

Problematica autor-narator-personaj în *Mandarina* de Răzvan Petrescu
The problem of author-narrator-character in *Mandarina* by Răzvan Petrescu

Drd. Stroe Vlad Ștefan

Universitatea „Dunărea de Jos” Galați

Abstract: *The present paper follows the analysis of the contemporary short stories included in the volume *Mandarina* written by Răzvan Petrescu. For our analysis, we will consider the theories of Paul Valéry, Marcel Proust, Roland Barthes and Sigmund Freud regarding the author's status, as they are identified by Eugen Simion. We will take into consideration the relationship between the author, narrator and character and the way in which these entities are present in the text in order to gain a better understanding of the short stories written by Răzvan Petrescu. Using predominantly the first person narration, we will see the way in which the narrator and character overlap and how this technique affects the lecture of the short stories.*

Keywords: *author, narrator, character, narration, contemporary*

Prezenta lucrare urmărește identificarea aspectelor referitoare la statutul autorului în volumul *Mandarina* de Răzvan Petrescu ce a cunoscut, în ultimii ani, un real interes din partea cititorilor români, fapt justificat și prin numeroasele premii primite de Răzvan Petrescu pentru cărțile sale. Vom avea în vedere atât opinia lui Eugen Simion referitoare la statutul autorului, cât și diversele teorii pe care acesta le analizează, respectiv cele ale lui Marcel Proust, Paul Valéry, Roland Barthes, Sigmund Freud. Astfel, vom urmări relația dintre instanțele textului și modalitatea prin care acestea oferă o mai bună înțelegere a textului.

Pentru a putea vorbi despre scrierile lui Răzvan Petrescu este necesar să ne raportăm la contextul istoric și literar de care acesta aparține, fapt ce va facilita înțelegerea mecanismelor literare pe care le vom identifica în povestirile scurte din *Mandarina*. Din acest punct de vedere, putem spune că Răzvan Petrescu a făcut parte din Cenaclul *Universitas* condus de Mircea Martin, iar tipul său de scriitură este cel specific generației literare '90'.

Generația '90', formându-se după căderea comunismului, poate fi caracterizată prin mai multe grupuri de scriitori. În cazul acestora nu putem discuta despre o problematizare a conceptului de postmodernism deoarece acesta a fost acceptat de la bun început, devenind un concept care nu provoacă controverse în rândul scriitorilor. Dintre grupările din acea perioadă putem aminti Grupul de la Brașov sau Cenaclul *Universitas*, ai cărui membri „și-au proclamat cu vehemență divorțul nu numai de «bătrâni», ci și de generația '80.” [Braga, 1999: 203] Mircea Cărtărescu este de părere că membrii Grupului de la Brașov sunt „de multe ori polemici față de Generația '80” [Cărtărescu, 1999: 463] și nu acceptă să fie numiți „nouăzeciști”. Un alt grup de scriitori din acea perioadă este format în cadrul revistei *ArtPanorama*, aceștia fiind mai puțin interesați de teoretizarea curentului postmodernist. Din acest grup au făcut parte: Cristian Popescu, Daniel Bănulescu, Saviana Stănescu, Radu Sergiu Ruba, Radu Aldulescu, Horia Gârbea, Cătălin Țârlea.

În ceea ce privește proza anilor '90, aceasta are o predilecție spre genurile SF și se desprinde de textualismul generației precedente, iar în ceea ce privește valoarea operelor aceasta nu mai este dată atât de mult de critica literară cât de factorul economic, operele valoroase fiind publicate în reviste sau de către edituri de renume. De asemenea, a existat în literatura generației '90 și o opoziție față de textualismul optzeciștilor, accentul fiind pus pe autenticitate și pe o abordare mai simplă a tehnicilor narative:

„După '89, minimalismul în proză a răpus unei nevoi de autenticitate specifice pentru literatura română contemporană și a apărut în opoziție cu formula postmoderniștilor, privită ca fiind excesiv de livrescă și inutil textualistă. Simplificarea mecanismelor narative și orientarea către biografismul frust și cotidianul imediat au reprezentat strategii inteligente de a scăpa de sterilitatea «jocului cu mărgelile de sticlă» al predecesorilor. În postcomunism, «priza la real» nu mai reprezintă doar eliberarea de ambiguitățile metafizice ale moderniștilor, ca pentru optzeciști, ci contactul nemijlocit cu socialul și politicul.” [Bîlici, 2000]

De asemenea, Laurențiu Ulici este de părere că poezia generației '90 va fi foarte diferită de cea a optzeciștilor, apropiindu-se mai mult de cea a generației '60. [Ulici, 2008: 441] Mircea Martin remarcă o trăsătură a poeziei nouăzeciste care poate fi aplicată cu ușurință și în cazul prozei:

„Nu ne vom mira, deci, constatînd înlocuirea universului poetic obișnuit cu un altul ostentativ prozaic, a tonului exaltant cu unul bagatelizator sau provocator. Metafora însăși se face parcă mai rară, locul ei fiind luat de anecdotă și parabolă. Prozaism pe toată linia - am fi tentați să spunem, dacă n-am vedea în acest prozaism programatic un instrument eficient de a forța poemul să accepte adevărurile brute, necontrafăcute ale cotidianului. Prozaismul intră tot aici în polemică directă cu efectul de iluzionare produs de orice metaforă.“ [Martin, 2008: 482]

Cenaclul *Universitas* a fost condus de profesorul și criticul literar Mircea Martin din anul 1983 și i-a avut ca membrii pe: Radu Ruba, Horia Gârbea, Paul Vinicius, Lucian Vasilescu, Daniel Bănulescu, Ady Serafim, Ramona Fotiade, Cristian Popescu, Cătălin Țirlea, Caius Dobrescu, Ștefan (Andrei) Damian, Răzvan Petrescu etc. Din 1985 a început „politica ceașistă de înfrigurare a populației citadine, care, în centrul istoric al Bucureștiului, funcționa din plin, adică funcționa prin golirea caloriferelor“ [Martin, 2008: 19], ceea ce a făcut ca întâlnirile cenaclului să fie mai rare. Au urmat ieșiri la Reșița și Timișoara, cea din urmă ducând la o supraveghere a cenaclului, fapt observat prin numărul tot mai mare al participanților. Trei dintre membrii cenaclului, Marius Oprea, Caius Dobrescu și Sorin Matei, au fost arestați pentru punerea unor afișe ce aveau conținut anticomunist, însă au fost eliberați deoarece acest lucru era greu de recunoscut oficial. Din anul 1990 ședințele de cenaclu au devenit din ce în ce mai rare, „ideea dominantă a fost că, de acum înainte, într-o societate liberă, căile afirmării și publicării personale sunt larg deschise. Soluția cenaclurilor și a volumelor colective părea a fi depășită.“ [Martin, 2008: 19]

În ceea ce privește statutul autorului, vom lua în considerare teoriile pe care Eugen Simion le analizează, respectiv cele ale lui Marcel Proust, Paul Valéry, Roland Barthes, Sigmund Freud. Astfel, Marcel Proust nu este primul care face diferența dintre autor și operă, însă este primul care elimină orice legătură dintre acestea. Există tendința de a elimina din discuție personajul numit autor. Astfel, Rimbaud, Mallarmé, Proust, Valéry înlocuiesc autorul de pe copertă cu un personaj ce nu poate fi identificat, considerând că eul din realitate nu este același cu altul din text. Cu toate acestea, Proust are o poziție mai puțin radicală, admite existența unui eu profund, identificabil, o voce impersonală.

Paul Valéry reia ideea vocii impersonale, dar o amplifică și o complică. Acesta elimină de la început ideea de autor, considerând că autorul este efectul operei. Ceea ce interesează, în opinia lui Valéry, este doar opera, nimic din afara ei. Autorul este inutil, încurcă. Construirea unui autor pornind de la operă crează doar un personaj imaginar, iar autorul devine creația operei sale. Creatorul este făcut de operă, dar nu trebuie căutat deoarece vom găsi doar o mască, acesta își pierde identitatea. Exemple relevante în acest sens sunt Biblia, textele lui Homer, texte vechi, rezultat al unui mental colectiv și nu al unei singure persoane. Valéry pune pe primul loc opera, care nu este niciodată terminată. Ea este încheiată printr-un accident, obligația de a fi tipărită sau chiar moartea scriitorului ei. Textul este doar un stadiu într-un proces de continuă transformare, asemenea autorului care nu este încheiat. De asemenea, trebuie observată nu opera, ci dificultatea prin care aceasta este creată. Opera nu are un singur sens, cel pe care autorul a încercat să i-l dea, ea își crează propriile sensuri prin lectură, prin contactul cu cititorii. Mallarmé și Proust au propus ideea conform căreia nu trebuie confundat autorul cu persoana reală, biografia creatorului este opera. „Pentru Valéry, artistul este un produs exclusiv al operei.“ [Simion, 1981: 60]

Sigmund Freud spune că opera este doar un mijloc de a ajunge la omul care și-a transmis traumele prin actul scriiturii și are la bază o traumă din copilărie. Psihanaliza pune autorul pe primul loc, opera fiind subordonată acestuia. Dacă Proust nu făcea nicio legătură între om și scriitor, între eul care scrie și eul care trăiește, psihanaliza consideră că există o legătură cauză-efect între aceștia. Există mereu prezente traume din copilărie, complexe (oedipian, narcisiac, cainian, complexul Iocaste), care explică biografia creatorului și nașterea operei. Cu toate acestea, critica psihanalitică nu are în prim plan omul, ci complexe sale, inconștientul, traumele. Psihocritica, reprezentată de Charles Mauron, acceptă dihotomia lui Proust, eu creator și eu social, dar introduce mitul, rețea de obsesii, ca element de legătură între cele două. Conform lui Mauron, Mitul este cel care trebuie identificat și analizat în operă.

Roland Barthes consideră că după scrierea textului autorul dispare, nu mai există. Prin lectură, acesta este recreat de către cititor: „Acum reapare marele exilat, autorul.“ [Simion, 1981: 102] Astfel, Barthes crează o relație de interdependență între autor și lector, scriitorul se pierde în text, dar tatăl, așa cum îl numește Barthes, se întoarce la cererea cititorului deoarece prezența sa este esențială pentru plăcerea lecturii. Cu toate acestea, autorul nu devine niciodată persoana reală, ci este doar o inscripție, o ființă de hârtie.

Primul text al volumului *Mandarina, Fetița cu chibrituri*, reprezintă testul pe care cititorul trebuie să îl treacă pentru a putea duce lectura volumului la bun sfârșit. O abordare diferită a basmului lui Hans Christian Andersen, *Fetița cu chibrituri* este un text cinic, sumbru, unele pasaje apropiindu-se de naturalism:

„Povestirile lui Hans Christian Andersen, capodopere ale literaturii pentru copii, unesc fabulosul folcloric cu elementul realist exprimat de figura sa de o remarcabilă urâtenie, nasul uriaș, buzele groase, urechile de liliac abia acoperite de perciunii enormi împreună cu sprâncenele duble orientându-l spre o semnificație simbolică și profund morală. Bunicuță! a strigat fetița. Primul client m-a pus să mă întind cu fața-n jos pe caldarîmul rece, să-mi desfac picoarele și să-l înjur în norvegiană. Avea dicționarul la el, să mă ajute. Însă pînă am dat de pagina cu pricina, slinoasă și cu nenumărate adnotări, m-a chinuit la fel de tare ca-n sanctuarul lui Faulkner, pentru că individul încerca să-mi îndese la nimereală un știulete de porumb. În cele din urmă a reușit.“

De asemenea, textul face trimitere și la modul de funcționare a societății românești: „Avea pantaloni vârgați, făcuse pușcărie, iar acum era președinte de partid cu tot părul inclusiv cel de jos pieptănat cu cărare.“ Cu toate că vorbim despre o povestire scurtă, *Fetița cu chibrituri* prezintă o tehnică narativă foarte complexă, naratorul fiind și obiectiv și subiectiv, uneori martor, uneori personaj sau chiar istoric și critic literar. De asemenea, textul face multe trimiteri, atât literare, cât și istorice sau muzicale: Cezar Baltag, Sorin Pârvu, Profira Sadoveanu, Byron, Moore, Balzac, Walter Scott, Manzoni, J.F. Cooper, Stendhal, Tolstoi, Pușkin, Gogol, Beethoven, Mozart, Bach, Salieri, Chopin, Schubert, Schumann, Ceaikovski, Kierkegaard, Verlaine, Apollinaire, Schopenhauer, Thackeray, Dante, Homer, Borges, Cioran, Jane Eyre, etc. Astfel, *Fetița cu chibrituri* ocupă prima poziție în volum nu doar pentru că reprezintă o încercare pentru cititor, ci pentru că reunește multe dintre temele, motivele, trimiterile și tehnicile narrative pe care cititorul le va întâlni pe parcursul întregului volum.

Un scriitor de succes este o povestire care prezintă cititorului societatea comunistă și modul prin care un scriitor devine cunoscut prin intermediul partidului:

„Marcel mi-a înlesnit întrederea. Cînd am intrat în biroul pătrat cu lumini vișinii de dialog social, mi-am expus motivele ce mă obligau să m-apuc să câștig în sfârșit mai mult din scris și, ca să înțeleagă situația, i-am arătat pantoful drept, care era plesnit. [...] Din fericire, Marcel l-a convins apoi la telefon că merită să mă ajute. Să intre în partid, a răspuns maestrul. Ce partid? Am întrebat cu neliniște. Cum ce partid, ăla de guvernământ, mi-a răspuns Marcel, ușor iritat. Mi-am dat pletele pe spate cu un foșnet. Dar poate nu-i neapărat necesar să te faci membru, mai lasă-mă vreo două zile să vorbesc cu Mugurel. [...] Peste două zile m-a sunat secretara lui. Am obținut pentru dumneavoastră postul de editorialist la ziar, mi-a spus cu o voce de zîină imperioasă. La ziar? Aproape c-am țipat.“

De asemenea, trebuie remarcat faptul că munca de editor pentru partidul comunist și cea din campania prezidențială au făcut ca scriitorul să creadă cu adevărat în doctrina comunistă iar președintele să devină un idol: „colo, în fața presei, Președintele mi-a zîmbit fioros, m-a țintuit cu ochiul lui de sticlă, mi-a strâns mîna și mi-a înfipt Steaua României în rever. Am leșinat.“ *Un scriitor de succes* este un text care, prin istoria prezentată cititorului, îi oferă acestuia o imagine reală asupra modului prin care regimul comunist se folosea de oamenii cu o situație economică dificilă, asemenea scriitorului, iar aceștia, la rândul lor, ajung să devină convinși de necesitatea acestui regim și de beneficiul pe care comunismul îl aduce societății. De asemenea, identificarea dintre narator și personaj face ca textul să fie verosimil, aducând cititorul în lumea textului și transformându-l în martor al evenimentelor.

Stop!, la fel ca *Un scriitor de succes*, prezintă modul prin care personajul, care se ocupă de urmărirea convorbirilor telefonice și a înregistrărilor, devine obsedat de munca sa până în punctul în care încearcă să descopere mesaje ascunse în piese muzicale ale unor compozitori precum Beethoven, Mahler sau Haydn: „Totuși după atîta experiență cred că-i posibil să se găsească lucruri importante acolo, așa că studiez piesele, pot exista nume, cifruri, parole acolo unde nu se așteaptă nimeni, în *Missa solemnis* de pildă, la minutul treizeci și doi. [...] Prin urmare m-am întrebat ce diferență este între Clavecinul bine temperat interpretat de Glenn Gould (timp: 3:30:57) și ăla al lui Sviatoslav Richter (4:34:52).“ Obsesia personajului ajunge până în punctul în care acesta consideră că trebuie să ia lecții de pian pentru a putea înțelege codurile din spatele muzicii clasice, însă acest fapt îl aduce în pragul unei obsesii patologice, lectura textului revelând faptul că acesta, împreună cu colegii săi, era internat într-un azil de nebuni: „Schubert a compus sonata în 1828, la un an după moartea lui Ludwig, însă a fost publicată nouă ani mai tâziu. De ce? Normal că-i suspect. În același timp am reușit să sparg

codurile muzicale preclasice, și, prin urmare, să cercetez legăturile mascate dintre Pachebel, Bach și Handel.“

Bunicii de pe pian ilustrează istoria unei familii într-o manieră tragi-comică devenită deja specifică textelor lui Răzvan Petrescu:

„Bunicul din partea mamei avea mai multe case și trei restaurante mari în același București psihotic, era foarte puternic. Putea să ridice un om de o sută de kilograme, apoi devenea patron, pe urmă veneau comuniștii și-l închideau pentru că era marea burghezie, în pușcărie n-a mai ridicat pe nimeni. După câțiva ani ieșea de-acolo și nu mai avea nimic, doar casa din Piața Unirii cu două etaje pe sub care trecea tramvaiul cu un singur bec pe nas, acolo mi-am petrecut o parte a copilăriei, pe urmă nu mi-am mai petrecut-o fiindcă i-au luat-o și pe-asta și i-au dat o garsonieră în Drumul Taberei care era pe-atunci un câmp de garsoniere.“

Povestirea *Lego* aduce în atenția cititorului raportul dintre tată și fiu, accentul fiind pus pe neînțelegerile dintre aceștia dar, mai ales, pe faptul că tatăl, odată cu trecerea timpului, simte o înstrăinare față de fiul său, iar acest lucru duce la dezvoltarea unui sentiment de vinovăție:

„Am pierdut nenumărate ocazii de-a petrece mai mult timp cu el și regret enorm, fără să mai pot îndrepta ceva, că n-am jucat împreună baseball, golf, ruletă rusească, mai ales că el e pe jumătate rus, ori că n-am fost amândoi la pescuit de ton așa cum mi s-a spus că fac tații normali cu băieții lor. [...] măcar de-aș fi făcut ceva excepțional, să cuceresc Vîrful Omu, de exemplu, să ajung la Bîrlad fără ghid ori să sap un tunel în curtea blocului, nici pomeneală.“

De asemenea, în acest text poate fi identificată și tema timpului, abordată tot în manieră tragi-comică și asociată cu pierderi de memorie: „Cum e firesc, de cînd am împlinit șaiszeci și trei de ani a început să mă lase memoria, dar nu ca să-mi revină-n cap mai bine ce se întâmpla cînd eram copil, pentru că-mi amintesc mai limpede ce se întâmpla în copilăria altora, de cele mai multe ori sînt indivizi necunoscuți.“

În *Masa de biliard* este descrisă istoria a trei personaje: un doctor, un avocat și un torționar. Aceste trei istorii au rolul de a prezenta cititorului ororile comunismului, dar și perioada ce a urmat căderii totalitarismului: „E septembrie 1990 și lumea arată drăguț, în sfârșit, după atîta nenorocire comunistă, parcă s-au înmulțit culorile, la fel și oamenii, și toți zâmbesc neconținut, larg.“ Personajul principal al acestei povestiri este doctorul care, în urma discuției cu avocatul, află povestea tragică a acestuia, o mare parte a vieții fiind petrecută în lagăr. Torționarul apare în cea de-a doua parte a textului, inițial fiind descris drept un vecin care s-a mutat în același bloc cu naratorul care, din acel moment, începe să îi urmărească aproape în fiecare zi. Suspiciunile acestuia devenind tot mai mari, îi cere vecinului să îl ajute să își monteze cuierul, pretext folosit de către naratorul personaj pentru a-l ucide pe acesta în semn de răzbunare:

„Apoi, în ziua hotărîta, i-am sunat la ușă, a deschis, și l-am rugat să mai vină o dată pînă la mine că se desprinsese iar cuierul. M-a privit ușor neîncrezător, însă cum bucuria pe care i-o aducea bormașina era mult prea puternică m-a urmat în apartament. Cum am intrat, l-am lovit în cap cu levierul. L-am dus în baie. Am așteptat să se trezească S-a trezit. L-am întrebat dacă-i credincios. Am citit în ochii lui o groază nesfârșită, albastră. L-am mai întrebat o dată dacă crede-n Dumnezeu. A zis un da sfios. Te iert, i-am spus, te iert, și l-am lovit cît am putut de tare în gură. A-ncercat să se ridice, și i-am spus din nou că-l iert și iar l-am lovit. După ce n-a mai mișcat, am coborât scările, am ieșit din bloc, și am intrat în pădure.“

Călătoria este o proză scurtă ce descrie prima vizită în străinătate a naratorului. Textul este încărcat cu descrieri ale Parisului și, implicit, ale occidentului care, pentru narator, reprezentau o lume nouă și fascinantă:

„Astă-vară am fost și eu în sfârșit în străinătate, rămăsesem ultimul copil care nu ajunsese nici măcar pînă-n Bulgaria. [...] Dimineața am pus în aplicare planul de vizitare a Parisului pe care ni-l făcuse Mihai pe-o hîrtie fină, în două zile s-a sfîșiat. Am luat un soi de tren, se numește RER, care s-a transformat după patruzeci de minute în metrou și-am coborît la stația Notre Dame. Cînd am ieșit la suprafață mi s-a tăiat respirația. Deci așa arată Parisul cu care mi-a împuiat tata creierii, se zărea și Sena, cu o rață pe ea. E mai frumos decît îmi imaginasem vreodată.“

Finalul povestirii aduce în discuție și problema terorismului cu care se confruntă țările europene, tatăl naratorului oprind un terorist care avea sub haină o mitralieră, fapt ce a dus la o mare

apreciere din partea localnicilor. Cu toate acestea, finalul plasează întreaga acțiune a textului sub semnul incertitudinii: „În cancelarie, în fața privirilor curioase ale directorului care semăna c-un vultur pe șină am recunoscut că lucrarea pe care o scrisesem nu reda chiar exact tot ce se petrecuse. Adică partea cu Parisul nu era adevărată, dar partea cu teroristul, da.”

În proza *Deblocare* este descris procesul prin care un autor trece în momentul în care scrierea unei noi cărți devine un obstacol greu de depășit. Această dimensiune metatextuală are rolul de a-i prezenta cititorului modalitatea de scriere a textului dar, de asemenea, poate veni și în ajutorul scriitorilor care se confruntă cu aceeași problemă: „Nu te poți apuca de scris o carte nouă la fel cum te-ai duce la serviciu, la depou, de exemplu, îți trebuie o anumită stare.” Mai mult decât atât, în proza scurtă *Deblocare* este prezentată și o rețetă pentru a putea depăși acest obstacol:

„Așa că dacă vestita pauză sau crampă a scriitorului sau distonia mîinii te ține de peste doi ani, e bine să știi că există unele povețe pentru a-ncepe din nou să compui o carte simplă de povestiri, pe lângă crema antiinflamatorie cu care te dai pe mîna dureroasă, rezultatele sînt uneori miraculoase, mîna-ncepe să scrie singură indiferent unde te afli, deci te ungi cu alifie cînd ești singur acasă iar nu la Ateneu sau în vizită la ambasadorul Americii de Nord care-i un tip dezinteresat, cu imense probleme de comunicare.”

Sacrificiul este un text care trebuie analizat împreună cu *Masa de biliard* deoarece dezvoltă același fir narativ, dar propune o altă perspectivă, cea a torționarului. Din punctul de vedere al acestuia, deținuții au fost foarte bine tratați, torționarul considerând că a făcut tot ce a putut pentru a-i ajuta: a cumpărat cărți, a angajat profesori de limbi străine, de dans și de muzică, a cumpărat gramofone și le-a asigurat masa.

„Ce înseamnă tratament inuman? Am fost inuman că am avut grijă de ei, bine, nu ca de copiii mei că nici nu am, dar ca de, cum să zic, frații mei? Mi-am pus slujba, ba chiar viața în pericol ori de cîte ori îi scoteam noaptea din camionul care-ar fi trebuit să-i transporte departe printre mesteceni unde erau întotdeauna împușcați. Îi aduceam înapoi în celule cu glugi pe față ca să nu se afle că-s vii. Sau cînd le luam apărarea în fața superiorilor care considerau că-i răsfaț. E-adevărat, îi răsfațam.”

Finalul povestirii prezintă cealaltă perspectivă a urmăririi dintre cele două personaje, folosirea cuvîntului „bandiți” de către torționar indicînd diferența majoră dintre afirmațiile din prima parte a textului și realitate:

„După cîteva luni, vecinul m-a rugat să-l ajut să-și pună cuierul, căzuse. Mi-am luat bormașina, un Bosch, și m-am dus, nu puteam rezista. [...] Însă el avea, în ‘90, vin adevărat și m-a pus pe gîduri, pîi de unde putea obține așa ceva, nu cumva făcea parte dintr-o filieră? Și, natural, am început să-l urmăresc. [...] Și, dintr-o dată, m-a recunoscut. Noroc că s-a dat de gol, altfel cred că nu m-aș fi prins. După ziua aceea nenorocită a-nceput și el să mă urmărească peste tot, [...]. Nici n-am intrat bine și mi-a zis că mă iartă, n-am înțeles pentru ce, apoi m-a izbit în cap cu levierul, m-a salvat casca, cred, am căzut, am încercat să mă ridic, mi-a mai ars una. S-a întors și a ieșt. Atunci am văzut o iconiță pe-un scrin, lumina încet, intermitent. Nu-mi pare rău. Mi-am făcut doar datoria.”

O dispariție prezintă relația dintre un tată și fiul său, naratorul povestirii, din copilărie și până în adolescență cînd tatăl începe să se înstrăineze de fiul său până în momentul în care dispare:

„Au mai fost semne, pînă cînd n-au mai fost semne, ci certitudini. Ascundea sticlele în cele mai neașteptate locuri, cum ar fi boxele audio. Și, ori de cîte ori voia să bea, desfăcea toate cele patru șuruburi ale capacului din spate al unei boxe, lua sticla - erau de-alea pătrate, mici, de vodcă - își turna în pahar, [...]. A doua zi, spre seară, a trebuit să mă duc la Krishna Caffé. Îsă oricît m-am uitat, oricît l-am căutat - în debaraua cu mături, pe sub mese, la toaletă -, nu l-am găsit. Am vorbit cu barmanii, îl știau, numai că nu puteau preciza ce se întîmplase. Golise o sticlă întreagă de Havana Club și pe urmă l-au scăpat din vedere. Teoretic nu plecase din local, căci nu se vedea pe camera de supraveghere de lângă ușă. Am mai stat puțin de vorbă cu ei, m-am gîndit că voi suna la Poliție, am ieșit afară.”

Faptul că fiul narează ne oferă două posibile interpretări: în primă instanță, tatăl decide să plece pentru a nu mai depinde de fiul său, iar în cea de-a doua putem considera că fiul și-a imaginat aceste evenimente, ele reprezentînd modul prin care acesta rupe orice legătură cu trecutul.

Vocație propune o altă temă ce are legătură cu era comunistă, cea a informatorilor. Textul este structurat în „note informative” urmate de comentariile superiorilor personajului. „Racolat în timpul studiilor (ASE, anul III). Nume de cod Persona (la cererea lui). Politicos, cultivat, instabil. Vorbește

două limbi străine. Părinții, profesori de matematică la liceu. A reacționat prompt la propunerea de a deveni informator, aproape înainte de a i se face.“ Se observă la fel ca în celelalte povestiri, transformarea meseriei practicate în obsesie, personajul considerând necesară transmiterea fiecărui detaliu, dar și informații despre proprii colegi, o caracteristică a stilului tragi-comic al lui Răzvan Petrescu:

„Am ajuns la ora stabilită, m-am așezat la o masă sub un copac interesant în care era înfiptă o tăbliță pe care scria *Laur flământ*. Am notat în carnețel, am specificat culoarea și numărul frunzelor, apoi am început o conversație despre John Coltrane cu ospătarul - știa tot, cred că-i necesar să fie urmărit. Îl cheamă Liviu, e vînjos, șaten, și are un tic nervos cînd aude cuvîntul «sacramental» face cu ochiul, dar cu ambii ochi în același timp, lucru ce poate fi tulburător.“

Schaffhausen este un alt text care abordează relația dintre tată și fiu, în acest caz fiind descrisă începînd cu prima amintire a fiului și pînă în momentul morții tatălui: „Prima amintire cu el e dintr-o seară la Focșani, aveam casa în centrul orașului, lîngă primărie, parcă-mi amintesc vag și clădirea primăriei, cu ciori și ceas.“ O temă recurentă în povestirile lui Răzvan Petrescu este timpul, reprezentat în *Schaffhausen* prin repetarea pe parcursul întregului text, dar și prin paragraful final care face trimitere la ceasul tatălui:

„Nici măcar la înmormîntare n-am ajuns pentru că se terminase totul, se aruncase de zile-ntregi ultima lopată cu pămînt peste sicriu și-apoi fuseseră furate cele două jerbe prăpădite cît timp eu aeram în culmea fericirii la mare și nu cred că asistenta i-a scos ceasul de la mină, grăbită să scape cît mai repede de doctorul decedat, așa că, deși tata mi-l promisese de cînd eram un puști și mă uitam ca-n transă la săgețica roșie, am rămas la fel, acum secundarul se aude sub pămînt. Nu foarte tare.“

În povestirea *Tapiserie* este prezentată relația dintre personajul narator și prietenul său Sergiu, care ajunge un artist de succes. În text apar frecvent trimiteri la tema timpului, mai exact la moarte ca urmare a trecerii acestuia:

„Așa că azi mă duceam din nou spre poștă și în drum am remarcat ceva nou, un panou uriaș pe care scria «SUNTEM MAI APROAPE DE TINE» și, sub panou, un dric vechi marca Ford deservind cu siguranță ce se afla în stînga, o dughenă cu «Servicii funerare complete». [...] Am tras draperia ca să nu-i mai văd ferestrele. Acum stau într-un întuneric relativ și mă gîndesc la dricul Ford mereu mai aproape de noi și la cartea luată de la poștă, încă n-am deschis plicul. O fi *Somnul de veci*, unul dintre romanele mele preferate.“

Cuvîntul de fier este, de asemenea, un text în care apar elemente de metatextualitate. Personajul, scriitor, prin textele sale pare să influențeze societatea, trecerile de la ficțiune la realitate fiind des întîlnite în această povestire:

„Cîteva luni am fost îngrozit de faptul că poate le provocasem amîndurora moartea prin acele povestiri nenorocite.[...] Ca să înlătur posibilitatea oricărei coincidențe, am decis să verific relația ficțiune-realitate scriind despre lucruri mai puțin dramatice, m-am gîndit la niște afecțiuni ușoare. Hemoroizi, de exemplu. Un furuncul. Am avut totuși grijă ca subiecții să nu fie din familie sau dintre prieteni, și-am ales oameni deloc sau foarte puțin cunoscuți, dar cît mai antipatici.“

Observînd că povestirile sale sunt soldate cu accidente și boli grave, scriitorul începe să-și îndrepte atenția spre clasa politică, fiind de părere că în acest mod ar putea ajuta societatea: „Mi-am dat seama că realmente pot face o societate mai bună. În vederea împlinirii unui asemenea scop, puteam începe cu clasa politică, inclusiv foștii miniștri și șefii instituțiilor democrat-represive, nu trebuia decît să-i privesc la televizor și influența ulterioară a textelor era garantată.“ Prin această povestire, Răzvan Petrescu scoate în evidență faptul că literatura poate avea un impact asupra societății, iar scriitorul, prin textele sale, oferă celor din jurul său o mai bună înțelegere a lumii în care trăiesc.

Dirijorul prezintă povestea lui Vladimir Ozawa, un dirijor celebru și un artist desăvârșit, dar care este mereu nemulțumit de performanța sa: „Dirijorul se-ntoarce vioi, se apleacă, părul îi acoperă fața, îl dă la o parte și, cînd se îndreaptă din mijloc, vede în rîndul trei un spectator care nu numai c-a rămas așezat, dar nu aplaudă. Doar îl privește cu atenție. Se mai uită o dată, incredul, și decide să nu-l ia în seamă.“ Spectatorul care nu aplaudă niciodată este Arturo care, spre finalul textului, se dovedește a fi un alter-ego al dirijorului, este ceea ce îl face pe Vladimir Ozawa să fie mereu nemulțumit și să caute noi modalități de a se autodepăși: „Face o plecăiune și i se pare că Arturo aplaudă, însă adevărul este că nu-l mai vede, abia cîteva minute mai tîrziu va înțelege parțial ce se-ntîmplă, acum se mai

întoarce o dată, de data asta spre orchestră, și nu-i zărește nici pe instrumentiști.[...] Vladimir nu mai vede nimic, se simte stors de puteri, dar este fericit și continuă să facă plecăriuni în direcția culiselor.“

În *Tablouri*, personajul crede că a descoperit icoane cu Hristos în tablourile sale, ceea ce face ca tot mai mulți oameni să îi viziteze apartamentul pentru a se ruga la ceea ce era de fapt *Răpirea din Serai*: „Preotul a studiat pînza îndelung, cu lupa. S-a uitat și pe spate, a văzut locul și data cînd cumpărasem lucrarea.[...] Și nu-l poți sfinți? Nu, pentru că nu-i icoană. E doar un tablou cu vînători, *Răpirea din Serai* dacă nu mă-nșel.“ Mai mult decât atât, personajul începe să își imagineze icoane în toate tablourile din casă, proza *Tablouri* fiind, de fapt, o satiră la adresa societății contemporane în care credința a devenit un mod de a obține profit: „M-am dus în hol, unde aveam un van Eyck - *Omul cu tichie albastră*, din care mă privea Iisus cu scufița trasă acum peste ureche -, iar pe peretele de lîngă baie norișorul din partea dreaptă a *Turnului Babel* al lui Bruegel se dizolvase ca să-i facă loc lui Hristos ivit în același timp și pe tapiseria cu lacul lebedelor, părea că vrea să le dea de mîncare.“

Lectorul este angajatul unei edituri și se ocupă cu citirea manuscriselor și oferirea acordului pentru publicare. În urma lecturii multor manuscrise ce nu au primit acordul, lectorul decide să le trimită autorilor un referat în care să le explice de ce manuscrisul lor a fost respins: „Am citit romanul dumneavoastră *Fulgi de plop* și trebuie să vă spun că nu cunoașteți nici un fel de regulă a scrisului, iar subiectul e zero.“ În urma acestui referat, autorul manuscrisului se sinucide, iar lectorul trăește un puternic sentiment de vinovăție: „Parcă-s-a făcut deodată tîneric în cameră. El era. Autorul *Fulgilor de plop*, lui îi trimisesem referatul blestemat. Am închis computerul, am tras adînc aer în piept. Vina. N-o mai simțisem niciodată, un sentiment greu, abraziv, fierbinte, cobora în stomac.“ După acest moment, personajul o vizitează pe soția autorului, încep o relație și merg împreună la cimitir: „ducem flori, schimbăm apa, apoi ne privim în ochi și ne lungim lîngă copac. Măgîdesc să scriu un roman.“

Postfața volumului, *Ritualul senescenței*, este, conform autorului, un text inspirat de tema lansată de Editura Baroque Books&Arts - *Cum (să) îmbătrînim? (fizic, sufletește, intelectual)* - pentru volumul colectiv coordonat de Marina Dumitrescu, apărut în 2016. Această povestire este un ghid, un set de sfaturi de la autor către cititori, scrise în aceeași manieră tragi-comică specifică lui Răzvan Petrescu. Acesta consideră, de exemplu, că „din punct de vedere intelectual e mult mai ușor să îmbătrînești decît din celelalte puncte de vedere. Nu faci nimic. Stai, pur și simplu. Pe scaun, pe canapea, pe jos, nu are importanță, dar are efect dacă stai cu gura deschisă. Rămâi așa pînă adormi. La prima vedere ar părea că o astfel de postură intră în contradicție cu sfaturile pentru îmbătrînirea fizică și sufletească, nu-i adevărat.“ Un alt aspect abordat de Răzvan Petrescu în această povestire este rezistența prin cultură asociată cu perioada comunistă „Anii '60, '70, le par fericit multora dintre noi doar pentru că eram tineri, uitînd în ce mizerie ne scăldam. Rezistența prin cultură? Păi, de ce să rezisti într-o asemenea societate? De ce să rezisti în loc să lupți cu ea?“

Luând în considerare elementele comune acestor povestiri scurte, cum ar fi ororile comunismului, maniera obsedantă a unor personaje, relația dintre tată și fiu, trecerea timpului, etc.; și teoriile expuse de Eugen Simion în *Întoarcerea autorului*, putem identifica o strînsă legătură între tema autorului și povestirile scurte din volumul *Mandarina* de Răzvan Petrescu. Astfel, raportându-ne la teme precum ororile comunismului și trecerea timpului și la maniera în care povestirile sunt narate, putem considera potrivite teoriile lui Paul Valéry și Marcel Proust referitoare la vocea impersonală din text. Fiind texte narate la persoana I de către un narator personaj, este posibil ca cititorul să creeze, pornind de la acest fapt, un personaj imaginar. Autorul se întoarce în text, așa cum spune Barthes, la cerea cititorului care identifică autorul de pe copertă cu eul care narează în text, însă eul care narează nu este ființa reală, ci este un construct imaginar al lectorului, un eu identificabil în text pe care lectorul îl folosește pentru a putea duce la bun sfârșit procesul lecturii.

În ceea ce privește aspectele referitoare relația dintre tată și fiu și comportamentul obsedant al unor personaje, sunt demne de luat în considerare teoriile lui Sigmund Freud și Charles Mauron, respectiv psihanaliza și psihocritica. Pornind de la ideea conform căreia la baza textului se află o rețea de obsesii ce crează o legătură între eul creator și eul social, putem considera că între personajele din text și autor există o legătură cauză-efect. Cu toate că eul care scrie și eul care trăiește sunt instanțe diferite, imaginile obsedante ce se regăsesc în text fac ca între cele două instanțe să se creeze o punte de legătură. În ciuda acestui aspect, ceea ce prezintă interes este ceea ce există în text, și nu ce se află în afara ei deoarece, așa cum spune și Eugen Simion, opera este cea care crează o legătură cu lectorul.

Astfel, pornind de la teoriile lui Marcel Proust, Paul Valéry, Sigmund Freud și Roland Barthes, putem identifica în *Mandarina* tehnici narrative, cum ar fi folosirea narațiunii la persoana I și identificarea dintre narator și personaj, ce au ca scop aducerea cititorului mai aproape de lumea

textului. Concluzionând, putem considera faptul că tema autorului facilitează înțelegerea relației dintre autor, narator și persoană, dar și a modului prin care textul poate fi o oglindire a realității.

Referințe Bibliografice:

Bîlici, Mihnea, *Față în față cu postadevărul* în *Observator cultural*,

<https://www.observatorcultural.ro/articol/fata-in-fata-cu-postadevarul/>

Braga, Corin, *Postmodernismul literar românesc în 10 studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999

Martin, Mircea(coordonator), *Universitas. A fost odată un cenaclu...*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008

Simion, Eugen, *Întoarcere autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, Editura Cartea Românească, București, 1981