

## Text și metatext în povestirile lui Bedros Horasangian

**Maria EPATOV**

*Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava*

[mariaepatov@gmail.com](mailto:mariaepatov@gmail.com)

---

**Abstract:** Bedros Horasangian's prose world is built at the intersection of text and metatext. In the spirit of the late 20th century, Horasangian's writing is a living fabric, in which characters, space, time, author, narrator are pawns on the chessboard of literature. The stakes of Horasangian's writing are the story of the story, so one of the interesting aspects of his style is the relationship between text and metatext. Irony, gentle humour, simplicity, natural expression are some of the features that turn Horasangian's texts into real slices of life translated into words. The text creates a new world, in pure postmodern fashion, but at the same time the text turns in on itself, questioning its existence, its principles, its function.

**Keywords:** *Bedros Horasangian, text, metatext, postmodernism.*

Născut la București în 1945, Bedros Horasangian este fiul Nadiei (Anahid) și al lui Ovanes Horasangian. Scriitorul se integrează în spațiul cultural românesc, provenind, la fel ca Ștefan Agopian, din mediul extraliterar. Având studii în domeniul real, fiind absolvent al Facultății de Echipament Tehnic a Institutului Politehnic din București, Bedros Horasangian își începe existența profesională ca inginer proiectant și cercetător științific, pentru ca mai apoi să migreze în spațiul literelor, devenind secretarul Uniunii Scriitorilor, redactor la diverse reviste precum „22”, „Contrapunct”, realizator de emisiuni muzicale dedicate jazz-ului la Radio Pro FM, colaborator permanent la revistele „Ararat” și „Observator cultural”, în care continuă să publice și în zilele noastre. Odată cu anul 1997, își începe cariera diplomatică, mai întâi ca atașat cultural în Grecia, între 1997-2000, apoi ca director al Centrului Cultural Român din New York, între 2002-2004, conform datelor furnizate de Dicționarul general al literaturii române, consemnate de Monica Spiridon și Paul Cernat.

În articolul *Romanul ca reflectare a condiției umane* [Horasangian 1999], Bedros Horasangian expune la nivel teoretic o viziune despre statutul prozei la sfârșitul secolului al XX-lea. Dacă povestirea e cea dintâi ființă narativă, fratele său mai mare, romanul, ajunge să fie supus unor convenții; prin urmare, este evidentă preferința scriitorului pentru povestire, proza scurtă fiind, de altfel, punctul său forte, ceea ce nu-l împiedică să se aventureze și în domeniul romanului, pentru că

acesta reflectă cu acuitate frământările omului modern, rămânând „cel mai iubit fiu al literaturii” [Horasangian 1999: 288]. Indiferent de specia aleasă, scriitorul trebuie să rămână permanent conștient de raportul dintre autor-operă-realitate, asumându-și actul de a scrie, descrie, rescrie o ipostază a realității. De asemenea, un aspect important al scrierii trebuie să fie, în viziunea scriitorului, „implicarea morală în realitate, în istorie” [Horasangian 1999: 287], ceea ce generează o relație diferită cu textul, în care devine necesară „o altă gramatică a realului” [Horasangian 1999: 288], pe linia deja marcată de Ștefan Agopian. În această nouă gramatică, scriitorul devine liber să populeze spațiul scrierilor sale inclusiv cu propria persoană, tehnică pe care Horasangian o va utiliza, într-o încercare de întoarcere a textului către sine, către procesul de construcție a arhitecturii narative, și a scriitorului către funcția sa de a manevra diegetic materia textuală, dublată de calitatea de martor la acest proces de scriere. E un fel de detașare a scriitorului de propriul text, însoțită de o vizită în interiorul textului, menită să clarifice raportul dintre a scrie – a relate – a fi actor/actant în propriul text. Dincolo de aceste tehnici textualiste, proza lui Bedros Horasangian se adresează unui cititor educat; referirile mai mult sau mai puțin subtile la marile nume ale prozei universale: A.P. Cehov, J.L. Borges, G.G. Marquez, M. Proust, J. Joyce, alături de nume autohtone precum I. Creangă, A. Holban sau Camil Petrescu creează o țesătură narativă fină în care cititorul este invitat să recunoască influențe, subtilități care construiesc o lume narativă pe măsura reperelor postmoderne.

Bedros Horasangian debutează cu proză scurtă, atrăgând atenția criticii literare care vede în el „un prozator foarte promițător” [Manolescu 2001: 275]. Același Nicolae Manolescu este cel care reliefează trăsăturile povestirilor lui Horasangian, alcătuind un inventar de particularități care însumează cu exactitate ceea ce îl distinge pe prozator: observarea realității cotidiene, limba naturală, textul reflectând lumea ca o bandă de magnetofon, combinarea de tehnici avangardiste, lipsa etapelor clasice ale momentelor subiectului, umorul, ironia, metalimbajul, intertextualitatea [Manolescu 2001: 275]. În opinia noastră, aceleași trăsături rămân valabile și în spațiul mult mai amplu al romanului.

Atenția noastră se va canaliza, în această parte a lucrării, asupra aspectelor metatextuale. Textul creează o lume nouă, în pură manieră postmodernă, dar, în același timp, textul se întoarce către sine, problematizându-și existența, principiile, funcția. Sunt numeroase inserții în text de considerații asupra prozei și a statutului autorului și al personajelor, ceea ce ne îndreptățește să credem că una dintre preocupările scriitorului rămâne conștiința actului de a scrie; dincolo de lumea creată prin verbalizare, se poate decela în textele lui Horasangian o componentă de teorie literară manifestată în preocuparea scriitorului de a înțelege care (mai) este rostul și rolul literaturii.

Încă din volumul de debut, *Curcubeul de la miezul nopții* (1984), devine evidentă întrepătrunderea dintre *lume* și *text* în spațiul prozei lui Horasangian. Dincolo de fapte, personaje, drame cotidiene, care creează *lumea*, atenția scriitorului se apleacă asupra *textului* în sine. În povestirea *Șprehăn și doici?* ne atrage atrage atenția

una dintre considerații: „ce e oare o carte? – plină de idei, speculații și interpretări, mai mult sau mai puțin exotice” [Horasangian 1984a: 170]. Dincolo de încercarea de a defini esența existenței textului, scriitorul problematizează rolul naratorului, a cărui poziție este subminată cu bunăștiință: „ca și naratorul omniscient și omniprezent – vorbă să fie, nu poate să facă el chiar atâtea câte se povestesc – ce-a ieșit la plimbare cu bicicleta și s-a hotărât pentru un mic popas, bea și el o bere, sprijinit de baraca din scânduri negeluite, urmărindu-i pe cei din jur care nu-i acordă, bineînțeles, nicio importanță. Și de ce ar fi trebuit oare, mă rog frumos, să-i acorde? Aparențele înșală de multe ori. Dacă era un narator cu mașină, mai treacă-meargă, dar așa cu bicicleta, nu, nu se poate” [Horasangian 1984a: 168-169]. Apuse sunt zilele în care statutul demiurgic al naratorului obiectiv era de necontestat; în sfârșit, naratorul a coborât în lumea textului să cunoască la fața locului realitatea pe care o construiește. Convențiile structuralismului sunt abrogate, naratorul e un individ ca oricare altul, care se amestecă în lumea personajelor sale până ajunge el însuși să-și chestioneze existența: „Evident, naratorul nu trebuie omis nici el. Sprijinit de banca de lemn negeluit, la umbră (*Ce bine e aicișă ...*), în praf și miros de cărnați, înconjurat de incertitudini dinăuntru și realități din afară – oare cât e de adevărat din tot ce a trăit și cât e doar ficțiune?” [Horasangian 1984a: 170]. Cu ironie, Horasangian subliniază importanța coborârii de pe pedestalul auctorialității pentru a surprinde cu adevărat feliile de viață. Anularea distanței auctoriale nu face decât să mărească gradul de verosimilitate a scrierii, care trebuie să se apropie de tehnica reportajului, dacă ceea ce își propune este să reflecte realitatea. Cunoașterea livrescă a lumii nu mai este suficientă, dar rămâne necesară în clădirea eșafodajului pe care se va construi lumea textului: „încercând să-și illustreze propria-i ideologie literară, alcătuită cu greu, târziu, după multe ezitări, în trepte, din elemente oarecum disparate și dificil de asociat, precum umanitatea lui Cehov, autenticismul lui Camil Petrescu și rigoarea morală a lui Albert Camus” [Horasangian 1984a: 171]. Cuvintele lui Horasangian se realizează conceptului de *rețea literară*, despre care vor vorbi, mult mai târziu, în secolul al XXI-lea, Pascale Casanova sau Andrei Terian, ilustrând la *fața textului* că globalizarea în spațiul literar e un fenomen firesc.

*Secvențe despre starea prozei (lui Gheorghe Crăciun)* reflectă preocuparea scriitorului pentru statutul prozei, devenind un ghid pentru descifrarea modului în care alege să scrie Horasangian. E un joc al de-scrierii textului, la care cititorul e invitat; nimic nu rămâne ascuns, secretele facerii textului sunt dezvăluite. Secvențialitatea procesului de creație este marcată prin redactarea în propoziții scurte, care demonstrează caracterul fragmentar al procesului scrierii: observație, analiză, reflecție, selecție, scriere: „Ai învățat din experiența altora. Aștepți. Trec autobuze. Niciun strigăt. Doar vocea ta interioară. Și ce-ai citit cândva. Poate s-a întâmplat aieva. Poate nu. Ar avea vreo importanță? Desigur, nu. De ce să fie totul adevărat? Privești în continuare. Te plimbi. Înveți. Ce să mai înveți? Privești.” [Horasangian 1984a: 204]. Opțiunea pentru persoana a II-a singular ilustrează o detașare a scriitorului de propriul text, de propriul statut; e o formă de problematizare a rolului pe care îl (mai) are naratorul în lumea pe care o creează,

dar și o formă de a sublinia relația dintre autor și narator, completată de o disociere nu numai identitară, ci și ontologică: „Tu ești o ființă. Eu sunt o ființă. Care e distanța dintre noi? Timpul dintre noi? Tu. Eu. *Je est un autre*. O ipoteză, desigur.” [Horasangian 1984a: 205]. Naratorul ajunge să existe cu adevărat doar atunci când se îndoiește de propria existență: „Trăiești. Trebuie să te justifici. Taci. [...] Să te definești cumva. Privești în urmă. Calm. Responsabil. Nu e nimeni. Ești” [Horasangian 1984a: 206]. Căutarea de sine a naratorului generează o criză textuală, în acord cu cea existențială trăită de acesta: „Ești propriul tău scop. Ce să spui despre starea prozei? Nu există texte, ci oameni” [Horasangian 1984a: 206]. Iar textul ia naștere din „materializarea” realității în idee, un proces complex, care presupune destructurarea realității și restucturarea ei în concepte, idei: „Asfaltul. E doar un gând? O reprezentare? Un concept, o idee? Nu. E asfalt. Pășești pe el cu toată încrederea” [Horasangian 1984a: 205], pe care cititorul îl va reface în momentul lecturii, prin raportarea conceptului surprins în text la propria realitate. Dincolo de căutări, interogări, problematizări, tot ceea ce îi rămâne naratorului este textul, unica formă de supra-viețuire: „o frânghie ce te ține legat de viață și de lume. Strigă. Scrie, dacă nu mai poți. Scrie” [Horasangian 1984a: 209].

Preocuparea pentru aspectele metatextuale se intensifică în volumul *Închiderea ediției* (1984), în care Bedros Horasangian continuă seria experimentele narative. Unul dintre textele care atrage atenția în cheia de lectură metatextuală este *Curățenia de primăvară – povestire cinematografică*. Premisa de la care pleacă textul este reflectarea cât mai fidelă a realității, scriitorul suprapunând textului o viziune împrumutată din arta cinematografiei. Naratorul însușește rolurile de scenarist, regizor, operator într-o desfășurare narativă care urmărește atât povestea propriu-zisă, cât și povestea poveștii – felul în care se creează aceasta. În mod firesc, aspectele metatextuale copleșesc povestea, întâmplarea, căci miza textului nu mai este partea diegetică, ci procesul diegetic, care, la rândul său, devine o poveste. În pură manieră cinematografică, textul este fragmentat în secvențe scurte, asemenea scenelor de filmat: *Detalii de exterior, Dincolo de aparențe, Un gând ca o ipoteză falsă, Rememorare, Tot înainte, Cinematografia a câștigat noi poziții dar literatura nu piere*, însoțite de o notă finală: „Utilizarea unei pelicule color ar submina într-o oarecare măsură parte din semnificațiile realului pe care o peliculă alb-negru ar servi-o cu o mai firească autenticitate.” [Horasangian 1984b: 66]. Textul devine o pledoarie pentru reflectarea în maniera unui reportaj a aspectelor care țin de procesul creativ. Scriitorul e hotărât să dezvăluie secretele din laboratul de creație, înlăturând orice urmă de parti pris sau de implicare emoțională: „Replici neutre, fiecare își vede de treaba lui. Timpul, și el neutru, nu intervine, nu se consumă” [Horasangian 1984b: 60]. Într-o astfel de atmosferă neutră, naratorului nu-i mai rămâne decât să-și accepte statutul neimplicat, topindu-se discret în arhitectura textului: „naratorul, cel care observă și notează, un fel de cameră de luat vederi sau aparat de filmat [...] Nu-l vede nimeni, nimeni nu bănuiește prezența lui discretă. De altfel, oricum nu ar putea să se amestece în niciun fel în mersul evenimentelor. Al vieții. Este doar un martor, un martor neutru. Și atât. Nu participă decât prin sustragere.

Consemnează.” [Horasangian 1984b: 60]. Deci condiția de existență a naratorului este absența sa din text. Opțiunea pentru proza scurtă este reliefată în cheie ironică: „iar ca să sugereze ceea ce doar câteva fraze bine ticluite o pot face ar avea nevoie de mulți metri de peliculă. Evident, ar crește prețul de cost al narațiunii, lucru nu tocmai recomandabil. De aceea ne păstrăm în limitele acestei povestiri fără prea mare consum.” [Horasangian 1984b: 61]. E o demonstrație de natură pragmatică, care readuce realitatea mercantilă în planul ficțiunii: metri de peliculă, tone de hârtie, pentru a ilustra ceva ce se poate spune mult mai pe scurt. E, dacă vreți, o atitudine responsabilă a scriitorului care nu dorește să consume din materiale, nici din timpul cititorului. E o formă de respect, care dezvăluie un scriitor pe deplin ancorat în secolul vitezei – informația transmisă cât mai rapid e cea care contează. Restul e surplus. Paralela cu lumea cinematografică va continua; episoadele introspective sunt mai ușor de realizat narativ, decât cinematografic: „dar cum naiba să intri cu atâta echipament tehnic în interiorul unui om?” [Horasangian 1984b: 61]. Dacă ar fi o confruntare directă între proză și cinema, aici ar câștiga proza. Ceea ce scoate în evidență Horasangian este lupta tăcută care se dă între text și imagine în secolul al XX-lea, între o viziune care necesită timp pentru a se dezvălui (în lumea textului) și una livrată rapid, cu minim efort de înțelegere (în cinema). Povestea Cristinei, protagonista, nici nu mai contează – este povestea unei femei care are o zi proastă la serviciu. Ceea ce e important e felul în care este redată povestea, prin alternanța dintre cum se constituie narativ și cum s-ar putea filma. Un alt avantaj al literaturii, care astfel ajunge să-și confirme supraviețuirea, este posibilitatea de a rescrie un destin, lucru pe care cinematografia nu îl poate face – odată o scenă filmată, ea rămâne, fără posibilitatea de a fi scoasă, rescrisă din film: „pe nesimțite imaginea se va pierde în imaginația naratorului care ar putea lua totul de la capăt, făcând modificări, prezumții, alte speculații” [Horasangian 1984b: 66]. Jocul de cuvinte *imagine* – *imaginație* înglobează tocmai această luptă mută între o idee transmisă rapid, livrată instantaneu (de către cinematografie) și una clădită din interpretări, informații culturale pre-textuale, necesare decodării mesajului (în text).

*Digerire et vivere* este un alt exemplu care reflectă aplecarea scriitorului către statutul literaturii. Jocul de cuvinte rămâne unul dintre trucurile scriitorului postmodern care-și provoacă cititorul la un efort de decodare; un titlu de capitol precum *Patul lui Proust* scoate în evidență, pe de o parte, cine sunt maestrul ale căror scrieri au condus către crearea unei rețele literare cu repercusiuni în proza sfârșitului de secol al XX-lea, iar pe de altă parte, aduce la lumină una dintre problemele stringente ale prozei, cea a limitărilor impuse de lumea textului. Scriitorul apelează din nou la tehnica secvențelor scurte, de influență cinematografică; capitolele cuprind de la două rânduri la maximum două pagini. E o tendință de a concentra mesajul, de a esențializa comunicarea textuală, scriitorul fiind conștient că textul e un „material inflamabil. Explozibil” [Horasangian 1984b: 120] tocmai prin multitudinea de semnificații, de interpretări pe care le poate genera. În ciuda dimensiunilor reduse, textul își păstrează capacitatea de a concentra idei, sentimente, mesaje: „dacă există un teatru foarte mic, de ce n-ar exista și o proză

foarte scurtă? Concentrare la maximum a ideilor. Sentimentelor. Grenade. Tensionare. Implozie” [Horasangian 1984b: 121]. Subminarea autorității auctoriale, alături de recunoașterea influenței modelelor literare îl plasează pe Bedros Horasangian în rândul scriitorilor preocupați de destinul literaturii ca fenomen: „Hai să dăm la o parte rochia epicului pur (Asta ce-o mai fi?...). Fabulosul și neliniștea. Dincolo de cuvinte. De text. Ceea ce rămâne. Ce nu se vede” [Horasangian 1984b: 121], iată care trebuie să fie preocupările scriitorului, care nu mai poate să se sustragă responsabilității, aruncând totul pe umerii naratorului. Asumarea statutului de scriitor implică o permanentă chestionare a însuși statutului de scriitor; nu numai literatura oferă modele: „Țopa, Olăreanu, M.H.S., Alexandru George, Radu Petrescu: Viața ca literatură” [Horasangian 1984b: 124]. Raportarea la modele, la acest „mendeleevian tablou literar” [Horasangian 1984b: 121] însuflă neliniște: cât sau ce sau cum s-ar mai putea scrie? Cât se mai poate inova? „«Oare cât poți să scrii despre un măr?...» Esență și stil. «Cum naiba să nu devii plictisitor?»” [Horasangian 1984b: 127], se întreabă, pe bună dreptate, scriitorul. Reperele culturale sunt necesare, ele te situează, ca scriitor, în acel tablou mendeleevian al literaturii, iar ca cititor, în galeria oamenilor cultivați cărora, în definitiv, li se adresează textul. Jocul de cuvinte e forma de salvare de la o abordare mult prea teoretică: „Restul e R.M. Du Gard. «De gard stătea sprijinită cu pletele fluturând și mă privea cu ochii ei limpezi»” [Horasangian 1984b: 128]. Noul roman francez reinterpretat. Relativitatea percepției textuale devine inevitabilă: „A scrie un capitol de roman. A citi iar. «Viața e vis» a lui G.C. O fi sau nu, nu putem ști precis, dar textul de cincizeci de pagini este o încântare. Atenție, nu totdeauna G.C. poate să însemne George Călinescu” [Horasangian 1984b: 128]. Coborârea din turnul de fildeș a scriitorului echivalează cu înțelegerea și asumarea funcției sale, cea de a reitera drumul de la idee la cuvânt, materializarea gândului, a emoției într-o formă perceptibilă și analizabilă: „în fond nu se întâmplă nimic, este doar un spațiu, de la informația cuprinsă în litera tipărită la ființa vie, fizică, reală” [Horasangian 1984b: 129]. Concluzia unică la care se poate ajunge este stipulată într-o frază seacă, abruptă: „Ești ceea ce ești, nu ceea ce ai fi putut fi ...” [Horasangian 1984b: 132]. Imaginându-și un dialog cu un posibil critic literar, Horasangian reflectă percepția legată de seriozitatea actului literar: „Fără roman nu te va lua nimeni în seamă” [Horasangian, 1984b: 132]. Dincolo de ironie, afirmația nu se justifică, mai ales în cazul lui Horasangian, cel care, după ce va scrie romane, se va întoarce la domeniul prozei scurte, ca dovadă că valoarea nu rezidă în lungimea textului.

### Concluzii

Latura metatextuală a scrierilor lui Bedros Horasangian vine să particularizeze ceea ce scriitorul deja teoretizase în articolul publicat inițial în 1986 și reeditat în volumul colectiv coordonat de Gheorghe Crăciun [Horasangian 1999], semn că viziunea scriitorului era cristalizată din primii ani în care s-a implicat în domeniul literar: responsabilitatea morală a scriitorului, raportul dintre autor și text, dedublarea autor-personaj, prin autoinsertia în text, sau jocul permanent la care este

invitat cititorul care trebuie să descopere rețeaua de influență literară de la care se revendică scriitorul. Citite din acest punct de vedere, textele lui Bedros Horasangian devin ca un puzzle pentru lectorul care trebuie să reconstituie firele narrative, vocile care-și asumă poziția de narator sau felul în care textul însuși își problematizează existența. Care mai este rostul prozei? Dar al literaturii? Se întrebă și ne întrebă scriitorul, îndemnându-ne la un proces de reflecție în urma căruia cititorul ar putea ajunge să-și problematizeze propria existență. Raportul dintre lume și text scoate la iveală faptul că textul devine mai ofertant decât realitatea, prin posibilitatea de a glisa pe scara temporală, de a alege între a fi actant sau martor, de a înregistra, precum o cameră cinematografică sau o bandă de magnetofon, de la cele mai banale evenimente la cele mai complexe stări sufletești. Cu alte cuvinte, diegesis-ul este înlocuit de procesul de creație, care este dezvăluit cititorului, fără a altera din magia textului, ba chiar potențând-o.

## BIBLIOGRAFIE

- Horasangian 1984a: Bedros Horasangian, *Curcubeul de la miezul nopții*, București, Editura Albatros, 1984.  
Horasangian 1984b: Bedros Horasangian, *Închiderea ediției*, București, Editura Cartea Românească, 1984.  
Horasangian 1999: Bedros Horasangian, *Romanul ca reflectare a condiției umane*, în Gheorghe Crăciun (coord.), *Competiția continuă (Generația '80 în texte teoretice)*, Pitești, Editura Paralela 45, 1999.  
Manolescu 2001: Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, vol. II, Brașov, Editura Aula, 2001.

