

RADU G. ȚEPOSU AND THE CHARACTER'S EMANCIPATION FROM SLAVERY**Oprea Andreea Oana , PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov**

Abstract: This essay examines Radu G. Țeposu's volume of criticism, "The life and opinions of the characters"¹, which describes the evolution of the Romanian literature. The special case in this discussion is the relation between author, narrator and character.

Presenting the way the character of the Romanian novel evolves, beginning with the puppet-like character and finishing with the new age character in the writings of the 60s Generation, one that has it's own life, at the boundary of reality and fiction, Radu G. Țeposu also analyses the author's strategies of shaping the novel and the development of the genre.

Moreover, using the theory of the three stages of the narrative process, the Romanian critic divides the novel into three categories: transitive, reflexive and meta-novel.

Although very similar with Nicolae Manolescu's book, "Noah's Ark"², reaching the same theme, with alike structures, what makes this volume unique and urges the need to be brought into attention, as it deserves, is the different vision that Radu G. Țeposu uses.

Key words: character, author, narrator, transitive novel, reflexive novel, meta-novel.

În 1983, criticul Radu G. Țeposu publică la editura Cartea Românească *Viața și opiniile personajelor*, un volum a cărui miză este panoramarea universului românesc autohton de la începuturi până la scrierile generației '60. Supuse analizei în ordine cronologică sunt romanele reprezentative, capodoperele literaturii române de la Dimitrie Bolintineanu cu *Manoil* și ajungând la *Cartea Milionarului* de Ștefan Bănuțescu.

Specificul criticii practicate de Radu G. Țeposu în care personalitatea sa dominată de melancolie este, aproape fără abatere, mereu acoperită de o mască a ironiei își atinge punctele maxime și în acest volum în care tehnica riguroasă este îmbinată cu jovialitatea scriiturii. Capacitatea exegetului de a înțelege în amănunt universul românesc și de a îi aplica o grilă interpretativă compactă din perspectiva jocului de putere dintre narator și personaj, îmbrăcând judecățile de valoare într-un limbaj expresiv, ușor ludic, fac din eseul despre emanciparea personajului o sursa bibliografică care merită readusă în atenție. Volumul urmărește evoluția romanului care decurge din eliberarea personajului de sub dominația autorului și dobândirea independenței în relația cu naratorul:

„Teza principală este aceea ca personajul de roman se emancipează treptat de sub tirania autorului, urmând în plan specific revolta mai generală a individului din ultimul secol asupra transcendențelor de tot felul. Fiind inițial manevrat cu strictețe de către narator, personajul devine conștient de sine și se autoanalizează sau chiar se autonorează, substituindu-se adesea naratorului (sau autorului). Din evoluția personajului decurge una a romanului însuși.”³

¹ Radu G. Țeposu, *Viața și opiniile personajelor*, București, Editura Cartea Românească, 1983.

² Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe: Eseu despre romanul românesc*, București, Editura Minerva, 1980-1983.

³ Nicolae Manolescu, *Emanciparea personajului*, în *România literară*, an XVII, nr. 2, 12 ian 1984.

Analizând metamorfoza romanului prin prisma destinului personajului și al parcursului acestuia pe drumul devenirii și independenței, Radu G. Țeposu propune o împărțire a romanelor în funcție de procesul narativ în trei categorii: *romanul tranzitiv* în care personajul este lipsit de voință, *romanul reflexiv* în care personajul este și narator și începe să aibă conștiință de sine, *metaromanul* în care personajul e și scriitor, fiind conștient de existența ficțiunii.

Parcă anticipând eventualele obiecții ale criticilor și fiind conștient de imposibilitatea realizării unei scheme general valabile, dată fiind complexitatea speciei și evoluția continuă atât a personajului, cât și a formei narative, Radu G. Țeposu admite potențialitatea unor hibridi și chiar prezintă cazul unor romane aflate la granița categorială: „*Bietul Ioanide* e un roman tranzitiv care anticipează metaromanul, *Îngerul a strigat e* o sinteză de roman reflexiv și metaroman, înfășurat în haina prozei tranzitive, în *Ioana* predomină reflexivitatea, deși convenția e a metaromanului.”⁴

Cartea criticului brașovean este similară volumului semnat de Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, în ceea ce privește structura cărții, urmărirea în mare a acelorași scriitori și romane, realizarea unei tipologii tripartite, însă asemănările se opresc aici. Diferența majoră este semnalată la nivelul viziunii. Deși ambii au ca obiect al analizei raportul dintre autor și personaj, Manolescu urmărește evoluția romanului din perspectiva schimbărilor pe care autorul le resimte, în timp ce Țeposu își concentrează atenția asupra acțiunilor personajului. Radu G. Țeposu descrie o independență totală a personajului în cazul celui de al treilea tip de roman, acesta preluând prerogativele scriitorului, opinie de care Nicolae Manolescu se distanțează vehement.

Relevante pentru stilul inconfundabil al volumului *Viața și opiniile personajelor*, marcat de expresivitate și liricizare a discursului, fără pierderea caracterului analitic sunt și titlurile capitolelor eseului în discuție, denumirile alese deloc arbitrar, deoarece ele joacă un rol important în curgerea demonstrației critice, reprezentând stagii ajutoare ale prezentării parcursului cronologic al personajului prozei românești spre eliberare.

O prima categorie este aceea a titlurilor ce par că redefinesc, într-un cuplu de vocabile, dominantele caracterului personajului discutat, urmând ca pe parcursul analizei suma tuturor elementelor fizionomiei să fie subliniată, răsturnând acolo unde este cazul expresiile clișeizate, impuse de analizele critice predecesoare. Astfel că, *Manoil* al lui Bolintineanu devine *Copilul teribil*, personaj pentru care lipsa de voință, de intenție este literă de lege: „sentimentele sale n-au identitate în sine, ci prin raportare”⁵, „personaj aleatoriu [...] e simplu privitor chiar și în chestiunile cele mai intime”⁶, dar caracterul teribil provine din încercările zadarnice ale autorului romanului de a îi imprima personajului dandismul, de a îl transforma pe neașteptate într-un tânăr educat și la modă. Iar titlurile emblemă continuă: *Ciociul gentilom*, *Demonul bătrâneții*, *Geniul bufon*, *Domnul cu servietă*.

O a doua categorie ce atrage atenția este aceea a cuplurilor antagonice de atribute precum: *Putere și trufie*, *Eros și filosofie*, *Noroiul și placa de gramofon*, *Diavolul și măscăriciul*, denumiri ce rezumă caracterul dual al personajului, însă nu fără a trăda și jocul intricat al celor două instanțe: autor și personaj.

Interesante sunt și titlurile care, atribuite câte unui roman în parte, au forma unor ipoteze de la care porcede întregul efort critic deoarece miza cărții este demonstrarea existenței unei evoluții în triada: autor-narator-personaj. Aici sunt relevante titluri ca: *Măștii geniului*, *Sfârșitul jocului*, *Minciună și adevăr românesc*, *Emanciparea personajului*.

⁴ Radu G. Țeposu, *op.cit.*, p. 194.

⁵ Radu G. Țeposu, *op.cit.*, p. 12.

⁶ *Ibidem*, p. 13.

Alte titluri de capitole evidențiază cu o discreție abilă esența romanului, lansând în discuție, prin construcții metaforice, mecanismele emancipării personajului. *O tragedie ardeleană* surprinde tensiunea pe care Ion, personajul principal al romanului cu același nume, o trăiește din cauza imposibilității de a „accede simultan la posesiune și posedare decât prin transferul în imaginar a unuia sau al altuia dintre termeni[...]triumful în planul real îi provoacă o trăire în imaginar a absenței, după cum izbânda simbolică îi creează sentimentul unei frustrări materiale”⁷. *Tăcerile lui Moromete* se referă la tăceri ce ascund ironie, conștiință de sine și detașare de realitate; *O plimbare pe strada ficțiunii*, plimbare în care monologând personajul subminează autoritatea omniscientă, refuzând să mai acționeze, el devine pasiv din punct de vedere motric, însă începe să mediteze; *Lumea buimacă* dominată de aiureala prin care „lumea își pierde identitatea originală, apelând la mască, după convenția carnavalului”⁸; *Povestirea în frac* unde narațiunea se îmbracă în hainele de gală „ale phantasiei înlocuind mimesis-ul”⁹.

Deși o lucrarea bine construită, cu un discurs critic cursiv și logic, la o primă vedere, volumul ar putea fi bănuț de fragmentarism din cauza tendinței criticului de a insista asupra unei trăsături fizionimice a unui erou pentru a evidenția tocmai specificul acestuia sau, mai ales, din pricina capitolelor finale unde atenția nu mai este îndreptată strict către parcursul personajelor romanelor, deviere argumentată prin faptul că în romane evoluția personajului cade în plan secundar, întâietate având povestirea.

Calitatea de fin observator și lector intransigent a lui Radu G. Țeposu se face simțită pe parcursul înlănțuirii analizelor care vizează raportarea permanentă a personajului la narator. În eseu despre *Manoil* de Dimitrie Bolintineanu ce deschide acest demers, criticul remarcă manipularea la care este supus personajul de către naratorul care îl transformă într-o marionetă. Statutul personajului poate fi intuit și din subtitlul pe care Bolintineanu îl atașează cărții sale: *Manoil sau căderea și înălțarea omului prin femeie*, care trădează planul scriitorului care își creează eroul ca pe o ființă căreia îi lipsește total personalitatea și putința de a acționa prin propria voință: „în fond, Manoil e un personaj aleatoriu. E simplu privitor chiar și în chestiunile cele mai intime. Este golit de substanță, fiind spectatorul propriului eu”¹⁰. De asemenea, criticul remarcă și inversarea ordinii firești a unui parcurs descendent a individului, deoarece punctul inițial este marcat de căderea lui Manoil pentru ca mai apoi să urmeze o înălțare, iar orice cădere este precedată de o înălțare, artificiu explicat de Radu G. Țeposu prin intenția autorului romanului de a îi da eroului creat un plus de consistență. Protagonistul este și narator doar până la un moment dat când vocea lui Manoil este înlocuită, spre final, de cea a unui narator care nu face altceva decât să imprime întregului demers impresia unei ieșiri din spatele cortinei a individului ce a jucat destul de abil rolul personajului principal însă, acum sătul de a își mai ascunde identitatea și de a nu primi laurii ce i se cuvin, se demască destul de sec „Naratorul, în fapt o deghizare a autorului, se arată un tutore intransigent. Manipularea personajului în chip destul de străveziu mai dă încă iluzia că autorul este demiurgul, stăpân absolut al feudei sale care e romanul. Manoil este, în chip figurat, un roman despre sclavia personajului.”¹¹

Urmează o analiză amănunțită a *Ciocoilor vechi și noi*, unde „Filimon nu creează[...]ci comentează.”¹² Deoarece Filimon realizează fizionomia personajului său în întruchiparea ciocoiiului de tip nou, ca un real pericol social pentru civilizație, fără o raportare la un comportament real, pe parcursul întregului roman, acestuia nu i se mai ofera nicio șansă de a

⁷ *Ibidem*, p. 51.

⁸ *Ibidem*, p. 135.

⁹ *Ibidem*, p. 150.

¹⁰ *Ibidem*, p. 13.

¹¹ *Ibidem*, p. 16.

¹² *Ibidem*, p. 18.

își schimba destinul. Împărtășind opinia lui George Călinescu, Radu G. Țeposu vede o oportunitate a personajului de a fi devenit un erou de seamă, având în vedere lecturile din Machiavelli și Cezar, și dorința acestuia de evoluție, încercări însă curmate din start și transformate în parvenire de către narator. Rezultatul este unul ușor de intuit, impresia de lume artificială în care lecturile personajului- un model literar frizează cu ridicolul și non-sensul.

După o primă semnalare a unei confruntări directe între narator și personaj, în *Mara* de Ioan Slavici atitudinea naratorului este ușor îndulcită, fără a părăsi prerogativele omniscienței. Radu G. Țeposu evidențiază importanța scrisorii din 3/15 septembrie 1874 prin care Slavici îi dezvăluia lui Iacob Negruzzi proiectul de a scrie un roman care să combine elemente din *Dionisos* al lui Eminescu și din Platon; destăinuirii ce trădează interesul scriitorului de a crea un personaj puternic cu abilități de conducător al unei comunități pe care să o domine și să o educe. Naratorul își supraveghează personajul cu scopul precis de a îl ajuta să triumfe în final, omnisciența părând o formă de dragoste părintească pentru personaj, deoarece îi dă mână liberă protagonistei să se formeze, să își câștige încrederea în propriile acțiuni și să își manifeste autoritatea dobândită, devenind: „primul nostru personaj realist.”¹³

Tănase Scatiu al lui Duiliu Zamfirescu reprezintă o nouă etapă în evoluția personajului deoarece manifestarea omniscienței este diminuată. Deși, pe alocuri există comentarii neîngăduitoare care întrerup curgerea relatării, evoluția naratorului este clară. Devenind ludic, registrul este impregnat de oralitatea pe care protagoniștii o afișează pe parcursul întregii desfășurări a acțiunii, discursul este unul dinamic și firesc: „Nu mai avem aici mai nimic din morga aristocratică a naratorului din *Viața la țară*[...] E vorba de o adaptare a narațiunii la acțiune, a stilului la caracter.”¹⁴ Criticul observă ca fiind remarcabil și începutul de formare și autodefinire a personajului a cărui personalitate se construiește și din relația cu ceilalți protagoniști, astfel că, Tănase Scatiu are un complex de inferioritate care nu este impus integral de către narator, o parte a acelor izbucniri fiind rezultatul comportamentului boierului Dinu Murguleț, pe care personajul nu îl acceptă ca pe o stare de fapt, manifestându-se verbal brutal și apostrofând la rândul său pe Costea. Lipsa apatiei și a resemnării atât de prezente în romanele discutate anterior, asumarea individualității, avântul spre revoltă, obsesia personajului sunt primele semne ale emancipării și trezirii la viață a acestuia. Totuși, ceea ce reproșează Radu G. Țeposu acestui roman este faptul că efortul depus pe toată desfășurarea acestuia pentru a crea ceva superior este alterat prin finalul în care personajul este omorât cu maximă violență de țărani, mecanism prin care autorul ține să sublinieze triumful boierimii.

Criticul semnalează această fuziune a eroului cu naratorul și în romanul lui Liviu Rebreanu- *Ion*. Pornind de la cei doi poli majoritari ai criticii, atunci când vine vorba de personajul romanului lui Liviu Rebreanu și anume, Ion ca exponent al individului devenit sclav al dorinței de a avea pământ și Ion ca personaj construit de instanța auctorială pentru a servi drept simbol, Radu G. Țeposu demonstrează că adevărul s-ar afla undeva la mijloc, personajul în discuție fiind unul dintre precursorii emancipării de sub tutela închistatoare a autorului. Tocmai pentru a nu crea un roman pur demonstrativ, naratorul din romanul *Ion* „e un narator-actor care fuzionează cu personajele, plictisit parcă de aerul convețional al povestirii.”¹⁵

Dacă expozițiunea și desfășurarea acțiunii devenirii personajului le-au reprezentat romanele deja amintite, exegetul plasează în punctul culminant romanul *Craii de Curtea Veche* de Mateiu I. Caragiale și romanul camilpetrescian *Ultima noapte de dragoste, întâia*

¹³ *Ibidem*, p. 34.

¹⁴ *Ibidem*, p. 36.

¹⁵ *Ibidem*, p. 53.

noapte de război, unde personajele sunt și naratori, iar importanța comunității este înlocuită de primatul propriei persoane. Un pas înainte se face și prin interesul pentru convenție, detașare ce urmărește și afirmarea propriului eu. Naratorul pare că își schimbă frecvent măștile pentru a intra în pielea unui alt personaj ceea ce subliniază existența unui început rudimentar de fuziune între protagonist și narator: „Personajul are o existență aburoasă; face impresia mereu că e în prim plan dar se retrage deîndată, lăsând cocrețea realului pe seama celorlalți.”¹⁶ În ceea ce privește *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, după o succintă caracterizare a personajului-narator care stăruie un timp considerabil asupra dramei interioare, criticul punctează semnele definerii acestuia: existența propriei conștiințe, a unui conflict interior, ezitarea în luarea unei decizii care se imprimă și asupra naratorului.

În eseurile referitoare la *Adela* de G. Ibrăileanu și *Creanga de aur* de Mihail Sadoveanu, Radu G. Țeposu nu identifică elemente de evoluție a personajului, de aceea alege să realizeze o caracterizare în amănunt a protagoniștilor, în timp ce în *Întâmplări în irealitatea imediată* de Max Blecher subliniază tendința de a continua pe aceeași linie identificată în romanul lui Camil Petrescu.

Bietul Ioanide al lui G. Călinescu marchează începutul unei noi etape a romanului românesc și anume *metaromanul*, unde criticul remarcă o alianță personaj-narator în care cel din urmă pare că formulează ceea ce personajul gândește. Rolul de observator intransigent al naratorului a fost înlocuit de un spirit critic, naratorul devenind un comentator ce judecă personajele.

Incipitul acestei noi etape este scurtcircuitat de analiza *Moromeților*, moment de întoarcere la fuziunea naratorului cu personajul. Aici Radu G. Țeposu identifică și o evoluție internă a romanului la nivelul narațiunii care trece de la explicitarea replicilor personajului în primul volum, la independența personajului față de narator în volumul cu numărul doi. Totuși, manifestări timide ale subminării povestitorului omniscient sunt prezente în întreg romanul prin substituirii ale vocii naratoriale cu cele ale protagoniștilor, creându-se astfel efectul de autenticitate prin oralitatea discursului.

Prin romanul lui Alexandru Ivasiuc-*Vestibulul și Îngerul a strigat* de Fănuș Neagu, se marchează primele indicii indubitabile ale emancipării personajului prin mecanismele monologului. În acest tip de roman criticul identifică o mutație ce s-ar putea rezuma în „Privirea naratorului a slăbit, fiind înlocuită cu ochiul minții.”¹⁷ La D.R. Popescu vocea narativă se multiplică, sporind ambiguitatea prin oferirea unor multiple ipoteze și posibilități deoarece autorul își duce existența transcriind în registre ceea ce aude, ceea ce îi este mărturisit de naratorii capabili să își problematizeze propriile afirmații.

Etapa metaromanului inițiată prin *Bietul Ioanide* capătă deplinătate cu *Ucenicul neascultător* al lui George Bălăiță, *Bunavestire* de Nicoale Breban și *Cartea milionarului* de Ștefan Bănulescu: „Ultimele analize detaliază din ce în ce mai vizibil, în concordanță cu obiectul lor, raporturile artistului cu scriitura, ale retoricii romanului cu realitatea lumii, ale ideologiei cu istoria; personajele însele erijându-se în metafore ale mutațiilor. Concluziile sunt și aici elocvente; La Nicolae Breban <lumea nu mai este însă o proiecție așa-zis epică, ci una pur narativă. Parabola este noul mod de existență a romanului. Naratorul creează o lume doar spre a-i arăta limitele>”¹⁸

Dacă pe parcursul analizei direcționare către rolul și evoluția personajelor, maniera critică utilizată putea fi zărită discret printre rânduri, capitolul ultim al acestei lucrări, *Emanciparea personajului*, cu rol de postfață, expune o îmbinare perfectă între un proces

¹⁶ *Ibidem*, p. 57.

¹⁷ *Ibidem*, p. 134.

¹⁸ Mihai Botez, Radu G. Țeposu: *Viața și opiniile personajelor*, în Ateneu, nr XXI, nr.5(174), mai 1984.

rezumativ al analizelor anterioare, unul de clarificare și trasare a unor linii generale asupra câmpului naratologiei și romanului românesc și un demers al expunerii metodei critice aplicate textului.

Încadrarea spațiului românesc în cele trei direcții; tranzitiv, reflexiv și metaroman este precedată de un scurt istoric al slăbirii gradate a puterii auctoriale până la abdicare pentru ca mai apoi, Radu G. Țeposu să reconstruiască personajul noului roman al generației '60 pe vechile baze și să declare maniera critică aleasă în analiza emancipării personajului. Criticul brașovean realizează o legătură clară între metafizică și universul literar: „Din planul mare al relației <ființă-transcendentă>, criticul coboară metamorfozele în planul intra-literar, realizând o paralelă a emancipărilor. Tipologiile romanesti țin, în fond, și sunt determinate, chiar dacă nu imediat, de mutațiile din metafizică.”¹⁹

Drumul de slăbire a controlului pe care autorul îl parcurge în proză își are obârșia în atitudinea negatoare a lui Nietzsche privind divinitatea: „Elanul negativist din planul existenței s-a răsfrânt și în cel al literaturii, cu scopul fățiș de a suprima orice instanță dictatorială”²⁰ Refuzul controlului capătă proporții urieșești atingând pragul unei revolte violente, urmată de forme ale sfidării prin atitudini ironice și parodice.

Mutarea conflictului din planul spiritual în cel social a fost urmată de o revoltă în planul artistic unde se urmărea reducerea autorului la tăcere, deposedarea acestuia de control și putere, însă demersul s-a dovedit a conține o miză cu accente utopice deoarece în urmă a rămas lupta pentru putere dintre narator și personaj. Bineînțeles că încetarea oricărui conflict este urmat de un alt război ficțional: „Masacrul început de Nietzsche, în plan filosofic și continuat de teoreticienii noului roman, în plan artistic, nu s-a potolit însă odată cu încercarea de expulzare a autorului. O altă victimă a venit la rând- personajul”²¹ căruia i s-a cerut părăsirea locului central.

Pornind de la analiza descrierii cafetierei lui Robbe-Grillet de către Jean Ricardou ale cărei concluzii vizează statutul de povestire, act narativ al cafetierei și expunându-și nemulțumirea, pe alocuri, față de limitele teoriei franceze a textului, Radu G. Țeposu își creează propria metodă de analiză prin comparația personajului cu ideea de text: „Dacă textul nu este suma unor reprezentări, ci semnificarea, printr-o procesualitate critică, a acestora, tot astfel personajul nu este copia unui model empiric, ci constituirea analitică a unei structuri dinamice aflate într-un permanent efort al definirii. Reprezentării i se opune deci comentarea și, precum textul e o continuă structurare, și personajul e o continuă devenire”²² Caracterul de construct, rezultat al efortului propriu și al acțiunilor exterioare, pe care personajul îl capătă în accepțiunea criticului respinge radical receptarea acestuia ca tipologie sau caracter deoarece s-ar reduce la tăcere potențialitatea determinării și autodeterminării, protagonistul unui roman nefiind, în accepțiunea exegetului, o tipologie, ci mai degrabă o fenomenologie. Ducând mai departe teoriile textologiei franceze, criticul analizează romanul și personajele prin prisma retoricii existențialiste care presupune un dublu caracter al obiectului supus analizei fiind creat de text, dar explicat prin raportarea la existențial: „Țeposu își numește metoda <retorica existențială>, contând pe faptul că <orice semnificație din planul textului trece, în mod inevitabil, în sfera mai largă a viziunii existențiale“>și legând <procesul scriptural“>de o <trans-semnificație>.”²³

Emanciparea personajului marchează o evoluție nu doar la nivel retoric prin eliberarea de sub autoritatea autorului, cât și o rupere a barierelor restricționale la nivel de conținut când

¹⁹ Al. Cistelean, *Radu G. Țeposu*, în *Cultura*, nr. 323, 12 mai 2011.

²⁰ Radu G. Țeposu, *op.cit.*, p. 184.

²¹ *Ibidem*, p. 186.

²² *Ibidem*, p. 187.

²³ Al. Cistelean, *op.cit.*

eroul respinge categoriile metafizice, sociale și spirituale, o eliberare de sub orice tipar, tendința evolutivă a personajelor fiind caracterizată de autodefinire și formare prin natura relațiilor cu celelalte personaje, răsturnând astfel toate premisele romanului.

Caracterul de neofit în tainele ficționale este imprimat personajului încă de la început de către autorul care oferă potențialitatea metamorfozei personajului său deoarece creează un erou fără personalitatea, ca o filă în alb pe care apoi o umple. Asumarea evoluției prin negație atinge punctul forte în metaroman, unde personajul trece la chestionarea propriei existențe, la problematizarea propriei ficțiuni. Negarea tuturor datelor din plan real a atras cu sine o absență care trebuia completată, care necesită înlocuirea cu modele, problematică care și-a găsit rezolvarea în actul imitației în plan abstract.

Țeposu identifică existența a două tipare în mecanismul imitației ca mecanism al emancipării. Pentru primul tip de imitație, exemplul cel mai evident pe care criticul îl alege este cel al lui Dinu Păturică care are ca subiect al imitației modelele livești preluate din lecturile sale din Cezar, Plutarh și Machiavelli, însă ceea ce îi lipsește protagonistului este revolta. Cel de al doilea tip de imitație surprinde parodiarea modelului din dorința personajului de a se detașa. Radu G. Țeposu atrage atenția în acest ultim capitol asupra fenomenului de înlocuire al crizei printr-o nouă criză „pe măsura ce slăbesc categoriile existenței, ceea ce înseamnă emancipare a personajului, proliferează categoriile artei, ceea ce înseamnă o criză a personajului[...] La capătul emancipării sale personajul descoperă drama: suprimarea iluziei atrage nevoia acesteia. Va trece, prin urmare, de la minciuna romantică la adevărul românesc.”²⁴

Nonconformismul personalității dominate de dinamism a criticului, istoricului și eseistului Radu G. Țeposu se difuzează asupra cărții sale. Exegetul, care jonglează ireproșabil cu melancolia ce își are izvorul în existență și atitudinea ironică plină de nerv, este greu de atribuit unei categorii, de fixat într-un tipar, mai ales că stilul discursului său încearcă să surprindă spontaneitatea, trăirea din interiorul literaturii și a textului, mizând pe racordarea vieții și a scriiturii.

Viața și opiniile personajelor, o panoramare a romanului românesc urmărit în evoluție reușește, demonstrând extraordinarul bun simț critic, credibilitate și obiectivitate a criticului, să facă față probei trecerii timpului, rămânând o lucrare de referință în peisajul critic românesc.

Bibliography:

Botez, Mihai, *Radu G. Țeposu: Viața și opiniile personajelor*, în „Ateneu”, nr.5(174), mai 1984

Cistelean, Al., *Radu G. Țeposu*, în „Cultura”, nr.323, 12 mai 2011.

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe: Eseu despre romanul românesc*, București, Editura Minerva, 1980-1983.

Manolescu, Nicolae, *Emanciparea personajului*, în „România literară”, an XVII, nr.2, 12 ian 1984.

Perța Cosmin, *Rafinament și intuiție*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2012.

Țeposu, Radu G., *Viața și opiniile personajelor*, București, Editura Cartea Românească, 1986.

²⁴ Radu G. Țeposu, *op.cit.*, p. 198.

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the European Social Fund and by the Romanian Government