Maurice NADEAU

Mică antologie de texte critice

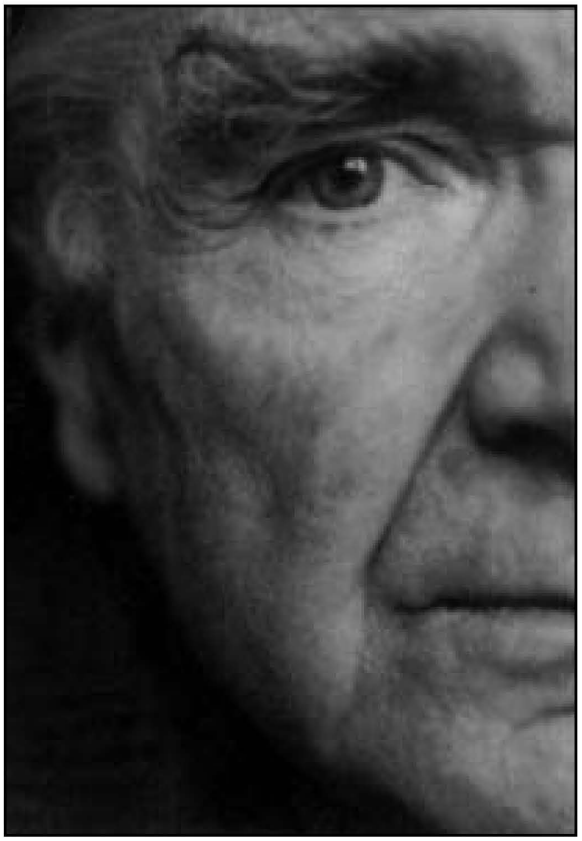
Mica antologie de texte critice din întinsa operă a lui Maurice Nadeau este întocmită de doamna Josette Rasle, critic de artă, colaboratoare la revista La Quinzaine littéraire *și, împreună cu soțul ei, Serge Fauchereau, prieteni apropiați ai celui care sărbătorește, în plină forță de creație, o sută de ani de la naștere. Ținem să le mulțumim pentru sprijinul competent pe care l-au dat* Caietelor critice *în alcătuirea acestui număr omagial. Mulțumim, de asemenea, autorului, care a acceptat să reproducem, în traducere românească, articolele care urmează, traduse de Nicolae Bârna (p. 23-25, 88-89), Irina Georgescu (p. 26-65), Teodora Dumitru (p. 66-81) și Liuria Șerban (p. 82-87). Le suntem recunoscători traducătorilor pentru efortul de a întâmpina, cum se cuvine, centenarul lui Maurice Nadeau, membru în colegiul de redacție al publicației noastre.*

Redacția Caiete critice

La petite anthologie de textes critiques extraits de l'œuvre de Maurice Nadeau est réalisée par Mme. Josette Rasle, critique d'art et collaboratrice à La Quinzaine littéraire, *celle qui, avec son mari, Serge Fauchereau, sont des amis étroits de celui qui fête cent ans dès de sa naissance et qui est en pleine vigueur créative. On les remercie pour le soutien compétent donné aux* Cahiers critiques, *pour ce numéro anniversaire. On remercie aussi à l'auteur, qui a accepté de reproduire les articles suivants, dans la traduction roumaine de Nicolae Bârna (p. 23-25, 88-89), Irina Georgescu (p. 26-65), Teodora Dumitru (p. 66-81) et Liuria Șerban (p. 82-87). On leur remercie pour l'effort d'accueillir proprement le centenaire de Maurice Nadeau, membre dans notre collège de rédaction.*

„Descoperirea" lui Cioran. Printre multiplele isprăvi culturale ale lui Maurice Nadeau figurează și aceea de a fi fost așazicând „descoperitorul" lui Cioran, sau, în orice caz, dacă nu unicul „descoperitor", unul dintre primii care, cu autoritatea lui critică solid consolidată în spațiul francofon, a remarcat și semnalat, într-o cronică „de întâmpinare", recomandându-l implicit atenției „lumii occidentale" — și sesizându-i „magnitudinea" demersului — pe eseistul de origine română care tocmai debutase într-o limbă de împrumut (publicând *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949). Articolul *Un penseur crépusculaire* a apărut pentru prima oară în ziarul „Combat" la 219 septembrie 1949 (fiind reluat, ulterior, de autor, în volume ale sale, respectiv în *Littérature présente*, Corréa, 1953 și *Serviteur! Souvenirs littéraires*, Albin Michel, 2002, și inclus în volumul publicației „Les Cahiers de l'Herne" consacrat lui Cioran, apărut în 2009). Îl reproducem mai jos, reamintind cititorilor că a apărut în anul apariției cărții, când nimeni nu putea *ști* care aveau să fie ulterior celebritatea și răsunetul lui Cioran și precizând că citatele din Cioran incluse de Nadeau în articolul său au fost reproduse, în traducere românească, după volumul Cioran, *Tratat de descompunere*, în românește de Irina Mavrodin, București, Humanitas, 1992. [N.B.]

Cioran: un „gânditor crepuscular"



„Există doar o singură problemă filozofică cu adevărat serioasă: sinuciderea. Să hotărăști dacă viața merită sau nu merită să fie trăită, înseamnă să răspunzi la problema fundamentală a filozofiei." Ne amintim de scăpărătorul *incipit* al *Mitului lui Sisif*, și ne amintim și care era răspunsul dat de Albert Camus la „problema fundamentală a filozofiei": un *da* mândru și resemnat. Sisif rostogolind stânca pentru vecie „socotește că totul e bine. Universul rămas fără stăpân nu îi pare nici sterp, nici lipsit de însemnătate. (...) Trebuie să ni-l închipuim pe Sisif fericit". Împotriva acestui optimism senin prin care omul biruie absurditatea lumii și a propriei sale condiții, un gânditor venit din România se ridică cu furie și disperare, și, ca răspuns la „problema fundamentală a filozofiei", strigă un *nu* mânios.

Să trăiești, spune el, înseamnă „să minți și să te minți"; „pe scara creaturilor, doar omul inspiră un dezgust constant"; universul acesta este *„lipsit de valabilitate"*, iar „cel care nu s-a gândit niciodată la propria-i anulare, cel care nu a presimțit recursul la funie, la otravă sau la apele mării, nu-i decât un josnic ocnaș sau un vierme ce se târăște pe lețul cosmic". Și-a intitulat cartea *Tratat de descompunere*. Fiindcă, spune el, „legile vieții sunt prezidate de descompunere; mai apropiați de pulberea noastră decât obiectele neînsuflețite de a lor", și dacă nu avem „curiozitatea sau puterea să fim cadavre deadevăratelea", nu ne rămâne decât să ne medităm „putreziciunea ", să ne reducem „în mod voit la cenușă".

Iată-l așadar sosit pe cel pe care-l așteptam, profetul vremurilor concentrationare și ale suicidului colectiv, iată-l pe cel a cărui apariție o pregătiseră toți filozofii neantului și ai absurdului, purtătorul prin excelență al relei vestiri. Să-l salutăm și să-l privim mai de aproape: el va depune mărturie despre epoca noastră.

Nu este un filozof, fiindcă „activitatea filozofică e hrănită de o sevă subțiată și de o profunzime suspectă, care nu-i ademenește decât pe oamenii timizi sau căldicei", și nu vrea să-și piardă vremea încercând să definească ființa, care e „o pretenție a Nimicului". Absurdul, disperarea, neantul? Lucruri vetuste și prăfuite! Ultimi colaci de salvare de care câteva spirite au slăbiciunea să se agațe! Adevărul („Numesc sărac cu duhul orice om care vorbește despre Adevăr cu convingere") e moartea, care nu constituie o problemă filozofică, ci singura și unica noastră condiție, care ne stă țintuită în cârcă din clipa în care ne-am născut, și a cărei biruință finală e celebrată de fiecare zi care trece.

Mai trebuie s-o iscodim pe îndelete în propoziții deductive, în demonstrații pedante, s-o expunem sub formă de sistem? Trebuie să ne facem de râs gândind împotriva ei? Toate faptele și isprăvile noastre o neagă, până și răsuflarea noastră încearcă să o amăgească; dar, în cele din urmă, cine iese câștigător? Suntem niște lași și netrebnici care au domesticit „spaima de un adevăr ultim", care am „învățat pe dinafară un lucru care, fie și numai întrevăzut, ar trebui

să ne împingă înspre abis sau mântuire". Preferăm să trăim. Mai rămâne să ne întrebăm dacă o facem fiindcă suntem slabi de înger sau fiindcă ne place de fapt să fim de ocară. Cunoaștem prea bine adevărata belea metafizică prin care am fost plămădiți ca să murim și o acceptăm; călcând în picioare așa-zisa noastră demnitate umană, zicem *da* celei mai crunte nedreptăți care poate exista. Mai este, atunci, de mirare că lumea asta, creată de noi și care se descompune pe măsură ce o clădim, ne prezintă spectacolul indecenței, al scandalului și al nedreptății?

Unde este progresul, ce este Istoria, ce ne-au adus religiile, credințele, filozofiile, la ce servește gândirea? Eroi, sfinți, reformatori, cuceritori, profeți — ce ați înfăptuit voi? Iată-ne ajunși, precum cei din urmă romani, la sfârșitul unei civilizații; e vremea să ne punem întrebări. Progresul? „O generație nu aduce ceva *nou* decât călcând în picioare ceea ce era unic în generația precedentă (...) Orice cucerire — spirituală sau politică — implică o pierdere, orice cucerire este o *afirmare* ucigașă (...) troglodytul ce tremura

agenții ei sunt mai «puri». (...) Adevărurile încep printr-un conflict cu poliția și sfârșesc prin a se sprijini pe ea".

Există oare măcar câțiva oameni care să se fi ținut de o parte, față cu această universală nebunie ucigătoare? Unde să-i situăm pe artiști, pe creatorii de frumos, pe înțelepți? Printre lași, printre înfrânți, printre victime. „Orice act de creație [este] un factor de scăpare", un subterfugiu, un șiretlic, o diminuare, o retragere din fața obligației de a trage ultimele consecințe: „dezertor nu e cel care trage aceste ultime consecințe, ci acela ce se împrăștie și se divulgă de teamă că, abandonat sieși, se va pierde și se va prăbuși". Ce e gândirea? O insuficiență a vitalității înnăscute, cu conștiința unei slăbiri a reflexelor. „Din tot ce s-a încercat dincoace de neant, e oare ceva mai jalnic decât lumea aceasta, în afară de ideea ce-a zămislit-o? (...) Nici o înrudire cu planeta!"

„Nici o înrudire cu planeta!" Într-un univers „lipsit de valabilitate", revolta e lipsită de sens, nesupunerea e grotescă, iar sfințenia — bună de a fi încredințată igie-

Cum spune gura lumii, depozitar proteic al înțelepciunii universale, discursul pe care tocmai l-ați ascultat nu are nevoie de comentarii, și ar fi ridicol să încerci să combați strigătul unui om care se înează. Căci, dincolo de toate temeiurile pe care le-am înșiruit mai sus, de toate argumentele — adevărate, false, false pe jumătate, adevărate pe jumătate, exagerate, inconsistente ori irefutabile — pe care le înșiră autorul - și care, printr-un paradox neprevăzut, ajung să se constituie într-un sistem, ori, în orice caz, să configureze o anumită morală, există individul care le-a formulat. Și care nu este nici vreun monstru, ori vreun fenomen, poate doar puțin un provocator, și poate că nu e nicidecum un „sinucigaș" potențial care își amână temporar gestul, dar este cu siguranță un om cuprins de rușine și scârbă, și care suferă. La marginea drumului infernal care duce către era atomică, el își pune jos traista de drumeț și se așează, frânt de oboseală, refuzând orice fel de consolare ori milostivire.

El mai crede încă în ceva, fiindcă, iată, scrie, se confesează și își cântă deznădejdea. O modulează într-o limbă cu atât mai demnă de admirație, cu cât e o limbă de împrumut, o distribuie, cu artă, în perioade lirice, unele - caracterizate de o vioiciune oratorică, altele - de o amploare cum mai întâlnim la Pascal ori la Nietzsche. Putem avea nerușinarea de-a spune că suferința pe care o exprimă e simulată? Probabil că pornind de la ea nu pot fi clădite decât marile locuri comune ale disperării; cea mai ușoară adiere de viață le răstoarnă, până ce vine, în fiecare epocă, un Cioran ca să le reclădească pe tăcute, ținându-se în umbră. Acea umbră a tablourilor lui Rembrandt, în care, la marginea nebuniei și a forfotei oamenilor, se ține taman Martorul.

(articol apărut în „Combat", 29 septembrie 1949; traducerea a fost făcută după versiunea din volumul Serviteur!, *Paris, Albin Michel, 2002, pp. 121-124; citatele din Cioran sunt reproduse după traducerea Irinei Mavrodin)*

Quinzaine Littéraire,
nr. 42, 1.01.1968

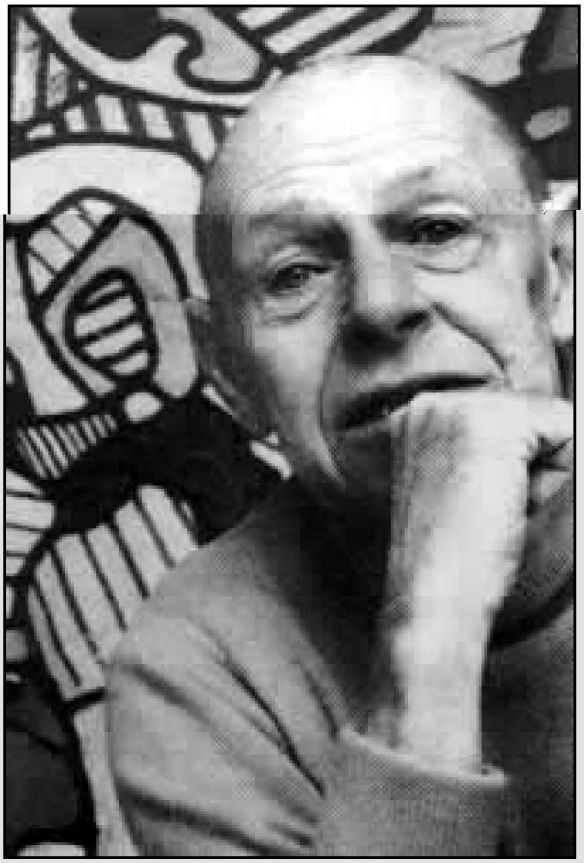
Maurice Nadeau

Dubuffet, eliberatorul

Când, la sfârșitul Ocupației, începeau să se descopere „tablourile" lui Jean Dubuffet, mulți au zis că e o farsă și nu doar unul își amintește râsetele ofuscate care au întâmpinat prima expoziție a pictorului la Galeria Droiun din 1945.

Jean Dubuffet, *Catalogue des travaux de Dubuffet / Catalogul lucrărilor lui Dubuffet*, Editura Pauvert

Jean Dubuffet, *Prospectus et tous les ecrits suivants / Prospect și toate scrierile următoare*, 2 vol., Editura Gallimard



Era un profesionist al paradoxului și nu-l numeam, de altfel, și negustor de vinuri? Cunoscătorii nu puteau sub nicio formă să ia în serios aceste picturi zugrăvite într-un mod grotesc, cu desen infantil și foarte asemănătoare cu grafitti-urile mâzgălite de o mână neîndemânatică. Dacă acest Dubuffet nu era un adevărat „naiv" – ceea ce i-am fi putut ierta – provocarea era de o asemenea anvergură încât criticii de temut își făcuseră o datorie din a-l denunța pe acest „autor" și „înșelătoriile sale periculoase". El își alesese, pentru a se face cunoscut, calea cea mai scurtă, aceea a scandalului. Din fericire, gâștele Capitoliului vegheau: nu le convenea să ia o cioară drept porumbel sau Pireul drept om.

Pictor și scriitor

În aproape douăzeci și cinci de ani, lucrurile s-au schimbat destul de mult. Jean Dubuffet este astăzi recunoscut în calitate de pictor, fiind mare în rândul celor mari. Consacrarea oficială i-a venit sub forma unei retrospective a operelor sale organizată, în ultimii ani, din partea Ministrului Culturii, și dacă există un ultim grup de rezistenți sau de „alergici" la arta lui, nu este format decât din câteva loaze strălucite ale criticii academice.

Ne putem întreba dacă situația actuală a pictorului, trecerea sa la rangul artiștilor „ștampilați" și faptul că dă bine să-l admiri sunt atitudini preferabile refuzurilor stârnite în trecut de vechile sale producții. Ceea ce putem remarca, în orice caz, este faptul că aceste incidente au o contribuție mică în evoluția unui talent perpetuu inventiv și care, în ciuda etapelor în care fiecare o dezminte pe cea precedentă, nu încetează să șocheze și să surprindă. Ceea ce se spunea ieri depre Picasso și de capacitatea sa de reînnoire se aplică și în cazul lui Jean Dubuffet: el nu este, pentru a ne da seama, decât la nivelul de-a frunzări deja numeroasele fascicule din catalogul lucrărilor sale. Singurele constante ale propriei opere sunt spontaneitatea, spiritul inventiv și surpriza făcută însuși sinelui său. Ceea ce știau primii săi admiratori, în primul rând, Georges Limbour, care a fost adevăratul său descoperitor, este că acest mare pictor era în egală măsură și un mare scriitor: spontan, savuros, plin de cumințenie și de umor, surprinzator în utilizarea unor cuvinte uneori demodate, inventând însă altele personalizate, econom în vorbe, nu într-o manieră

clasică, ci făcând, dimpotrivă, să cadă cămașa de forță tradițională și corsetele la modă, libertin fără a fi ostentativ, clar, sensibil și cât se poate de distant. Prospectul amatorilor de orice natură publicat în 1946, în serie limitată, le cauza literaților o surpriză cel puțin la fel de mare ca aceea pe care picturile sale o provocau amatorilor de pictură. Acesta nu era primul venit care, cu o asemenea voioșie, cu un asemenea bunsimț dintr-o dată regăsit, făcea picturii, muzeului, artei oficiale, micii trupe de alergători de galerii, culturii pedante și plictisitoare, un proces pe care el își propunea să-l câștige pe un alt teren, acela care rămâne în ciuda a orice pentru ca el să aleagă: acela al formelor, al liniilor și al culorilor.

Îndrăznea să afirme că „arta este o mare minune pentru om", „o nevoie absolut primordială", care se manifestă acolo unde ne așteptăm mai puțin s-o găsim: în modul de-a vorbi sau de-a merge, de-a respinge fumul țigării, de-a dansa vals sau de-a frige un pui. Regreta să constate că pictura nu putea trece de-aici înainte drept o artă, că n-o mai privea nimeni, poate doar pentru a încerca să găsească „mizerii" și că, în afara maniacilor, oamenii făceau mult mai bine să meargă la cinema.

Din dorința de-a rafina și de-a vrea să-și depășească predecesorii, acei nerozi care nu aveau habar încă de telefon, pictorii deveniseră pretențioși și inaccesibili, convinși c-ar fi fost „însemnați de către destin" și c-ar fi venit „pe lume cu o paletă pe cap". Sau, spune Dubuffet, „a picta este la fel cu a vorbi sau a merge"... „toți sunt pictori". Afirmație revoluționară, care readuce în discuție o faimoasă formulă a lui Lautréamont în legătură cu poezia și care se înconjura de revelații demne de a-i face să pălească de o gelozie retrospectivă pe modernii noștri structuraliști: „Materialul este un limbaj. Arta trebuie să se nască din material. Spritualitatea trebuie să împrumute limbajul materialului. Acest lucru nu presupune să-i atașăm materialului un limbaj sau să-l facem să-i servească limbajului." Pe scurt, arta înseamnă aventură și nu se poate „artă fără beție". Ea este „cea mai pasionantă orgie a omului". Acest iconoclast care critica Arta și Artiștii (cu majusculă) sărbătorea, de fapt, creația poetică în maniera (și în formulele) lui Baudelaire.

De ce să se bucure

Ne face plăcere să regăsim acest *Prospect* în fruntea unuia dintre cele două volume masive care conțin toate scrierile lui Jean Dubuffet până astăzi. Ele sunt numeroase și variate: *Piese literare*, unde se învecinează, pe lângă texte în stilul lui Max Jacob (*Litige Bouveret*), bucăți patafizice (*Pôle du milieu*) uluitoarele creații verbale din *Ler dla campagne*, Anvouaiaje, *Labonfam abeber*, *Oukiva trèné sèbot*, despre care am greși dacă le-am considera simple destinderi: avem, mai degrabă, sentimentul că asistăm la nașterea unei limbi foarte vechi și originale, la apariția, așa cum s-a putut (sau ar fi putut) să se producă cuvântul legat și expresia, și este, în același timp, foarte haios și foarte emoționant. Volumul care conține aceste *Piese literare* este, în cea mai mare parte a sa, consacrat monografiilor pictorilor adunați de către Dubuffet în „Muzeul de Artă brută" și presupune să mergem din descoperire în descoperire, în timp ce a doua temă succedă *Piesele critice* (prefețe sau comentarii referitoare la pictori sau la scriitori – „Céline pilot"), un discurs articulat al pictorului asupra propriilor sale creații, discurs despre care merită să recunoaștem că prin câteva excepții – Georges Limbour, Geneviève Bonnefoi, italianca Lorenza Trucchi (1) – n-a fost vreodată egalat în luciditate, în obiectivitate, în căldura țelului urmărit. Dubuffet știe cu exactitate ceea ce face și nimic nu poate face mai mult decât să-i înnoade firul care îl ghidează în interiorul creației sale, fir al întâmplării și al surprizei. Anchete, interviuri, întrevederi precizează pentru jurnaliști și pentru public pozițiile și intențiile artistului, pe când o vastă corespondență îi revelează intimitatea uneori misterioasă, admirațiile sale umbrite, fiind, la urma urmelor, un om ieșit din comun. Este de adăugat faptul că aceste mii de pagini la care nimeni nu este indiferent,

de pe urma cărora mulți se bucură de-o lectură pasionantă, au fost adunate, selectate și adnotate de către Hubert Damisch care, în plus, le-a și prefațat cu inteligența care-l caracterizează. Sunt de invidiat cei care vor începe anul cu „Dubuffet"-ul lor: le va oferi un motiv de bucurie și de meditație pentru un număr generos de săptămâni.

De fapt, niciodată n-am fost asigurați că până-n prezent, cu această forță de convingere și cu această contagiere a exemplului, cum că arta n-ar ști să fie ceea ce societățile noastre, educatorii noștri, viața pe care o ducem au făcut lucrul cel mai plictisitor și mai frivol din lume. Oamenii citesc (destul de puțin), bat galeriile (în măsura timpului disponibil), se prezintă în număr imens la expozițiile Tutankhamon sau Picasso, cumpără cărți de artă și reviste specializate, vorbesc, trăncănesc și „mondenizează" pe tema a ceea ce-au văzut sau citit, fac risipă de cunoștinte (uneori proaspete) și de cultură, vor să se arate mereu mai informați sau mai cunoscători decât vecinul, fără a-și mărturisi unul altuia, între patru ochi cum s-ar spune, că toate acestea îi plictisesc în mod prodigios, exceptând mândria pe care și-o procură din faptul de-a nu fi în întregime niște ignoranți.

Un tablou de Rembrandt, o pictură de Goya sunt cu siguranță admirabile, și ne-am duce uneori chiar până la Amsterdam și la Madrid pentru a vedea originalul – în așa ceva constă turismul astăzi. În ceea ce privește viața majorității acestor spectatori grăbiți, obosiți, și care au încă multe alte lucuri de privit, s-ar modifica ea în vreun fel? Ce progres ar fi făcut în cunoașterea lui Rembrandt sau a lui Goya, aud: în resorturile intime care l-au împins pe unul să picteze „Rondul de noapte", pe altul „Împușcarea din 3 mai"? Ei și-au format perfect o cultură. Foarte bine. Pot vorbi în cunoștiință de cauză. Cu atât mai bine. De la an la an, dintr-o expoziție într-alta la muzeu, bagajul lor cultural se îmbogățește. Nu avem nimic de repetat. Dar dacă această faimoasă cultură, dacă acest bagaj care începe să-l balanseze pe cel de școală, apoi pe cel de liceu și de facultate și de care vor avea nevoie mai târziu pentru a păstra aparențele, în loc să-i ajute să trăiască, adică să se creeze pe ei înșiși în calitate de personalități libere și autonome pe parcursul unei evoluții care durează toată viața, dacă această cultură, după ce i-a intimidat, îi sufocă, le anihilează posibilele cicatrice pe care orice om le poartă înlăuntrul său? La această întrebare nu se găsește nici răspuns unic, nici sigur, și nu presupune să înălțăm bruta la nivelul omului de cultură. Ceea ce Dubuffet ține în orice caz să precizeze în ceea ce-l privește pe artist – și deocamdată pe el singur – este că „în cadrul națiunilor bine guvernate", „alături de corpurile constituite din Cultura" care protejează, ajută și răsplătesc, arta nu află, pentru a se naște și a se dezvolta, un aer respirabil. Dacă este vorba de aventură – și este mereu vorba de aventură – opera intră într-un circuit restrâns, limitat, mărginit de pază – a fost sau se transformă încetul cu încetul într-un fapt de cultură, adică în cadavru și, apoi, în mumie. „Care este durata de viață a unei opere de artă?" se întreabă el. „Zece ani? Douăzeci, treizeci? Nu mai mult, în orice caz... În afara câmpului artistic, toate aceste tablouri s-au răcit în tristele muzee, după ce-au fost pictate, ca femeile din cabinetul lui Barbă-Albastră! Fuseră niște tablouri: nu mai sunt."

Ce este arta?

Ce este, până la urmă, arta? Ce așteptări avem de la ea? Dubuffet ne spune: „Arta este în esență noutate..." Ceea ce așteptăm de la artă este să ne cizeleze, să scoată ușile din țâțâni. Să ne reveleze fapte (referitoare atât la propriul sine, cât și la atitudinile noastre), aspecte neașteptate, ieșite din comun. Arta ar fi, în esență, revelație – a noastră, a lumii – prin mijloace pe care natura, nu cultura (tocmai de aceea, prin limbaj, ca fapt cultural, Dubuffet își propune să găsească sursa originală) le pune la dispoziția noastră. Să ne înțelegem: pune aceste mijloace la dispoziția tuturor. În această nebunie, artistul nu este o ființă privilegiată. El este doar singurul care îndrăznește să ia cuvântul pe cont propriu:

„rolul artistului este în mod capital cel al unui inventator". Și „caracterul propriu al unei arte inventate este să nu semene cu arta în folosință." De unde rezultă că – observația contează în primul rând pentru ceea ce Dubuffet numește „micile sale lucrări" – arta inventată, care nu seamănă cu „arta în uz", nu trece drept artă, ci drept contrariul artei. Cine va decide? Artistul? „Corpurile constituente ale Culturii"? Dubuffet nu este aristocratul disprețuitor, după cum ar părea: el oferă cuvântul în ultimă instanță tocmai celor care se folosesc de artă. Dar pentru a le cere mult, pentru a le cere infinit de mult: „Este rândul vostru să jucați, domnilor folositori! Partea care vă revine este foarte importantă, este aproape la fel de importantă ca aceea a inventatorului. Priviți cu atenție nu doar ceea ce pare a fi artă, ci mai degrabă pe ceea ce nu are deloc acest aspect și totuși este gata să devină, dacă știți cum să-l faceți să funcționeze: deveniți inventatori de invenții!"; astfel, pentru Dubuffet, un tablou este reușit când „funcționează", adică atunci când, prin acest intermediar, artistul și cel ce privește intră într-o conversație intimă.

Trebuie să credem că această conversație nu este una frecventă, ci este cât se poate de rară, și cu atât mai mult cu cât muzeul și marile expoziții, fiecare de partea sa, artistul și beneficiarul n-au avut grijă să-și lase la vestiar tot ce-ar fi putut ști unul despre altul. Unul se prezintă acoperit de patina anilor, sub funinginea groasă de admirații uneori centenare, celălalt, cu micul său bagaj cultural și, în încăierarea care are loc, artistul are rareori ultimul cuvânt: într-adevăr, el nu reușește să se facă auzit. Înghițit, digerat, asimilat, iată-l aruncat în fundul sacului, în compania multor altora. Beneficiarul pleacă infatuat, cu bagajul său puțin mai greu, și chiar când va afirma că tabloul unuia sau altuia i-a transmis ceva, trebuie să înțelegem că este doar un mod de-a vorbi. Pentru Dubuffet, dialogul se instaurează în secretul unei confruntări față în față a celor doi, în cel mai profund ungher al lor, în care cineva renunță la calitatea de artist, iar altcineva, la aceea de consumator, pentru a-și comunica ceea ce au mai intim. Este greșit să credem că marele artist suscită admirația. Este absolut contrariul: șochează, surprinde, scandalizează înainte ca timpul, mulțimea sau cultura să-i roadă aripile, să-l tatoneze și să-i dea o figură prezentabilă. Este de datoria societăților să acționeze în așa fel încât, spune Dubuffet „arta este în esență inacceptabilă! Și inutilă! Și antisocială, subversivă, periculoasă! Și când nu este așa, adaugă el, nu este decât o monedă falsă, un manechin gol, un sac de cartofi."

S-a crezut că, prin compozițiile sale, Jean Dubuffet își bate joc de artă, aruncă în derivă ceea ce orice om, chiar și cel mai frustrat, recunoaște în mod natural, cu toate că este un concept vid: acela al frumuseții – și nu mulți au fost cei care nu i-au iertat *Trup de doamne*, în afara acelor imagini considerate caricaturi ale unor oameni celebri. Tablourile sale au stârnit râsul, dar nu au fost nicio clipă crude și se spune că artistul trebuie să-și revină din mizantropie, până la disprețul umanității, pentru a reda oamenilor și vieții o reprezentare deopotrivă derizorie și copleșitoare. Dubuffet ne asigură că nu este nimic, iar noi suntem convinși de acest fapt. Concepția sa despre artă nu este în mod sigur aceea pe care o regăsim în tratatele de estetică și, pentru a-i detesta pe greci și canoanele lor, artistul este mai atent la ce face cotidianul din viața cenușie și plictisitoare a oamenilor de astăzi, la banalitatea muncilor și a ocupațiilor lor, la ordinarul materiilor, dar și la ceea ce înnobilează ori ceea ce manipulează sau de ce sunt înconjurați: praf, păr și funingine, pietriș, zgură de metal. Priviți aceste materiale, malaxate, lucrate, triturate, cărora le dă formă și limbaj, și în ele ne regăsim și noi mai mult decât în albastrul de Prusia sau în verdele veronez.

„O ocupație destinată sărbătoririi"

Nu pentru a ne băga nasul unde nu ne fierbe oala, ci, din contră, pentru a evalua până în cel mai mic detaliu și pentru a sărbători în totalitatea sa această imensă

mașină animată numită viață și această ființă de neînțeles, profundă, care se cheamă om, ambele luate, nu în plină glorie, ci în banalitatea cotidiană, în oarba lor funcționare de fiecare zi: „arta mea este o ocupație destinată sărbătoririi", scrie el, și este adevărat. Însă aici liturghia este rostită pentru toți, inclusiv pentru cei care nu au posibilitatea să se îmbrace cu hainele bune de duminică pentru a merge s-o asculte. Dubuffet n-a putut să scape de admirația snobilor, a oamenilor rafinați sau, cum spune el, a ofițerilor de poliție și a coloneilor culturii. Totuși, el n-a fost niciodată prizonierul lor, ba chiar i-a combătut în cărțile sale, prin felul de-a se interesa ostentativ de cei care aveau o atitudine reticentă față de el, interesându-se apoi de sine, cu privire la faptul că nu e încă nimeni pregătit să țină la artă: cu precădere, la arta celor simpli, a maniacilor, a dulcilor visători, a nebunilor (inclusiv a acelora pe care-i ținem închiși). Arta pe care el a numit-o „brută", adică sălbatică, originală și precedată de o incorigibilă nevoie de creație, în comparație cu arta domesticită a profesioniștilor și a negustorilor. Trebuie citite monografiile pe care le consacră acestor posedați. Nicio aplecare, niciun spirit patern sau aer superior. În schimb, multă dragoste, umilință, admirație. Sămânță pentru sufletele puternice.

Nu am isprăvi să-l însoțim pe autorul acestui volum de-a lungul itinerariilor sale, în itinerarul unei vieți, în itinerarul unei vocații și am vrea, în același timp, să vorbim și despre picturile sale, și despre talentul său de scriitor, despre viziunile sale critice, filtrate prin filozofia și prin metafizica sa (Hubert Damisch abia dacă ne-ar îngădui), să discutăm despre arta (care este diferită) de-a scrie scrisori și de-a primi; până la urmă, despre omul, al cărui spirit caustic și al cărui simț al umorului ascund, probabil, cu o nevoie nedisimulată de singurătate, o voință deliberată de-a se situa la margine, și de ce nu? Despre orgoliul legitim al creatorului-inventator, exprimând nu mai puțin o mare nevoie de-a se face auzit, înțeles, iubit. Legenda ce epatează spiritele burgheze, admirată de snobii și revoluționarii de dreapta, îl apasă pe Dubuffet, care refuză premii, recompense, patronate și nu consideră necesar nici măcar faptul de a-și expune tablourile. În ciuda acestor lucruri, el păstrează o socoteală riguroasă, își petrece timpul clasându-le, inventariindu-le, notându-le. Are momente în care se simte prăbușit și se ceartă cu ușurință cu prietenii săi, chiar și cu aceia care îi sunt atât de apropiați încât consacră operei sale o bună parte din energia și din timpul lor, după care el le răspunde, tandru, afectuos, generos. Oare ne interesează toate acestea?

Din toată această abundență conținută în *Prospect*, să ne limităm la a extrage încă un citat – va fi ultimul însă – care merită osteneala: „Pictura mi se pare lipsită de interes când nu este vorba despre reprezentații pe care pictorul dorește să le vadă și pe care nu are altă șansă să le privească decât organizându-se el însuși. Pictorul, la capătul diametral opus cu faptul de a picta ceea ce vede – așa cum are impresia un anumit public prost informat – nu are un motiv întemeiat decât să picteze nu ceea ce nu vede, ci ceea ce tânjește să vadă." Domnilor realiști, salutați! Domnilor genii, primiți amenda onorabilă, secretul vostru a fost divulgat. Fiecare dintre noi este pictor, poet, muzician, arhitect, într-un cuvânt, artist. Totul constă în a îndrăzni. Nu de ochii lumii, ci pentru sine, pentru mica sărbătoare lăuntrică, pentru a-ți reprezenta în fața ochilor și a avea la îndemână ceea ce nu există încă în lume și care, trăgându-se din marele adânc Malempa (2), oricine o poate readuce la viață. Pentru această descătușare a modului de gândire, Dubuffet capătă rol de exemplu. Și dacă i-a luat altcuiva cuvântul, acest cuvânt nu este cu nimic mai prejos: oriunde, întotdeauna și în orice imprejurare, „revoluția permanentă".

(1) Lorenza Trucchi, Jean Dubuffet, De Luca, Roma.

(2) Expresia îi aparține lui Gide, după cum știm, în legătura cu „sechestrata din Poitiers".

Quinzaine Littéraire, nr. 68, 1.3.1969.

Sfârșitul călătoriei

A trecut timpul în care să vorbim despre Céline fără injurii ce ridică blamul public. Nu mai e considerat încă drept un scriitor și este același căruia, astăzi, îi omagiem meritele. Cu atât mai bine.

Louis-Ferdinand Céline, *Nord*, Editura Gallimard.
Louis Ferdinand Céline, *Rigodon*, Editura Gallimard.

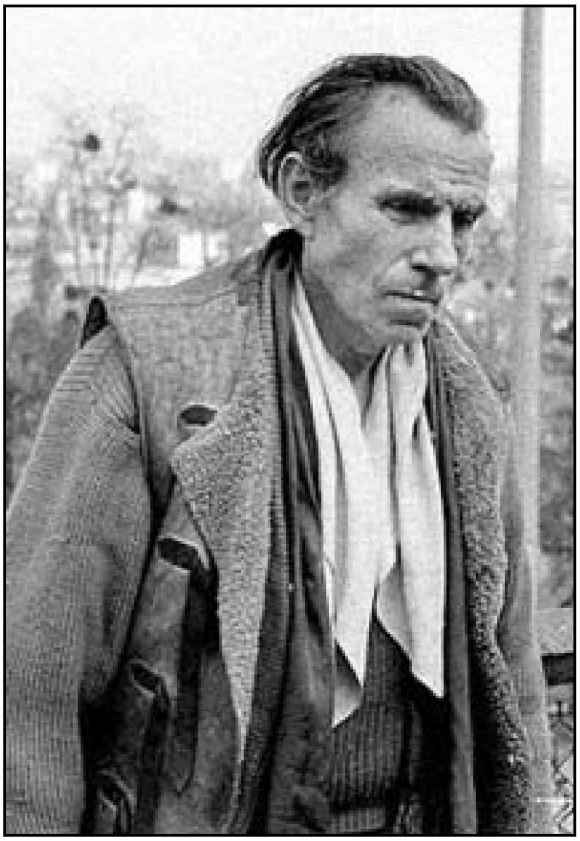
Normal, elogiile întârzie pentru opere care contribuie puțin la gloria celui care scrisese *Călătoria, Moarte pe credit, Guignol's Band / Trupa lui Guignol* (și *Podul Londrei*, text găsit recent între hârtiile sale, care ar fi trebuit să mobilizeze întreaga critică). Despre escapada germano-daneză, Céline spusese esențialul în *De la un castel la altul*, iar în *Nord* divulgase deja nițel. În acest *Rigodon / Dans* postum, muncește pentru o nimica toată, și, făcând apel la toate resursele sale pe cale de a fi epuizate, oferă spectacolul unui scriitor care își supraviețuiește și care e conștient de asta. Cât despre Achille, directorul Editurii Brottin, față de care se știe cu o datorie, „mâzgălește hârtia", își urmează „cugetarea", își face de lucru. Pe 1 iulie 1961, dimineața, pune capăt romanului *Rigodon*. În aceeași zi, la ora optsprezece, moare.

Alții, înainte lui, au murit cu pana-n mână: Flaubert, Proust, și nu trebuie să ne lăsăm păcăliți de cinismul său de muncitor extenuat. De-a lungul paginilor rescrise de nenumărate ori din *Rigodon*, de-a lungul frazelor care păreau încă de la prima izbucnire să-și găsească făgașul, de-a lungul acestei dezinvolturi a cronicarului care pare să treacă de la una la alta, după ce-și mobilează propunerea cu cele mai mici risipe palpită o conștiință de scriitor. Céline, care-și strigă cu atât mai mult geniul cu cât este încă mai puțin sigur că încă îl deține, practică o cinste primară: vrea să-l dea oamenilor în schimbul banilor lor. *Rigodon* a fost poate întreprins din motive alimentare, dar nu e în niciun caz o operă făcută de mântuială. În supoziția că artistul nu avea mare lucru de spus, viețuiește artizanul: onest, curajos, scrupulos. Și care ne atinge mai puțin prin nenoricirile escapadei germane, decât prin necesitatea de a face să se ivească, încă o dată, un cuvânt îndărătnic, să-l facă inteligibil, să-l fixeze pe hârtie. „Mă repet", spune el de o sută de ori, reiau și „fac prostii". Ceea ce îl conduce la finele vieții și la „ramolisment", la necesitatea de a-și îndeplini „angajamentele" de librărie reiese evident din obligația de a concura încă o dată cu cuvintele. Nu mai este acel Céline din *Călătoria*, totuși trebuie să fie în continuare Céline, până la capăt, până la moarte. În asta rezidă adevăratul său „contract", și tot în asta, drama sa. Nu în aceea a unui „colaboraționist", persecutat și cu care nemții înșiși nu știu ce să facă, ci drama unui scriitor.

„Chinezii de la Brest"

De fapt, a povesti încă o dată aventurile fugarului dintr-o Germanie prinsă între baricadele americane și rusești ca într-un clește care se tot strânge nu-l distrează deloc. „Cronicar al marilor marionete", martor al dezastrelor, vestitor de apocalipse, desigur că era făcut pentru aceste roluri și nu ratează șansa de a se juca și aici de-a profetul: vede „chinezii la Brest" și rasa albă „stricată" de melanjul între negru și galben, pe cale de dispariție definitivă. Fiind recompensat că se pune pe treabă și nu fără să simtă nevoia – de a vorbi de el însuși, de traiul său la Meudon, de prietenii și de dușmanii săi, de persecuții, adevărate ori false, cărora le este ținta, de refuzul justiției, a cărei victimă se crede, despre munca inumană la care este condamnat, despre trista onoare pe care i-o facem operei lui, adăugându-i, deși viu, în „cimitirul „Pleiadei", între „Dur-de-meche" și „Buste-à-pattes" (Malraux și Montherlant). Pe scurt, a parcurs tot drumul și, în plus, a trebuit să-i „amuze" pe oameni, oferindu-le spectacolul amărăciunii și al revoltei sale. Nu spusese încă de la *Călătorie* că îi este imposibil unui om ca el să scape „răutăților universale"?

Dar cum? El nu avea decât să aleagă tabăra cealaltă, a viitorilor eroi și învingători. Era pe punctul să se lase târât, în timp



ce, în calitate de medic al rezistenței pasive, se afla în misiune în sud-est. Iar el voia să aducă la Satrouville „o rablă" care aparținea municipalității. Era prea onest și, de asemenea, ceea ce nu spune niciodată, poate incomodat de pamfletele sale antisemite. Ar fi putut să nu-l reîntâlnească pe Pétain la Sigmaringen, cu atât mai mult cu cât n-a fost niciodată „un colaborator" activ. Ar fi însemnat să-și uite neîncrederea constitutivă, teama de „scelerat", de îndată ce evenimentele urmau să aibă o turnură dezastruoasă pentru nemți. Apoi, își părăsește adevărata gândire (pe care i-o ghicisem) pe care trebuia să o parcurgă Germania pentru a obține Danemarca, unde a „plantat" cele șase milioane de drepturi de autor.

O frescă

Iată-l, din nou, cu soția sa, Lilli, cu prietenul său, Le Vigain, care îl va părăsi în mijlocul drumului, cu motanul său, Bébert. Îl văzusem anterior la Sigmaringen, la Baden-Baden, la Berlin și în spațiul ciudat de la Kräntzlin, ne-a povestit chiar despre închisorile daneze. Revine dindărăt și ne spune, de această dată, despre tentativa, în primă instanță, eșuată, apoi reușită, de a pătrunde în Danemarca. Zdruncinat de la sud la nord și de la nord la sud în trenuri de flux și reflux, de refugiați, de încărcătură, el străbate o țară devastată, îngrozită, ale cărei orașe explodează în focuri de artificii sau nu sunt decât mormane puturoase de ruine, ale căror porți (Rostock, Hamburg), altădată înfloritoare, nu mai permit vederii decât greutățile obscene ale vapoarelor lor. Germania suferă un potop de foc, orașele trosnesc și fumegă, pământul își deschide craterele, mulțimile aleargă în toate părțile, năpustindu-se ici și colo ca orbii, luând cu asalt convoaiele oficiale, se aruncă până la un mareșal al Reich-ului. Refugiați de toate naționalitățile, leproși evacuați, nebuni eliberați din azile, soldați derutați, civili înfometați, copii abandonați se ating sau se amestecă în talmeș-balmeș și în confuzie. Este iadul pe pământ. Céline se simte în largul său.

O frescă, desigur. Alcătuită din tablouri succinte și bine ordonate, fiecare nefiindu-și suficient sieși, brăzdat de plaje, unde Céline, apelând la un trecut care ajunge până la copilăria sa (inundațiile de pe Sena din 1910) și la un prezent al scriitorului în carantină la Meudon, în 1960, ne permite să luăm nu chiar o pauză, ci un recul ce ne oferă dimensiunile potrivite. Mai mult decât un rezultat al oboselii, nonșalanța este aici o necesitate dictată de obiect și, fie că e vorba de Garenne-Bezons, fie de Germania în flăcări, acest obiect nu s-a schimbat în fond: este mereu Céline: chinuit de evenimente, de viață, de oameni și, de-a lungul lui, care se ține, ca Rousseau, altădată, ca exemplu, lamentabila condiție a unui individ „în afara șablonului" expus la ostilitatea speciei umane.

O scriitură gâfâită

Copilul din pasajul Choiseul, angajat voluntar de la 14 ani, medicul de cartier, călătorul a două lumi nu mai este de acum înainte decât un fugar infirm care se târăște cu două bastoane, între o femeie pasăre și un amic care ajunge nebun, nemaiavând legături cu viața sa decât prin pisoiul

Bébert, purtat într-o desagă. Se îndoiește de tot și de toate, în primul rând, de această rasă străină pe care o disprețuiește și a cărui vină n-a fost decât să creadă că voia să se debaraseze de el: n-a fost el condus, alături de mii de nedoriți de felul lui într-o gară pe care aviația Reich-ului s-a apucat să o bombardeze conștiincios? Datorită neîncrederii sale mereu în alertă, reușește să scape. La Ulm, într-un oraș pustiu, în care n-are importanță cine, poate singura căpitănească de pompieri, de exemplu, ar putea, fără altă formă de proces, să încheie socotelile cu trei „franțuzi" suspecți. Sau la Hanovra, refugiați sub un clopot de sticlă, „de trei ori mai înalt decât Notre-Dame", stârnit de un bombardament, care tinde să-i înghită. Sau pe podul Kiel, între cer și mare, bombardat de R.A.F. Sau într-un tren, blocat într-un tunel, care se mișcă suflat de bombe. Acestea sunt nenorocirile războiului, am spune. Céline vede la tot pasul reaua intenție, agresiunea contra propriei persoane, mizeria pregătită îndelung. În schimb, nu e în întregime decât bunăvoință, milă, dorință de a-și îngriji seamănul. Are grijă de o bandă de puștani scăpați dintr-un azil de bolnavi mintali, îi îngrijește, îi hrănește. Și trebuia să-și dea seama că soarta nu este atât de nedreaptă cu el: datorită lor, care au putut să se dea drept suedezi pe lângă Crucea Roșie a acestei țări, trece faimoasa frontieră. Dar îi e de ajuns pentru această dată: a înnegrit o mulțime de pagini, așază peniița și nu mai are decât să aștepte chinezii sau moartea.

Deși ne apărăm, sau ne obișnuim cu ceva, trebuie să recunoaștem că farmecul ne prinde întotdeauna. Scriitorul suferă și se întristează, ne spune despre dezgustul de ocnaș al trusei de scris, se revoltă din cauza injustiției, declară că-și bate joc de cititor și-și trimite toți concetățenii la plimbare; cu toate acestea, ne captivează. Mai puțin pentru că ne arată această scriitură întreruptă, gâfâită, formată din scurte fraze și din puncte de suspensie. Din fraze mai eliptice decât oricând altădată, strânse în ele însele ca niște câini gata să muște, fraze scurte și care, totuși, arată, evocă, sugerează. Ne fac să părăsim realismul pur pentru o viziune creată din zgomote, din culori, din senzații tactile, din angoasă, nebunie, milă și furie. O apocalipsă, formată din detalii aproape banale în monstruozitatea lor și atât de îngrijit alese, încât epicul rămâne fixat în cotidian și ne face să uităm că e vorba de literatură. Marile orgi și toate instrumentele de percuție dintr-odată se aud în acest vacarm, în care urechea percepe faimoasa „muzicuță" celiniană și miorlăiturile discrete ale motanului Bébert. Scriitor neglijent, Céline? Torențial și guraliv? Alții, cu siguranță, da! Își amintește prea mult de mama sa dantelăreasă pentru a nu ști că toate construcțiile durabile se fac din puncte mici, cu mult curaj, cu răbdare și cu „migală". Și că a se repeta, a se abandona ideilor fixe, a-și cultiva nebunia înseamnă a căuta la nesfârșit fisura care îi va permite să străpungă zidul incapacității de a înțelege. Muncă de Sisif, muncă de scriitor.

În același timp, toate acestea nu ne mai surprind deloc, fac parte din ceea ce cunoaștem, din „cultura" noastră. Céline este primit printre cei mari și nu e departe vremea când, așa cum o spune, îi va ajuta pe puști „să-și dea bacul". Dar vom studia *Călătoria* sau *Moartea pe credit*. *Rigodon* – și poate acolo e ultima lovitură a sorții – va fi așezat de către viitorii profesori printre operele minore ale unui scriitor, care, la sfârșitul zilelor sale, nu mai avea forța să-și semene sieși.

Notă. Pentru o mai bună cunoaștere a lui Céline, este utilă lectura celor două mari caiete de l'Herne care îi sunt consacrate. Vom putea consulta lucrarea lui Dominique de Roux (*La mort de Céline / Moartea lui Céline*), care urmează să reapară sub formă de carte de buzunar (1/18) și volumul din „Biblioteca ideală" (la Editura Gallimard). Dar mai ales cei care nu l-au citit ar trebui să-și procure *Podul Londrei*, un „mare Céline" trecut aproape neobservat.

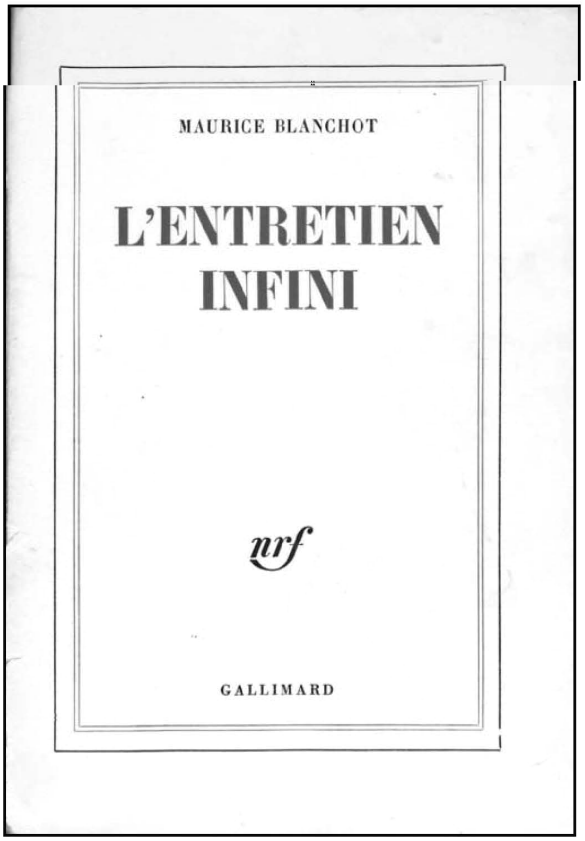
Louis-Ferdinand Céline, *Rigodon*, Editura Gallimard, 320 p.
Louis-Ferdinand Céline, *Nord*, Editura Gallimard, ediție definitivă 461 p.

Quinzaine Littéraire,
nr. 86, 1.1.1970

Tabula rasa

Nu este insolent să vrem să-i însoțim gândirea lui Maurice Blanchot, pe câtă vreme nu suntem niște profesioniști ai mânuirii ideilor și n-am ști că ne facem iluzii că pătrundem în meandrele unuia dintre spiritele cele mai riguroase, dar, totodată, cele mai subtile de astăzi? Cel puțin, dificultatea lecturii, cu deosebire de cea pe care o încercăm față de opere scrise recent de către gânditori mai puțin discreți, nu ține de un vocabular de netrecut sau de torturante prețiozități de scriitură: Maurice Blanchot folosește o limbă transparentă și dacă vreo afirmație ne-ar părea în primă instanță obscură, în fond, ea este extrem de clară.

Maurice Blanchot, *L'entretien infini / Convorbirea nesfârșită*, Gallimard



Dacă înțelegem cu greutate ce ne spune de prima dată, pe noi trebuie să dăm vina, pe lipsa noastră de exercițiu, pe deficitul nostru de receptivitate, pe lenea noastră. În orice caz, și de-am fi incapabili să ne ridicăm deasupra celui mai de jos nivel de înțelegere generat de fluxul dintre autor și noi, că acesta ar fi suficient de puternic și de bogat să ne zdruncine un anumit număr de certitudini înrădăcinate până în prezent în mintea noastră, și care nu erau decât niște fleacuri stânjenitoare.

Mai întâi, de ce un asemenea titlu? Pentru că e vorba, efectiv, sub diverse feluri, de un dialog. Dialog care ar fi mai puțin cronica unei conversații sincere între doi interlocutori, mai autentică decât o escaladă unde contează cât de bine îți asiguri piciorul drept după cel stâng, și așa mai departe. În ceea ce privește cea mai mare parte din operă, dacă este alcătuită din studii pe care le-am putut citi succesiv în revistă de vreo zece ani, dar grupate într-o anumită ordine și în vederea unui anumit final, am putea spune că autorul a urmărit un „dialog" cu scriitorii și cu operele, viu caracterizate în originalitatea și în lumina lor particulară, ca rol și datorie a criticului – păstrate în același timp pentru tot atâtea sugestii ce se pliază pe o gândire care, prin ele și de-a lungul lor, își urmează propriul drum. Totodată, se înțelege să atragem atenția asupra faptului că autorul nu pare să-și fixeze un scop precis și nu are de gând să tragă concluzii care să reprezinte părțile unei demonstrații. E un drum deja făcut, făcut în joacă (deși e vorba de un joc riguros), în care Maurice Blanchot doboară un anumit număr de ipoteze filozofice sau metafizice, destramă concepte ca acelea de „tot", „unitate", „continuitate", „discurs", dezumflă numeroase metafore care ne servesc drept motiv suficient (toate cele ce se referă, de exemplu, la „lumină", la „claritate", la dorința de „a lumina" o întrebare sau o problemă), în vreme ce nu ne mai rămâne mare lucru, într-adevăr, din ceea ce autorul părea încă să păstreze în *Spațiul literar* sau în *Cartea ce va să vină / Le Livre à venir*: noțiunile de „artă", de „literatură", de „capodoperă", chiar de „operă", chiar, și mai radical încă, de „carte".

Cum ar putea să facă, astfel, *tabula rasa*, limitându-se la faptul că noțiunea de „nihilism" aparținea unei epoci fericite? Trebuie să revenim la ceea ce înțelege el prin „convorbire" care, mărturisită sau ascunsă, for-

mală sau subînțeleasă, nu păstrează nimic din disputa filozofică, când e vorba să-și învingă adversarul sau să-l folosească așa cum o făcea Socrate, pentru a-i moși adevărul de-a lungul unei lente gestații la care asistăm. Dar nu e vorba de mai mult – ar fi prea ușor – decât de a da, de fapt, dreptul la replică avocatului diavolului sau de a obiectiva o parte din sine pe care ar folosi-o complicii săi ori, în plus, de a-l considera pe scriitor (sau de a-i judeca opera) un (o) oarecare. Convorbirea nu există decât pornind de la existența „celuilalt", existență resimțită drept cea mai mare ciudățenie și drept cea mai apropiată stranietate, și când, pentru Maurice Blanchot, acest „celălalt" s-ar fi chemat, de exemplu, Georges Bataille, de-a lungul unei prietenii de treizeci de ani, între ei s-ar continua această „conversație nesfârșită".

În legătură cu Bataille, Blanchot scrie: „În dialogul pe care îl întreținem, gândirea însăși se joacă, îndemnându-ne să susținem, în direcția necunoscutului, ilimitarea acestui joc, pe când a gândi, este, așa cum a dorit Mallarmé, o afacere primejdioasă". Obiectul acestui joc? „Este vorba, în această mișcare, nu de unele obiceiuri ori de altele, de a vedea sau de a concepe, de a fi cât mai importante, ci mereu de unica afirmație, cea mai extinsă, extremă, până la punctul în care, odată rostită, ea trebuia, epuizând gândirea, să o raporteze la o cu totul altă măsură, măsură ce nu se lasă nici atinsă, nici gândită".

În loc de a numi acest gen de conversație „dialog", Maurice Blanchot preferă să îl desemneze drept „cuvânt plural", pe care îl definește: „căutarea unei afirmații care, chiar dacă scapă tuturor negațiilor, nu unifică și nu se lasă unificată, trimițând mereu la o diferență totdeauna din ce în ce mai tentată de a amâna..." De unde rezultă apoi că interlocutorii „spun aceleași lucruri, vorbind în aceeași direcție, pentru că nu discută și nici nu vorbesc despre niște subiecte abordabile divers, sunt purtătorii de cuvânt în vederea acestei afirmații unice pe care o excedează, în întregime, nu se opun, deci, și nu se disting cu nimic în legătură cu ce au ei de spus și, de fapt, dublarea afirmației, reflecția ei, o diferențiază din ce în ce mai profund, scoțând la lumina soarelui ascunzișul diferit care îi este propriu, stranietatea ei mereu ocultată..." Mai simplu poate, am spune că dintre acești doi interlocutori unul este tot timpul „celălalt" pentru cel care vorbește și că acest „celălalt", repetând ce spune primul, „vorbește în această prezență a cuvântului care îi este singura prezență", cuvânt pe care Maurice Blanchot îl definește ca „neutru, fără putere, unde se joacă nemărginirea gândirii, sub protecția uitării". Chiar mai simplu încă, dacă este posibil, ar trebui admis faptul că, pentru a avea loc, „jocul" gândirii (în diferitele sensuri ale cuvântului „joc") are nevoie de cel puțin doi parteneri.

Și observăm, în special în legătură cu Bataille – dar și pornind de la Heraclit, de la Sade, Nietzsche, Simone Weil, Camus, de la Robert Antelme, de la Raymond Roussel, de la Suprarealism – că Maurice Blanchot își „întărește" cuvântul cu literați, gânditori, filozofi, scriitori, care, cu toții, au vrut să depășească limitele literaturii, ale operei de artă, ale gândirii. Nu în virtutea unui adevăr particular pe care l-ar fi descoperit și, cu atât mai puțin, nu în scopul de a îmbogăți comoara culturală a umanității, cât mai ales ca și cum, subiecte și obiecte ale unei experiențe care distrugea radical experiența comună, ei nu fuseseră decât purtătorii de cuvânt a ceea ce numim „necunoscut", prin incapacitatea de a-l numi, fără îndoială de neatins, dar care se exprima prin intermediul lor și pe care Maurice Blanchot îl definește cel puțin în posibilitățile sale de golire (a realității, a conceptelor, a noțiunilor filosofice, de-a lungul unei necontenite interogații a realității, a tuturor conceptelor, a tuturor noțiunilor) și de parcă acest „necunoscut" nu ar fi putut fi prins altfel decât sub specia Exterorității și a Neutrului.

Exterioritatea și Neutrul sunt aici caracteristici ale scrisului și, în același timp, ceea ce generează (ar trebui spus că autogenerează) scrisul, printr-o exercitare dezinteresată. Atunci când îl credem în slujba cuvântului (și că se inserează acolo aproape natural) – cuvânt care nu este niciodată decât idealist sau moralizator – Blanchot e în centrul „jocului absurd" de care vorbea

Mallarmé, însă un „joc" nu înseamnă nimic dacă nu este, simultan, resimțit ca o necesitate. În măsura în care am întâlnit-o demult, într-o ideologie moștenită din secolul al XIX-lea, producătoare de „capodopere", de „opere" și de „cărți", puterea „se referă numai la sine", nu se consacră decât sieși și, „eliberată lent" ca „forță aleatorie a absenței", fără a aparține nimănui și fără să aibă identitate, „răspândește posibilități" infinite. Putere de aneantizare? Ar însemna să-i conferim un soi de optimism. „Înțeleasă", declară Blanchot, „în rigoarea sa enigmatică", apare mai degrabă ca „o putere anonimă, distrată, amânată și dispersată de ființă, în raport cu care totul este pus la îndoială, în primul rând, ideea de Dumnezeu, de Sine, de Subiect, apoi de Adevăr și de Unul, în fine, de Adevăr și de Operă." Departe de a avea ca scop Cartea, puterea se ține „în afara discursului, în afara limbajului", și cât despre relația cu Cartea, „i-ar marca mai degrabă sfârșitul".

După „Cuvântul plural" și „Experiența-limită", Maurice Blanchot își intitulează una dintre cele trei mari părți ale operei sale tocmai „Absența cărții". El a reunit mai mulți scriitori, pe lângă Novalis, Rimbaud, Kafka, Artaud, René Char, André Breton. Toți, mai mult sau mai puțin, ar fi căzut de acord în mod tacit cu această definiție: „Cartea: trecere a unei mișcări infinite, mergând de la scrisul ca profesie la scrisul ca lipsă de ocupație, trecere care numaidecât înfrânează. Scriitura trece prin carte, în mod prostesc cartea nu este decât ceea ce este destinată să fie (soarta sa). Scriitura trece de carte, scriitură care se înfăptuiește prin propria sa dispariție; cu toate acestea, nu scriem de dragul cărții. Cartea umblă cu șiretlicuri, prin care scriitura există și în absența cărții." Aceste lungi cotituri ale gândirii lui Maurice Blanchot nu sunt inutile în ceea ce privește lecția pe care noi ceilalți, cititorii, o putem scoate împotriva destulelor teorii la modă care ne întristează, potrivit cărora scriitura este, înainte de toate, putere de interogație, de a evita realitățile cele mai bine fondate, de discontinuitate și de ruptură. Ea nu creează nimic și nu îmbogățește pe nimeni. Din contră, deteriorează, dizolvă, distruge.

Puterea ne invită să mergem întotdeauna dincolo, spărgând toate cercurile (și, adaugă Blanchot, „cercul tuturor cercurilor: totalitatea conceptelor care întemeiază istoria, în care se dezvoltă și în care își află desfășurarea"). Puterea a atacat întâi „discursul": acel „discurs în care, așa nefericit cum credem că este, ne odihnim și de care dispunem, instalați confortabil". Puterea nu este, de fapt, niciodată manipulată pentru un individ, ci trebuie să fie în numele tuturor, anonimă, și care, ca exigență finală, „presupune o schimbare radicală a epocii": altfel spus, prin „finalul istoriei" și prin instalarea comunismului, a acelui comunism care va fi întotdeauna dincolo de comunism. În aceste condiții și cu această perspectivă, „a scrie", declară Maurice Blanchot, „devine o responsabilitate teribilă." Este, într-adevăr, „practicarea violenței la cel mai mare grad", „depășind Legea, toată legea și propria sa lege."

Meritul lui Maurice Blanchot, fascinația pe care o exercită asupra cititorului țin mai puțin de personalitatea autorului, de ansamblul de calități care fac din el scriitorul pe care noi îl cunoaștem, decât de acea fluență pe care o oferă pasajelor gândirii ori decât de acea capacitate de a îndemna gândul care pune stăpânire pe el și pe care îl împinge tocmai cât să-și depășească limitele. Nu prin raționamente, argumente, dezvoltări. Ci prin hopuri și salturi în esențial, care ne aruncă în inima unei evidențe niciodată percepute până atunci. Această inițiativă ce ține tot de joacă (de curiozitatea de a vedea până unde se poate merge) prezintă un joc mai serios în care irumpe esențialul: în ceea ce gândim, simțim ori credem în general. Îndemnați la un exercițiu dificil de gimnastică, cu siguranță nu vom căpăta vreo grăsime culturală, însă ceea ce pierdem, în fărâme și bucățele, nu este decât stângăcia groaie pe care o confundăm cu bogăția.

Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini / Convorbirea nesfârșită*, Editura Gallimard, 644 p.

Quinzaine Littéraire,
nr. 119, 1. 06. 1971

Sartre și „Idiotul familiei"* (partea 1)

Sartre însuși a considerat *Idiotul familiei* drept roman(1), deși l-a publicat în colecția „Biblioteca de filozofie", destul de săracă în materie de ficțiuni de felul acesta. Foarte bine a făcut. În afara faptului că-i dezarmează pe istoricii literaturii, mai preocupați de fapte decât de ipoteze, el își arată stima pe care o are față de genurile literare (sau filozofice), astăzi, ultime sechele ale unei producții literare cărora prietenii noștri de la *Tel Quel* n-au greșit dându-le numele generic și puțin compromițător de „texte".

Un text, aici, de 2136 de pagini strânse într-un format mare care seamănă cu Mont Blanc văzut din Chamonix și despre care alpinistul, îngrijorat, se întreabă dacă se va aventura sau nu în a-l escalada. Pentru aceasta, îi trebuie suflu, timp și multă îndârjire. În ceea ce mă privește, n-am ajuns decât până la Marea de Gheață: 800 de pagini deasupra nivelului mării. Mai multe nu voi spune, în acest prim capitol, că încă de la primele 648 de pagini, care formează prima mare parte a volumului – pe care am putea-o desemna ca „formare" – și care corespund primei copilării a eroului, „protoistoriei" sale, de fapt, epoca – aici suntem de acord cu autorul – cea mai importantă din viața noastră, a tuturor.

Nu este pentru prima oară când un scriitor se pronunță despre un alt scriitor, real sau imaginar, fie cu scopul de-a se descoperi pe sine însuși (și, în consecință, de a se revela cititorilor săi), fie pentru a întreține legătura cu aspectele ce le sunt comune. Dialogul se petrece, în general, într-un climat de simpatie și de înțelegere, cu atât mai reciproce cu cât n-ar putea să fie polemici serioase între cel care are cuvântul și cel căruia i-l dă. La Sartre, lucrurile se petrec altfel: a scris despre Flaubert, ne spune el, pentru că îl detestă, pentru că-l măcina de mult sentimentul că avea „un cont de reglat" cu el. Ne amintim, într-adevăr, de execuția mută căreia i s-a lăsat pradă față de persoana în cauză, în vremurile îndepărtate ale „angajamentului" față de Comună. Dacă această „antipatie" s-a transformat în „empatie", rămâne suficient de multă ranchiună veche pentru ca tratamentul pe care i-l rezervă să nu fie un favor. Emma Bovary rămâne pentru Sartre „o femeie proastă și rea", și toate personajele lui Flaubert (bietul Frédéric!) îi sunt „antipatice".

„Contul de reglat" ar trebui să fie, în mod particular, dificil pentru a necesita această acțiune pe care sihastrul de Croisset n-ar fi trebuit să rateze de-a o găsi *„henormă"* și care lasă departe, în urma ei, timidele tentative (considerate, cu toate aceastea, supraomenești) de către cei doi cheflii, Bouvard și Pecuchet. Este posibil ca aceștia doi să fi apreciat cum se cuvine o inițiativă similară cu a lor, născută dintr-un pariu făcut în anul de grație 1954, de către filozoful „existențialist" Jean-Paul Sartre și filozoful, pe atunci, oficial al P.C.-ului, Roger Garaudy, în cea mai bună formă (marxistă sau existențialistă?) de-a construi un personaj istoric. Cel puțin, cei doi copiști ar fi găsit destul material reflectând asupra acestui *sic transit*...

Roman, fără îndoială, însă „roman adevărat", adică alcătuit, nu doar din *Corespondență* și din scrieri autobiografice – pe care Sartre le consideră, și ne spune și de ce, „nesincere" –, ci și din mărturisiri, din documente, dintr-un aparat critic, dintr-o operă, care cerne adevărata față a lui Flaubert și probabil o dezvăluie. În acest scop, Sartre folosește toate instrumentele care îi stau astăzi la dispoziție atât sieși, cât și propriului său sistem (care îi datorează mult, după cum știm, lui Husserl și lui Heidegger), metodei marxiste, trecând peste faptul c-a hăpăit teorii lacaniene și ce s-a mai păstrat din psihanaliza freudiană. Ne-am mira probabil să nu-l vedem făcând apel la „structuralism", dar probabil că asta rămâne pentru mai târziu, în ceea ce-o privește pe *Doamna Bovary*.

* O primă parte dintr-un text mai amplu.

Se înțelege că demersul unui om înzestrat la fel de bine nu este întotdeauna ușor. Este chiar special, e un du-te-vino de la romancier la scrierile sale, de la omul pe care îl cunoaște la copilul pe care și-l imaginează, de la o perioadă din existența sa la o alta care poate la fel de bine s-o preceadă decât s-o urmeze. În cazul în care revine asupra deciziilor sale, numește acest demers „analiză regresivă" și când o ține înainte, bate în retragere, în felul crabului, printr-o „sinteză progresivă". Pentru cei care nu-l cunosc decât imperfect pe Flaubert și îi știu în mod deosebit doar primele sale opere, acest mod de-a proceda nu contribuie la claritatea expunerii. Ceilalți vor citi dintr-o răsuflare (cu condiția să aibă aer) această proză cu aspect liber, familiar chiar, în care argoul pe care nu-l întâlnim, în general, decât în conversația unor persoane intime, se articulează expansiv, bucuros uneori, depășind noțiunile vocabularului filozofic. Libertatea expunerii, salturile demersului îi permit lui Sartre să-și țină în fiecare moment întregul model sub observație, pentru a evita, ceea ce este cu atât mai bine, inconvenientele analizei cumulative, întâlnite în deducția de școală. Pătrundem, astfel, într-o epocă și într-o mare familie, facem cunoștință cu micul Sine, Gustave, care va rămâne toată viața – prin aceasta este sugerată teza – copilul condiționat, care ne este descris. Nu va fi vorba apoi pentru autor decât să rafineze aceste trăsături „constitutive" și să vadă cum se asamblează pentru a forma un portret de scriitor. Parcă am fi martori la nașterea mezinului dintr-o familie burgheză la început de secol, în timpul domniei lui Ludovic al XVIII-lea, participăm la venirea sa pe lume, la primii săi ani. Îl ajutăm să facă primii pași și suferim alături de el din cauza dificultății de-a face să-i intre în cap semnele încâlcite ale alfabetului. „Un martor, scrie Sartre, observă că băiețelul recunoaște literele din numele său mai târziu, iar apropiații îl considerau un copil așezat." Ah! „Martorul" n-a lăsat nici nume, nici adresă. Caroline Commanville, nepoată a scriitorului și care, în consecință, nu vorbește decât pentru a face să răsune fapte vechi de mai bine de patruzeci de ani, relatează că micul Gustave vărsa lacrimi amare sub fusta Doamnei-mamă, care nu pățise la fel cu cel mare. Acesta avusese perioade de „sălbăticire", sugându-și degetul și învârtindu-și ochii precum un idiot. În mod sigur, mai spune ea, „în câteva luni, Gustave i-a prins din urmă pe copiii de vârsta lui", dar poate că minte – spune Sartre, care recunoaște, totuși, că la nouă ani Gustave compunea o scrisoare (care se găsește în *Corespondență*) ce „șochează prin fermitatea sa".

Acest fapt contează mai puțin. Prin ipostaza de mezin într-o familie „de servitorime" (adică de structură încă feudală) ori prin întârzierea cu unu-doi ani în învățarea literelor, eseistul poate face să reiasă, de fapt, orice Flaubert și iremediabila sa „idioțenie". „Sub voia bună a lui Caroline, scrie el, se ascunde adevărul: Gustave era sărac cu duhul, de o neasemuită credulitate patologică" (când i se spunea să se ducă la bucătărie să vadă dacă persoana cu care vorbea era acolo, el chiar mergea, imbecilul). Această credulitate, nu numai că Flaubert o va păstra toată viața sa, dar, pentru Sartre, „toată problema se rezumă în aceste câteva cuvinte: Gustave n-a ieșit niciodată din copilărie." Cu alte cuvinte, a rămas toată viața un idiot.

Fragilitatea mărturisirilor pe care se sprijină eseistul îi permite remarcabile digresiuni asupra felului în care un copil se folosește de limbaj, dar aici are un cu totul alt efect: limbajul va rămâne pentru Flaubert o realitate exterioară și cvasi-străină, ce nu va influența scrupulozitatea biografului. El imaginează și formulează o ipoteză verificabilă doar în decursul evenimentelor și, fără îndoială, prin intermediul operei, ceea ce va constitui verificarea supremă. „Astfel, aventura lui Flaubert, în măsura în care se va apropia de sfârșitul său, va face dovada acestei copilării regăsite și va decide retrospectiv reala sa asemănare. Această speranță îmi ajunge: îmi încerc nococul". Din acest nou pariu, este îngrijorător faptul că autorul romanului *Madame Bovary* nu socotește corect mai târziu. Totuși, biograful ar fi mai puțin serios dacă nu și-ar hrăni ipoteza cu toate argumentele care o fac

posibilă și nu s-ar preda, împreună cu toate armele de care dispune, în reconstituirea epocii, a mediului, a ideologiilor, a familiei în sânul căreia micul Gustave a văzut lumina zilei. Această muncă de istoric, de sociolog, de psihanalist, de pediatru (trebuie văzut, de exemplu, de câtă minuțiozitate dă dovadă în modul în care doamna Flaubert își înfașă bebelușul) a fost rar întâlnită, la indiferent ce marxist sau psihanalist, cu aceeași inteligență, cu aceeași virtuozitate dialectică.

Și ar fi inutil să-l șicanăm pe autor, întrebându-l de unde știe că mama își alăpta copilul în modul pe care-l descrie și nu în altul. El recunoaște dinainte că în realitate nu știe nimic despre aceasta, că „nimic nu dovedește că așa s-au petrecut lucrurile", că a născocit o fabulă. „Dar chiar dacă se dovedește că n-am dreptate, spune el, am totuși dreptate: să presupunem că lucrurile s-au petrecut altfel, demersul meu este singurul care convine". Iată puterea metodei!

Limitare determinată

Să profităm puțin în a-l urma pe autor în meandrele demonstrației sale. Dacă-i acceptăm datele și derularea faptelor în spirală, nu putem decât să-i alăturăm acestui curios produs numit Gustave Flaubert, în mod îngust determinat și strict definit, forțe de multe ori contradictorii, care au prezidat la formarea sa. Este inutil să evocăm amintirea unui anumit „filozof al libertății": acesta este pentru moment absent. Și, fără îndoială, pentru Flaubert, „alegerea" va veni mai târziu, dintr-o marjă a posibilităților pe care ne-o imaginăm foarte limitată. Aceeași „marjă" care a vrut, în primă instanță, să-l delimiteze și pe Sartre, vorbind de „constituție".

El definește această „constituție" ca fiind pasivă, exprimându-se prin patosul instinctelor și al sentimentelor elementare. Dacă i-a venit lui Flaubert dintr-o „influență nefastă în universul lingvistic, se revine la a se spune că micul Gustave nu a reușit să se integreze nici în lumea socială, nici în familia sa." Deși vede cuvintele „din afară", chiar și când sunt în el, fără ca el să fi reușit să le revendice, totuși nu se va vedea niciodată ca pe un „sine", ci ca pe un „el", și va asista la existența sa, ca la o comedie în care vor fi concomitent și actorul și spectatorul. Identitatea după care aleargă n-o va regăsi niciodată, și este în mod evident cea mai mare nefericire care îi poate fi pricinuită unei ființe umane. Această nenorocire, în ochii lui Sartre, nu scuză niciuna dintre afecțiunile cu care-l încarcă pe „idiotul" său: supunerea (revoltele sale nu vor fi decât verbale), resentimentul (detestă pe toată lumea, începând cu părinții săi, cu fratele său mai mare, cu sora sa, Caroline, pe unii și pe alții, în piesele sale din tinerețe), orgoliul (care nu este decât un orgoliu de castă, cel al familiei Flaubert, asupra căruia domnește autoritarul care s-a extras din neamul veterinarilor pentru a deveni chirurg-șef al spitalului din Rouen), invidia („viața sa, în timpul succesului celorlalți îi va smulge țipete de furie") și pandantul lor: răutatea (el visează să „descalifice ființa din genul uman"). Determinarea lui Gustave este însoțită de năruire: activitatea sa pasivă are drept scop să distrugă omul, refuzând orice conviețuire cu minciunile vitale ale acestui animal creat pentru a descoperi, în spatele inconștienței comedianului, fiara sălbatică omenească, porcul). Că Flaubert este el însuși un porc, Sartre nu i-o spune de-a dreptul. La finalul primei runde a acestei lupte care îl privează pe adversar până și de cea mai mică doză de subiectivism, îi admite tristului său erou „o conștiință animală a lumii". Cadou de nimic.

În ce fel acest „neschimbat", acest „ratat", acest „biet individ", acest „idiot" va deveni unul dintre cei mai mari scriitori contemporani ne revine nouă să arătăm că acum se vor aplica fără îndoială cele spuse de Sartre. Nu-i vor trebui decât imensele sale daruri – acelea ale analistului și cele ale romancierului pentru a ne face să depășim alături de el acest periculos pasaj.

(Va continua)

1. „Aș vrea să-mi fie citit studiul ca pe un roman... Aș vrea în același timp să fie citit gândindu-ne că este adevărul, că este un roman adevărat." (*Le Monde*, 14-5-71).

Quinzaine Littéraire,
nr. 129, 16. 11. 1971

Nașterea zilei

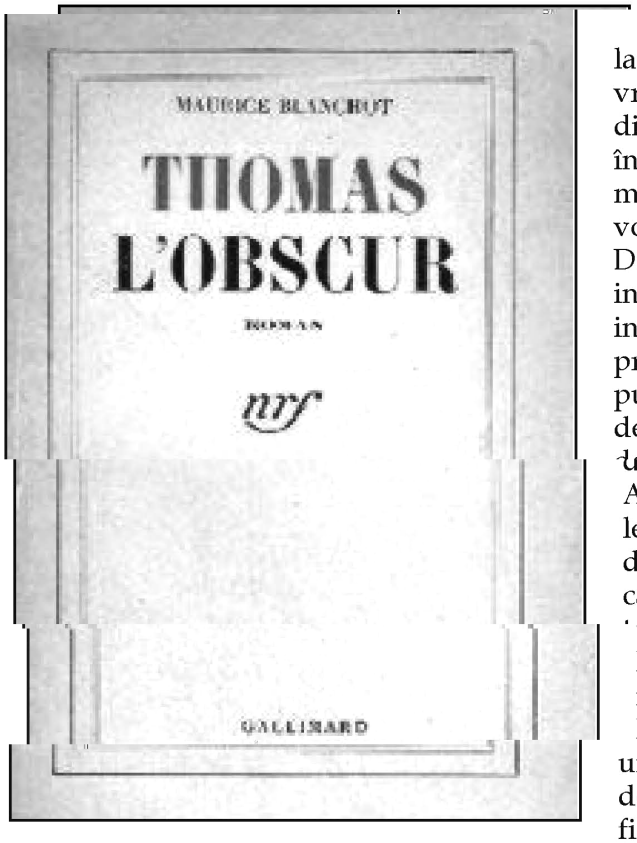
Maurice Blanchot, *L'Amitié / Prietenia*, Editura Gallimard

După *Pași falși*, cărțile critice ale lui Maurice Blanchot reunesc, în general, studii publicate anterior în reviste. Trecerea în „carte" nu se obține fără o muncă de alegere și de ordonare care a dat la *Part du feu/ Partea focului, L'Espace littéraire/ Spațiul literar*, le *Livre à venir/ Cartea ce va să vină"*, oferind astăzi *Prieteniei* o direcție și un obiect proprii, scopul general fiind acela al unei căutări a contextelor și a motivelor care iau parte la nașterea a ceea ce numim, pentru a simplifica, activitatea artistică. De ce, în particular, scriitorul se crede autorizat „să ia cuvântul", de unde vine și cum se formează acest cuvânt, acestea sunt întrebările (ce se ramifică și se multiplică în alte întrebări) pe care Maurice Blanchot, cu o ascuțime, o rigoare și o bucurie în descoperirea care fac din el primul critic al acelor vremuri, le explorează de mai bine de treizeci de ani.

Pata oarbă

Fiecare dintre cărțile sale, dacă se adaugă la cea precedentă, marchează mai puțin „un progres" decât o scriere din aproape în aproape în zonele de umbră. Blanchot pare a se fi stabilit într-un punct fix (dificil de găsit, ce ar putea corespunde faimoasei munci de orb), care iradiază în diverse direcții, acoperind zone ce sfârșesc prin a se întretăia din nou, și nu fără continue plecări și reveniri, prin intermediul cărora o operă ori un autor devin mai puțin obiectul unei anumite „reflecții" și mai ales purtători, la rândul lor, ai celei mai puternice lumini. Dușman al unei critici mimetice sau asimilatoare, care nu ezită să-și substituie propriul scop în locul celui al autorului însuși, Blanchot marchează, dimpotrivă, un respect funciar pentru cuvânt (întotdeauna misterios), care-l lovește și-l pune-n mișcare, chiar și acela care-și revendică fiecare operă, făcând-o să existe, insolită, între toate celelalte. Explorarea sa critică beneficiază, în schimb, de acest constant comerț. Proces dialectic, unde nu puțini s-au apucat să-i găsească rădăcinile filozofice (1) – pentru că este înainte de orice, interogație – și cine întinde opere și autori pe aceste paturi ale lui Procust cu multă nerăbdare, fabricate de douăzeci de ani, pornește de la existențialism și merge până la structuralism, trecând prin psihanaliză. Întoarcerea la fondurile comune, la unitate, la cultură, iată ceea ce în mod cert i se pare lui Blanchot incompatibil cu opera de artă, care se vrea, dimpotrivă, distanțare, ruptură, transgresiune.

Aceste noțiuni nu-i erau străine, după cum se știe, lui Georges Bataille, a cărui amintire străbătea deja pagini numeroase din *Entretien infini / Convorbirea nesfârșită*. Dorința de a-i aduce un omagiu, pe cât de discret, pe atât de esențial, se manifestă aici prin referire la „cuvântul exigent" care i-a marcat pe amândoi, în această „mișcare a înțelegerii" unde, chiar „în cea mai desăvârșită familiaritate" se subliniază „distanța infinită, această despărțire fundamentală începând cu care ceea ce separă devine raport". „Putem să ne amintim", scrie Banchot în legătură cu prietenul său, „dar gândirea luptă deja în invizibil, unde totul recade în indiferență". Nevrând să se iluzioneze că ia parte la un dialog cu prietenul său absent, Blanchot nu speră să-l facă să reînvie prin intermediul propriilor sale interogații. Îi dă frâu liber „cuvântului neutru", a cărui existență i se revela în *Entretien infini / Convorbirea nesfârșită*, acest cuvânt umplut de tăcere și de vid care nu aparține nimănui și despre care declara că-l conduce la anonimatul spre care aspiră. Prietenia complice, despre care Blanchot pretindea că-i reduce relația „cu alți oameni", joacă un rol esențial în paginile *Prieteniei*. Nu este o întâmplare dacă vedem aici reunite, „în despărțirea fundamentală", scriitori și opere, prin care Blanchot se simte cu adevărat aproape, de la Robert Antelme la Michel Leiris, trecând de la Marguerite Duras, la Pierre Klossowski, Louis René des Forêts, Dionys Mascolo, Edmond Jahes, Elio



Vittorini și încă mulți alții. Malraux, Camus sau Paulhan, despre care ne imaginăm că aveau preocupări diferite de ale sale, figurează în această constelație. Ei împărtășesc cu ceilalți cel puțin aceeași grijă a interogației, fie că este vorba despre opera de artă, fie despre probleme morale sau filozofice ale epocii. Și, până la urmă în jurul fenomenului insolit, pentru bărbați, încă din fundalul vârstelor, irupția artei este cea căreia i se subordonează întregul volum. Un volum pe care, aidoma celor anterioare, trebuie să-l citim și să-l recitim, cu siguranță nu pentru „a ne hrăni", ci pentru a cerne mai bine în noi aceste goluri care, într-o lume care ne umple și ne surmenează, constituie deopotrivă apelul și tentativa plecării spre imposibil.

„Arta – spune Blachot în legătură cu picturile rupestre din Lascaux – este, într-o anumită măsură, legată de geneză". „Explorează, afirmă, suscită, într-un contact care tulbură orice formă obținută, ceea ce este, în mod esențial, înainte și care există fără a mai fi încă".

Într-un cuvânt, dacă are o poveste, se lasă pradă poveștii, „alunecând de-a lungul vremii și al civilizațiilor lumii ca puritatea din timpul zilei". Nu s-ar sustrage oare arta în aceeași măsură și vieții, concepută în termenii timpului și ai spațiului? Se credea că voia s-o reprezinte, poate chiar s-o imite. Din contră, o țintuiește într-un fel de dublu inaccesibil care figurează într-o repetiție infinită în afara timpului și a spațiului, „un prezent absolut pur". În particular, este mai puțin să idealizezi forme sau să le faci să devină pure decât ceea ce viza arta clasică, decât „idealizarea momentului prezent". Arta începe din clipa în care totul „este înțeles și exprimat", iar întrebarea se naște dintr-o „punere la încercare a alteia, (de) cea care scapă unității". Arta subliniază o distanțare, o ruptură, o „reîntoarcere esențială" la origine. Este posibil că la confluența celor mai multe activități umane hărăzite verbului „a face", arta să spună „a fi". Și ființa umană nu contenește să tot renască. Întotdeauna aceeași și întotdeauna alta, arta prefigurează „scânteia începutului, lumina inițială". Nu ne-ar mira ca literatura, pentru Blanchot, „să fie în mod imperativ (nu spun în mod unic sau manifest) putere de contestare: contestație a puterii stabilite, contestație a ceea ce este (și a simplului fapt de a fi), contestație adusă limbii și formelor limbajului literar, în sfârșit, contestație a sine însăși ca putere".

Am vrea totuși s-o limităm la această negativitate esențială care ar eșua mișcării ce o generează: „fără încetare, lucrează împotriva limitelor pe care contribue să le fixeze și, când aceste limite, restrânse indefinit, dispar până la urmă în cunoașterea și-n fericirea unei totalități în mod real sau ideal împlinite, atunci forța sa de transgresiune devine și mai denunțătoare, deoarece reprezintă nemărginirea însăși, devenită pentru ea limită, pe care o denunță prin afirmația neutră care vorbește în ea, auzindu-se încă până acolo". Recuperată de o cultură lacomă care urmărește unificarea și identificarea în „fascinația unității", opera de artă se revoltă împotriva distanței ireductibile față de știință, față de ceva dobândit, față de ceva deja spus. Ea se sustrage „marilor

reducători" (culturii de buzunar, „industriei conștiinței" ori acceptării unui revoluționar ca Troțki, prin intermediul scrisului), prin apariția reînnoită a unui cuvânt încă neașteptat: se întoarce constant la origine pentru că „la început era reînceputul".

Ceea ce Blanchot numește, într-un text anterior, „repetarea eternă" – ce ar fi reiterarea cuvântului de către mii de scriitori de-a lungul secolelor (ca și cum ar trece de fiecare dată prin organe noi pentru a fi din nou proferată) – destramă concepțiile pe care s-a fundamentat istoria literară cu noțiunile sale de filiații, de influențe, de progres tehnic sau de evoluție a genurilor. De fiecare dată când apare cuvântul, el este gol, și a studia ceea ce îl condiționează prin intermediul unui scriitor diferit, al unei țări sau al unei epoci date, înseamnă a ne limita la aparențe, la anecdotă. Ne imaginăm că Blanchot nu crede mai mult într-o știință a literaturii – până la urmă, ea ține de studiul limbajului și neglijează fenomenul apariției sale. Și este posibil ca însăși critica, discurs transplantat pe un altul și care tinde, *volens nolens*, către identificare și către reducere, n-ar găsi cu niciun chip admirație în ochii săi. Atunci cum să definim exercițiul căruia i se dedică?

Necesitatea de a fi

Plecând de la ceea ce, „la despărțire", vecinătatea scriitorilor o menține și o decelează în cazul fiecăruia dintre ei: existența unei absențe esențiale, a unei „non-ființe" pe care cuvântul o copleșește aparent, în timp ce, în realitate, o adâncește mai mult; gol umplut de absență, de o negativitate dublată care se modifică prin caracterul pozitiv al limbajului și al operei, dar care, între limitele – cele pe care în mod tragic a încercat să le forțeze Kafka – se rezolvă în antiteză perfectă: imposibilitatea de a scrie și necesitatea de a scrie. Altfel spus: necesitate de-a fi prin ceea ce dă ființa, scrisul, dar, în același timp, o retrage ca absență în lume și condamnă scriitorul la roata eternei repetiții, masca transparentă a eșecului său perpetuu. Kafka moare disperat, cerându-i lui Brod să-i ardă operele. Blanchot ar vrea

să se dizolve în cuvântul anonim, să alăture prin „nimic" acest gol care-l obligă să vorbească, să se întoarcă prin cuvânt la liniștea de unde provine orice cuvânt.

Instalând negativitatea în centrul urmei, iar scrisul, în interiorul unui „acțiuni" conotate pozitiv, opera nu presupune să se identifice mișcării însăși a gândirii, „fără memorie, fără gândire", care „luptă în invizibilul unde totul recade în indiferență"? O vedem insinuându-se între pietrele cel mai bine sudate, sondând cauzele în scopul de-a găsi sub ele această non-ființă care strigă către ființă și care, în același timp, nici nu a încetat să-și înăbușească țipătul, să pătrundă în mijlocul său și să observe elanul zborului inițial. Este un moment amețitor pe care gândirea îl luminează în unicitatea ei, „mereu alta", în diferența sa esențială, declanșare a mișcării care va zgudui lumi, prin nașterea „artei". Ceea ce precedă această naștere, ceea ce o urmează, dispare în importanța acordată privirii acestei clipe ce dă imposibilului culorile posibilului. Acolo se află Maurice Blanchot, la marginea prăpastiei, unde totul riscă să alunece în știință, cunoștințele dobândite, cultura, un „no man's land" cețos, unde, dintr-o dată, izvorăște lumina și reîncepe o nouă zi.

Quizaine Littéraire,
nr. 157, 01.02.1973.

Ce este acela „un intelectual"?

În momentul în care partidele se grăbesc să prezinte pe panourile electorale câteva nume din literatură, din lumea științelor și din cea a artelor, nu e rău să recitim ***Pledoarie pentru intelectuali****, un volum publicat de Sartre în colecția „Idei".*

Este vorba de trei conferințe susținute în Japonia, în 1965. Textul original este prezent în *Situații VIII*, publicat anul trecut, precedat de o notă pe care n-o regăsim în ediția de buzunar. Era importantă, pentru că, dacă în 1965, Sartre pleda în favoarea intelectualilor, în nota sa din 1972 (și deja în 1970, într-un interviu) îi cere intelectualului să se suprime într-atât încât „să se pună direct în serviciul maselor". Intelectualul, pentru Sartre din 1972, trebuie „să ia o distanță nouă în raport cu profesia sa, adică în raport cu eul său social, înțelegând că „nicio denunțare politică n-ar putea să compenseze faptul că el este în mod obiectiv inamicul maselor." Astfel, în doar câțiva ani – însă este adevărat că după importante evenimente, mai ales cele din mai '68 – pledoaria s-a transformat în rechizitoriu. Absența acestei note îl lasă să creadă pe cititorul ediției de buzunar că Sartre are aceeași opinie cu cea din 1965, în timp ce, pentru evoluția analizei, este la fel de necesar să se cunoască analiza însăși. Să revenim.

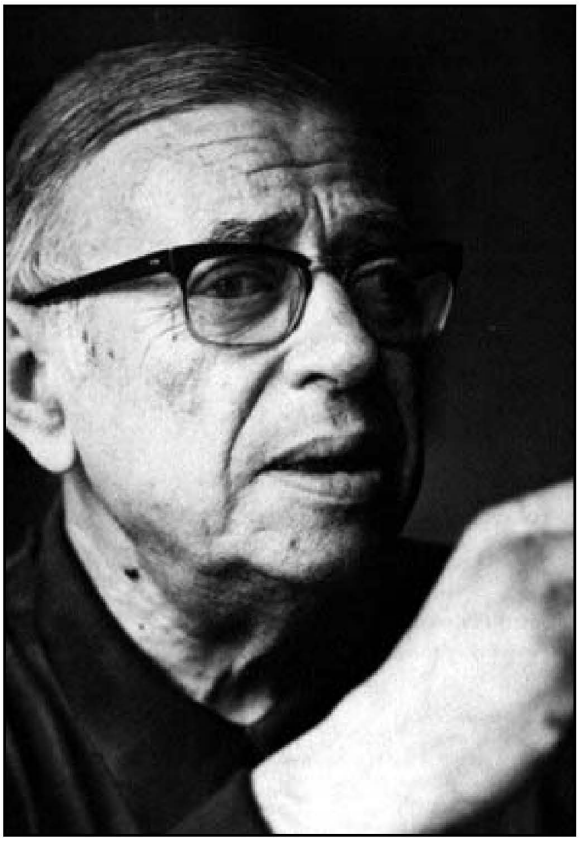
Este o „pledoarie" pentru că, în ochii clasei dominante, intelectualul este „un mare vinovat". I-ar fi fost suficient lui Sartre chiar numai să răsfoiască dicționarele pentru a-și da seama de aceasta. Ce este un intelectual? Cineva care se ocupă „în special" de lucruri care țin de minte, precizează el, în „exces". „Intelectualismul" este un defect păcătos, aproape o boală. Este oare de ajuns, totuși, să te ocupi de lucruri din sfera spirituală, chiar în exces, pentru a fi numit intelectual? Aici intervine Sartre cu o distincție necesară.

Înaltul funcționar, șeful de firmă, inginerul, savantul, medicul, învățătorul – ale căror munci nu negăm că sunt intelectuale (în opoziție cu cei care lucrează cu mâinile, distincție pe care o regăsim și la Marx) – nu sunt intelectuali. Cunoașterea pe care o dețin aceștia are utilizare imediată, de către ei înșiși sau de către indivizi; ei ocupă în societate un loc bine determinat dinainte, pentru care au fost recrutați; munca particulară pe care ei o efectuează se situează într-un ansamblu economic și social care-i motivează. Sartre îi numește „tehnicieni ai cunoașterii practice". Din această categorie, exclude însă scriitorul, filozoful, artistul pe care Gramsci, mai exact, îl încadra, alături de precedenții, în rândul „intelectualilor organici" ai clasei dominante, aceia care creează valorile și le difuzează.

Cum devenim intelectuali

Printre acești scriitori, printre acești gânditori sau artiști, și mai puțin printre „directori" și șefi de întreprindere regăsim semnatarii manifestelor culturale. În acest moment precis, când ies din funcția lor naturală, devin intelectuali. În ochii clasei dominante, sunt, de fapt, „vinovați". Vinovați că-și bagă nasul unde nu le fierbe oala, vinovați pentru că adoptă poziții în ceea ce privește afaceri care nu țin de competența lor, vinovați pentru că profită de autoritatea pe care au obținut-o prin lucrările lor pentru a lăsa să se creadă că dau dovadă de aceleași calități în afara specialității lor, vinovați până la urmă că acționează fără voia nimănui, în funcție de propriul lor arbitru, în timp ce fuseseră aleși și formați, de la începutul studiilor lor, pentru un anumit rol, la un anumit loc. Ei lucrează împotriva propriilor lor interese și împotriva interesului comun. Ei pactizează în mod conștient cu dușmanul de clasă.

„Tehnicianul științei practice", devine, în opinia lui Sartre, intelectual ocazional. Cum, și din ce motive? Chiar prin natura muncii sale. Știința pe care o deține, metodele pe care le utilizează, până și exercițiul gândirii revarsă din toate părțile strădania pe care o efectuează. Gândirea științifică și chiar și progresul tehnic se caracterizează printr-o contestație permanentă a rezultatelor dobândite, considerate mai puțin un punct de oprire, cât mai ales un nou punct de plecare. Drumul meditației, chiar și pentru un specialist, trece printr-o



privire globală a ansamblului din a cărui specialitate face parte. Această reflexie este „universalistă". Obstacolele pe care le întâlnește nu le găsește în ea-însăși, și într-o anumită stare de fapt (a tehnicii sau a societății). Majoritatea „tehnicilor științei practice" se acomodează cu aceasta. Născuți în clasa dominantă sau aserviți finalurilor ei: cel al profitului, în modul de producție capitalistă (camuflată în căutarea fericiri pentru toți), ei nu sunt făcuți să vadă contradicția care există între tehnica lor universalistă și munca de parcelă la care sunt chemați. Ei respectă valorile acestei clase: munca în vederea profitului, ordinea, ierarhia, reforma măsurată, schimbarea continuă etc. În cel mai bun caz, ei își spun agnostici, apolitici, suficient de ocupați cu treburile lor, cu viața lor de familie sau cu grădinăritul. Își spun oameni fără probleme. Și clasa dominantă poate, de fapt, să conteze pe acești automutilați, pe acești alienați fericiți.

În același timp, „tehnica științei practice" reclamă „un intelectual în putere". Prin metodele sale de apropiere de fapte, prin analiza lor și prin meditația împinsă până la ultimele consecințe. Prin luarea la cunoștință a contradicției în care ocupă un loc special. Dacă tehnica universalistă se lovește de obstacole majore de genul „așa ceva nu se face", „este imposibil", „prea multe interese sunt în joc", trebuie să pună la îndoială ori conștiința profesională ori ideologia dominantă. Plecând de la această conștiință profesională pe care o descoperă natura barierelor puse în slujba gândirii sale, ele sunt în general legate de profit, de concurență, de randament etc. Este în acest caz pus în postura să-și recunoască poziția, să arunce o privire globală asupra „sinelui social", în sânul raporturilor de producție, care se vor schimbate, prin onorabilitatea sau prin eficacitatea propriei sale funcționări, prin natura acestora, să plece urechea spre cei care doresc o formă de societate în care raporturile ar fi cu totul altele. Începe să se ocupe de „ceea ce nu-l privește", este suficient de matur pentru a semna manifestații.

În 1965, Sartre abandonează intelectualul în favoarea acestei „conștiințe nefericite". Îi vede bine un rol care ar fi acela de-a servi poporul („există un paralelism între efortul intelectualului către universalizare și mișcarea claselor muncitoare"), pentru a ajuta la luarea de cunoștință proletară, în vederea integrării în cadrul mișcării proletare generale.

Dar intelectualul locuiește „într-o conștiință deșirată". Nu va fi niciodată cu totul integrat ei…, și nici cu totul în afară, suspect pentru clasele defavorizate (din cauza culturii pe care o și pune la dispoziția lor). Să adere la un partid al maselor? Înseamnă să-și ascundă propriile probleme. (Să intre într-un partid al maselor e altă tentație, dar nu rezolvă problema). Atunci, ce e de făcut? Sartre indică un anumit număr de funcții de care se poate ocupa intelectualul. Ele merg de la creșterea nivelului culturii populare până la lupta împotriva ideologiei dominante, trecând prin contestarea oricărui tip de putere (incluzând puterea politică care se exprimă prin partidele de masă și prin aparatul clasei muncitoare).

Mai '68 schimbă destul de mult lucrurile în mintea oamenilor, și-n cel al lui Sartre de asemenea. Această „conștiință rea", pe care intelectualul o purta ca pe un semn al

condiției sale devine, de fapt, pentru Sartre din 1972, o „conștiință bună" (conștiința bună a unei conștiințe rele), și pe această „conștiință bună" mișcarea din mai a contestat-o, spunându-i pe nume. El este nobil și generos în a semna manifeste, dar dacă continuăm să servim ordinul existent prin exercițiul unei funcții, nu suntem doar nefericiți, devenim destructibili. A-i vorbi proletariatului reprezintă o atitudine „absolut depășită". Ceea ce intelectualul trebuie să facă în primul rând este de-a se „sustrage din poziția de intelectual", și nu va reuși acest lucru decât mergând către masele al căror limbaj trebuie să-l învețe. În concluzie, intelectualul, așa cum încă există, trebuie să se reeduce.

Acest punct de vedere a fost contestat chiar aici de către Bernard Pingaud, pe de-o parte, de către Dionys Mascolo, pe de altă parte. Pentru Pingaud, Mai '68 a fost un moment, după care toate lucrurile au revenit la normal, și intelectualul n-a schimbat vreo fire... El nu trebuie deci să-și abandoneze rolul (definit în 1965 de către Sartre). Pingaud își refuză ocazia de-a fi reeducat.

Spate-n spate

Mascolo îi așază pe Sartre și pe Pingaud spate-n spate. Mai '68 a înfăptuit această suprimare a intelectualului, făcând dintr-un anumit număr tot atât de mulți militanți în lupta efectivă împotriva ideologiei dominante și care au reușit (tot atunci în Mai) să ruineze buna conștiință a burgheziei, luând în calcul „puterea sa ideologică". Ideile dominante ale epocii, scrie Mascolo, „nu mai sunt ale sale, ci ale noastre". Rămâne să grăbim această ruinare, să facem să cadă „decorul, astfel încât lupta între clasele sociale să-și ocupe locul în factorul istoric". Să-și servească poporul? Să meargă spre mase? Mascolo reîmpinge această soluție impregnată de paternalism și, pentru un intelectual, producătoare de bună conștiință, periculoasă în măsura în care plasează intelectualul sub pumnul organizațiilor clasei muncitoare, care, după cum ne-am dat seama în Mai, și-au dezvăluit caracterul strict reformist sau în mod deschis birocratic. „Revoluția este treaba intelectualilor cel puțin la fel, dacă nu și mai mult decât a muncitorilor". Nu încape vorba în această situație ca intelectualul să se eschiveze, ci să se afirme în calitate de intelectual revoluționar, prin care trece „exigența teoretică". Această exigență, care se suprapunea peste gândirea însăși, a fost trăită în Mai. Tot ea va continua să îndeplinească această muncă de „cârtiță oarbă", pe care i-o recunoștea Marx atât prin intermediul intelectualilor, cât și prin luptele date de clasele muncitoare.

În 1965, Sartre era și mai puțin asigurat de poziția sa (poartă păcatul „instabilității însăși a noțiunii de intelectual") căreia, într-una dintre conferințele sale japoneze, îi redă grația unui spirit de scriitor. Ceilalți intelectuali provin dintr-un accident, scriitorul este intelectual prin esența sa. Chiar datorită muncii pe care o efectuează asupra limbajului și care-l obligă să „trăiască în planul trăirii, totul sugerându-i universalismul ca afirmare a vieții". Mai puțin contează valorile pe care le respectă ori cele pe care le transmite. Limba purifică. Și Sartre lucrează conștiincios la studiul său despre Flaubert. În 1972, „intelectualul prin esență" trebuie să se suprime în egală măsură? Scriitorul să înceteze să mai scrie? Sartre nu suflă un cuvânt, uimit probabil de faptul că analiza sa filozofică îl conduce la această curioasă concluzie.

Concluzia noastră va fi banală. Se limitează să constate că intelectualii există și că le este mai ușor decât muncitorilor să perturbe sistemul de valori în care rezidă edificiul clasei dominante. Este o sarcină de care nu se ocupă sub nicio formă nici sindicatele, nici partidele. Ca și cum o clasă n-ar împărăți peste ceilalți prin puterea sa ideologică, și, cum spunea Gramsci, într-o măsură cel puțin la fel de mare cu puterea sa economică. Prea multe experimente au arătat că simpla scădere a puterii economice nu ajungea pentru „a schimba viața". Cine va spune însă cu ce-au contribuit Artaud, Breton sau Bataille la această schimbare necesară?

Cine ar îndrăzni să-i ceară lui Soljenițân să se „anuleze"?

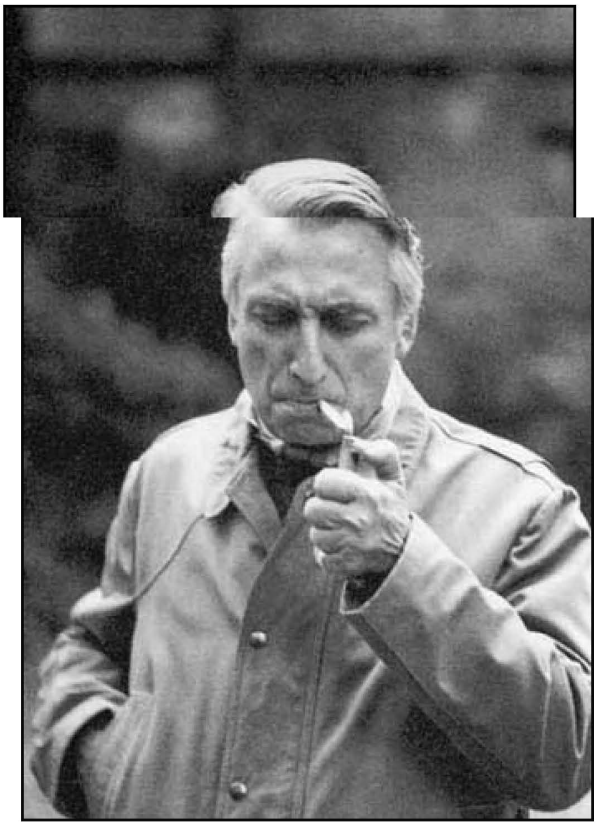
Quinzaine Littéraire,
nr. 205, 01.03.1975

Barthes la puterea a treia

Roland Barthes, *Roland Barthes*, Editura Seuil (colecția „Scriitori dintotdeauna")

Lucrare suprinzătoare *„Roland Barthes* par Roland Barthes" / *„Roland Barthes* după Roland Barthes", scrisă parcă pentru a ilustra criteriile de întocmire a unei colecții („Un individ oarecare prezentat din perspectiva propriului sine") în care autorii încă în viață se feresc să apară. Pariu cu atât mai dificil de ținut pentru Roland Barthes, cu cât subiectul pe care îl prezintă nu se susține decât prin scris și, ca în orice stare de fapt, „este imposibil să vorbim cu adevărat despre sine". „Eul" care se conturează aici devine un „el", uneori în aceeași frază, și autorul notează că „în mine, eu, «eul» poate să nu fie «al meu», pentru că se sfărâmă într-un mod carnavalesc".

Ceea ce, prin notații și fragmente, de-a lungul unui drum sinuos, aparent leneș, ghidat doar prin alfabet, Barthes vorbește de gusturile sale, de modurile lui de a trăi, de plăcerile sale și de ceea ce detestă, de demersul său intelectual, relevă fără îndoială parcursul biografic, dar într-un fel care nu intră în profunzime niciodată în persoana „sa", care trimite, dimpotrivă, la noțiuni care ne influențează: imaginarul, ideologicul. A smulge din noi imaginile diverse, contradictorii, pe care ni le construim despre propria persoană, a găsi primele motive de sisteme și de coduri care ne fac subiecte ale Istoriei (dar la fel de bine și ale Sociologiei, ale Științei, ale Psihanalizei etc.), aceasta pare să fie dorința (și libera fantezie) care îl stăpânește.



S-ar putea deci să fie vorba despre o nouă „demistificare" realizată pornind de la individul numit Roland Barthes. Ea este inițiată în veselia care dă luciditate (fiecare dintre aceste fragmente face să cadă câte un petic de umbră), în plăcerea care îi oferă autorului stăpânirea cuvintelor, desenul unei fraze, puterea revelatoare a „semnificantului", ceea ce el consideră „scrisul fără griji". Tot ceea ce „adaugă" (ca la pregătirea unui fel de mâncare pe foc), îngheață, se întărește și ajunge stereotip, primă hrană a opiniei comune, fără adversar mai înverșunat. De aici, derivă modul său de a se „dezbăra" de-a lungul anilor de ideile noi, pe atunci, prin care el a demarat analiza miturilor sociale, structuralismul, semiologia, mânându-se, ceea ce numim „teoria Textului". Îndată ce se integrează în sisteme ce devin monedă de schimb a cărei valoare nu o mai verificăm, acestei idei mor, împovărând ideologic ceea ce scriitura are misiunea precisă de a depăși, de a cuprinde în vâltoarea ei, de a transgresa. Departe de a se considera autor al unei „opere", Barthes privește diversitatea lucrărilor sale ca tot atâtea momente de-a lungul unui drum „de renunțare", pe care avansează, deci în afara căii comune și fără să se preocupe de ceea ce această „derivă" constantă îi rezervă. El are încredere totală în limbaj și știe că acesta nu îl va trăda atâta vreme cât vor exista între ei raporturi amoroase.

Multiplele oglindiri ale unei personalități nu constituie un „sine", nu conturează mai bine un personaj. Din exterior se poate defi-

ni un „sine" prin intermediul psihanalizei (ce îi întinde o mână de ajutor) sau al sociologiei marxiste (dar definindu-l pe Barthes prin statut, prin mediu, prin preocupările sale intelectuale, aceasta îi anulează diferența) fără a putea să treacă de groaznicul limbaj „oficial". Scrisul înseamnă, fără îndoială – dar niciodată ca în aceste condiții nu este susceptibil să comunice diferit celor care îl ascultă – să îmbrace, în absența unui „sens total", o multiplicitate de sensuri. Sepia, expulzându-și cerneala, în același timp se arată și se ascunde vederii. Nu este vina sa: a vorbi de sine presupune să ascunzi obligatoriu toate manifestările imaginarului.

Rămâne să-l citim pe Barthes. În descâlcirea spiritului (care, în prezența sa, reîncepe să funcționeze), în plăcerea oferită de o proză ce este pentru el erotism pur, în complicitate. Barthes este dintre acei autori care ne fac inteligenți: în descendența lui Gide (pe care îl invocă în *Jurnal*), a lui Alain de Propos, a lui Valéry, a „gândurilor rele" (pentru care scrisul, fără ca ei s-o fi zis, venea deopotrivă din „corp"). Reverențe, deci „semnificantului".

Poate părea usturător că i-am cerut lui Roland Barthes o critică a volumului său, „*Roland Barthes* după Roland Barthes", ca și cum voiam să le oferim cititorilor noștri un „Barthes la puterea a treia". El a privit această rugăminte drept ceea ce ascundea, de fapt: o capcană amicală, în care ar fi prins poate „sensul" pe care el însuși l-a refuzat cărții sale. S-a prefăcut că intră în joc tocmai pentru a-și zădărnici – desigur – capcana. Nu ne împiedică faptul că acest „R. B." (cum își semnează propriile texte) va face o impresie bună în următoarea ediție, foarte apropiată, fără îndoială, a acestei cărți care, oricum, nu încetează să se sfârșească.

Quinzaine Littéraire,
nr. 324, 01.05.1980