gh. M. Dragomirescu, Mică enciclopedie a figurilor de stil, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1975, p.151

Pe de altă parte, după cum s-a mai afirmat, ironia este fructul și apanajul inteligenței, mai mult, ea este „conștiința conștiinței”², este o modalitate de reflectare a spiritului în oglinda propriei sale lucidități, e o parabolă a specularității, a imaginii care își prelungește la infinit reprezentările și configurațiile semantice în permanentă dedublare reflexivă. În corporalizarea ficțională ca text, ironia ni se poate înfățișa și ca metatext, îndeplinind funcția de control și depășind dialectica absolutului și relativului prin prefigurarea revelației infinitului căci, scrie Vladimir Jankélévitch „ironie înseamnă suplețe, adică extremă conștiință. Ea ne face, cum se spune, «atenți la real» și ne face imuni la îngustimea și deformările patosului intransigent, la intoleranța fanatismului exclusivist”³.

Pe de altă parte, pe lângă inversare, ambiguizare și dedublare, ironia produce și un fenomen de distanțare (distanțare a autorului față de anumite personaje, a unui personaj față de altul etc.). Discursul ironic își conservă așadar o predispoziție ambivalentă, iar suprema ambivalență ironică este râsul, nu hohotul de râs, însă, ci râsul „relativizant” (Bahtin), acela care își asumă configurațiile paradoxului și refuză revelația apodictică a concluziei. Ironia nu este concluzivă, ci aluzivă, presupune dedublare a enunțului, prin efort relativizant, prin estompare a sensului și prin strategiile și resursele disimulării.

Există o tipologie destul de variată a ironiei și a discursului ironic. Cea mai cunoscută formă de ironie (consacrată ca atare de reflecția filosofică) este aceea socratică. Criticul V. Fanache consideră că „premisele ironiei socratice rezidă în ambivalența ontologică a lumii, consecvent purtătoare a unui dublu adevăr (...). Ironia socratică se îndoiește de caracterul univoc al obiectului și propune un schimb neîntrerupt de opinii animate de căutarea adevărului (...) Interogație și problematizare a lumii, ironia socratică însumează, în definiția celebră dată de Schlegel, însușirile cele mai neobișnuite. Ea este simultan disimulare, enigmă, glumă, gravitate, artă, știință și filosofie, gândire liberă și gândire riguroasă, derutantă pentru mințile plate, seducătoare pentru cele mobile”⁴.

Ironia socratică stă sub semnul proteismului și al ambiguității, ea este, în fond, o „atitudine filosofică față de valori”, fiind și „o pedagogie a spiritului cunoscător, dar și o metodă

² Ioan Buduca, După Socrate, București, Ed. Cartea Românească, 1988, p. 39

³ Vladimir Jankélévitch, Ironia (trad. de Florica Drăgan și V. Fanache, postfața de V. Fanache), Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1994, p. 31

⁴ Vasile Fanache, Caragiale, Editura Dacia, Cluj, 1997, p. 180

cu funcție critică a gândirii conceptuale”⁵. S-ar putea spune că ironia socratică joacă un rol deosebit de important în strategiile textuale pe care le în-scenează autorul *Cărții Milionarului*.

Începând cu unele titluri ce au vădite intenții ironice, titluri construite prin antifrază și care disimulează, în retorica lor în aparență inofensivă, intenționalitatea ironică a autorului, continuând cu strategia ironică a începuturilor și finalurilor unor episoade, Ștefan Bănuțescu își asumă arma ironiei socratice utilizând-o cu o semnificativă frecvență. Însușindu-și, precum filosoful grec, masca inocenței și a ignoranței, autorul recurge la o maieutică subtilă, demascând impostura și prostia unor personaje cu contur prestabilit. Pe de altă parte, este semnificativă și distanța care se stabilește în cadrul textului între vocea naratorului-personaj și vocea Autorului obiectiv, instanța ce supraveghează, de la cea mai mare înălțime, în mod impersonal, avatarurile textului, în anumite fragmente ale romanului.

Se pot remarca, de asemenea, în opera lui Ștefan Bănuțescu și câteva ipostazieri ale ironiei romantice, ale aceluia tip de discurs ironic ce se poate defini ca o reacție a lucidității față de deziluzia spiritului în fața tentației absolutului, față de efemeritatea și inutilitatea tensiunii spre absolut. Ironia romantică funcționează mai cu seamă din perspectiva resurselor și energiilor sale demascatoare, căci pentru Friedrich Schlegel, ironia va fi un fel de suflu divin în care trăiește însă „o conștiință a bufoneriei transcendente” și, în consecință, „ironia romantică nu va mai interioriza și interoga realitățile axiologice asemenea celei socratice, ci însăși realitatea existenței, descoperindu-se pe sine ca unică realitate”.

Interesantă în cea mai mare măsură este reflecția lui Hegel în marginea ironiei romantice. Filosoful german operează, în *Principii de estetică*, o critică severă a negativității ironiei romantice, a cărei reflexivitate pură se-ntoarce autodestructiv asupra ei înseși. Astfel, dinamica ironiei înseamnă, după Hegel „activitatea ideii care se neagă pe sine înfinit și universal spre a deveni finite și particularitate și care suprimă din noi și această negație pentru ca astfel să se restabilească universalul și înfinitul în finit și în ceea ce e particular”⁶. Tot Hegel observă „numai că ironia este, pe de o parte, adesea lipsită de orice seriozitate adevărată, pe de altă parte ea sfârșește în pura stare plină de dorințe a sufletului, în loc de a ancora în acțiune și în existență; cum a fost, de exemplu, Novalis unul dintre sufletele cele mai nobile care s-au aflat pe această poziție și care, minat spre vidul ce-l lasă în spirit absența unor interese determinate, spre groaza

⁵ Ioan Buduca, op.cit., pp.41-42

⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Prelegeri de estetică, traducere de D.D. Roșca, Editura Academiei RSR, București, 1966, p.163

de realitate, a fost împins în acea cvasituberculoză a spiritului. Aceasta este un dor de absolut care nu vrea să coboare în sine acționând real și producând real, fiindu-i teamă să nu se păteze atingând ceea ce e finit, cu toate că are în sine sentimentul insuficienței acestei abstracții. Astfel, în ironie rezidă, fără îndoială, acea negativitate absolută în care subiectul, nimicind ceea ce este determinat și unilateral, se raportează la sine însuși”⁷.

Hegel precizează, însă, și motivațiile stării de negativitate pe care o instaurează ironia de tip romantic: „Prima formă a acestei negativități a ironiei este, pe de o parte, aceea care afirmă deșertăciunea a tot ce e substanțial, a tot ce e moral și în sine plin de conținut valoros, nulitatea a tot ce este obiectiv și valabil în sine și pentru sine. Oprindu-se pe această poziție a ironiei, totul îi va apărea eului lipsit de valoare și van, exceptând propria-i subiectivitate, care, prin aceasta, devine ea însăși găunoasă și goală, devine ea însăși o deșertăciune. Pe de altă parte, invers, eul, în această delectare poate să nu găsească mulțumire, să-și devină sieși insuficient, încât să simtă de acum setea după ceea ce e ferm și substanțial, să simtă nevoia unor interese determinate și esențiale. Cu aceasta își fac apoi apariția nefericirea și contradicția: pe de o parte, subiectul voiește, fără îndoială, să ajungă la adevăr, purtând în sine aspirația după obiectivitate, dar pe de altă parte nu e în stare să se dezbrace de această singurătate și refugiere în sine, să se rupă din această abstractă și nesatisfăcută intimitate, și e copleșit acum de nostalgia pe care am văzut-a provenind tot din filozofia lui Fichte”⁸.

Ironia romantică capătă, în opera lui Ștefan Bănuțescu, înfățișarea unei demascări a „procedeelelor”, ia chipul neîncrederii Creatorului față de creația sa și față de creaturile (personajele) sale. Sunt de o frecvență semnificativă semnalele ironice prin care autorul se dezice de ceea ce a spus cu o propoziție în urmă, prin care se ia în răspăr, relativizându-și astfel calitățile și competența de scriitor „omniprezent” și atotputernic.

Fluctuațiile textuale, meandrele narațiunii ne dezvăluie luciditatea necruțătoare cu care autorul *Cărții Milionarului* purcede la relativizarea propriului discurs, prin inserarea în corpul textului său a unor texte străine, de tip mimetic și ironic (parodia, pastișa, caricatura, persiflajul), denunțând procedeele pe care tocmai le-a utilizat și acuzând unele forme sau formule literare la care nu aderă. O astfel de formă de ironie romantică, ce operează asupra unui anumit tip de text

⁷ Ibidem, p. 166

⁸ Ibidem, p. 72

denunțându-i mecanica și trădând luciditatea autorului, cât și inaderența sa la un atare discurs este finalul unor episoade, și chiar finalul romanului *Cartea Milionarului*.

S-a vorbit, de asemenea, cu suficientă aplicație și eficiență, despre raporturile dintre ironie și carnaval. De altfel, e greu de eludat turnura carnavalescă a ironiei, care ascunde și denunță în același timp, neagă și afirmă concomitent, după cum de ordinul evidenței este calitatea ironică a carnavalului. Motiv de proveniență barocă (cu rădăcini în serbările antice orgiastice de tipul Saturnaliilor), toposul carnavalului ocupă un loc însemnat în opera lui Bănulescu, mai ales în roman. În creația lui Ștefan Bănulescu, bâlciul, târgul, lumea balcanică sunt reprezentate din perspectiva unei sensibilități care neutralizează tragismul existenței, deturnând dramatismul acesteia spre burlesc și comic. Carnavalul semnifică desigur, dezagregarea ordinii prestabilite a lumii, prin amestecul „rolurilor”, prin farsă și turnură ironică a existenței. Carnavalul se recomandă ca fenomen provizoriu și tranzitoriu, ce mizează pe artificiu și oferă sugestia efemerității și inconsistenței, prin schimbarea alertă de decoruri, inversarea termenilor, joc între iluzie și realitate, miraculos și prozaic, toate concentrate în spațiul acesta evanescent și artificial. Abolirea ierarhiilor și relativizarea autorității, dezamorsarea puterii de constrângere a convențiilor sociale și morale, toate aceste atribute ale carnavalului sunt și calități intrinseci ale ironiei.

Roman ce se încadrează în tipologia corintică a romanului românesc, *Cartea Milionarului* e un roman în care reprezentările ironice și parodice sunt frecvente și semnificative. Prin comentariile și aserțiunile Milionarului, lumea reprezentată este mereu pusă sub semnul interogației, relativizată sau luată în răspăr, fiind propus un model existențial *a rebours* (în răspăr), în care toate elementele constitutive sunt supuse efectelor ironiei, de la reprezentările umanului, fapte sau întâmplări emblematice pentru acest spațiu, până la unele concepte de amplă rezonanță ontologică, precum iubirea, timpul, sau moartea.

Prin intermediul ironiei și al parodiei, Ștefan Bănulescu relativizează limitele și predispozițiile personajelor sale, le trasează un contur parodic, le induce o stare de indecizie, de incertitudine gnoseologică și ontică. Astfel, e vorba în acest roman despre generali care nu au făcut stagiul militar, despre regi fără regat, despre „împărătese de purpură” care au un singur supus, despre savanți cu reputație mondială despre care nu se știe dacă mai trăiesc etc. E vorba, astfel de personaje al căror contur caracterologic este ambiguu, conștiințe neproblematizante, cu un statut ontic ce se caracterizează mai degrabă prin gratuitate decât prin gravitate existențială.

Lumea pe care o configurează Ștefan Bănuțescu nu este una care să fie guvernată de legile și principiile determinismului sau ale cauzalității. Efectele funcționează, aici, fără a fi precedate de cauze, relațiile dintre lucruri au o aură de aleatoriu ce le confirmă, oarecum, gratuitatea funciară. S-a putut constata că, de fapt, subiectul romanului este alcătuit dintr-o înșiruire de istorisiri, de povești, de vești colportate de la un om la altul, printr-un joc al numelor, al poreclelor și al gesturilor personajelor, toate fiind învestite nu cu un principiu al necesității, ci, mai degrabă, asumate din perspectiva ludicului, ironiei, al inutilității și gratuității.

S-ar putea spune chiar că avem de a face cu un exemplu clar de transcendență goală, în măsura în care naratorul nu mai este unul omniscient și omniprezent, ci unul care e conștient de faptul că mânuiește, în loc de destine, marionete lipsite de voință proprie, artefacte ce stau sub zodia hazardului și a absurdului, într-o lume în care abundă poveștile, așadar simulacrele de realitate, o lume în care naratorul e milionar în povești, iar cititorii sunt cât se poate de conștienți de convenționalitatea narațiunii.

În acest univers cu trăsăturile redimensionate parodic, timpul pare a fi unul mitic, lipsit de repere cronologice precis delimitate, un timp în care arhaicul și nouitatea se întrepătrund până la indistinție. De altfel, Generalul Marosin, care se declară învins în bătălia sa cu timpul, afirmă: „Judecăm mereu un om printr-un timp al său rămas în urmă. Și, judecându-l astfel, mărturisim fără să vrem o neputință proprie a noastră de a mișca timpurile diferite ale oamenilor în sensurile atât de diferite în care ele se mișcă. Ar fi enorm să prinzi și să lucrezi măcar mental cu aceste mișcări ale timpului, necum să participi și să-ți împletești fărâma ta de viață cu ele”.

Una dintre ideile care reies din roman e aceea că fiecare om are nu numai propriul său destin, ci și propriul lui timp. Locuitorii Metopolisului năzuiesc, asemeni Milionarului, să stăpânească cât mai multe timpuri, prin intermediul istorisirii, al poveștilor care își propun să restaureze o lume în articulațiile ei cele mai profunde și mai subtile. Chiar dacă trecerea inexorabilă a timpului nu poate fi oprită, ea poate fi atenuată, poate fi exorcizată prin intermediul povestirii, prin intensitatea trăirii și evocării unor fapte, prin vigoarea anamnezică a relatării ficționale: „Nimeni nu mai trăiește azi cât a trăit Noe, chiar dacă supraviețuiește mai bine decât el nu unui singur potop, ci unui plural de potopuri. Compensația n-ar mai fi decât de intensitate”.

Chiar dacă universul evocat în *Cartea Milionarului* pare să fie unul agonice, al decrepitudinii și declinului existențial, totuși, prin inserția Cărții, a ficțiunii biruitoare, se produce

o revanșă a imaginarului asupra timpului, o victorie a memoriei recuperatoare în fața unei realități alienante, cuprinse de anomie și de fragilitatea trecerii.

Ștefan Bănuțescu este, pe de altă parte, un scriitor înzestrat cu un simț dezvoltat al situațiilor dramatice sau al contextelor simbolice, evocând forma și fondul unei lumi abundente, configurată din unele elemente din care nu absentează exotismul, aburul de legendă, sau, dimpotrivă, evenimentul de proporții apocaliptice, cu rezonanțe grave, tragice.

Critica literară a subliniat faptul că Ștefan Bănuțescu este un scriitor de invenție, de viziune, un scriitor care își populează universul ficțional cu personaje reprezentative, nu lipsite de o aură simbolică.

În nuvele (*Mistreții erau blânzi*, *Dropia* etc.) Ștefan Bănuțescu conferă personajelor și situațiilor epice o anumită culoare de epocă, revelând o atmosferă de taină, de vis și magie evocatoare. O umanitate afectată de tarele războiului și de cataclismele naturii reprezintă subiectul și tema fundamentală a operei sale: e vorba de reacția umanității rurale afectată de mari catastrofe, de comportarea acesteia în timpul dezlănțuirii elementelor naturii.

Scriitorul evocă existența tragică a unor oameni care sunt afectați de flagelul dezlănțuirilor naturale, dar mai ales sociale (războiul, foametea, seceta). Oamenii sunt extrași din ritmurile naturale, normale ale existenței și sunt obligați să-și asume o condiție tragică, variabilă, în funcție de o anumită realitate, de un anumit context social dat. În *Satul de lut*, *Vară și viscol*, *Masa cu oglinzi* sau *Gaudeamus*, războiul ocupă un loc central, reprezentând un nucleu generator al dramelor și frământărilor sufletești ale personajelor.

Fantasticul valorificat în configurarea unor destine cu contur exacerbat se resoarbe, scriitorul lăsând un spațiu mai amplu unor notații precise ale cadrului natural sau ale contextului social. Există, în roman, o senzație de pluridimensionalitate, de irizare a fantasticului placat pe un strat consistent de fenomenalitate empirică. Foarte semnificativă este și relația contrapunctică între gros plan și prim plan, între focalizarea detaliului și percepția panoramică din care se alcătuiește, de multe ori, viziunea epică în acest roman.

S-a subliniat, de asemenea, faptul că în roman există și o dimensionare stilistică bazată pe sugestiile litotei, figură de stil care spune mai puțin pentru a se putea înțelege mai mult, asumarea vagului și a simbolicului relevând o astfel de tehnică. Pe de altă parte, arta narativă bănuțesciană este una a sugestiei, a imponderabilului, a „inefabilului”, cum remarca însuși scriitorul; e o tehnică narativă prin care prozatorul caută să capteze nuanțele intermediare, semitonurile,

diafanul senzațiilor și percepțiilor. E ca și când în romanul lui Bănulescu tehnicile și modalitățile discursivității ar fi însoțite și de o artă a desemnării realului în ceea ce are acesta caracteristic. E drept, în nuvele, cuvântul are un caracter de esențialitate, el instaurează, parcă, o realitate, o desprinde din negurile increatului, conferindu-i un contur riguros stabilit; în acest fel, mitul, fabula, epicul sunt privite și prezentate ca fapte de limbaj, chiar dacă prozatorul nu este unul dintre acei scriitori seduși de magia pură și gratuită a limbajului. Dimpotrivă, proza lui Ștefan Bănulescu este o proză a economiei verbale, a notației contrase, care își reprimă voluptățile verbului luxuriant și imperios.

Chiar dacă preocuparea constantă, aproape obsesivă, a scriitorului pentru reprezentarea absenței, a vidului, a golului este cât se poate de relevantă, ea pare să fie mai degrabă consecința unei propensiuni stilistice sau a unor modalități narrative specifice asumate cu luciditate, decât a căutării unor semnificații existențiale; cu toate acestea, anexarea narativității din perspectiva capacității evocatoare a cuvântului nu îl transformă pe autor într-un posedat al limbajului, într-un scriitor ce se lasă fascinat până la manipulare de către verb. Arta epică bănulesciană e alcătuită, astfel, din tăceri, goluri și absențe, din cuvinte nerostite, din sugestii simbolice și tâlcuri diafane, printre care alunecă, precum într-un orizont al visului, personaje indecise, lipsite de contur riguros, care par a căuta ceva nedeterminat, chiar dacă itinerariul lor este clar, iar drumul lor este riguros trasat pe hărțile acelor locuri. Lumea prin care trec personajele lui Bănulescu este o lume străină și stranie, chiar dacă nu una ostilă, e o lume imprevizibilă, miraculoasă și incertă, în care eroii se pierd, ca într-un halou ce ascunde gesturi, camuflează contururi, risipește linii de evoluție.

Arta narativă bănulesciană își găsește apogeul în *Cartea de la Metopolis*, în care se desăvârșește atât atmosfera de taină și vis din nuvele, cât și conturul personajelor sau acuratețea situațiilor epice. Pe de altă parte, lumea nu mai este percepută prin aceeași unică perspectivă, printr-o singură prismă, printr-o lentilă unică și indivizibilă. Este introdusă, în partitura narativă a romanului, și optica străinului, ce are drept rezultat accentuarea pluralismului viziunii, producându-se, astfel, și un fel de despărțire a scriitorului de cadrul moral și epic ce l-a consacrat. S-ar putea chiar considera că străinul nu mai este doar un personaj, ci este autorul însuși, sau măcar un alter-ego al lui. Piesa *O feerie bizantină* ilustrează cel mai bine modalitatea în care ființele umane au tendința de a transfera totul în ritual repetitiv și în stereotipie. Schematizarea, raportarea la canon și la formula fixă devine un tipar ontologic imuabil, o normă existențială,

etică și gnoseologică totodată, la Metopolis. Poreclele sau onomastica cu caracter generic fixează personajul într-un tipar, într-un model, într-o schemă repetitivă și, totodată, fixă, fără a fi, cu toate acestea, rigidă.

Cartea Milionarului e, în acest sens, nu doar istoria unei lumi alcătuite din prezențe cu contur net, e și povestea unei lumi absente, o lume din care supraviețuiește doar amintirea acestei absențe. S-a mai spus, de asemenea, că romanul lui Ștefan Bănulescu poate fi considerat produsul unei sofistici din care nu sunt absente implicațiile și reflexele magice. Aceasta pentru că scriitorul, dorind să descifreze o parte din misteriozitatea realității, afirmă un mister al ficțiunii, o poetică a tainei, căci fabulația aceasta aglutinantă revelează o lume absentă, nu prin legitimarea originii ei, ci, mai degrabă, prin reprezentarea agoniei sale structurale. În acest fel, romanul se întoarce autoreflexiv asupra lui însuși, devenind, dintr-o poveste a unei lumi absente, cartea unei povești, în opinia criticului Monica Spiridon. Calitățile stilului narativ al lui Bănulescu transpar din îmbinarea de lentoare narativă și reprezentare dinamică a lumii, fraza ceremonioasă, limbajul suculent, pitoresc și aluziv. Protocolul epic este complicat, frazele conțin un anumit ermetism simbolic, evocând parcă ambianța practicilor magice din narațiunile voiculesciene.

Mai trebuie precizat faptul că Ștefan Bănulescu este povestitorul prin excelență, un scriitor fascinant prin puterea evocatoare a verbului, creator al unei lumi care se purifică prin evocarea unei realități desprinse parcă de empiric, plutind în vagul și nedeterminarea arhetipalului.

Cartea de la Metopolis poate fi circumscrisă și ca „un joc de-a romanul”, cum observă Alex. Ștefănescu, critic literar ce subliniază faptul că „toate trucurile «meseriei», pe care scriitorii le păstrează pe cât posibil secrete, sunt folosite aici «în văzul lumii». Și nu într-un anumit scop, ci pentru frumusețea lor în sine, asemănătoare cu aceea a inutilizabilelor «mașinării romantice» care-i încântă pe poeți”⁹.

Bibliografie :

Bănulescu, Ștefan, *Opere*, I-II, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005

Boldea, Iulian, *Scriitori români contemporani*, Editura Ardealul, Colecția Sinteze, Tg. Mureș, 2002

⁹ Alex. Ștefănescu, Jurnal de critic, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 130

Buduca, Ioan, *După Socrate*, București, Ed. Cartea Românească, 1988;

Dragomirescu, Gh. M., *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1975;

Evseev, Ivan, *Cuvânt – simbol – mit*, Editura Facla, Timișoara, 1983

Fanache, Vasile, *Caragiale*, Editura Dacia, Cluj, 1997;

Glodeanu, Gheorghe, *Dimensiuni ale romanului contemporan*, Editura Gutinul, Baia-Mare, 1998

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, traducere de D.D. Roșca, Editura Academiei RSR, București, 1966;

Jankélévich, Vladimir, *Ironia* (trad. de Florica Drăgan și V. Fanache, postfața de V. Fanache), Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1994;

Ștefănescu, Alex., *Jurnal de critic*, Editura Cartea Românească, București, 1980;