

O geometrie a tandreței. **Romanul ca pact thanatografic**

Emanuela ILIE

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România

iliemma@yahoo.com

Abstract: The third and most powerful novel written by Romanian mathematician Liviu Ornea, *A Geometry of Tenderness*, is preceded by two mottos in French (one from Jacques Brel's *La chanson des vieux amants* and the other from Louis Ferdinand Céline's *L'Ecole des cadavres*). More than setting the intertextual stakes of the book, these mottos announce two of its narrative strands. The first seems to be represented by endless but inconsolable love, whose experience and representation will truly shape the existence of the characters. The second concerns Jewishness and presents various dimensions, coordinates and valences that have been attached to Judaism over several decades. Indeed, the hero, a sexagenarian professor with multiple intellectual preoccupations and writerly ambitions, who assumes the nominal alterity of Marcel Cohn, has an existential evolution marked, symbolically, by these identity nuclei. The narrative plot relies heavily on the issue of Jewishness, which Marcel will become increasingly aware of, until he decisively assumes – either as an essential *datum*, or as a legitimizing *discourse of suffering* taken over transgenerationally, or as the prompt *individual reaction* to the encounter with the *narrative of a burdensome singularity*.

However, the book can be read in multiple keys. Because, having reached the beginning of old age and faced with traumatic losses, the hero finds salvation in the very book he is writing. His own *work in progress* becomes an opportunity to question the purpose of the novel as a mature textual form, capable of both giving expression to individual destiny and encapsulating, in a well-defined spatial extent, the axioms, theorems and conjectures of the entire World. In short, “a geometry of tenderness”. Starting from these premises, my study will focus on a few possible readings, following *A Geometry of Tenderness* as a metatext, a novel of (un)assisted extinctions, and a thanatographic pact.

Keywords: “*A Geometry of Tenderness*”, *Jewishness*, *figures of the Other*, *heterotopy*, *metatext*, *thanatographic pact*.

Dedicat amintirii lui Radu Cosașu/ Oscar Rohrllich, cel de-al treilea și cel mai puternic roman al lui Liviu Ornea, *O geometrie a tandreței* (Editura Nemira, București, 2024), este precedat de două motto-uri în limba franceză – unul din *La chanson des vieux amants* a lui Jacques Brel și celălalt din *L'Ecole des cadavres* a lui Louis Ferdinand Céline – care îi anunță doi dintre versanții narativi. Primul este reprezentat de iubirea fără sfârșit, dar neconsolată: *Oh, mon amour/ Mon doux, mon tendre, mon merveilleux amour/ De l'aube claire jusqu' à la fin du jour/ Je t'aime encore, tu sais/ Je t'aime*. Cel de-al doilea privește condiția evreului ca Celălalt și reprezentarea ei în cheia alterității monstruoase: *Les Juifs*,

racialement, sont des monstres, des hybrides loupés, tirailles qui doivent disparaître. Tout ce qu'ils trafiquent, tout ce qu'ils manigancent est maudit. Dans l'élevage humain, ce ne sont, tout bluff à part, que bâtards gangreneux, ravageurs, pourrisseurs etc. Într-adevăr, eroul, un profesor sexagenar, cu preocupări intelectuale multiple și veleități de scriitor, care își asumă alteritatea nominală de Marcel Cohn, are o evoluție existențială jalonată, simbolic, de aceste nuclee identitare. Totuși, cartea poate fi citită în multiple chei. Studiul de față se va concentra pe câteva dintre ele, urmărind *O geometrie a tandreței* ca metatext, roman al stingerilor (ne)asistate, respectiv pact thanatografic.

Metatext și memorie. „Un fel de backup fragmentar”..

Cu toate că peritextul, dar și mare parte din tramă par a susține preeminența iubirii (cu diferitele ei valențe, de la erotismul ardent la intimitatea pierdută, refuzată sau niciodată atinsă), cea mai recentă carte a lui Liviu Ornea se construiește, de la bun început, ca un metatext. Pentru că prima informație esențială despre protagonistul ei, profesorul și omul de știință care își numește proiecția ficțională Marcel Cohn, nu privește traumele existențiale sau de pierdere cărora, aflăm ceva mai târziu, trebuie să le facă față. Ci neputința de-a găsi cel mai potrivit debut de roman – sau, în propriii lui termeni, un incipit *de-ți taie răsuflarea*. Personajul care (se) scrie ia în calcul deocamdată (pentru că îl va trece prin mai multe variante, egal nemulțumitoare) enunțul „Toamna venise pe neașteptate, ca moartea”. Compararea acestuia cu începuturile celebre marca Nabokov („Limba uriașului ceas negru stă încă neclintită, dar e pe cale să facă acel gest al său, unul-pe-minut; acea smucitură elastică va pune o întreagă lume în mișcare.”), Amos Oz („Am început să scriu paginile acestea pentru că mulți dintre cei pe care i-am iubit sunt morți.”) sau Imre Kertész („Nu, nu, nu.”) îi acutizează neliniștile, mâhnirile și amărăciunile de scriitor. Un scriitor care, în mod firesc, nu se confruntă doar cu limitele personale, ci și cu o întreagă tradiție literară, pe care știe că nu o poate asimila decât parțial și cu riscul aplatizării până la strivire a propriului eu creator. De aici, tentația de a apela la diferite formule literare și confesive, exersate în (micro)narațiuni care se pot citi și autonom, dar care împreună formează un ansamblu textual de o coerență matematică, așa spune.

În centrul acestuia este plasată istoria (compozită și, până la un punct, derutantă) a unui erou care, departe de-a fi ceea ce cu o sintagmă a lui Vișniec s-ar numi un simplu *Negustor de începuturi de roman*, se află în fața unei duble crize identitare. Pe de o parte, este despărțit de soția în lipsa căreia parte din legăturile sigure cu lumea îi par rupte; pe de altă parte, asistă la boala și agonia teribilă a tatălui, în despărțirea de viață a căruia își întrevede propria înnegurare definitivă. În acest context, își recapitulează parcursul existențial, își problematizează alegerile și reflectă pe marginea celei mai bune maniere de-a (și) le topi într-un text care să îi acorde, bineînțeles, un Sens autentic.

Macro-narațiunea ce se construiește voit asemeni unui *work in progress* conține, prin urmare, mult mai mult decât devenirea identitară a profesorului scriitor – reflectat atât în eroul a cărui alteritate nominală devine Marcel Cohn, cât și în autorul din notele de subsol, care îi explică obișnuințele și îi comentează tandru, ironic sau ușor malițios deciziile, mai ales pe cele artistice. Pe măsură ce

își re trăiește crizele (fie ele din adolescență, prima tinerețe ori maturitatea târzie), acest protagonist cu existență tripartită le filtrează constant și le integrează într-un proces poietic obsesiv, menit de fapt a-i îndepărta gândul morții liber alese (Améry 2012) și a-i întârzia cufundarea definitivă în depresie:

Obosit de moarte, obosit de viață – un alt titlu bun. De când plecase ea – și dinainte, pentru că tensiunile nu încetaseră să se acumuleze –, parcă se-ntunecase și el, se mai însenina doar dacă simțea că a scris ceva bun, adică foarte rar, sau când reușea să-și aducă la suprafață amintirile din copilărie, prietenii de-atunci, părinții tineri: era un exercițiu terapeutic pe care îl practica deja aproape programatic. (Ornea 2024: 16).

Fiecărui nod existențial și în special fiecărei emoții definitorii ce i-a modulat destinul ține practic să îi descopere corelativul textual care i se potrivește cel mai bine. Din acest motiv, începutul narațiunii – care îl surprinde la maturitatea târzie, percepută ca început al senectuții – problematizează rostul și mizele romanului ca formă textuală matură, capabilă deopotrivă să dea expresie destinului individual și să încapsuleze, într-o întindere spațială bine definită, axiomele, teoremele și conjecturile întregii Lumi. Pe scurt, *o geometrie a tandreței*¹.

În paginile pe care le dedică adolescenței și tinereții lui Marcel Cohn, cu crizele de creștere inerente, personajul prozator nu uită să amintească însă nici tipurile de scriitură a sinelui care promet sau chiar reușesc să le transmită specificitatea. Episodul care o are în centru pe sensibilă *Tamara* (colega de clasă tocilară, dar de comitet) tematizează, deși implicit, fragilitatea jurnalului. Curioși să afle ce se ascunde în caietul „mai gros, așa, mai special, cu coperti lucioase, parc-ar fi de piele”, în care olimpica la Română tot scrie în pauze, câțiva băieți din clasă apelează la un tertip ieftin, dar funcțional: Praștie pretinde că o place și-i distrage atenția, timp suficient pentru ca Marcel să i-l subtilizeze din ghiozdan. În ora de matematică, Genu și Praștie se dedau plăcerii vinovate a lecturii interzise și realizează că obiectul „palmat de fată” este un jurnal. Descoperă în el tot felul de secrete sentimentale, dar cel mai tare sunt intrigati de o dezvăluire de natură biologică. Desecretizarea inerentă înseamnă, desigur, o formă de expunere nedorită, care îi produce fetei cu veleități de diaristă o traumă de care colegii agresori nu își dau seama:

(...) da' cea mai tare era pagina unde scria că i-a venit prima oară ciclu' și cum s-a speriat proasta și s-a dus plângând la mă-sa și-a liniștit-o aia, și-a spălat-o și i-a explicat ce să facă, toate le scrisese, parcă era rețetă de la farmacie, asta era cea mai tare, clar, iar Genu nu s-a putut abține și-a rupt foaia aia din caiet și-a zis c-o păstrează la amintire, iar în pauză a-nceput s-o citească cu glas tare în clasă, ba o mai și imita pe Tamara, cum se sperie ea, cum bocește de frică, făcea hai, era dat dracu' Genu, și-ntâi nu înțelegea nimeni nimic, ce citește ăsta, băi nene?, dar apoi au văzut-o pe Tamara cum plânge cu hohote, ca o isterică ce e, și sare cu pumnii la Genu, dar nu-l nimerea, că Genu nu era prost și se ferea și cât citea, și râdeau toți de Tamara și cu curu' (...)

¹ O altă explicație a titlului găsim chiar la începutul romanului, în *Borangicului 3*, secvența ce introduce dilemele creatoare ale personajului scriitor: „Mai bine *O geometrie a tandreței*, pentru că se pare c-ar exista o mulțime de geometrii – „pe lume nu-s mai multe Români, dar sigur sunt mai multe geometrii”, cum spune Paul – și, pe de altă parte, formele de tandrețe sunt nesfârșite: triumghiul, de pildă, ar fi o figură foarte săracă...” (Ornea 2024: 14).

Însă de săptămâna următoare, Tamara n-a mai fost la ei în clase și nici prin pauze n-au văzut-o, iar diriga le-a zis că o mutaseră părinții la altă școală, mai aproape de casă – vrăjeală, doar stăteau în P-uri, la numai o stație de școală, venea pe jos –, și lui Praștie i-a părut rău pentru că, oricât de sonată, Tamara era gagică mișto și încă nu-l lăsase s-o sărute.” (Ornea 2024: 31-32).

Inserarea în roman a secvenței și revenirea ulterioară asupra figurii Tamarei țin în mod vădit tot de miza lui metatextuală. Ceea ce se transmite aici este că scrierea de sine onestă și frustră tip jurnal înseamnă asumarea unor suferințe, fragilități ori slăbiciuni care, odată expuse, înseamnă un plus de vulnerabilizare a emițătorului. Indiferent cum se manifestă într-o primă fază, trauma poate determina, pe termen lung, o lipsă totală de încredere în alteritate, un impas artistic temporar și chiar un blocaj creator definitiv.

Spre deosebire de jurnal, scrisoarea (fie ea pe hârtie ori în varianta *e-mail*) mizează tocmai pe deschiderea către celălalt și acordă un credit major dialogului cu alteritatea. Prin urmare, este o formă de expresie dacă nu superioară trăitului pur, măcar capabilă ca, prin efortul implicit de detașare de acesta, să îi faciliteze interpretarea. Micile exerciții de poetică epistolară pe care le face la un moment dat Marcel sunt de altfel integrate într-o scrisoare intitulată *Lucia*, dar adresată prietenului Șerban. Până să ajungă să îi recapituleze acestuia (de fapt, să îi explice sieși) resorturile poveștii de dragoste cu cea de la care a învățat „voluptatea tristeții, a melancoliei, a autodramatizării”, semnatarul face o scurtă teorie a relației dintre acest tip de confesiune și efemeridele care, prin acumulare, oglindesc viața însăși:

(...) Iar ceea ce mă mână pe mine-n luptă acum e, mai degrabă, nevoia de a-mi pune ordine-n gânduri, de a (mă) înțelege.

Mai e altceva: am citit undeva că există lucruri care nu pot fi spuse decât într-o scrisoare, pentru că au nevoie de un anumit fel de distanțare, nu neapărat la modul propriu, în spațiu sau în timp, între cel care povestește și cel care ascultă. Cred că are dreptate, dar nu știu să explic foarte bine de ce. Nu va fi scrisoare tradițională, evident, ci un mesaj emailat, transmis deci instantaneu, dar ideea e aceeași: textul scris presupune un efort de elaborare și de distanțare, impune o durată (și durează!), deci e opus comunicării directe, rapide, plus un efort de obiectivare, fără de care cunoașterea și înțelegerea sunt foarte greu de atins (din partea amândurora, cred). Dacă, însă, vei vrea să mă suni tu după ce citești, n-am nimic împotrivă, dimpotrivă.:) Uite:

Duminică a fost o zi incredibil de frumoasă. Am făcut o plimbare minunată, cum nu mai făcusem de mult, am mers pe Ana Ipătescu – ce să fac, nu reușesc să obișnuiesc cu denumirile astea noi, nu-mi vine să spun c-am luat-o pe Lascăr Catargiu, pur și simplu nu-mi iese pe gură –, pe Dacia, am dat o tură și prin Ioanid, unde veneam cu copiii când erau mici – l-au asfaltat, o să spui; așa e, dar încă are un farmec al lui. (Ornea 2024: 56).

Trimiterile de natură metatextuală de acest tip sunt numeroase în *O geometrie a tandreței*. Indiferent cât din biografia proprie îi împrumută lui Marcel Cohn, scriitorul din text este preocupat frecvent de mecanismul reflectării vieții – trăite direct sau mediate livresc – într-o scriitură puternică stilistic, structural și topic. Ea se poate alimenta din diferite surse, firește, la fel cum poate încerca să imite diverse alte tipuri de text, fie el și nonliterar ori de graniță. Departe de a le respinge, prozatorul le integrează cu dexteritate în propria narațiune (v. inventarul de citate – comentate succint – din varii surse filosofice,

literare, sociologice ș.a.m.d. plasate în *Appendix. Din manuscrisele lui Marcel Cohn*) sau le comentează dubla utilitate: existențială, respectiv narativă.

Din această perspectivă, elocventă este, în special, secvența *Cipi*. Alcătuită, ca de obicei, după principiul alternanței între un trecut blurat, ce se cere recuperat prin diferite mecanisme, și un prezent tulburător (de complicat), a cărui înțelegere superioară poate fi amânată, ea are mai mulți centri de interes narativ: erotic, inițiativ, social etc. Unul dintre ei privește însă chiar modul în care acești centri se pot citi, filtra și interpreta – fie imediat, fie la distanță. În miezul micro-narațiunii mi se pare a sta, de altfel, chiar actul lecturii. Dar al lecturii *de sine*, așa cum este oglindit el nu în textele bune, care să îi permită exercițiile de identificare afectuoasă/ tandră și implicit re-cunoaștere identitară, ci în textele rele, care par, dimpotrivă, a-l urâți, denatura sau chiar șterge cu totul.

Campioane absolute, la acest ultim capitol, sunt notele informative din dosarul la care Marcel are în sfârșit acces, grație prietenului Genu, care probabil „voise să-i deschidă ochii, să-l scoată din starea lui de imponderabilitate, să-l vindece de iluziile pe care i le bănuia și să-l aducă cu picioarele pe pământ”. Din rațiuni evidente, Marcel amână pentru un timp deschiderea fișierului descărcat pe hard. După un coșmar sinistru, care-l introduce într-un univers distopic, plin de șoareci negri ce fată fără încetate alți și alți șoareci negri, se hotărăște în sfârșit să își parcurgă dosarul. Înaintând, cu varii emoții, prin însemnările informative ale surselor Horațiu, Otto sau Veverița și concluziile locotenentului Muscalu, își amintește episoade importante din adolescență și tinerețe, își regândește unele relații și, bineînțeles, înțelege portanța neașteptată a textelor de acest tip în procesul de re-calibrare identitară: „Într-un fel, pe discul ăla era o parte din memoria lui, un fel de backup fragmentar.” (Ornea 2024: 88).

Ficțiuni/ narațiuni ale alterității, dezvrăjiri și desfaceri

După cum s-a putut vedea și din fragmentele selectate *supra*, provocările de natură naratologică, cu o detentă metatextuală variabilă, sunt strâns legate de trama erotică. Pe spații textuale largi, *O geometrie a tandreței* se articulează voit în jurul evoluției și reprezentării unei iubiri considerate definitorii, pe care prozatorul Liviu Ornea (un eseist rafinat și un reputat profesor de geometrie la Universitatea din București), alege să o redea și prin filtrul intersecțional. Pentru că modul în care Marcel Cohn (la fel ca personajul scriitor) își percepe, trăiește și filtrează iubirea pentru Ana nu depinde atât de experiențele sale anterioare, cât de construcția lui interioară aparte, marcată decisiv de interacțiunea (desigur, tare) a unor axe de identitate aflate prea rar în armonie.

Cu toate că ține cu tot dinadinsul să pară indiferent față de categorii precum etnia, rasa, clasa ș.a.m.d., această copie a copiei (să nu uităm că vorbim de un personaj pe care îl construiește, cu derutele, sincopile și volutele de rigoare, primul protagonist, adică scriitorul personaj) este modelată decisiv de condiția evreiască. Aparent, crește ignorând-o: nu respectă tradițiile iudaice, nu cunoaște modul de viață specific și nu învață idiș, nici nu reacționează violent atunci când unii tovarăși de joacă îl etichetează ca pe cel radical diferit (din reproducerea unui conflict minor cu Genu, bunăoară, aflăm că acesta folosește frecvent injurii de tipul: „tu-ți morții mă-tii de jidan împuțit”). În realitate, însă,

Marcel are încă din adolescență conștiința diferenței și a marginalității, chiar dacă nu o poate imediat pozitivă.

Elocvent, din această perspectivă, este episodul *Mărți la unșpe*, plasat în deschiderea unor *Scene din viața lui Marcel Cohn*. Eroul apare aici în ipostaza de voyeur care, ascuns și protejat de întunericul propriei camere, descoperă mai mult decât plăcerea interzisă a „spionatului cuiva în intimitate”. Joaca (ne)vinovată începe cu explorarea interioarelor de blocul de vizavi, cu ajutorul unui obiect proteză: binoclul care a supraviețuit, într-un mod miraculos, din „jocul acela fabulos primit în copilărie, *Optik montage* – redegist să fi fost? – cu lupe, lentile și piese din plastic negru, dur, care se puteau asambla în șapte mii de feluri, făceai cu ele lunetă, binoclu, aparat de privit diapozitive, până și microscop puteai construi”. Experimentul continuă cu așteptarea febrilă a unui act sexual între cei doi tineri aflați într-o garsonieră pe care o vede foarte bine. Promisiunea lui îi trezește și acutizează simțurile, dar nu se materializează decât târziu și dezamăgitor (tânărul, foarte tandru seara cu propria soție, pare a amâna actul propriu-zis ca parte a unui ceremonial erotic, dar o înșală mai degrabă sportiv dimineața cu o altă femeie). Dincolo de frustrările imediate, Marcel trebuie să își recunoască faptul că preferă unui gest ratat exercițiile de fantezie. Descoperirea va avea, bineînțeles, un rol important în devenirea sa ulterioară pe linie erotică. Dar nu numai atât. Din acest moment, adolescentul începe să își asume condiția de marginal care, deși pare că se simte comod ascunzându-și adevărata natură de ochii celorlalți, suferă negăsindu-și locul în lume:

(...) I-ar fi plăcut să poată auzi și ce-și spun, deși era conștient că, foarte posibil, erau lucruri perfect anodine, care ar fi destrămat vraja, i-ar fi plăcut să le audă timbrul vocilor și intonațiile, mai ales râsul ei și-ar fi dorit să-l asculte, dar era bine și așa: putea să-și imagineze orice. (...)

Își lua zilnic, pe seară, *porția de intimitate furată (trăită prin procură, va spune mai târziu)*, și n-avea deloc senzația că face ceva rău, urât. Scenele acestea conjugale sau doar de cuplu, nu știa, n-aveam cum să ghicească, lipsit complet de experiență cum era, cu blândețea și calmul lor așezat, îi dădeau o senzație de frumos, de echilibru și de trăinicie, îi asigurau cumva că lumea e bine alcătuită și că, poate, are și el o șansă și un locșor în ea. (subl. mele, E.I.) (Ornea 2024: 45-47).

Pe de o parte, secvența ilustrează, deși metonimic, problematica evreității de care Marcel va deveni din ce în ce mai conștient, până și-o va asuma decis – fie ca pe un dat ființial, fie ca pe un discurs legitimator al suferinței preluate transgenerațional, fie ca pe reacția individuală promptă la întâlnirea, directă sau filtrată prin transmediere, cu narațiunea unei singularități împovărătoare. Complementaritatea acestor dimensiuni este de altfel problematizată și direct, în *Șpriț pause* – un dialog aprins între maturul Marcel și Șerban, care devine pentru primul ocazia perfectă de a rosti adevăruri dintre cele mai dureroase despre condiția inițial refuzată, ulterior internalizată: „e singurul discurs la care am acces, singurul pe care l-am internalizat și nu ușor, ci cu prețul acceptării unei singurătăți, sau singularități, mai bine zis, împovărătoare peste poate.” Sau: „De ce sunt detestați evreii încă mai mult după Auschwitz? Tocmai din cauza Auschwitzului. (...) Da, măi, m-am născut

prea târziu pentru Auschwitz și, după cum se pare, prea curând pentru ce bănuiesc eu că va urma. Cer umil iertare.” Și încă:

nu eu mă definesc ca evreu, ci mă las definit ca atare de celălalt. Adică, evreitatea mea e o componentă importantă a identității mele, înțelegi?, e un dat, dar nu e singura. Sunt ce sunt și în afara evreității, nu mă gândesc întruna la asta, nu sunt neapărat evreu când mă îndrăgostesc, când mă fut, când fac calcule...

(...) Pe de altă parte, sigur există și un Dumnezeu al agnosticilor: lui mă-nchin și nu mă interesează ce relații are cu celălalt. Revin, nu mai încerca să mă deturnez. E vorba despre o frică pe care o simți visceral și n-o poți explica pentru că, într-adevăr, nu există motiv palpabil, imediat. Se transmite din generație-n generație, nu știu, poate psihiatrii pot elucida problema, eu, în orice caz, nu. Știu că există înși din generația mea care au coșmaruri cu Holocaustul, deși s-au născut mult după. Într-un fel, vezi tu?, și l-au asumat, și l-au apropiat, ca să fiu prețios, cum mă acuzi tu c-aș fi. (Ornea 2024: 119).

De cele mai multe ori, însă, asemenea adevăruri sunt comprimate în enunțuri lapidare, referitoare la rude sau cunoscuți (v. spre exemplu istoria lui Haim, „dialecticianul de sorginte talmudică”, căruia nu-i lipsesc „masochismele de intelectual evreu împăciuitor”) ori sunt trecute prin filtrul livresc. Căci personajul scriitor care dă naștere acestei ființe de pixeli preferă mai degrabă sugestiile (inter)mediate sau analogiile biografice relevante. A se vedea, spre exemplu, revenirea obsesivă la viața și opera unor scriitori evrei care au trecut fie prin lagărul de concentrare, precum Jean Améry sau Imre Kertész, fie prin exil ca experiență radicală, ce acutizează suferințele specifice unui *étranjuif* perpetuu, precum Gherasim Luca.

Pe de altă parte, scena în care adolescentul își ia, ascuns în întuneric, *porția de intimitate furată (trăită prin procură)* anticipează perfect fazele esențiale ale poveștii de dragoste dintre Marcel și Ana, de la așteptarea febrilă a revelației la destrămarea iluziei și transferul ei compensatoriu într-o ficțiune care să dea coerență ori sens inclusiv ratării. Trecând, bineînțeles, prin fascinația totală față de celălalt perceput într-o dublă ipostază: de obiect al dorinței, dar și subiect al reprezentării ei într-un discurs îndrăgostit, alimentat de spectrul larg de convenții erotice (aproape) uzate cultural.

Spre deosebire de Marcel, a cărui despărțire de soție se produce prin moartea neașteptată a femeii, prozatorul care îl creează suferă din cauza unei altfel de rupturi: Ana sa l-a părăsit de un an și jumătate, nemaisuportându-i aventurile (bărbatul o găsește însă, paradoxal, tot pe ea vinovată pentru gest: „Ei, cum să-și fi închipuit că o biată aventură fără nicio consecință pentru el putea să stârnească așa furtună? Doar nu era prima dată, știa și ea că nu lasă urme. O exagerare, evident, cum să-l părăsească pentru o prostie nevinovată?”). În prezentul narațiunii, încearcă prin diferite strategii să își îmblânzească singurătatea și să capitalizeze ficțional atât disoluția acestei ultime iubiri, cât și relațiile vechi.

Procesul este trăit cu o acuitate dureroasă, pentru că agonia erosului – perceput, de la un moment dat, exclusiv prin *figuri ale negativității* (Han 2014: 65) – se suprapune, dramatic, peste alte tipuri de dezvrăjire. Personajul este silit să asiste la degradarea lentă, dar ireversibilă a două dintre figurile ce i-au modelat decisiv existența și continuă să o facă. Boala, agonia și moartea tatălui

reprezintă ultimul prag care îl mai separă de propria moarte². Iar decăderea întristătoare a profesorului bătrân, pe care fostul său discipol încearcă să o țină departe de comunitatea academică, îl confruntă practic cu spectrul sterilității științifice, făcându-l să își admită propriul impas intelectual. Care, în cazul său, nu este produs de incapacitatea de a descoperi, prin exercițiu chinuitor, rezolvarea corectă a unei conjecturi, ci de imposibilitatea de a mai găsi, ca altădată, frumusețe în cunoașterea de natură științifică a lumii:

Întrebarea-cheie, pe care încerca înconștient să o evite, era dacă desfășurarea asta de forțe intelectuale servea sau nu la ceva, dacă era mai mult decât un joc cu mărgelile de sticlă. (...) În tinerețe, fusese convins că ecuațiile lui și știința întreagă sunt oglinda lumii, și-ar fi jucat viața pentru realitatea fiecărei particule elementare, a stringurilor și, în general, a tuturor obiectelor pe care le studia, iar când dădea peste o ecuație frumoasă avea senzația c-a atins *natura intimă a lucrurilor*. Acum punea bemoli, colora tabloul cu atâtea nuanțe de nu-i mai era nici lui nimic clar. Cu profesorul nu discutase niciodată despre așa ceva, se ferea – poate că și el avea îndoieli și, la rândul lui, se ferea; mai bine așa, să nu afle. (subl. mea, E.I.) (Ornea 2024: 104).

Din fericire, deficitul de vitalitate din această zonă a vieții interioare se va răzbuna, cel puțin parțial, prin descoperirea și potențarea celeilalte forme de frumusețe care îl fac pe personajul scriitor să atingă, altfel, *natura intimă a lucrurilor*. Și chiar să se salveze ontologic, pentru că asta sugerează finalul care îl surprinde „fixând aproape cu ură monitorul stins” și reflectând, *via* Passolini, pe marginea relației dintre imaginarul religios/ spiritualitate și arta autentică. Deși gesturile par a-i traduce oboseala extremă sau chiar lehamitea de a trăi, concluzia pe care o formulează explicit susține, dimpotrivă, că adevărata salvare – și de suferință, și de uitare – vine doar din cultură: „Idea unei preminențe *post factum* a unui act cultural asupra religiei care l-a inspirat îi părea acum seducătoare.” Dar nu atât din cultura pe care o consumă insașiabil, cât din literatura pe care năzuiește și până la urmă reușește să o scrie. Transformând-o, la drept vorbind, în adevăratul Suprapersonaj al cărții.

(Altfel de) epifanii și heterotopii de criză

Dincolo de perspectivele analitice schițate mai sus, *O geometrie a tandreței* poate fi citit și ca un foarte bun roman al orașului ca spațiu al trăirii (fie și agonice), respectiv al reprezentării. Acțiunea se leagă vizibil de câteva spații în care se desfășoară evenimente esențiale din existența celor câteva personaje de prim-plan (personajul scriitor, Marcel, tatăl, Ana). De la bun început impresionează minuția cu care prozatorul trimite către topografia urbană, cu precădere cea bucureșteană, făcându-și eroul să fie din ce în ce mai atent la vibrațiile spațiilor pe care le traversează. De un interes ieșit din comun

² „Astfel, moartea unei ființe dragi este *aproape* ca a noastră, aproape la fel de sfâșietoare ca a noastră; moartea unui tată sau a unei mame e *aproape* moartea noastră, iar într-un anume fel ea este într-adevăr moartea proprie: cel neconsolat îl plânge aici pe cel de neînlocuit (...) Cât despre moartea părinților noștri, ea face să dispară ultimul intermediar, între moartea la persoana a treia și moartea-proprrie: ultimul paravan ce separa moartea noastră personală de conceptul morții a căzut. (...) Așadar, moartea tatălui și a mamei reprezintă pentru fiecare om trecerea de la mediat la imediat.” (Jankélévitch 2000: 29)

este însă felul în care anumite recurențe spațiale conferă un plus de semnificație construcției (meta)narative. Secvența de uvertură a romanului se numește *Borangicului 3*, iar fiecare capitol numit *Scene din viața lui Marcel Cohn* se încheie sau mai degrabă se prelungește cu câte o secvență narativă ce are în titlu o asemenea referință spațială: *Drumul Taberei 34, Jimbolia 105, Parcul Bazilescu, Cimitirul Filantropia, Matei Voievod 66*, respectiv *Aleea Pravăț*.

Mai mult decât subcapitolele în al căror titlu se regăsește, de asemenea, câte o trimitere spațială (v., spre exemplu, *Monte Carlo, Pont Mirabeau, La Mall* sau *Drumul Găzarului*), aceste secvențe ce par a asigura un *closure* narativ de etapă permit, de fapt, accesul cititorului în anumite heterotopii de interval sau de criză (cf. Michel Foucault), esențiale pentru personajul principal. Căci acolo Marcel capătă șansa de a trăi epifanii – unele, întunecate – și de a-și (re)calibra existența, prin momente intense de reflecție și problematizare.

Cu toate că și alte spații, închise (sala de clasă, anumite încăperi din locuințele unor prieteni, bucătăria tatălui, rezerva și grădina izolată ermetic a azilului) sau deschise (parcul Bazilescu și câteva străzi bucureștene pe care se plimbă, singur ori însoțit de Ana), îi permit eroului, la diferite vârste, mici revelații sau ieșiri sanitare din timp, cea mai importantă heterotopie din *O geometrie a tandreței* mi se pare a fi cea reprezentată de cimitirul Filantropia. Firește, personajul scriitor nu intră benevol în această micro-lume, perfect izolată, închisă și întoarsă spre/ în ea însăși (Foucault 2024: 62-64). Moartea tatălui îl obligă însă, fără drept de apel, să îi înțeleagă rostul și parte din legile de funcționare. Fiind exonerat de obligațiile pe care le preia fie micro-comunitatea iudaică, fie firma de pompe funebre, trece foarte greu peste așteptările rele din ziua anterioară înmormântării, percepând-o ca „un interval inclasabil, în care tatăl lui exista încă și nu mai exista, nu știa cum să se raporteze la el, la ce timp gramatical să vorbească despre el. Un interregnum, dacă e permisă licența.” Deși ceremonia funerară propriu-zisă se desfășoară în cerc foarte restrâns, ține să respecte aparențele pe ea le impune, poate și ca formă de acceptare – întârziată, dar nu mai puțin dureroasă – a condiției iudaice:

Nu ținea doliul ritual, *shivà*, nu plănuia să invite lumea acasă în următoarele zile și nici să meargă la templu după aceea, să recite kaddishul în zilele și la orele cuvenite, adevărul e că nici nu știa care-s regulile – dar încerca să respecte barem aparențele: și-a găsit într-un fund de sertar kippa folosită ultima oară la înmormântarea lui tanti Șeli, era acolo și cartonașul plastifiat cu textul kaddishului, la înmormântare n-avea ce face, trebuia să-l spună –, a tăiat un pic din căptușeala de la sacou. Gata. Era pregătit. (Ornea 2024: 149)

Despărțirea finală de trupul de carne al tatălui îl vindecă, desigur, nu doar de iluzia apartenenței la o micro-comunitate socială. Pentru că orele de interstițiu petrecute în cimitirul Filantropia îl pregătesc și pentru altfel de înțelegeri. Nu reușește să se reculeagă prin rugăciune și nici să re-compună, măcar fragmentar, chipul tatălui, mai ales pentru că nu îl poate izola din vârtejul amestecului de gânduri nefinalizate și impresii parțiale: „Cel mai supărător era că nu izbutea să se concentreze numai pe figura tatălui, gândurile îi zburau la ea și mai departe la romanul care nu voia să se lege și iar înapoi la ea.” Abia după ce participanții la ritualul funerar pleacă, o percepe pe Ana ca pe o străină

și are, în sfârșit, certitudinea rupturii definitive de fosta soție: „Ea între ei, de parcă nu fuseseră ani de zile împreună. Schimbată, altfel, n-ar fi putut spune cum. În orice caz, nu mai era soția lui.” Întors acasă, într-un *altfel de spațiu*, trăiește emoții de vector postuman(ist), care îl conduc, în aparență, tot spre ruminății legate de ineficiența scrisului:

Se înserase, se aprinseseră felinarele-n cartier, dar el încă stătea pe întuneric, în camera luminată doar de ecranul laptopului, pe care pagina aproape albă a Word-ului trona impertinentă și-i atrăgea ca un magnet privirile. Nu era în stare să lege nimic, necum să șteargă inteligent. E știut: nu e o idee bună să scrii la cald, nici ca prim draft (*jet* spun francezii, și e mai sugestiv), n-are cum să iasă bine, e nevoie de detașare, de răceală.

Poate nici nu trebuie scris. Descrierile exitusului, fișele clinice amănunțite, chinul, suferința și moartea cuiva drag transformate în operă literară, uneori edulcorate deșănțat, melancolia doliului, durerea care se topește pe nesimțite-n plăcere a scrisului compulsiv, în narcisism intelectual, în satisfacția frazei meșteșugite, a cuvântului bine găsit – greșit.

Râsul ei senin, cu inima deschisă, în primii lor ani. Râdeau mult, se simțeau atât de bine-împreună. I-a și spus odată că asta a atras-o întâi la el, felul în care-o făcea să râdă cu poftă. *Cartea despărțirilor*. Ar fi un titlu bun. Da, trimite la Pessoa. Nu contează, e un titlu bun. Material, de asemenea, ar avea – prea mult. (Ornea 2024: 151).

În realitate, însă, valențele taumaturgice ale scrisului (fie el și cu pretext thanatic) devin din ce în ce mai limpezi spre finalul acestui *work in progress* care, fundamental, nu e altceva decât *o carte a despărțirilor*. De vârste, figuri și relații definitorii, de lecturi, acte și forme de spectacol cultural sau intelectual, dar mai ales de iluzia că se poate reflecta cu adevărat prin scris o altă realitate decât moartea. Fără a fi neapărat un thanatofil, eroul nu își poate refuza plăcerea de a reveni obsesiv asupra lecturilor la temă – v. lunga secvență *Pregătiri*, în care sunt inventariate și comentate, prob, reflecțiile „unor oameni inteligenți și celebri despre moarte, în general, despre a lor (așteptată, sperată sau numai inevitabilă) în particular” – dar numai a-și rafina, desigur, propria manieră de a citi și în special de *a scrie moartea*:

Din nou Kertész: „Trăim în concret, tindem spre absolut și sfârșim în neant, pentru că moartea e întâlnirea înspăimântătoare dintre concret și absolut, pentru subiect ea constituind o însoțire ironică. Iar ironia cea mai mare e că subiectul nici măcar nu o experimentează cu adevărat deoarece moartea nu e o experiență.”

Și încă: „În anii aceștia mi-am dat seama și de adevărata natură a muncii mele, care în esență nu e altceva decât săpare, săparea mai departe, până la capăt a aceluia mormânt pe care alții au început să mi-l sape în nori, în vânturi, în neant.”

(Asta de la moarte pleacă și la moarte ajunge, indiferent care-i subiectul declarat al cărții – despre ce altceva ar fi putut scrie, de altfel, cu viața pe care-a avut-o? Dar ideea *scrisului ca săpare a mormântului* e formidabilă. Aș extinde-o la orice fel de creație, inclusiv științifică.) (Ornea 2024: 187).

Deși aparent exilate în afara textului (căci izolate prin delimitarea parantetică), aceste considerații oferă, din punctul meu de vedere, cea mai potrivită cheie de interpretare a excelentului roman *O geometrie a tandreței*. Căci, fără a oferi, în maniera tranșantă a lui Imre Kertész, o pledoarie directă pentru *scris ca săpare a mormântului*, Liviu Ornea nu face altceva decât să

susțină, prin această încheiere puternică a trilogiei sale romanești, validitatea unui pact thanatografic asumat fără mari rezerve.

BIBLIOGRAFIE

- Améry 2012: Jean Améry, *Despre sinucidere. Discurs asupra morții liber alese*, traducere de Corina Bernic, București, Editura Art.
- Barthes 2018: Roland Barthes, *Discursul îndrăgostit. Seminar ținut la Ecole pratique des hautes études 1974-1976, urmat de Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit (pagini inedite)*, cuvânt înainte de Éric Marty, prezentare și ediție de Claude Coste, traducere, note și introducere la ediția românească de Magda Jeanrenaud, Iași, Editura Polirom.
- Foucault 2024: Michel Foucault, *Utopiile reale. Corpul utopic (Heterotopii)*, ediții și traduceri de Bogdan Ghiu, București, Editura Tact.
- Han 2014: Byung-Chul Han, *Agonia erosului și alte eseuri*, traducere din germană de Viorica Nișcov, cuvânt înainte de Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas.
- Jankélévitch 2000: Vladimir Jankélévitch, *Tratat despre moarte*, traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Timișoara, Editura Amarcord.
- Ornea 2024: Liviu Ornea, *O geometrie a tandreței*, București, Editura Nemira.