

Metafora (auto)portretului brebanian. Simboluri autoreferențiale

Drd. Cristina-Monica Neagoe

Universitatea Transilvania din Brașov

Facultatea de Litere

Școala Doctorală Interdisciplinară

Departamentul de literatură și studii culturale

Résumé: Cet article examine la manière dont l'écrivain Nicolae Breban construit métaphoriquement son (auto)portrait littéraire, illustré par des thèmes, des instances autoriales, des motifs récurrents et des symboles autoréférentiels, dans sa prose de la période 1961-2020. Son œuvre se caractérise par un processus continu de réécriture de soi, dans lequel la mémoire et la biographie personnelle sont intégrées dans la fiction et transformées en «ombres textuelles». La sérialité et la rupture, ainsi que la dissolution des formes traditionnelles d'espace et de temps, génèrent un discours fragmentaire, dense et intellectualisé, configurant un (auto)portrait multifacette et polémique du «moi suprême» brebanien. L'essai analyse également plusieurs symboles autoréférentiels du roman *L'Annonciation* (Bunavestire): la photographie - associée au regard, à la mémoire, à la connaissance et à la transgression du temps - et le journal intime, comme instrument de formation du moi littéraire. Ainsi, Nicolae Breban se camoufle dans la fiction, projetant son identité à travers des personnages complexes et des réseaux symboliques. L'autoportrait décrit un intellectuel en conflit avec le monde, mais fidèle à ses propres idéaux artistiques. Sa prose invite le lecteur à une herméneutique active, en étroite résonance avec des sentiments universels et intemporels.

Mots-clés: Nicolae Breban, (auto)portrait, autoréférentialité, biographie, photographie

(Auto)portretul este o formă de exprimare a sinelui care depășește artele vizuale și se regăsește în literatură, încă din Antichitate, adaptându-se în funcție de epocă și curent artistic. Literatura, prin natura ei expresivă, are capacitatea de a explora medii din cele mai diverse, pornind de la realitatea exterioară și ajungând până la cele mai ascunse trăiri și unghere ale sufletului uman. Simbolurile autoreferențiale nu se rezumă la trăsăturile fizice, ci surprind interioritatea creatorului, prin limbaj, teme, motive, personaje, structuri specifice. Asociat psihologiei, (auto)portretul devine un proces de introspecție, în care autorul, pe de o parte, are revelația propriei existențe, și, pe de altă parte, își conturează o viziune personală asupra lumii, la nivel

social, cultural și istoric (*Weltanschauung*). Totodată, prin împărtășirea experiențelor personale, dezvăluite pe parcursul confesiunii-narațiune, scriitorul stabilește o t(r)ainică legătură cu cititorul, oferindu-i acestuia o „oglină” în care are prilejul de a-și contempla propriile trăiri în secvențe ficționale. Prin urmare, metafora (auto)portretului devine un spațiu de comunicare atât pentru autor, cât și pentru cititor, parteneri în comprehensiunea condiției umane, conectând perspectiva individuală cu cea universală.

(Auto)portretul este un mijloc esențial de expresie în toate genurile literare. În poezie, el surprinde aspirația către absolut (Eminescu), fragilitatea și melancolia ființei (Bacovia) sau redescoperirea sinelui prin imaginație (Cărtărescu). Proza îl folosește pentru a crea identități complexe, exemplară fiind opera lui Proust, unde memoria și reflecția conturează un portret profund al omului și al epocii sale. În scrierile lui Hugo, Dickens, Orwell și Kafka, (auto)portretul devine un instrument al criticii sociale și al analizei alienării. În teatru, transformările sinelui, ca metaforă a condiției umane, se întruchiează în captivile gânduri shakespeariene, în sacrificiul creator al meșterului Manole la Blaga și în purtătorii de idei ai lui Camil Petrescu.

Nicolae Breban este unul dintre artiștii români ale cărui opere literare sunt înțesate de o puternică autoreferențialitate. Scrierile lui se caracterizează prin complexitate ideatică, transpusă în densitate narativă și varietate de limbaj figurat. Personajele sale, pe cât de numeroase și diverse (intelectuali, orgolioși, însingurați, aflați în perpetuă criză de identitate și provenind din medii sociale variate), pe atât de mult împrumută obsesiile și biografia excentricului autor, din suma lor reieșind un portret plurifațetat al prozatorului și al omului Nicolae Breban. Din acestea deducem că autoportretul brebanian se înscrie în adjectivele metaforic, fragmentar, intelectualizat și polemic.

Luând în considerare cele de mai sus, în acest eseu ne propunem să analizăm modul în care scriitorul Nicolae Breban își construiește imaginea de sine în textele sale narrative, apelând la instanțe ale diegezei și la marcaje metatextuale ale eului ficționalizat. Având în vedere această problemă, obiectivele majore sunt următoarele: a defini, apoi a exemplifica și, ulterior, a analiza gama de instanțe auctoriale, pattern-uri obsesive și simboluri autoreferențiale recurente, prin care se realizează metafora (auto)portretului,

ca mod de reprezentare a identității prozatorului, în opere începând din 1961 până în 2020, însumând schițe, nuvele și romane.

Discuția despre (auto)portret impune fixarea unui cadru teoretic. Autoportretul poate fi pus în paralel cu autobiografia, cu mențiunea că ultima presupune o relatare cronologică, în vreme ce prima păstrează o dimensiune fragmentară și simbolică. Portretul impune dialogul dintre artele plastice și cele scripturale, dat fiind faptul că limbajul vizual transgresează limbajul textual. Reprezentarea auctorială este o formă de introspecție și de punere a sinelui în scena epică prin limbaj artistic. Această instanță apare când explicită, prin exprimarea directă, la persoana întâi a narațiunii, când dedusă, indirectă, prin *alter ego*-uri, fie naratori, fie personaje, toate fiind reflecții ale autorului [1]. Cercul analizei nu ar fi complet fără simbolul autoreferențial, prin care se înțelege un element, un motiv, o imagine, care trimite la autor, la actul creației ori la condiția scriitorului.

Raluca Dună, în eseu comparatist *Eu, Autorul. Reprezentări auctoriale în literatură și pictură*, definește instanța auctorială ca reprezentare explicită a autorului în propria operă. Teoreticiană abordează conceptul de autor în dublă ipostază: de individualitate literară și de personalitate morală, articulată prin dimensiunea sa publică și prin implicațiile etice și politice. Din cercetările ei reiese că problematica scriiturii de sine vizează autorul ca *auctores*, *homo faber* și sursă a autorității. De asemenea, analista înregistrează tensiunea dintre *auctor* (instrument al voinței divine) și autorul concret (empiric). La acestea se poate adăuga că scriitorul este și un *homo ludens*, se joacă după bunul plac în universul literar. Un concept cheie, continuă Dună, legat de inserturile auctoriale este autobiografia, ce presupune identitatea dintre autor și subiectul cărții. Mai mult, pactul autoportretistic implică dihotomia *eu-tu* și apelul la masca sinecelălalt, subterfugii discursive ale aceluiași gânditor/creator. Chiar și așa, „eul auctorial” nu trebuie confundat cu persoana reală a autorului. Acest *alter ego*, care se manifestă ambiguu doar în operă, funcționează ca mecanism de autocunoaștere și ca *adăpost fictiv pentru eul real*, o manieră de *autoconservare a eului autorului în și prin operă* [Dună, 2010: 13].

Putem afirma că spațiul operei se cartografiază ca spațiu al sinelui; totodată se creează o dublă tensiune, pe de o parte, între timpul scriiturii (al ficțiunii) și timpul scrierii (al realității), pe de alta, între spațiul imaginii (dimensiunea tabloului) și spațiul imaginat (semnificația picturii). Preluând

teoria lui Georg Misch, Dună extinde pălăria autobiografică la o sinteză între conștiința individuală (de sine) și conștiința istorică (a omului, în general). Într-adevăr, procesul de cunoaștere și cel de autocunoaștere se află în strânsă legătură cu ideile filozofice ale epocii în care se produce.

Fiindcă toate romanele create de vanitoasa gândire a lui Nicolae Breban au subiecte înrudite, deși urmăresc să se dezică de trecut și de tradiție, memoria personală își rescrie continuu și șters/modificat, prin autoselecție, discursul despre sine. Raportul serialitate-ruptură ori continuitate-inovație implică mai mulți factori. Poeticitatea structurilor subminează izomorfismele narative clasice: timpul apare ca structură diseminată (ieri-astăzi-mâine și succesiune-simultaneitate), iar spațialității îi sunt refuzate contururile (aici-acolo, sus-jos, stânga-dreapta, lizibil-invizibil). Disoluția duce la modificări ale procedeeleor alterității: „detipologizarea” personajului [2] și dezarticularea raportului dintre acesta și creatorul lui. Răsfârângerile dau volum conturului *eu*-narrator. Totodată, se impune o viziune inedită asupra lumii, însoțită de un discurs reînnoit, proaspăt și original. Acest limbaj este resemantizat și forțat către limitele sale, ajungând să exprime vidul, golul existențial și neantul. Prin urmare, această „limpezire” stilistică trebuie citită cu semn invers, indicând o absență profundă, justificabilă prin perioada istorică asupra căreia se apleacă – România comunistă și începuturile fragile ale democrației.

O preocupare postmodernă a scriitorului Nicolae Breban este introducerea în corpul operei a unor aspecte din biografia personală ca fiind ale personajelor sau ale naratorilor. Umbrele autobiograficului incorporate textului sunt pieile exuviale ale prozatorului. Inserând ficțiunii tarele trecutului său, autentic, real, Nicolae Breban se dovedește un explorator, *un clinician al sinelui, un vizitator incomod al propriului trecut* [Cordoș, 2012:188]. Dezvăluirile se fac prin tehnica punerii în abis și prin genericul *tu/el*, formă de distanțare față de propria interioritate. Viața eroilor e concepută la granița fluidă dintre adevăr și ficțiune/fabulație, cu istorioare revelate în volumele confesive (*Viața mea* - 2017, *Confesiuni violente* – 1994, *Sensul vieții* – 2003-2007) despre familia, școala, prietenii, trădarea, ascensiunea și decăderea profesională, plăcerea pentru lectură, interesul vizavi de social și politic ale celui care se semnează pe coperta cărții. Coborârile pe firul timpului, de tip descindere în sine, recuperează relații, fie tensionate, cu tatăl, fie întrerupte, cu prieteni, și asumă obsesii creative,

precum ratarea din uzine și din politică. Adevărat artist al memoriei, autorul ancorează suferința individuală în suferința colectivă.

Încă din liceu, elevul Breban își face mentori printre literații străini, Stendhal ori Thomas Mann, tema maestru-discipol fiind recurentă în pulsuniile sale creative. Această temă se manifestă constant, de la relația dintre meșterul pietrar Titu și ucenicul său Iordache, din schița *Hoțul* (1961), și terminând cu romanul *Frica* (2018), unde ziaristul Luca Bejan este inițiat în limbajul propagandei politice de tovarășa Ligia Fărcașiu și înțelege pericolul colectivizării prin filtrul fostului activist de partid Ion Nistor. Romancierul este selectiv în a-și face prieteni, de aceea se simte trădat când pactul fraternității este încălcat (vezi prietenia compromisă dintre Gustav Martinetti și Jiquidi din *Ziua și noaptea*, 1998). Din cauza „originii nesănătoase”, Nicolae Breban este exmatriculat de la liceu, etichetă ce-l va urmări și în creația romanescă, fiindcă (anti)eroii sunt înfrânați în drumul lor spre succes în regimul condus de proletariat. Elemente din CV-ul lui Virgil Bretan, personaj în *Jocul și fuga* (2015), coincid cu cele ale autorului - Bretan, ce rimează cu Breban, este dat afară de la universitate, lucrează ca șofer și ține gestiunea pieselor la garajele ministerului. Mediul de uzină, experimentat îndeaproape de mănuiitorul condeului, în anii 1952, pe când a fost strungar și sudor, este descris în schița *Accidentul* (1964), „sâmbure” germinativ al romanului *Francisca* (1965). În general, „fantoșele” au profesii similare celor cu care *eul auctorial* se încrucișează: șofer (Iordache, schița *Hoțul*, 1961), funcționar (Castor Ionescu, *Drumul la zid*, 1984), comerciant (Traian Liviu Grobei, *Bunavestire*, 1977), scriitor (Alexandru K., *Pândă și seducție*, 1991), redactor (Horațiu Luca Bejan, *Frica*). Nicolae Breban cochetează cu politica, fiind membru supleant al Comitetului Central, dar, când opiniile lui nu mai coincid cu cele ale partidului, demisionează, pleacă în exil, aidoma heteronimului Calistrat B. Dumitrescu (*Singura cale*, 2011).

Mama brebaniană este tandră, protectoare, etalon fiind Tonia Vasiliu (*Don Juan*, 1981), al cărei devotament pentru liniștea căminului o face să renunțe la dragostea amantului. Nu întâmplător, în opera autobiografică *Viața mea*, Breban scrie cu majusculă cuvântul „Mama”, indicație clară a aprecierii și a afectivității vizavi de aceasta. În schimb, tatăl este autoritar, cuvintele lui sunt lege pentru fiu, sunt ghid pentru viață adevărată, mottouri. Tot tatăl, de această dată a lui Dumitrașcu (*Voința de putere*, 2001), precum Vasile Breban (tatăl autorului), este preot greco-catolic, închis și anchetat de comuniști.

Soții Schimdt (nuvela *Romanță neagră într-o țară roșie*) sunt emigranți nemți, la fel cum a fost Olga Breban, mama scriitorului. Frecvent toposul narativ este Ardealul (*Puterea nevăzută*, 2004), Baia-Mare fiind obârșia autorului (*Jocul și fuga*), iar Lugojul, loc al adăpostului în exil (*Bunavestire*). Statutul financiar al familiei Breban era destul de bun, așa se face că și populația romanească este preponderent înstărită. De asemenea, urmărind genealogia autorului constatăm că membrii clanului sunt intelectuali, cum de altfel se întâmplă și cu indivizii care populează lumea ficțiunii, sunt autodidacți sau chiar cu câte două facultăți (Politehnică, Filozofie, Litere), lecturi diverse (internaționale), știu limbi străine (engleză, franceză, germană), sunt pasionați de artă (muzică, pictură, teatru, film) și meditează la tot ce mișcă în jurul lor. Aidoma modelului real, bărbatul brebanian este monden, face box, tenis, înot, escapade cu mașina prin capitală sau la munte, stă după miezul nopții la taifas cu amicii despre probleme sociale, istorice, politice, lângă un vin bun și o masă îmbelșugată de restaurant; se dovedește timid în relația cu femeile, cu toate acestea este curtat pentru idei, atitudine, șarm (*Pândă și seducție*); bolnav de vanitate și orgoliu, dacă a pornit pe un drum, atunci nu renunță până ce nu își atinge idealul (Amedeu Dumitrașcu, *Voința de putere*).

Timpul, ai cărui aburi se întind ca niște liane, de la schițe și nuvele până la romane, este cel viețuit în direct de către „eul suprem” în perioada stalinismului și a comunismului, a căror efecte nefaste se simt mult după căderea acestor două regimuri politice, dată fiind predilecția prozatorului de a se apleca tot asupra acestor îndurerate vremuri în volumele de nuvele *Orfeu în infern* (2008) și *Act gratuit* (2020).

Fotografia este, prin excelență, un simbol autoreferențial. Asociată ochiului și privirii, ea capătă o dimensiune transcendentală, mitologică și psihanalitică. Ochiul, asemenea unei porți ce desparte interiorul de exterior, ascensiunea de coborâre, lumina de întuneric, esteticul de senzorial, descrierea de narațiune, se metamorfozează într-un simbol al spiritualității, al (auto)cunoașterii, al trezirii conștiinței și al inteligenței [Chevalier, Gheerbrant, 1993: 362-366]. În viziunea lui Gilbert Durand [Durand, 1977: 186-190], percepția nu se poate împlini decât prin distanță, *a vedea* devine sinonim cu *a ști*, iar privirea se convertește în instanța superioară, inchizitorială, a conștiinței morale (*supraeul* freudian). Conform lui Roland Barthes [Barthes, 2009], analiza unei fotografii presupune trei niveluri -

empiric, estetic și retoric. De asemenea, continuă teoreticianul, fotografia reprezintă o conștiință pluridimensionată, ce corespunde deopotrivă sfârșitului și începutului: identitatea unuia se estompează acolo unde altă existență de-a lui debutează. Firește, inserarea propriului portret, metodă simbolică de autoreprezentare, atribuie textului caracteristicile discursului autobiografic. Memoria aduce în lumina prezentului umbrele trecutului, recuperate prin puterea imaginației. Pe lângă paradigma existențială, imaginea implică o conexiune între realitate temporală și cea spațială, conferind stagnarea și ieșirea din cronotop (atunci/acum - acolo/aici). Corelând imaginea imobilă cu faptul că eul narator poate fi conceput special pentru a feri eul real de moarte, fotografia fixează extincția alterității și permutarea subiectului în obiect. Poza, ca formă a alterității și ca univers fără viață, se apropie de semnificațiile mitului și ale teatrului cu măști, când viul și mortul sunt interpretați de același actor, imitator al existenței. Amintirile naratorului/personajului sunt prinse în tablouri, iar rememorarea lor în decupaje aleatorii. Înșiruirea lor pe cale discursivă este o formă de eludare a morții.

Romanul *Bunavestire* ne pune în fața unui imaginar autoreflexiv, bazat pe fotografia-portret de familie. În timpul unei vizite în casa iubitei sale, Lelia Heratina Crăniceanu, Traian Liviu Grobei are parte de revelația vieții – întâlnirea cu decedatul Mihai Farca, viitorul lui mentor, prin intermediul unei poze. Doamna casei se comportă ca o gazdă politicoasă și ca o viitoare mamă-soacră conciliantă, acoperind lipsa de interes a fiicei vizavi de posibilul ginere, așa că, pentru a se cunoaște rădăcinile neamului, dar și ca să umple timpul și golul, precum și din mândrie, îi arată lui Traian albumul de familie al Crănicenilor. Firește, prima intenție a musafirului este să privească plin de amabilitate, să pară interesat, să aibă o interpretare superficială. În imaginarul lui Gilbert Durand s-ar traduce cu *atotputernicia chioară*, un eufemism preluat din mitologie, unde Odhin acceptă să-și piardă unul din ochi, pentru a dobândi adevărata cunoaștere [Durand, 1977: 189].

Ulterior, privitorul își schimbă perspectiva, fiindcă Grobei, prin intermediul unei proiecții imaginative - determinată de senzația că privirea lui Farca exercită o influență acaparatoare asupra sa - îl trezește la viață pe răposatul unchi al logodnicei, după zece ani de la decesul survenit la 1 februarie [3] 1947. Această reînviere fictivă, operată prin forța creatoare a conștiinței personajului, ilustrează modul în care subiectivitatea poate

transcende limitele timpului și ale morții, conferind prezență unei figuri aparținând trecutului. Așadar, fotografia produce o extragere din spațiul-timp, capătă două semnificații, cea a altora și cea a privitorului, iar în ea se oglindesc, deopotrivă, Grobei și Autorul, așa cum observă Nicolae Manolescu (*Arca lui Noe*) în formulele *grobeizarea lui Breban* și *brebanizarea lui Grobei*. Evident, tautologia nu se respectă, autorul nu e tocmai autorul, ci are un intermediar, un dublu imaginar, o *umbră* [4] – naratorul, în frâiele căruia scriitorul lasă desfășurarea romanului. Cele două instanțe auctoriale se întâlnesc în registrul parodic, fiindcă demiurgul este substituit de un narator ghiduș, investit cu rolul de fals profet – Grobei, cel venit din micul Caransebeș și ajuns la Blaj, centru al Școlii Ardelene.

Renăscutul Farca intră și el în rolul unei instanțe diegetice autobiografice și performează acte de cooperare interpretativă care generează desfășurarea textului [5]. Acest nou narator nu e altcineva decât un *alter ego* al „omniscienței” narrative, gândirea celor doi rezonând, căci Mihi scrie despre libertate, umilință, boală, istorie, masă și individ. Dintre simbolurile autoreferențiale se numără jurnalul, lectura, scrisul. Grobei citește cu asiduitate jurnalul maestrului Farca, ba chiar ia notițe, pe care Petronela, ajutorul lui Traian, le transcrie caligrafic. Toată predilecția către scripturalitate marchează o amplă metaforă a formării sinelui scriitoricesc, deci un proces de maturizare intelectuală a viitorului romancier [6].

În concluzie, scriitorul Nicolae Breban nu se dezvăluie direct în prozele sale, ci se camuflează în ficțiune. (Auto)portretul din volumele memorialistice se dispersează în pânza narativă formând oglinzi metaforice, unde romancierul își disimulează identitatea printr-o rețea de personaje complexe, teme recurente, motive literare specifice, construcții narrative dense, explorând limitele ființei, ale libertății și ale creației. Din toate acestea reiese că (auto)portretul lui Nicolae Breban este cel al intelectualului în conflict cu lumea, dar fidel sieși și idealurilor sale artistice. În consecință, prozatorul transmite emoții profunde, împărtășește publicului experiențe personale, în strânsă rezonanță cu cele ale cititorului, invitat la o reflecție asupra identității personale, și transformate, astfel, în simboluri ale unor sentimente, universale și atemporale.

Note finale

[1] Încă din 1975, Percy Lubbock face, în studiul *The Craft of Fiction*, distincția între cei ce își spun *eu* – naratorul și protagonistul. Conform acestui cercetător american, în cazul *eului narator*

diegeza se face la persoana întâi, de către un personaj secundar, doar martor la acțiune, ca urmare, omnisciența lui este limitată, în vreme ce *eul protagonist* expune lucrurile în postura de agent al acțiunii. Discuția referitoare la cât pătrunde naratorul în intimitatea psihică a personajelor deschide noi perspective. Tzvetan Todorov (*Categoriile narațiunii literare*, 1966) se leagă de profunzimea cunoașterii atunci când fixează taxonomia viziunii narative la trei tipuri: „naratorul știe mai mult decât personajul”, „naratorul știe tot atât cât știe personajul” și „naratorul știe mai puțin decât personajul”. În interpretarea lui Jean Pouillon (*Temps et roman*, 1946), criteriul situării subiectului-perceptor în discurs favorizează apariția unei tipologii similare: „dindărăt”, „împreună cu” și „din afară”.

- [2] Pluralitățile de *ego-uri* facilitează anonimatul literar și pierderea autorului în jocul scriiturii. Adevăratul Breban rămâne o enigmă chiar când spune „eu”. Aici se poate insera problematica dominației autorului (formă a autorității) asupra propriei opere. Autobiografia sau jurnalul plasează lectura sub semnul misterului.
- [3] Nicolae Breban se naște la 1 februarie 1934.
- [4] Creația este un mister, nu un proces pur rațional, ci o confruntare între voință și forțe obscure, iar *umbra* reprezintă ceea ce scriitorul nu controlează pe deplin – inconștientul, influențele, limbajul însuși, receptarea cititorului, naiv și model [Picon, 1973].
- [5] Scena vizitei lui Grobei și întâlnirea cu fotografia lui Farca poate fi citită prin prisma teoriei lui Umberto Eco despre cititorul activ (*Lector in fabula*). Fotografia devine un „text deschis”, iar Grobei, ca cititor, participă la cooperarea interpretativă, completând golurile de sens și reactivând prezența răposatului. Astfel, la fel cum Eco arată că sensul se naște în interacțiunea dintre text și cititor, romanul lui Breban evidențiază modul în care conștiința personajului construiește *fabula*, generează lumi posibile și transformă lectura (a fotografiei, a jurnalului) într-un act creator, conferind profunzime experienței narative și maturizării intelectuale a protagonistului [Eco, 1991].
- [6] Scena reînvierii lui Mihai Farca ilustrează modul în care arta învinge precaritatea umană. Fotografia, asemenea operei de artă, refuză moartea și readuce o „prezență uitată” în conștiința privitorului. Grobei trece de la o percepție superficială la o revelație interioară, iar contactul cu jurnalul răposatului devine un proces de formare a sinelui literar. Astfel, romanul confirmă ideea gânditorului francez André Malraux, aceea că literatura oferă omului o continuitate simbolică dincolo de timp și destin [Malraux, 1980].

Referințe bibliografice

- Barthes, Roland, *Camera luminoasă – însemnări despre fotografie*, traducere de Virgil Mleşniță, Idea Design & Print, Cluj Napoca, 2009
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri, mituri, vise, obiceieuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. II (E-O), Aramis, București, [1993]
- Cordoș, Sanda, *Lumi din cuvinte: reprezentări și identități în literatura română postbelică*, Cartea Românească, București, 2012
- Dună, Raluca Eu, *Autorul. Reprezentări auctoriale în literatură și pictură. Din antichitate până în Renaștere*, prefată de Mircea Martin, Tracus Arte, București, 2010

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, prefată și postfață de Radu Toma, Univers, București, 1977

Eco, Umberto, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, traducere de Marina Spalas, prefată de Cornel Mihai Ionescu, Univers, București, 1991

Malraux, André, *Omul precar și literatura*, traducere, prefată și note de Modest Moraru, colecția „Eseuri”, Univers, București, 1980

Picon, Gaëtan, *Introducere la o estetică a literaturii. Scriitorul și umbra lui*, traducere de Viorel Grecu, prefată de Mircea Martin, Univers, București, 1973