

Jean-Paul Sartre

Nguyễn Ngọc dịch

Văn học là gì?

MW tiểu luận



văn học là gì?

Văn học là gì • Jean-Paul Sartre •
Nguyên Ngọc dịch theo nguyên
bản tiếng Pháp *Qu'est-ce que la
littérature* của NXB Gallimard
1948.

bìa: *folio adaptation*
trình bày: *Midway Press*,

Copyright ©?

Jean-Paul Sartre

Nguyễn Ngọc dịch

Văn học là gì?

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme de la participation de la publication, bénéficie du Soutien du service culturel et de Coopération de l'Ambassade de France en République Socialiste du Vietnam.

Cuốn sách này thực hiện trong khuôn khổ chương trình hợp tác xuất bản, được sự giúp đỡ của Bộ phận Văn hóa và hợp tác của Đại sứ quán Pháp tại nước Cộng hòa xã hội chủ nghĩa Việt Nam.

CÙNG BẠN ĐỌC

J. P. Sartre (1905 - 1980) là một trong những nhà văn lớn của nước Pháp hiện đại, tác giả của nhiều công trình nghiên cứu về triết học, một số tiểu thuyết cùng tiểu luận văn học, trong đó một số đã được xuất bản ở Việt Nam như *Ruổi* (bản dịch tiếng Việt 1989), *Buồn nôn* (bản dịch tiếng Việt, 1994), *Kín cửa* (bản của NXB Hội Nhà văn 1997). Cuốn sách *Văn học là gì?* một tác phẩm quan trọng của Sartre in ra lần đầu năm 1948, đánh dấu nhận thức của ông, cũng như của nhiều đồng nghiệp chung quanh những vấn đề cơ bản mà người viết văn nào cũng phải quan tâm như *viết là gì* (chương I), *viết để làm gì* (chương II), *viết cho ai* (chương III). Là người hiểu biết sâu sắc lịch sử tinh thần của nước Pháp, ông cũng đã đi qua

một cách sơ bộ mối liên hệ của các nhà văn Pháp với hoàn cảnh xã hội, suốt từ thế kỷ XVIII, XIX, qua nửa đầu thế kỷ XX, vào thời mà ông và những người cùng thế hệ với ông bắt tay cầm bút (*Tình thế nhà văn năm 1947*). Song chính ở đây, trong sự liên hệ chặt chẽ với hoàn cảnh và thời gian nước Pháp sau chiến tranh, cuốn sách của Sartre có dịp bộc lộ những nhận xét cục đoan, những thiên kiến chính trị, nhất là khi tác giả đã động tới các vấn đề có liên quan đến chủ nghĩa xã hội và những người cộng sản. Cho in bản dịch *Văn học là gì?* của Sartre, một nhà văn lớn, người đã từng ủng hộ nhân dân Việt Nam trong thời kỳ kháng chiến chống xâm lược Mỹ, sau hơn nửa thế kỷ mà nó ra đời, NXB Hội Nhà văn trân trọng giới thiệu một cuốn sách giúp chúng ta hiểu biết thêm về bản chất sự sáng tạo trong văn chương và sứ mạng cao cả của những người cầm bút, đồng thời cũng xin nhấn mạnh một số hạn chế của tác giả mà bạn đọc cần lưu ý trong khi sử dụng.

Tháng sáu, 1999

NHÀ XUẤT BẢN HỘI NHÀ VĂN

Tặng Dolores

DẪN NHẬP

Một kẻ ngu xuẩn trẻ tuổi viết: “Ông muốn dẫn thân, vậy còn chờ gì mà không đăng tên vào đảng Cộng sản?”. Một nhà văn lớn từng nhiều phen dẫn thân và tháo thân thì còn nhiều phen hơn nữa, bảo tôi: “Những nghệ sỹ tồi nhất là những người dẫn thân sâu nhất, cứ nhìn các họa sĩ Xô-viết đấy”. Một nhà phê bình già khề thở than: “Anh muốn giết văn học mất; sự khinh thị văn chương phơi bày trên người trên tờ tạp chí của anh”. Một kẻ nhỏ nhen gọi tôi là tên ương bướng, theo anh ta đây là lời lăng mạ tệ hại nhất một tác giả khó nhọc lắm mới kéo lê mình được từ cuộc đại chiến trước đến cuộc đại chiến sau và tên tuổi đôi khi gọi lại ở các người luống tuổi một kỷ niệm tàn lụi, trách tôi chẳng chăm lo gì cho sự bất tử cả: Lay trời, ông ta được biết khỏi người lương thiện coi

đó là niềm hi vọng chủ yếu. Theo một nhà báo Mỹ hạng xoàng, lầm lỗi của tôi là chẳng bao giờ đọc cả Bergson lẫn Freud; còn Flaubert, là người không dẫn thân, thì cứ ám ảnh tôi như một mối ân hận. Mấy anh chàng láu cá nheo mắt: “Thế còn thơ thì sao? Và hội họa? Rồi âm nhạc nữa? Anh có định cho dẫn thân tất không?”. Các vị gây gổ thì hỏi: “Chuyện gì đấy nhỉ? Văn học dẫn thân ư? Ôi dào, là cái thứ hiện thực xã hội chủ nghĩa xưa cũ ấy mà, nếu không phải là một thứ đổi mới của chủ nghĩa dân túy, mà lại còn hung hãn hơn kia”.

Khởi điều xằng bậy! Ấy là vì người ta đọc nhanh, đọc ẩu và chưa hiểu mà đã phán xét. Vậy thì, hãy trở lại từ đầu. Chẳng vui thú gì, cả cho anh lẫn cho tôi, nhưng nhất thiết phải trở lại cái chuyện rắc rối này thôi. Và bởi vì các nhà phê bình lên án tôi nhân danh văn học, mà chẳng bao giờ nói rõ họ hiểu văn học ra sao, nên cách trả lời họ tốt nhất là hãy khảo sát nghệ thuật viết, một cách không thiên kiến. Viết là gì? Vì sao người ta viết? Cho ai? Những chuyện ấy, hình như xưa nay chưa từng ai tự hỏi cả..



1. VIẾT LÀ GÌ?

Không, chúng tôi không định “*cho dẫn thân tất cả*” hội họa, điêu khắc và âm nhạc, hay ít ra, không cùng một cách như vậy. Và tại sao chúng tôi lại muốn làm chuyện đó? Khi một nhà văn các thế kỷ trước phát biểu một quan niệm của mình về nghệ, người ta có đòi **ông đem áp dụng ngay vào các nghệ thuật khác không?** Thế mà ngày nay “tán hội họa” bằng tiếng lóng của nhạc sĩ hay của người làm văn và “tán văn học” bằng tiếng lóng của họa sĩ, lại là thanh lịch, cứ như về căn bản chỉ có một nghệ thuật duy nhất được biểu hiện không phân biệt trong ngôn ngữ này hay ngôn ngữ nọ, kiểu như cái thực thể của Spinoza được phản ánh trọn vẹn trong từng từng thuộc tính của nó.

Đúng là có thể nhận ra ở ngọn nguồn của mọi thiên hướng nghệ thuật một sự chọn lựa không phân biệt mà chỉ về sau các hoàn cảnh, giáo dục và tiếp xúc mới đặc thù hóa đi. Cũng đúng là nghệ thuật trong cùng một thời đại tác động lẫn nhau và chịu chi phối của cùng những nhân tố xã hội giống nhau. Song kẻ nào muốn vạch ra tính phi lý của một lý thuyết văn học bằng cách chỉ ra rằng nó không thể đem áp dụng vào âm nhạc, trước hết phải chứng minh các nghệ thuật đều song song. Vậy mà tính song song đó không hề tồn tại. Cũng như ở mọi chỗ khác, ở đây không chỉ có khác biệt về hình thức, mà cả về chất liệu, và lao động với các màu và âm là một chuyện, biểu đạt bằng các từ là chuyện khác. Các nốt, các màu, các hình không phải là những ký hiệu, chúng không gửi trả lại về một cái gì cả ở bên ngoài chúng. Đương nhiên hoàn toàn không thể thu rút chặt khít chúng lại trong chính chúng và ý tưởng về một âm thanh thuần túy là một sự viển vông: trong cuốn *Hiện tượng học tri giác* Merleau - Ponty đã chỉ ra rất đúng rằng không có tính chất hay cảm giác trần trụi đến mức không thấm nhiễm một ý nghĩa nào cả. Nhưng cái ý nghĩa nhỏ nhoi mờ tối ẩn trong đó, là niềm vui nhẹ, nỗi buồn thoáng, chỉ đọng lại bên trong hay run rẩy quanh tính chất,

cảm giác như một gợn hơi ẩm mờ ảo; nó là màu hay âm. Ai có thể phân biệt được màu xanh - táo với niềm vui chua của nó? Và gọi lên cái tên “niềm vui chua của màu xanh - táo» cũng đã là nói quá đi rồi chẳng? Có màu xanh, có màu đỏ, vậy đó thôi; đấy là những sự vật, chúng tự thân hiện tồn. Đứng là bằng quy ước có thể trao cho chúng giá trị của những ký hiệu. Cho nên người ta nói đến ngôn ngữ của các loài hoa. Song nếu sau khi đã thỏa ước cùng nhau, hoa hồng bạch đối với tôi có nghĩa là “thủy chung”, thì tức là tôi đã không còn coi chúng như những đóa hồng nữa; cái nhìn của tôi đi xuyên qua chúng để nhắm đến đức hạnh trừu tượng ấy ở bên kia chúng; tôi quên mất chúng, tôi chẳng xem chừng chúng trương phềnh xò nhũn ra, hương thơm dịu dàng của chúng nặng mùi đi; thậm chí tôi chẳng nhận thấy chuyện đó nữa. Điều đó có nghĩa là tôi đã không ứng xử như một nghệ sĩ. Đối với người nghệ sĩ, màu sắc, bó hoa, tiếng thìa khua lạnh canh trên chiếc cốc là những *sự vật* ở mức độ tốt đỉnh; anh ta dừng lại ở chất lượng của âm hay hình, trở đi trở lại đấy mãi và thích thú vì chúng; anh ta sẽ mang chính cái màu - sự vật lên bức tranh của anh và chỉ buộc nó chịu một sự sửa đổi duy nhất là biến nó thành vật *tuồng tượng*. Như vậy anh rất xa, xa nhất cái việc coi các màu

và âm như là một ngôn ngữ¹. Những gì đang diễn ra đối với các thành tố của sự sáng tạo nghệ thuật thì cũng diễn ra đúng như vậy đối với sự tổng hợp của các thành tố ấy: người họa sĩ không vạch lên tấm vải những ký hiệu, anh ta muốn sáng tạo² nên một sự vật, và nếu anh đặt chung màu đỏ, màu vàng và màu xanh cùng nhau, thì chẳng có lý do gì để sự tập hợp các màu đó mang một ý nghĩa có thể xác định được, nghĩa là chuyển dần trở lại đích danh một vật khác. Dĩ nhiên tập hợp đó cũng mang chứa một tâm hồn, và bởi tất phải có những động cơ, dẫu là giấu kín, khiến người nghệ sĩ chọn màu vàng chứ không phải màu tím, nên ta có thể khẳng định rằng những đồ vật được sáng tạo ra như vậy phản ánh những khuynh hướng sâu xa nhất trong anh. Duy có điều chúng không bao giờ biểu đạt niềm căm giận, nỗi kinh hoàng hay một niềm vui của anh như các lời nói hay một nét mặt vẫn biểu đạt: những cái đó thấm nhiễm trong chúng; và dù đã nhiễm vào trong các sắc màu tự chúng đã mang một điều gì đó như là một ý nghĩa, các xúc cảm của anh trở thành rối rắm và tối mờ đi, chẳng ai có thể nhận ra chúng rành rẽ trong ấy nữa. Cái vết xé rách màu vàng giữa bầu trời trên

¹ Các chú thích được đánh số (1) (2)... là của tác giả và được đặt cuối từng chương. Các chú thích được đánh dấu bằng (*) là của người dịch.

đồi Golgotha^(*) kia, Tintoret^(**) không hề chọn nó để *thông đạt* cũng chẳng nhằm *kích gợi* nỗi kinh hoàng đó; nó là nỗi kinh hoàng, và cùng lúc là bầu trời màu vàng. Không phải là bầu trời đầy nỗi kinh hoàng, cũng chẳng phải bầu trời đang kinh hoàng lên; đó là một nỗi kinh hoàng đã thành sự vật, một nỗi kinh hoàng đã trở thành vết xé rách màu vàng của bầu trời, và chính vì thế bị nhấn ngập, bị phủ dày lên bởi các tính chất đặc trưng của các sự vật, tính không thấm thấu, tính giãn căng ra, tính thường trực mù quáng, tính ngoại ý thức, cùng vô số những mối tương liên của chúng với những sự vật khác; nghĩa là chúng chẳng còn có thể đọc ra được nữa, như một nỗ lực mệnh mông và tuyệt vọng, mãi mãi bị chặn lại nửa chừng giữa trời và đất, để biểu đạt ra cái điều bản chất của chúng ngăn chúng không được biểu đạt ra. Ý nghĩa của một giai điệu cũng đúng như vậy - nếu ta còn có thể nói đến ý nghĩa chẳng là gì cả ngoài chính cái giai điệu ấy, khác với những tư tưởng mà người ta có thể diễn dịch đích xác bằng nhiều cách. Bảo nó là vui hay u sầu, thì nó vẫn luôn luôn nằm ở bên này, hay ở bên kia tất cả những gì ta có thể nói về

(*) (Golgotha: ngọn đồi nơi Chúa Kitô bị đóng đinh câu rút.

(**) Tintoret (1518 - 1594): họa sĩ Ý, tác giả bức tranh nổi tiếng *Chúa Kitô bị đóng đinh trên đồi Golgotha*.

nó. Chẳng phải vì người nghệ sĩ có những niềm say mê phong phú hơn hay đa dạng hơn, mà bởi vì những niềm say mê của anh ta, có thể là khởi nguồn của chủ đề được sáng tạo ra, khi nhập vào các nốt, đã chịu một sự hóa thể và mờ nhạt đi. Một tiếng kêu đau đớn là dấu hiệu của nỗi đau đã gây ra nó. Nhưng một tiếng hát đau đớn thì vừa là chính nỗi đau vừa là một cái gì khác với nỗi đau. Hoặc, nếu ta muốn dùng từ vựng của chủ nghĩa *hiện sinh*, thì đó là một nỗi đau không còn hiện sinh, mà đang *có đó*. Anh sẽ bảo, nhưng còn người họa sĩ thì sao, nếu anh ta làm nên những ngôi nhà? Thì, đích xác, là anh ta *làm nên* ngôi nhà, nghĩa là anh ta sáng tạo nên một ngôi nhà tưởng tượng trên tấm vải, chứ không phải một ký hiệu về ngôi nhà. Và ngôi nhà hiện ra như vậy giữ nguyên tất cả tính lưỡng ước của những ngôi nhà thật. Nhà vẫn có thể hướng dẫn ta, và nếu anh ta mô tả một căn nhà ổ chuột, có thể cho ta thấy ra ở đấy biểu tượng của những bất công xã hội, gây cho ta bất bình. Họa sĩ thì cảm: anh ta bày ra cho ta một căn nhà ổ chuột, có thể thôi; ta thấy ra những gì ở đây là tùy ta. Cái hăm tối đó không bao giờ là biểu tượng của nỗi khốn cùng; để là biểu tượng, thì nó phải là một ký hiệu, đằng này nó lại là một sự vật. Người họa sĩ tồi đi tìm cái điển hình, anh ta

về Người A-rập, Đứa Trẻ, Người Đàn Bà, họa sĩ tài năng biết rằng cả người A-rập lẫn Người Vô Sản đều không tồn tại trong thực tế, cũng chẳng tồn tại trên tấm tranh, anh ta đề xuất một người thợ - một người thợ nhất định nào đó. Và có thể nghĩ gì về *một* người thợ? Vô số những điều trái ngược nhau. Mọi tư tưởng, mọi tình cảm đều ở đấy, dính kết lại trên tấm vải trong một tình trạng bất tận sâu xa; chọn gì là tùy ở ta. Có những nghệ sĩ tốt bụng đôi khi tìm cách khiến ta xúc động; họ vẽ những hàng dài công nhân dầm chân trong tuyết đứng chờ được tuyển dụng, những khuôn mặt hốc hác của những người thất nghiệp, những bãi chiến trường. Họ chẳng gây được xúc động hơn Greuze^(*) với bức *Đứa con hư trở về nhà* của ông. Và bức *Cuộc thảm sát Guernica*^(**), tuyệt tác ấy, có vì nó mà có được lấy một người ngả theo chính nghĩa Tây Ban Nha chăng? Tuy nhiên có một điều gì đấy đã được nói ra mà ta mãi mãi không thể nghe thấy trọn vẹn được và cần vô số từ để diễn đạt cho ra. Những người hể mặc quần áo và nhiều màu dài ngoằng của Picasso, lấp lúng và vĩnh cửu,

(*) Greuze (1725-1805): họa sĩ Pháp.

(**) *Cuộc thảm sát Guernica*: tên một bức tranh nổi tiếng của Picasso mô tả cảnh thành phố Guernica bị máy bay Đức phục vụ cho bọn phát xít Franco hủy diệt trong cuộc chiến tranh Tây Ban Nha.

ám ảnh một ý nghĩa không sao giải mã ra được, gắn chặt với cái dáng gầy nhong lom khom và những miếng vá hình thoi trên những chiếc áo lót của họ, họ là một xúc cảm đã biến thành nhục thể và nhục thể đã hút lấy nó như một miếng giấy thấm hút mực, một nỗi xúc động không còn nhận ra được, vô vọng xa lạ với chính nó, bị phanh xé tung ra bốn hướng không gian, tuy nhiên vẫn hiện diện. Tôi không nghi ngờ lòng từ thiện hay nỗi căm giận có thể sản sinh ra những vật thể khác, nhưng rồi chúng sẽ sa lầy vào đấy đúng hết như vậy, chúng sẽ đánh mất tên gọi của chúng trong đó, chỉ còn lại những đồ vật ám ảnh một linh hồn tăm tối. Người ta không vẽ các ý nghĩa, người ta không phổ chúng thành nhạc; trong những điều kiện như vậy, ai còn dám đòi hỏi người họa sĩ hay nhạc sĩ phải dẫn thân?

Nhà văn, ngược lại, công việc của họ là các ý nghĩa, song vẫn cần phải phân biệt: vương quốc các ký hiệu, đó là văn xuôi: thơ nằm về bên phía hội họa, điêu khắc, âm nhạc. Người ta trách tôi ghét thơ: chúng có là tạp chí *Thời hiện đại* in rất ít thơ; ngược lại, đây là bằng chứng chúng tôi yêu thơ. Để tin điều này, chỉ cần nhìn qua tình hình sản xuất thơ đương đại. “Ít ra, - các nhà phê bình reo lên đắc thắng - anh cũng chẳng thể mơ tưởng

đem thơ vào cuộc đấu thân”. Quả vậy. Nhưng tại sao tôi lại muốn làm chuyện đó? Vì thơ cũng sử dụng các từ như văn xuôi chẳng? Nhưng văn xuôi không sử dụng các từ theo cùng một cách như thơ, và thậm chí nó không hề sử dụng các từ; tôi muốn nói đúng hơn là nó phục vụ các từ. Thi sĩ là những con người từ chối dùng ngôn ngữ. Vậy mà vì công cuộc khám phá chân lý được tiến hành trong và bằng ngôn ngữ được quan niệm như là một loại công cụ, nên chớ tưởng rằng họ nhằm phân định hay biểu đạt nó. Họ cũng chẳng nghĩ đến chuyện gọi tên thế giới, mà kỳ thực, họ chẳng gọi tên bất cứ cái gì cả, bởi việc định danh tất buộc phải mãi mãi hi sinh tên gọi cho đối tượng được gọi, hay nói như Hegel, ở đây tên gọi tiết lộ cái không chính yếu, trước sự vật là cái chính yếu. Họ không nói; cũng chẳng lặng thinh; họ làm chuyện khác. Có người bảo rằng họ toan tính phá hủy ngôn từ bằng những ghép đôi quái dị, nhưng nói vậy là sai; bởi muốn vậy thì trước hết phải chìm ngay vào giữa ngôn ngữ vị lợi đã làm và tìm cách rút ra từ đó các từ theo từng nhóm kỳ cục, như chẳng hạn “ngựa” và “bơ” rồi viết thành “con ngựa bơ”³. Ngoài chuyện làm như vậy sẽ tốn thời gian vô tận, còn không thể quan niệm ta có thể cùng lúc đứng ở bình diện của một trò định vị lợi, xem các từ

như những dụng cụ, lại vừa mưu tính *tước* mất đi tính dụng cụ của chúng. Thực ra, nhà thơ đã ngay tức thì rút ra khỏi ngôn ngữ - công cụ, anh ta đã dứt khoát chọn lấy tư thế thơ, tư thế coi các từ là những sự vật, chứ không phải là những ký hiệu. Bởi vì tính nước đôi của từ khiến ta có thể tùy ý đi xuyên qua nó như qua một tấm kính và đuổi theo cái sự vật được thông đạt, hoặc quay lại *thực tại* và xem nó như là đồ vật. Con người đang nói đứng ở bên kia các từ, gần sát với đồ vật; còn nhà thơ thì ở bên này. Đối với loại người trên, chúng là những tên đầy tớ, với loại người thứ hai, chúng còn nguyên trạng thái hoang dã. Với loại người trên, chúng là những quy ước hữu ích, những dụng cụ bị mài mòn dần đi và khi không còn dùng được nữa thì người ta vứt bỏ; đối với loại người sau, chúng là những sự vật tự nhiên, sinh sôi tự nhiên trên đất đai như cỏ như cây.

Nhưng nếu nhà thơ dừng lại ở các từ như họa sĩ dừng ở màu và nhạc sĩ ở âm nhạc, thì không phải là dưới mắt anh ta các từ đã mất hết mọi ý nghĩa; thực ra chỉ có ý nghĩa mới khiến cho các từ có được tính thống nhất từ ngữ của chúng bằng không chúng sẽ tung tóe ra thành những tiếng động hay những nét bút thôi. Duy có điều, ngay cả cái ý nghĩa, nó cũng là tự nhiên; đấy không còn là

cái cứu cánh luôn luôn nằm ngoài tầm với và tính siêu nghiệm của con người luôn luôn nhằm tới; đây là một đặc tính của mỗi từ ngữ, tương tự như nét biểu cảm trên một khuôn mặt, như cái ý nghĩa nhỏ nhoi lắng trong các âm và các màu. Được rót vào trong từ, được tính âm vang hay sắc diện của từ hấp thụ vào, đậm thô đi, suy giảm đi, cả nó nữa, nó là sự vật, tự nhiên hiện hữu, vĩnh hằng; đối với nhà thơ, từ là một cấu trúc của thế giới bên ngoài. Người nói *ở vào tình thế* trong ngôn ngữ, bị vây hãm bởi các từ, chúng là sự kéo dài ra các giác quan, các cái kẹp gấp, các ăng-ten, các mắt kính của anh, anh vận hành chúng từ bên trong, anh cảm nhận chúng như chính thân thể mình, anh bị vây bọc trong một tổ chức ngôn từ mà anh chỉ mơ hồ ý thức được, nó mở rộng tác động của anh ra bốn phương. Nhà thơ ở ngoài ngôn ngữ, anh nhìn thấy các từ ở phía ngược, cứ như là chúng không thuộc về thân phận con người, và trên đường đến với con người, thoát tiên nó vấp phải một rào chắn. Thay vì trước hết phải biết các sự vật bằng tên gọi của chúng, dường như thoát tiên anh đã có một cuộc tiếp xúc lạnh lẽo với chúng, rồi sau đó, quay lại với các từ mà anh coi là một loại sự vật khác, chạm vào chúng, sờ nắn chúng, nắn bóp chúng, anh khám phá ra ở chúng một độ sáng nhỏ

nhoi đặc trưng và những sự giống nhau đặc biệt với đất, với trời, với nước và tất cả các vật được tạo hóa sáng tạo ra. Không biết cách sử dụng chúng như những ký hiệu của một dáng vẻ thể gian, anh tìm thấy trong từ hình ảnh của một trong những dáng vẻ ấy. Và hình ảnh bằng từ ngữ anh chọn vì nó giống cây liễu hay cây tần bì không nhất thiết là những từ ta thường dùng để chỉ các vật ấy. Vì anh đã ở bên ngoài ngôn ngữ, nên thay vì các từ là những chỉ báo ném anh ra ngoài chính anh, vào giữa các sự vật, thì anh lại xem chúng như một chiếc bẫy để chộp bắt lấy một thực tại vụt qua; tóm lại, đối với anh toàn bộ ngôn ngữ là một Tấm Gương phản chiếu thế giới. Từ đó, trong kết cấu nội tại của từ diễn ra những biến đổi quan trọng. Âm vang của nó, độ dài của nó, những vị tố giống đục hay giống cái của nó, dáng vẻ hiển thị của nó tạo cho nó một diện mạo bằng xương bằng thịt *trình bày ý nghĩa* chứ không phải biểu đạt. Ngược lại, vì ý nghĩa đó được *thực hiện*, dáng vẻ vật chất của từ được phản chiếu vào trong đó và đến lượt nó vận hành như là hình ảnh của cơ thể từ ngữ. Như là ký hiệu của nó nữa, bởi nó đã mất đi ưu thế của nó và, vì các từ vốn tự nhiên có, như các sự vật vậy, nên nhà thơ chẳng biết cái này tồn tại vì cái kia, hay cái kia vì cái này. Như vậy giữa từ và vật

mang nghĩa thiết lập một mối quan hệ kép qua lại về vẻ giống nhau ma thuật và vẻ nghĩa. Và vì nhà thơ không sử dụng từ nên anh không chọn lựa giữa các nghĩa khác nhau của chúng, và mỗi nghĩa trong số đó thay vì mang một chức năng tự trị, lại tự hiến mình cho anh như một tính chất vật chất tan hòa đi trong cái nhìn của anh với những nghĩa khác. Như vậy, chỉ bằng *tư thế* thơ, anh đã thực hiện trong từng từ những ẩn dụ Picasso từng mơ ước khi ông mong muốn tạo nên một hộp diêm hoàn toàn là con doi mà vẫn không thôi là hộp diêm. Florence là một thành phố, là hoa, là đàn bà, nó là thành phố - hoa, và thành phố - đàn bà và cô gái - hoa cùng một lúc. Và cái vật kỳ lạ hiện lên đó có cả chất lỏng của *dòng sông*, niềm khao khát dịu dàng màu hung của *vàng*, và cuối cùng, đoạn trang buông thả lan dài mãi ra bất tận sự bùng nổ xiết bao ý tứ của nó trong sự se yếu không ngừng của chữ e^(*) câm. Thêm vào đó, lại còn có nỗ lực nham hiểm của tiểu sử nữa. Đối với tôi, Florence cũng là một người phụ nữ nhất định, một nữ tài tử Mỹ từng đóng trong các phim câm thời thơ ấu của tôi, và tôi đã quên sạch, trừ một điều là người bà dài ngoẵng như một chiếc găng tay dài, lúc nào

(*) Trong tiếng Pháp, giống cái của danh từ và tính từ, nói chung, được lập bằng cách thêm chữ cái e vào cuối từ.

cũng hơi mệt mỏi và mãi mãi trinh trắng, và mãi mãi đã có chồng và mãi mãi chẳng được ai hiểu, và tôi đã yêu bà, và tên bà là Florence. Bởi từ, rút người viết văn xuôi ra khỏi chính anh ta và ném anh ta vào giữa thế gian, lại như một tấm gương, đối với nhà thơ, phản chiếu hình ảnh của anh ta cho chính anh ta. Chính vì thế mà Leiris đã làm đúng khi, trong cuốn *Từ điển chú giải* của mình, một mặt ông tìm cách cung cấp một *định nghĩa có tính thơ* cho một số từ, nghĩa là một định nghĩa tự nó đã là một tương liên quan lại giữa phần xác âm vang và phần linh hồn từ ngữ, mặt khác trong một công trình còn chưa xuất bản, lao vào cuộc đi tìm thời gian đã mất nương theo sự dắt dẫn của vài từ, theo ông, đặc biệt nặng đầy xúc động. Như vậy, từ thơ là một chiếc kính hiển vi. Cuộc khủng hoảng ngôn ngữ bùng nổ hồi đầu thế kỷ là một cuộc khủng hoảng thơ. Bất kể do những nhân tố xã hội và lịch sử nào, thì nó cũng biểu hiện ra bằng một cơn sốt phi nhân hóa của nhà văn đối mặt với các từ. Họ không còn biết sử dụng chúng nữa, và nói theo công thức nổi tiếng của Bergson, chỉ còn nhận ra được chúng có một nửa; họ tiếp cận chúng với một tình cảm xa lạ hết sức có lợi; chúng không còn thuộc về họ, chúng không còn là họ; mà trong những tấm gương xa lạ ấy thấy phản chiếu trời đất

và chính xác cuộc đời họ; cuối cùng chính chúng trở thành những sự vật, hay đúng hơn thành cái lõi đen của sự vật. Và khi nhà thơ nói chung lại với nhau nhiều chiếc kính hiển vi ấy, thì cũng giống như họa sĩ tập hợp các màu của mình trên một bức tranh; ta tưởng họ cấu thành một câu song đầy chỉ trông bề ngoài vậy thôi: họ sáng tạo ra một vật. Các từ tương hợp hay đối lệch, giống như các màu và các âm, chúng hút nhau, đẩy nhau, chúng *bùng cháy* lên và sự tập hợp của chúng tạo nên đơn vị thơ thật sự, nó là *câu - sự vật*. Thông thường hơn nữa, thoát tiên trong tâm trí có một dạng thức câu và các từ tiếp đến. Nhưng cái dạng thức ấy chẳng có chút gì chung với cái thường được gọi là một dạng thức ngôn từ: nó không chủ trì việc xây dựng một ý nghĩa; nó giống hơn với cái ý đồ sáng tạo của Picasso khi ông hình dung ra trong không gian, ngay trước khi cầm đến cây bút vẽ, cái sự vật về sau sẽ trở thành một kẻ làm trò ở chợ hay một gã Arlequin^(*).

Trốn xa đi, xa mãi ngoài kia, ta biết các con chim đang say

Nhưng ôi lòng ta nghe thấy tiếng hát những người thủy thủ

(*) *Arlequin*: vai hề thường mặc quần áo gồm những mảnh và nhiều màu hình thoi hay tam giác.

Từ “nhưng” ở đây dựng sừng sững như một tảng đá nguyên khối ngay đầu câu, không nối câu thơ sau với câu thơ trước. Nó nhuộm câu thơ một sắc thái e dè, một màu “ý tứ dè dặt” thấm đẫm cả câu thơ. Cũng như vậy, một số bài thơ bắt đầu bằng từ “và”. Trong tâm trí ta, cái liên từ ấy không còn là thao tác để mà thực hiện: nó lan tỏa qua suốt cả khổ thơ, tạo cho nó tính chất tuyệt đối của một *liên tục*. Đối với nhà thơ, câu thơ có một sắc điệu, một mùi vị; qua câu thơ và vì chính những sắc điệu, mùi vị ấy, anh nắm hương các vị kích thích của phản kháng, của sự dè dặt, của phân liệt; anh đẩy chúng đến độ tuyệt đối, biến chúng thành những đặc tính thực của câu; cả câu thơ trở thành phản kháng mà chẳng là phản kháng điều gì chính xác cả. Ở đây ta gặp lại các mối quan hệ tương liên qua lại đã chỉ ra trên kia giữa từ thơ và ý nghĩa của nó; tập hợp các từ được chọn vận hành như là *hình ảnh* của sắc thái nghi vấn hay chế hạn và ngược lại, nghi vấn là hình ảnh của cái tập hợp từ ngữ mà nó chế hạn.

Ôi những mùa! Ôi những lâu đài!

Tâm hồn nào mà chẳng có tí vết?

Không hỏi ai cả; cũng chẳng ai hỏi: nhà thơ không hiện diện. Và câu hỏi không bao hàm phải trả lời hay đúng hơn nó là câu trả lời cho chính nó.

Là một nghi vấn giả chẳng? Nhưng sẽ phi lý nếu nghĩ Rimbaud “muốn nói” rằng mọi người đều có tí vết. Đúng như Breton de Saint - Pol Roux đã viết: “Nếu anh ta muốn nói điều ấy, thì anh ta đã nói nó ra rồi”. Anh ta cũng chẳng muốn nói điều gì khác. Anh đặt ra một câu hỏi tuyệt đối; anh trao phong cho cái từ đẹp đẽ là tâm hồn một hiện tồn nghi vấn. Nghi vấn đã trở thành sự vật như vậy đấy, cũng giống như nỗi kinh hoàng của Tintoret đã trở thành trời vàng. Không phải là một ý nghĩa nữa, mà là một thực thể; nó được nhìn thấy từ bên ngoài và Rimbaud gọi mời ta cùng ông nhìn ngắm nó từ bên ngoài, điều kỳ lạ là ở chỗ, để nhìn ngắm nó, ta đứng về phía bên kia của thân phận con người: phía thân phận của Thượng đế.

Nếu quả vậy, sẽ hiểu ngay đòi hỏi thơ dẫn thân là chuyện rồ dại. Dĩ nhiên cảm xúc, cả dục vọng nữa - và sao lại không tính đến căm giận, bất bình xã hội, hận thù chính trị - nằm ở ngọn nguồn của bài thơ. Nhưng chúng không *biểu đạt ra* trong đó, như trong một bài văn đả kích hay một lời xưng tội. Người viết văn xuôi làm sáng rõ các cảm xúc của mình trong quá trình bộc lộ nó ra; nhà thơ thì ngược lại, nếu anh rót các niềm say mê của anh vào bài thơ thì anh không còn nhận ra được chúng nữa: các từ chộp lấy chúng, xâm nhập vào đó và biến hóa

chúng đi: các từ ấy không thông đạt chúng ra, ngay cả đối với chính anh ta. Cảm xúc đã trở thành sự vật, bây giờ nó đã mang tính mờ đục của các sự vật; nó đã bị những đặc tính nước đôi của từ ngữ mà người ta dùng để nhốt chúng lại trong đó khuấy mờ đi. Và nhất là, cũng giống như trên cái bầu trời vàng ở Golgotha nó luôn có một cái gì đó nhiều hơn là một nỗi kinh hoàng đơn thuần, trong mỗi câu, mỗi dòng thơ luôn có một điều gì đó nhiều hơn, rất nhiều hơn. Cái từ, cái câu - sự vật, cũng bất tận như các sự vật, ngập tràn ra ngoài tình cảm đã khơi gợi ra nó. Làm sao có thể hi vọng kích động nổi bất bình hay niềm hăng say chính trị ở độ già khi ta làm cái việc đích thị là kéo họ ra khỏi thân phận con người và gọi mời họ dùng con mắt của Thượng đế mà nhìn ngắm ngôn ngữ ở phía ngược của nó? “Nhưng anh quên mất các nhà thơ kháng chiến^(*) - người ta sẽ bảo tôi - Anh quên mất Pierre Emmanuel”. Này nhé, không đâu: tôi sắp dẫn họ ra để làm bằng ngay đây⁴.

Nhưng nếu nhà thơ không thể dẫn thân, thì có phải là lý do để cấm luôn cả người viết văn xuôi không? Giữa họ có gì giống nhau? Nhà văn xuôi viết, đúng rồi, nhà thơ cũng viết. Nhưng giữa hai

(*) *Kháng chiến*: ở đây nói về cuộc kháng chiến chống bọn phát-xít chiếm đóng nước Pháp trong thế chiến thứ hai.

hành động viết ấy chỉ có mỗi một điểm chung là cử động của bàn tay vạch ra các con chữ. Còn thì hai vũ trụ của họ không thông thương được với nhau và điều có giá trị bên này chẳng hề có giá trị ở bên kia. Về bản chất văn xuôi là vị lợi; tôi sẵn sàng định nghĩa nhà văn xuôi là người sử dụng các từ. Ông Jourdain^(*) làm văn xuôi để gọi người ta đưa giày păng-túp đến cho mình và Hitler làm văn xuôi để tuyên chiến với Ba Lan. Nhà văn là một *người nói*: anh ta trở chỉ, chứng minh, ra lệnh, từ chối, gọi, van, mắng, thuyết phục, bóng gió xa gần. Nếu anh ta có nói trống không, thì cũng chẳng vì thế mà thành nhà thơ; chỉ là một nhà văn xuôi nói để mà chẳng nói gì cả. Ta đã thấy ngôn ngữ ở mặt ngược, bây giờ là lúc nhìn nó ở mặt xuôi.⁵

Nghệ thuật văn xuôi biểu hiện bằng lời, bản chất tự nhiên của nó là mang ý nghĩa: nghĩa là các từ trước hết không phải là những vật, mà là những tên gọi các vật. Vấn đề trước hết không phải ở chỗ tự chúng khiến ta thích hay không thích, mà là chúng có chỉ ra đúng đắn một sự vật nào đó trên thế giới hay một khái niệm nào đó. Nên nhiều khi ta có một ý tưởng nào đó từng được biết đến do được nghe bằng lời nhưng chẳng làm sao nhớ ra

(**) Jourdain, nhân vật hài kịch của Molière, đến một lúc nào đó bỗng phát hiện suốt đời mình vẫn làm văn xuôi mà không hay.

lấy một từ trong những từ đã truyền đạt nó đến cho ta. Văn xuôi trước hết là một tư thế trí tuệ: sẽ là văn xuôi khi, như Valéry nói, từ đi qua cái nhìn của ta như thủy tinh xuyên qua ánh mặt trời. Khi gặp hiểm nguy hay khó khăn, người ta chộp lấy bất kỳ dụng cụ nào. Hiểm nguy qua rồi, thậm chí không còn nhớ đấy là chiếc búa hay khúc củi. Và chẳng người ta cũng chẳng bao giờ biết được là cái gì: người ta cần đứng ngay một sự kéo dài cơ thể mình ra, một phương cách vươn bàn tay mình lên cho đến cái cành cây cao nhất, đấy là một ngón tay thứ sáu, một cái chân thứ ba, tóm lại là một chức năng thuần túy ta đã đồng hóa được. Đối với ngôn ngữ cũng vậy: nó là cái vỏ mai của ta và những cần ăng-ten của ta, nó bảo vệ ta chống lại những kẻ khác và báo cho ta biết về họ, đó là các giác quan của ta được kéo dài ra. Ta ở trong ngôn ngữ như ở trong cơ thể mình; ta *cảm nhận* nó một cách tự phát khi vượt qua nó nhắm tới những mục tiêu khác, giống như ta cảm nhận bàn tay, bàn chân ta; khi người khác sử dụng nó, ta lại cảm nhận nó như những tứ chi của người khác. Có từ ta sống, và có từ ta gặp. Nhưng trong cả hai trường hợp, đều là trong quá trình một sự xâm phạm, hoặc là của tôi vào những người khác, hoặc là của người khác vào tôi. Lời nói là một khoảnh khắc đặc biệt nhất định

của hành động và không thể hiểu nó bên ngoài hành động. Một số người mắc chứng mất ngôn ngữ bị mất khả năng hành động, hiểu các tình huống, quan hệ bình thường với người khác giới. Trong cốt lõi của chứng mất khả năng thực dụng ấy, tình trạng ngôn ngữ bị phá hủy dường như chỉ là sự sụp đổ của một trong những cấu trúc: cấu trúc tinh vi nhất và rõ ràng nhất. Và nếu văn xuôi mãi mãi chỉ là công cụ đặc quyền của một công cuộc nhất định, nếu nhìn ngắm các từ một cách vô tư là việc riêng chỉ của nhà thơ thôi, thì ta có quyền trước hết hỏi nhà văn xuôi: anh viết vì mục đích gì? Anh đang lao vào công cuộc gì đây và tại sao công cuộc ấy lại phải vận đến việc viết? Và, bất kể thế nào, công cuộc ấy không thể chỉ nhằm đến một sự nhìn ngắm thuần túy. Bởi trực giác thì im lặng mà cứu cánh của ngôn ngữ lại là truyền đạt. Dĩ nhiên nó có thể *cố định* những hiệu quả của trực giác, nhưng trong trường hợp đó chỉ cần vài ba chữ quẹt quạc vội trên tờ giấy là đủ rồi: tác giả luôn dễ dàng nhận ra nó ngay. Nếu các từ được tập hợp lại thành những câu cố sao cho sáng rõ, tức là đã phải có sự can dự của một quyết định khác hơn là trực giác: ý định thổ lộ với những người khác các kết quả đạt được. Chính cái ý định là điều, trong từng trường hợp, ta phải tìm hiểu lý

do. Và lương tri, mà các bậc uyên bác của chúng ta sẵn sàng quên bẵng đi, không ngừng lặp đi lặp lại chuyện đó. Chẳng phải là ta vẫn thường quen hỏi những người trẻ tuổi có ý định viết một cái gì đó câu hỏi có tính nguyên tắc này: “Anh có điều gì để mà nói ra không?” Tức phải hiểu là: có điều gì đáng được thông đạt cho mọi người. Song làm sao có thể hiểu “điều gì là đáng” nếu không phải vận đến một hệ thống giá trị siêu việt? Vả chăng, chỉ xem xét cái cấu trúc thứ yếu của công việc là *khoảnh khắc ngôn từ*, sai lầm lớn của các nhà phong cách học thuần túy là tưởng rằng lời nói giống như một ngọn gió hiu hiu thoảng nhẹ trên bề mặt các sự vật, chỉ lướt qua chúng mà không hề làm chúng biến chất. Tưởng rằng người nói là một nhân chứng thuần túy tóm tắt lại trong một từ cái nhìn ngấm vô hại của mình. Nói tức là hành động: mọi sự vật được gọi tên không còn hoàn toàn nguyên như nó trước đây nữa, nó đã mất đi sự trong trắng vô tư của mình. Khi anh gọi tên ra cách ứng xử của một cá nhân, là anh đã phát hiện cách ứng xử đó cho chính họ: họ tự nhìn thấy mình. Và bởi vì cùng lúc anh gọi tên cái đó ra trước những người khác, nên họ biết là họ đã *bị nhìn thấy* trong cái khoảnh khắc họ *tự nhìn thấy mình*; cái cử chỉ trộm lén; mà họ đã quên khi làm, bỗng hiện tồn kênh càng ra

đấy, hiện tồn với mọi người, nó nhập thấu vào tâm thức khách quan, nó mang những kích cỡ mới, nó đã bị thu chiếm. Sau tất cả những chuyện đó, hỏi làm sao họ còn có thể hành động như cũ nữa? Hoặc họ kiên định lối ứng xử ấy vì ương ngạnh và vì hoàn toàn ý thức về nó, hoặc họ từ bỏ nó. Như vậy, khi nói tôi đã bóc lộ cảnh huống ra bằng chính dự định của tôi muốn biến đổi nó; tôi bóc lộ nó ra cho chính tôi và cho những người khác *để mà* biến đổi nó, tôi đánh đúng vào tâm nó, tôi xuyên thủng nó và cắm chặt nó lại dưới mắt mọi người, bây giờ tôi tùy nghi với nó, cứ mỗi từ nói ra, tôi dần mình thêm một chút vào thế giới, và cùng lúc, tôi trôi nhô lên khỏi cái thế giới ấy chút nữa, bởi tôi vượt qua nó hướng về tương lai. Như vậy người viết văn xuôi là một con người đã chọn lấy một phương cách hành động thứ yếu nhất định, có thể gọi là hành động bằng cách bóc lộ. Như vậy sẽ là hợp lý để đặt ra với anh ta câu hỏi thứ hai này: anh muốn bóc lộ ra phương diện nào của thế giới vậy? anh muốn đem lại sự biến đổi nào cho thế giới bằng sự bóc lộ đó? Nhà văn “dẫn thân” biết rằng lời nói là hành động: anh biết rằng bóc lộ tức là làm biến đổi và người ta chỉ có thể bóc trần khi có ý đồ biến đổi. Anh ta đã từ bỏ cái mơ ước không thể có được vẽ nên một bức tranh không thiên vị

về xã hội và về thân phận con người. Con người là sinh vật chẳng ai có thể giữ sự vô tư với nó, đến cả Thượng đế cũng chịu. Bởi Thượng đế, nếu quả Người có tồn tại, thì như một nhà thần bí đã thấy rất đúng, cũng sẽ phải ở trong *tình thế* đối với con người. Con người cũng là sinh vật không thể thậm chí nhìn thấy một tình thế mà không biến đổi nó, bởi vì cái nhìn của anh chốt chặt, phá huỷ, hay tạo nặn, hay đúng như sự vĩnh hằng, biến đổi đối tượng tự trong chính nó. Chính là bằng tình yêu, hận thù, căm giận, sợ hãi, niềm vui, bất bình, thán phục, hi vọng, tuyệt vọng mà con người và thế giới bộc lộ ra trong tất cả *sự thật của nó*. Dĩ nhiên nhà văn dần dần có thể xoàng xĩnh, thậm chí anh ta tự ý thức được điều đó, nhưng không ai có thể cầm bút viết mà không có ý đồ hoàn toàn thành công, nên sự khiêm tốn của anh ta khi dự tính tác phẩm không thể khiến anh không muốn xây dựng nó *như là* nó sẽ gây chấn động lớn. Không bao giờ anh ta có thể tự nhủ: “Kệ, miễn ta có được lấy ba nghìn người đọc”; mà là “Nếu mọi người đều đọc những gì ta viết thì sẽ ra sao nhỉ?”. Anh nhớ lại cái câu Mosca thốt lên khi chiếc xe ngựa chạy đi mang theo Fabrice và Sansaverina^(*): “Nếu cái từ

(*) *Fabrice và Sansaverina*: hai nhân vật chính trong cuốn tiểu thuyết nổi tiếng *Tu viện thành Parme* của Stendhal.

yêu mà nảy sinh giữa hai người, thì tôi đến chết mất thôi”. Ông biết ông là người đã gọi tên ra cái chưa còn được gọi tên hay cái còn chưa dám nói ra tên gọi của mình, ông biết ông đã làm nảy sinh ra cái từ yêu và cái từ hận thù, và cùng với chúng làm nảy sinh tình yêu và lòng hận thù ở hai con người còn chưa quyết định được tình cảm của họ.

Ông biết, đúng như Brice - Parain nói, các từ là những khẩu súng ngắn đã nạp đạn. Nếu ông nói, nó sẽ nổ. Ông có thể nín lặng, song bởi vì ông đã quyết định bắn, cho nên đây phải là một con người, nhằm đích mà bắn chứ không phải là một đứa bé hú họa, nhắm mắt mà bắn và chỉ để thích thú vì nghe tiếng nổ. Ở phần sau chúng tôi sẽ cố xác định mục đích của văn học có thể là gì. Nhưng ngay từ bây giờ đã có thể kết luận rằng nhà văn đã chọn lấy nhiệm vụ bóc trần thế giới và đặc biệt là con người cho những người khác để họ nhận lấy hoàn toàn trách nhiệm của mình trước những vật đã được bóc trần ra như vậy. Không ai được coi như là không biết luật bởi vì đã có một quy tắc và luật là thứ đã được viết ra, sau đó anh cứ tha hồ mà vi phạm, nhưng phải biết anh có thể gặp những nguy cơ gì. Cũng như vậy chức trách của nhà văn là làm sao cho không ai không biết rõ thế giới và không ai có thể nói là mình ngây thơ trong

đó. Và bởi vì anh đã từng một lần dẫn mình vào thế giới của ngôn ngữ, anh không thể vờ là anh không biết nó: nếu anh đã đi vào thế giới các ý nghĩa, thì còn làm gì được để mà thoát ra; hãy để cho các từ cứ tự do mà tổ chức lại với nhau, chúng sẽ làm thành các câu và một câu chứa toàn bộ ngôn ngữ và phản chiếu toàn bộ thế giới, ngay cả sự im lặng cũng mang ý nghĩa trong tương quan với các từ, cũng giống như quãng nghỉ trong âm nhạc, nhận lấy ý nghĩa của nó từ các nốt bao bọc quanh nó. Cái im lặng đó là một khoảnh khắc của ngôn từ, nín thính không phải là câm, mà là từ chối nói, tức cũng là vẫn nói đấy. Cho nên nếu nhà văn đã chọn nín lặng về một phương diện nào đó của thế giới, hoặc nói như một thành ngữ diễn đạt rất đúng: *lờ tịt đi*, thì ta có quyền đặt ra cho anh ta câu hỏi thứ ba: tại sao anh lại nói cái này chứ không phải cái kia, và - bởi vì anh nói để mà biến đổi - tại sao anh muốn thay đổi cái này chứ không thay đổi cái kia?

Tất cả những điều đó không loại trừ chuyện còn vấn đề cách viết nữa. Người ta không là nhà văn vì đã chọn nói về những điều nhất định nào đó mà vì đã chọn nói chúng ra bằng cách nào đó. Và văn phong, đương nhiên, tạo nên giá trị của văn xuôi. Nhưng nó phải không được để lộ ra. Bởi vì các từ vốn trong suốt và cái nhìn đi xuyên qua chúng,

nên chen vào giữa chúng những miếng kính đã bị làm mờ đi là chuyện phi lý. Vẻ đẹp ở đây chỉ là một lực êm dịu và không cảm thấy được. Trên một bức tranh, trước hết nó rục lên, còn trong một cuốn sách nó tự giấu mình đi, nó tác động bằng thuyết phục như vẻ duyên dáng của một giọng nói hay một khuôn mặt, nó không cưỡng ép, nó xô dạt mà người ta chẳng hay, và người ta tưởng mình nhường chịu vì một luận chứng trong khi người ta được kêu gọi bởi một vẻ quyến rũ mà mình không nhìn thấy. Cái nhãn hiệu lễ nhà thờ không phải là đức tin, nó chuẩn bị cho đức tin; sự hài hòa của các từ, vẻ đẹp của chúng, sự cân đối của các câu *chuẩn bị* cho những niềm say mê của người đọc mà họ không ngờ, xếp đặt chúng như buổi lễ nhà thờ, như âm nhạc, như một vũ điệu; nếu chỉ xem xét chúng trong chính chúng, thì sẽ mất hết ý nghĩa, chỉ còn những đối xứng vô vị. Trong văn chương, niềm thích thú thẩm mỹ chỉ thuần khiết khi nó đến từ cái thêm vào. Thật xấu hổ khi phải nhắc lại những ý tưởng đơn giản đến thế, nhưng hình như ngày nay người ta đã quên mất chúng rồi. Không có những cái đó, người ta có đi đến chỗ bảo rằng chúng tôi mưu tính sát hại văn học hay, đơn giản hơn, sự dấn thân gây hại cho nghệ thuật viết? Nếu sự xâm nhiễm của thơ vào một thứ văn

xuôi nào đó không làm rối mờ các ý tưởng của các nhà phê bình chúng ta, thì họ có nghĩ đến chuyện tấn công chúng tôi về vấn đề hình thức trong khi chúng tôi bao giờ cũng chỉ nói về nội dung? Về hình thức, chẳng có gì để nói trước cả và chúng tôi chẳng nói gì hết: mỗi người sáng chế ra hình thức của mình và sau đó người ta sẽ phán xét. Quả đúng là các chủ đề đề xuất ra văn phong, nhưng chúng không sai khiến văn phong; chẳng có gì được xếp đặt một cách tiên nghiệm bên ngoài nghệ thuật văn học. Còn có gì dấn thân hơn, chán ngắt hơn là chủ định tấn công Hiệp hội của Jesus? Vậy mà chính từ đó Pascal đã viết cuốn *Những bức thư viết cho người tỉnh nhỏ*. Tóm lại, cần biết người ta định viết về điều gì: về những con bướm hay về tình cảm người Do Thái. Và khi đã biết điều đó rồi, thì việc còn lại là quyết định viết cái đó như thế nào. Thông thường hai sự lựa chọn chỉ là một, nhưng ở những tác giả giỏi, việc thứ hai không bao giờ đi trước việc thứ nhất. Tôi biết Giraudoux từng nói: “Vấn đề duy nhất là tìm ra văn phong, ý tưởng sẽ đến sau đó”. Nhưng ông ta nhầm: ý tưởng không đến. Miễn ta xem các đề tài như những vấn đề luôn rộng mở, như những câu viện, những chờ đợi, ta sẽ hiểu rằng nghệ thuật chẳng thiệt mất gì cả khi dấn thân; ngược lại, cũng giống như vật lý

học đặt ra cho toán học những bài toán mới buộc nó phải tạo ra một hệ biểu tượng mới, những đòi hỏi luôn luôn mới của xã hội và cái siêu hình giục người nghệ sĩ tìm tòi một ngôn ngữ mới và những kỹ thuật mới. Nếu ta không còn viết như hồi thế kỷ XVII nữa, ấy là vì ngôn ngữ của Racine hay của Saint-Evremond không còn thích dùng để nói về các đầu máy xe lửa và về giai cấp vô sản. Sau những chuyện đó, những người theo chủ nghĩa thuần túy có thể cấm chúng ta viết về các đầu máy xe lửa. Nhưng nghệ thuật chẳng hề bao giờ đứng về phía những người theo chủ nghĩa thuần túy.

Nếu đó là nguyên lý của sự dẫn thân, thì người ta có thể chê trách nó về cái nổi gì? Và nhất là, người ta đã chê trách nó cái nổi gì? Hình như những người chống đối tôi cũng chẳng lấy gì làm nhiệt tình, và các bài viết của họ cũng chẳng chứa đựng điều gì khác hơn là một tiếng thở dài công phần trên hai hay ba cột báo. Tôi muốn biết nhân danh cái gì, nhân danh quan niệm văn học nào mà họ lên án tôi, nhưng họ chẳng hề nói ra: chính họ cũng chẳng biết đó là cái gì. Cái nhất quán hơn cả là nhấn mạnh bản án của cái lý thuyết củ kỹ nghệ thuật vị nghệ thuật. Nhưng chẳng một ai trong số họ có thể chấp nhận nó. Nó cũng phiền hà lắm. Ai cũng biết rõ rằng nghệ thuật thuần túy với nghệ

thuật rỗng không chỉ là một và chủ nghĩa thuần túy thẩm mỹ chỉ là một thủ đoạn phòng vệ đặc sắc của những người tư sản thế kỷ trước, thích tự tổ cáo mình là kẻ phạm tục còn hơn là những tên bóc lột. Chính từ miệng họ thú nhận, rằng nhà văn tất phải nói về một cái gì đó. Nhưng là về cái gì? Tôi ngờ họ sẽ cực kỳ lúng túng nếu, hồi sau cuộc chiến tranh trước, Fernandez không tìm được ra cho họ cái khái niệm *thông điệp*. Nhà văn ngày nay, họ bảo, bất kể thế nào cũng không được chú tâm đến những vụ việc nhất thời; họ cũng không được phép ghép nối các từ chẳng có ý nghĩa gì cả mà cũng không được chỉ tìm kiếm duy nhất vẻ đẹp của các câu và các hình ảnh: nhiệm vụ của anh ta là bóc lộ những thông điệp cho các độc giả của mình. Vậy một thông điệp là gì?

Cần nhớ rằng phần lớn các nhà phê bình là những người chẳng may gặp may, và khi sắp tuyệt vọng, thì đi tìm một chân gác nghĩa trang nhỏ nhoi. Chúa biết rằng các nghĩa trang rất yên tĩnh, chẳng làm gì có cái nào vui tươi hơn một thư viện. Nằm ở đây là những người chết: họ đã làm mỗi một việc là viết, từ lâu họ đã được rửa sạch cái tội là đã sống và vả chẳng về cuộc đời họ người ta chỉ được biết đến qua những cuốn sách khác do những người khác viết về họ. Rimbaud đã chết.

Paterne Berrichon và Isabelle Rimbaud đã chết, những kẻ quấy rầy đã mất rồi, chỉ còn những chiếc quan tài nhỏ người ta xếp trên các tấm ván, dọc các bức tường, như những bình di cốt một nhà để tro hoả táng. Nhà phê bình sống khổ, vợ anh ta chẳng đánh giá cao anh ta cho xứng đáng, con cái anh ta bạc tình, cứ cuối tháng lại túng thiếu. Nhưng anh luôn có thể đi vào một thư viện, cầm lấy một cuốn sách trên giá và mở ra. Tỏa ra một thứ thoang thoảng mùi của các tầng hầm và bắt đầu một thao tác kỳ lạ, mà anh ta quyết định gọi tên là việc đọc. Về một khía cạnh nào đó, đây là một thứ ma ám: ta cho những người chết mượn cơ thể của mình để họ có thể sống lại. Và về một mặt khác, đó là một tiếp xúc với thế giới bên kia. Cuốn sách, thật vậy, không phải là một đồ vật, cũng chẳng phải một hành vi, hay thậm chí một tư tưởng: do một người chết viết về những sự vật đã chết, nó chẳng có chút vị trí nào trên thế gian này, nó chẳng nói về bất cứ điều gì liên quan trực tiếp đến ta; cứ bỏ nó đó cho chính nó, nó sẽ lún xuống và rụi đi, chỉ còn lại những vết mực trên giấy mốc, và khi nhà phê bình thức tỉnh lại các vết mực ấy, khi anh biến chúng thành các chữ và các từ, thì chúng sẽ nói với anh ta về những niềm say mê mà anh không được cảm nhận, những nỗi giận

dữ chẳng nhằm vào ai cả, những nỗi lo sợ và những hi vọng đã chết. Đây là cả một thế giới đã thoát xác vây bọc quanh anh ta, ở đó những niềm quyến luyến của con người, bởi vì chúng không gây xúc động nữa, đã chuyển sang hàng những niềm quyến luyến mẫu mực, hay nói gọn lại, những giá trị. Cho nên anh ta tin chắc rằng mình đã quan hệ với một thế giới rõ ràng, nó như là sự thật của những đau khổ hàng ngày của anh ta và ý nghĩa tồn tại của chúng. Anh ta nghĩ rằng tự nhiên bắt chước nghệ thuật cũng giống như, theo Platon, thế giới cảm nhận được bắt chước thế giới của các mẫu gốc. Và, trong khi anh đọc, cuộc sống thường nhật của anh trở thành một vẻ bên ngoài thôi. Chỉ là cái bóng bên ngoài thôi, bà vợ quàu quạu, là cái bóng bên ngoài thôi, đứa con trai gù của anh, và sẽ được cứu chữa bởi vì Xenophon^(*) đã vẽ nên chân dung Xanthippe và Shakespeare đã tạo nên Richard III. Thật là một ngày hội đối với anh ta khi các tác giả đương đại làm ơn mà chết đi cho anh: các cuốn sách của họ, còn tươi quá, sống quá, bức thiết quá giờ chuyển sang phía bên kia, càng ngày chúng càng bớt gây xúc động và càng trở nên đẹp hơn; sau khi lưu lại một thời gian ngắn ở chốn

(*) Xenophon (430-355 trước Công nguyên: nhà văn và nhà triết học Hy Lạp, học trò của Socrate.

chuộc tội, chúng sẽ nhập cư cho cái bầu trời sáng rõ những giá trị mới. Bergotte, Swann, Siegfried, Bella và M. Teste: đây là những thu nhận mới đây. Người ta chờ Nathnael và Menalque. Còn các nhà văn cứ ngoan cố sống, người ta chỉ đòi hỏi họ đừng có quây cựa nhiều quá và ngay từ bây giờ hãy cố mà giống những người chết như nay mai rồi sẽ phải chết. Valéry đã thoát khỏi tình cảnh ấy khá tài, từ hai mươi năm nay ông đã cho xuất bản những cuốn sách di cảo. Vì vậy mà, giống như một số vị thánh hết sức ngoại lệ, ông được phong thánh ngay khi còn sống. Nhưng Malraux gây tai tiếng. Các nhà phê bình của chúng ta là những người theo thuyết ý niệm thuần túy: họ chẳng thèm muốn biết gì về cái thế giới thực tại ngoại trừ mỗi việc ăn và uống trong thế giới đó, và bởi vì nhất thiết phải sống trong quan hệ với những người đồng loại nên họ chọn những đồng loại đã chết vậy.

Họ chỉ say sưa với những vụ đã được xếp vào hồ sơ rồi, những cuộc tranh cãi đã xong, những câu chuyện người ta đã biết rõ hồi kết thúc. Không bao giờ họ đánh cuộc với một lối ra còn chưa chắc ăn, và bởi vì lịch sử đã định đoạt tất cho họ rồi, vì những đối tượng từng khiến các tác gia khiếp sợ hay phẫn nộ mà bây giờ họ đọc đã biến mất đi rồi,

vì cách xa đến hai thế kỷ cái hảo huyền của những cuộc tranh cãi đã hiện ra rành rành, nên họ có thể lấy làm khoái trá về sự cân bằng của các thời kỳ và đối với họ mọi sự đã diễn ra cứ như thể toàn bộ văn học chỉ là một sự trùng ngôn mệnh mông và cứ như mỗi một nhà văn xuôi mới chỉ có việc sáng chế ra một lối nói mới để mà chẳng nói gì cả. Nói về các mẫu gốc và về “bản chất con người”, là nói để chẳng nói gì cả? Tất cả những quan niệm của các nhà phê bình của chúng ta dao động từ ý kiến này sang ý kiến kia. Và dĩ nhiên cả hai đều sai: các nhà văn lớn muốn phá hủy, dựng xây, chứng minh. Nhưng chúng ta chẳng còn được cái bằng chứng mà họ đưa ra bởi chúng ta chẳng hề có chút bản khoản nào về những gì họ muốn chứng tỏ. Những vụ những lạm họ tố cáo không còn thuộc thời chúng ta; bây giờ có những vụ khác khiến ta bất bình mà họ nào có ngờ, lịch sử đã bác bỏ một số tiên dự của họ và những tiên dự trở thành hiện thực thì đã là sự thật từ lâu lắm đến nỗi ta đã quên mất đây thoát tiên là những tia sáng thiên tài của họ; đôi điều trong những tư tưởng của họ đã hoàn toàn rụi chết và có những cái khác trong số đó toàn thể loài người đã nhận lãnh trách nhiệm về mình và chúng là những điều sáo rỗng. Kết quả là những lý lẽ đặc sắc nhất của các tác giả ấy đã mất

hết hiệu năng của chúng ta chỉ còn thán phục cái trật tự và tính chặt chẽ của chúng, sự sắp đặt sít sao nhất của chúng đối với ta chỉ là một lối trang sức, một kiến trúc thanh nhã trong cách trình bày, cũng chẳng có tính áp dụng thực tiễn gì hơn các kiến trúc khác: những khúc fuga của Bach, những trang trí đường lượn của cung điện Alhambra.

Trong những cấu trúc kỷ hà say đắm, khi hình kỷ hà không còn thuyết phục nữa, thì niềm say đắm vẫn còn khiến ta xúc động; hay đúng hơn, sự thể hiện của niềm say đắm. Các tư tưởng trải qua các thế kỷ đã hả hơi hết, nhưng vẫn còn lại những chút khẳng khẳng riêng tư của một con người từng sống bằng xương bằng thịt; đằng sau những lý lẽ của lý trí khiến ta buồn chán, ta nhận ra những lý lẽ của con tim, những đức hạnh, những thói xấu và những nỗi khổ lớn mà con người phải sống. Sade^(*) gắng sức chinh phục ta và chỉ gây cho ta đôi chút phản nộ: chỉ còn là một tâm hồn bị một chúng đau đẹp đè gặm nhấm, một con trai ngọc. *Những bức thư về sân khấu*^(**) chẳng khiến ai bỏ đi nhà hát, nhưng chúng ta lại thấy chua chát

^(*) Sade (1740-1814): nhà văn Pháp, được coi là thích thú gây đau khổ trong loạn dâm.

^(**) *Những bức thư về sân khấu* (còn có tên là *Những bức thư gửi Dalabert*).

vì nổi Rousseau ghét sân khấu đến thế. Nếu ta thành thạo đôi chút về phân tâm học, niềm thích thú của ta sẽ trọn vẹn; ta sẽ cắt nghĩa *Khế ước xã hội*^(*) bằng mặc cảm Œdipe và *Tinh thần pháp luật*^(**) bằng mặc cảm tự ty; nghĩa là chúng ta tận hưởng trọn vẹn ưu thế ai cũng biết của những con chó còn sống đối với những con sư tử đã chết. Khi một cuốn sách trình bày như vậy những tư tưởng gây chệnh choáng chỉ cung cấp cái vẻ bề ngoài của những lý lẽ tiêu tan ngay lúc ta nhìn vào chúng, và chỉ còn khiến tim ta rung động, khi bài học người ta có thể rút ra từ đó căn bản khác với bài học tác giả định đưa ra, người ta gọi cuốn sách ấy là một thông điệp. Rousseau, người cha của cách mạng Pháp, và Gobineau, người cha của chủ nghĩa chủng tộc, cả hai đều đã gửi cho chúng ta những thông điệp. Và nhà phê bình quý mến họ với một thiện cảm bằng nhau. Nếu họ còn sống, anh ta phải chọn lựa vị này, chống lại vị kia, yêu người này, ghét người kia. Nhưng điều trước hết khiến họ gần nhau là họ cùng có chung một lỗi lầm, sâu xa và tuyệt vời: họ đã chết.

Cho nên cần khuyên các tác giả đương đại hãy thoát ra khỏi các thông điệp đi, nghĩa là cố tình

(*) *Khế ước xã hội*: tác phẩm nổi tiếng của J. J. Rousseau.

(**) *Tinh thần pháp luật*: tác phẩm nổi tiếng của Montesquieu.

giới hạn tác phẩm của mình trong việc biểu hiện một cách không chủ ý tâm hồn mình. Tôi nói không chủ ý bởi những người chết, từ Montaigne đến Rimbaud, đã để lộ mình trọn vẹn, mà không hề có ý đồ và ngoài dự định, cái dôi thừa họ đã cho chúng ta mà không hề nghĩ đến phải là mục đích đầu tiên và công khai của nhà văn đang sống. Ta không đòi họ phải lộ hết ra cho ta những lời xưng tội không chút trau chuốt lại, buông mình vào thú trữ tình quá ư trần trụi của các nhà lãng mạn. Song, vì ta đã tìm được niềm thích thú trong việc làm thất bại các mảnh khoe của Chateaubriand hay của Rousseau, bắt chộp được họ trong chốn riêng tư trong lúc họ đang đóng vai con người công cộng, gỡ lộ ra những động cơ riêng tư trong các lời khẳng định vạm vỡ nhất của họ, nên ta đòi hỏi những người mới đến hãy mang lại cho ta một cách có cân nhắc niềm thích thú đó. Họ hãy cứ biện luận đi, khẳng định đi, phủ nhận đi, bác bỏ đi hay chứng minh đi; nhưng sự nghiệp mà họ bảo vệ không được trở thành cái mục đích lộ rõ trong lời nói của họ: mục đích sâu xa, thổ lộ mà chẳng hề có vẻ thổ lộ. Những lý lẽ của họ, trước tiên họ phải giải giáp chúng đi đã, cũng giống như thời gian đã giải giáp các lý lẽ của các nhà cổ điển, họ phải hướng chúng vào những đề tài chẳng

khiến ai quan tâm cả hay vào những chân lý chung chung cho đến nỗi người đọc đã thấy được thuyết phục trước rồi; các tư tưởng của họ, họ phải khiến chúng có một vẻ sâu sắc, nhưng sâu sắc không tẻ, và họ phải tạo lập nên chúng theo cách thức chúng bày lộ ra một cách hiển nhiên bằng một tuổi thơ khốn khổ, một hận thù giai cấp hay một mối tình loạn luân. Họ đừng có mà nghĩ rằng: tư tưởng che lấp con người và chỉ con người mới khiến ta quan tâm. Một tiếng nức nở hoàn toàn trần trụi chẳng hề đẹp: nó xúc phạm. Một lý lẽ tốt cũng xúc phạm, như Stendhal đã biết rất rõ. Nhưng một lý lẽ che giấu một tiếng nức nở, đây chính là việc của chúng ta. Lý lẽ tước đi phần tụy trong những giọt nước mắt, những dòng nước mắt làm phát lộ ra ngọn nguồn dục vọng của chúng, khiến cho lý lẽ mất đi phần gây gổ; ta sẽ không quá bị xúc động, cũng chẳng quá bị thuyết phục và ta sẽ có thể thả mình một cách yên ổn vào niềm khoái lạc có chừng mực, như ai cũng biết, do sự chiêm ngưỡng các tác phẩm nghệ thuật đem lại. Như vậy văn học “chấn chỉnh”, văn học “thuần túy” chính là thế. Một sự chủ quan bộc lộ ra dưới những dạng của cái khách quan, một lời nói được xếp đặt một cách kỳ lạ đến mức nó tương đương với một sự im lặng, một tư tưởng tranh cãi trong chính nó, một

lý trí mà chỉ là chiếc mặt nạ của sự điên rồ, một vinh hạnh mà lại tỏ cho ta hiểu rằng đây chỉ là một khoảnh khắc của Lịch sử, một thời khắc lịch sử, bằng cái nằm bên dưới điều nó phát lộ, bỗng đưa trở lại con người vĩnh cửu, một bài học thường trực, nhưng được thực hiện ngược lại ý muốn rõ ràng của những người đưa ra bài học.

Rút cục, thông điệp là một tâm hồn đã trở thành sự vật. Một tâm hồn và với một tâm hồn thì người ta làm gì? Người ta chiêm ngưỡng nó từ một quảng cách kinh cẩn. Người ta không có thói quen trưng bày tâm hồn của mình ra giữa xã hội nếu không có một lý do khẩn thiết. Song, do quy ước và với một số dè dặt nhất định, một đôi người có thể đưa tâm hồn mình ra trong giao tiếp và tất cả những người trưởng thành có thể tìm tậu được nó. Đối với nhiều người, ngày nay, các công trình trí tuệ giống như những tâm hồn nhỏ bé lang thang có thể tậu với giá rẻ: có tâm hồn của ông già Montaigne tốt bụng, của La Fontaine thân thiết, của Jean-Jacques (*), của Jean-Paul, và của Gérard thú vị. Người ta gọi là nghệ thuật văn học tập hợp những xử lý làm cho chúng trở thành vô hại. Được thuộc đi, được tinh chế, được

(*) *Jean-Jacques* tức Jean-Jacques Rousseau.

xử lý hóa học, chúng cung cấp cho những kẻ tậu được chúng đôi khoảnh khắc của một cuộc sống hướng hết toàn vẹn ra bên ngoài nhằm tới một sự trau luyện của thực thể chủ quan. Việc sử dụng được bảo hiểm an toàn: chủ nghĩa bi quan của Montaigne, còn ai cho là thực, chỉ vì tác giả tập *Luận văn* đã hoảng sợ khi nạn dịch hạch tàn phá Bordeaux? Và chủ nghĩa nhân văn của Rousseau nữa, chỉ vì Jean-Jacques đã cho các con ông vào nhà tế bần? Và cả sự thần khải của Sylvie, chỉ vì Gérard de Nerval đã mắc chứng điên? Cùng lắm là nhà phê bình chuyên nghiệp dựng ra những cuộc đối thoại dưới địa ngục và cho ta biết rằng tư tưởng Pháp là một cuộc đàm đạo triển miên giữa Pascal và Montaigne. Làm việc đó, chẳng phải họ định khiến Pascal và Montaigne sống động lại hơn đâu, mà là Malraux và Gide càng chết hơn. Khi cuối cùng những mâu thuẫn nội tại của cuộc sống và tác phẩm khiến cho cả hai chẳng còn ích dụng được nữa, khi thông điệp, trong chiều sâu không thể đọc giải ra được của nó, dạy cho chúng ta những chân lý căn bản: “rằng con người vốn chẳng thiện mà cũng chẳng ác”, “rằng trong một đời người có bao nhiêu là đau khổ”, “rằng thiên tài chỉ là một sự kiên nhẫn dài”, đến lúc đó sẽ đạt tới được mục đích tối hậu của cái lò luyện tang tóc

này, và người đọc, đặt cuốn sách xuống, tâm hồn thanh thản, có thể thốt lên: “Tất cả những cái đó chỉ là văn học thôi mà”.

Nhưng vì đối với chúng ta, một văn bản là một công cuộc, vì các nhà văn là còn sống trước khi đã chết, vì họ phải nghĩ nói sao cho đúng trong các cuốn sách của mình và vì dẫu các thế kỷ đi qua về sau sẽ chứng minh rằng ta nhầm rồi, thì đây không phải là một lý do để ta có thể nhầm trước ngay từ bây giờ, bởi chúng ta cho rằng nhà văn phải dẫn thân hết mình trong các tác phẩm của anh ta, không phải như một thứ thụ động ti tiện, phơi trần ra đấy các thói xấu, bất hạnh, nhu nhược của mình, mà như một ý chí quả quyết và như một sự chọn lựa cái công cuộc sống toàn vẹn mỗi chúng ta đều phải sống, cho nên cản trở lại từ chỗ bắt đầu của vấn đề và đến lượt mình, chúng ta phải hỏi: *vì sao* người ta viết?

Chú thích

¹ Ít ra nhìn chung là như vậy. Sự vĩ đại và sai lầm của Klee là ở chỗ ông định làm một thứ hội họa vừa là ký hiệu lại vừa là đồ vật.

² Tôi nói “sáng tạo”, chứ không phải “mô phỏng”, chỉ như vậy thôi cũng đủ làm tiêu tan toàn bộ những lời thống thiết giả tạo của ông Charles Estienne, người rõ ràng là chẳng hiểu chút gì về những điều tôi nói cả và ráo riết một mực công kích những cái bóng.

³ Đây là ví dụ do Bataille dẫn ra trong cuốn *Thế nghiệm nội tại*.

⁴ Nếu bạn muốn biết nguồn gốc của thái độ này đối với ngôn ngữ, tôi xin cung cấp ở đây đôi chỉ dẫn ngắn.

Khởi thủy thơ sáng tạo ra *huyền thoại* về con người, còn nhà văn xuôi thì vẽ nên chân dung của anh ta. Trong thực tế, hành vi của con người, do các nhu cầu sai khiến, do cái ích dụng kêu gọi ra, theo một cách nào đó, là một *phương tiện*. Không thể nhận ra nó và chỉ có kết quả mới đáng kể: khi tôi đưa bàn tay ra để cầm lấy quần bút, tôi chỉ có một ý thức trơn tuột và mờ tối về cử chỉ của tôi: tôi chỉ nhìn thấy quần bút; như vậy con người bị tha hóa vì những mục đích của mình. Thơ đảo ngược mối quan hệ ấy lại: thế giới này và các sự vật chuyển sang thành cái không chính yếu, cái có của hành vi này đã trở thành cái cứu cánh của chính nó. Chiếc bình đứng đó là để cho cô gái có được cái cử chỉ duyên dáng khi rót đầy nó, cuộc chiến tranh Troie là để cho Hector và Achille đánh cái trận chiến anh hùng nọ. Hành động, tách khỏi các mục đích đã mờ nhạt đi của nó, trở thành kỳ tích hay vũ điệu. Tuy nhiên, dẫu dừng dung với thành tựu của công cuộc, thì trước thế kỷ XIX, nhà thơ vẫn ăn nhập với xã hội trong tổng thể của nó, anh ta không sử dụng ngôn ngữ vì mục đích như văn xuôi theo đuổi, nhưng anh ta vẫn có cùng niềm tin như nhà văn xuôi...

Sau khi xã hội tư sản lên ngôi, nhà thơ đối mặt cùng chung với nhà văn xuôi để tuyên bố rằng cái xã hội ấy là không thể sống được. Đối với anh ta vấn đề luôn luôn là sáng tạo ra huyền thoại về con người, nhưng nó chuyển từ ma thuật trắng sang ma thuật đen. Con người vẫn được trưng bày ra như là cứu cánh tuyệt đối, nhưng do thành công trong công cuộc của mình, họ sa lầy vào một tập đoàn vị lợi. Cái nằm ở hậu cảnh hành vi của họ, cái có thể cho phép họ chuyển sang huyền thoại, không phải là thành công nữa, mà là sự thất bại. Chỉ có thất bại là điều duy nhất, như một tấm chắn chặn đứng cái chuỗi vô tận các dự định của họ, mới trả họ lại cho chính mình, trong sự thuần khiết của họ. Thế giới vẫn là cái không chính yếu, nhưng bây giờ nó ở đó như là một cái có cho sự thất bại.

Tính mục đích của sự vật là trả con người lại cho chính nó bằng cách chặn đường anh ta. Tuy nhiên không thể tùy tiện đưa thất bại và sụp đổ vào tiến trình của thế giới, mà đúng hơn là chỉ biết có chúng. Cái công cuộc của con người có hai khuôn mặt: nó vừa là thành công vừa là thất bại. Để tư duy về nó, sơ đồ biện chứng pháp không đủ; phải làm mềm hơn nữa từ vựng của chúng ta và những cái khuôn của lý trí ta đi. Một ngày nào đó tôi sẽ cố thử mô tả cái thực tại kỳ lạ ấy, là Lịch sử, nó chẳng là khách quan, cũng chẳng bao giờ hoàn toàn là chủ quan, ở đó biện chứng bị tranh cãi, xuyên thấm vào, gặm mòn bởi một thứ phản biện chúng,

tuy nhiên vẫn là biện chứng. Nhưng đây là việc của nhà triết học: thông thường người ta không thể nhìn kỹ hai mặt của Janus^(*); con người hành động nhìn thấy một mặt này, nhà thơ thì thấy mặt kia. Khi các công cụ bị vỡ đi, không còn dùng được nữa, các kế hoạch bị phá hỏng, các nỗ lực vô dụng, thế giới hiện ra trong một vẻ tươi mát trẻ thơ và kinh khủng, không có điểm tựa, không có lối đi. Nó đạt đến cực đại thực tại nặng bẹp đối với con người và bởi vì hành động dù thế nào đi nữa cũng khái quát hóa đi, nên thất bại đưa lại cho các sự vật cái thực tại cả thể của chúng. Nhưng do một sự đảo ngược được mong chờ, thất bại được coi như là cứu cánh tối hậu, đồng thời là tranh chấp và chiếm hữu thế giới này. Tranh chấp bởi con người cao hơn cái đè bẹp nó; nó không còn tranh chấp với các sự vật trong sự “ít thực tại” của chúng như người kĩ sư hay người thuyền trưởng mà ngược lại trong sự quá đầy thực tại của chúng, bởi chính sự hiện tồn như là kẻ thua trận của mình, anh ta là nỗi ân hận của thế gian. Chiếm hữu, bởi thế giới, không còn là công cụ của thành công, đã trở thành công cụ của thất bại. Thế giới bao hiểm một tính mục đích tâm tối, cái hệ số vận rủi của nó được dọn ra, lại càng nhân bản vì nó càng thù nghịch với con người. Ngay chính thất bại lại quay lại trở thành cứu rỗi. Chẳng phải vì nó đưa ta đến một thế giới bên kia nào khác, mà nó tự đổ ngã và biến hóa. Chẳng hạn ngôn ngữ thơ nảy sinh lên trên đồng cỏ vỡ của văn xuôi. Nếu quả đúng văn xuôi là một sự phản bội và việc liên thông là không thể thực hiện được, thì khi ấy mỗi từ, từ chính nó, giành lấy lại cá tính của nó, trở thành công cụ của sự thất bại của chúng và kẻ chứa chấp cái bất khả liên thông. Không phải nó có *một điều gì khác* để mà thông đạt, mà khả năng thông đạt của văn xuôi đã thất bại, chính cái ý nghĩa của từ trở thành cái bất khả thông đạt thuần túy. Như vậy thất bại của sự thông đạt trở thành ám thị của sự bất khả thông đạt; và dự tính sử dụng các từ ấy bị ngăn trở, nhường chỗ cho một trực cảm vô tư của lời nói. Ở đây ta gặp lại sự mô tả mà chúng tôi đã thử đưa ra ở trang 16 của tác phẩm này, nhưng trong phối cảnh tổng quát hơn của sự nâng giá tuyệt đối của thất bại, theo tôi hình như đấy chính là thái độ nguyên lai của thơ đương đại. Nên chú ý rằng sự chọn lựa đã trao cho nhà thơ một chúc năng hết sức chính xác trong tập đoàn: trong một xã hội hết sức

(*) *Janus*: một trong những vị thần cổ La Mã, làm nhiệm vụ giữ cửa, trông coi cả lối ra và lối vào, do đó được biểu hiện có hai khuôn mặt.

đồng hóa và ngoan đạo, thất bại được nhà nước che giấu đi hay được tôn giáo thu nhận về; trong một xã hội ít đồng hóa và thể tục hơn, như trong các nền dân chủ của chúng ta, thơ làm cái công việc thu nhận về đó.

Trong thơ, người mất là kẻ được. Và nhà thơ chân chính chọn lấy việc mất cho đến chết đi để mà được. Tôi nhắc lại đây là thơ đương đại. Lịch sử đã bày ra nhiều dạng thi ca khác: Đề tài của tôi không phải là chỉ các mối liên hệ giữa chúng với thơ của chúng ta hiện nay. Vậy nếu người ta nhất định muốn nói về sự dẫn thân của nhà thơ, thì ta nói rằng đó là con người dẫn thân để mà đánh mất. Đây là ý nghĩa sâu xa của cái vận rủi, của cái tai họa mà anh ta cứ luôn viện dẫn ra và anh luôn gán cho một sự can thiệp từ bên ngoài, trong khi đây là sự lựa chọn sâu xa nhất của anh, không phải hậu quả mà là ngọn nguồn của thơ anh. Anh ta tin chắc ở thất bại hoàn toàn của sự nghiệp nhân loại và xếp đặt để mà hỏng luôn cả trong chính cuộc đời mình nhằm mình chúng, bằng thất bại riêng của mình, thất bại chung của cả nhân quần. Như vậy anh ta tranh cãi như chúng ta sẽ thấy, với cái điều nhà văn xuôi cũng làm, nhưng sự tranh cãi của nhà văn xuôi là nhân danh một thành công lớn hơn, còn của thơ là nhân danh thất bại được che giấu mà thành công nào cũng ẩn chứa.

⁵ Đương nhiên là trong mọi thi ca đều hiện diện một hình thức nhất định của văn xuôi, nghĩa là của thành công; và ngược lại, văn xuôi không khan nhất cũng chứa đựng đôi chút thơ, nghĩa là một hình thức nào đó của thất bại: không nhà văn xuôi nào, đến cả người mình mến nhất, hiểu được *hoàn toàn* những gì họ muốn nói; họ nói quá đi hay chưa đủ, mỗi câu là một sự đánh cược, một bất trắc tự nhận lãnh; người viết càng sò soạng mò tìm, thì từ càng đặc dí, đúng như Valéry đã nói, không ai có thể hiểu đến tận cùng một từ. Như vậy mỗi từ được sử dụng cùng lúc cho cái nghĩa sáng rõ và xã hội của nó, và cho những âm vang mờ tối nào đó của nó, tôi nói gần như là: cho diện mạo của nó. Cả người đọc cũng nhạy cảm với điều đó. Và chúng ta đã không còn trên bình diện của sự thông đạt bày xếp mà trên bình diện của ân huệ và may rủi; các khoảng lặng trong văn xuôi mang tính thơ bởi chúng đánh dấu các giới hạn của nó, và để cho sáng rõ hơn, tôi đã khảo sát các trường hợp cực đoan của văn xuôi thuần túy và thơ thuần túy. Tuy nhiên chớ nên kết luận rằng ta có thể chuyển từ thơ sang văn xuôi bằng một chuỗi liên tục các hình thức trung gian. Nếu nhà văn xuôi muốn quá chăm chú các từ, cái *eidos* “văn xuôi” vỡ đi và ta rơi vào cái lung tung tối nghĩa. Nếu nhà thơ kể chuyện, giải

thích hay răn dạy, thơ sẽ trở thành tầm thường, anh ta thua cuộc rồi. Đây là những cấu trúc phức tạp, không thuần khiết, những giới hạn rõ ràng.

II. VIẾT ĐỂ LÀM GÌ?

Mỗi người có lý do riêng của mình: với người này, nghệ thuật là một cuộc chạy trốn; với người kia, một phương cách chinh phục. Nhưng người ta có thể trốn vào một chốn cô tịch, vào đam mê, vào cái chết; người ta có thể chinh phục bằng vũ khí. Tại sao phải đích thị là *viết*, làm những cuộc trốn chạy của mình bằng *cái viết*? Ấy là vì, đằng sau những ý đồ khác nhau của các tác giả, có một chọn lựa sâu xa hơn và trực tiếp hơn, chung cho mọi người. Chúng ta sẽ cố làm sáng tỏ lựa chọn đó và sẽ thấy có phải nhân danh chính sự lựa chọn phương cách viết đó của họ mà ta cần đòi hỏi nhà văn phải dấn thân.

Mỗi tri giác của chúng ta đều mang kèm ý thức rằng thực tại của con người có tính “phoi bốc

ra”, nghĩa là do nó mà “có” tồn tại, hay cũng có thể nói rằng con người là cái phương cách qua đó các sự vật hiển lộ; chính sự hiện diện của chúng ta trên thế gian nhân các mối quan hệ lên, chính chúng ta làm cho cái cây kia và góc trời nọ tương quan với nhau; nhờ ta mà ngôi sao kia, đã chết từ bao nhiêu nghìn năm trước, mảnh trăng và dòng sông âm u nọ bộc lộ ra trong sự thống nhất của một phong cảnh, chính tốc độ chiếc xe hơi, chiếc máy bay của ta xếp đặt các khối lục địa rộng lớn lại; mỗi hành vi của chúng ta khiến thế giới hiện ra với ta trong một diện mạo mới. Nhưng nếu ta biết chúng ta là những người dò tìm ra cái tồn tại, thì ta cũng biết không phải ta sản sinh ra chúng. Phong cảnh kia, nếu ta quay lưng đi, sẽ ứ đọng vô nhân chúng trong kiếp thường hằng tăm tối của nó. Cùng lắm là ứ đọng; chẳng ai điên mà tin rằng nó sẽ tiêu biến. Tiêu biến đi là chúng ta, còn trái đất thì sẽ ở lại đó trong giấc ngủ lịm của nó cho tới khi một ý thức khác đến đánh thức nó dậy. Như vậy cùng với niềm tin chắc nịch nội tại về tính “bóc lộ ra” của mình, ta còn có niềm tin rằng mình chẳng có vai trò cốt yếu nào cả đối với sự vật được bóc lộ ra đó.

Một trong những động lực của sáng tạo nhà thơ chắc chắn là cái nhu cầu tự cảm thấy mình có vai

trò cốt yếu đối thế giới. Dáng vẻ kia của những cánh đồng hay của biển, nét mặt kia mà tôi đã bóc lộ ra, nếu tôi cố định nó trên một bức tranh, trong một tác phẩm viết, bằng cách siết chặt lại các mối tương quan, bằng cách đưa lại trật tự ở nơi không có trật tự, bằng cách đem sự thống nhất của trí tuệ mà áp đặt lên cho cái đa dạng của các sự vật, tôi có ý thức là tôi sản sinh ra chúng, nghĩa là tôi tự cảm thấy tôi là cốt yếu đối với sự sáng tạo của mình. Nhưng lần này vật được sáng tạo ra lại tuột khỏi tay tôi: tôi không thể bóc lộ và sản sinh cùng một lúc. Tác phẩm chuyển thành không cốt yếu so với hoạt động sáng tạo. Trước hết đối với những người khác nó được xem như đã hoàn chỉnh, thì vật được sáng tạo ra đối với ta luôn luôn có vẻ còn tạm treo đó: lúc nào, ta cũng có thể thay đổi đường nét này, màu sắc, hay từ nọ, cho nên không bao giờ nó *hoàn chỉnh*. Một họa sĩ học nghề hỏi thầy: “Lúc nào tôi có thể coi bức họa của tôi là đã hoàn thành?”. Người thầy trả lời: “Khi anh có thể nhìn nó mà kinh ngạc, tự hỏi: “chính mình đã làm ra *cái này* ư!”.

Tức là: không bao giờ. Bởi như vậy thì cũng bằng nhìn ngắm tác phẩm của mình bằng con mắt của một người khác và bóc lộ cái người ta đã sáng tạo ra.

Nhưng đương nhiên ta càng ý thức về hành động sản sinh của mình bao nhiêu thì càng ít ý thức về vật được sản sinh ra bấy nhiêu. Khi đấy là một đồ gốm hay một sườn nhà và ta làm ra chúng theo những quy phạm truyền thống với những công cụ mà việc sử dụng đã được quy tắc hóa, thì chính là cái nhân vật “người ta” nổi tiếng của Heidegger đã lao động thông qua đôi bàn tay ta. Trong trường hợp đó, kết quả đối với ta có thể đủ xa lạ để trong mắt ta nó vẫn giữ được vẻ khách quan. Nhưng nếu ta tự mình sản sinh các quy tắc sản xuất, các thước đo và các tiêu chuẩn và nếu nhiệt tình sáng tạo đến từ nơi sâu xa nhất của tâm hồn ta, khi đó ta mãi mãi chỉ ở bên trong tác phẩm của mình: chính ta đã phát minh ra các lẽ luật dùng để phán xét nó; đó là chuyện đời ta, tình yêu của ta, niềm vui của ta, mà ta nhận ra trong đó, ngay cả khi ta nhìn nó mà không hề chạm vào nó nữa, ta cũng không bao giờ *nhận được* từ nó niềm vui hay tình yêu ấy: ta đã đặt chúng vào đó, những hiệu quả ta đạt được trên bức tranh hay trên trang giấy chẳng bao giờ có vẻ *khách quan* đối với ta, ta quá tường những cách thức mà chúng là hiệu quả. Những cách thức ấy là một khám phá chủ quan: chúng là chính ta, cảm hứng của ta, mưu mẹo của ta, và khi ta tìm cách *cảm nhận* tác phẩm của mình, ta còn

tiếp tục sáng tạo ra nó nữa, ta thâm nhập lại những thao tác đã tạo nên nó, mỗi một dáng vẻ của nó hiện ra như là một kết quả. Như vậy, trong sự cảm nhận, đối tượng tự hiển mình như là cái cốt yếu còn chủ thể là cái không cốt yếu; chủ thể đi tìm và đạt được tính cốt yếu trong sáng tạo, nhưng khi đó đối tượng lại trở thành cái không cốt yếu.

“Không ở đâu biện chứng ấy lại hiển nhiên bằng trong nghệ thuật viết. Bởi đối tượng văn học là một con quay kỳ lạ, chỉ tồn tại trong chuyển động. Để làm cho nó nảy sinh, cần một hành vi cụ thể gọi là đọc, và việc đọc đó có thể kéo dài đến bao nhiêu thì đối tượng ấy cũng chỉ kéo dài được đến bấy nhiêu. Ngoài cái đó ra, chỉ còn lại những đường vạch đen trên trang giấy. Song nhà văn không thể đọc cái mình viết, trong khi người thợ đóng giày có thể đi ngay đôi giày anh ta vừa đóng, nếu nó vừa cỡ chân anh, và người kiến trúc sư có thể cư trú trong căn nhà anh đã xây. Khi đọc, người ta dự đoán, người ta chờ đợi. Người ta dự đoán phần kết thúc của câu, câu tiếp theo, trang tiếp theo; người ta chờ đợi chúng xác nhận hay bác bỏ những dự đoán đó; việc đọc gồm một lô những giả thuyết, những giấc mơ rồi tỉnh dậy, những hi vọng và những thất vọng; người đọc bao giờ cũng đi trước câu mình đọc, trong một tương

lai chỉ là có thể rồi ra sẽ đổ vỡ một phần và được củng cố một phần trong quá trình phát triển, cứ lùi dần qua từng trang và tạo thành cái chân trời di động của đối tượng văn học. Không có chờ đợi, không có tương lai, không có sự không hay biết, thì chẳng có tính khách quan. Nhưng thao tác viết bao hàm một thứ gần như đọc ngầm nó khiến cho việc đọc thực sự không thể thực hiện được. Khi các từ hình thành ra dưới ngòi bút, tác giả trông thấy chúng, đương nhiên rồi, nhưng không trông thấy chúng như độc giả bởi vì anh ta đã biết chúng trước khi viết chúng ra; cái nhìn của anh ta không mang chức năng đánh thức bằng cách lướt chạm qua các từ đang ngủ chờ được đọc, mà là giám sát việc vạch ra các ký hiệu; tóm lại, đó là một nhiệm vụ điều hòa thuần túy, và ở đây cái nhìn chẳng cho ta biết điều gì cả, ngoài những sai lệch nhỏ của bàn tay. Nhà văn không dự kiến cũng không tiên đoán: anh *trù định*, nhiều khi anh trông chờ, anh chờ cảm hứng, như người ta thường nói. Nhưng việc tự chờ đợi mình không giống như chờ đợi kẻ khác, nếu anh lường lự, thì anh biết rằng tương lai không được làm sẵn đâu, chính anh sẽ phải làm ra nó, và nếu anh chưa biết điều gì sẽ xảy đến cho nhân vật của mình, thì điều đó chỉ đơn giản có nghĩa là anh không nghĩ đến chuyện đó, anh không quyết định

gì cả, vậy thì, tương lai là một trang trắng, trong khi cái tương lai của người đọc là những hai trăm trang giấy đầy đặc từ chia cách họ với hồi kết cục. Như vậy, ở khắp mọi ngả nhà văn chỉ gặp có cái hiểu biết *của mình*, ý muốn *của mình*, những dự tính *của mình*, tóm lại, chính mình, anh chỉ mãi mãi chạm đến cái chủ quan của mình, đối tượng anh sáng tạo nằm ngoài tầm với, anh không sáng tạo ra nó *cho mình*. Nếu anh đọc lại, thì đã quá chậm mất rồi; câu viết của anh đối với anh không bao giờ hoàn toàn là một sự vật. Anh đi đến ranh giới của cái chủ quan nhưng không vượt qua nó, anh thích thú hiệu quả của một dấu gạch ngang, một câu châm ngôn, một tính từ đúng chỗ; nhưng đây là hiệu quả chúng sẽ gây cho những người khác; anh có thể thích nó, nhưng không thể cảm nhận được nó. Proust không hề bao giờ khám phá ra thói đồng tính luyến ái của Charlus, bởi ông đã quyết định chuyện đó ngay trước khi bắt tay vào viết cuốn sách rồi. Nếu một ngày nào đó tác phẩm mang một vẻ chừng như là khách quan đối với tác giả, ấy là nhiều năm tháng đã đi qua, anh đã quên bằng nó rồi, anh không đi vào trong đó nữa và chắc chắn không có khả năng viết nó được nữa. Rousseau cuối đời mình đọc lại *Khế ước xã hội* như thế đó.

Như vậy không đúng là người ta viết cho chính mình: sẽ là thất bại tồi tệ nhất; phóng chiếu các cảm xúc của mình trên giấy, ta chỉ mới đem lại cho chúng một độ kéo dài tàn lụi dần. Hành vi sáng tạo chỉ là một khoảnh khắc dở dang và trừu tượng của việc làm ra một tác phẩm; nếu tác giả chỉ tồn tại có một mình, anh tha hồ viết bao nhiêu tùy thích, tác phẩm như là một *vật thể* chẳng bao giờ ra đời và anh sẽ phải buông bút xuống hay tuyệt vọng. Nhưng hành động viết bao hàm hành động đọc như tương liên biện chứng của nó và hai hành vi có liên quan chặt chẽ với nhau đó cần có hai tác nhân khác nhau. Chính sự hợp lực của tác giả và độc giả sẽ làm nảy sinh ra vật thể cụ thể và tường tượng, là cái công trình trí tuệ. Chỉ có nghệ thuật cho người khác và bởi người khác.

Thật vậy, việc đọc dường như là tổng hợp của cảm nhận và sáng tạo¹; nó đặt ra cùng lúc tính cốt yếu của chủ thể và của đối tượng; đối tượng là cốt yếu bởi nó tuyệt đối siêu nghiệm, nó áp đặt những cấu trúc riêng của nó và người ta phải chờ đợi và tuân thủ theo nó; nhưng chủ thể cũng cốt yếu bởi phải có nó không chỉ để bóc lộ đối tượng ra (tức là để làm cho *hiện hữu* một đối tượng) mà còn để làm cho vật thể đó *tồn tại* một cách tuyệt đối (tức là để sản sinh ra nó). Tóm lại, người đọc

có ý thức vừa bóc lộ vừa sáng tạo cùng một lúc, bóc lộ bằng cách sáng tạo, sáng tạo bằng hành vi bóc lộ. Quả vậy, chớ nên tưởng rằng việc đọc là một thao tác máy móc và các ký hiệu tác động lên anh như ánh sáng tác động lên một tấm phim ảnh. Nếu anh đãng trí, mệt mỏi, ngớ ngẩn, lơ đãng, anh sẽ bỏ qua phần lớn các mối quan hệ, anh sẽ không bắt được đối tượng (theo nghĩa như kiểu người ta nói lừa “bắt” hay “không bắt”); anh sẽ rút ra từ bóng tối những câu có vẻ chẳng hề chủ định. Nếu anh ở trong trạng thái tốt nhất của mình, thì, vượt qua bên kia các từ, anh sẽ phóng chiếu ra được một hình thù tổng hợp mà mỗi câu sẽ chỉ còn đóng một chức năng bộ phận: “đề tài”, “chủ đề”, hay “ý nghĩa”. Như vậy, từ lúc khởi đầu, ý nghĩa không còn nằm trong các từ, bởi chính nó, ngược lại, cho phép hiểu ý nghĩa của mỗi từ; và đối tượng văn học, dầu được thực hiện *thông qua* ngôn ngữ, không bao giờ được mắc vào *trong* ngôn ngữ; ngược lại, từ bản chất, nó là im lặng và tranh chấp của lời nói. Cho nên trăm nghìn từ nối nhau trong một cuốn sách có thể được đọc từng từ một mà ý nghĩa của tác phẩm chẳng hề bật ra; ý nghĩa không phải là tổng số các từ, nó là tổng thể hữu cơ của chúng. Sẽ chẳng có gì cả nếu người đọc không tự đặt mình tức khắc và gần như

chẳng có ai hướng dẫn cả vào tầm cao của sự im lặng đó. Tóm lại, nếu anh ta không sáng chế ra và đặt vào đó rồi làm cho kết dính vào nhau các từ và các câu anh ta đã đánh thức dậy. Và nếu người ta bảo tôi, đúng ra nên gọi cái thao tác trí tuệ đó là một sự tái sáng tạo hay một sự khám phá, tôi sẽ trả lời rằng trước hết một sự tái sáng tạo như vậy sẽ là một hành vi cũng mới mẻ và cũng độc đáo như sự sáng tạo đầu tiên. Và nhất là, khi một vật chưa từng bao giờ tồn tại trước đó, thì không thể có chuyện tái sáng tạo cũng chẳng thể khám phá ra nó. Bởi nếu cái im lặng mà tôi đã nói trên kia đúng là mục đích tác giả nhằm đến, thì ít ra anh ta chưa hề biết nó bao giờ, sự im lặng của anh ta là chủ quan và có trước ngôn ngữ, đấy là sự vắng mặt của các từ, sự im lặng bất phân và trải nghiệm của cảm hứng, mà sau đó lời nói sẽ đặc thù hóa đi, trong khi sự im lặng của người đọc là một vật thể. Và ở ngay bên trong cái vật thể đó vẫn có những im lặng: điều tác giả không nói ra.

Đây là những ý định đặc thù đến mức chúng không thể giữ được ý nghĩ bên ngoài cái vật thể mà việc đọc làm xuất hiện ra; tuy nhiên chính chúng tạo nên một độ của vật thể và khiến nó có một diện mạo riêng biệt. Bảo rằng chúng không được biểu đạt ra thì vẫn còn quá nhẹ; chúng đích

thị là cái không thể biểu thị ra được. Và cái đó ta chẳng tìm thấy chúng vào bất cứ khoảnh khắc xác định nào của việc đọc cả; chúng ở mọi chỗ và không ở đâu cả: phẩm chất của cái tuyệt diệu ở *Grand Meaulnes*, vẻ Babylone của *Armance*, mức độ chân lý trong huyền thoại của Kafka, tất cả những cái đó không bao giờ được cho sẵn; người đọc phải sáng chế ra tất cả trong một sự vượt qua thường trực cái được viết ra. Đương nhiên tác giả hướng dẫn ta; nhưng anh ta chỉ hướng dẫn; các cột mốc anh ta cắm đặt bị chia cách bằng khoảng trống không, ta phải nối chúng lại, phải vượt qua bên kia chúng. Tóm lại việc đọc là sáng tạo được điều khiển. Quả vậy, một mặt, vật thể văn học chẳng có thực chất nào khác ngoài cái chủ quan của người đọc; nỗi chờ đợi của Raskolnikoff là nỗi chờ đợi *của tôi* mà tôi gán cho anh ta; không có nỗi nóng lòng đó của người đọc thì chỉ còn những ký hiệu lơ đãng; mối hận thù của anh ta đối với viên thẩm phán thẩm vấn anh, đây là mối hận thù của tôi, do các ký hiệu khêu gợi lên, thu bắt lấy, và ngay cả viên thẩm phán nữa, ông ta sẽ không tồn tại nếu không có mối hận thù của tôi đối với ông thông qua Raskolnikoff; chính nó làm cho ông ta sống dậy, là xương thịt của ông ta. Nhưng mặt khác các từ đứng đó như những chiếc bẫy để khêu

gọi lên các tình cảm và phản chiếu chúng vào ta; mỗi từ là một con đường của siêu nghiệm, nó báo cho biết những mối quyến luyến của chúng ta, gọi tên chúng ra, gấn chúng cho một nhân vật tưởng tượng, họ nhận lãnh nhiệm vụ thể nghiệm chúng cho ta và họ không hề có thực thể nào khác nữa ngoài những niềm đam mê vay mượn đó; nó trao cho họ những đối tượng, những triển vọng, những chân trời. Như vậy, đối với người đọc, mọi sự đều phải làm ra và mọi sự đều đã có đấy rồi; tác phẩm chỉ tồn tại đích xác ở trình độ các năng lực của anh ta; trong khi đọc và sáng tạo, anh ta biết mình có thể mãi mãi đi xa hơn nữa trong việc đọc của mình, sáng tạo sâu hơn nữa, và, do đó, đối với anh ta, tác phẩm có vẻ vô tận và mờ đục giống như các sự vật. Sản phẩm tuyệt đối cao cấp đó, phát ra từ chủ quan của ta, đông đặc dưới mắt ta thành những tính khách quan không thấm nhuần, ta dễ dàng kết hợp nó với cái «trực giác lý tính» mà Kant giành cho Lý trí Thần thánh.

Vì sự sáng tạo chỉ có thể hoàn tất trong việc đọc, vì người nghệ sĩ phải giao phó cho một người khác hoàn tất cái anh ta đã bắt đầu, vì chỉ thông qua ý thức của người đọc anh ta mới có thể trở thành cốt yếu đối với tác phẩm của mình, nên mỗi tác phẩm văn học là một tiếng gọi. Viết, tức

là gọi người đọc giả để họ chuyển thành sinh tồn khách quan cái tôi đã thực hiện việc bóc lột ra bằng phương cách ngôn ngữ. Và nếu hỏi nhà văn kêu gọi *điều gì* thì câu trả lời thật đơn giản. Vì không bao giờ tìm thấy được trong cuốn sách đầy đủ lý do để cho đối tượng thẩm mỹ lộ ra, mà chỉ có những kêu gọi để tạo ra nó, vì điều đó cũng chẳng có đủ cả trong tâm trí của tác giả và cái chủ quan của anh ta mà anh ta không thoát ra được không thể giải thích được việc chuyển thành cái khách quan, cho nên sự xuất hiện của tác phẩm nghệ thuật là một sự kiện mới không thể *biện minh* được bằng những cứ liệu có trước đó. Và bởi vì sự sáng tạo được điều khiển đó là một cuộc khởi đầu tuyệt đối, cho nên nó được thực hiện bằng tự do của người đọc, trong phần tinh khiết nhất của tự do đó. Như vậy nhà văn kêu gọi phần tự do của người đọc để nó cộng tác vào việc tạo ra tác phẩm của mình. Hẳn người ta sẽ bảo rằng mọi công cụ đều cầu viện đến tự do của chúng ta, bởi vì chúng là những công cụ của một hành động khả dĩ và về chỗ đó, tác phẩm nghệ thuật chẳng có gì đặc thù. Quả đúng công cụ là phác thảo đông đặc của một thao tác. Nhưng nó nằm ở mức độ của mệnh lệnh giả định: tôi có thể dùng chiếc búa để đóng một cái đinh hay để đập chết tay láng giềng

của tôi. Chừng nào tôi còn chưa nhìn nó trong chính nó, thì nó không phải là một lời gọi đối với tự do của tôi, nó không đặt tôi đối diện với nó, đúng hơn là nó nhằm phục vụ tự do đó, thay thế việc phát minh tùy thích ra các phương cách bằng một chuỗi đã được quy định các ứng xử truyền thống. Cuốn sách không phục vụ sự tự do của tôi: nó trung tập tự do ấy. Không thể cầu đến tự do thực sự bằng cưỡng bức, quyến rũ hay thỉnh cầu. Chỉ có một cách đạt đến nó: trước hết, công nhận nó, rồi tin tưởng vào nó; cuối cùng đòi hỏi ở nó một hành vi, nhân danh chính nó, nghĩa là nhân danh lòng tin của ta đối với nó. Như vậy cuốn sách không như một công cụ, là một phương tiện để nhằm một mục đích bất kỳ nào đó: nó nguyện làm cứu cánh cho tự do của người đọc. Theo tôi từ ngữ “tính mục đích không có cứu cánh” của Kant hoàn toàn không thích đáng để chỉ tác phẩm nghệ thuật. Thật vậy, nó hàm ý đối tượng thẩm mỹ chỉ bày ra vẻ bề ngoài của một tính mục đích và chỉ tự hạn chế ở mỗi một việc là kêu gọi hoạt động tự do và đã được quy định của trí tưởng tượng. Như vậy là quên mất rằng sự tưởng tượng của người đọc không chỉ là một chức năng điều hòa mà còn là cấu thành; nó không diễn xuất, nó phải tái lập cái sự vật đẹp để ở bên kia những dấu vết do người

nghệ sĩ để lại. Trí tưởng tượng, cũng như các chức năng khác của trí tuệ, không thể tự thưởng thức chính mình; nó luôn luôn ở bên ngoài, luôn dẫn mình vào một công cuộc nào đó. Sẽ có tính mục đích không có cứu cánh nếu một đối tượng nào đó cung cấp một sự sắp đặt có nề nếp chặt chẽ cho đến nỗi nó muốn ta giả định cho nó một cứu cánh trong khi ta thậm chí không thể gán cái cứu cánh ấy cho nó. Định nghĩa cái đẹp theo cách như vậy ta có thể - và đây là mục đích của Kant - đồng hóa cái đẹp nghệ thuật với cái đẹp tự nhiên, bởi một bông hoa, chẳng hạn, quá u đối xứng, sắc màu quá đối hài hòa, những đường cong thật quá nhịp nhàng cho đến nỗi khiến ta muốn đi tìm ngay một sự cắt nghĩa mang tính mục đích ở tất cả các tính chất đó và tìm thấy ở đấy bao nhiêu là phương cách được xếp đặt nhằm một cứu cánh còn chưa biết. Nhưng đây chính là chỗ sai: cái đẹp của tự nhiên chẳng hề có chút gì có thể so sánh với cái đẹp của nghệ thuật. Tác phẩm nghệ thuật *không* có cứu cánh, ta đồng ý với Kant về điểm đó. Nhưng ấy là vì nó là một cứu cánh. Công thức của Kant đã không tính đến tiếng gọi vang lên từ trong sâu thẳm của mỗi bức tranh, mỗi pho tượng, mỗi cuốn sách. Kant tưởng rằng trước hết tác phẩm tồn tại đã rồi sau đó được nhìn thấy. Trong khi nó chỉ tồn tại nếu

ta *nhìn nó* và thoát tiên nó chỉ là tiếng gọi thuần túy, yêu cầu hiện tồn thuần túy. Nó không phải là một công cụ mà sự hiển nhiên và cứu cánh thì không xác định: nó trình diện như là một phần việc cần được hoàn tất, ngay tức khắc nó tự đặt mình ở tầm mức của một đòi hỏi dứt khoát. Anh hoàn toàn có thể tự do bỏ quyển sách nọ trên bàn. Nhưng nếu anh mở nó ra, thì anh đã nhận trách nhiệm về nó. Bởi tự do không được cảm nghiệm trong hưởng thụ một vận hành tự do chủ quan mà là trong một hành vi sáng tạo do đòi hỏi của một mệnh lệnh. Cái cứu cánh tuyệt đối đó, cái đòi hỏi siêu nghiệm và tuy thế được ưng thuận ấy, mà chính tự do nhận lấy trách nhiệm về mình, đấy là cái mà người ta gọi là một giá trị. Tác phẩm nghệ thuật là giá trị bởi nó là tiếng gọi.

Nếu tôi kêu gọi độc giả của tôi để anh hoàn thành cho đến cùng cái công cuộc tôi đã bắt đầu, đương nhiên là vì tôi coi anh ta là tự do thuần túy, quyền năng sáng tạo thuần túy, là hoạt động tuyệt đối; dầu thế nào đi nữa tôi cũng không thể khơi gọi đến tính thụ động của anh ta, nghĩa là thủ gây ảnh hưởng đến anh, tức khắc truyền cho anh những xúc động lo sợ, ham muốn hay giận dữ. Quả là có những tác giả chỉ chuyên lo mỗi việc là kích thích những xúc cảm đó, bởi đó là những

xúc cảm có thể dự kiến trước được, và họ có sẵn những phương cách sành sỏi chắc chắn có thể kêu gọi chúng ra. Nhưng cũng đúng là họ bị chê trách về chuyện đó, như Euripide đã bị chê trách từ thời cổ đại vì ông đã để cho những đứa trẻ xuất hiện trên sân khấu. Trong niềm say mê, tự do bị tha hóa; bị đột ngột đưa dấn vào các công cuộc bộ phận, nó quên đi mất nhiệm vụ của nó là gây nên một cứu cánh tuyệt đối. Và cuốn sách chỉ còn là một phương cách để nuôi dưỡng hận thù hay ham muốn. Nhà văn không được tìm cách *gây chấn động*, nếu không anh ta sẽ tự mâu thuẫn với chính mình; nếu anh ta muốn *yêu sách*, thì anh chỉ nên đề xuất nhiệm vụ cần được hoàn tất. Từ đó mà tác phẩm nghệ thuật cần có tính chất *trình bày đơn thuần*: người đọc cần có một độ lùi thẩm mỹ nhất định. Đây là cái Gautier đã ngu ngốc nhằm với “nghệ thuật vị nghệ thuật”, và những người theo phái Thi Sơn^(*) thì nhằm với sự trợ ỉ của nghệ sĩ. Đây chỉ là một sự phòng ngừa và Genet đã gọi một cách đúng hơn là lễ độ của tác giả đối với người đọc. Nhưng điều đó không có nghĩa là nhà văn

(*) *Thi Sơn* (Parnasse): trường phái thơ, mà đại diện là Leconte de Lisle, Banille, Heida, Sully Prudhomme. Copée chủ trương chủ nghĩa lãng mạn phi nhân cách và lý thuyết nghệ thuật vị nghệ thuật.

nhờ cậy đến một tự do trừu tượng và mang tính khái niệm nào đó.

Đúng là bằng những tình cảm mà người ta tái tạo đối tượng thẩm mỹ; nếu nó là cảm động, nó chỉ hiện lên qua những dòng nước mắt của chúng ta; nếu nó là hài hước, thì người ta nhận ra nó qua cái cười. Duy có điều những tình cảm đó thuộc loại đặc biệt: nguồn gốc của chúng là tự do; chúng được cho vay mượn. Ngay đến cả lòng tin đối với truyện kể cũng phải được thuận tình một cách tự do. Đó là nỗi khổ hình, theo nghĩa Cơ đốc giáo của từ này, nghĩa là một tự do kiên quyết tự đặt mình vào trạng thái bị động để qua sự xả thân này mà đạt đến được một hệ quả siêu nghiệm nào đó. Người đọc tự làm cho mình cả tin, anh ta chìm mình vào trong sự cả tin và sự cả tin này, dần cuối cùng sẽ phủ kín người đọc như một giấc mộng, cứ mỗi lúc lại vẫn biết là mình tự do. Đôi khi người ta muốn nhốt chặt các tác giả trong cái song đề này: “Hoặc người đọc tin câu chuyện của anh, và thế thì không thể chấp nhận được; hoặc họ chẳng hề tin và thế thì thật là chuyện lố bịch”. Nhưng lý lẽ này là phi lý, bởi đặc thù của ý thức thẩm mỹ là lòng tin vì dấn thân, vì lời thề, lòng tin được duy trì và thủy chung với chính mình và với tác giả, là liên tục chọn lại lần nữa lần nữa thái độ tin. Lúc

nào tôi cũng có thể tỉnh lại và tôi biết điều đó; nhưng tôi không muốn thế; đọc là một giấc mơ tự do. Cứ như thể tất cả những tình cảm lung linh chòn vòn trên cái nền của lòng tin tưởng tượng đó giống như những ngân nga đặc thù của niềm tự do của tôi không hút mất hay che lấp niềm tự do đó, chúng là vô số những cách tự do chọn lấy để biểu lộ ra với chính mình. Raskolnikoff, tôi đã nói rồi, sẽ chỉ là một cái bóng nếu không có nỗi ghê tởm chen lẫn tình hữu ái của tôi đối với anh ta, chúng làm cho anh ta sống động. Nhưng, bằng một sự đảo ngược vốn là đặc thù của đối tượng tưởng tượng, không phải các lối ứng xử của anh ta gây nên bất bình hay nể trọng của tôi, mà chính nỗi bất bình hay nể trọng của tôi tạo nên độ đặc hay tính khách quan cho lối ứng xử của anh ta. Như vậy những niềm triu mến của người đọc không bao giờ bị đối tượng chế ngự, và vì không thực tại bên ngoài nào có thể ảnh hưởng đến chúng, cho nên chúng là ngọn nguồn thường trực của tự do, nghĩa là tất cả chúng đều hào hiệp bởi tôi coi một niềm triu mến bắt nguồn và có cứu cánh là tự do, là một niềm triu mến hào hiệp. Như vậy việc đọc là một hành động hào hiệp; và điều nhà văn yêu cầu người đọc không phải là ứng dụng một tự do trừu tượng, mà là hiến tặng toàn bộ con người

mình, cùng những đam mê, những thành kiến, những thiện cảm của mình, khí chất dục tính của mình, thang giá trị của mình. Duy có điều con người đó sẽ tự hiến mình một cách hào hiệp, tự do xuyên suốt anh ta từ bên này sang bên kia và làm biến đổi khối tâm tối nhất trong tính nhạy cảm của anh. Và vì hoạt động ấy tự thụ động đi để cho đối tượng được sáng tạo ra được sống động hơn, nên ngược lại sự thụ động trở thành hành vi, con người đang đọc được nâng lên đến độ cao nhất. Chính vì thế ta thấy những con người nổi tiếng cứng rắn lại rơi lệ vì câu chuyện những nỗi bất hạnh tưởng tượng; trong một khoảnh khắc họ đã trở thành chính như họ nghĩ lẽ ra phải là vậy, nếu suốt đời họ đã không tự che giấu niềm tự do của mình đi.

Như vậy tác giả viết để mời gọi tự do của người đọc và anh trung tập nó để làm cho tác phẩm của mình hiện tồn. Nhưng anh không chỉ dừng lại ở đó, anh còn đòi người đọc trả lại cho anh niềm tin mà anh đã cho họ, đòi họ công nhận sự tự do sáng tạo của anh và đến lượt họ kêu gọi nó dậy bằng một tiếng gọi đối xứng và đảo nghịch. Quả thật ở đây xuất hiện một nghịch lý biện chứng khác của việc đọc: ta càng cảm thấy rõ tự do của ta bao nhiêu, thì ta cũng công nhận tự do của người khác

bấy nhiêu; họ càng đòi hỏi ở ta bao nhiêu, thì ta càng đòi hỏi ở họ bấy nhiêu.

Khi tôi thích thú một phong cảnh, tôi biết rõ không phải tôi sáng tạo ra nó, nhưng tôi cũng biết không có tôi thì các mối quan hệ hiện ra dưới mắt tôi giữa các cây, các vòm lá, mặt đất, cỏ hoa kia chẳng có chút hiện tồn nào hết. Cái vẻ đầy tính mục đích tôi khám phá ra trong cách phối hợp các màu sắc, trong sự hài hoà các hình khối và chuyển động bởi gió kia, tôi biết rõ tôi không thể nói được vì đâu. Tuy nhiên nó hiện tồn, nó bày ra đó trước mắt tôi, và chung quy, tôi chỉ có thể cho cái tồn tại *hiện tồn* khi cái hiện tại đã *hiện tồn* rồi, nhưng, dầu tôi có tin ở Chúa, tôi cũng chẳng thể thiết lập một bước chuyển nào cả, trừ phi là thuần túy ngôn từ, giữa niềm triu mến thần thánh toàn năng với cái cảnh tượng riêng biệt tôi đang nhìn ngắm đây: bảo rằng Người đã làm nên cảnh trí đó để khiến tôi say mê hay bảo rằng Người đã làm nên tôi sao cho tôi biết vui thú vị cảnh trí đó, tức là lấy một câu hỏi làm câu trả lời. Sự phối hợp giữa màu xanh và màu lục kia là có ý định không? làm sao tôi lại biết được điều ấy? Ý tưởng về một thượng đế toàn năng chẳng thể bảo đảm cho bất cứ một ý định riêng biệt nào cả, nhất là trong trường hợp ta đang xem xét đây, bởi màu xanh lục

của cỏ là do những quy luật sinh học, những tính thường kỳ đặc thù, một thứ quyết định luận địa lý học, còn màu xanh của nước là bởi độ sâu của dòng sông, tính chất của đất, do tốc độ của dòng chảy. Sự ghép đôi các sắc màu, nếu có ý định cũng chỉ có thể là *thêm vào đó*, đây là sự gặp gỡ của hai chuỗi nhân quả, nghĩa là, thoát nhìn, một sự kiện ngẫu nhiên. Trong trường hợp tốt nhất, thì tính mục đích cũng vẫn là còn phải xem. Tất cả các mối quan hệ chúng ta thiết lập lên vẫn là những giả thuyết; không một cứu cánh nào tự đề xuất ra với ta, theo cách một mệnh lệnh, bởi không cứu cánh nào biểu lộ ra một cách dứt khoát như là do một đấng tạo hóa mong muốn. Chính vì thế, tự do của chúng ta không bao giờ được cái đẹp tự nhiên *gọi đến*. Hay đúng hơn trong tập hợp những vòm cây, những hình thù, những chuyển động, có một vẻ trật tự, tức là hư ảo một gọi mời dường như cầu viện cái tự do ấy và tan biến đi ngay dưới cái nhìn của ta. Ta vừa bắt đầu lướt mắt qua cảnh xếp đặt ấy thì tiếng gọi biến mất ngay: còn lại có mỗi mình ta, tha hồ kết buộc vào nhau màu này với màu nọ hay màu thứ ba kia nữa, nối cây với nước, hay cây với trời, hay cây, nước với trời. Tự do của tôi trở thành thất thường; càng thiết lập những mối liên hệ mới, tôi càng đi ra xa hơn cái khách

quan hảo huyền từng khêu gọi tôi; tôi mơ về một số mẫu hình nào đó do các sự vật phác thảo ra một cách mơ hồ, thực tại tự nhiên chỉ còn là một cái có để mà mơ mộng. Hoặc giả là, nuối tiếc sâu sắc sự sắp đặt đã nhận ra được trong một khoảnh khắc là chẳng do ai biếu tặng cho tôi cả và, do đó, là không *thực*, tôi bèn cố định giấc mơ của tôi lại, tôi chuyển nó lên một tấm tranh, hay vào một bài viết. Như vậy, tôi làm môi giới giữa tính mục đích không có cứu cánh hiện lên trong các cảnh tượng tự nhiên và cái nhìn của những người khác, tôi truyền nó đến cho họ; bằng sự truyền dẫn đó, nó trở thành có nhân tính; ở đây nghệ thuật là một nghi lễ *hiển tặng* và chỉ sự hiến tặng thôi đã tạo nên một cuộc hóa thân: có điều gì đó giống như là sự truyền chuyển các danh chức và các quyền trong chế độ mẫu tộc^(*), trong đó người mẹ không có tên gọi nhưng lại là người trung gian cần thiết giữa người bác và người cháu. Bởi vì tôi thu bắt lấy cái ảo ảnh này lúc nó vừa thoáng qua, bởi tôi đã trao nó cho những người khác và tôi đã tháo giải nó ra, đã xem xét lại nó cho họ, họ có thể nhìn nó một cách tin cậy: nó đã trở thành có chủ tâm. Còn phần tôi, đương nhiên, tôi vẫn đứng ở bên rìa của

(*) *Chế độ mẫu tộc* (matronymat): chế độ trong đó tên họ của mẹ được truyền cho hậu thế.

tính chủ quan và tính khách quan mà không bao giờ có thể nhìn ngắm được cuộc sắp đặt khách quan tôi đã trao gửi.

Người đọc, ngược lại, cứ an toàn mà tiến tới. Dầu anh ta có đi xa đến mấy, thì tác giả vẫn đi xa hơn anh ta. Dầu anh ta có gắn lại với nhau đến thế nào các phần khác nhau của cuốn sách giữa các chương hồi hay giữa các từ - anh ta vẫn có được một bảo đảm: ấy là chúng đã dứt khoát mang tính cố ý. Thậm chí anh ta có thể, như Descartes nói, vờ như có một trật tự bí mật giữa các phần tưởng chừng không hề có quan hệ gì với nhau cả; kẻ sáng tạo đã đi trước anh ta trên con đường này rồi và những chỗ vô trật tự đẹp đẽ nhất chính là những hiệu quả của nghệ thuật, tức vẫn là trật tự. Đọc là quy nạp, là nội suy, là ngoại suy, và các hoạt động ấy cơ sở trên ý chí của tác giả, cũng giống như rất lâu rồi người ta vẫn tin rằng phép quy nạp khoa học cơ sở trên ý chí thần thánh. Một lực êm dịu theo ta từng bước và nương đỡ ta từ trang đầu đến trang cuối. Điều đó không có nghĩa là ta dễ dàng đọc giải ra được các ý định của người nghệ sĩ: như đã nói, chúng là đối tượng của những ước đoán và còn có một *kinh nghiệm* của người đọc nhưng những ước đoán đó được chống đỡ bởi một niềm tin chắc mạnh mẽ, rằng các vẻ đẹp hiện

lên trong cuốn sách không bao giờ là hệ quả của những gặp gỡ. Cây và trời, trong tự nhiên, chỉ hòa hợp với nhau một cách tình cờ, còn nếu, ngược lại, trong cuốn tiểu thuyết, nhân vật ở trong ngọn tháp này, trong nhà tù này, thì đây vừa là sự phục nguyên của những chuỗi nhân quả độc lập (nhân vật mang một tâm trạng nhất định nào đó do một chuỗi sự kiện tâm lý và xã hội gây nên; mặt khác, anh ta đi đến một nơi nhất định nào đó và hình thể của thành phố buộc anh phải đi qua một công viên nào đó) vừa là biểu hiện của một tính mục đích sâu xa hơn, bởi vì công viên nọ hiện ra đó chỉ là *để mà* hài hòa với một tâm trạng nhất định, *để mà* biểu đạt tâm trạng đó ra bằng các sự vật hay để làm nổi bật tâm trạng đó lên bằng một tương phản mãnh liệt; và ngay cả chính cái tâm trạng kia nữa, cũng được quan niệm trong mối tương quan với cảnh vật. Ở đây quan hệ nhân quả là vẻ bề ngoài và ta có thể gọi là “quan hệ nhân quả không có nguyên nhân”, và tính mục đích mới là thực tại sâu xa. Nhưng nếu tôi có thể hoàn toàn tin tưởng mà đặt trật tự của các cú cánh xuống dưới trật tự của các nguyên nhân, ấy là vì khi mở cuốn sách ra tôi đã khẳng định rằng đối tượng vốn có từ tự do của con người. Nếu tôi nghi ngờ người nghệ sĩ đã viết vì mê say và trong mê say, thì lòng tin của tôi

sẽ tan biến ngay, bởi chẳng ích gì việc chống đỡ trật tự của các nguyên nhân bằng trật tự của các cứu cánh; đến lượt nó trật tự của các cứu cánh lại được chống đỡ bằng một hệ nhân quả tâm lý, và cuối cùng, tác phẩm nghệ thuật trở lại trong cái chuỗi quyết định luận. Khi tôi đọc, đương nhiên tôi không hề chối cãi rằng tác giả có thể say mê, và anh ta có thể hoài thai ý định ban đầu về tác phẩm của mình trong sự chế ngự của niềm say mê. Nhưng việc anh ta quyết định viết đã giả định rằng anh đã phải có độ lùi đối với những xúc cảm tự do, giống như tôi biến đổi những xúc cảm của tôi khi đọc anh ta, nghĩa là anh ta phải ở tư thế hào hiệp. Như vậy việc đọc là một thỏa ước về sự hào hiệp giữa tác giả và độc giả; người này tin cậy người kia, người này trông cậy vào người kia, đòi hỏi ở người kia cũng ngang như đòi hỏi ở chính mình. Bởi chính lòng tin đó là sự hào hiệp: không ai có thể buộc tác giả tin rằng người đọc sẽ sử dụng sự tự do của mình, không ai có thể buộc người đọc tin rằng tác giả đã sử dụng tự do của anh ta. Đây là một quyết định tự do mà mỗi người đã chọn lấy. Như vậy sẽ thiết lập nên một tương quan qua lại biện chứng; khi tôi đọc, tôi đòi hỏi; những gì tôi đang đọc đó, nếu các đòi hỏi của tôi được thoả mãn, kích thích tôi đòi hỏi thêm nữa ở

tác giả, điều đó có nghĩa là: đòi hỏi tác giả hãy đòi hỏi thêm nữa ở chính tôi. Và ngược lại đòi hỏi của tác giả là muốn tôi đẩy những đòi hỏi của tôi lên cao hơn nữa. Như vậy tự do của tôi, trong khi biểu lộ ra, làm bộc lộ tự do của người kia.

Chẳng quan trọng gì việc đối tượng thẩm mỹ là sản phẩm của một nghệ thuật “hiện thực” (hoặc được coi là thế) hay của một nghệ thuật “hình thức”. Dù sao đi nữa, các mối quan hệ tự nhiên đã bị đảo ngược: cái cây kia, ở tiền cảnh bức tranh của Cézanne, thoát tiên hiện lên như là sản phẩm của một chuỗi nhân quả. Nhưng tính nhân quả là một ảo ảnh; rõ ràng chừng nào ta còn nhìn bức tranh thì nó còn là một mệnh đề, nhưng nó sẽ được chống đỡ bởi một tính mục đích sâu xa: cái cây được đặt ở đó, ấy là vì phần còn lại của bức tranh *đòi hỏi* phải đặt lên tiền cảnh cái hình thù ấy và những màu sắc ấy. Như vậy, xuyên qua tính nhân quả hiện tượng, ta nhìn thấu tính cứu cánh, như là cấu trúc sâu xa của đối tượng và, vượt qua bên kia tính cứu cánh, ta nhìn thấu ra tự do của con người vốn là ngọn nguồn và cơ sở nguyên lai của nó. Chủ nghĩa hiện thực của Ver Meer sâu đậm cho đến nỗi thoát tiên ta có thể ngờ nó giống như chụp ảnh. Nhưng nếu ta ngắm nhìn kỹ vẻ lộng lẫy trong chất liệu của ông, vắng hào quang

màu hồng và mượt như nhung nơi các bức tường nhỏ xây gạch của ông, cái mập mạp màu xanh của một cành kim ngân, cái bóng tối loang loáng những gian tiền sảnh của ông, chất thịt màu da cam trên những khuôn mặt nhẵn bóng như mặt đá các âu nước thánh của ông, trong niềm thích thú của mình ta bỗng nhận ra rằng tính mục đích không nằm trong các hình và màu cũng như trong trí tưởng tượng vật chất của ông; ở đây chính cái thực thể và cái chết của sự vật là lý do tồn tại các hình thức của chúng; có thể ở nhà hiện thực này ta đến được gần sự sáng tạo tuyệt đối hơn cả bởi chính trong tính thụ động của chất liệu ta bắt gặp niềm tự do bất tận của con người.

Thế mà, tác phẩm không bao giờ dừng lại ở đối tượng được vẽ, được nặn hay được kể lại; cũng giống như chỉ có thể nhận ra các sự vật trên bối cảnh thế giới, các đối tượng được nghệ thuật biểu hiện chỉ hiện ra trên bối cảnh vũ trụ. Đằng sau những cuộc phiêu lưu của Fabrice là nước Ý năm 1820, nước Áo và nước Pháp và bầu trời với những vì sao trên đó tu sĩ Blanès đọc ra các số phận và cuối cùng là toàn bộ trái đất. Khi họa sĩ trình bày với ta một cánh đồng hay một lọ hoa, các bức tranh của anh là những khung cửa sổ mở ra toàn thế giới; con đường đất đỏ chạy tít vào các

ruộng lúa mì kia, ta mãi miết theo chúng còn xa hơn là Van Gogh đã vẽ, giữa những đồng lúa mì khác nữa, dưới những trời mây khác, đến tận một con sông đổ ra bể; và ta còn kéo dài mãi đến vô tận, đến tận đầu bên kia của thế giới, cái mặt đất sâu thẳm vốn chống đỡ sự tồn tại của các cánh đồng và của tính mục đích. Đến mức là, qua đôi vật thể đã được làm ra hay được tái hiện, hành động sáng tạo muốn phục hồi toàn bộ thế giới. Mỗi bức tranh, mỗi cuốn sách là một cuộc thu hồi toàn vẹn sinh tồn; mỗi tác phẩm đó trưng bày cái toàn vẹn ấy cho niềm tự do của người xem. Bởi đó đúng là mục đích tối hậu của nghệ thuật: thu hồi thế giới này bằng cách trưng bày nó ra đúng như nó là vậy, song lại như nó bắt nguồn từ tự do của con người. Nhưng, vì cái tác giả sáng tạo ra chỉ trở thành hiện thực khách quan đối với người xem, nên công cuộc phục hồi nọ phải được thánh hóa bằng nghi lễ của trò diễn - và đặc biệt của việc đọc. Ta đã đi đến chỗ có thể trả lời rõ hơn câu hỏi vừa đặt ra trên kia: nhà văn chọn cách gọi mời tự do của những người khác để, bằng những mối liên quan tương hỗ giữa những đòi hỏi lẫn nhau của họ, họ làm con người trở lại thích hợp với cái sinh tồn toàn vẹn và nhân loại lại tái hợp cùng vũ trụ.

Nếu ta muốn đi xa hơn nữa, thì cần nhớ rằng,

cũng như tất cả những nghệ sĩ khác, nhà văn cổ đem đến cho người đọc của chính mình một niềm triu mến mà người ta quen gọi là niềm thích thú thẩm mỹ, còn phần tôi thì tôi muốn gọi niềm vui thẩm mi; và khi nó xuất hiện thì cái tình cảm đó là dấu hiệu cho thấy tác phẩm đã đạt đến hoàn thiện. Cho nên cần nghiên cứu kỹ tình cảm đó dưới ánh sáng của những nhận xét đã nói trên kia. Niềm vui ấy, mà người sáng tạo bị chối từ trong chừng mực anh sáng tạo, thống nhất với y thức thẩm mi của người xem, tức là trong trường hợp ta đang nói đây, của người đọc. Đó là một tình cảm phức tạp, song các cấu trúc của nó phụ thuộc lẫn nhau và không thể tách rời nhau. Nó thống nhất, trước hết với sự nhận biết một cứu cánh siêu nghiệm và tuyệt đối ngăn bật lại trong một lúc dòng thác vị lợi các cứu cánh - phương tiện và các phương tiện - cứu cánh² nghĩa là một mời gọi hay, cũng đúng như vậy, một giá trị. Và nhận thức có lập trường^(*) của tôi về giá trị đó tất yếu đưa đến nhận thức phi lập trường^(*) về niềm tự do của tôi, bởi vì tự do

(*) Có lập trường, phi lập trường (positionnel, non-positionnel): position có nghĩa là vị trí, thái độ, lập trường. Đây là một khái niệm quan trọng trong quan niệm về sự dẫn thân trong văn học của Sartre. Positionnel có nghĩa là có thái độ, có lập trường dẫn thân (ngược với non-positionnel nghĩa là không có thái độ ấy). Chúng tôi dịch có lập trường và phi lập trường trong ý nghĩa đó.

tự hiển lộ ra với chính nó bằng một đòi hỏi siêu nghiệm. Nhận biết ra tự do bằng chính nó là niềm vui, nhưng cấu trúc ấy của ý thức phi chính để kéo theo nó một cấu trúc khác: quả vậy, bởi vì đọc là sáng tạo, nên tự do của tôi không chỉ hiện lên như tự trị thuần túy, mà còn như hành động sáng tạo, nghĩa là nó không chỉ dừng lại trong chính nó, mà còn tự coi mình là phần hợp thành của đối tượng.

Đến trình độ đó diễn ra hiện tượng thực chất thẩm mỹ, nghĩa là một sự sáng tạo ở đó cái được sáng tạo ra trở thành *đối tượng* đối với người sáng tạo, đây là trường hợp duy nhất người sáng tạo được tận hưởng đối tượng anh ta đã sáng tạo ra. Và từ tận hưởng áp dụng vào nhận thức có lập trường đối với tác phẩm đọc đủ chứng tỏ ta đang đứng trước một cấu trúc cốt yếu của niềm vui thẩm mỹ. Đi liền theo sự tận hưởng có lập trường này là ý thức phi lập trường rằng mình là cốt yếu đối với một đối tượng được coi là cốt yếu; tôi sẽ gọi cái khía cạnh đó của ý thức thẩm mỹ là: cảm giác an toàn, chính nó khiến cho những cảm xúc thẩm mỹ mạnh mẽ nhất thấm đẫm một sự yên bình tột bậc; nó bắt nguồn từ cảm nhận về một sự hài hòa tuyệt đối giữa tính chủ quan và tính khách quan. Mặt khác, vì đối tượng thẩm mỹ thực chất là thế giới như nó được nhìn ngắm qua các

điều tưởng tượng, nên niềm vui thẩm mỹ đi đôi với nhận thức có lập trường rằng thế giới là một giá trị, nghĩa là đây là một nhiệm vụ được đề xuất ra cho tự do của con người. Và tôi muốn gọi đây là sự biến đổi thẩm mỹ của dự tính của con người, bởi vì thông thường thế giới hiện ra như là chân trời tình thế chúng ta, như là khoảng cách vô tận chia cách chính ta với ta, như là tổng thể tổng hợp của cái đặt ngay^(*), như là toàn bộ bất phân những trở ngại và những dụng cụ - nhưng không bao giờ như một đòi hỏi đối với tự do của chúng ta. Như vậy, niềm vui thẩm mỹ sinh ra từ tầm mức ý thức của tôi khi tôi thu hồi và nội hiện cái phi ngã cao nhất, bởi vì tôi biến cái đặt ngay thành mệnh lệnh và làm cho nó nổi bật lên: thế giới là nhiệm vụ *của tôi*, nghĩa là chúc năng chủ yếu và tự nguyện ưng thuận của niềm tự do của tôi chính thị là đem đến cho tồn tại đối tượng duy nhất và tuyệt đối là vũ trụ trong một vận hành vô điều kiện. Và, thứ ba, các cấu trúc trên đây bao hàm một thỏa ước giữa các niềm tự do của con người, bởi vì một mặt, đọc là sự thừa nhận đầy tin cậy và đòi hỏi tự do của nhà văn, và mặt khác, niềm thích thú thẩm mỹ, chính nó được cảm nhận dưới khía cạnh một giá trị, bao

(*) *Cái đặt ngay*: khái niệm triết học, trái với cái phải suy nghĩ xây dựng nên.

gồm một đòi hỏi tuyệt đối với người khác; đòi hỏi mà bất cứ con người nào, với tư cách là tự do, sẽ cảm thấy đúng niềm thích thú khi đọc đúng tác phẩm đó. Như vậy toàn thể nhân loại hiện diện trong niềm tự do tối cao của mình, nó chống đỡ cho con người một thế giới vừa là thế giới *của* con người vừa là thế giới “bên ngoài”. Trong niềm vui thẩm mĩ, ý thức có lập trường là ý thức *có hình ảnh* tổng thể về thế giới vừa là tồn tại vừa như phải tồn tại, vừa hoàn toàn là của ta vừa hoàn toàn xa lạ, và càng xa lạ bao nhiêu thì càng là của ta bấy nhiêu. Ý thức phi lập trường *thực sự* bao gộp hài hoà toàn bộ các tự do của con người, trong chừng mực ý thức đó là đối tượng của một niềm tin cậy và một đòi hỏi tuyệt đối.

Như vậy, viết vừa là bóc lột thế giới ra vừa đề xuất cái thế giới ấy như một nhiệm vụ đối với tính hào hiệp của con người. Là cầu viện đến ý thức của người khác để tự mình được xác nhận là *cốt yếu* đối với sự toàn vẹn của tồn tại; là muốn trải nghiệm sự cốt yếu ấy qua những con người trung gian; song mặt khác vì thế, giới thực chỉ biểu lộ ra trong hành động, vì ta chỉ có thể cảm thấy mình đang hiện diện ở đó bằng cách vượt qua nó để mà biến đổi nó, thế giới của nhà tiểu thuyết sẽ thiếu mất bề dày nếu ta không khám phá ra nó trong một động tác để siêu

nghiệm hóa nó. Ta vẫn thường nhận thấy điều này: tỉ trọng tồn tại của một sự vật, trong một truyện kể, không do số lượng và độ dài của những mô tả giành cho nó, mà do độ phức tạp của các mối liên hệ với các nhân vật khác nhau; càng bị nhào trộn, nhặt lên rồi lại đặt xuống nhiều hơn, tóm lại càng bị các nhân vật vượt qua trên con đường tiến tới các mục đích của họ nhiều hơn, thì nó càng có vẻ sống thực hơn. Thế giới tiểu thuyết, tức tổng thể sự vật và con người, là vậy: muốn cho nó đạt tới độ đậm đặc cao nhất, thì việc người đọc khám phá ra nó bằng bóc lộ - sáng tạo cũng phải là một sự dần thân tưởng tượng vào hành động; nói cách khác, ta càng ham muốn biến đổi nó bao nhiêu, nó sẽ càng sống động bấy nhiêu. Sai lầm của chủ nghĩa hiện thực là đã tưởng rằng sự chiêm ngưỡng làm phát lộ thực tại và do đó có thể vẽ ra một bức tranh vô tư về thực tại đó. Làm sao có thể như vậy được, bởi vì ngay cảm nhận đã là thiên vị rồi, bởi vì chỉ việc gọi tên ra thôi cũng đã làm biến đổi đối tượng rồi? Và làm sao nhà văn muốn mình thành cốt yếu đối với thế giới, lại có thể cũng muốn thành cốt yếu với cả những bất công chưa đựng trong thế giới ấy? Vậy mà anh ta lại phải hành động như thế đấy: song nếu anh ta chấp nhận là người sáng tạo nên những bất công, thì đây là trong một chuyển

động vượt qua chúng hướng đến xóa bỏ chúng đi. Còn về phần tôi là người đọc, nếu tôi sáng tạo ra và duy trì một thế giới bất công, tôi chỉ có thể làm điều đó nếu tôi không phải chịu trách nhiệm về việc ấy. Và toàn bộ nghệ thuật của tác giả là nhằm buộc tôi phải *sáng tạo* ra cái mà anh bóc lột, tức là, buộc tôi phải liên lụy. Vậy đó, hai chúng tôi gánh chịu trách nhiệm về cả vũ trụ. Và, đích thị vì cái vũ trụ đó được chống đỡ bởi nỗ lực phối hợp của hai niềm tự do của chúng tôi, và tác giả muốn qua tôi mà chuyển nhập nó vào cho nhân quần, cho nên nó phải thật sự hiện hình *trong chính* anh ta, trong thể chất sâu xa nhất của anh ta, như là thẩm xuyên từ bên này sang bên kia và được chống giữ bởi một tự do có cứu cánh là niềm tự do của nhân quần, và nếu đó không phải là thành quốc những cứu cánh nó nhằm tới, thì cũng phải là một giai đoạn hướng tới đó, tóm lại, đó phải là một sự tiến triển và phải được nhìn nhận và trình bày không phải như một khối nặng đè bẹp lên chúng ta, mà trong thể vượt lên của nó hướng tới thành quốc những cứu cánh nó; dẫu cái nhân loại nó mô tả ra đó có đủ tợn và tuyệt vọng đến đâu, thì tác phẩm vẫn phải đượm vẻ độ lượng. Tất nhiên không phải tính độ lượng đó được phát biểu ra bằng những tuyên bố đầy cảm hóa hay những nhân vật đức hạnh: thậm chí

nó phải là không cố tình và quả đúng là không thể làm nên những tác phẩm hay bằng những tình cảm tốt đẹp, nhưng đây phải là cái nền của tác phẩm, cái chất dẹt nên những con người và những sự vật: dầu đề tài là gì đi nữa, thì một vẻ thanh thoát cốt yếu vẫn phải bàng bạc trong từng trang và nhắc nhở rằng tác phẩm không bao giờ là một dữ liệu tự nhiên, mà là một *đòi hỏi* và một *hiến tặng*. Và nếu người ta trao cho tôi cái thế giới ấy với những điều bất công của nó, thì không phải để tôi ngắm nhìn những bất công đó một cách lạnh lùng, mà để tôi đem nỗi bất bình của mình đến đánh thức chúng dậy, để tôi bóc lộ chúng ra và sáng tạo chúng với đúng cái bản chất bất công của chúng, nghĩa là như những lầm-lỗi-phải-tiêu-diệt-đi. Như vậy thế giới của nhà văn chỉ bộc lộ ra trong tất cả chiều sâu của nó dưới sự xem xét, tán phục, bất bình của người đọc; và tình yêu hào hiệp là thể nguyện giữ gìn, bất bình là thể nguyện biến cải, còn tán phục là thể nguyện noi gương; dầu văn học là một chuyện, luân lý là chuyện khác, song tận cùng của đòi hỏi thẩm mĩ ta vẫn nhận ra đòi hỏi đạo đức. Bởi vì người cầm bút, ngay từ việc anh bỏ công cầm bút, đã thừa nhận tự do của những người đọc của mình, và bởi vì người đọc, chỉ riêng từ việc anh ta mở trang sách ra, đã thừa nhận tự do của nhà văn,

cho nên tác phẩm nghệ thuật, dầu được xem xét từ góc độ nào, vẫn là một hành vi tin cậy ở niềm tự do của con người. Và bởi vì người đọc cũng như tác giả chỉ thừa nhận niềm tự do ấy để mà đòi hỏi nó phải biểu lộ ra, cho nên có thể coi tác phẩm là một sự trình bày tường tượng về thế giới như một đòi hỏi tự do của con người. Từ đó, trước hết, không làm gì có văn học đen, bởi dù người ta có mô tả thế giới tăm tối đến đâu, thì vẫn là mô tả để cho những con người tự do cảm thấy niềm tự do của mình ở trước mặt mình. Cho nên chỉ có những cuốn tiểu thuyết hay và những cuốn tiểu thuyết tồi. Và tiểu thuyết tồi là tiểu thuyết toan gây thích thú bằng phỉnh nịnh trong khi tiểu thuyết hay là một đòi hỏi và một tin cậy. Song, quan trọng hơn nữa, là: cái dáng vẻ duy nhất của thế giới mà người nghệ sĩ có thể trình bày với những niềm tự do kia để cùng chúng tạo nên được hòa hợp là dáng vẻ của một thế giới ngày càng thấm đẫm tự do. Không thể quan niệm được rằng công cuộc khởi động dây chuyền lòng hào hiệp đó của nhà văn lại là để nhằm tôn vinh một bất công và người đọc tận hưởng được niềm tự do của mình khi trong một tác phẩm tán thưởng, chấp nhận hay chỉ đơn giản né tránh lên án việc con người nô lệ hóa con người.

Ta có thể hình dung một cuốn tiểu thuyết hay

do một người da đen Mỹ viết, dấu trong đó phơi bày lòng hận thù đối với người da trắng, ấy là vì, qua niềm hận thù đó, nhà văn đòi hỏi tự do cho chủng tộc của mình. Và bởi vì anh ta kêu gọi tôi chọn lấy thái độ hào hiệp, cho nên khi tôi tự thấy mình là thuần túy tự do, tôi không thể đồng nhất mình với một chủng tộc đi đàn áp kẻ khác. Như vậy là tôi đòi hỏi giải phóng người da màu, chống lại người da trắng và chống lại chính tôi như là bộ phận của chủng tộc ấy. Nhưng không ai nghĩ có thể viết một cuốn tiểu thuyết hay ca ngợi chủ nghĩa bài Do Thái³. Bởi vì không thể đòi hỏi tôi, trong khi tôi biết tự do của tôi gắn bó máu thịt với tự do của những người khác, lại sử dụng tự do ấy để tán dương việc nô lệ hóa một ai đó trong số những người ấy. Vậy nên, dù anh là người viết tiểu luận, viết đả kích, châm biếm hay tiểu thuyết, dù anh chỉ nói về những niềm say mê cá nhân hay anh công kích cả chế độ xã hội, nhà văn, là con người tự do nói với những con người tự do, chỉ có một đề tài: tự do.

Do đó, mọi ý định nô lệ hóa người đọc tác hại chính ngay đến nghệ thuật của nhà văn. Một người thợ rèn chẳng hạn, chủ nghĩa phát-xít sẽ đánh trúng vào anh ta về mặt cuộc sống con người chứ không nhất thiết về mặt nghề nghiệp

của anh ta; còn nhà văn thì bị đánh trúng vào cả mặt này lẫn mặt kia, về mặt nghề nghiệp còn nặng nề hơn về mặt cuộc đời. Tôi đã thấy những tác giả, hồi trước chiến tranh, hết lòng kêu gọi chủ nghĩa phát-xít, lại trở thành khô kiệt ngay vào lúc bọn phát-xít đưa họ lên mây. Tôi nghĩ nhiều đến Drieu La Rochelle^(*): ông ta đã nhảm lẫn, nhưng ông ta chân thành, ông đã chứng tỏ điều đó. Ông đã chấp nhận đứng đầu một tờ tạp chí được điều khiển. Những tháng đầu ông cảnh cáo, quở trách, mắng mỏ đồng bào của mình. Chẳng ai trả lời ông cả, vì người ta không còn được tự do làm việc đó nữa. Ông bức bối, ông không còn *cảm nhận* được người đọc của mình nữa. Ông càng tỏ ra vồn vã hơn nhưng chẳng có dấu hiệu nào cho ông thấy là người ta hiểu ông. Không một dấu hiệu cảm ghét, phần nộ cũng không: không có gì hết. Ông có vẻ lạc hướng, ngày càng bồn chồn, ông cay đắng than thở với bọn Đức; các bài viết của ông tuyệt vời, chúng trở thành chua chát: chẳng hồi âm nào hết, trừ của những tay nhà báo đã bán mình mà ông khinh bỉ. Ông từ chức, rồi lại trở lại

^(*) Drieu La Rochelle (1893-1945): nhà văn Pháp, chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa phát-xít, trong thời Đức chiếm đóng nước Pháp. Ông làm chủ tạp chí *Nước Pháp mới*. Năm 1945, khi nước Pháp được giải phóng, ông đã tự vẫn.

chức vụ, tiếp tục nói, mãi mãi giữa sa mạc. Cuối cùng ông câm lặng, bị sự im lặng của những người khác đâm xuyên. Ông đòi họ khuất phục, nhưng trong cái đầu điên dại của ông, ông tưởng tượng là họ tự nguyện, họ vẫn tự do; ông đến; con người trong ông lớn tiếng tự khen ngợi mình về việc mình làm, nhưng con người nhà văn trong ông không chịu đựng nổi. Đứng vào lúc những người khác, may thay là số đông, hiểu rằng tự do cầm bút bao hàm tự do công dân. Người ta không viết cho những người nô lệ. Nghệ thuật văn xuôi liên đới với cái chế độ duy nhất ở đó văn xuôi còn giữ được một ý nghĩa: dân chủ. Khi cái này bị uy hiếp, thì cái kia cũng bị uy hiếp. Và chỉ bảo vệ nó bằng ngòi bút thôi thì chưa đủ. Đến một ngày nào đó ngòi bút buộc phải dừng lại và lúc đó nhà văn phải cầm súng. Vậy đó, dẫu anh đến đây bằng cách nào, dẫu anh đã truyền bá những chủ kiến gì, thì văn học vẫn ném anh vào cuộc chiến; viết là một cách thức nhất định của khát vọng tự do; nếu anh đã bắt đầu, thuận tình hay bất buộc, thì tức là anh đã dẫn thân.

Người ta sẽ hỏi: dẫn thân vào cái gì? Đơn giản thôi, dẫn thân bảo vệ tự do. Làm người canh giữ những giá trị lý tưởng chẳng, như người tăng lữ Benda trước vụ phản bội (*), hay là bảo vệ niềm tự

do cụ thể và thường nhật, bằng cách tham gia các cuộc đấu tranh chính trị và xã hội? Câu hỏi này liên quan đến một câu hỏi khác, có vẻ thật đơn giản, nhưng người ta chẳng bao giờ đặt ra: “Viết cho ai?”

Chú thích

¹ Cũng đúng như vậy ở các cấp độ khác nhau trong thái độ của người khán, thính giả trước các tác phẩm nghệ thuật khác (các bức tranh, các bản giao hưởng, các pho tượng, v.v.).

² Trong đời sống thực tiễn, mỗi một phương tiện có thể được coi là cứu cánh khi ta tìm kiếm nó, và mỗi cứu cánh thì là một phương tiện để đạt đến một cứu cánh khác.

³ Ta xúc động vì nhận xét này. Vậy nên tôi yêu cầu kể cho tôi chỉ một cuốn tiểu thuyết hay thôi mà ý đồ cố ý phục vụ việc đàn áp, một cuốn thôi viết để chống lại người Do Thái, người da đen, chống lại công nhân, chống lại các dân tộc thuộc địa. “Nếu không có một cuốn như vậy - người ta bảo - thì cũng không phải là lý do để một ngày kia người ta sẽ không viết một cuốn như vậy”. Nhưng như thế là anh đã thú nhận anh là một nhà lý thuyết trừu tượng. Anh, chứ không phải tôi. Bởi, nhân danh quan niệm trừu tượng của anh về nghệ thuật mà anh khẳng định khả năng một sự việc không bao giờ xảy ra, trong khi tôi chỉ đưa ra một giải thích cho một sự kiện được thừa nhận.

(*) Benda (Julien): nhà văn Pháp (1867-1956), tác giả cuốn *Sự phản bội của các tầng lớp*.



III. VIẾT CHO AI?

Thoạt nhìn, chẳng có gì phải nghi ngờ: viết cho toàn thể người đọc; và thật vậy, ta đã thấy đòi hỏi của nhà văn về nguyên tắc là nhằm đến mọi người. Nhưng những điều mô tả trên đây là chuyện lý tưởng. Kỳ thực nhà văn biết mình nói về những niềm tự do bị sa lầy, bị che lấp, không thể sử dụng được; và ngay đến niềm tự do của anh ta cũng chẳng trong sáng gì lắm đâu, anh ta phải tẩy rửa nó; anh viết cũng là để tẩy rửa nó. Nói quá vội vàng về những giá trị vĩnh cửu thì thật dễ một cách nguy hiểm: các giá trị vĩnh cửu rất hốc hác. Ngay đến tự do, nếu ta xem xét nó *như vĩnh cửu* sẽ giống như một cành nhánh khô héo: bởi, cũng nhuần nhuyễn, nó mãi mãi bắt đầu trở lại, nó không là gì khác hơn là động tác của con người mãi mãi tự rút

ra khỏi chính mình và tự giải phóng chính mình. Không có tự do đem cho; phải tự chinh phục lấy trên những dục vọng, trên nòi giống, trên giai cấp, trên quốc gia và chinh phục những người khác với chính mình.

Nhưng trong trường hợp này, điều đáng kể là diện mạo đặc biệt của trở ngại phải gạt bỏ đi, của sức đề kháng phải thắng, chính nó, trong từng hoàn cảnh, in hình diện mạo của nó lên niềm tự do. Nếu nhà văn định lải nhải, như kiểu Benda, anh ta có thể nói tràng giang đại hải về cái tự do vĩnh cửu mà chủ nghĩa quốc xã và chủ nghĩa cộng sản kiểu Stalin và các nền dân chủ tư sản rao giảng. Anh sẽ chẳng làm phiền ai cả, anh chẳng nói với ai cả: người ta đã thuận trao cho anh từ trước tất cả những gì anh đòi hỏi. Nhưng đấy là một giấc mơ trừu tượng, dù anh ta muốn hay không và ngay cả khi anh liếc trộm những vòng nguyệt quế vĩnh cửu, thì nhà văn vẫn nói với những người đồng thời của mình, với đồng bào của mình, với những người anh em đồng chủng tộc, hay đồng giai cấp của mình.

Quả thực người ta đã không chú ý đúng mức rằng một - công trình trí tuệ bao giờ cũng có tính *ám chỉ*. Ngay cả khi lời nói của tác giả nhằm trình bày đầy đủ nhất về đối tượng của mình, cũng

không bao giờ có chuyện anh kể ra *tất cả*, anh còn biết nhiều chuyện hơn là cái kể ra. Ấy là vì hành ngôn vốn tỉnh lược. Nếu tôi muốn báo cho người ở cạnh tôi biết có một con ong vò vẽ vừa bay vào cửa sổ, tôi chẳng phải dài dòng. “Cẩn thận!” hay “Kìa!” - một từ, một cử chỉ là đủ anh ta nhìn thấy, thế là xong. Chẳng hạn có một chiếc đĩa sao lại cho ta nghe chẳng hề bình luận gì cả những cuộc trò chuyện của một cặp vợ chồng ở Provins hay ở Angoulême, ta sẽ chẳng hiểu gì sất: thiếu một cái *ngữ cảnh*, nghĩa là những ký hiệu chung và những cảm nhận chung, tình trạng của cặp vợ chồng và những dự định của họ, tóm lại cái thế giới đúng như một trong hai người đối thoại biết rằng người kia cũng nhìn thấy như vậy.

Việc đọc cũng vậy: những con người cùng một thời đại và cùng một cộng đồng, cùng sống qua những biến cố giống nhau, cùng đặt ra hay cùng né tránh những vấn đề như nhau, cùng có chung một vị giác, giữa họ với nhau có chung một sự tòng phạm và chung những thi hài. Cho nên chớ viết nhiều: có những từ chìa khóa. Nếu tôi kể cho một công chúng Mỹ về thời Đức chiếm đóng, tôi phải dùng rất nhiều phân tích và nhiều rào đón; tôi sẽ phải mất đến vài chục trang để đánh tan những thành kiến, những hiểu lầm, những truyền

thuyết; sau đó tôi lại phải củng cố vị trí của mình trên từng bước đi tới, tôi phải tìm trong lịch sử Hoa Kỳ những hình ảnh và biểu tượng cho phép hiểu ra lịch sử nước ta, tôi phải thường xuyên nhớ sự khác biệt giữa chủ nghĩa hoài nghi kiểu người già của chúng ta và chủ nghĩa lạc quan trẻ con của họ. Nếu tôi cũng viết về đề tài đó cho người Pháp, thì là chuyện nội bộ chúng ta: chẳng hạn, chỉ cần mấy từ này: «một buổi hòa nhạc nhà binh Đức ở cái ki-ốt một công viên», thì tất cả đã hiện ra hết đây rồi: một mùa xuân cay đắng, một công viên tĩnh lặng, những con người đầu trọc lóc thối vào những chiếc kèn đồng, những người bộ hành mù và điếc đang cố bước nhanh, hai hay ba người đứng nghe cau có dưới các bóng cây, cái khúc nhạc sớm chẳng ích dụng gì cho nước Pháp cả đang mất hút vào bầu trời, nổi hổ thẹn và niềm kinh hoàng, nổi căm giận và cả niềm kiêu hãnh của chúng ta. Như vậy người đọc tôi hướng tới không phải là Micromegas, chẳng phải là kẻ ngây dại, cũng chẳng phải là Đức Chúa Cha. Anh ta không dốt nát như người đã man tốt bụng để tôi phải giải thích tất cả từ những nguyên lý, không phải là thần linh, cũng chẳng phải là một đầu óc trống trơn. Anh ta không thông thấu mọi sự như một thiên thần hay vị Chúa Vĩnh cửu, tôi bóc lộ

ra cho anh ta một số dáng vẻ nào đó của vũ trụ, tôi lợi dụng những gì anh ta biết để nói cho anh ta hay những gì anh ta không biết. Lo lùng giữa sự ngu dốt hoàn toàn và sự hiểu biết toàn vẹn, anh ta sở hữu một hành trang xác định biến đổi từng lúc và đủ để cho thấy *tính lịch sử* của anh ta. Quả thực, đây không hề là một ý thức tức thì, một sự khẳng định thuần túy vĩnh hằng của tự do, và anh ta cũng không bay lượn bên trên lịch sử: anh ta nhập cuộc vào đó. Các tác giả cũng mang tính lịch sử; và đích thị là vì thế mà một số người trong họ mong muốn thoát ra khỏi lịch sử bằng một cú nhảy tốt vào vĩnh cửu. Giữa những con người cùng ngậm mình trong một lịch sử chung và cũng góp phần giống nhau làm nên lịch sử đó, một mối tiếp xúc lịch sử được hình thành qua môi giới của cuốn sách. Viết và đọc là hai mặt của cùng một sự kiện lịch sử và niềm tự do mà nhà văn gọi mời ta không phải là một ý thức thuần túy trừu tượng được tự do. Đúng ra, nó *không có đó*, nó được chinh phục trong một tình thế lịch sử, mỗi cuốn sách đề xuất một sự giải phóng cụ thể xuất phát từ một sự tha hóa riêng biệt. Cho nên mỗi cuốn sách lai ngậm câu viện đến những thể chế, những phong tục, đến những hình thức áp bức và xung đột nào đó, đến sự hiển minh và sự điên rồ đương thịnh hành, đến những

niềm say mê bền lâu và những điều khẳng khẳng nhất thời, đến những mê tín và những thành tựu mới đây của lương tri, đến những điều hiển nhiên và những điều ngu muội, đến những phương cách tâm lý đặc biệt, mà các khoa học đưa lên làm thời thượng và người ta đem áp dụng vào tất cả các lĩnh vực, đến những hi vọng, những lo sợ, những tập quán xúc cảm, tưởng tượng và cả tri giác, cuối cùng đến những phong tục và những giá trị thu nhận được, đến cả một thế giới mà tác giả và người đọc cùng có chung. Tác giả làm sống động dạy và xuyên thăm vào chính cái thế giới khá quen biết bằng niềm tự do của mình, chính từ cái thế giới ấy mà người thầy thuốc phải tiến hành cuộc giải phóng cụ thể của mình: nó là sự tha hóa, là tình thế, là lịch sử, tôi phải nắm lấy và đảm nhận chính nó, tôi phải biến đổi và gìn giữ chính nó, cho tôi và cho những người khác. Bởi nếu phương diện tức thì của tự do là phủ định, thì ta biết rằng đây không phải là quyền lực trừu tượng tuyên bố không, mà là một phủ định cụ thể giữ lại trong chính nó cái nó phủ nhận và nhuộm màu toàn bộ cái đó. Và bởi vì những niềm tự do của tác giả và của người đọc tìm kiếm nhau và trần trở cùng nhau qua một thế giới, ta cũng có thể nói chính việc tác giả chọn lấy một phương diện nào đó của

thế giới quyết định anh ta chọn người đọc nào, và ngược lại chính trong khi chọn người đọc mà tác giả quyết định đề tài của mình.

Như vậy mọi công trình trí tuệ đều chứa đựng trong chính nó hình ảnh người đọc mà nó nhằm tới. Tôi có thể phác nên chân dung Nathanael dựa theo cuốn *Những thức ăn trần thế*^(*): sự tha hóa mà người ta thôi thúc anh ta tự giải phóng ra, tôi thấy đó là gia đình, các cửa của cái bất động sản anh ta có hay sẽ có do thừa kế, cái dự án vị lợi, một chủ nghĩa luân lý học được, một thuyết hữu thần chật hẹp; tôi cũng thấy anh ta có văn hóa và có những lúc rảnh rỗi, bởi đêm Menalque mà nêu làm gương cho một người làm công, một anh chàng thất nghiệp, một người da đen Hoa Kỳ thì thật phi lý, tôi biết anh ta không bị mối hiểm nguy bên ngoài nào, đói rét, chiến tranh, áp bức giai cấp hay chủng tộc đe dọa; hiểm họa duy nhất của anh là thành nạn nhân của chính môi trường của anh, tức đây là một người da trắng, một người thuộc chủng tộc Arsen, một người giàu có, người thừa kế của một đại gia đình tư sản sống trong một thời kỳ tương đối yên tĩnh và còn dễ dàng, khi ý thức hệ của giai

^(*) *Những thức ăn trần thế*: tác phẩm thơ trữ tình văn xuôi của André Gide, trong đó Nathanael là một nhân vật chính, đồ đệ của người thầy tinh thần Ménalque.

cấp hữu sản mới chớm bắt đầu suy tàn: đúng y như anh chàng Daniel de Fontanin mà sau này Roger Martin Du Gard giới thiệu với chúng ta là một kẻ nhiệt tình sùng bái Gide.

Một ví dụ còn gần hơn, rất đáng chú ý là cuốn *Im lặng của biển*^(*) do một người tham gia kháng chiến từ đầu viết và đối với chúng ta thì mục đích cuốn sách thật rõ ràng, lại gặp toàn sự chống đối ở những người di cư tại New York, Luân Đôn, đôi khi ngay cả tại Alger và người ta còn đi đến chỗ đánh giá tác giả là cộng tác với phát-xít. Ấy là vì Vercors không nhằm vào công chúng ấy. Trong vùng bị chiếm, ngược lại, không ai nghi ngờ ý đồ của tác giả và hiệu lực tác phẩm của ông: ông viết cho chúng ta. Quả thật, tôi không nghĩ có thể bênh vực Vercors mà nói rằng nhân vật người Đức của ông là thật, ông già và cô gái người Pháp của ông là thật. Koestler đã viết những trang rất hay về chỗ này: sự im lặng của hai người Pháp không đúng thật về mặt tâm lý; thậm chí có đôi chút lỗi thời về thị hiếu: nó gợi nhớ lại sự câm lặng ương ngạnh ở những người nông dân yêu nước của Maupassant trong một thời bị chiếm khác; một thời bị chiếm *khác* với những hi vọng khác, kinh

(*) *Im lặng của biển*: tác phẩm nổi tiếng của nhà văn kháng chiến Pháp Vercors.

hoàng khác, phong tục khác. Còn về viên sĩ quan Đức, chân dung y không thiếu sống động, nhưng tất nhiên là vụng thô, Vercors, trong thời đó, từ chối mọi tiếp xúc với đội quân chiếm đóng, đã vẽ chân dung này “theo trí nhớ” bằng cách phối hợp các yếu tố có khả năng của tính cách này. Như vậy đâu phải nhân danh sự thật mà người ta phải ưa thích những hình ảnh này hơn những hình ảnh do tuyên truyền của người Anh tạo nên hàng ngày. Song đối với - những người Pháp ở chính quốc cuốn tiểu thuyết của Vercors viết năm 1941 có *hiệu quả* hơn nhiều.

Khi kẻ thù bị chia cách xa anh bằng một tuyến lửa, anh phải xem nó toàn bộ như là hiện thân của cái ác: mọi cuộc chiến tranh đều là một thứ đạo thiện ác. Cho nên có thể hiểu báo chí Anh chẳng phải mất thì giờ đi phân biệt thiện ác trong quân đội Đức. Nhưng, ngược lại, dân chúng những nước chiến bại và bị chiếm đóng, sống lẫn lộn với những kẻ đã thắng mình, do quen thuộc, do tác động của một lối tuyên truyền khôn khéo đã biết trở lại nhìn chúng như những con người. Những con người tốt hay xấu; *vừa* tốt *vừa* xấu. Một tác phẩm mô tả lính Đức năm 41 như lũ quỷ ăn thịt người sẽ khiến họ cười ồ và chẳng đạt được mục đích. Từ năm 42, *Im lặng của biển* đã mất hiệu quả

của nó: ấy là vì chiến tranh đã tái diễn trên lãnh thổ chúng ta: một bên, tuyên truyền bí mật, phá hoại, lật đường ray, mưu sát; bên kia, thiết quân luật, lừa đi trại tập trung, tù tội, tra tấn, hành quyết con tin. Một tuyến lửa vô hình lại chia cách người Đức với người Pháp; ta không còn muốn biết những tên Đức móc mắt rút móng tay những bạn bè của ta là bọn tòng phạm hay là những nạn nhân của chủ nghĩa phát-xít; trước mặt chúng giữ một thái độ im lặng kiêu hãnh là không đủ nữa, vả chăng chúng cũng chẳng tha thứ: đến bước ngoặt này của chiến tranh, hoặc là theo chúng hoặc là phải chống lại chúng; giữa những trận bom và những trận tàn sát, những ngôi làng cháy rụi, những đoàn người bị đẩy vào trại tập trung, cuốn tiểu thuyết của Vercors cứ như một bài thơ điền viên: nó mất công chúng của nó. Công chúng của nó là con người năm 41, bị cuộc thất trận làm nhục, nhưng bị bất ngờ vì vẻ lễ độ cố tình của kẻ chiếm đóng, thành thật mong muốn hòa bình, khiếp sợ bóng ma bôn-sê-vich, bị những lời lẽ của Pétain làm cho mất phương hướng. Đối với con người ấy, mô tả những người Đức như một lũ khốn nạn khát máu thì sẽ vô hiệu, ngược lại cần phải nhượng bộ mà nói với anh ta rằng chúng có thể lễ độ và thậm chí đáng mến, và bởi vì anh ta

ngạc nhiên khám phá ra rằng phần lớn bọn chúng là “những con người như chúng ta”, lại phải chỉ cho anh ta thấy rằng, ngay cả trong trường hợp đó, cũng không thể có tình bằng hữu, rằng những người lính ngoại bang càng có vẻ đáng mến thì họ càng khốn khổ và càng bất lực và phải đấu tranh chống lại một chế độ và một ý thức hệ tai hại ngay cả khi những con người mang chế độ và ý thức hệ ấy đến cho chúng ta trông không có vẻ xấu.

Và vì phải nói với cả đám đông thụ động, vì còn chưa có được bao nhiêu những tổ chức quan trọng và những tổ chức ấy hết sức thận trọng trong việc tuyển mộ người, nên hình thức chống đối duy nhất có thể đòi hỏi ở dân chúng là im lặng, khinh bỉ, sự tuân thủ bắt buộc và bày tỏ hân ra là thế. Cuốn tiểu thuyết của Vercors xác định công chúng của mình như vậy đó: nó muốn đánh tan trong tâm trí giới tư sản Pháp năm 41 những ảnh hưởng của cuộc hội kiến Montoire (*). Một năm sau cuộc thất trận, nó sống động, tác động mạnh, đầy hiệu lực. Trong một nửa thế kỷ sau, nó chẳng còn khiến ai say mê. Một công chúng hiểu biết kém về sự kiện sẽ còn đọc nó như một truyện kể

(*) *Cuộc hội kiến Montoire*: cuộc hội kiến giữa thống chế Pháp Pétain với Hitler ngày 24 tháng 10 năm 1940 tại Montoire, tại đó Pétain đầu hàng Đức, với chiếu bài để cứu nước Pháp.

để chịu và hơi uể oải về cuộc chiến tranh 1939. Hình như chuối mới hái thì ăn ngon hơn: các công trình trí tuệ cũng vậy, phải tiêu thụ tại chỗ.

Người ta dễ chê trách sự tinh tế vô ích và tính chất gián tiếp của cố gắng giải thích một công trình trí tuệ bằng cái công chúng nó hướng đến. Phải chăng đơn giản hơn, trực tiếp hơn, chặt chẽ hơn là coi chính thân phận của tác giả là yếu tố quyết định? Phải chăng thích hợp hơn là nên bằng lòng với khái niệm của Taine^(*) về “môi trường”? Tôi sẽ trả lời rằng cắt nghĩa bằng môi trường quả thực là có tính *quyết định*: môi trường *sản sinh* ra nhà văn, chính vì vậy mà tôi không tin ở nó. Công chúng, ngược lại, gọi nhà văn, nghĩa là họ đặt những câu hỏi cho niềm tự do của anh ta. Môi trường là một cái *vis a tergo* (*lực lượng phía sau*) công chúng, ngược lại, là một chờ đợi, một khoảng trống phải lấp kín, một *khát vọng*, theo nghĩa bóng và nghĩa đen. Tóm lại, là *người khác*. Và tôi xa lạ với việc bác bỏ lối giải thích tác phẩm bằng tình thế của con người đến mức tôi luôn coi dự tính viết là một sự vượt qua một cách tự do một tình thế nhân sinh và *toàn bộ* nào đó. Và chẳng về mặt đó, các công

(*) Taine (Hippolyte), nhà triết học, nhà sử học, nhà phê bình văn học Pháp (1828-1893) chủ trương giải thích các tác phẩm văn học bằng ảnh hưởng của các yếu tố chủng tộc, môi trường và thời đại.

việc khác cũng vậy thôi. Etienne trong một bài viết tinh anh song lại có phần hơi hợt¹ viết: “Tôi đang định coi lại cuốn tự điển của tôi thì tình cờ đọc được mấy dòng sau đây của Jean-Paul Sartre: “Quả vậy, đối với chúng tôi nhà văn không phải là Vestale, cũng chẳng phải Ariel. Dầu anh ta làm gì đi nữa, thì anh vẫn ở trong cuộc, dấn thân, liên lụy cho đến tận khi anh ta lùi về chốn ẩn cư kín nhất. Ở trong cuộc, liên can”. Tôi gần như nhận ra cái từ Blaise Pascal từng nói: “Chúng ta đã dấn vào”. Nhưng chính vì thế tôi thấy việc dấn thân mất hết giá trị, bỗng nhiên trở thành chuyện tầm thường nhất, thành chuyện vị hoàng tử với người nô lệ, thành thân phận con người”.

Tôi chẳng hề nói gì khác. Chỉ có điều Etienne giả trò lơ đãng. Nếu mọi người đều dấn thân thì điều đó không hề có nghĩa là họ có đầy đủ ý thức về việc ấy; phần đông họ mãi lo che giấu sự dấn thân của mình. Điều đó không nhất thiết có nghĩa là định trốn vào điều dối trá, vào những thiên đường nhân tạo hay vào cuộc sống tưởng tượng: họ chỉ cần che bớt ánh đèn đi, nhìn thấy đầu mà chẳng có đuôi hay ngược lại, đảm nhận lấy cứu cánh mà lờ chuyện các phương tiện đi, chối từ mối liên đới với những người cùng hội cùng thuyền, lẫn trốn trong tinh thần nghiêm nghị, tước hết

mọi giá trị của cuộc sống bằng cách đứng từ quan điểm của cái chết mà nhìn nhận nó, và cùng lúc, tước hết mọi sự ghê rợn của cái chết bằng cách lẫn trốn nó mà chui vào cái tầm thường của cuộc sống thường nhật, nếu mình thuộc giai cấp áp bức thì tự tin rằng bằng tình cảm cao thượng người ta có thể thoát khỏi giai cấp của mình, còn nếu mình thuộc số những người bị áp bức thì che giấu mối liên lụy của mình với những kẻ áp bức bằng cách biện bạch rằng ở trong xiềng xích người ta vẫn có thể tự do khi biết quý trọng đời sống nội tâm. Nhà văn cũng có thể cầu viện đến tất cả những cái đó như mọi người khác. Có những người, và số này đông hơn cả, cung cấp cả một kho mưu mẹo cho người đọc muốn ngủ yên. Tôi sẽ gọi một nhà văn là dẫn thân khi anh ta cố gắng có ý thức mình miễn nhất và toàn vẹn nhất rằng mình nhập cuộc, nghĩa là khi anh ta làm cho cuộc dẫn thân từ tự phát tức thì thành tự giác, cho chính mình và cho những người khác. Nhà văn là người trung gian tốt nhất và sự dẫn thân của anh là hành động trung gian. Duy có điều nếu quả phải từ tình thế của anh ta mà tính số tác phẩm của anh, thì cũng phải nhớ rằng tình thế của anh ta không chỉ là tình thế của một con người nói chung, mà chính xác còn là của một nhà văn. Có thể anh ta là người Do Thái,

là người Tiệp và xuất thân nông dân, nhưng đây là một *nhà văn* Do Thái, một nhà văn Tiệp, gốc nông dân. Trong một bài viết khác, tôi chỉ tìm được điều này: “Người Do Thái là một người mà những người khác coi là Do Thái và buộc phải tự chọn lấy chính mình từ cái tình thế đã gán vào mình”. Bởi có những đức tính đến với ta chỉ duy nhất từ những phán xét của người khác. Trong trường hợp nhà văn, tình hình phức tạp hơn, bởi không ai bị buộc tự mình phải là nhà văn. Cho nên ở ngọn nguồn là tự do: tôi là nhà văn trước hết vì dự tính tự do cầm bút của tôi. Nhưng ngay sau đó là: tôi trở thành một con người mà những người khác coi là nhà văn, nghĩa là con người phải trả lời một đòi hỏi nào đó và được người ta cấp cho, tự nguyện hay ép buộc một chức năng xã hội nào đó. Bất kể là anh muốn dấn vào cuộc chơi nào, thì anh cũng phải chơi như những người khác hình dung về anh. Anh có thể muốn biến cái cái nhân vật mà người ta gán cho người làm văn học trong một xã hội nhất định; nhưng trước khi biến cái, anh phải đắm mình vào đó đã. Như vậy công chúng can dự vào với các thói tục của họ, cách nhìn thế giới của họ, quan niệm của họ về xã hội và về văn học trong lòng xã hội; họ quây nhà văn lại, vây chặt lấy anh và những yêu sách khẩn thiết

hay xảo trá của họ, những chối từ, những lẩn trốn của họ là những dữ kiện thực tế từ đó ta có thể xây dựng một tác phẩm. Hãy thử lấy trường hợp nhà văn lớn người da đen Richard Wright. Nếu ta chỉ xem xét mặt thân phận *con người* của ông, nghĩa là thân phận “da đen” miền Nam Hoa Kỳ bị chuyển lên phía Bắc, ta sẽ thấy ngay rằng ông chỉ có thể viết về những người Da Đen hay Da Trắng *qua cái nhìn của người da đen*. Làm sao có thể giả định là ông bỏ cả cuộc đời vào việc chiêm ngưỡng cái Chân, cái Mỹ và cái Thiện vĩnh cửu, trong khi chín mươi phần trăm người da đen miền Nam thực tế không có quyền bầu cử? Nếu ta nói ở đây đến chuyện phản bội của các tầng lũ, tôi sẽ trả lời rằng ở những người bị áp bức không hề có tầng lũ. Tầng lũ tất yếu là những kẻ ăn bám các giai cấp hay các chủng tộc đi đàn áp. Cho nên nếu một người da đen Hoa Kỳ phát hiện ra khuynh hướng làm nhà văn của mình, thì đồng thời anh ta phát hiện ra cả đề tài của mình: anh ta là con người nhìn những người da trắng từ bên ngoài và mỗi cuốn sách của anh ta sẽ chỉ ra sự tha hóa của nòi giống da đen trong lòng xã hội Mỹ. Không phải theo lối khách quan, như kiểu các nhà hiện thực, mà đầy đam mê và khiến cho người đọc của mình phải liên lụy. Nhưng lối khảo sát đó vẫn không xác định được

tính chất của tác phẩm của ông ta: ông ta có thể là một nhà văn viết đả kích, một tác giả các khúc blue, một vị Jérémie (*) của những người da đen miền Nam. Muốn đi xa hơn nữa, thì ta phải xem xét cái công chúng của ông. Vậy thì Richard Wright nói với ai? Chắc hẳn là với con người phổ thông rồi, con người phổ thông có cái đặc điểm cốt yếu này là anh ta chẳng dính nhập vào thời đại riêng biệt nào cả, anh ta chẳng hề xúc động về số phận của những người da đen bang Louisiane nhiều hơn hay ít hơn số phận những người nô lệ La Mã thời Spartacus. Con người phổ thông chẳng có thể suy nghĩ về điều gì khác hơn những giá trị phổ thông, họ là biểu hiện khẳng định thuần túy và trừu tượng của những quyền không bao giờ mất hiệu lực của con người. Nhưng Wright không thể nghĩ đến chuyện viết các cuốn sách của mình cho bọn da trắng phân biệt chủng tộc ở bang Virgine hay Caroline, vị trí của chúng đã định trước rồi và chúng sẽ chẳng thêm mở sách của ông ra. Ông càng không thể viết cho những người nông dân nghèo ở các kênh rạch, họ không biết đọc. Và nếu ông vui mừng vì sự chào đón của châu Âu đối với

(*) Jérémie: nhà tiên tri trong *Kinh thánh*, đã chứng kiến sự kết thúc triều đại Juda và sự sụp đổ của Jerusalem *Ai ca của Jérémie* là tác phẩm khóc thương Jérusalem hoang tàn.

các tác phẩm của ông, thì rất rõ ràng là thoát tiên, trong khi viết ông không hề nghĩ tới công chúng châu Âu: châu Âu xa xôi, những nổi bất bình của nó chẳng được tích sự gì và giả dối. Chẳng có thể trông đợi gì nhiều ở những quốc gia đã nô lệ hóa Ấn Độ, Đông Dương, châu Phi đen. Những nhận xét đó đã đủ để xác định độc giả của ông: ông viết cho những người da đen có học ở miền Bắc và cho những người Mỹ da trắng có thiện chí (những người trí thức, những người dân chủ cánh tả, những người cấp tiến, công nhân trong các công đoàn thuộc Liên đoàn Lao động Thế giới).

Không phải là qua họ ông không nhằm đến mọi con người: ông nhằm đến mọi con người *thông qua* họ, cũng như niềm tự do vĩnh cửu hiện ra ở chân trời của công cuộc giải phóng lịch sử và cụ thể mà ông đeo đuổi, tính phổ thông của nhân loại hiện lên ở chân trời của nhóm độc giả cụ thể và lịch sử của ông. Những người nông dân da đen mù chữ và những công nhân đồn điền miền Nam là một vùng lẽ những khả năng trù tượng bao quanh cái vùng công chúng thực của ông: dẫu sao một người mù chữ vẫn có thể học để biết đọc; cuốn *Đứa bé đen* có thể rơi vào tay một kẻ thù ghét người da đen ngoan cố nhất và khiến y mở mắt ra. Điều đó có nghĩa là mọi dự tính của con người vượt

ra khỏi các giới hạn thực tế của nó và từng bước lan ra đến vô tận. Song cần chú ý là trong lòng cái *công chúng thực tế* đó có một đường rạn nứt rõ rệt. Đối với Wright những người da đen đại diện cho cái chủ quan. Cùng chung thời thơ ấu, cùng chung những gian lao, cùng chung những mặc cảm: ông vừa mở miệng họ đã hiểu rồi, bằng tất cả tâm hồn. Trong khi tìm cách tự soi rõ tình thế riêng của mình, ông đã soi rõ tình thế của chính họ. Cuộc sống hàng ngày tức thì của họ, họ đau khổ mà không tìm ra được lời để diễn đạt nỗi, ông làm trung gian cho họ, ông gọi tên, ông chỉ ra cuộc sống đó: ông là ý thức của họ và chuyển động của ông rút ra khỏi cái tức thì để vươn tới suy nghiệm về tình thế của mình cũng là chuyển động của cả chủng tộc ông. Nhưng, dầu những người da trắng thiện chí đến đâu, thì họ vẫn là đại diện của *Người Khác* đối với một tác giả da đen. Họ không sống cái ông đã sống, họ chỉ có thể hiểu tình thế người da đen đến giới hạn của một nỗ lực cùng cực và dựa trên những điều tương tự mỗi lúc lại có thể khiến họ sai lạc. Mặt khác Wright không hoàn toàn hiểu họ, ông chỉ đứng từ bên ngoài mà nhìn hiểu sự bình yên ngạo nghễ và niềm xác tín bình thản của họ, phổ biến ở tất cả những người Aryen da trắng, rằng thế giới này màu trắng và họ

sở hữu nó. Đối với người da trắng, các từ ông viết trên trang giấy không có cùng một ngữ cảnh như đối với người da đen: ông phải lường chừng mà chọn chúng, bởi ông không biết chúng âm vang lên như thế nào trong những ý thức xa lạ kia. Và, khi ông nói, ngay cả mục đích của ông cũng thay đổi: phải khiến họ liên lụy và khiến họ phải lường cho hết trách nhiệm của họ, phải khiến họ phần nộ và xấu hổ.

Như vậy mỗi tác phẩm của Wright chứa đựng cái mà Beaudelaire gọi là “một sự đại diện pháp lý kép đồng thời”, mỗi từ gọi nên hai ngữ cảnh: hai lực cùng gắn kết vào từng mỗi câu, tạo nên sức căng không gì so sánh nổi ở truyện kể của ông. Giả ông chỉ viết cho người da trắng thôi, thì có thể ông sẽ tỏ ra dài dòng hơn, giáo huấn hơn, cả thóa mạ hơn nữa; còn như chỉ viết cho người da đen, ông sẽ tinh lược hơn nữa, tòng phạm hơn, bi thương hơn. Trong trường hợp trên, tác phẩm của ông sẽ gần với châm biếm; trường hợp sau, gần với lối ai ca tiên tri Jérémie chỉ nói với người Do Thái. Nhưng Wright, viết cho một công chúng bị chia xé, đã biết duy trì, và cùng lúc, vượt lên sự chia sẻ đó: ông lấy đó làm nguyên cơ cho một tác phẩm nghệ thuật.

Nhà văn tiêu thụ và không sản xuất, ngay cả khi

anh ta quyết định dùng ngòi bút của mình phục vụ các lợi ích của cộng đồng. Các tác phẩm của anh tặng không, nên chẳng trả giá được; giá trị thương mại của nó được định một cách tùy tiện. Có những thời kỳ nào đó, người ta trợ cấp cho anh, những thời khác anh nhận được một số phần trăm giá bán sách. Nhưng so với chuyện chế độ cũ trả một món nợ trợ cấp nào đó cho nhà văn về công sáng tác một bài thơ, thì trong xã hội hiện tại cũng chẳng có thước đo chung nào cả giữa một công trình trí tuệ và cái số phần trăm thù lao trả cho nó. Kỳ thực, người ta không trả công cho nhà văn: người ta chỉ nuôi sống anh ta, tốt hay tồi tùy thời đại. Không thể làm khác được, bởi hoạt động của anh ta là *vô ích*: nó chẳng hề *có ích*, đôi khi việc xã hội tự ý thức được về mình lại *có hại*. Bởi rõ ràng là “cái có ích được xác định trong những khuôn khổ của một xã hội có luật pháp và trong mối tương quan với những thiết chế, những giá trị và những mục đích đã được xác lập. Nếu xã hội tự nhìn thấy mình, và nhất là tự thấy là người ta trông vào mình, thì, ngay chính vì điều đó, sẽ có sự tranh chấp về những giá trị đã được xác lập và về chế độ: nhà văn trình bày cho xã hội hình ảnh của nó, anh ta đòi xã hội phải nhận lấy trách nhiệm về nó hoặc là phải tự thay đổi đi. Và quả thật, nó thay đổi; nó

mất đi sự bền vững do dốt nát mà có, nó chao đảo giữa hổ thẹn và vô sỉ, nó mất lòng tin; như vậy nhà văn đem đến cho xã hội một *ý thức khốn khổ*, do đó anh ta luôn luôn đối kháng với những thế lực bảo thủ giữ chặt sự thăng bằng mà anh cố phá vỡ. Bởi việc chuyển sang cái bền lâu chỉ có thể thực hiện được bằng phủ định cái tức thì là một cuộc cách mạng thường trực. Chỉ các giai cấp thống trị mới có thể chơi sang trọng cấp cho một hoạt động phi sản xuất như thế và nguy hiểm như thế, và nếu nó làm việc đó thì đấy vừa là chiến thuật vừa do hiểu lầm. Phần lớn là hiểu lầm: được giải thoát khỏi những bận bịu vật chất, các thành viên của bộ phận tinh hoa thống trị đủ rảnh rỗi để mong muốn có được một nhận thức chiêm nghiệm về chính mình, họ muốn tự nắm bắt lấy chính mình và giao phó cho người nghệ sĩ trình bày cho họ hình ảnh của họ mà biết rằng rồi họ sẽ phải nhận lấy trách nhiệm về nó. Ở đời người khác, đó là chiến thuật, họ nhận ra được mối hiểm nguy, và trợ cấp cho người nghệ sĩ để kiểm soát sức mạnh phá hoại của anh ta. Như vậy nhà văn là một “vật ký sinh” của tầng lớp “tinh hoa” thống trị. Nhưng, tự chúc năng của mình, anh ta đi ngược lại lợi ích của những người nuôi sống anh ta². Đấy là xung đột nguyên lai xác định thân phận của anh ta.

Đôi khi xung đột lộ rõ. Người ta vẫn còn kể chuyện đám triều thần đã làm nên thành công của vở *Đám cưới Figaro* mặc dầu nó gióng lên hồi chuông cáo chung của chế độ. Những lần khác, xung đột được che giấu đi nhưng nó luôn tồn tại, bởi gọi tên tức là chỉ ra, mà chỉ ra tức là biến cải. Và bởi vì hành động tranh cãi đó, có hại cho những lợi ích đã được xác lập, có nguy cơ góp phần rất khiêm tốn của nó vào một cuộc thay đổi chế độ, mặt khác, vì các giai cấp bị đàn áp chẳng rảnh rỗi mà cũng chẳng thích thú gì việc đọc, xung đột có thể bộc lộ trong dáng vẻ khách quan như là một đối kháng giữa những lực lượng bảo thủ hay là công chúng thực của nhà văn và những lực lượng tiến bộ hay là công chúng tiềm tàng. Trong một xã hội không có giai cấp và cấu trúc nội tại là tình trạng cách mạng thường trực, nhà văn sẽ có thể là người trung gian cho *mọi người* và sự tranh cãi về nguyên tắc của anh ta sẽ có thể đi trước hay nhিপ bước cùng những thay đổi thực tế. Theo tôi đấy là ý nghĩa sâu xa ta có thể hiểu về khái niệm *tự phê bình*. Việc mở rộng công chúng thực của anh ta ra đến ranh giới của công chúng tiềm tàng sự gây ra trong ý thức anh ta một sự hoà giải của những xu hướng thù địch, văn học, được hoàn toàn giải phóng, sẽ là biểu hiện của *phủ định*, như là thời

điểm tất yếu của dựng xây. Nhưng, theo chỗ tôi biết, loại hình xã hội ấy lúc này chưa có, và ta có thể nghi ngờ về khả năng có thể có của nó. Cho nên xung đột còn đó, nó là cội nguồn của cái điều tôi gọi là những gian truân và trăn trở của nhà văn.

Nó thu nhỏ lại trong biểu hiện đơn giản nhất của nó khi công chúng tiềm tàng thực tế là số không và nhà văn thay vì đứng bên rìa của giai cấp đặc quyền, bị giai cấp ấy hấp thụ luôn. Trong trường hợp đó văn học đồng nhất với ý thức hệ thống trị, sự chiêm nghiệm diễn ra trong lòng giai cấp, sự tranh cãi nhằm vào cái chi tiết và nhân danh những nguyên lý chẳng ai nghi ngờ. Chẳng hạn đấy là tình trạng diễn ra ở châu Âu khoảng thế kỷ XII: người tăng lữ chuyên viết riêng cho các tăng lữ. Nhưng anh ta có thể yên tâm bởi có sự đoạn tuyệt giữa tâm linh và thể tục. Cuộc cách mạng cơ đốc đã đưa đến sự đăng quang của tâm linh, nghĩa là của chính tinh thần, như là phủ định, tranh chấp và siêu nghiệm, xây dựng mãi mãi, ở bên kia triều đại của Tự nhiên, một thành đô phản tự nhiên của những niềm tự do. Nhưng quyền lực toàn năng vượt qua sự vật đó phải nhất thiết được bắt gặp như là một sự vật, sự phủ định thường xuyên Tự nhiên đó phải xuất hiện trước tiên như là tự nhiên, năng lực thường xuyên

sáng tạo ra những hệ tư tưởng đó rồi bỏ chúng lại đằng sau trên đường đi tới phải hóa thân đi để lại bắt đầu trong một hệ tư tưởng đặc biệt. Trong những thế kỷ đầu của kỷ nguyên chúng ta cái tâm linh bị cầm tù trong đạo Cơ đốc, hay cũng có thể nói, đạo Cơ đốc chính là cái tâm linh nhưng đã *bị tha hóa*, chính tâm linh đã thành sự vật. Từ đó người ta quan niệm rằng, thay vì là công việc chung và mãi mãi tái khởi đầu của mọi con người, nó lại biểu hiện trước hết như là khả năng chuyên biệt của một vài người. Xã hội trung cổ có những nhu cầu tâm linh, và để phục vụ những nhu cầu đó nó đã lập nên cả một đoàn quân những chuyên gia tự bổ sung bằng tuyển lựa. Ngày nay chúng ta xem việc đọc và viết là những quyền của con người, và đồng thời, như những phương tiện thông giao với người khác, cũng tự nhiên và tức thì gần như ngôn ngữ nói, cho nên người nông dân vô học là một người đọc tiềm tàng.

Thời các tăng lữ, đây là những kỹ thuật hoàn toàn giành riêng cho các nhà chuyên môn. Chúng không được thực hành vì chính chúng, mà là những thao tác tinh thần, chúng không nhằm mục đích vươn tới cái trào lưu nhân loại học mơ hồ và trừu tượng mà về sau người ta gọi là các “chương trình cổ học”, nó chỉ là phương tiện lưu giữ và truyền

đạt ý thức hệ Cơ đốc. Biết đọc tức là nắm được công cụ cần thiết để thu đạt được các hiểu biết trong các sách Thánh và vô số bình chú của chúng; biết viết tức là biết bình luận. Những người khác cũng không tìm cách học những kỹ thuật chuyên môn đó, giống như ngày nay ta chẳng học làm gì kỹ thuật thợ mộc hay của học sinh pháp điển, nếu ta làm nghề khác. Các vị nam tước giao cho tăng lữ việc tạo ra và gìn giữ cái tâm linh. Tự họ, họ không làm được việc kiểm soát các nhà văn, và họ chẳng biết phân biệt tà giáo với tín ngưỡng chính thống, nếu chẳng có ai giúp đỡ. Họ chỉ xôn xao xúc động khi Đức Giáo hoàng sử dụng đến pháp quyền thế tục. Lúc đó họ đốt và cướp sạch mọi thứ, nhưng chỉ là vì họ tin ở Giáo hoàng và chẳng bao giờ bỏ mất cơ hội cướp phá. Quả là ý thức hệ cuối cùng là nhằm để cho họ, và cho dân chúng, nhưng người ta truyền đạt nó cho họ bằng miệng qua các bài giảng và Giáo hội, từ rất sớm, đã có một thứ hành ngôn giản dị hơn chữ viết: đấy là hình ảnh. Các điều khắc trong các tu viện và các thánh đường, các tranh bằng kính ở cửa sổ, các bức họa, các tranh ghép nói về Chúa và về thánh sử.

Bên lề công cuộc minh họa đức tin khổng lồ ấy, người tăng lữ viết các biên niên, các công trình triết học, các bình chú, các bài thơ của mình, ông

viết chúng cho các đồng sự của mình, chúng được bề trên của ông soát duyệt. Ông chẳng phải lo ảnh hưởng của chúng đến quần chúng bởi ông đã được bảo đảm trước rằng họ chẳng hề biết gì về chúng; ông cũng chẳng muốn tiêm nhiễm lòng hối hận vào ý thức của một gã lãnh chúa phong kiến cướp bóc hay phản nghịch: bạo lực vốn mù chữ. Cho nên đối với ông, chẳng phải vẽ lại hình ảnh cái thế tục cho nó làm gì, chẳng phải bệnh vực, cũng chẳng phải làm bật ra cái tâm linh từ kinh nghiệm lịch sử bằng một nỗ lực liên tục. Mà, hoàn toàn ngược lại, vì nhà văn là của Giáo hội, vì Giáo hội là một giáo đoàn tâm linh mệnh mông chúng tỏ phẩm cách của mình bằng sự kháng cự lại mọi biến đổi, vì lịch sử và cái thế tục chỉ là một và cái tâm linh khác biệt căn bản với cái thế lực, vì mục đích của giới tăng lữ là duy trì sự khác biệt đó, nghĩa là tồn tại như là một tập đoàn chuyên môn hóa đối mặt với thế kỷ, vì ngoài ra nền kinh tế thì chia vụn đến thế và các phương tiện giao thông thì quá hiếm và quá chậm cho đến nỗi các biến cố diễn ra ở một tỉnh chẳng hề động chạm gì đến tỉnh bên cạnh và một tu viện có thể tha hồ mà yên hưởng nền hòa bình riêng biệt của mình, giống như người anh hùng trong *Acharniers*, trong khi đất nước có chiến tranh, nhà văn có nhiệm vụ chúng tỏ sự trì

trẻ của mình bằng cách chỉ chuyên chú vào chiêm nghiệm cái Vĩnh hằng; anh ta không ngừng khẳng định rằng cái Vĩnh hằng tồn tại và chứng minh nó bằng cái điều là mối quan tâm duy nhất của anh ta là nhìn ngắm nó.

Trong chiều hướng đó quả anh ta đã thực hiện được lý tưởng của Benda, nhưng hãy xem với những điều kiện nào; cái tâm linh và văn học phải bị tha hóa đi, một thú ý thức hệ đặc biệt thẳng thắn, một tình trạng đa nguyên phong kiến khiến cho có thể có được sự cô lập của đám tăng lữ, tuyệt đại đa số dân chúng mù chữ, công chúng riêng của một nhà văn cũng là của các nhà văn khác. Không thể quan niệm được rằng có thể vừa thực thi tự do tư tưởng của mình, vừa viết cho một công chúng tràn ra quá cái cộng đồng hợp những nhà chuyên môn, vừa tự hạn chế trong việc mô tả nội dung của những giá trị vĩnh cửu và những tư tưởng cho trước. Sự yên lòng của người tăng lữ trung cổ bùng nổ trên cái chết của văn học.

Tuy nhiên, để cho các nhà văn vẫn giữ được sự an tâm, không hoàn toàn nhất thiết là công chúng phải thu hẹp lại trong một đám người gồm toàn những người chuyên nghiệp. Chỉ cần họ tằm mình trong ý thức hệ của các giai cấp đặc quyền, họ thấm đẫm ý thức hệ ấy và không thể quan niệm

ý thức hệ nào khác. Nhưng trong trường hợp này, chức năng của nhà văn có thay đổi: người ta không đòi hỏi họ làm những người canh giữ các giáo điều, mà chỉ đừng có gièm pha chúng. Để nêu ví dụ thứ hai về tình trạng dấn nhập của nhà văn vào ý thức hệ đã được thiết lập, tôi nghĩ ta có thể chọn thế kỷ thứ XVII ở Pháp.

Vào thời kỳ này quá trình thế tục hóa của nhà văn và công chúng của họ đang trên đường hoàn tất. Chắc chắn nó bắt nguồn từ sức mạnh lan tỏa của cái được viết ra, tính chất đồ sộ của nó và lời kêu gọi tự do chứa đựng trong mọi công trình trí tuệ. Song các hoàn cảnh bên ngoài cũng góp vào đó, như sự phát triển của giáo dục, sự suy yếu của quyền lực tôn giáo, sự xuất hiện những hệ ý thức mới mạnh mẽ hướng về cái thế tục. Tuy nhiên thế tục hóa không có nghĩa là phổ cập hóa. Công chúng của nhà văn vẫn hạn chế chặt chẽ. Chung lại, người ta gọi nó là *xã hội* và danh từ đó chỉ một bộ phận của triều đình, của giới tăng lữ, giới quan viên và của giai cấp tư sản giàu có. Được đặc biệt quý mến, người độc giả được gọi là “người lương thiện” và anh ta thực thi một chức năng kiểm duyệt nhất định mà người ta gọi là *thị hiếu*. Nói gọn lại, đây vừa là một thành viên của các giai cấp bên trên vừa là một nhà chuyên môn. Nếu anh ta phê

binh nhà văn, thì chính anh ta cũng biết viết văn. Công chúng của Corneille, Pascal, Descartes, Bà de Sévigné, hiệp sĩ de Méré, Bà de Grignan, Bà de Rambouillet, Saint-Evremond. Ngày nay, trong tương quan với nhà văn, công chúng ở trong tình trạng thụ động: họ chờ người ta áp đặt cho họ những ý tưởng hay một hình thức nghệ thuật mới. Họ là cái đám đông bất động trong đó ý tưởng sẽ thành hình. Phương cách kiểm soát của họ gián tiếp và tiêu cực, không thể nói là họ phát biểu ý kiến; đơn giản là họ mua hay không mua cuốn sách; mối tương quan từ tác giả đến người đọc giống như từ con đực đến con cái; ấy là vì việc đọc đã chỉ còn đơn giản là một phương cách thông tin và viết là một phương cách rất chung để thông đạt. Ở thế kỷ XVII biết viết tức là đã biết viết hay. Không phải Thượng đế đã ban phát đồng đều năng khiếu văn chương cho mọi người, mà vì người đọc, nếu không đồng nhất tuyệt đối với nhà văn, thì cũng là nhà văn tiềm tàng. Họ thuộc một lớp tinh hoa ký sinh coi nghệ thuật viết, nếu không phải là một nghề, thì ít ra cũng là dấu hiệu về sự ưu việt của họ. Người ta đọc bởi vì người ta biết viết; chỉ một chút may mắn nữa thôi, là họ đã có thể viết nên cái họ đọc đó. Công chúng tích cực: quả thực người ta *trình* cho họ những sản phẩm

trí tuệ; họ phán xét chúng theo một bảng giá trị mà họ góp phần duy trì. Không thể quan niệm một cuộc cách mạng tương tự như chủ nghĩa lãng mạn trong thời kỳ này, bởi vì nó cần có sự hợp tác của một đám đông do dự mà ta khiến cho họ kinh ngạc, ta đảo lộn, ta bắt ngờ làm cho sống động lên bằng cách tiết lộ ra cho họ những ý tưởng hay những tình cảm mà họ không hay biết và, vì thiếu những xác tín vững vàng, cái đám đông đó thường xuyên đòi người ta cưỡng hiếp nó và khiến cho nó được thụ thai. Ở thế kỷ XVII, các điều xác tín không gì hay chuyển được: ý thức hệ tôn giáo được nhân đôi lên bằng một ý thức hệ chính trị mà cái thế tục tự nó chất lọc ra: không ai công khai nghi ngờ sự tồn tại của Chúa, cả quyền lực thần thánh của Vua. “Xã hội” có ngôn ngữ của nó, vẻ duyên dáng của nó, các lễ nghi của nó mà nó muốn tìm thấy lại trong các cuốn sách nó đọc. Cả quan niệm của nó về thời gian nữa. Vì hai sự kiện lịch sử mà nó không ngừng chiêm nghiệm - tội tổ tông và cuộc cứu thế - thuộc về một quá khứ xa xôi; vì cũng từ quá khứ đó mà các đại gia thống trị tìm thấy niềm kiêu hãnh và sự biện minh cho các đặc quyền của mình; vì tương lai đã chẳng có thể đem lại cái gì mới nữa đâu, bởi Chúa đã quá hoàn thiện để mà thay đổi và vì hai quyền lực trần thế

lớn nhất, Giáo hội và Chế độ Quân chủ chỉ khao khát sự bất biến, cho nên yếu tố tích cực của tính thời gian là quá khứ, vốn tự chính nó là một sự suy biến có tính hiện tượng của cái Vĩnh cửu; hiện tại là một tội lỗi không dứt chỉ có thể được miễn thứ nếu nó phản ánh, cố gắng thật ít sai lầm, hình ảnh của một thời kỳ đã qua; một ý tưởng muốn được chấp nhận, phải chứng minh được tính xưa cũ của mình, một tác phẩm nghệ thuật muốn gây được thích thú, phải lấy nguyên mẫu cổ đại làm cảm hứng. Ý thức hệ đó, ta còn thấy những nhà văn dứt khoát làm người canh giữ nó. Lại còn những vị tăng lữ lớn thuộc Giáo hội và họ chỉ có một điều bận tâm là bảo vệ giáo điều. Thêm vào đó là “con chó giữ nhà” của cái thế tục, các sử quan, các nhà thơ cung đình, các nhà luật học và các triết gia chăm lo việc thiết lập và duy trì ý thức hệ của chế độ quân chủ chuyên chế.

Song ta thấy xuất hiện bên cạnh họ một loại nhà văn thứ ba, thực chất là phi tôn giáo, phần đông *chấp nhận* ý thức hệ tôn giáo và chính trị mà không ngờ rằng mình phải chứng minh hay bảo toàn nó. Họ không viết về điều đó, họ ngầm chấp nhận nó; đối với họ đây đúng là cái điều trên kia ta gọi là ngữ cảnh hay toàn bộ những giả định trước chung cho cả người đọc lẫn tác giả, nó cần thiết

để cho người đọc có thể hiểu được cái tác giả viết. Nói chung họ thuộc giai cấp tư sản; họ được giới quý tộc trợ cấp; vì họ tiêu thụ mà chẳng sản xuất và đám quý tộc cũng chẳng sản xuất, chỉ sống nhờ vào lao động của những người khác, nên họ là vật ký sinh của một giai cấp ký sinh. Họ không còn sống thành giáo đoàn, nhưng trong cái xã hội chặt chẽ này, họ hợp thành một nghiệp đoàn ngầm và để luôn nhắc nhở họ về nguồn gốc giáo đoàn của họ và về giới tăng lữ cũ, vương quyền chọn lấy một số người trong bọn họ và tập hợp lại trong một thứ giáo đoàn tượng trưng: viện hàn lâm, Được nhà vua nuôi, được giới tinh hoa đọc, họ chỉ duy nhất chăm lo đáp ứng yêu cầu của cái công chúng thu hẹp đó. Họ cũng yên lòng đúng như hoặc gần như các tăng lữ hồi thế kỷ XII vậy; thời đó không thể tính đến một công chúng tiềm tàng khác với công chúng thực. Có lúc La Bruyère nói về nông dân nhưng ông không nói với nông dân và nếu ông phơi bày nỗi cùng khổ của họ ra thì không phải để rút ra từ đó một luận chứng chống lại ý thức hệ ông chấp nhận mà là nhân danh ý thức hệ ấy: đây là một nỗi hổ thẹn đối với những vị vua anh minh, đối với những người Cơ đốc ngoan đạo. Như vậy đó, người ta bàn về đám đông trên đầu họ và không hề thậm chí quan niệm được rằng một tác phẩm có

thể giúp họ tự ý thức về chính họ. Và sự đồng nhất của công chúng đã triệt tiêu hết mọi mâu thuẫn trong tâm hồn các tác giả. Họ không hề bị giằng xé giữa những độc giả có thật nhưng đáng ghét và những độc giả tiềm tàng, đáng mong ước nhưng ở ngoài tầm với; họ không tự đặt ra những câu hỏi về vai trò họ phải có ở đời, bởi nhà văn chỉ tự vấn về thiên chức của mình trong những thời kỳ thiên chức ấy không được vạch ra rõ ràng và anh ta phải phát minh hay tái phát minh nó, nghĩa là khi, bên kia đám độc giả tinh hoa, anh ta nhận ra một đám đông vô định hình những độc giả khả dĩ mà anh ta có thể chọn lựa chiếm lĩnh hay không chiếm lĩnh và anh ta, trong trường hợp anh ta có thể với được đến họ, phải tự mình quyết định các mối quan hệ của anh ta với họ. Các tác giả thế kỷ XVII có một chức năng xác định bởi họ nói với một công chúng sáng suốt, được phân định chặt chẽ và tích cực, thường xuyên giám sát họ; không được dân chúng biết đến, nghề nghiệp của họ là phản hồi hình ảnh của giới tinh hoa nuôi sống họ. Song có nhiều cách phản hồi một hình ảnh: một số chân dung tự chúng là những tranh cãi; chúng được vẽ *từ bên ngoài* và chẳng chút say mê, do một họa sĩ từ chối mọi sự tòng phạm với nguyên mẫu của mình. Chỉ có điều, để một nhà văn chỉ hình thành thói ý

tưởng về nên chân dung tranh cãi về người độc giả thực của mình, thì anh ta phải ý thức được về mâu thuẫn giữa chính anh ta và công chúng của mình, nghĩa là anh ta đến với độc giả của mình từ bên ngoài và anh ngạc nhiên mà nhìn ngắm họ hoặc anh cảm thấy cái nhìn ngạc nhiên của những ý thức xa lạ (những sắc dân thiểu số, những giai cấp bị áp bức v.v.) đè nặng lên cái xã hội nhỏ bé gồm có anh và độc giả của anh. Nhưng, ở thế kỷ XVII, vì công chúng tiềm tàng không tồn tại, vì người nghệ sĩ chấp nhận không phê phán ý thức hệ của lớp tinh hoa, nên anh ta thành tòng phạm với công chúng của mình; chẳng có cái nhìn xa lạ nào đến quấy rầy các trò chơi của anh. Nhà văn xuôi không hề bị nguyên rủa, thi sĩ cũng vậy. Với mỗi tác phẩm, họ chẳng phải liệu tính về ý nghĩa và giá trị của văn học, bởi ý nghĩa và giá trị đó đã được truyền thống ấn định; cắm chặt vào một xã hội có thứ bậc rõ rệt, họ chẳng hề biết đến niềm kiêu hãnh và nỗi lo sợ của sự kỳ lạ. Nói gọn, họ *cổ điển*. Quả nhiên là sẽ có chủ nghĩa cổ điển khi một xã hội mang một hình thái tương đối ổn định và nó tự tin ở huyền thoại về tính vĩnh cửu của nó, nghĩa là khi nó lẫn lộn hiện tại với vĩnh hằng và tính lịch sử với chủ nghĩa truyền thống, khi tôn ti của các giai cấp ở trong tình trạng công chúng tiềm tàng

không bao giờ rộng hơn công chúng thực và đối với nhà văn, mỗi độc giả là một nhà phê bình sành điệu và một người kiểm duyệt, khi quyền lực của ý thức hệ tôn giáo và chính trị mạnh mẽ và các điều cấm kị nghiêm ngặt cho đến nỗi bất kỳ thể nào cũng không có chuyện khám phá ra những vùng đất mới của tư tưởng mà chỉ có việc viết ra những điều sáo mòn được lớp người tinh hoa chấp nhận, làm sao cho việc đọc - mà ta đã thấy mối dây liên kết cụ thể giữa tác giả và công chúng của mình - phải là một nghi lễ *nhận diện* tương tự như tiếng chào vẫy, tức là một cuộc khẳng định trịnh trọng rằng tác giả và người đọc thuộc cùng một giới và cùng chung quan điểm về mọi sự trên đời. Như vậy mỗi sản phẩm trí tuệ cũng đồng thời là một hành vi lễ độ, và văn phong là lễ độ cao nhất của tác giả đối với người đọc; và người đọc, về phần mình, tìm thấy những tư tưởng giống hệt nhau trong các cuốn sách hết sức khác nhau mà chẳng hề thấy chán, bởi những tư tưởng ấy là tư tưởng của họ và họ chẳng hề đòi hỏi có được những tư tưởng khác, mà chỉ muốn người ta trình bày thật tráng lệ những tư tưởng họ đã có rồi.

Từ đó bức chân dung tác giả giới thiệu với người đọc tất phải trùu tượng và thỏa hiệp; viết cho một giai cấp ăn bám, anh ta không thể mô tả

con người đang lao động, và nói chung không thể nói về những mối quan hệ giữa con người với tự nhiên bên ngoài. Mặt khác, vì đã có những tổ chức các chuyên gia, dưới sự kiểm soát của Giáo hội và Chế độ Quân chủ, chăm lo việc duy trì ý thức tôn giáo và thể tục, nên nhà văn thậm chí cũng chẳng hề nghĩ đến tầm quan trọng của các yếu tố kinh tế, tôn giáo, siêu hình và chính trị trong cấu tạo của cá nhân; và vì xã hội trong đó anh sống lẫn lộn hiện tại với vĩnh cửu, cho nên anh thậm chí không thể hình dung nổi một chút biến đổi nhỏ nhất trong cái mà anh gọi là bản chất con người; anh quan niệm lịch sử như là một chuỗi những biến cố đánh vào con người vĩnh cửu trên bề mặt của nó mà chẳng làm nó biến đổi sâu xa và nếu anh phải gán một ý nghĩa cho thời gian lịch sử thì anh sẽ thấy ở đó vừa là một thứ lặp lại liên hồi, sao cho các sự kiện trước có thể và cần phải cung cấp những bài học cho những người cùng thời của anh, vừa là một quá trình thoái biến nhẹ, vì các biến cố chủ yếu của lịch sử đã đi qua từ lâu rồi và vì văn chương đã đạt đến tuyệt đỉnh từ thời cổ đại, cho nên anh cho rằng chẳng có gì ngang bằng với các tác phẩm mẫu ngày xưa. Trong tất cả những cái đó, một lần nữa, anh hoàn toàn nhất trí với công chúng của mình, họ coi lao động như là một

sự trừng phạt, họ không *cảm nhận* được tình thế của mình trong lịch sử và trên thế giới đơn giản là vì họ được đặc quyền và sự vụ duy nhất của họ là đức tin, tôn kính nhà vua, đam mê, chiến tranh, cái chết, phép lịch thiệp. Tóm lại hình ảnh con người cổ điển thuần túy mang tính chất tâm lý bởi vì công chúng cổ điển chỉ ý thức được về tâm lý của nó. Và còn phải hiểu rằng chính cái tâm lý ấy lại là tâm lý truyền thống chủ nghĩa; nó không quan tâm khám phá những chân lý sâu xa và mới mẻ về tâm hồn con người, cũng chẳng quan tâm xây dựng những giả thuyết: chỉ trong những xã hội bất ổn định và khi công chúng xếp tầng trên nhiều tầng lớp xã hội, nhà văn, bị chia xẻ và bất bình, mới sáng chế ra những lối giải thích cho các nỗi kinh hoàng của mình. Tâm lý học thế kỷ XVII thuần túy mang tính mô tả; nó không cơ sở trên trải nghiệm cá nhân của tác giả, cũng chẳng phải là biểu hiện mỹ học của những gì tầng lớp tinh hoa nghĩ về chính nó. La Rochefoucault mượn hình thức và nội dung các châm ngôn của ông từ những trò tiêu khiển ở các phòng khách; môn thần học nghi nghĩa của các thầy tu dòng Tên, nghi thức của các quý bà kiểu cách, lối chơi chân dung, luân lý của Nicole^(*), quan niệm tôn giáo về các dục

(*) Nicole (Pierre): nhà văn Pháp (1625-1695), giáo sư ở Port-Royal, tác giả cuốn *Tiểu luận về luân lý*.

vọng là ngọn nguồn của hàng trăm tác phẩm; các vở hài kịch lấy cảm hứng từ tâm lý học cổ đại và từ lương tri kèn càng của giai cấp đại tư sản. Xã hội say mê soi mình vào đó vì nó nhận ra trong đó những ý tưởng chính nó tự hình dung ra về mình; nó không đòi người ta phát hiện cho nó thực chất của nó, mà phản ánh cho nó cái nó tưởng nó là vậy. Quả người ta có tự cho phép mình viết đôi bài châm biếm, nhưng qua những bài đả kích và các hài kịch, chính toàn bộ tầng lớp tinh hoa, nhân danh nền luân lý của mình, tiến hành công cuộc lau dọn và tẩy rửa cần thiết cho sức khỏe của nó; không bao giờ người ta đứng từ *bên ngoài* giai cấp thống trị mà chế giễu các hủ tục lỗi lạc, các gã đi kiện hay các quý bà kiêu cách; bao giờ cũng là những con người độc đáo không thể bị một xã hội văn minh đồng hóa và họ sống bên lề đời sống tập thể đó.

Nếu người ta chế nhạo Misanthrope ấy là vì y thiếu lễ độ; còn Cathos và Madelon, thì vì quá thừa, Philamante đi ngược lại những ý tưởng được chấp nhận về người đàn bà; gã trưởng giả học đòi làm quý tộc là bỉ ổi đối với những người tư sản giàu vốn có đức khiêm nhường kiêu kỳ và biết rõ nổi vinh nhục của thân phận mình, đồng thời cũng là bỉ ổi đối với các nhà quý tộc bởi gã muốn

cường thúc việc được nhập vào giới quý tộc. Lối châm biếm nội bộ và có thể nói là có tính tâm lý học, chẳng dính dáng gì đến nền châm biếm lớn của Beaumarchais, P. L. Courier, J. Vallès, Céline: nó kém dũng cảm hơn và khắc nghiệt hơn nhiều bởi nó biểu hiện hành động đàn áp của cộng đồng lên kẻ yếu hơn, kẻ bệnh tật, kẻ không thích nghi; đây là cái cười nhạo tâm của một lũ trẻ ranh trước sự vụng về của đứa trẻ bị bắt nạt.

Xuất thân từ giai cấp tư sản và đã quen thói sống tư sản, về nguồn gốc giống với Oronte và Chrysale hơn là với các đồng nghiệp xuất sắc và sôi sục hồi 1780 hay 1830 của mình, tuy nhiên được chấp nhận trong xã hội của các ông lớn và được họ trợ cấp, bị giáng loại đôi chút từ phía trên, song lại tin rằng tài năng chẳng thay thế được dòng dõi, ngoan ngoãn trước những lời cảnh cáo của các giáo sĩ, tôn kính vương quyền, sung sướng được giữ một vị trí khiêm nhường trong cơ cấu mệnh mông mà Giáo hội và Chế độ Quân chủ là những cột trụ, đứng ở đâu đó bên trên lớp thương nhân và nhà giáo, bên dưới những người quý tộc và tầng lũ, nhà văn yên tâm hành nghề, tin chắc rằng mình đến quá muộn, mọi sự đã được nói hết rồi và chỉ còn phải nói lại một cách dễ chịu, anh ta quan niệm niềm vinh quang chờ đợi anh như

một hình bóng đã phai nhạt của các phẩm tước thừa kế và nếu anh ta hi vọng chúng sẽ là vĩnh cửu thì là vì anh thậm chí không nghi ngờ cái xã hội những người đọc của anh có thể bị đảo lộn bởi các chuyển biến xã hội; như vậy sự bền vững của vương triều dường như là một bảo đảm cho danh vọng của anh.

Tuy nhiên, gần như ngoài ý muốn của anh, tấm gương anh trình bày với độc giả một cách khiêm nhường lại có ma thuật: nó lôi cuốn và gây tổn hại. Ngay cả khi mọi sự đã được xếp đặt để chỉ cung cấp một hình ảnh phỉnh nịnh và tòng phạm, nặng chủ quan hơn là khách quan, nội tại hơn là ngoại tại, hình ảnh ấy không vì thế mà không là một tác phẩm nghệ thuật, nghĩa là nó có nền móng từ sự tự do của tác giả và nó là một tiếng gọi hướng đến tự do của người đọc. Vì nó đẹp, nó bằng gương, độ lùi thẩm mỹ đặt nó nằm ngoài tầm với. Không thể thích thú trong đó, tìm thấy trong đó một hơi ấm dễ chịu, một sự khoan dung kín đáo; dù nó được tạo bằng những điều sáo mòn của thời đại và những điều thì thảo làm vừa lòng nhau nối kết những người cùng thời lại bằng một cuống rốn chung, nó vẫn được chống đỡ bởi một niềm tự do, và do đó nó đạt được một thứ tính khách quan khác. Đúng là giới tinh hoa tìm lại được

chính họ trong tấm gương: nhưng là chính họ như họ sẽ tự thấy mình nếu họ nghiêm khắc đến cùng. Họ không bị cái nhìn của Người Khác ghim chặt thành đối tượng, bởi cả người nông dân lẫn người thợ thủ công còn chưa phải là *Người Khác* đối với họ, và hành vi trình xuất suy tưởng đặc trưng cho nghệ thuật thế kỷ XVII là một quá trình hoàn toàn nội tại: nó chỉ đẩy đến tận cùng nỗ lực của mỗi người để nhìn rõ ra chính mình; nó là tư duy mãi mãi. Đúng là nó chẳng hề đặt thành vấn đề cả thói ăn không ngồi rồi lẫn sự áp bức và ăn bám; là vì những phương diện ấy của giai cấp thống trị chỉ phơi ra dưới cái nhìn của những người quan sát đứng bên ngoài giai cấp ấy, cho nên hình ảnh người ta đưa trở lại cho nó hoàn toàn mang tính tâm lý. Nhưng các lối ứng xử tự phát khi chuyển sang trạng thái suy tưởng mất đi về vô tội và lý do cáo lỗi của cái tức thời: phải đảm nhận lấy chúng hay thay đổi chúng đi. Và đúng là người ta cung cấp cho độc giả cả một thế giới những lịch thiệp và lễ nghi, nhưng anh ta đã nhô ra khỏi cái thế giới đó bởi người ta gọi mời anh biết về nó và tự nhận ra mình trong đó. Trong ý nghĩ đó Racine không sai, khi nói về Phèdre rằng “các niềm đam mê chỉ được bày ra đó để chỉ ra tất cả sự rối ren mà chúng là nguyên nhân”. Với điều kiện không

được hiểu rằng chỉ định của ông là cốt để gây nên sự kinh tởm đối với tình yêu. Nhưng mô tả dục vọng, tức là đã vượt qua nó, gạt bỏ được nó đi rồi. Chẳng phải ngẫu nhiên khi, vào cùng thời đó, các nhà triết học toan tính chạy chữa khỏi dục vọng bằng tri thức. Và vì người ta thường trang trí cho việc thực hành tự do một cách chín chắn đối mặt với các dục vọng bằng cái tên *đạo đức*, ta phải thú nhận rằng nghệ thuật thế kỷ XVII là hết mục giáo hóa. Không phải nó có ý đồ công khai dạy bảo đức hạnh, cũng không phải nó bị đầu độc bằng những thiện ý vốn chỉ để ra văn học tồi, mà riêng việc nó im lặng đề xuất với người đọc hình ảnh của họ, cũng đã làm cho hình ảnh ấy trở thành không thể chịu đựng nổi đối với họ rồi. Giáo hóa: đó vừa là một định nghĩa, vừa là một hạn định. Nó *chỉ* là giáo hóa; nếu nó đề nghị con người vượt lên trên cái tâm lý vươn tới cái đạo đức, ấy là nó coi các vấn đề tôn giáo, siêu hình học, chính trị và xã hội đã được giải quyết xong rồi, nhưng hành động của nó không vì thế mà kém tính chất “Cơ đốc». Vì nó lẫn lộn con người phổ biến với những con người riêng biệt cầm quyền, nó tận tụy với việc giải phóng bất cứ một hạng người bị áp bức cụ thể nào; tuy nhiên nhà văn, dầu hoàn toàn bị đồng hóa bởi giai cấp áp bức, không hề tòng phạm chút nào; tác phẩm

của anh ta hiển nhiên mang ý nghĩa giải phóng bởi, trong nội bộ giai cấp này, nó có tác dụng giải phóng con người khỏi chính họ.

Cho đến đây ta đã khảo sát trường hợp trong đó công chúng tiềm tàng của nhà văn là số không hoặc gần như vậy và chẳng có mâu thuẫn nào chia xẻ công chúng thực của anh ta cả. Ta đã thấy khi đó anh ta có thể yên tâm chấp nhận ý thức hệ đang thịnh hành và anh cất tiếng gọi kêu tự do của mình lên ngay bên trong ý thức hệ ấy. Nếu công chúng tiềm tàng đột ngột hiện ra hay công chúng thực vỡ ra thành những bộ phận đối địch, mọi sự sẽ thay đổi. Bây giờ ta phải xem điều gì xảy ra với văn học khi nhà văn đi đến chỗ chối từ hệ ý thức của các giai cấp thống trị.

Thế kỷ XVIII vẫn là cơ hội, duy nhất trong lịch sử, và là thiên đường chẳng mấy chốc bị đánh mất của các nhà văn Pháp. Điều kiện xã hội của họ không thay đổi: xuất thân, trừ một số rất ít, từ giai cấp tư sản, ân huệ của các ông lớn giáng họ xuống hạng thấp hơn. Phạm vi độc giả thực của họ mở rộng đáng kể, bởi vì giai cấp tư sản bắt đầu đọc, nhưng các giai cấp «bên dưới» vẫn không biết đến họ và, nếu họ nói đến những giai cấp ấy thường xuyên hơn La Bruyère hay Fénelon, họ cũng không bao giờ nói với các giai cấp ấy, dầu chỉ trong

ý tưởng. Tuy nhiên một cuộc đảo lộn sâu sắc đã đập vỡ công chúng của họ ra làm hai, bây giờ họ phải thỏa mãn những đòi hỏi đối nghịch nhau; ngay từ đầu, đặc trưng tình thế của họ là sự *căng thẳng*. Sự căng thẳng ấy biểu hiện một cách rất đặc biệt. Quả giai cấp thống trị đã mất lòng tin ở ý thức hệ của mình. Nó đứng vào tư thế phòng thủ; trong một chừng mực nhất định, nó cố trì hoãn việc truyền bá các tư tưởng mới, nhưng nó không thể tránh bị thẩm nhiễm. Nó hiểu rằng các nguyên lý tôn giáo và chính trị là những công cụ tốt nhất củng cố quyền lực của nó, nhưng chính vì nó chỉ coi đó là những công cụ, nó đã không hoàn toàn tin vào chúng nữa; chân lý *thực dụng* đã thay thế chân lý được thần khải. Nếu kiểm duyệt và các điều cấm kỵ dễ nhìn thấy hơn, thì chúng che giấu một sự yếu đuối kín đáo và sự vô sỉ do tuyệt vọng. Không còn *tăng lữ*; văn học Giáo hội là một sự biện giải vô hiệu cho tôn giáo, một nắm tay siết chặt cố giữ lấy các giáo điều cũ tuột ra; nó chống lại tự do, nó hướng tới sự tôn kính, nỗi sợ hãi, thói vụ lợi, và không còn là một tiếng gọi tự do với những con người tự do, nó không còn là văn học. Lớp tinh hoa nhón nhác ấy quay lại với nhà văn chân chính và đòi hỏi ở anh ta cái không thể được: rằng anh ta đừng nể nang gì đối với họ, sự nghiêm

khắc kia, anh cứ giữ, nhưng ít ra anh hà hơi một chút tự do cho một hệ ý thức đang héo tàn, anh tác động đến lý trí các độc giả của mình và thuyết phục họ chấp nhận những giáo điều, với thời gian, đã trở thành phi lý. Tóm lại anh hãy thành người tuyên truyền mà vẫn không thôi là nhà văn. Nhưng họ chơi của thua: vì các nguyên lý của họ không còn là những điều hiển nhiên tức thì và không được trình bày ra và họ phải *đề nghị* chúng với nhà văn để anh ta bảo vệ chúng, vì cứu vãn chúng không còn là vì chính chúng mà là để duy trì trật tự, họ cải lại giá trị của chúng bằng chính nỗ lực bỏ ra để khôi phục chúng. Nhà văn nào ưng thuận củng cố cái ý thức hệ lung lay đó, ít ra anh ta phải *ung thuận* nó: và việc tự nguyện gia nhập vào các nguyên lý ngày xưa thống trị đầu óc mà không ai hay đó, giải thoát anh ta khỏi chúng; anh đã vượt qua chúng rồi, anh trôi lên, ngoài ý muốn của anh, trong cô đơn và trong tự do. Mặt khác, giai cấp tư sản làm thành cái mà từ ngữ mác-xít gọi là giai cấp đang lên, khao khát cùng lúc thoát bỏ ý thức hệ người ta áp đặt cho nó và xây dựng một cái khác thuộc riêng nó. Mà cái giai cấp đang lên nay mai sẽ đòi quyền tham dự vào công việc nhà nước đó không phải chịu một sự áp bức *chính trị* nào hết. Trước một giới quý tộc sa sút, nó đang

nhẹ nhàng tậu lấy thế ưu việt về kinh tế; nó đã có tiền, có văn hóa, có các trò tiêu khiển. Như vậy, lần đầu tiên, một giai cấp bị áp bức hiện ra trước nhà văn như là một công chúng thực. Song cơ hội còn thuận lợi hơn nữa: bởi cái giai cấp đang thức dậy, đang đọc và tìm cách tư duy đó không sản sinh ra chính đảng cách mạng có tổ chức và tiết ra hệ tư tưởng của riêng nó giống như Giáo hội tiết ra hệ tư tưởng của mình hồi trung cổ. Nhà văn còn chưa bị hãm kẹp, như ta sẽ thấy tình trạng của anh ta sau này, vào giữa ý thức hệ đang trên đường tan rã của một giai cấp đi xuống và ý thức hệ chặt chẽ của giai cấp đang lên. Giai cấp tư sản ao ước ánh sáng; nó cảm nhận một cách lơ mờ rằng tư tưởng của nó bị tha hóa và nó muốn tự ý thức về chính mình. Hẳn ta có thể tìm thấy ở nó đôi dấu vết tổ chức, các hội những người theo chủ nghĩa duy vật, các hội có tính chất tư tưởng, hội Tam điểm. Nhưng phần lớn đó là những hội nghiên cứu, họ chờ đón các tư tưởng hơn là sản sinh ra chúng. Quả ta thấy lan tràn một hình thức viết dân gian và tự phát: truyền đơn bí mật và vô danh. Nhưng thứ văn học không chuyên ấy không cạnh tranh với nhà văn chuyên nghiệp, mà kích thích và kêu gọi anh ta bằng cách chỉ cho anh biết những khát vọng chưa phân biệt của cộng đồng.

Như vậy, đối diện với một công chúng gồm những bán - chuyên gia đang còn đứng vững một cách khó khăn và liên tục được tuyển mộ vào cung đình và vào các lĩnh vực cao cấp của xã hội, giai cấp tư sản là hình phác của công chúng đám đông: trong quan hệ với văn học, nó ở trong tình trạng *thụ động* tương đối bởi nó không hề thực thi nghệ thuật viết, nó không có quan niệm định trước về văn phong và các thể loại văn học, nó chờ đợi tất cả ở nhà văn, từ nội dung cho đến hình thức. Bị thúc giục từ bên này lẫn bên kia nhà văn đứng giữa hai bộ phận đối địch trong công chúng của mình và như là người trọng tài phải phân xử xung đột giữa họ. Anh không còn là một tăng lữ; giai cấp thống trị không phải là kẻ duy nhất nuôi sống anh: đúng là nó còn trợ cấp cho anh nhưng giới tư sản mua sách của anh, anh nhận tiền cả hai phía. Bố anh là tư sản, con anh sẽ là tư sản: vậy nên ta dễ nghi anh là một người tư sản có bẩm năng hơn những người tư sản khác nhưng cũng bị áp bức như vậy, đạt được đến chỗ nhận thức ra tình trạng của mình do áp lực của những hoàn cảnh lịch sử, nói gọn lại là một tấm gương soi bên trong qua đó toàn bộ giai cấp tư sản tự ý thức được về chính mình và về những yêu sách của mình. Nhưng đây sẽ là một cái nhìn hồi hột: trước nay người ta đã

không nói thật rõ ràng một giai cấp chỉ có thể có được ý thức của mình khi nó tự nhìn thấy mình cả từ bên trong lẫn bên ngoài; nói cách khác, khi nó có được những sự hỗ trợ bên ngoài: có tri thức, đám người mãi mãi bị giáng loại, là để dùng vào những việc như vậy đó. Và đích xác tính chất cốt yếu của nhà văn thế kỷ XVIII là một sự giáng loại khách quan và chủ quan. Nếu anh ta còn giữ kỷ ức về những mối liên hệ tư sản của mình, thì ân huệ của các ông lớn đã kéo anh ra khỏi môi trường của anh, anh không còn cảm thấy mối liên kết cụ thể với người anh em là cha xứ ở làng của mình, bởi anh có những đặc quyền mà họ không có. Anh học được các phong cách, và thậm chí cả vẻ duyên dáng trong văn phong của mình từ triều đình và giới quý tộc. Sự nổi danh, niềm hi vọng tha thiết nhất của anh và việc được thừa nhận, đối với anh đã trở thành một khái niệm tron tuột và nhập nhằng: đã xuất hiện một ý tưởng trẻ trung về danh vọng, coi phần thưởng chân chính đối với một nhà văn là có một gã thầy thuốc vô danh ở Bourges, một chàng luật sư thất nghiệp ở Reims ngấu ngiến gần như bí mật các cuốn sách của anh. Nhưng sự thừa nhận tản mạn của các công chúng mà anh hiểu biết chẳng bao nhiêu ấy chỉ tác động đến anh nửa phần: anh đã tiếp thu được từ các bậc

đàn anh của mình một quan niệm truyền thống về sự nổi danh. Theo quan niệm đó, phải là nhà vua thừa nhận tài năng của anh kia. Dấu hiệu thành công nhìn thấy được của anh, là Catherine hay Frédéric mời anh dung bữa; những phần thưởng người ta cho anh, những phẩm tước anh được trao phong từ bên trên chưa có cái tính chất vô danh tính chính thức của các giải thưởng và các huân chương trong các nền cộng hòa của chúng ta: nó còn giữ tính chất gần như phong kiến của các quan hệ giữa con người với nhau. Và nhất là, là kẻ tiêu thụ vĩnh cửu trong một xã hội những người sản xuất, ăn bám vào một giai cấp ăn bám, anh đối xử với đồng tiền như một kẻ ăn bám. Anh không *làm ra* được nó, bởi không có thước đo chung nào giữa lao động của anh và việc trả công cho lao động đó: anh chỉ *tiêu* nó. Cho nên, dầu có nghèo, anh vẫn sống xa hoa. Mọi thứ đối với anh đều là xa hoa, kể cả và nhất là những cái anh viết ra. Tuy nhiên, ngay đến tận trong phòng riêng của nhà vua, anh vẫn giữ một sức mạnh thô lỗ, một thứ dung tục đầy quyền thế: Diderot, trong lúc hăng say tranh luận triết học, véo đến róm máu bắp đùi nữ hoàng Nga. Thế rồi, nếu anh có đi quá xa, thì người ta sẽ cho anh hay rằng anh chỉ là một nhà văn tồi: từ trận bị đòn, vạ bị tống ngục,

cuộc chạy trốn sang Luân Đôn cho đến những lời ngạo mạn của nhà vua Phổ, cuộc đời của Voltaire là một chuỗi vinh và nhục. Đôi khi nhà văn được hưởng sự ưu ái phù du của một nữ hầu tước nhưng rồi anh ta cưới người hầu gái của mình, hay con gái một người thợ hồ. Cho nên ý thức của anh, cũng giống như công chúng của anh, bị chia xẻ. Nhưng anh không đau khổ vì điều đó, ngược lại anh kiêu hãnh vì cái mâu thuẫn nguyên lai đó: anh nghĩ rằng mình chẳng bị buộc chặt vào ai cả, anh có thể chọn bạn và thù của mình, anh chỉ cần cầm bút lên là có thể rút mình ra khỏi những chi phối của các môi trường, các quốc gia, các giai cấp. Anh bay lượn, anh cất lên bên trên, anh là tư duy thuần túy và cái nhìn thuần túy: anh chọn lấy việc viết để đòi lại việc mình bị giáng loại, mà anh nhận lãnh và biến nó thành niềm cô đơn; anh đứng từ bên ngoài mà nhìn ngắm các ông lớn, với con mắt của những người tư sản, và từ bên ngoài nhìn những người tư sản bằng con mắt của quý tộc và anh giữ lại một ít sự tòng phạm với bên này và bên kia để cùng lúc hiểu họ từ bên trong. Chính vì thế văn học, trước nay chỉ là một chức năng bảo thủ và tẩy uế của một xã hội bị đồng hóa, ý thức được ở anh và do anh về tính tự trị của nó. Do một cơ may cực kỳ mà được đặt vào giữa những khát vọng

lộn xộn và một ý thức hệ tan rã, giống như nhà văn giữa giai cấp tư sản, Giáo hội và Triều đình, văn học đột nhiên khẳng định tính độc lập của mình: văn học không phản ánh những điều sáo cũ của cộng đồng nữa, nó đồng nhất với trí tuệ, tức là với quyền thường trực tạo ra và phê phán các tư tưởng. Đương nhiên cuộc phục hồi do tự chính mình đó của văn học là trừu tượng và hầu như thuần túy hình thức, bởi các tác phẩm văn học không phải là biểu hiện cụ thể của một giai cấp rào cản, và thậm chí, vì các nhà văn bắt đầu bằng việc từ chối mọi liên đới sâu xa với môi trường xuất thân của mình cũng như với môi trường đã thu nhận họ, văn học đồng nhất với phủ định, nghĩa là với hoài nghi, chối bỏ, phê phán, tranh cãi. Nhưng, chính từ điều đó, chống lại tinh thần xơ cứng của Giáo hội, nó đi đến chỗ đặt ra được các quyền của một tinh thần mới năng động, không còn hòa lẫn với bất cứ hệ ý thức nào nữa và biểu hiện ra như là quyền được mãi mãi vượt qua cái đặt ngay, bất kể nó là gì. Khi nó còn bắt chước các nguyên mẫu tuyệt diệu, rất an toàn trong tòa lâu đài chế độ quân chủ hết sức mộ đạo, nỗi băn khoăn về sự thật chẳng hề làm nó lo lắng bởi sự thật chỉ là một phẩm chất rất thô lậu và rất cụ thể của ý thức hệ nuôi sống nó: là thật hay chỉ đơn

giản có đó thôi, đối với các giáo điều của Nhà thờ hoàn toàn chỉ là một và người ta có thể quan niệm sự thật tách rời khỏi hệ thống. Nhưng bây giờ khi tinh thần đã trở thành vận động trừu tượng đi xuyên qua và bỏ lại trên đường đi của nó tất cả các hệ ý thức, như những vỏ ốc trong không, thì đến lượt nó sự thật toát ra từ mọi triết học cụ thể và riêng biệt, nó hiện ra trong thế độc lập trừu tượng của nó, chính nó trở thành ý tưởng điều hoà của văn học và đoạn cuối xa xôi của vận động phê phán. Tinh thần, văn học, sự thật: ba khái niệm ấy nối liền với nhau trong vận động trừu tượng và phủ định của quá trình ý thức; công cụ của chúng là phân tích, phương pháp phủ định và phê phán mãi mãi hoà tan các dữ kiện cụ thể thành những yếu tố trừu tượng và các sản phẩm của lịch sử thành những tổ hợp các khái niệm toàn xung. Một cậu thiếu niên viết để thoát khỏi một sự ức hiếp khiến cậu đau khổ và một mối liên lụy khiến cậu xấu hổ, mới viết những từ đầu tiên, cậu ngỡ đã thoát khỏi môi trường và giai cấp của mình, thoát khỏi mọi môi trường và mọi giai cấp và làm nổ tung tình thế lịch sử của mình bằng mỗi việc có được một nhận thức suy tư và phê phán về nó: bên trên cái đám hỗn nháo những người tư sản và những người quý tộc bị những thành kiến của họ

nhốt chặt lại trong một thời đại riêng biệt, khi đã cầm bút, cậu tự khám phá ra mình như là cái ý thức phi thời gian và phi không gian, tóm lại, như là *con người phổ biến*. Và văn học, giải thoát cậu, là một chức năng trừu tượng và một quyền lực *tiên nghiệm* của bản chất con người: nó là động tác qua đó con người mỗi lúc lại tự giải thoát mình ra khỏi lịch sử: nói gọn lại đây là sự thực thi tự do. Thế kỷ XVII, chọn việc cầm bút, người ta chọn một nghề nghiệp nhất định và thu nhập của nó, các quy tắc và các tục lệ của nó, thứ hạng của nó trong tôn ti các nghề nghiệp. Thế kỷ XVIII, khuôn phép đã vỡ tan, phải làm lại tất cả, các công trình trí tuệ, thay vì được chế tạo với ít hay nhiều hạnh phúc và theo những chuẩn mực đã được thiết lập, nay mỗi cái là một sáng chế đặc biệt và cứ như là một quyết định của tác giả liên quan đến bản chất, giá trị và ảnh hưởng của văn chương; mỗi tác phẩm mang đến những quy tắc riêng và những nguyên lý riêng của nó, nó muốn được phán xét theo những quy tắc và nguyên lý đó, mỗi tác phẩm đều có tham vọng lôi kéo toàn bộ văn học theo nó và vạch ra cho văn học những con đường mới. Chẳng phải ngẫu nhiên mà những tác phẩm tốt nhất của thời đại là những tác phẩm viển vông nhất đến truyền thống: bi kịch và anh hùng ca là những trái quả

cao nhã của một xã hội bị đồng hóa; trong một cộng đồng bị chia xé, chúng chỉ có thể còn lại như những tàn dư và những phóng tác.

Cái nhà văn thế kỷ XVIII không ngừng yêu sách trong các tác phẩm của mình, đó là quyền thực thi chống lại lịch sử một lẽ phải phản lịch sử và, trong ý nghĩa đó, anh chỉ làm mỗi việc phát giác ra những đòi hỏi cốt yếu của văn học trừu tượng. Anh ta không bận tâm đến việc làm cho độc giả có được một ý thức rõ rệt hơn về giai cấp của họ: ngược lại, tiếng gọi khẩn thiết anh gọi công chúng tư sản của anh là khuyên họ quên đi những điều nhục nhã, những thành kiến, những nỗi lo sợ; tiếng gọi anh hướng về công chúng quý tộc là khẩn cầu họ là hãy tước bỏ niềm kiêu hãnh đẳng cấp và các đặc quyền của họ đi. Vì anh làm ra vẻ toàn xung nên anh chỉ có thể có những người đọc toàn xung và điều anh đòi hỏi ở niềm tự do của những người cùng thời với anh là họ hãy chặt đứt những ràng buộc lịch sử của họ đi để đến cùng với anh trong tình toàn xung. Vậy thì do đâu mà có được cái phép lạ là chính trong khi anh đem cái tự do trừu tượng đối địch với sự đàn áp cụ thể và Lý trí đối địch với Lịch sử, thì anh đi cùng một hướng với sự phát triển của lịch sử? Ấy trước hết là vì giai cấp tư sản, bằng một chiến lược riêng của họ và

họ sẽ đổi mới vào năm 1830 và năm 1848, ngày hôm trước khi nắm chính quyền, đã đứng về một phe với các giai cấp bị áp bức còn chưa đạt được đến tình trạng có thể yêu sách. Và vì những mối dây có thể thống nhất các nhóm xã hội khác nhau đến thế chỉ có thể là rất chung chung và rất trừu tượng, cho nên giai cấp tư sản không mong muốn tự ý thức rõ ràng về chính mình, điều sẽ khiến nó đối lập với thợ thủ công và nông dân, bằng được người ta công nhận quyền chỉ huy phe đối lập bởi vị trí của nó thuận lợi hơn để làm cho các quyền lực được thiết lập biết rõ các yêu sách của bản chất con người phổ biến.

Mặt khác cuộc cách mạng sắp nổ ra mang tính chất *chính trị*, không có ý thức hệ cách mạng, không có chính đảng có tổ chức, giai cấp tư sản muốn người ta soi sáng cho nó, người ta thanh toán thật nhanh đi cái ý thức hệ suốt nhiều thế kỷ đã lừa phỉnh và tha hóa nó: sau này sẽ đến lúc thay thế ý thức hệ ấy. Lúc này nó khao khát tự do tư tưởng như là khao khát một cấp độ trên đường vươn tới quyền lực chính trị. Do vậy trong khi đòi hỏi *cho mình* và với *tư cách là nhà văn* quyền tự do tư tưởng và quyền phát biểu tư tưởng của mình, tác giả tất yếu phục vụ các lợi ích của giai cấp tư sản. Người ta không đòi hỏi gì hơn ở anh và anh

chẳng thể làm gì hơn: ta sẽ thấy, ở những thời kỳ khác, nhà văn có thể đòi quyền tự do viết mà lòng chẳng yên, anh có thể biết rằng điều các giai cấp bị áp bức mong muốn là hoàn toàn khác cái thứ tự do ấy: khi ấy quyền tự do tư tưởng có thể xuất hiện như một đặc quyền, đối với một số người còn có thể là một phương tiện áp bức và tình thế của nhà văn có thể trở thành không chịu được. Nhưng, vào ngày hôm trước của cách mạng, anh ta được hưởng cái may mắn kỳ lạ là chỉ cần bảo vệ nghề nghiệp của mình thì đã đủ để trở thành người hướng dẫn cho những khát vọng của giai cấp đang lên rồi.

Anh biết điều đó. Anh tự coi mình là một người dẫn đường và một lãnh tụ tinh thần, anh đảm trách những bất trắc của họ. Vì lớp tinh hoa cầm quyền, ngày càng bồn chồn, ngày hôm trước vung tay ban phát ân huệ cho anh để hôm sau bỏ tù anh, nên anh chẳng hề có được sự yên tĩnh, sự tâm thưởng kiêu hãnh mà những bậc tiền bối của anh được hưởng. Cuộc đời vinh quang và xao động của anh, lên voi xuống chó, là cuộc đời của một kẻ phiêu lưu. Tối hôm nọ tôi có đọc được những dòng sau đây của Blaise Cendrars ghi ở đầu cuốn *Rhum*: “Gửi những người trẻ tuổi hôm nay đã chán chương văn học để chúng tỏ

cho họ thấy rằng một cuốn tiểu thuyết cũng có thể là một hành động”, và tôi nghĩ rằng chúng ta thật khốn khổ và thật có tội vì ngày nay ta phải chứng minh cái điều đã là đương nhiên hồi thế kỷ XVII. Một công trình trí tuệ hồi bấy giờ là một hành động kép bởi nó sản sinh ra những tư tưởng là ngọn nguồn của những đảo lộn xã hội và bởi vì nó khiến tác giả bị hiểm nguy. Và hành động đó, bất kể ta xét đến cuốn sách nào, bao giờ cũng mang một tính chất chung: nó *giải phóng*. Và hẳn là, hồi thế kỷ XVII cũng vậy, văn học có một chức năng giải phóng nhưng chức năng ấy bị che lấp và tiềm ẩn. Thời các nhà bách khoa, vấn đề không còn là giải phóng con người lương thiện khỏi những dục vọng bằng cách phơi bày chúng ra cho họ chẳng chút nể nang, mà là bằng ngòi bút của mình, góp phần vào công cuộc giải phóng về chính trị của con người nói chung. Tiếng gọi của nhà văn hướng tới công chúng tư sản của mình, dầu anh ta muốn hay không, là một khích động nổi loạn; tiếng gọi anh cất lên cùng lúc hướng tới giai cấp thống trị là thúc giục sự tỉnh táo và sự tự phê phán chính mình, từ bỏ những đặc quyền của mình. Hoàn cảnh của Rousseau rất giống với hoàn cảnh của Richard Wright viết cùng lúc cho những người Da Đen sáng suốt và những người

Da Trắng: trước mặt lớp quý tộc ông *làm chứng* và cùng lúc ông thúc giục những người anh em bình dân của ông tự ý thức về chính họ. Các tác phẩm của ông và các tác phẩm của Diderot, của Condorcet, đó không chỉ là cuộc chiếm ngục Bastille mà chúng đã chuẩn bị tư lâu: đấy còn là đêm mồng 4 tháng Tám.

Và bởi vì nhà văn ngỗ đã cắt đứt những mối liên hệ nối buộc anh với giai cấp xuất thân, vì anh đứng từ trên tầm cao của bản chất con người phổ biến mà nói với độc giả của mình, nên anh ngỗ như lời kêu gọi của anh hướng tới họ và cái phần đau khổ anh chia xẻ cùng họ là do lòng hào hiệp thuần túy. Viết, tức là cho. Chính bằng cách đó anh đảm nhiệm và cứu lấy những gì không thể chấp nhận được trong tình thế ăn bám vào một xã hội lao động của anh, cũng bằng cách đó anh ý thức được tính tự do tuyệt đối, tính chất không thu tiền vốn là đặc trưng của công việc sáng tạo văn học. Nhưng, dù anh luôn luôn chăm chú vào con người toàn xung và những quyền trùu tượng của bản chất con người, không nên nghĩ rằng anh là hiện thân của người tăng lữ như Benda từng mô tả. Bởi vì, vị thế của anh về bản chất là *phê phán*, vậy thì phải có *cái gì đó* để anh phê phán; và những thứ đầu tiên hứng lấy sự phê phán của anh là các thiết

chế, các sự mê tín, các truyền thống, các hành vi của một chính phủ truyền thống. Nói cách khác, vì các bức tường của Vĩnh hằng và Quá khứ chống đỡ toà lâu đài ý thức hệ thế kỷ XVII đã rạn nứt và sụp đổ, nhà văn nhận ra trong sự thuần khiết của tính thời gian một kích thước quan niệm lúc thì như là hiện hình có thể cảm nhận được của Vĩnh hằng, lúc thì như biểu hiện mờ nhạt dần của thời cổ đại. Về tương lai, anh mới chỉ có một khái niệm lơ mơ, nhưng cái giờ này, mà anh đang sống và nó lui trốn đi mất, anh biết nó là duy nhất và nó là của anh, nó chẳng hề thua kém chút nào những giờ khắc huy hoàng của thời cổ đại vì rằng khỏi đâu chúng cũng phải là hiện tại đã như những giờ khắc này: anh biết nó là cơ hội của anh và anh không được bỏ mất; vì vậy anh không nhìn nhận cuộc chiến đấu phải đảm nhận như một công cuộc ngắn hạn và có hiệu lực tức khắc. Phải tố cáo các thiết chế này - và ngay bây giờ - phải đánh tan ngay sự mê tín này; phải sửa chữa sự bất công đặc biệt này. Cảm nhận say mê đó về hiện tại khiến anh tránh được chủ nghĩa lý tưởng: anh không chỉ dừng lại ở chỗ chiêm ngưỡng các ý tưởng vĩnh cửu về Tự do hay Bình đẳng: lần đầu tiên kể từ thời Cải cách (*) các nhà văn can dự vào đời sống xã hội,

(*) *Cải cách*: phong trào tôn giáo, hồi thế kỷ XVI, do Martin Luther khởi xướng, đưa đến việc hình thành đạo Tin lành ở châu Âu.

chống đối một sắc lệnh bất công, đòi xem xét lại một vụ án, tóm lại quyết định rằng cái tâm linh là ở trên đường phố, ở chốn hội chợ, nơi chợ búa, nơi toà án và không được quay mặt đi khỏi cái thế tục mà trái lại, phải thường xuyên trở lại đó và vượt lên trên nó trong từng trường hợp riêng biệt.

Như vậy sự đảo lộn trong công chúng của anh và khủng hoảng của ý thức châu Âu đã tấn phong cho nhà văn một chức năng mới. Anh quan niệm văn học như sự thực thi thường trực lòng hào hiệp. Anh tự đặt mình dưới sự kiểm soát chặt chẽ và nghiêm ngặt của các đồng sự, nhưng anh nhận ra, ở bên trên mình, một mong đợi không có hình dạng và say đắm, một ước mong nhiều chất nữ tính hơn, bất phân hơn giải thoát anh khỏi sự kiểm duyệt; anh đã làm cho cái tâm linh thoát xác và tách sự nghiệp của nó ra khỏi sự nghiệp của một hệ ý thức hấp hối; các cuốn sách là những lời kêu gọi niềm tự do nơi độc giả của anh.

Thắng lợi chính trị của giai cấp tư sản, mà các nhà văn tha thiết mong đợi, đảo lộn toàn bộ thân phận của họ và đã đặt lại thành vấn đề đến cả bản chất của văn học, người ta bảo rằng họ đã nỗ lực nhiều đến vậy là để chuẩn bị cho chắc chắn hơn

sự tiêu vong của mình. Đồng hóa sự nghiệp văn chương với sự nghiệp của nền dân chủ chính trị, rõ ràng là họ đã giúp giai cấp tư sản chiếm lấy chính quyền, nhưng cùng lúc, trong trường hợp thắng lợi, họ có nguy cơ nhìn thấy đối tượng yêu sách của mình, nghĩa là đề tài vĩnh cửu và gần như duy nhất của các tác phẩm của mình, biến mất. Tóm lại, sự hài hoà tuyệt diệu thống nhất những đòi hỏi riêng của văn học với những đòi hỏi của giai cấp tư sản bị áp bức tan vỡ ngay khi chúng được thực hiện.

Khi hàng triệu triệu con người còn bực tức vì không thể biểu lộ được tình cảm của mình, thì việc đòi quyền được viết một cách tự do và kiểm tra tất cả thật là đẹp, nhưng khi quyền tự do suy nghĩ, tâm sự và sự bình đẳng về chính trị đã đạt được, thì việc bảo vệ nền văn học trở thành một trò chơi thuần túy hình thức chẳng còn khiến ai vui nữa; phải tìm chuyện khác. Và, cùng lúc đó các nhà văn lại mất đi tình thế đặc quyền của mình: tình thế đó bắt nguồn từ vết nứt chia xé công chúng của họ và cho phép họ chơi trên hai bảng. Hai nửa đó đã gắn liền lại; giai cấp tư sản đã hấp thụ giới quý tộc hay gần như vậy. Các tác phẩm phải đáp ứng một công chúng đã thống nhất lại. Họ mất sạch hi vọng thoát ra khỏi giai cấp xuất thân của mình.

Bố mẹ là tư sản, được những người tư sản đọc và trả tiền, họ phải vẫn là người tư sản, giai cấp tư sản, như một nhà tù, khép nhất họ lại. Họ đau rất và còn mất hàng thế kỷ mới người ngoại được nổi nỗi tiếc cái giai cấp ký sinh và điên khùng đã vì tính khí thất thường mà nuôi sống họ và họ phá ngầm mà chẳng hề ân hận, nỗi tiếc vai trò thám tử hai mặt của họ; họ tưởng như đã giết chết mất một con gà mái đẻ trứng vàng. Giai cấp tư sản mở đầu những hình thức đàn áp mới; tuy nhiên nó không ăn bám: đúng là nó chiếm đoạt các công cụ lao động, nhưng nó rất thận trọng trong việc điều chỉnh tổ chức sản xuất và phân phối sản phẩm. Nó không quan niệm tác phẩm văn học là sáng tạo không phải trả tiền và không vụ lợi, mà là một dịch vụ phải trả tiền.

Huyền thuyết bào chữa của cái giai cấp siêu năng và phí sản xuất này là *chủ nghĩa thực dụng* theo cách này hay cách khác người tư sản làm chức năng trung gian giữa người sản xuất và người tiêu dùng, họ là kẻ trung gian được đẩy lên đến quyền lực tối cao; như vậy trong cái cặp đôi không thể tách rời phương tiện và mục đích, họ đặt tầm quan trọng hàng đầu vào phương tiện. Mục đích được hiểu ngầm, người ta không bao giờ nhìn trực diện vào nó, hay người ta lừa nó đi; mục

đích và phẩm cách của một cuộc sống con người là tiêu mòn đi trong sự xếp đặt các phương tiện; ra sức tạo nên một cứu cánh tuyệt đối không thông qua trung gian là điều chẳng *ngghiêm túc*, cũng thể như ta muốn nhìn thẳng mặt Chúa mà không có trợ giúp của Giáo hội. Người ta chỉ tha thứ cho những dự tính mà cứu cánh là cái chân trời mãi mãi lùi xa của một chuỗi vô tận các phương tiện. Nếu tác phẩm nghệ thuật bước vào trong cái vòng thực dụng, nếu nó muốn người ta coi trọng nó, thì nó phải rời bỏ cái tầng trời những cứu cánh tuyệt đối đi và cam chịu đến lượt nó trở thành hữu ích, nghĩa là hiện diện như là một phương tiện để xếp đặt các phương tiện. Đặc biệt, vì người tư sản không hoàn toàn tự tin ở mình, vì quyền lực của anh ta không được thiết lập trên một sắc lệnh của thượng đế, vậy thì văn học cần giúp anh ta tự cảm thấy mình là tư sản đương nhiên trời định. Như vậy sau khi đã là niềm ân hận của những kẻ đặc quyền trong thế kỷ XVIII, sang thế kỷ XIX nó có nguy cơ trở thành sự yên tâm của một giai cấp áp bức. Còn là tốt nếu nhà văn còn có thể giữ được cái tinh thần phê phán tự do từng là vận mệnh và niềm kiêu hãnh của họ hồi thế kỷ trước. Nhưng công chúng của họ chống lại chuyện đó: khi giai cấp tư sản còn đấu tranh chống lại những đặc

quyền của giới quý tộc, nó bằng lòng với vai trò phủ định phá hoại. Bây giờ khi đã có chính quyền, nó chuyển sang xây dựng và yêu cầu người ta giúp nó xây dựng. Trong lòng ý thức hệ tôn giáo, còn có thể có sự tranh cãi bởi người tín đồ trình báo những nghĩa vụ và điều khoản lòng tin của mình lên ý Chúa. Từ đó họ thiết lập giữa họ và đức Chúa toàn năng một mối liên hệ cụ thể và mang tính phong kiến giữa con người với con người. Dù Chúa là toàn thiện và bị buộc chặt vào đức toàn thiện của mình, sự cầu viện đến ý chí tự do thần thánh ấy vẫn đem lại một yếu tố vô tư trong luân lý Cơ đốc, và một cách thích đáng, một ít tự do trong văn học. Người anh hùng Cơ đốc, bao giờ cũng là Jacob chiến đấu với thiên thần, vị thánh *ngghi ngờ* ý chí thần thánh, dẫu là để rồi sẽ phục tùng sát sao hơn. Nhưng đạo đức học tư sản không phát sinh từ thượng đế: những quy định phổ biến và trừu tượng của nó được ghi khắc trong các sự vật, chúng không phải là hiệu quả của một ý chí tối cao và thật tử tế, nhưng riêng tư, chúng giống các quy luật vật lý chẳng do ai sáng tạo ra cả hơn. Ít người ta phỏng đoán như vậy, bởi nhìn sát quá vào đó sẽ là thiếu thận trọng. Chính vì nguồn gốc của chúng mờ tối như vậy, nên người nghiêm túc tránh xem xét chúng. Nghệ thuật tư sản có là

phương tiện hay không là phương tiện, nó cũng sẽ không chạm đến các nguyên lý e chúng sẽ đổ vỡ mất³ và càng không dò xét quá sâu trái tim con người sợ sẽ tìm thấy trong đó cảnh hỗn độn. Công chúng của nó không sợ gì hơn là tài năng, cái thứ điên loạn đe dọa và tốt lành đó, nó phơi bày ra cái thực chất đáng lo ngại của các sự vật bằng những từ không thể đoán trước và, bằng những lời kêu gọi tự do liên hồi, khuấy động lên cái thực chất còn đáng lo ngại hơn của con người. *Lối dễ dãi* vậy mà đắt hàng hơn; đó là tài năng bị xích buộc, quay chống lại chính mình, nghệ thuật làm yên tâm bằng những lời lẽ du dương và được tính trước, bằng giọng của người lương thiện có giáo dục và chỉ ra rằng thế giới và con người là tầm thường, dễ đoán ra, chẳng có gì bất ngờ, chẳng đe dọa ai và thật đáng chán.

Lại nữa: vì người tư sản chỉ quan hệ với các lực lượng tự nhiên qua kẻ trung gian, vì thực tại vật chất hiện ra với anh ta dưới dạng những sản phẩm chế biến, vì anh ta bị vây bọc đến hút tầm mắt bởi một thế giới đã được nhân tính hóa phản chiếu hình ảnh của chính anh ta, vì anh ta bằng lòng vớt lấy trên bề mặt các sự vật những tín hiệu mà người khác đã đặt lên đấy, vì nhiệm vụ của anh chủ yếu là thao tác biểu tượng trừu tượng, các từ, con số,

sơ đồ, biểu đồ để xác định xem những người làm công ăn lương của anh sẽ phân phối của cải tiêu thụ bằng những cách thức nào, vì nền văn hóa cũng như nghề nghiệp của anh khiến anh quen suy nghĩ bằng tư tưởng, anh tin chắc rằng vũ trụ có thể rút gọn lại thành một hệ thống tư tưởng; anh hoà tan sự nỗ lực, nỗi đau khổ, các nhu cầu, sự áp bức, chiến tranh thành tư tưởng tăt: không có cái ác, chỉ có một sự đa nguyên; một số tư tưởng tồn tại trạng thái tự do, phải lồng ghép chúng vào một hệ thống. Vậy nên anh quan niệm tiến bộ của nhân quần như một phong trào đồng hóa rộng lớn: các tư tưởng đồng hóa với nhau và các trí tuệ đồng hóa vào nhau. Kết cục tiến trình tiêu hóa mênh mông ấy, tư tưởng sẽ tìm được sự thống nhất của nó và xã hội tìm được sự tích hợp toàn vẹn. Một thứ chủ nghĩa lạc quan như vậy nằm ở cực đối lập của quan niệm của nhà văn về nghệ thuật của mình: người nghệ sĩ cần một chất liệu không thể đồng hóa bởi vì cái đẹp không chuyển thành tư tưởng, ngay cả khi anh là nhà văn xuôi và anh lắp ráp các ký hiệu, văn phong của anh sẽ chẳng có vẻ duyên dáng cũng chẳng có sức mạnh nếu anh không nhạy cảm với tính vật chất của từ và những kháng cự phi lý của nó. Và nếu anh muốn sáng lập nên vũ trụ trong tác phẩm của mình và chống

đờ nó bằng một tự do bất tận, ấy chính là vì anh phân biệt triệt để sự vật với tư tưởng; niềm tự do của anh chỉ đồng chất với sự vật ở chỗ cả hai đều không dò thấu được và, nếu anh muốn làm cho sa mạc hay rừng nguyên sinh ăn sâu vào trí óc, thì không phải bằng cách biến chúng thành tư tưởng về sa mạc và rừng, mà bằng cách soi sáng bản thể với tư cách là bản thể, với tính mờ đục của nó và hệ số bất hạnh của nó, bởi tính tự phát vô hạn của sinh tồn. Vì vậy tác phẩm nghệ thuật không rút gọn thành tư tưởng: trước hết bởi nó là sản sinh và tái sản sinh của một *bản thể*, tức là một cái gì đó không bao giờ để cho ai *suy nghĩ* tận cùng về nó; sau đó bởi cái bản thể đó hoàn toàn thấm đẫm một *sinh tồn* nghĩa là một niềm tự do quyết định chính *số phận* và giá trị của tư duy. Cũng chính vì vậy người nghệ sĩ luôn luôn có một lối hiểu riêng biệt về cái Ác, đấy không phải là sự cách ly tạm thời và có thể cứu chữa của một tư tưởng, mà là tính không thể rút gọn của thế giới và con người thành Tư duy.

Ta nhận ra người tự sản ở chỗ anh ta phủ nhận sự tồn tại của các giai cấp và đặc biệt là giai cấp tư sản. Nhà quý tộc muốn chỉ huy bởi anh ta thuộc về một đẳng cấp. Người tư sản đặt cơ sở sức mạnh và quyền cai trị của mình trên sự thành thực cao

nhà do việc chiếm hữu hàng trăm năm của cải trên thế giới này đem lại. Và chẳng anh ta chỉ chấp nhận các quan hệ tổng hợp giữa người chủ sở hữu và vật sở hữu; về tất cả các mặt còn lại anh ta chứng minh bằng phân tích rằng mọi người đều giống nhau bởi họ là những thành phần bất biến của các tổ hợp xã hội và bởi mỗi người trong số họ, bất kể thuộc thứ hạng nào, đều mang toàn vẹn *bản chất con người*. Từ đó các sự bất bình đẳng là những bất trắc ngẫu nhiên và nhất thời không thể làm biến chất các tính chất thường trực của tế bào xã hội. Chẳng có giai cấp vô sản, nghĩa là chẳng có cái giai cấp tổng hợp trong đó mỗi người công nhân là một phương thức nhất thời, chỉ có những người vô sản, mỗi người cô lập trong bản chất con người của họ, và họ không thống nhất với nhau bằng một tình đoàn kết nội tại, mà chỉ bằng những liên kết bên ngoài do giống nhau. Giữa những cá nhân mà sự tuyên truyền mang tính phân tích của anh ta phình phờ và chia rẽ, người tư sản chỉ thấy những mối liên hệ *về tâm lý*. Thật dễ hiểu: vì anh ta trực tiếp nắm lấy sự vật, vì công việc của anh chủ yếu là hoạt động với con người, nên đối với anh chỉ duy nhất có việc làm vui lòng và hăm dọa; lễ nghi, kỷ luật và phép lịch sự quy định các ứng xử của anh, anh coi đồng loại của mình là những

con rối và nếu anh muốn học hỏi chút hiểu biết về tình cảm và tính cách của họ, thì đó là vì anh thấy mỗi niềm đam mê là một sợi dây ta có thể giật để điều khiển, sách gối đầu giường của người tư sản tham lam và nghèo là một quyển “nghệ thuật thành đạt”; sách gối đầu giường của anh chàng giàu là cuốn “nghệ thuật chỉ huy”. Như vậy giai cấp tư sản coi nhà văn như một chuyên gia, nhà văn mà lao vào chiêm nghiệm về trật tự xã hội thì sẽ khiến nó buồn chán và lo sợ; nó chỉ yêu cầu họ chia sẻ với nó kinh nghiệm thực tế của họ về trái tim con người. Văn học, giống như hồi thế kỷ XVI, bị rút lại thành tâm lý học như thế đó. Tâm lý học của Corneille, của Pascal, của Vauvenargues còn là một tiếng gọi quán tẩy hướng đến tự do. Nhưng anh nhà buôn dè chừng tự do của các khách hàng của mình, còn viên tỉnh trưởng thì dè chừng tự do của quận trưởng. Họ chỉ mong người ta cung cấp cho họ các khoản thu chắc chắn để ve vãn và thống trị. Con người phải chắc chắn là có thể cai trị được và bằng những cách ít tốn kém, tóm lại các quy luật của trái tim phải chính xác và không có ngoại lệ. Người chủ tư sản không tin ở tự do của con người hơn là nhà bác học tin ở phép lạ. Vấn đề của nhà văn không còn là dâng hiến tác phẩm của mình, như một tiếng gọi, cho những niềm tự

do tuyệt đối, mà là trình bày những quy luật tâm lý xác định nên mình cho những độc giả xác định như mình.

Chủ nghĩa lý tưởng, chủ nghĩa tâm lý, chủ nghĩa quyết định, chủ nghĩa thực dụng, tinh thần nghiêm túc, đây là những cái nhà văn tư sản phải phản ánh trước tiên cho công chúng của mình. Người ta không còn đòi hỏi anh ta phục hồi về kỳ lạ và tính mờ đục của thế giới mà là hòa tan nó đi trong những ấn tượng sơ cấp và chủ quan để cho việc tiêu hóa được dễ dàng hơn - cũng không còn đòi hỏi anh tìm lại chỗ sâu xa nhất trong niềm tự do của mình những động thái kín đáo nhất của con tim, mà là đối chiếu “trải nghiệm” của mình với của độc giả. Các tác phẩm của anh vừa là những bản kiểm kê sở hữu tài sản, vừa là những bản giám định tâm lý nhằm không ngừng thiết lập các quyền của giới tinh hoa và chứng tỏ đạo lý của các thiết chế, các sách giáo khoa về phép lễ nghi. Các kết luận đã được quyết định trước, người ta đã định trước độ sâu được phép dò xét, các động cơ tâm lý đã được tuyển chọn, ngay cả văn phong cũng đã được quy định. Công chúng chẳng phải lo gặp bất ngờ nào cả, họ có thể nhắm mắt mà mua. Nhưng văn học đã bị sát hại. Từ Emile Augier đến Marcel Prévost và Edmond Jaloux qua Dumas

con, Pailleron, Ohnet, Bourget, Bordeaux, đã có những tác giả giàu năng lực và tôi dám nói là họ có thể đem lại vinh dự cho chữ ký của họ. Chẳng phải ngẫu nhiên mà họ đã viết những cuốn sách tồi: nếu họ có tài, thì họ phải giấu tịt nó đi.

Những người khá nhất đã chối từ. Sự từ chối đã cứu văn học nhưng nó in đậm dấu vết của nó lên đó đến năm mươi năm. Quả vậy, kể từ năm 1848 và cho đến cuộc chiến tranh 1914, sự thống nhất căn bản trong công chúng của tác giả đẩy anh ta đến chỗ về nguyên tắc phải viết *chống lại tất cả người đọc của mình*. Tuy nhiên anh vẫn bán các sản phẩm của mình, song anh khinh bỉ những người mua chúng và cố làm cho họ thất vọng, người ta chấp nhận thà vô danh còn hơn là nổi tiếng và nếu thành công chẳng bao giờ đến với người nghệ sĩ lúc anh ta còn sống, ấy là do ngộ nhận. Và nếu chẳng may cuốn sách không đủ xúc phạm thì người ta thêm vào đó một lời tựa để mà chửi bới. Xung đột cơ bản ấy giữa nhà văn và công chúng của mình là hiện tượng trước đây chưa hề có trong lịch sử văn học. Hồi thế kỷ XVII sự hoà hợp giữa người làm văn học và người đọc là hoàn hảo, hồi thế kỷ XVIII nhà văn có hai công chúng đều là có thực và tùy ý dựa vào bên này hay bên kia; chủ nghĩa lãng mạn, trong thời kỳ đầu của nó, là một toan tính vô

vọng tránh cuộc đấu tranh công khai bằng cách khôi phục tính nước đôi đố và bằng cách dựa vào giới quý tộc chống lại giai cấp tư sản tự do. Nhưng sau năm 1850 chẳng còn cách nào che giấu mâu thuẫn sâu sắc đối lập ý thức hệ tư sản với những đòi hỏi của văn học. Vào cùng lúc đó một công chúng tiềm tàng đã hiện ra trong những tầng lớp ở tận đáy sâu của xã hội: nó đã chờ người ta phát lộ ra nó cho chính nó; ấy là vì sự nghiệp giáo dục không phải trả tiền và bắt buộc đã có tiến bộ: chẳng bao lâu nữa nền cộng hòa thứ ba công nhận quyền được đọc và viết cho mọi người. Nhà văn sẽ làm gì? Anh ta có chọn lựa đám đông chống lại lớp tinh hoa và có dự tính tái tạo tình trạng nước đôi trong công chúng vì lợi ích của họ không?

Thoạt nhìn có vẻ như anh có làm vậy. Nhờ có trào lưu tu tưởng lớn từ năm 1830 đến năm 1848 khuấy trộn các khu vực rìa của giai cấp tư sản, một số tác giả đã phát hiện ra được công chúng tiềm tàng của mình. Họ trang điểm cho nó, dưới cái tên “Nhân Dân”, những vẻ duyên dáng thần bí: nó sẽ được cứu rỗi. Nhưng, dẫu có yêu nó đến vậy, họ lại chẳng biết gì về nó cả và nhất là họ không xuất thân từ nó. Sand là bà nam tước Dudevant, Hugo là con một vị tướng của Đế chế. Ngay cả Michelet, con một người thợ in, cũng còn rất xa

những người thợ dệt lụa thành Lyon hay những người thợ dệt thành Lille. Chủ nghĩa xã hội của họ - khi họ là người theo chủ nghĩa xã hội - là một sản phẩm phụ của chủ nghĩa lý tưởng tư sản. Và nhất là nhân dân là đề tài trong một số tác phẩm của họ hơn là cái công chúng mà họ tôn lên. Đúng là Hugo có được cái may mắn hiếm hoi thâm nhập khắp nơi; và đây là một trong những người duy nhất, có lẽ là người duy nhất trong số các nhà văn của ta thật sự bình dân. Nhưng những người khác đã chuốc lấy mối hiềm khích của giai cấp tư sản mà, bù lại, không tạo ra được cho mình một công chúng công nhân. Để tin điều này ta chỉ cần so sánh tầm quan trọng mà trường đại học tư sản thừa nhận đối với Michelet, là một tài năng đích thực và là nhà văn cỡ lớn, và đối với Taine chỉ là một anh chàng thông thái rơm hay đối với Renan mà “văn phong tao nhã” là những ví dụ tốt nhất về thói đề tiện và sự xấu xí. Chọn chuộc tội mà giai cấp tư sản đã để cho Michelet mọc lên đó, chẳng hề bù trừ: “nhân dân”, mà ông yêu, đã đọc ông một thời gian rồi sự thành công của chủ nghĩa Mác đã ném ông trở lại vào quên lãng. Nhìn chung phần lớn các tác giả đó là những kẻ chiến bại của một cuộc cách mạng thất bại; họ đã buộc chặt tên tuổi và số phận của họ vào đó. Chẳng ai trong số họ,

trừ Hugo, thật sự để lại dấu vết trong văn học.

Những người khác, tất cả những người khác, đã lùi lại trước viễn cảnh một sự giáng loại do bị kéo xuống từ bên dưới, làm cho họ chìm ngấm, như một hòn đá đeo cổ. Họ chẳng thiếu cách bào chữa: còn sớm quá, chẳng có mối liên hệ thực nào nối họ với giai cấp vô sản, giai cấp bị áp bức đã không thể hấp thụ họ, nó không biết được nó cần có họ như thế nào; ý định của họ bênh vực nó vẫn trùu tượng; dù họ thật lòng đến đâu, họ cũng chỉ “quan tâm” đến những đau khổ của nó bằng cái đầu chứ không phải bằng con tim. Bị truất phế khỏi giai cấp xuất thân, bị ám ảnh bởi ký ức về một sự sung túc lẽ ra họ phải tránh xa, họ có nguy cơ trở thành một “lớp vô sản cổ cồn” bên rìa giai cấp vô sản thật, bị công nhân nghi ngờ, bị những người tư sản phỉ nhổ, những yêu sách của họ là do động cơ cay đắng và hận thù hơn là do lòng hào hiệp, và cuối cùng, lại chống lại cả bên này lẫn bên kia. Ngoài ra, hồi thế kỷ XVIII, những quyền tự do thiết yếu mà văn học đòi hỏi không khác biệt với những tự do chính trị mà người công dân muốn chinh phục, nhà văn chỉ cần thăm dò cái tính chất tùy tiện trong nghệ thuật của anh ta và làm người phát ngôn các đòi hỏi về hình thức của nghệ thuật đó là cũng đủ để trở thành cách mạng rồi: văn học

đương nhiên mang tính cách mạng, khi cuộc cách mạng sắp nổ ra là cách mạng tư sản bởi vì cuộc khám phá đầu tiên của nó về chính nó là phát lộ cho nó thấy những mối liên hệ của nó với nền dân chủ chính trị. Nhưng những tự do về hình thức mà nhà văn tiểu luận, nhà tiểu thuyết, nhà thơ bên vực, chẳng còn gì là chung với những yêu sách sâu xa của giai cấp vô sản. Giai cấp vô sản không nghĩ đến việc đòi quyền tự do chính trị mà dù sao họ đã được hưởng rồi và chỉ là một sự lừa phỉnh⁵; quyền tự do tư tưởng, lúc này chẳng để dùng làm gì; cái họ đòi hỏi khác xa những thứ tự do trừu tượng đó: họ mong mỗi số phận của họ được khá hơn về mặt vật chất và, sâu sắc hơn, mà cũng là mù hơn, đòi hỏi chấm dứt tình trạng người bóc lột người.

Về sau ta sẽ thấy các yêu sách ấy là đồng chất với những yêu sách của nghệ thuật viết được quan niệm như là hiện tượng lịch sử và cụ thể, nghĩa là như tiếng gọi đặc biệt và có thời điểm rõ rệt của một con người, trong khi chấp nhận tự dẫn mình vào lịch sử, hướng tới tất cả những con người trong thời đại mình, về số phận con người toàn vẹn. Nhưng ở thế kỷ XIX, văn học mới giẫy mình ra khỏi ý thức hệ tôn giáo và từ chối phục vụ ý thức hệ tư sản. Cho nên nó tự coi là độc lập về nguyên tắc đối với mọi loại hệ tư tưởng. Do đó, nó

giữ cái vẻ trù tượng thuần túy phủ định. Nó còn chưa hiểu rằng *chính nó* là hệ tư tưởng; nó hao tổn tâm lực khẳng định tính tự trị của nó, mà chẳng ai tranh cãi. Cũng tức là nó tự cho rằng nó không có đề tài ưu tiên nào cả, nó có thể xử lý mọi chất liệu như nhau: không có gì đáng nghi ngờ là người ta có thể lấy làm hạnh phúc mà viết về thân phận công nhân; nhưng việc chọn đề tài đó phụ thuộc vào các hoàn cảnh, vào một quyết định tự do của người nghệ sĩ; một hôm khác, ta sẽ viết về một bà tư sản tỉnh lẻ, một hôm khác nữa về những người lính đánh thuê thành Carthage. Thỉnh thoảng, một Flaubert sẽ khẳng định bản sắc về nội dung và về hình thức, nhưng rồi ông ta sẽ chẳng rút ra từ đó kết luận thực tiễn nào cả. Giống như các người cùng thời với ông, ông vẫn lệ thuộc vào định nghĩa của những Winckelmann và những Lessing về cái đẹp gần một thế kỷ trước, và, cách này hay cách khác, rồi cũng trở lại trình bày nó như là cái đa dạng trong cái thống nhất. Phải biết thu bắt sắc óng ánh của cái chuyển dị và bằng văn phong áp đặt cho nó một sự thống nhất. «Văn phong nghệ sĩ» của anh em Goncourt cũng có nghĩa như vậy đấy: đó là một phương pháp hình thức về lối thống nhất và tô đẹp lên mọi chất liệu, cả những chất liệu đẹp nhất. Vậy làm sao có thể

quan niệm có một mối liên hệ nội tại giữa những yêu sách của các giai cấp dưới và những nguyên tắc của nghệ thuật viết? Hình như Proudhon là người duy nhất đoán ra được điều đó. Marx thì đương nhiên rồi. Nhưng họ không phải là những người làm văn học. Văn học, bây giờ con mải mê với cuộc khám phá ra tính tự trị của nó, là đề tài của chính nó cho chính nó. Nó đã chuyển sang giai đoạn ngẫm nghĩ; nó thử nghiệm các phương pháp của nó, phá vỡ các giới hạn cũ của nó, mưu tính xác định bằng thực nghiệm các định luật riêng của nó và luyện ra những kỹ thuật mới. Nó lạng lẽ tiến tới các hình thức hiện nay của kịch và tiểu thuyết, câu thơ tự do, phê bình ngôn ngữ. Nếu nó khám phá ra một nội dung đặc thù, thì nó sẽ phải rút ra khỏi sự trầm tư về chính mình và rút ra các chuẩn mực thẩm mỹ của nó từ bản chất của nội dung đó. Cùng lúc, các tác giả, trong khi lựa chọn viết cho một công chúng tiềm tàng, phải làm cho nghệ thuật của mình thích hợp với việc khai mở tâm trí, tức là xác định nghệ thuật theo những đòi hỏi bên ngoài, chứ không phải theo bản chất riêng của nó, vậy nên phải từ bỏ những hình thức truyện kể, thơ, cả luận lý nữa, chỉ vì lý do chúng không hợp với trình độ người đọc không có văn hóa. Như vậy dường như văn học có nguy

cơ lại rơi vào tha hóa. Cho nên nhà sản thực tâm từ chối nô lệ hóa văn học vào một công chúng và một đề tài xác định. Nhưng anh ta không nhận ra mâu thuẫn giữa cuộc cách mạng cụ thể đang mưu tính bùng nổ và các trò chơi trêu tượng anh đang đeo đuổi. Lần này, là các đám đông muốn nắm lấy chính quyền và vì các đám đông không có văn hóa cũng chẳng rảnh rỗi, nên mọi mạo xung cách mạng văn học, ra sức tinh chế về kỹ thuật, đưa các tác phẩm mà đám đông ấy là nguồn cảm hứng ra ngoài tầm với của họ và phục vụ các lợi ích của chủ nghĩa bảo thủ xã hội.

Vậy thì phải quay về với công chúng tư sản thôi. Nhà văn huênh hoang đã cắt đứt mọi giao thiệp với họ, nhưng, chối từ sự giáng loại do bị kéo xuống từ bên dưới, nên chính anh khiến cho sự cắt đứt của mình chỉ là tượng trưng: anh không ngừng diễn trò cắt đứt, anh chứng tỏ nó trong y phục, trong thức ăn, trong đồ đạc bày biện, trong các thói quen của mình, nhưng anh không thực hiện nó. Giai cấp tư sản đọc anh, chính nó là người duy nhất nuôi sống anh và quyết định vinh quang của anh. Anh hoài công làm ra vẻ lấy độ lùi để nhìn kỹ nó toàn bộ: nếu anh muốn phán xét nó thì trước hết anh phải thoát ra khỏi nó và chẳng có cách nào khác để thoát ra khỏi nó là phải

có những lợi ích và cách sống của một giai cấp khác. Không quyết định được việc đó, anh sống mâu thuẫn và tự dối mình bởi anh vừa biết lại vừa không muốn biết anh viết *cho ai*. Anh sẵn lòng nói về *nỗi cô đơn* của mình, và thay vì căng đáng lấy cái công chúng mà anh đã xảo trá chọn lấy, anh lại bịa ra rằng người ta chỉ viết cho chính mình thôi hay cho thượng đế, biến việc viết thành một công việc siêu hình, một lời cầu khẩn, một cuộc tư vấn lương tâm, mọi thứ trừ một sự thông đạt, Anh thường đồng hóa mình với một người bị ma ám, bởi vì, nếu anh nôn mửa ra các từ do quyền lực của một tất yếu nội tại, thì ít ra anh không *đem cho* chúng. Nhưng điều đó không ngăn cản anh chăm chút chữa lại các bài viết của mình. Và mặt khác anh chẳng hề muốn làm tổn hại giai cấp tư sản đến mức anh thậm chí không hề nghi ngờ quyền cai trị của nó. Hoàn toàn ngược lại. Flaubert đã thừa nhận đích danh cái quyền đó của nó và thư từ ông viết sau vụ Công xã khiến ông rất hoảng sợ đầy đặc những lời lăng nhục đê tiện chống lại công nhân⁶. Và vì người nghệ sĩ, lún sâu trong môi trường của mình, không thể phản ánh nó từ bên ngoài, vì những vụ chối từ của anh là những tâm trạng chẳng có tác dụng gì, thậm chí anh không nhận ra rằng giai cấp tư sản là một giai cấp áp bức;

đúng ra anh không hề coi nó là một giai cấp mà là một loài tự nhiên và nếu anh đánh liều mô tả nó, anh sẽ mô tả bằng những từ ngữ hoàn toàn mang tính tâm lý. Như vậy nhà văn tư sản và nhà văn bị nguyên rủa chuyển động trên cùng một bình diện; sự khác nhau duy nhất giữa họ là người thứ nhất làm thứ tâm lý trắng còn người thứ hai thì tâm lý đen. Khi Flaubert tuyên bố, chẳng hạn, rằng ông “gọi là tư sản tất cả những gì suy nghĩ đề tiện”, ông định nghĩa người tư sản bằng từ ngữ tâm lý học và lý tưởng chủ nghĩa, nghĩa là trong phối cảnh của hệ ý thức mà ông khoe đã từ chối. Trong trường hợp ấy, ông giúp giai cấp tư sản một vụ quan trọng: ông xoa dịu những người nổi loạn, những kẻ lạc loài có nguy cơ rơi vào giai cấp vô sản, bằng cách thuyết phục họ rằng có thể tước bỏ tên tư sản trong chính mình bằng một thứ kỷ luật nội tại đơn giản: chỉ cần, ở trong chỗ riêng tư, họ tu luyện tư duy cho cao thượng, thì họ có thể yên tâm tiếp tục thụ hưởng của các và cái đặc quyền của mình, họ vẫn ăn ở theo lối tư sản và đi lại các phòng khách tư sản, nhưng tất cả những cái đó chỉ là một thứ vẻ bên ngoài, bằng những tình cảm cao thượng của mình họ đã vượt lên trên giống loài của họ rồi. Cũng bằng cách đó ông bày cho các đồng nghiệp của mình cái mẹo khiến họ

giữ được lương tâm thanh thản trong mọi trường hợp: bởi lòng cao thượng rất được việc trong các nghệ thuật.

Sự cô đơn của người nghệ sĩ là hai lần giả mạo: nó che giấu không chỉ một mối quan hệ thực với công chúng rộng rãi mà cả sự tái lập một công chúng chuyên gia. Bởi vì người ta nhường cho người tư sản công việc cai trị con người và của cải, cho nên cái tâm linh lại tách ra khỏi cái thế tục, một thế giới tăng lữ lại tái sinh. Công chúng của Stendhal là Balzac, của Beaudelaire là Barbey d'Aurevilly và Beaudelaire đến lượt mình làm công chúng của Poe. Các phòng khách văn học thoang thoảng hơi hướng giáo đoàn, ở đấy người ta “tán chuyện văn học” thăm thì, với một vẻ vô cùng tôn kính, người ta tranh luận xem người nhạc sĩ có cảm thụ được niềm vui thẩm mỹ từ nhạc phẩm của mình nhiều hơn nhà văn từ các cuốn sách của họ không; khi nghệ thuật quay lưng lại với đời sống, thì nó trở lại được thánh hóa. Thậm chí đã hình thành một thứ giáo đoàn các thánh: vượt qua các thế kỷ người ta nối mình với Cervantes, Rabelais, Dante, người ta gia nhập cái tổ chức tu sĩ ấy; giới tăng lữ thay vì là một tổ chức cụ thể và có thể nói mang tính địa lý, lại trở thành một thiết chế nối tiếp, một câu lạc bộ mà tất cả các thành viên đều đã chết, trừ

một người, người cuối cùng tính theo thời gian đại diện cho những người khác trên trần gian này và hội tụ trong mình toàn bộ giáo đoàn. Những tín đồ mới này, mà các thánh của họ đều thuộc về quá khứ, lại có cuộc sống của mình trong tương lai. Việc tách rời cái thế tục với cái tâm linh đưa đến một biến đổi sâu xa trong ý tưởng về sự vinh quang: thời Racine nó không phải là dự phục thù của nhà văn không được biết đến cũng chẳng phải là sự kéo dài tự nhiên của thành công trong một xã hội bất biến. Ở thế kỷ XIX, nó vận hành như một cơ chế siêu bù trừ. «Đến năm 1880 người ta sẽ hiểu tôi», «Tôi sẽ thắng vụ án này ở toà thượng thẩm» những lời đó chứng tỏ nhà văn vẫn không đánh mất ý muốn gây ra một ảnh hưởng trực tiếp và vạm vỡ trong khuôn khổ một cộng đồng nội thuộc. Nhưng vì ảnh hưởng ấy không thể có được trong hiện tại, vậy thì người ta dự phóng, đến một quá khứ không xác định, cái huyền thoại bù trừ về một sự hoà giải giữa nhà văn với công chúng của mình. Tuy nhiên tất cả những cái đó vẫn khá lơ mơ: chẳng có ai trong số những người khao khát vinh quang ấy biết họ sẽ tìm được sự tưởng thưởng cho mình trong loại xã hội nào; họ chỉ thích thú mơ tưởng đến chuyện cháu chắt của họ sẽ đạt được sự cải thiện nội tại, do đến muộn hơn

trong một thế giới già hơn. Beaudelaire, là người chẳng quan tâm đến các mâu thuẫn, đã bằng bỏ những vết thương trong niềm kiêu hãnh như vậy đó bằng suy nghĩ về sự nổi tiếng sau khi đã chết của mình, mặc dầu ông tin rằng xã hội đã đi vào một thời kỳ suy thoái chỉ có thể kết thúc bằng sự diệt vong của giống người.

Như vậy trong hiện tại, nhà văn trông cậy vào một công chúng chuyên gia; về quá khứ, anh ta ký một thỏa ước thần bí với những người chết vĩ đại; còn về tương lai, anh ta sử dụng huyền thoại về vinh quang. Để tách rời khỏi giai cấp của mình một cách tượng trưng, anh chẳng quên chuyện gì cả. Anh ở trên mây, xa lạ với thế kỷ của mình, lạc xứ, bị nguyên rủa. Tất cả những trò hài kịch ấy chỉ có một mục đích: sáp nhập anh vào một xã hội tượng trưng nó giống như hình ảnh của giai cấp quý tộc thời chế độ cũ. Khoa phân tâm học rất quen thuộc với các quá trình đồng nhất hóa đó mà nó tìm thấy nhiều ví dụ trong tư tưởng - nghệ thuật: người bệnh muốn trốn khỏi bệnh viện tâm thần cần có cái chìa khóa, đã đi đến chỗ tưởng mình chính là chiếc chìa khóa ấy. Cũng như vậy nhà văn cần có ân huệ của các ông lớn để thoát ra khỏi giai cấp của mình rồi cuộc đi đến chỗ tự cho mình là hiện thân của toàn bộ giới quý tộc. Và vì

đặc điểm của giới quý tộc là ăn bám, cho nên anh ta chọn việc phô trương thói ăn bám làm lối sống. Anh tự biến mình thành kẻ tuần đạo của tiêu thụ thuần túy. Anh chẳng hề thấy bất tiện chút nào khi sử dụng của cải của giai cấp tư sản, nhưng với điều kiện là tiêu chí chúng, nghĩa là biến chúng thành những đồ vật không sinh lợi và vô ích; anh thiêu đốt chúng, có thể nói như vậy, bởi vì lửa tẩy sạch tất cả. Và chẳng, vì không phải lúc nào anh cũng giàu có và lại phải sống đàng hoàng, nên anh sống một kiểu sống kỳ lạ, vừa hoang phí vừa hì hục, trong đó một kiểu không cần lo xa được tính trước tượng trưng cho lòng hào hiệp điên dại vẫn bị cấm đoán của anh. Ngoài nghệ thuật, anh chỉ tìm thấy tính quý tộc trong ba việc. Trước hết là trong tình yêu, bởi đó là một đam mê vô ích và bởi vì, như Nietzsche nói, đàn bà là trò chơi nguy hiểm nhất. Trong các cuộc du lịch nữa, bởi người đi du lịch là một chúng nhân bất diệt, chuyển từ xã hội này sang xã hội khác không bao giờ dừng lại trong xã hội nào hết và vì là người tiêu thụ *xa lạ* trong một cộng đồng cần lao, anh ta đích thị là hình ảnh của sự ăn bám. Đôi khi cả trong chiến tranh nữa, bởi đây là một cuộc tiêu thụ mệnh mông người và của cải.

Sự khinh bỉ đối với các nghề nghiệp trong giới

quý tộc và quân nhân, ta lại thấy nó ở nhà văn: đối với anh ta, vô ích còn chưa đủ, giống như đám triều thần thời chế độ cũ, anh muốn dẫm xéo lên cái lao động sinh lợi, đập vỡ, đốt cháy, phá hỏng, bắt chuốc lối tự nhiên như không của đám lãnh chúa xéo ngang các đồng lúa mì chín mà đi sẵn. Anh ta nuôi dưỡng trong mình những xung đột hủy diệt mà Beaudelaire đã nói trong bài thơ *Người thợ kính*. Ít lâu sau, anh sẽ thích nhất là các dụng cụ méo mó, làm hỏng hay vứt đi, đã trở lại trạng thái tự nhiên đến nửa phần, như là những phác thảo của tính dụng cụ. Cả chính cuộc đời mình, cũng không hiếm khi anh coi đó là một dụng cụ để mà phá hỏng, anh liên tục suýt phá hỏng nó và chơi của thua: rượu, ma túy, tất. Từ “nghệ thuật vị nghệ thuật” đến chủ nghĩa tượng trưng, thông qua chủ nghĩa hiện thực và trường phái Thi Sơn, mọi trường phái đều thống nhất ở một điểm rằng nghệ thuật là hình thức cao nhất của sự tiêu thụ thuần túy. Nó không giáo dục gì cả, nó không phản ánh ý thức hệ nào hết, nhất là nó quyết không giáo hóa: rất lâu trước khi Gide viết ra điều đó, Flaubert, Gautier, anh em Goncourt, Renard, Maupassant đã nói theo cách của mình rằng “chính là với những tình cảm tốt mà người ta làm ra văn học tồi”. Đối với một số người, văn

học là cái chủ quan đạt tới chỗ tuyệt đối, một ngọn lửa vui trong đó quần quai những cảnh leo đen đui: những đau khổ và thói hư tật xấu của họ; nằm ở dưới đáy của thế giới như trong một tù ngục, họ vượt lên trên nó và làm tiêu tán nó đi bằng sự không thỏa mãn làm phát lộ những nơi chốn khác” của mình. Dường như trái tim của họ khá đặc biệt nên bức tranh họ vẽ ra thật cần cỗi. Những người khác thì tự coi là nhân chứng không thiên vị của thời đại mình. Nhưng họ chẳng làm chứng với ai cả; họ đẩy cả bằng chứng và người làm chứng lên đến chỗ tuyệt đối; họ trưng lên cho bầu trời trong không bức tranh về cái thế giới quanh họ. Phỉnh phờ, đã bị chuyển vị, đã được thống nhất lại, bị mắc bẫy trong một văn phong nghệ sĩ, các biến cố của vũ trụ bị trung tính hóa đi và, có thể nói, bị đặt trong ngoặc đơn; chủ nghĩa hiện thực là một *époque*^(*). Ở đây cái sự thật không thể có được gặp cái Đẹp phi nhân tính “đẹp như một giấc mơ bằng đá”. Các tác giả, chừng nào anh ta còn viết, lẫn người đọc, chừng nào anh ta còn đọc, đều không còn thuộc thế giới này, họ đã chuyển thành cái nhìn thuần túy; họ nhìn thế giới từ bên ngoài, họ cố thâm vào mình cái nhìn của thượng

(*) Tiếng Hylạp trong nguyên văn, có nghĩa: một thời đại, một thời kỳ, một giai đoạn.

đế, hoặc giả, nếu ta muốn, hư không tuyệt đối. Nhưng dẫu sao tôi vẫn còn có thể tự nhận ra mình trong bức mô tả mà nhà văn trù tình nhất vẽ ra về những đặc điểm của anh ta; và, nếu tiểu thuyết thực nghiệm bắt chước khoa học, thì có thể ích dụng như khoa học không, có thể có những *ứng dụng* xã hội không? Những người cực đoan, do hoảng sợ phục vụ, mong rằng các tác phẩm của họ thậm chí không thể soi sáng người đọc về chính tâm hồn của mình, họ từ chối chuyển giao kinh nghiệm của mình. Đẩy đến tận cùng tác phẩm chỉ có thể hoàn toàn vô can khi nó hoàn toàn phi nhân tính. Đến chỗ tận cùng đó, mới hi vọng có một tác phẩm tuyệt đối, tính chất của xa hoa và hoang phí, vô dụng trong thế giới này bởi nó *không thuộc về thế giới* và không gọi nhớ gì hết về thế giới; trí tưởng tượng được quan niệm như là năng lực tuyệt đối *phủ nhận* cái có thật và vật thể nghệ thuật được xây dựng lên trên sự sụp đổ của vũ trụ. Đã có chủ nghĩa giả tạo kịch phát của Des Esseintes, sự rối loạn triệt để của tất cả các giác quan và, cuối cùng, sự phá hủy được sắp xếp của ngôn ngữ. Cũng đã có sự im lặng: cái im lặng băng giá, tác phẩm của Mallarmé - hay tác phẩm của M. Teste theo đó mọi sự thông lưu đều là uế tạp.

Mùi đất cuối cùng của nền văn học hào nhoáng

và chết người đó, là cái hư không. Mũi nhọn cuối cùng và bản chất sâu xa của nó: cái tinh thần mới chẳng có chút gì tích cực, nó là sự phủ định thuần túy và đơn giản cái thế tục; thời trung cổ cái thế tục là cái phi Bản chất trong quan hệ với cái Tinh thần; đến thế kỷ XIX thì ngược lại: thế tục là cái đầu tiên, tinh thần là cái ký sinh phi bản chất gặm mòn và muốn phá hủy nó. Phải phủ nhận thế giới hay tiêu thụ nó. Phủ nhận nó bằng cách tiêu thụ nó. Flaubert viết để cởi bỏ khỏi mình các con người và các sự vật. Câu của ông vây đối tượng, chop bắt lấy nó, khiến nó bất động và đánh “gãy xương sống nó, trùm lên nó, tự biến thành đá và làm cho nó hóa đá cùng mình. Cái câu ấy mù và câm, không có động mạch, không một hơi thở đời sống, một sự im lặng sâu thẳm chia cắt nó với câu tiếp sau; nó rơi vào khoảng không, vĩnh viễn, và kéo cả con mồi của nó theo trong cuộc rơi vô tận. Mọi hiện thực, một khi đã được tả ra rồi, là bị xóa bỏ trên bản kiểm kê: chuyển sang cái tiếp sau. Chủ nghĩa hiện thực không gì khác hơn là cuộc săn lớn buồn tẻ đó. Trước hết là phải yên tâm. Nơi nào nó đã đi qua, cỏ không mọc nữa. Quyết định luận của tiểu thuyết tự nhiên chủ nghĩa đè nát đời sống, thay thế hành động của con người bằng những bộ máy chỉ chuyển động theo một

chiều. Nó chỉ có mỗi một đề tài: sự tan rã chậm chạp của một con người, một xí nghiệp, một gia đình, một xã hội; phải trở lại từ số không, người ta bắt lấy tự nhiên ở trạng thái mất cân bằng sinh lợi và người ta xóa sự mất cân bằng ấy đi, người ta trở lại một sự cân bằng chết bằng cách hủy bỏ các lực hiện diện. Khi, ngẫu nhiên, nó trình bày với ta về thành công của một kẻ tham lam thì đây là một vẻ bên ngoài: Anh BẠN BÁNH^(*) không xung phong đánh chiếm các đồn lẻ của giai cấp tư sản, đây là một con lặn^(**), lúc trôi lên thì chỉ chứng tỏ sự sụp đổ của một xã hội. Và khi chủ nghĩa tượng trưng khám phá ra mối quan hệ thân thuộc chặt chẽ giữa cái đẹp và cái chết, nó chỉ làm rõ ràng thêm chủ đề của toàn bộ nền văn học thời bán thế kỷ. Vẻ đẹp của quá khứ, bởi nó không còn nữa, vẻ đẹp của những cô gái trẻ hấp hối và của những đóa hoa đang tàn, vẻ đẹp của tất cả những xói mòn và tất cả những đổ nát, phẩm giá cao nhất của sự tiêu thụ, của bệnh tật gặm nhấm, của tình yêu ngổn ngấu, của nghệ thuật gây chết người, cái chết có mặt khắp nơi, trước mặt ta, sau lưng ta, tận cả

^(*) *Anh BẠN BÁNH*, tên một cuốn tiểu thuyết của Guy de Maupassant. Anh BẠN BÁNH là nhân vật chính, một kiểu Xuân tóc đỏ)

^(**) *Con lặn* (le ludion): dụng cụ thả vào trong nước để đo áp lực trên bề mặt của nước, cũng có người dịch là tiềm thủy kế (B.T).

trong vầng mặt trời và trong các mùi hương của trái đất. Nghệ thuật của Barnes là một sự chiêm nghiệm về cái chết: một vật là đẹp khi nó có thể “tiêu thụ được”, nghĩa nó chết khi ta tận hưởng nó. Cấu trúc thời gian đặc biệt hợp nhất với trò chơi đế vương đó, là cái khoảnh khắc. Bởi nó trôi qua và, trong chính nó, nó là hình ảnh của vĩnh hằng, nó là sự phủ định của thời gian con người, cái thời gian ba chiều ấy của lao động và của lịch sử. Xây thì mất rất nhiều thời gian, còn đập đổ tất cả thì chỉ cần khoảnh khắc. Khi ta nhìn tác phẩm của Gide trong phối cảnh đó, không thể không thấy ở đấy lối đạo đức học, hoàn toàn giành riêng cho nhà văn - người tiêu thụ. Hành vi vô can của ông, là gì vậy, nếu không là kết quả của một thế kỷ hài kịch tư sản và đòi hỏi cấp bách của tác giả - quý phái. Rất đáng chú ý các ví dụ đều là mượn từ sự tiêu thụ: Philoclete cho cây cung của mình, kẻ triệu phú phung phí các tờ bạc ngân hàng của y, Bernard ăn cắp, Lafcadio giết người, Melaque bán đồ gỗ của mình. Sự chuyển động huỷ hoại đó sẽ đi đến các hệ quả tốt cùng của nó. “Hành vi siêu thực đơn giản nhất, Breton sẽ viết hai mươi năm sau, là, súng lục cầm tay, xuống đường và bắn hù họa vào đám đông, càng nhiều càng tốt”. Đây là đoạn kết thúc cuối cùng của một quá trình biện

chúng dài: ở thế kỷ XVIII văn học là phủ định; dưới triều đại tư sản, nó chuyển sang trạng thái phủ định tuyệt đối và tự tại, nó trở thành một quá trình triệt hạ muôn màu và óng ánh. Breton còn viết: “Chủ nghĩa siêu thực không dính dáng đến chuyện quan tâm nhiều... tới tất cả những gì không nhằm đến cứu cánh triệt hạ con người thành một sự sáng rực nội tại và mù chẳng phải là linh hồn của băng giá cũng chẳng phải linh hồn của lửa”. Rốt cục văn học chỉ còn có thể tự phủ nhận chính nó. Đây chính là điều người ta làm dưới cái tên chủ nghĩa siêu thực: người ta đã viết trong bảy mươi năm để tiêu thụ thế giới; sau năm 1918 người ta viết để tiêu thụ văn học, người ta phung phí các truyền thống văn học, người ta hoang phí các từ, người ta ném các từ vào nhau để làm cho chúng vỡ tung ra. Văn học như là phủ định tuyệt đối trở thành phản - văn học; chẳng bao giờ nó từng *văn học hơn*: cái khóa đã đóng lại.

Cùng lúc đó, nhà văn, bắt chước lối sống phóng túng hoang phí của một thói quý tộc bẩm sinh, chẳng lo gì nhiều hơn là thiết lập sự vô trách nhiệm của mình. Anh ta bắt đầu bằng việc làm nổi bật các quyền của thiên tài, chúng thay thế quyền thiêng liêng của chế độ quân chủ chuyên quyền. Bởi vì cái đẹp, đấy là sự xa hoa đẩy đến tột độ, bởi vì

nó là một giàn thiêu có những ngọn lửa lạnh chiếu sáng và thiêu hủy mọi thứ, bởi vì nó tự nuôi sống bằng tất cả các hình thức của sự tiêu mòn và phá hủy, đặc biệt là sự đau đớn và cái chết, người nghệ sĩ, là vị giáo sĩ của nó, có quyền nhân danh nó mà đòi hỏi và khi cần thì gây ra đau khổ cho những người thân của mình. Còn phần anh ta, anh ta đã cháy từ lâu rồi, anh được cấu tạo bằng tro; cần có những nạn nhân khác để nuôi ngọn lửa. Đặc biệt là đàn bà, họ sẽ làm anh đau khổ và anh sẽ trả lại cho họ xứng đáng; anh mong muốn có thể đem lại đau khổ cho tất cả những gì bao quanh họ. Và nếu anh không có phương tiện để gây ra các thảm họa, thì anh sẽ bằng lòng nhận các đồ cúng. Những người hâm mộ đàn ông và đàn bà sẵn đây để anh đốt cháy con tim họ hay để anh tiêu tiền của họ mà không hề biết ơn cũng chẳng ân hận. Maurice Sachs kể rằng ông ngoại anh ta, hâm mộ Anatole France đến như là bị ám ảnh vậy, đã tiêu tốn cả một gia tài để bày biện đồ đạc ở biệt thự Said. Khi ông chết, France đọc lời diếu nguyện khen như sau: “Tiếc thay! Ông ta từng có thể dùng để bày trong nhà”. Lấy tiền của người tư sản, nhà văn thực thi thiên chức của mình bởi anh trích ra một phần sự giàu có để tiêu hủy nó thành khói. Và, cùng lúc, anh tự đặt mình lên trên mọi trách nhiệm: anh

phải có trách nhiệm với ai nào? Và nhân danh cái gì? Nếu tác phẩm của anh là nhằm xây dựng, người ta sẽ có thể đòi hỏi anh tính toán. Nhưng vì anh tự khẳng định mình là thuần túy phá hủy, anh thoát khỏi phán xử. Hồi cuối thế kỷ, tất cả những cái đó còn khá lộn xộn và mâu thuẫn. Nhưng khi văn học, với chủ nghĩa siêu thực, tự biến mình thành kích động giết người, ta sẽ thấy nhà văn, do một chuỗi liên kết ngược đời mà lại logic, đặt ra rõ ràng nguyên lý về sự phi trách nhiệm hoàn toàn của mình. Nói đúng ra, anh ta không đưa ra rõ ràng các lý lẽ, anh nấp mình trong vùng bùng biến của lối viết tự động. Nhưng các lý do thì hiển nhiên: một giai cấp quý tộc ăn bám thuần túy tiêu thụ mà chức năng là thiêu đốt không ngừng nghỉ của cải của một xã hội lao động và sinh lợi không thể thuộc quyền xét xử của cái tập thể mà nó phá hủy. Và vì sự phá hủy có hệ thống ấy không bao giờ vượt quá *chuyện gây tai tiếng*, nên có thể nói rằng, kỳ thực, nhà văn có nhiệm vụ đầu tiên là gây ra vụ tai tiếng và có quyền không thể mất hiệu lực thoát khỏi mọi hậu quả của nó.

Giai cấp tư sản cứ mặc kệ; nó cười các trò đại đột đó. Nó chẳng cần gì cái chuyện nhà văn khinh miệt nó; sự khinh miệt đó chẳng đi xa gì, bởi đó là công chúng duy nhất của nhà văn, anh chỉ nói

điều đó với nó, anh thổ lộ điều đó với nó; như thế đó là một sợi dây nối hai bên lại với nhau. Và dẫu anh có được sự chú ý của nhân dân đi nữa, thử hỏi phỏng có khả năng anh khích động được sự bất bình của đám đông bằng cách trình bày với họ rằng người tư sản suy nghĩ thấp hèn không? Chẳng làm gì có chuyện một lý thuyết về sự tiêu thụ tuyệt đối lại có thể phình phờ được các giai cấp cần lao. Và chẳng giai cấp tư sản biết rõ rằng nhà văn đã bí mật đứng về phía nó: anh ta cần nó để bào chữa cho cái mỹ học chống đối và hận thù của mình; anh nhận các của cải mình tiêu dùng từ nó; anh mong ước duy trì trật tự xã hội để có thể cảm thấy là người xa lạ ngay trong nhà mình: nói gọn lại, đây là một kẻ nổi loạn, chứ không phải một người cách mạng. Những kẻ nổi loạn, nó có cách thỏa thuận. Nói theo một cách nào đó, thậm chí, nó còn tiếp tay với họ: tốt hơn cả là nén các lực lượng phủ định lại trong một chủ nghĩa duy mỹ hào huyền, trong một cuộc nổi loạn không có hiệu quả; thả cho họ tự do, họ có thể phục vụ các giai cấp bị bóc lột mất. Và lại độc giả tư sản hiểu theo cách của mình cái nhà văn gọi là *tính vô can* trong tác phẩm của anh ta: đối với anh ta đó chính là bản chất của cái tâm linh và biểu hiện anh hùng sự cắt đứt của anh với cái thế tục; đối với họ một

tác phẩm vô can thì căn bản vô hại, đây là một món tiêu khiển; chắc chắn là họ thích thú văn học của Bordeaux, của Bourget hơn nhưng họ thấy có những quyển sách vô ích để khuấy khỏa bớt đi khỏi những lo toan nghiêm túc và giải lao để lấy lại sức, thì cũng là tốt thôi. Như vậy, ngay khi đã công nhận tác phẩm nghệ thuật chẳng dùng để làm gì cả, công chúng tư sản vẫn còn tìm ra được cách để sử dụng nó. Thành công của nhà văn được xây dựng trên sự hiểu lầm này: bởi anh ta vui mừng vì chẳng ai biết đến mình nên việc đọc giả hiểu lầm anh là bình thường. Bởi trong tay anh, văn học đã trở thành cái thứ phù định thuần túy nọ, chỉ sống bằng chính mình, nên anh phải chờ đợi họ mỉm cười khi nghe những lời chửi rủa gay gắt nhất của anh, mà nói rằng: “Chỉ là chuyện văn học ấy mà” và bởi vì đây chỉ là thuần túy bất đồng của một trí óc nghiêm túc cho nên anh phải thấy về nguyên tắc việc họ chẳng coi trọng gì anh, là tốt thôi. Cuối cùng cả hai phía đều gặp nhau trong những tác phẩm “hư vô chủ nghĩa” nhất của thời đại, dẫu là thậm chí với tai tiếng và không hoàn toàn có ý thức. Ấy là vì nhà văn, dẫu có cẩn thận che giấu người đọc của mình đến bao nhiêu, cũng không bao giờ hoàn toàn thoát được ảnh hưởng nham hiểm của họ. Là người tư sản

xấu hổ, viết cho tư sản mà lại tự giấu mình, anh có thể tung ra những ý tưởng điên rồ nhất: các ý tưởng thường chỉ là những chiếc bọt bong bóng sủi lên trên bề mặt của tâm trí. Nhưng kỹ thuật của anh tiết lộ anh, bởi anh không canh chừng nó chặt chẽ bằng, nó bộc lộ một sự lựa chọn sâu hơn và thực hơn, một thứ siêu hình tăm tối, một mối quan hệ xác thực với xã hội đương thời. Dầu sự vô sỉ trơ trẽn đến đâu, dầu đề tài được chọn cay đắng đến đâu, kỹ thuật tiểu thuyết thế kỷ XIX vẫn đưa ra cho công chúng Pháp một hình ảnh đáng yên lòng về giai cấp tư sản. Nói cho đúng, các tác giả của chúng ta đã thừa kế kỹ thuật đó, nhưng họ có công hiệu chỉnh nó. Sự xuất hiện của nó, có từ thời trung cổ, trùng hợp với việc lần đầu tiên có sự trung gian suy tưởng qua đó nhà văn ý thức được về nghệ thuật của mình. Lúc đầu anh kể mà không tự mình xuất hiện cũng chẳng suy ngẫm về vai trò của mình, bởi vì các đề tài truyện kể của anh hầu hết đều có nguồn gốc dân gian hoặc, dù thế nào đi nữa, cũng có tính tập thể và anh chỉ có việc biến nó thành tác phẩm; tính chất xã hội của chất liệu anh nhào nặn cũng như việc nó từng tồn tại trước khi anh quan tâm đến nó, trao cho anh một vai trò trung gian và đủ bào chữa cho anh: anh là người biết được những truyện hay nhất

và thay vì kể chúng bằng miệng, anh viết chúng ra trên giấy; anh chẳng sáng chế thêm bao nhiêu, anh hoàn thiện chúng thật tỉ mỉ, anh là người viết sử của cái tưởng tượng. Khi anh tự mình chế ra những cái hư cấu mà anh cho xuất bản, anh mới nhận ra: anh khám phá ra cùng lúc niềm cô đơn gần như là tội lỗi của mình và sự vô can không thể bào chữa, tính chủ quan của sáng tạo văn học. Để che giấu những điều đó với mọi người và với chính mình, để thiết lập quyền cầm bút của mình, anh đã muốn làm cho những cái mình sáng chế ra có vẻ thật.

Không thể giữ cho các truyện kể của mình vẻ mờ đục gần như là vật chất vốn là đặc tính của chúng khi chúng hiện lên từ trí tưởng tượng tập thể, anh giả vờ như ít ra chúng không sinh ra từ anh và anh đưa chúng ra đó như những hoài niệm. Để làm việc đó, anh xuất hiện trong các tác phẩm của mình như một người kể chuyện theo truyền thống truyền khẩu, cùng lúc anh đưa vào đấy một thính giả hư cấu là đại diện cho công chúng thực của mình. Các nhân vật của *Décaméron* là như vậy, tình trạng lưu đày nhất thời của họ giống tình trạng của các tăng lữ một cách kỳ lạ và họ liên tục đóng vai người kể chuyện, người nghe, người bình luận. Như vậy, sau thời chủ nghĩa hiện thực khách

quan và siêu hình coi các từ của truyện kể như là những sự vật mà chúng gọi tên và thực chất của nó là vũ trụ, thì đến thời của chủ nghĩa lý tưởng văn học coi từ chỉ tồn tại trong một cửa miệng hay dưới một ngòi bút và thực chất phản hồi trở lại vào một người nói mà nó chứng thực sự hiện diện, bản chất của truyện kể là cái chủ quan nhận thức và suy tưởng vũ trụ, và nhà tiểu thuyết, thay vì đưa người đọc tiếp xúc trực tiếp với đối tượng, trở nên có ý thức về vai trò trung gian của mình và thể hiện sự trung gian trong một người đọc tấu hu cấu. Ngay từ lúc đó câu chuyện ta cung cấp cho công chúng mang đặc tính chính là đã được suy tưởng rồi, nghĩa là đã được xếp loại, sắp đặt, xen tĩa, làm cho sáng sủa ra, hay đúng hơn là chỉ được cung cấp thông qua những tư tưởng mà người ta đã chiêm nghiệm trong khi quay nhìn lại nó. Chính vì vậy, trong khi thời gian của sử thi, vốn mang nguồn gốc tập thể, thông thường là thời hiện tại, thì thời gian của tiểu thuyết hầu như bao giờ cũng là thời quá khứ. Từ Boccace đến Cervantès rồi đến tiểu thuyết Pháp thế kỷ XVII và XVIII, phương pháp trở nên phức tạp hơn và trở thành có ngăn kéo^(*) bởi vì tiểu thuyết vừa đi vừa nhặt nhạnh và sắp nhập thể châm biếm, ngụ

(*) Tiểu thuyết có ngăn kéo (roman à tiroirs): tiểu thuyết có xen thêm những hồi xa cốt truyện (như những ngăn kéo riêng)

ngôn và chân dung⁷: nhà tiểu thuyết xuất hiện ở chương I, anh báo tin, anh gọi độc giả của mình, cảnh cáo họ, cam đoan về tính thực của câu chuyện; đây là điều tôi sẽ gọi là tính chủ quan thứ nhất; rồi, trên đường đi, nhiều nhân vật phụ sẽ vào cuộc, người kể chuyện gặp họ và họ cắt đứt dòng chảy của cốt truyện để kể về những nỗi bất hạnh của họ: đó là những tính chủ quan thứ hai, được tính chủ quan thứ nhất chống đỡ và phục nguyên: một số truyện được suy tưởng lại và lý trí hóa lại ở cấp độ thứ hai như thế đó⁸. Người đọc không bao giờ bị sự kiện phủ ngợp: nếu người kể chuyện bị bất ngờ khi nó xảy ra, anh không *thông truyền* nỗi bất ngờ ấy của anh cho họ; anh chỉ đơn giản thông báo nó với họ thôi. Còn nhà tiểu thuyết, vì tin chắc rằng hiện thực duy nhất của từ là phải được nói ra, vì anh ta sống trong một “thế kỷ lễ độ ở đây còn có một nghệ thuật trò chuyện, anh đưa những người kể chuyện vào sách của mình để chứng thực những từ người ta đọc thấy ở đây, nhưng vì anh phải biểu thị bằng từ các nhân vật có chức năng là nói, nên anh ta không thoát được cái vòng lẩn quẩn⁹. Và, hẳn là, các tác giả thế kỷ XIX dồn nỗ lực của mình vào việc kể sự kiện, đã cố trả lại cho sự kiện một phần vẻ tươi mát và mãnh liệt của nó, nhưng phần đông họ quay trở

lại cái kỹ thuật lý tưởng chủ nghĩa vốn thích ứng hoàn toàn với chủ nghĩa lý tưởng tư sản. Các tác giả rất khác biệt nhau đến như Barbey d'Aurevilly và Fromentin vẫn thường xuyên dùng lối này. Trong cuốn *Dominique*, chẳng hạn, ta thấy một tính chủ quan thứ nhất làm chỗ dựa cho một tính chủ quan thứ hai và chính cái thứ hai này kể chuyện. Không ở đâu phương pháp này rõ rệt hơn ở Maupassant. Cấu trúc các truyện ngắn của ông hầu như không thay đổi: trước hết người ta giới thiệu cho ta cử tọa, nói chung là giới thượng lưu hào nhoáng tụ họp trong một phòng khách, sau một bữa ăn. Đã là đêm, làm nguội hết mọi sự, mệt mỏi và dục vọng. Những người bị áp bức ngủ rồi, những kẻ nổi loạn cũng vậy; thế giới đã được liệm vùi, câu chuyện lại trở dậy. Chỉ có, trong một vầng hẹp ánh sáng vây quanh bốn bề là hư không, cái đám tinh hoa này còn thức, mãi bận bịu với các lễ nghi của họ. Nếu còn có những tầng tịu nào đó giữa họ với nhau, những mối tình, những thù hận, người ta không nói cho ta hay và, vả chăng, các ham muốn và giận dữ đều đã lặng câm: những người đàn ông và những người đàn bà đó đang chăm chú *duy trì* văn hóa của họ và *nhận ra nhau* bằng các nghi lễ của phép lịch sự. Họ biểu thị trật tự trong vẻ cao nhã nhất của nó: im lặng của đêm,

tắt lạng của các dục vọng, mọi thứ đều đồng quy để biểu tượng giai cấp tư sản ổn định hồi cuối thế kỷ, nó nghĩ rằng sẽ chẳng còn có gì xảy đến nữa và nó tin ở tính vĩnh cửu của tổ chức tư bản. Trên cái nền đó, người kể chuyện được đưa vào: ấy là một người đứng tuổi, từng “thấy nhiều, đọc nhiều và nhớ nhiều”, một chuyên gia về từng trái, thầy thuốc, nhà binh, nghệ sĩ hay Don Juan^(*). Anh ta đã đến cái thời điểm của cuộc đời mà, theo một huyền thoại kính cẩn và thuận tiện, con người phải được giải phóng khỏi mọi dục vọng và ngẩng nhìn lại những dục vọng mình từng trải qua với một sự minh mẫn khoan dung. Tâm hồn anh yên tĩnh như trời đêm; câu chuyện anh kể, anh đã tước bỏ nó đi khỏi mình rồi; nếu anh từng đau khổ vì nó, thì anh cũng đã biến đau khổ thành mật ngọt, anh quay lại nó và nhìn nó trong chân lý, nghĩa là *sub specia aternitatis* (*). Đã từng biến loạn, đúng vậy, nhưng biến loạn ấy đã chấm dứt từ lâu rồi: các diễn viên đã chết hay đã lấy vợ lấy chồng hay đã nguôi ngoai. Như vậy cuộc phiêu lưu là một vụ mất trật tự ngắn ngủi đã bị xóa bỏ

(*) (*Don Juan*: nhân vật thần thoại, gốc Tây Ban Nha, người chuyên quyến rũ phụ nữ, báng bố và tàn bạo. Là nhân vật trong vô số tác phẩm văn học nghệ thuật châu Âu.

(*) Tiếng La tinh: Trong hình thức vĩnh hằng.

rồi. Nó được kể lại từ quan điểm của trải nghiệm và đạo lý, nó được đón nghe từ quan điểm của trật tự. Trật tự chiến thắng, trật tự ở khắp nơi, nó ngấm nhìn một vụ mất trật tự đã rất xưa cũ cứ như nước từ một ngày hè còn giữ kỷ ức về những lần tần tùng thoáng qua. Vả chẳng thậm chí có từng bao giờ biến loạn thật không? Gọi lên một sự thay đổi bất ngờ sẽ khiến cái xã hội tư sản này hoảng sợ. Cả vị tướng lẫn người bác sĩ không đưa ra câu chuyện ở trạng thái thô nguyên: đây là những trải nghiệm, mà họ đã chắt lọc ra phần cốt lõi và ngay khi vừa mở lời họ đã báo trước với ta rằng câu chuyện của họ mang một giá trị đạo đức. Như vậy câu chuyện là để giải thích: nó nhằm tạo ra một quy luật tâm lý trên một ví dụ. Một quy luật, hay như Hegel nói, hình ảnh yên tĩnh của sự biến đổi. Và ngay chính sự biến đổi kia, tức là phương diện cá nhân của giai thoại, có phải là một vẻ bề ngoài không? Trong chừng mực người ta cắt nghĩa nó, người ta thu nhỏ hệ quả toàn bộ, cái bất ngờ vào cái đã chờ đợi và cái mới vào cái cũ. Người kể chuyện tiến hành trên sự kiện nhân sinh cái công việc mà, theo Meyerson, nhà bác học thế kỷ XIX tiến hành trên sự kiện khoa học: anh ta rút cái dị biệt lại thành cái đồng nhất. Và nếu, thỉnh thoảng, tình nghịch, anh muốn giữ

cho câu chuyện của mình đôi chút về đáng ngại, anh ta định lượng cẩn thận tính không thể khắc phục được của biến đổi, như trong các truyện ngắn hư ảo ở đó, đằng sau cái không thể giải thích được, tác giả để cho ta đoán ra cả một hệ nhân quả sẽ khôi phục tính hợp lý trong vũ trụ. Như vậy, đối với nhà tiểu thuyết xuất thân từ cái xã hội đã được ổn định ấy, sự biến đổi là một cái không tồn tại, như đối với Parménide, như cái ác đối với Claudel. Và dầu có tồn tại đi nữa, thì nó cũng chỉ là một đảo lộn cá nhân trong một tâm hồn không thích nghi. Vấn đề không phải là nghiên cứu trong một thế thống đang vận động - xã hội, vũ trụ - chuyển động tương đối của các hệ thống bộ phận mà là xem xét từ quan điểm của sự dừng lại tuyệt đối cái chuyển động tuyệt đối của một hệ thống bộ phận tương đối riêng biệt, tức là nói rằng ta có những vật chuẩn tuyệt đối để xác định nó và ta biết nó, một cách thích đáng, trong sự thật tuyệt đối của nó. Trong một xã hội có trật tự, chiêm nghiệm về tính vĩnh hằng của mình và ca tụng nó bằng các nghi lễ, một con người gọi lên bóng ma của một sự mất trật tự đã qua, làm cho nó lấp lánh lên, tô điểm cho nó những vẻ yêu kiều lỗi thời, và khi nó sắp khiến người ta lo ngại, thì xua tan nó đi bằng một cú đũa thần, thay thế nó bằng tôn ti

vĩnh cửu các nguyên nhân và các quy luật. Trong nhà ảo thuật đã tự giải phóng mình ra khỏi lịch sử và cuộc sống bằng cách thấu hiểu nó và nổi lên trên cử tọa vì những hiểu biết và bằng kinh nghiệm của mình, ta nhận ra nhà quý tộc bay lượn ta đã nói đến trên kia¹⁰.

Ta nói nhiều về phương pháp tự sự Maupassant đã dùng, ấy là vì nó là kỹ thuật cơ bản của tất cả các nhà tiểu thuyết Pháp thế hệ ông, thế hệ ngay trước ông và các thế hệ tiếp sau. Người kể chuyện ở bên trong luôn luôn hiện diện. Anh ta có thể biến thành trù tuợng, thậm chí nhiều khi anh không được chỉ ra rõ rệt, nhưng, dù thế nào, ta vẫn nhận ra sự kiện thông qua chủ quan của anh ta. Khi anh hoàn toàn không xuất hiện, không phải là người ta đã hủy bỏ anh ta đi như một động lực vô ích: ấy là anh đã trở thành nhân cách thứ hai của tác giả. Trước trang giấy trắng, tác giả nhìn thấy những điều tuợng tuợng của mình chuyển đổi thành những trải nghiệm, anh không còn viết nhân danh chính mình nữa mà là theo lời đọc của một người già dặn, tinh thần điềm tĩnh là chứng nhân của những hoàn cảnh được kể lại. Daudet chẳng hạn, rõ ràng bị ám bởi bóng ma của một người kể chuyện phòng khách truyền cho ông những thói tật và cái lối xuề xòa đáng yêu của kiểu trò chuyện

trong giới thượng lưu, thốt lên, nói mĩa, hỏi, gọi cử tọa: “A! Anh ta thất vọng quá chừng, anh chàng Tartarin! Và các bạn có biết vì sao không? Tôi đoán với các bạn cả nghìn...”. Ngay cả các nhà văn hiện thực muốn làm những người chép sử khách quan của thời đại mình cũng giữ cái công thức trừu tượng của phương pháp, nghĩa là phải có một môi trường chung, một cái nền chung cho tất cả các tiểu thuyết của họ, nó không phải là cái chủ quan cá nhân và lịch sử của nhà tiểu thuyết, mà là cái chủ quan lý tưởng và phổ biến của con người trải nghiệm. Trước hết truyện được kể ở thì quá khứ: quá khứ nghi lễ, để tạo một khoảng cách giữa các sự kiện và công chúng, quá khứ chủ quan, tương đương với ký ức của người kể chuyện, quá khứ xã hội bởi vì giai thoại không thuộc về lịch sử không có kết luận đang hình thành mà là lịch sử đã được làm xong rồi. Nếu quả đúng như Janet nói, rằng ký ức khác với sự phục sinh miên hành quá khứ ở chỗ cái này tái hiện sự kiện đúng với độ kéo dài của chính nó, trong khi cái kia có thể nén lại vô hạn, có thể kể trong một câu hay một pho sách, tùy theo yêu cầu của công cuộc, ta có thể nói rằng các tiểu thuyết này, với những đoạn co rút thời gian đột ngột tiếp liền những đoạn trải rộng kéo dài, rất chính xác là những hoài niệm. Lúc

thì người kể chuyện rồn lại để tả một phút quyết định, lúc thì anh ta nhảy vọt qua nhiều năm: “Ba năm trôi qua, ba năm đau khổ buồn tẻ...”. Anh ta không từ chối soi sáng hiện tại của các nhân vật bằng tương lai của họ: “Bấy giờ họ còn chưa ngờ được cuộc gặp gỡ ngắn ngủi này sẽ có những hậu quả bi thảm”, và, từ điểm nhìn này của mình, anh ta không sai, bởi cái hiện tại ấy và cái tương lai ấy, cả hai đều đã đi qua, bởi thời gian của ký ức đã mất đi tính không thể quay ngược lại được của nó và ta có thể đi lại trong đó từ trước đến sau hay từ sau về trước. Và chẳng các ký ức anh cung cấp cho ta, đã được nhào nặn, suy nghiệm lại, được đánh giá, cung cấp cho ta một bài học có thể hấp thụ tức thì: các tình cảm và các hành vi thường được trình bày như những ví dụ điển hình về các quy luật tâm hồn: “Daniel, cũng như như mọi người trai trẻ...”. “Ève rất đàn bà ở chỗ...”, “Mercier có cái thói, thường gặp ở những người quan liêu...”. Và vì các quy luật ấy không thể được khám phá tiên nghiệm, càng không thể nắm được bằng trực giác, hay cơ sở trên một thí nghiệm khoa học và có khả năng được tạo lại phổ biến, chúng đưa người đọc trở lại cái chủ quan đã quy nạp những thu nhận đó từ những hoàn cảnh của một cuộc sống xáo động. Trong ý nghĩa đó có thể nói phần

lớn các tiểu thuyết Pháp, dưới nền cộng hoà thứ ba, đều mang tham vọng, dẫu tuổi thật các tác giả của chúng là bao nhiêu và cái tuổi ấy càng trẻ hơn thì tham vọng ấy càng mạnh hơn, là được viết bởi các bậc ngũ tuần.

Trong toàn bộ thời kỳ ấy, kéo dài nhiều thế hệ, giai thoại được kể từ điểm nhìn của cái tuyệt đối, nghĩa là của trật tự, đây là một sự thay đổi có tính địa phương trong một hệ thống ở trạng thái nghỉ; cả tác giả lẫn người đọc đều chẳng chịu rủi ro nào hết, chẳng phải sợ bất ngờ nào hết: sự kiện đã đi qua, đã được xếp loại, đã được hiểu. Trong một xã hội đã được ổn định, còn chưa ý thức được về những hiểm họa đe dọa nó, có một nền luân lý, một thang giá trị và một hệ thống những giải thích để sáp nhập những đổi thay địa phương, tin chắc rằng mình đứng ngoài tính lịch sử và chẳng có gì quan trọng xảy ra nữa trong một nước Pháp tư sản, được trồng tía đến tấc đất cuối cùng, được những bức tường thành già hàng thế kỷ chia thành ô như bàn cờ, đông cứng trong các phương pháp công nghiệp của nó, ngủ trên vinh quang cuộc cách mạng của mình, không một kỹ thuật tiểu thuyết nào khác là có thể quan niệm được; những phương pháp mới mà người ta định du nhập chỉ đạt kết quả gây tò mò hay chẳng hề có tương lai:

chẳng ai đòi hỏi chúng cả, từ các tác giả, người đọc cho đến cơ cấu của tập thể và các huyền thoại của nó¹¹.

Như vậy, trong khi văn chương, thông thường, trong một xã hội biểu thị một chức năng được sáp nhập và mang tính chiến đấu, thì trong xã hội tư sản thời cuối, thế kỷ XIX bày ra cái cảnh không có tiền lệ này: một tập thể cần lao và tập hợp chung quanh ngọn cờ sản xuất, từ đó xuất phát ra một nền văn học, không hề phản ánh nó, chẳng bao giờ nói với nó về điều nó quan tâm, bênh vực cái đối lập với hệ tư tưởng của nó, đồng hoá cái đẹp với cái phi sinh lợi, không chịu sáp nhập, thậm chí không mong muốn người ta đọc mình, tuy nhiên, từ trong lòng cuộc nổi loạn của mình, vẫn phản ánh các giai cấp thống trị trong các cấu trúc sâu xa của chúng và trong “phong cách” của chúng.

Không nên đổ trách các nhà văn thời kỳ này: họ đã làm những gì họ có thể và ta tìm thấy trong số họ đôi người lớn nhất và thuần khiết nhất trong các nhà văn của chúng ta. Và lại vì mỗi ứng xử của con người bộc lộ cho ta thấy một phương diện của vũ trụ, dầu họ muốn hay không thái độ của họ đã

làm giàu cho chúng ta khi phát hiện cho ta thấy tính vô can như là một trong những kích cỡ vô tận của thế giới và một mục đích khả dĩ của hoạt động con người. Và vì họ đã là những nghệ sĩ, tác phẩm của họ chứa đựng một tiếng gọi tuyệt vọng hướng đến niềm tự do của người đọc mà họ giả vờ khinh miệt. Tác phẩm của họ đã đẩy sự bất hòa đến cùng cực, đến chỗ tự bất hoà với chính mình; nó đã, hé cho ta thấy một sự im lặng đen kịt ở phía bên kia cuộc tàn sát các tù, và, ở phía bên kia tinh thần nghiêm túc, bầu trời trống rỗng và trần trụi của các sự tương đương; nó mời gọi ta trôi nổi lên trong cõi hư không bằng cuộc phá hủy tất cả các huyền thoại và tất cả các bảng thang giá trị, nó phát lộ cho ta ở con người, ở chỗ mối tương quan sâu kín với siêu thực thần thánh, một mối quan hệ mật thiết và thâm kín với cái Không Gì Hết; đây là nền văn học của tuổi thiếu niên, của cái tuổi còn được trợ cấp và được cha mẹ nuôi, chàng trai trẻ, vô dụng và chẳng có trách nhiệm gì hết, phung phí tiền bạc của gia đình mình, phán xét bố cậu ta và dựa vào cuộc sụp đổ của cái vũ trụ nghiêm túc che chở tuổi thơ của cậu. Nếu ta nhớ lại rằng cuộc lễ hội, như Caillos đã chỉ ra rất đúng, là một trong những khoảnh khắc tiêu cực khi cộng đồng tiêu hủy của cái nó đã gom góp được, vi phạm các

điều luật trong nền đạo đức của mình, phá hủy vì thích thú phá hủy, ta sẽ thấy văn học hồi thế kỷ XIX, bên lề một xã hội cần lao vốn có khoa thần bí học của sự tiết kiệm, là một lễ hội lớn xa hoa và bi thảm, một lời mời gọi thiêu hủy trong một sự vô đạo đức huy hoàng, trong ngọn lửa của dục vọng, cho đến chết. Khi tôi sẽ nói rằng nó đã tìm được sự hoàn tất muộn màng của nó và kết cục của nó trong chủ nghĩa siêu thực đang tờ-rốt-kit-hóa, người ta sẽ hiểu rõ hơn cái chức năng nó đảm trách trong một xã hội quá đóng kín: đây là một cái van an toàn. Dù sao, từ cuộc lễ hội vĩnh viễn cho đến cuộc cách mạng thường trực, cũng chẳng còn xa lắm.

Vậy mà thế kỷ XIX đối với nhà văn lại là thời lỗi lầm và sa sút. Nếu anh ta đã chấp nhận sự giáng loại từ bên dưới và đưa lại cho nghệ thuật của mình một nội dung, thì anh ta đã đeo đuổi bằng những phương tiện khác và trên một bình diện khác sự nghiệp của những bậc tiền bối của mình. Họ đã đóng góp vào việc đưa văn học từ phủ định và trùu tượng trở thành dựng xây cụ thể, trong khi vẫn giữ cho nó tính tự trị mà thế kỷ XVIII đã chinh phục cho nó và không có chuyện thu mất lại của nó nữa, anh đã lại sáp nhập được nó vào xã hội, bằng cách soi sáng và ủng hộ những yêu sách của

giai cấp vô sản anh đã làm sâu sắc thêm bản chất của nghệ thuật viết và hiểu rằng có sự trùng hợp, không chỉ giữa tự do hình thức trong suy nghĩ và nền dân chủ chính trị mà cả giữa nghĩa vụ vật chất phải chọn con người làm đề tài vĩnh cửu của suy nghiệm và nền dân chủ xã hội; văn phong của anh đã tìm lại được một sức căng nội tại bởi nó hướng tới một công chúng bị chia xé. Ra sức thức tỉnh ý thức của giai cấp công nhân trong khi chúng thực trước những người tư sản về sự đồi bại của họ, các tác phẩm của anh đã phản ánh cả toàn thế giới; anh đã biết được cách phân biệt đức hào hiệp, là ngọn nguồn nguyên sơ của tác phẩm nghệ thuật, tiếng gọi tuyệt đối hướng tới người đọc, với thói hoang phí, là bức biếm họa của nó, anh đã từ bỏ lối giải thích phân tích và tâm lý “bản chất con người” để hướng tới sự đánh giá tổng hợp các *hoàn cảnh*. Đương nhiên là khó, có thể là không thể làm được: nhưng anh đã không làm đúng cách. Không thể tự cương mình lên trong một nỗ lực vô ích để thoát ra khỏi mọi sự xác định giai cấp, cũng không thể “cúi xuống” người vô sản, mà ngược lại phải tự coi mình như một người tư sản bị giai cấp của mình phỉ nhổ, gắn bó với đám đông bị đàn áp bằng một mối liên kết lợi ích. Về rục rờ của các phương tiện biểu hiện mà anh đã khám phá ra không thể khiến

ta quên rằng anh đã phản bội văn học. Nhưng trách nhiệm của anh còn nặng hơn nhiều: nếu các tác giả đã tìm được củ toạ ở các giai cấp bị áp bức, rất có thể sự khác biệt về quan điểm và sự đa dạng trong các tác phẩm của họ đã góp phần tạo nên trong quần chúng cái mà người ta gọi rất hay là một *trào lưu* tư tưởng, nghĩa là một hệ tư tưởng mở, đối nghịch, biện chứng. Rõ ràng là chủ nghĩa Mác đã thắng lợi, song nó nhuộm trăm nghìn sắc thái, nó cần phải hấp thu những lý thuyết đối thủ, tiêu hóa chúng, duy trì tính mở. Ta biết điều gì đã diễn ra: hai hệ tư tưởng cách mạng thay vì một trăm; những người theo phái Proudhon chiếm đa số trong Quốc tế công nhân trước năm 70, rồi sau đó bị đè bẹp vì thất bại của Công xã, chủ nghĩa Mác thắng địch thủ của mình, không phải bằng sức mạnh của cái phủ định kiểu Hegel, duy trì trong khi vượt lên, mà bởi vì những lực lượng bên ngoài đã xóa bỏ sạch và gọn một trong những vế của tương phản. Chủ nghĩa Mác đã phải trả giá cho thắng lợi không có vinh quang đó: không có người phản biện, nó đã mất đi sự sống. Nếu nó đã là cái tốt hơn cả, luôn luôn chiến đấu và biến hóa để mà giành thắng lợi, đoạt lấy vũ khí của địch thủ, thì nó lại đã đồng nhất hóa với cái tâm linh; chỉ còn một mình, nó trở thành nhà thờ, trong khi

những nhà văn - quý tộc, xa nó đến nghìn dặm, tự biến mình thành người canh giữ một thứ tâm linh trù tuợng.

Người ta có tin rằng tôi biết rõ tất cả những phân tích trên đây là có phần có tính bộ phận và có thể tranh cãi? Có nhiều ngoại lệ và tôi biết những ngoại lệ ấy: nhưng, để nói cho đủ về chúng, cần cả một pho sách to tướng: tôi đã đi rất vội. Nhưng nhất là cần hiểu cái tinh thần trong công việc này của tôi: nếu người ta thấy ở đây một ý định, dù chỉ là hời hợt, đưa ra một lối giải thích xã hội học, thì nó sẽ mất hết ý nghĩa. Cũng như, đối với Spinoza, ý tưởng về một đoạn thẳng quay chung quanh một trong các mút của nó sẽ là trù tuợng và sai nếu ta nhìn nó ở bên ngoài ý tưởng tổng hợp, cụ thể và hoàn thành về đường tròn, chứa đựng nó, hoàn tất nó và chúng thực nó, thì ở đây cũng vậy, những nhận xét trên đây sẽ là tùy tiện nếu ta không đặt nó lại trong phối cảnh của một tác phẩm nghệ thuật, nghĩa là một tiếng gọi tự do và tuyệt đối hướng tới một niềm tự do. Người ta không thể viết mà không có công chúng và không có huyền thoại - không có một công chúng *nhất định* mà các hoàn cảnh lịch sử đã tạo nên, không có một huyền thoại *nhất định* về văn học phụ thuộc rất nhiều vào những đòi hỏi của công chúng đó.

Nói gọn lại tác giả ở trong tình thế, như một con người khác. Song các tác phẩm của anh ta, cũng như mọi dự tính của con người, vừa chứa đựng, vừa xác định và vượt qua tình thế đó, cắt nghĩa nó nữa và làm căn cứ cho nó, cũng giống như ý tưởng về đường tròn cắt nghĩa và làm căn cứ cho sự quay của một đoạn thẳng. Một trong những đặc tính cốt yếu và cần thiết của tự do là phải được định vị. Mô tả tình thế không thể gây hại cho tự do. Ý thức hệ của phái Jansen, luật tam duy nhất, các quy tắc của khoa vần luật Pháp không phải là nghệ thuật; dưới con mắt của nghệ thuật chúng thậm chí là hư vô thuần túy bởi chúng chẳng bao giờ, bằng tổ hợp đơn giản, tạo ra được một vở bi kịch hay, một màn kịch tốt hay một câu thơ hay. Nhưng nghệ thuật của Racine phải được sáng chế ra từ chúng, không phải bằng cách uốn mình theo chúng, như người ta đã nói một cách khá ngu ngốc, và rút ra từ đấy những gò bó, những câu thúc cần thiết, mà ngược lại, bằng cách tái sáng chế ra chúng, trao một chút năng mới và đặc trưng Racine cho lối phân chia các hồi, lối ngắt câu, gieo vần, cho luân lý của Port Royal^(*), đến nỗi không thể nào nói rằng ông đã rót đề tài của ông vào một cái khuôn

(*) *Port Royal* tu viện cấp cao giành cho nữ thành lập năm 1204, được tái tổ năm 1608. Từ năm 1618 tại đó hội tụ một phần lớn cộng đồng Paris.

thời đại ông áp đặt cho ông hay đã thật sự chọn lựa *kỹ thuật* ấy vì đề tài đòi hỏi như vậy.

Để hiểu được vở *Phèdre* đã không thể trở nên như thế nào, cần phải viện đến toàn bộ khoa nhân loại học. Để hiểu nó là như thế nào, chỉ cần đọc hay nghe, nghĩa là làm cho mình thành tự do thuần khiết và trao lòng tin của mình một cách hào hiệp cho một sự hào hiệp. Những ví dụ chúng tôi đã chọn chỉ nhằm mục đích duy nhất giúp chúng tôi *định vị* sự tự do của nhà văn trong các thời đại khác nhau, để soi tỏ các giới hạn tiếng gọi của anh bằng các giới hạn của những đòi hỏi đối với anh, để chỉ ra những cột mốc cần thiết của ý tưởng anh sáng chế ra về văn học bằng ý tưởng mà công chúng nghĩ về vai trò của anh. Và, nếu quả đúng bản chất của tác phẩm văn học là sự tự do tự bộc lộ và hoàn toàn tự hiến mình thành tiếng gọi hướng đến tự do của những người khác, thì cũng đúng là các hình thức khác nhau của sự áp bức, trong khi che giấu con người rằng họ từng là tự do, đã che giấu các tác giả toàn bộ hay một phần cái bản chất đó. Vậy nên các quan niệm của họ về nghề nghiệp của họ tất yếu bị cắt cụt, bao giờ chúng cũng che giấu một đôi sự thật, nhưng cái

Và những người gọi là “các người ở Port Royal” đã thành lập một tổ chức gọi là “những ngôi trường nhỏ”. Chính Racine đã học ở đấy.

sự thật bộ phận và riêng biệt đó trở thành một sai lệch nếu ta dừng lại ở đó, và chuyển động xã hội cho phép hiểu ra những biến động của tư tưởng văn học, dù rằng mỗi tác phẩm riêng biệt theo một cách nào đó vượt lên trên tất cả các quan niệm có thể có về nghệ thuật, bởi theo một nghĩa nào đó bao giờ nó cũng là tuyệt đối, nó đến từ hư không và nó, giữ thế giới lơ lửng giữa hư không. Ngoài ra, vì những mô tả của chúng tôi đã cho phép chúng tôi nhìn ra một thứ biện chứng của tư tưởng văn học, tuy tuyệt nhiên không định vạch ra một lịch sử văn chương, chúng tôi có thể khôi phục lại chuyển động của cái biện chứng ấy trong những thế kỷ gần đây để cuối cùng khám phá ra bản chất thuần khiết của tác phẩm văn học và, cùng lúc, kiểu công chúng - tức là kiểu xã hội - mà nó đòi hỏi.

Tôi nói rằng văn học một thời đại xác định là tha hóa khi nó không đạt đến ý thức rõ ràng về sự tự trị của nó và nó phục tùng những lực lượng nhất thời hay một hệ ý thức, tóm lại khi nó tự coi chính mình như một phương tiện chứ không phải một cứu cánh tuyệt đối. Trong trường hợp ấy, có thể tin là, trong tính chất đặc biệt của mình, các tác phẩm vượt lên trên tình trạng nô lệ đó và mỗi tác phẩm chứa đựng một đòi hỏi tuyệt đối:

tuy nhiên chỉ ẩn ngấm. Tôi nói một nền văn học là trùu tượng khi nó còn chưa đạt được cái nhìn toàn vẹn về bản chất của mình, khi nó chỉ đặt ra nguyên lý về tính tự trị hình thức của mình và nó coi đề tài của tác phẩm là không quan trọng. Trên quan điểm đó, thế kỷ XVII cung cấp cho ta hình ảnh một nền văn học cụ thể và tha hóa. Cụ thể bởi vì nội dung và hình thức trộn lẫn vào nhau: người ta học viết là để viết về Thượng đế; cuốn sách là tấm gương soi của thế giới trong chùng mực thế giới là tạo phẩm của Người; nó là sự ngợi ca, tấm huy chương, lễ vật, ánh phản chiếu thuần khiết. Cùng lúc văn học rơi vào tha hóa; nghĩa là, vì dù sao nó cũng là phản chiếu của cơ thể xã hội, nó ở trong trạng thái phản chiếu không dội lại: nó trung gian hóa vũ trụ Công giáo, nhưng, đối với người tăng lữ, nó vẫn ở trong cái tức thì; nó thu hồi thế giới nhưng bằng cách tự đánh mất mình. Nhưng vì tư tưởng phản ánh tất yếu phải được phản chiếu lại nếu không muốn tiêu biến đi cùng toàn bộ vũ trụ được phản chiếu, ba ví dụ mà chúng ta đã nghiên cứu về sau đã chỉ cho chúng ta một chuyển động thu hồi của văn học bởi chính nó, nghĩa là bước chuyển của nó từ trạng thái phản ánh không phản chiếu và tức thì sang trạng thái trung gian phản chiếu. Lúc đầu cụ thể và tha hóa,

nó tự giải phóng bằng tính phủ định và chuyển sang trừu tượng, chính xác hơn, hồi thế kỷ XVIII nó trở thành phủ định trừu tượng, trước khi, sang cuối thế kỷ XIX và đầu thế kỷ XX, trở thành phủ định tuyệt đối. Đến cuối quá trình này, nó đã cắt đứt mọi quan hệ với xã hội; thậm chí nó chẳng còn công chúng: Paulhan viết: «Ai cũng biết ngày nay có hai nền văn học: nền văn học tồi, thực chất có thể đọc được (người ta đọc nó nhiều); và nền văn học hay chẳng ai đọc». Nhưng ngay điều đó cũng là một tiến bộ: tận cùng tình trạng cô lập cao ngạo đó, tận cùng sự chối từ khinh bỉ mọi tính hiệu quả đó, là sự phá hủy văn học bởi chính nó: trước hết cái “*chỉ* là văn học ấy mà” kinh khủng ấy rồi đến cái hiện tượng văn học mà Paulhan gọi là chủ nghĩa khủng bố, sinh ra gần như cùng một lúc với tư tưởng về tính vô can ký sinh và là phản đề của nó, kéo dài suốt thế kỷ XIX, ký kết với tư tưởng ấy hàng ngàn cuộc kết hôn phi lý và cuối cùng vỡ tung ít lâu trước cuộc đại chiến thế giới thứ nhất. Chủ nghĩa khủng bố hay đúng hơn mặc cảm khủng bố, bởi đó là một núi rấn, có thể phân biệt ra ở đó: 1 - một sự chán ngấy sâu sắc ký hiệu, với tư cách là ký hiệu đưa đến chỗ coi trọng sự vật được ngụ ý hơn là từ, hành động hơn là lời nói, từ được xem như là đồ vật hơn là từ - mang nghĩa,

nghĩa là thực chất, thơ hơn là văn xuôi, hỗn độn tự phát hơn là kết cấu; 2 - một nỗ lực để khiến văn học thành một sự biểu hiện trong những biểu hiện khác của cuộc sống, thay vì hi sinh cuộc sống cho văn học; và 3 - một khủng hoảng trong ý thức đạo đức của nhà văn, nghĩa là sự tan vỡ đau đớn của tề ký sinh. Như vậy, không hề giây phút nào dự tính đánh mất sự tự trị hình thức, văn học đã tự biến mình thành phủ định của chủ nghĩa hình thức và đi đến chỗ đặt vấn đề về nội dung cốt yếu của mình. Ngày nay chúng ta đã ở bên kia chủ nghĩa khủng bố và ta có thể sử dụng kinh nghiệm của nó và các phân tích trên đây của chúng ta để cố định những nét cốt yếu của một nền văn học cụ thể và được giải phóng.

Chúng ta đã nói rằng về nguyên tắc nhà văn nói với mọi người. Nhưng liền sau đó chúng ta lưu ý rằng anh ta chỉ được đôi người đọc. Từ khoảng cách giữa công chúng lý tưởng với công chúng thực nảy sinh ý tưởng về tính phổ biến trừu tượng. Nghĩa là tác giả thỉnh cầu sự lặp lại mãi mãi trong một tương lai vô tận cái nhúm người đọc anh ta có ngày hôm nay. Niềm vinh quang văn học giống một cách kỳ lạ với sự trở lại vĩnh cửu của Nietzsche: đây là một cuộc chiến đấu chống lại lịch sử, cả hai bên đều trông cậy vào tính vô tận của thời gian để

bù trừ vào sự thất bại trong không gian (sự trở lại đến vô tận của con người lương thiện đối với tác giả thời thế kỷ XVII, mở rộng đến vô tận cái câu lạc bộ các nhà văn và độc giả chuyên gia đối với tác giả thời thế kỷ XIX). Nhưng tất nhiên việc chiếu phóng vào tương lai cái công chúng thực và hiện tại tạo ra hiệu quả là kéo dài mãi, ít ra là trong hình dung của nhà văn, việc loại trừ phần lớn những con người, ngoài ra, vì việc tưởng tượng một số vô tận những độc giả còn phải được sinh ra thì cũng tức là kéo dài cái công chúng đang hành động đây bằng một công chúng có thể có, tính phổ biến của vinh quang nhằm tới là bộ phận và trừu tượng. Còn tính phổ biến cụ thể, thì ngược lại phải hiểu đó là toàn thể những con người sống trong một xã hội nhất định. Nếu công chúng của nhà văn không bao giờ có thể mở rộng đến mức bao trùm cái toàn thể đó, thì điều đó không đưa đến chỗ là anh ta tất yếu phải giới hạn tiếng vang tác phẩm của mình trong thời hiện tại: nhưng đáp lại sự vĩnh hằng trừu tượng của vinh quang, vốn là giấc mơ không thể có và trống rỗng về cái tuyệt đối, anh ta sẽ đem làm đối nghịch một thời hạn cụ thể và có hạn mà anh ta sẽ xác định bằng chính việc lựa chọn các đề tài của mình, và, nó sẽ xác định tình thế của anh ta trong thời gian xã hội chứ không hề rút anh ra

khỏi lịch sử. Quả vậy, mọi dự tính của con người đều khoanh lấy một tương lai nhất định, bởi chính câu châm ngôn của con người: nếu tôi bắt tay gieo giống, tức là tôi vãi cả một năm chờ đợi ra trước mặt mình; nếu tôi cưới vợ, sự việc đó đột nhiên khời lên trước mặt tôi toàn bộ cuộc đời tôi; nếu tôi lao vào chính trị, tôi đem cầm cố một tương lai trải dài đến tận bên kia cái chết của tôi. Với các tác phẩm cũng vậy. Ngay từ hôm nay, dưới cái bề ngoài của sự bất tử đội vòng nguyệt quế cần được lịch sử chúc mừng, ta khám phá ra những tham vọng khiêm tốn và cụ thể hơn: cuốn *Im lặng của biển* dự định xui những người Pháp từ chối kẻ thù lôi kéo họ cộng tác với chúng. Hiệu quả của nó và do đó công chúng hành động của nó không thể mở rộng ra bên ngoài thời chiếm đóng. Các cuốn sách của Richard Wright con sinh động chừng nào vấn đề da đen còn đặt ra ở Hoa Kỳ. Như vậy không có vấn đề nhà văn từ chối sự trường tồn: ngược lại, chính anh quyết định điều đó; chừng nào anh còn tác động, thì anh còn tồn tại. Sau đó, là chức tước danh dự, là hưu trí. Ngày nay, để muốn thoát ra khỏi lịch sử, anh bắt đầu cái chức tước danh dự của mình ngay hôm sau ngày anh qua đời, đôi khi ngay cả khi anh còn sống.

Như vậy công chúng cụ thể sẽ là một câu hỏi nữ

tính mệnh mông, sự chờ đợi của toàn bộ một xã hội mà nhà văn phải nắm bắt lấy và lấp đầy. Nhưng để có được điều đó, công chúng phải được tự do đòi hỏi - và tác giả được tự do đáp ứng. Điều đó có nghĩa là trong bất cứ trường hợp nào các vấn đề của một nhóm hay một giai cấp không được che lấp các vấn đề của những giới khác; nếu khác đi, thì ta sẽ rơi vào trừu tượng. Tóm lại, nền văn học hành động chỉ có thể tương xứng với bản chất trọn vẹn của nó trong một xã hội không có giai cấp. Chỉ trong xã hội đó nhà văn mới có thể nhận ra rằng không hề có bất cứ sự khác biệt nào theo bất cứ kiểu nào giữa *đề tài* của mình và *công chúng* của mình. Bởi vì đề tài của văn học xưa nay luôn luôn là con người ở trong thế giới. Chỉ có điều, khi nào cái công chúng tiềm tàng còn giống như một vùng biển tối bao quanh cái bãi cát nhỏ sáng rực là công chúng thực, thì nhà văn dễ nhầm những lợi ích và những nỗi lo toan của con người với những lợi ích, lo toan của một nhóm nhỏ được ưu đãi hơn. Song nếu công chúng đồng nhất với cái phổ biến cụ thể, thì nhà văn sẽ viết thực sự về toàn thể nhân quần. Không phải về con người trừu tượng của mọi thời đại và cho một người đọc không có năm tháng, mà về toàn vẹn con người của thời đại mình và về những người cùng thời của mình.

Chính vì thế sự tương phản văn học giữa tính chủ quan trữ tình và vai trò chứng nhân khách quan sẽ được vượt qua. Cùng dần thân vào cuộc phiêu lưu chung với những người đọc của mình và cũng như họ nằm chung trong một tập đoàn không có kẽ nứt, trong khi nói về họ nhà văn sẽ nói về chính mình, trong khi nói về chính mình, anh sẽ nói về họ. Vì chẳng còn một thứ kiêu ngạo quý tộc nào buộc anh phải phủ nhận rằng anh nằm trong tình thế, anh sẽ không còn tìm cách bay lượn bên trên thời đại của mình và chứng thực điều đó trước vĩnh hằng; mà vì tình thế của anh sẽ là phổ biến, anh diễn đạt những niềm hi vọng và những nỗi căm giận của mọi con người, và qua đó, bày tỏ toàn vẹn, nghĩa là không như một sinh linh siêu hình, theo kiểu người tăng lữ trung cổ, cũng không như một sinh vật tâm lý, theo kiểu các nhà cổ điển của chúng ta, mà như một toàn thể từ thế giới nổi lên giữa khoảng không và chứa đựng trong mình tất cả các cấu trúc ấy trong một sự thống nhất không thể phân rã của thân phận con người; văn học sẽ thực sự mang tính nhân loại học, trong ý nghĩa toàn vẹn của từ này. Trong một xã hội như vậy, đương nhiên không còn gì có thể gọi lại, dù chỉ là xa xôi, sự chia cách giữa các thể tục và cái tâm linh. Chúng ta đã thấy, quả nhiên, sự chia cách

đó tất yếu tương ứng với một sự tha hóa của con người, và từ đó, của văn học; cách phân tích của chúng ta đã cho thấy nó luôn luôn nhằm đối lập một công chúng gồm các chuyên gia, hay ít ra, các người không chuyên sáng suốt, với đám đông không phân biệt; đòi cái Thiện và sự hoàn thiện thần thánh, cái Mỹ hay cái Chân, một người tăng lữ bao giờ cũng đứng về phía những người áp bức. Là chó giữ nhà hay là anh hề: ông ta cứ mà chọn lấy một. M. Benda đã chọn cây gậy múa^(*) và M. Marcel thì chọn cái ổ; đây là quyền của họ, song, nếu văn học, một ngày kia, phải có thể có được cái bản chất của nó, thi nhà văn, không giai cấp, không hội đoàn, không phòng khách, không dư thừa vinh dự, không có điều xấu xa nhục nhã sẽ bị ném vào thế gian, giữa những con người và ngay cái khái niệm về giới tăng lữ sẽ không thể có được. Và chẳng cái tâm linh bao giờ cũng dựa trên một ý thức hệ và các hệ ý thức là tự do khi chúng tự hình thành, là áp bức khi chúng được làm sẵn: như vậy nhà văn đạt đến tự ý thức đầy đủ về chính mình sẽ không làm người bảo thủ cho bất cứ anh hùng tinh thần nào hết, anh ta sẽ không còn biết đến cái chuyển động hướng tâm từng kéo một số bậc

(*) *Cây gậy múa* trong nguyên văn là *marotte* (cây gậy đeo nhạc) là biểu hiện của thần Dien trong thần thoại. Ở đây có nghĩa là chọn lấy vai hề.

tiền bối của anh quay lưng lại thế gian để chiêm ngưỡng những giá trị đã được thiết lập trên trời: anh sẽ biết rằng việc của anh không phải là sùng bái cái tâm linh, mà là công cuộc tâm linh hóa.

Tâm linh hóa, nghĩa là phục hồi. Chẳng có cái gì khác phải tâm linh hóa, chẳng cái gì khác phải phục hồi hơn cái thế giới muôn màu sắc và cụ thể này, với vẻ nặng nề của nó, và cái Ác vô hình cứ gặm nhấm nó mà chẳng bao giờ tiêu hủy nó được. Nhà văn sẽ phục hồi lại đúng như vậy, sống sát thế, đầy mồ hôi thế, nặng mùi thế, thường nhật thế để trình bày nó cho các niềm tự do trên nền tảng một tự do. Như vậy văn học, trong xã hội không có giai cấp đó, sẽ là thế giới hiện diện với chính nó, treo lơ lửng trong một hành động tự do và bày ra đó cho phán xét tự do của mọi người, sự hiện diện với chính mình mang tính phản chiếu của một xã hội phi giai cấp; chính bằng cuốn sách mà các thành viên của xã hội đó mỗi lúc có thể điểm lại tình hình, tự nhìn mình và nhìn tình thế của mình. Nhưng vì bức chân dung làm liên lụy nguyên mẫu, vì chỉ riêng việc trình bày đơn giản thôi cũng đã là bước đầu của biến đổi, vì tác phẩm nghệ thuật, nhìn nhận trong sự toàn vẹn của các đòi hỏi của nó, không thể là mô tả đơn giản hiện tại, mà là phán xét hiện tại đó nhân danh một

tương lai, cuối cùng vì mọi cuốn sách đều chứa trong nó một tiếng gọi, sự hiện diện với chính mình đó đã là một sự vượt lên chính mình. Vũ trụ không bị phản bác nhân danh sự tiêu thụ đơn giản mà nhân danh những niềm hi vọng và những đau khổ của những người sống trong đó. Như vậy nền văn học cụ thể sẽ là tổng hợp của phủ định, như là quyền rút ra khỏi cái đặt ngay, và của dự tính, như là phác họa một trật tự tương lai, nó sẽ là ngày hội, là tấm gương lửa đốt cháy tất cả những gì soi vào đó, và là đức hào hiệp, nghĩa là sự sáng chế tự do, quà tặng. Nhưng nếu nó phải có thể liên kết được hai phương tiện bổ túc lẫn nhau của tự do đó, thì thừa nhận cho nhà văn quyền tự do được nói tất cả vẫn còn chưa đủ: anh còn phải viết cho một công chúng có quyền tự do thay đổi tất cả, nghĩa là, ngoài việc xóa bỏ các giai cấp, phải xóa bỏ mọi nền độc tài, mãi mãi đổi mới các kết cấu, liên tục lật đổ nền trật tự ngay khi nó có xu hướng đông cứng lại. Tóm lại, văn học, trong bản chất của nó, là tính chủ quan của một thế giới trong tình trạng cách mạng thường trực. Trong một xã hội như vậy nó sẽ vượt lên trên sự tương phản giữa lời nói và hành động. Đương nhiên, bất kể thế nào, nó không thể đồng hóa với một hành động: nói tác giả *tác động* vào người đọc của mình là sai,

anh ta chỉ kêu gọi những sự tự do của họ và, muốn cho các tác phẩm của anh có được đôi hiệu quả, thì công chúng của anh phải chịu trách nhiệm về nó bằng một quyết định không điều kiện. Nhưng trong một tập đoàn được hồi phục liên tục, tự phán xét và hóa thân, tác phẩm viết có thể là một điều kiện cốt yếu của hành động, nghĩa là khoảnh khắc của ý thức phản chiếu.

Như vậy trong một xã hội không có giai cấp, không chuyên chế và không ngưng đọng, văn học hoàn thành sự tự ý thức về chính mình: nó sẽ hiểu ra rằng hình thức và nội dung, rằng công chúng và đề tài là đồng nhất, rằng tự do hình thức được nói và tự do vật chất được làm bổ sung cho nhau và ta phải dùng cái này để đòi hỏi cái kia, rằng nó sẽ bày tỏ rõ nhất cái chủ quan của cá nhân khi nó diễn đạt những đòi hỏi của tập đoàn và ngược lại, rằng chức năng của nó là tỏ bày cái phổ biến cụ thể cho cái phổ biến cụ thể và mục đích của nó là kêu gọi niềm tự do của những con người để họ thực hiện và gìn giữ triều đại tự do của con người. Đương nhiên, đây là một điều không tưởng: có thể quan niệm cái xã hội ấy nhưng chúng ta không có bất cứ phương tiện thực tế nào để thực hiện nó cả. Chỉ còn có việc là ta được phép hình dung ra trong những điều kiện nào thì ý tưởng về văn học được

bộc lộ ra trong sự toàn vẹn và thuần khiết của nó. Rõ ràng là những điều kiện đó ngày nay không có đủ; và ta phải viết ngay ngày hôm nay. Song nếu biện chứng của văn học đã được đẩy đến cái điểm từ đó ta có thể nhận ra được bản chất của văn xuôi và của các tác phẩm, có lẽ chúng ta có thể muốn trả lời, lúc này, câu hỏi duy nhất đang thúc giục chúng ta: tình thế của nhà văn năm 1947 ra sao, công chúng của anh ta là ai, các huyền thoại của anh ta là gì, anh ta có thể làm gì, anh ta muốn gì và có phải viết không?

Chú thích

¹ Etienne: “Sung sướng thay những nhà văn được chết cho một cái gì đó”. *Chiến đấu*, 24 tháng giêng 1947.

² Ngày nay công chúng của anh ta khá rộng. Có lúc anh ta in đến một trăm nghìn bản. Một trăm nghìn bản bán, tức là bốn trăm nghìn người đọc, như vậy đối với nước Pháp, là một trên một trăm người dân.

³ Câu nói nổi tiếng của Dostoievski “Nếu Chúa không tồn tại, thì mọi sự đều được phép” là sự phát hiện kinh khủng rằng giai cấp tư sản đã ra sức giấu kín mình suốt 150 năm trong triều đại của nó.

⁴ Chùng nào đó đây là trường hợp của Jules Vallès, tuy ở ông một đức hào hiệp luôn luôn đấu tranh chống lại nỗi đắng cay.

⁵ Tôi không phải không biết rằng công nhân đã bảo vệ, hơn người tư sản nhiều, nền dân chủ chính trị chống lại Louis Napoléon Bonaparte, nhưng đây là vì họ tưởng, có thể thông qua nó, thực hiện được những cải cách cơ cấu.

⁶ Người ta đã quá nhiều lần trách tôi bất công với Flaubert cho đến nỗi tôi không thể cưỡng lại được cái thú dẫn ra những đoạn sau đây, mà ai cũng có thể kiểm chứng trong tập thư từ:

“Thuyết Thiên Chúa Giáo - mới một bên và chủ nghĩa xã hội bên kia,

đã làm đảo lộn nước Pháp. Mọi thứ đều lẫn lộn giữa Đức Thánh nữ đồng trinh và những cái cà mèn của thợ thuyền.” (1868).

“Phương thuốc đầu tiên là chấm dứt đi cái trò phổ thông đầu phiếu, nổi hổ thẹn của trí tuệ con người” (8 tháng chín 1871).

“Tôi cũng ngang bằng hai chục cử tri ở Croisset...” (1871).

“Tôi chẳng có chút thù hận gì những người công xã, vì lý do tôi không thù những con chó điên.” (Croisset, thứ năm 1871).

“Tôi nghĩ rằng đám đông, bầy cừu, bao giờ cũng đáng ghét. Chỉ một nhóm người có trí tuệ là quan trọng, bao giờ cũng là những người đỏ, chuyển tay nhau ngọn cờ” (Croisset, 8 tháng chín 1871).

“Còn công xã, đang thờ dốc, đây là biểu hiện cuối cùng của thời trung cổ”.

“Tôi ghét nền dân chủ (ít ra là như người ta quan niệm về nó ở Pháp) nghĩa là sự tán dương ân huệ gây thiệt hại cho công lý, sự phủ định luật pháp, tóm lại sự phản lại tính xã hội”.

“Công xã phục quyền cho bọn sát nhân...”

“Nhân dân là một người thợ mỏ vĩnh cửu, và họ sẽ mãi mãi đứng ở hạng cuối cùng, vì họ là số đông, là đám đông, là cái vô hạn”.

“Chẳng quan trọng gì việc nhiều người nông dân biết đọc và không còn nghe ông cha xú của mình nữa, nhưng vô cùng quan trọng là nhiều người như Renan hay Littré có thể sống và được người ta lắng nghe: Vận mệnh của chúng ta hiện nay nằm trong tay một *giới quý tộc hợp pháp*, theo tôi điều đó có nghĩa là một đa số bao gồm một cái gì khác hơn là những con số» (1871).

“Anh có tin là nếu nước Pháp, thay vì nói chung, được cai trị bởi đám đông, đã nằm trong quyền lực của những bậc quan lại, thì chúng ta có sẽ như thế này không? Nếu, thay vì định soi sáng cho các giai cấp dưới, người ta đã chăm lo giáo dục cho các giai cấp trên”. (Croisset, thứ tư 3 tháng tám 1870).

⁷ Trong cuốn *Con quỷ thợ chằng hạn*. La Sage tiểu thuyết hóa *Những tính cách* (*) của La Bruyère và những châm ngôn (**) của La Rochefoucault, nghĩa là ông ta nối liền chúng lại bằng sợi dây nhỏ một cốt truyện.

⁸ Phương pháp tiểu thuyết bằng thư chỉ là một biến dị của phương

(*) *Những tính cách*: tên tác phẩm quan trọng nhất của La Bruyère.

pháp vừa nói. Bức thư là truyện kể chủ quan về một sự kiện; nó đưa ta trở lại người viết ra nó, họ trở thành vừa là diễn viên vừa là cái chủ quan chúng kiến. Còn về chính sự kiện thì, dù mới xảy ra, đã được tư duy lại và được giải thích: bức thư bao giờ cũng giả định một sự chênh lệch giữa sự việc (thuộc về một quá khứ gần) và truyện về nó, được kể sau đó và trong một lúc rảnh rỗi.

⁹ Đây là cái ngược lại với cái vòng luẩn quẩn của các nhà siêu thực muốn phá hủy hội họa bằng hội họa; ở đây người ta muốn làm cho văn học cung cấp những bức thư ủy nhiệm của văn học.

¹⁰ Khi Maupassant viết truyện ngắn *Horla*, nghĩa là khi ông nói về chúng điên đang đe dọa ông, giọng điệu thay đổi. Ấy là cuối cùng một điều gì đó - một điều gì đó khủng khiếp - sắp đến. Con người bị đảo lộn, trần ngập anh ta không còn hiểu được nữa, anh ta muốn kéo người đọc vào trong nỗi khủng khiếp của anh. Nhưng đã thành thói quen: thiếu một kỹ thuật thích hợp với chúng điên, nó không gây được xúc động.

¹¹ Trong số các phương pháp đó, tôi sẽ kể trước hết việc nhờ và kỳ lạ đến phong cách sân khấu mà ta thấy hồi cuối thế kỷ trước và đầu thế kỷ này ở Gyp, Lavedan, Abel Hermant v.v... Tiểu thuyết được viết theo lối đối thoại; cử chỉ của nhân vật, hành động của họ được thuật lại bằng chữ in nghiêng và trong ngoặc đơn. Hẳn là để làm cho người đọc cảm thấy mình cùng thời với hành động cũng giống như người xem cảm thấy trong buổi diễn. Phương pháp đó rõ ràng là biểu hiện ưu thế của nghệ thuật sân khấu trong xã hội văn minh hóa những năm 1900; nó cũng tìm cách, theo lối của nó, thoát ra khỏi huyền thoại về tính chủ quan thứ nhất. Nhưng việc nó đã bị từ bỏ không còn quay lại nữa đủ cho thấy nó không cung cấp được lời giải cho bài toán. Trước hết, đó là một dấu hiệu của sự yếu đuối khi phải đi cầu viện một nghệ thuật láng giềng, chứng cứ cho thấy ta thiếu vốn ngay trong lĩnh vực của nghệ thuật ta đang thực hiện. Lại nữa tác giả không vì thế mà không đi vào trong ý thức của các nhân vật của mình và kéo theo cả người đọc của mình vào đó. Chỉ đơn giản là anh ta tiết lộ nội dung thâm kín của những ý thức có trong vòng đơn hoặc bằng chữ nghiêng, với văn phong và các cách thức in người ta thường dùng trong các chỉ dẫn dựng kịch. Sự thực đó là một toan tính không có tương lai; những tác giả đã làm việc đó, đã tiên cảm một cách lơ mơ rằng người ta có thể đổi mới tiểu thuyết bằng cách viết nó theo thì hiện tại. Nhưng họ còn chưa hiểu rằng sự đổi mới đó không thể có được nếu trước hết ta

từ chối thái độ *giải thích*.

Nghiêm túc hơn là toan tính du nhập vào Pháp phương pháp độc thoại nội tâm của Schnitzler (tôi không nói về phương pháp của Joyce nó có những nguyên lý siêu hình hoàn toàn khác. Tôi biết Larbaud tự coi mình theo Joyce, nhưng theo tôi chủ yếu ông chịu ảnh hưởng của cuốn *Các niềm vinh quang đã bị dập tắt* và cuốn *Cô Else*). Nói chung, đây là đẩy đến tận cùng một tính chủ quan thứ nhất và chuyển sang chủ nghĩa hiện thực bằng cách đưa chủ nghĩa duy tâm đến tuyệt đối.

Cái hiện thực được đưa đến cho người đọc không qua trung gian không còn là chính đối tượng, cái cây hay cái gạt tàn, mà là ý thức nhìn thấy đối tượng; cái “có thật” chỉ còn là một cái trình bày, nhưng cái trình bày trở thành một hiện thực tuyệt đối bởi người ta cung ứng nó cho ta như là dữ kiện tức thì. Điều bất tiện của phương pháp này là nó nhốt ta trong một tính chủ quan tuyệt đối và do đó bỏ lỡ mất cái vũ trụ liên đới tính, ngoài ra nó pha loãng sự kiện và hành động trong sự cảm nhận cái này và cái kia. Mà đặc tính chung của sự kiện và hành động, là chúng tuột khỏi sự biểu hiện chủ quan: biểu hiện này nắm lấy cái kết quả chứ không phải cái chuyển động sống. Cuối cùng không thể không dùng đến đội kỹ xảo khi thu rút một dòng sông ý thức lại trong một dây nối tiếp các từ, dù là đã biến dạng. Nếu từ được đưa ra như là trung gian *thông đạt* một hiện thực siêu nghiệm, trong bản chất, với ngôn ngữ, thì không có gì hơn nó: nó khiến người ta quên nó đi, nó trút cái ý thức lên đối tượng. Nhưng nó tự biến mình như là cái *hiện thực tâm thần*, nên tác giả, trong khi viết, toan đưa cho chúng ta một hiện thực nước đôi, là ký hiệu, trong bản chất khách quan của nó, nghĩa là với tư cách nó liên quan với bên ngoài, và là sự vật trong bản chất hình thức của nó, nghĩa là như dữ kiện tâm thần tức thì, vậy thì người ta có thể trách nó không quyết đoán và không biết cái quy luật tu từ có thể phát biểu như sau: trong văn học, ở đó người ta sử dụng các ký hiệu, *chỉ* được sử dụng các ký hiệu; và nếu cái *hiện thực* mà ta muốn thông đạt là một *từ*, ta phải cung cấp nó cho độc giả bằng những từ khác. Ngoài ra người ta còn có thể tách nó đã quên mất rằng những của cải giàu có nhất của đời sống tâm thần luôn *im lặng*. Ta biết số phận của độc thoại nội tâm: biến thành *tu từ* nghĩa là chuyển vị thơ của đời sống nội tâm, như là im lặng và như là lời nói, ngày nay nó đã trở thành một phương cách *trong nhiều* phương cách khác của nhà tiểu thuyết. Quá duy tâm chủ nghĩa để có thể là thật, quá hiện thực để là toàn vẹn,

nó là lễ đăng quang của kỹ thuật chủ quan chủ nghĩa; chính trong nó và bằng nó mà văn học ngày nay tự ý thức về chính mình, nghĩa là nó là một sự vượt qua kép, về phía đối tượng và về phía tu từ, của kỹ thuật độc thoại nội tâm. Nhưng để được như vậy thì các hoàn cảnh lịch sử phải thay đổi.

Đương nhiên ngày nay nhà tiểu thuyết tiếp tục viết ở thì quá khứ. Không phải bằng cách thay đổi thì của động từ mà bằng cách đảo lộn các kỹ thuật truyện kể mà người ta sẽ đạt đến chỗ làm cho người đọc đương thời được với lịch sử.

IV. Tình thế nhà văn năm 1947

Tôi nói về nhà văn Pháp, người duy nhất còn là một người tư sản, người duy nhất còn phải bằng lòng với một ngôn ngữ đã được 150 năm thống trị của giai cấp tư sản đập vỡ, dung tục hóa, làm mềm đi, độn đầy những “thói tư sản”, mỗi cái cứ nghe như một tiếng thở dài thoải mái và buông thả. Người Mỹ, trước khi viết các cuốn sách thường làm những nghề lao động chân tay, viết xong họ lại quay trở về đấy; giữa hai cuốn sách, họ tìm thấy thiên hướng của mình ở trại chăn nuôi, trong công xưởng, trên đường phố, họ không coi văn học là một phương cách để tuyên bố niềm cô đơn của mình, mà là một cơ hội để thoát khỏi nó; họ viết một cách mù quáng vì một nhu cầu phi lý muốn tự giải thoát khỏi những nỗi sợ hãi và

những niềm căm giận của họ, cũng hơi giống như bà chủ trang trại vùng Trung Tây viết thu kể nỗi niềm với các xưởng ngôn viên đài phát thanh New York; họ nghĩ đến vinh quang ít hơn là mong được chia sẻ, họ sáng chế ra cách viết của mình không phải để chống lại cái đã thành truyền thống mà vì họ thấy thiếu một truyền thống, và những chỗ táo bạo cực đoan nhất của họ, về một số khía cạnh nào đó, là những chuyện khờ khạo. Dưới mắt họ, thế giới còn mới toanh, mọi sự còn nguyên đầy cần được nói ra, trước họ chưa ai từng nói về bầu trời cũng chẳng ai từng nói về mùa màng. Họ rất ít khi lên New York, và nếu có tạt qua đó thì cũng chạy vội chạy vàng, hoặc như Steinbeck, tự giam mình ba tháng để mà viết, và thế là xong một năm; một năm toàn bôn ba trên đường, trên các công trường hay trong các quán bar, quả là họ có tham gia các đoàn thể và các hiệp hội nhưng chỉ là để bảo vệ các quyền lợi vật chất của mình; họ không liên kết với các nhà văn khác, họ thường cách biệt những nhà văn ấy cả chiều rộng hay chiều dài một lục địa¹; họ hết sức xa lạ với ý tưởng về đoàn thể hay về giáo đoàn; người ta chào đón họ một thời gian, rồi họ mất hút, và người ta quên rằng họ luôn, họ tái xuất hiện với một cuốn sách mới để rồi lại biến mất lần nữa²: vậy đó, theo đà chìm nổi

của vài chục lần vinh quang phù du và vài chục đặn mất tăm, họ liên tục trôi nổi giữa cái thế giới thợ thuyền nơi họ đi tìm những cuộc phiêu lưu và những độc giả thuộc tầng lớp giữa của mình (tôi không dám gọi đó là những người tư sản, bởi tôi ngờ không biết ở Hoa Kỳ có một giai cấp tư sản hay không), những độc giả rất chi là nghiêm ngặt, hung tợn, trẻ trung, mãi miết, ngày mai đây thôi, cũng sẽ mất hút vào những cuộc phiêu lưu nào đó như chính họ.

Ở nước Anh, những người tri thức ít hội nhập vào cộng đồng như chúng ta; họ hình thành một đẳng cấp kỳ quặc và hơi khó tính, chẳng có quan hệ gì lắm với bộ phận dân chúng còn lại. Trước hết họ không có được cơ may như chúng ta: bởi vì các bậc tiền bối xa xôi, mà chúng ta chẳng mấy xứng đáng, đã chuẩn bị cuộc cách mạng, cho nên giai cấp cầm quyền, sau một thể kỷ rưỡi, vẫn còn làm vinh dự cho chúng ta bằng cách sợ chúng ta một ít (rất ít): nó guơng nhẹ với chúng ta; các bạn đồng nghiệp của chúng ta ở Luân Đôn, không có được những kỷ niệm vinh quang đó, chẳng khiến được ai sợ cả, người ta coi họ hoàn toàn vô hại; và chẳng lối sinh hoạt của các câu lạc bộ không thích hợp cho việc truyền bá ảnh hưởng của họ bằng các phòng khách của chúng ta; giữa những

người đàn ông với nhau, nếu họ biết tự trọng, họ sẽ nói với nhau chuyện kinh doanh, chuyện chính trị, chuyện đàn bà và chuyện ngựa, chứ không bao giờ có chuyện văn học, trong khi các bà chủ nhà của chúng ta, tổ chức việc đọc sách như một nghệ thuật chơi, trong các buổi tiếp khách của mình tạo điều kiện cho các nhà chính trị, các nhà tài chính, các tướng lĩnh và các nhà văn gần gũi nhau. Các nhà văn Anh cố biến chuyện khó chịu thành điều hay, và bằng cách đề cao cái lối kỳ cục trong các thói quen của mình cố làm ra vẻ như chính mình đã chọn lấy cái kiểu cô lập mà cấu trúc xã hội của họ đã áp đặt cho họ. Ngay cả ở Ý nơi giai cấp tư sản, vốn chẳng bao giờ được coi trọng, bị chủ nghĩa phát-xít và cuộc thất trận làm sa sút, làm việc hì hục, được trả công rẻ mạt, sống trong những lâu đài hư nát, quá rộng và quá vĩ đại đến nỗi không đủ sức mà sưởi ấm hay thậm chí không đủ sức mà bày biện, phải đương đầu với một ngôn ngữ để vương quá hoa mỹ nên rất khó thao tác, giai cấp tư sản ấy rất khác xa giai cấp tư sản ở ta.

Như vậy chúng ta là những người tư sản nhất thế giới. Ở sang, mặc đẹp, ăn thì có thể kém hơn: nhưng ngay cả cái đó cũng có ý nghĩa của nó; tính theo tỷ lệ, người tư sản chi phí cho cái ăn ít hơn người thợ, họ chi phí nhiều hơn cho ở và

mặc. Vả chăng tất cả các nhà văn chúng ta đều thấm nhiễm văn hóa tư sản: ở nước Pháp coi cái tú tài là một văn bằng chứng nhận tính chất tư sản, không thể chấp nhận việc anh dự tính viết văn mà không có ít nhất bằng tú tài. Ở các nước khác, những kẻ bị ma ám mùa may và thậm thì vì một ý tưởng chế ngự họ từ phía sau lưng và họ chẳng bao giờ nhìn rõ diện mạo nó từ phía trước, sau khi đã xoay xỏa đủ cách, cuối cùng họ thử tuôn ra trên tờ giấy và để cho nó ráo dần đi cùng với mực. Còn chúng ta, rất lâu trước khi khởi sự cuốn tiểu thuyết đầu tay của mình, chúng ta đã quen sử dụng văn học, đối với chúng ta việc các cuốn sách mọc lên trong một xã hội văn minh hóa cũng tự nhiên như cây mọc lên trong vườn; chính vì quá yêu Racine và Verlaine mà, mười bốn tuổi, trong buổi học ban đêm hay trên sân trường trung học thênh thang, ta khám phá ra thiên hướng làm nhà văn của mình; ngay cả trước khi phải vật lộn với một tác phẩm đang nằm trên bàn viết, cái con quái vật rất ư là nhặt nhèo, nhầy nhụa tất cả các dịch vị của ta, đầy may rủi ấy, ta đã ngón đầy văn chương đã được hoàn tất và ta ngây thơ tin rằng những tác phẩm tương lai của ta từ tâm trí ta sẽ trào ra trong trạng thái hoàn tất như những tác phẩm của người khác ta từng

đọc, ở đó hằn sâu dấu ấn của lòng biết ơn tập thể và vẻ tráng lệ của sự tôn phong lâu đời, tóm lại, như những tài sản quốc gia; đối với chúng ta, cuộc biến dạng tối hậu của một bài thơ, trang phục cuối cùng của nó để bước vào vĩnh hằng là, sau khi xuất hiện trong những tủ sách lộng lẫy và có minh họa, cuối cùng được in bằng chữ nhỏ trong một cuốn sách bìa cứng gáy bọc vải xanh, mùi bụi giấy trắng và mùi thơm của mực cứ như chính là mùi hương của các Nàng thơ, và làm rung động con tim những đứa con của giai cấp tư sản mai sau, tay vẩy đầy vết mực. Ngay cả Breton, người muốn thiêu rụi cả văn hóa, cũng đã nhận được cú sốc văn chương đầu tiên của mình ở lớp học, một hôm được thầy giáo đọc cho nghe thơ Mallarmé; tóm lại rất lâu ta vẫn tin rằng mục đích cuối cùng của các tác phẩm ta viết ra là nhà cung cấp các văn bản văn học cho phê bình Pháp năm 1980 giải thích. Sau đó, chỉ cần năm năm sau cuốn sách đầu tay, là ta có thể bắt tay tất cả các đồng nghiệp của mình. Tình trạng tập trung hóa đã tụ hội tất cả chúng ta ở Paris; chỉ một chút may mắn, một người Mỹ có việc vội có thể gặp mặt tất cả chúng ta trong hăm bốn tiếng đồng hồ, trong hăm bốn tiếng đồng hồ có thể biết ý kiến chúng ta về U. N. R. R. A, về

Liên Hiệp Quốc, về U. N. E. S. C. O, về Miller^(*), về bom nguyên tử; trong hăm bốn tiếng đồng hồ một người đi xe đạp được huấn luyện có thể đi từ Aragon đến Mauriac, từ Vercors đến Cocteau, còn ghé qua Breton ở Montmartre, Queneau ở Neuilly và Billy ở Fontainebleau, ấy là còn tính luôn vào đấy cả những vụ phải cân nhắc và những cuộc phải xử lý các tình thế khó nghĩ vốn thuộc những nghĩa vụ nghề nghiệp của chúng ta, một trong những kiến nghị hay kháng nghị ủng hộ hay phản đối việc Tito trở về Trieste, việc sát nhập Sarre hay việc sử dụng V3 trong chiến tranh tương lai, chúng ta thích bằng những việc đó khẳng định rằng ta là người của chính cái thế kỷ này đây.

Trong hăm bốn tiếng đồng hồ chẳng cần có người đi xe đạp chuyển tải một câu chuyện ngồi lê đôi mách đi trọn hết một vòng cái hội đoàn của chúng ta và quay trở lại với người đã tung nó ra, được thổi phồng to lên. Người ta gặp chúng ta, tất cả - hay gần như tất cả - trong một quán cà phê

(*) *Miller*: đây là nói về Henri Miller (khác với Arthur Miller, một nhà viết kịch), nhà văn Mỹ (1891-1981), tác giả của các tiểu thuyết nổi tiếng *Chí tuyến Bắc*, *Chí tuyến Nam*, *Sexus*, *Plexus*, *Nexus*... trộn lẫn một lối trữ tình đậm đà với một lối mô tả tình dục trắng trợn từng gây nên một vụ án văn chương và tranh luận sôi nổi ở châu Âu. Ông cũng công kích kịch liệt xã hội Hoa Kỳ mà ông gọi là một «con ác mộng có điều hòa không khí».

nào đó, ở các buổi hòa nhạc của nhóm Pléiade và, trong một số trường hợp nhất định có tính chất đặc biệt văn học, ở sứ quán Anh. Thỉnh thoảng, một người trong số chúng ta, quá mệt mỏi, báo tin anh sẽ về nông thôn, tất cả chúng ta kéo đến thăm anh, chúng ta lên dây cót cho anh rằng anh làm thể là hay lắm, ở Paris chẳng thể nào viết được, và chúng ta tiễn anh đi, nói rằng mình cũng thèm được như anh lắm và chúc tụng anh: còn chúng ta, một bà mẹ già, một cô nhân tình trẻ, một nghĩa vụ khẩn cấp, giữ ta phải ở lại thành phố. Anh ta ra đi cùng với những phóng viên của tờ *Chiều thứ bảy* theo anh để chụp ảnh cuộc rút lui về nơi ẩn cư của anh, rồi anh buồn chán, anh trở về. Anh bảo: “Rốt cục, chỉ có Paris thôi”. Các nhà văn tỉnh lẻ, nếu đúng là họ tốt số, lên Paris để làm cái nền văn học vùng của họ; các đại diện ưu tú của văn học Bắc Phi chọn Paris để đến đó mà biểu đạt niềm thương nhớ Alger của họ. Con đường của chúng ta đã được vạch rồi.

Đối với anh chàng Iéch-lăng ở Chicago, bị ma ám, đến nước đường cùng đột ngột quyết định viết, cuộc sống mới mẻ anh ta bước vào thật đáng sợ và chẳng biết so sánh với cái gì đây, đây là một khối đá cẩm thạch tối sẫm anh sẽ phải mòn mỏi đục gặm lâu lắm; còn chúng ta, ngay từ tuổi thiếu

niên, chúng ta đã biết những nét đáng ghi nhớ và đầy cảm hóa của các số phận lớn, ngay từ năm thứ tư trung học, ngay cả khi bố mẹ chẳng hề ngăn cản thiên hướng của chúng ta, chúng ta đã biết phải trả lời những bậc cha mẹ ương ngạnh như thế nào, người tác giả thiên tài phải chịu ẩn danh một cách hợp lý bao nhiêu lâu, đến bao nhiêu tuổi thì bước lên đài vinh quang là vừa, cần phải có mấy vợ và bao nhiêu mối tình đau khổ, có nên tham gia chính trị không và vào lúc nào: mọi thứ đã được viết trong các cuốn sách, chỉ cần tính cho chính xác; ngay từ đầu thế kỷ Romain Rolland trong cuốn *Jean-Christophe* đã chứng minh rằng ta có thể tạo nên một hình tượng khá giống như thật bằng cách phối hợp các hành vi của vài nhạc sĩ nổi danh. Song cũng có thể phác ra những dự toán khác: khởi đầu cuộc đời như kiểu Rimbaud cũng rất hay, đến ba mươi tuổi lại quay về cuộc sống chín chu kiểu Goethe, năm mươi tuổi lao vào một cuộc tranh luận công khai như Zola. Sau đó có thể chọn cách chết của Nerval, của Byron hay của Shelley. Đương nhiên không phải là *thực hiện* thật mãnh liệt từng giai đoạn đó, mà đúng hơn là *biểu thị* nó ra, như kiểu một người thợ may nghiêm túc biểu thị cái mốt ra mà không nô lệ vào đó. Tôi biết nhiều người trong chúng ta và không

phải là những người kém cỏi hơn đâu, đã cẩn thận tạo cho cuộc đời mình một dáng vẻ và một nước đi vừa điển hình vừa mẫu mực, sao cho thiên tài của mình, nếu còn tỏ ra đáng nghi ngờ trong các tác phẩm, thì ít ra cũng chói lọi trong cách ăn ở. Nhờ các khuôn mẫu, các công thức đó, ngay từ lúc còn bé, ta đã coi nghề văn là một nghề huy hoàng nhưng không hề có bất ngờ, trong đó người ta tiến lên một phần do tài cán một phần do sống lâu lên lão làng. Chúng ta là vậy. Và lại, là thánh nhân, là anh hùng, là người theo thuyết thần bí, là kẻ phiêu lưu, là người khơi nguồn, là phù thủy, là thiên thần, là kẻ phù phép, là đao phủ, là nạn nhân, tha hồ. Nhưng trước hết là người tư sản đã: thú nhận điều đó chẳng có gì đáng hổ thẹn. Và người này khác người kia chỉ là ở cái cách mỗi chúng ta đảm trách lấy cái tình thế chung đó như thế nào.

Quả vậy, nếu ta muốn vẽ ra một bức tranh về nền văn học đương đại, thì cần phân biệt ba thế hệ. Thế hệ thứ nhất là các tác giả bắt đầu viết từ trước cuộc chiến tranh 1914. Ngày nay họ đã hoàn tất sự nghiệp và các cuốn sách họ còn tiếp tục viết, dầu có tuyệt tác, cũng chẳng thể làm tăng thêm chút gì trong niềm vinh quang của họ; nhưng họ còn sống, họ suy nghĩ, họ phán xét, và sự hiện diện của họ xác định những luồng văn học

thứ yếu mà ta phải tính đến. Theo tôi, bằng con người và tác phẩm của mình, về cơ bản họ đã tạo nên cái hình phác về một sự giải hòa giữa văn học và công chúng tư sản. Trước hết cần chú ý rằng đa số trong bọn họ tạo được phần lớn của cái của mình từ những thứ khác chứ không phải từ việc bán sách. Gide và Mauriac có đất đai, Proust là người thực lợi, Maurois xuất thân từ một gia đình kỹ nghệ gia; những người khác từ các nghề tự do mà đến với văn học: Duhamel là thầy thuốc, Romain là nhà giáo, Claudel và Giraudoux thì theo đường công danh. Ấy là vì văn học, vào thời họ bắt đầu cầm bút, còn kém hơn một thành công vô giá trị, chẳng nuôi sống được ai: cũng giống như chính trị dưới nền Đệ Tam cộng hòa, nó chỉ có thể là một công cuộc “ngoài rìa”, ngay cả khi, cuối cùng, nó trở thành công việc chính của người viết. Như vậy văn học tuyển mộ nhân sự của nó trong cùng một môi trường với nhân sự chính trị, Jaurès và Péguy cùng xuất thân từ một trường, Blum và Proust cùng viết trên các tạp chí chung, Barrès tiến hành trực diện các chiến dịch văn học và các chiến dịch tranh cử của ông. Vì thế, nhà văn không còn có thể tự coi mình là người tiêu thụ thuần túy; anh điều khiển công cuộc sản xuất hay chủ trì việc phân chia của cái, hoặc nữa anh là

viên chức, anh có những bốn phận đối với nhà nước; tóm lại bằng cả một phần của chính mình anh sáp nhập vào giai cấp tư sản; cách cư xử, các quan hệ nghề nghiệp, các nghĩa vụ, các lo toan của anh là tư sản; anh bán, anh mua, anh ra lệnh, anh vâng lời, anh nhập vào trong cái vòng tròn khoái trá lịch thiệp và nghi thức. Một số nhà văn thời kỳ này nổi tiếng về thói hà tiện thâm căn cố đế, trong khi những lời kêu gọi hoang phí trong các tác phẩm của họ lại phản bác điều đó. Tôi không biết chuyện nổi tiếng ấy có đúng thực không: ít ra nó cũng chứng tỏ họ biết giá trị của tiền bạc, mâu thuẫn chúng ta đã chỉ ra giữa tác giả và công chúng của mình, bây giờ nằm trong chính tâm hồn tác giả. Hai mươi năm sau chủ nghĩa tượng trưng, anh ta vẫn không mất đi ý thức về tính chất tuyệt đối vô tư của nghệ thuật, nhưng cùng lúc anh lại dẫn mình vào cái chu kỳ phương tiện - cứu cánh và cứu cánh - phương tiện. Vừa là người sản xuất vừa là kẻ phá hoại. Bị chia sẻ giữa tinh thần nghiêm túc, mà anh cố giữ lúc ở Cuverville, ở Frontenac, ở Elbeuf, khi anh đại diện cho nước Pháp ở Nhà Trắng, và tinh thần phản bác và tinh thần hội hè lại đến mỗi khi ngồi trước trang giấy trắng, không thể hoàn toàn chấp nhận ý thức hệ tư sản cũng như không thể lên án

nghiệt ngã cái giai cấp có cả anh trong đó. Trong cảnh bối rối ấy, điều sẽ cứu vãn anh là giai cấp tư sản tự nó đã biến đổi: nó không còn là cái giai cấp đang lên hung dữ chỉ chằm chằm mỗi một việc tích lũy và chiếm hữu của cải. Những đứa con, những đứa cháu của những người nông dân nghèo hãnh tiến, những chủ quán mới giàu lên, mới sinh ra đã có tài sản rồi; chúng đã học được nghệ thuật tiêu xài; ý thức hệ thực dụng, không hề biến mất, được đẩy lùi vào bóng tối; một trăm năm ngự trị liên tục đã tạo nên những truyền thống, các tuổi thơ tư sản, trong ngôi nhà tỉnh lẻ thênh thang, trong lầu đài tậu lại của một nhà quý tộc sa sút, đã được một chiều sâu thơ mộng, những “người có tài sản”, thỏa thuê, ngày càng ít viện đến óc phân tích; đến lượt họ, họ đòi hỏi tinh thần tổng hợp thiết lập cho họ quyền được cai trị: một mối liên hệ tổng hợp - tức là mang tính thơ - hình thành giữa người chủ sở hữu và vật sở hữu. Barrès đã chỉ ra điều đó: người tư sản đồng nhất mình làm một với tài sản của mình, nếu anh ta sống ở tỉnh lẻ của anh và trên đất đai của anh, một điều gì đó từ những uốn lượn uyển chuyển của đất, từ những run rẩy lóng lánh của các rặng dương, từ tính phi nhiều bí ẩn và chậm chạp của đất, từ vẻ rạo rực xôn xao và thất thường của bầu trời thấm vào

trong anh: đồng hóa thế giới vào mình, anh đồng hóa vào mình cả chiều sâu của nó; tâm hồn anh, từ nay, có cả những tầng đất cát, những hầm mỏ, những vỉa vàng, những mạch quặng, những túi dầu lửa ngầm. Từ đó nhà văn hội nhập có con đường vạch sẵn của mình: để tự cứu mình, anh sẽ cứu một cách sâu sắc cả giai cấp tư sản. Đúng là anh sẽ không phục vụ lý tưởng vị lợi, khi cần, thậm chí anh còn nghiêm khắc phê phán nó, nhưng anh sẽ khám phá ra trong những khu nhà kính tuyệt diệu của tâm hồn tư sản tất cả sự vô tư, tất cả giá trị tinh thần anh cần để yên tâm mà làm cái nghệ thuật của mình; nên quý tộc tượng trưng ấy, mà anh đã chinh phục được giữa thế kỷ XX, thay vì chỉ dành riêng cho anh và cho riêng các đồng nghiệp của anh, anh mở rộng nó ra cho toàn bộ giai cấp tư sản. Hồi 1850 một nhà văn Mỹ trong một cuốn tiểu thuyết đã mô tả một viên đại tá già đi một chiếc thuyền chèo tay trên sông Mississippi, trong một lúc đã định tìm hiểu những tầng sâu kín trong tâm hồn những hành khách quanh mình. Nhưng rồi anh ta xua ngay cái ý định ấy đi, tự nhủ: “Con người mà cứ đi sâu quá vào trong chính mình thì chẳng hay tí nào”. Đó là phản ứng của các thế hệ tư sản đầu tiên. Ở Pháp, vào khoảng năm 1900, người ta đã đảo ngược mưu kế: người

ta nhất trí là có thể tìm được bí ẩn trái tim con người, miễn là chịu thăm dò đủ sâu. Estaunié nói về các cuộc đời bí ẩn: người nhân viên bưu điện, người thợ cả lò rèn, người kỹ sư, người viên chức phát tiền ở kho bạc đều có những cuộc vui chơi ban đêm riêng rẽ của họ, trong họ chất chứa sâu xa những dục vọng ngẫu nhiên, những vụ thiêu thân tung bùng; tiếp sau tác giả này, hàng trăm người khác dạy cho ta biết cách nhận ra trong môn chơi tem, trong môn chơi tiền cổ tất cả niềm nhớ tiếc cõi âm, tất cả nỗi khát khao không thỏa mãn kiểu Beaudelaire. Bởi, thử hỏi, tại sao người ta lại tiêu tốn thời gian và tiền bạc để mà tậu các tấm huy chương, nếu người ta không chán ngấy quá rồi tình hữu ái của con người, tình yêu của đàn bà và cả quyền lực nữa? Và còn có gì vô tư hơn là một bộ sưu tập tem bưu điện? Mọi người không thể trở thành Vinci hay Michel Ange tất; nhưng những Con tem vô dụng kia dán trên một tấm bì màu hồng của một sưu tập, đấy là sự bày tỏ lòng tôn kính cảm động dâng lên cả chín nữ thần nghệ thuật, đó chính là tinh hoa của sự tiêu thụ hủy hoại. Những người khác thì nhận ra trong tình yêu tư sản một tiếng kêu tuyệt vọng hướng lên Thượng đế. Còn có gì không vụ lợi hơn, thống thiết hơn là một vụ ngoại tình, và cái vị nhạt thếch

còn lại trên đầu lưới, sau cuộc giao hoan, chẳng phải chính nó là phủ định, là chối bỏ hết mọi lạc thú đó sao? Một số người khác còn đi xa hơn: họ khám phá ra, không phải trong các nhược điểm của người tư sản, mà chính ngay trong những đức hạnh của anh ta, một điểm điên rồ thần thánh. Người ta bày ra cho ta thấy, trong cuộc sống bị áp bức và vô vọng của một người mẹ trong gia đình, một sự khẳng khái phi lý và kiêu kỳ cho đến nỗi so với nó mọi thói ngông cuồng siêu thực đều có vẻ như đầy lương tri. Một tác giả trẻ, từng chịu ảnh hưởng của các bậc thầy ấy tuy không thuộc cùng thế hệ với họ, và theo chỗ nhận xét của tôi, về sau đã thay đổi ý kiến, một hôm nói với tôi: “Còn có sự đánh cuộc nào điên rồ hơn là chuyện chung thủy vợ chồng? Chẳng phải như thế là thách thức cả quỷ sứ và chính Chúa nữa đây sao? Thử kể cho tôi nghe một lời báng bổ nào điên rồ hơn và tráng lệ hơn xem”. Ta thấy rõ cái mưu mẹo ở đây: cần đánh bại những kẻ phá hoại nguy hiểm trên chính trận địa của chúng. Anh viện ra cho tôi Don Juan, tôi sẽ trả lời anh bằng Orgon: cần rất nhiều đức hào hiệp, rất nhiều chịu đựng tro trên và rất nhiều tuyệt vọng để mà gây dựng một gia đình hơn là để ve vãn nghìn lẻ một người đàn bà. Anh nhắc tới Rimbaud, tôi lại đáp lại anh bằng

Chrysale: cần phải có nhiều niềm kiêu hãnh và sự quý quyết để khẳng định một cái ghế ta nhìn thấy kia đúng là một cái ghế, hơn là để chơi cái trò rối loạn có hệ thống toàn bộ các giác quan. Và, chớ có mà nghi ngờ, cái ghế ta cảm nhận đó chỉ có khả năng là đúng nó thôi; để khẳng định nó là ghế, cần viện dẫn đến cội vô tận và giả định vô số biểu thị tương hợp. Và cũng đúng là lời thề yêu đương vợ chồng cam kết một tương lai trinh trắng; nguy hiểm bắt đầu khi người ta coi những quy nạp cần thiết và có thể gọi là tự nhiên đó của con người đối chọi với thời gian và để đảm bảo sự bình yên cho mình, như những thách thức táo tợn nhất, những tranh biện tuyệt vọng nhất. Dầu thế nào đi nữa, thì cũng chính bằng chuyện đó mà các nhà văn nói trên đã trở thành nổi danh. Họ nói với một thế hệ mới và họ giải thích với thế hệ ấy rằng có một sự tương đương khít khao giữa sản xuất và tiêu thụ, giữa xây dựng và phá hủy; họ chứng minh rằng trật tự là một lễ hội vĩnh cửu và mất trật tự là đơn điệu chán ngắt; họ khám phá ra chất thơ của cuộc sống hàng ngày, họ khiến cho đức hạnh trở thành hấp dẫn, thậm chí đáng lo ngại, họ vẽ nên thiên sử thi tư sản trong những thiên tiểu thuyết dài đầy đặc những nụ cười bí hiểm và kêu gọi. Đây là tất cả những gì độc giả của họ đòi hỏi ở họ:

khi người ta lương thiện vì lợi ích, đức hạnh vì nhát gan và chung thủy vì thói quen, thì người ta sẽ khoái chí tự nhủ rằng người ta táo tợn hơn một tên sở Khanh chuyên nghiệp hay một kẻ cướp đường nhiều. Khoảng năm 1924 tôi có quen một người trẻ tuổi loại con nhà, say mê văn học, nhất là các tác giả đương đại. Anh thật sự điên rồ khi chuyện điên rồ được chấp nhận, anh nhồi nhét thứ thơ của các tiệm nhảy khi thứ thơ ấy đang thời thượng, anh âm ỉ trung ra một cô nhân tình, rồi, khi cha anh chết, anh trở lại cai quản nhà máy của cha anh khôn ngoan và đứng đắn hẳn ra. Anh cưới một cô gái có gia tài giàu sụ, chẳng bao giờ phản bội vợ hoặc có chăng chỉ là khi đi du lịch và lén lút thôi, tóm lại, là anh chồng thủy chung nhất thiên hạ. Lúc cưới vợ, anh tìm được trong các sách anh đọc cái công thức minh chứng cho cả cuộc đời anh: một hôm anh viết cho tôi: “Phải làm như mọi người và chẳng giống ai hết”. Cái câu giản dị ấy chứa nhiều điều sâu sắc. Các bạn có thể đoán được rằng tôi coi đó là điều do dự dè dặt tiện nhất và là lối bào chữa cho tất cả những điều ác độc. Nhưng có lẽ nó đức kết rất đúng cái đạo đức mà các tác giả của chúng ta bán cho công chúng của mình. Họ dùng cái đó để bào chữa trước hết cho chính họ: phải làm như mọi người, nghĩa là

bán đạo Elbeuf và rượu vang Bordeaux theo những quy tắc được thừa nhận, lấy một cô vợ có hồi môn thật sự, năng thăm viếng bố mẹ, bố mẹ vợ và các bạn của bố mẹ vợ; chẳng giống ai hết, nghĩa là cứu rỗi linh hồn mình và gia đình mình bằng những tác phẩm đẹp đẽ vừa hủy hoại vừa lễ độ. Tôi gọi toàn bộ tác phẩm của anh ta là văn học thủ đoạn. Nó nhanh chóng hất cẳng thứ văn học của các nhà văn viết thuê. Cái huyền diệu của Fournier là một thủ đoạn: cả một dòng họ những tuồng thần tiên tư sản từ ông mà ra; trong mỗi trường hợp, vấn đề là dắt dẫn từng độc giả lần mò đến cái điểm tăm tối của tâm hồn tư sản, nơi mọi giấc mơ hội tụ và hòa tan vào nhau thành một niềm ham muốn tuyệt vọng cái không thể đạt được, nơi mọi sự kiện của cuộc sống thường nhật nhất được coi như những biểu tượng, nơi cái có thật bị cái tưởng tượng nuốt chửng, nơi toàn bộ con người chỉ còn là một sự biệt tăm thần thánh. Đôi khi người ta lấy làm lạ vì sao Arland cùng lúc là tác giả cuốn *Đất lạ* lẫn cuốn *Trật tự*, nhưng nghĩ vậy là sai: sự không thỏa mãn cao quý đến thế ở các nhân vật đầu tiên của ông chỉ có ý nghĩa nếu người ta cảm nhận điều đó trong lòng một trật tự nghiêm ngặt; vấn đề không phải là chống lại hôn nhân, chống lại các nghề nghiệp, các định chế xã

hội, mà là vượt qua chúng một cách tinh tế bằng một niềm tiếc nuối không thể nguôi ngoai, bởi thực chất đây là ao ước một cái chẳng có gì hết. Như vậy trật tự cần có ở đó để cho người ta vượt lên nó, nhưng nó cần phải có ở đó; như vậy nó được minh chứng và khôi phục vững chắc: chắc chắn là chối bỏ nó bằng một nỗi u sầu mơ màng thì hơn là lật đổ nó bằng vũ khí nhiều. Tôi cũng sẽ nói như vậy về nỗi khắc khoải kiểu Gide, về sau sẽ trở thành sự bán loạn, về tội lỗi kiểu Mauriac, là cái khoảng trống không có Chúa: vấn đề bao giờ cũng là đặt cuộc sống thường nhật trong ngoặc đơn và trải nghiệm nó thật tường tận mà không để vấy bẩn tay; cùng là chứng minh rằng con người đáng giá hơn cuộc đời của nó, rằng tình yêu là một cái gì đó còn hơn tình yêu nhiều lắm và người tư sản còn hơn là người tư sản rất nhiều. Quả là ở các tác giả lớn nhất, còn có nhiều điều khác nữa. Ở Gide, ở Claudel, ở Proust, ta tìm thấy một trải nghiệm nhân sinh, trăm nghìn con đường đi. Nhưng tôi không định dựng lên bức tranh một thời đại: mà là chỉ ra một bầu khí hậu và vạch rõ một huyền thuyết³.

Thế hệ thứ hai bước vào tuổi thành niên sau năm 1918: đương nhiên đây là một lối phân kỳ rất thô thiển, vì phải xếp vào đây Cocteau là người

đã bắt đầu vào nghề từ trước chiến tranh, trong khi cuốn sách đầu tay của Marcel Arland, theo chỗ tôi biết, chưa xuất hiện trước cuộc đình chiến, ông có những quan hệ thân cận chắc chắn với các nhà văn vừa nói trên kia. Sự phi lý lộ liễu của một cuộc chiến tranh mà chúng ta mất ba mươi năm mới hiểu ra những nguyên nhân thực, đưa đến sự trở lại của tinh thần phủ định. Tôi sẽ không dài dòng về giai đoạn này, được Thibaudet đã gọi rất đúng là giai đoạn “giảm áp”. Đây là một trận pháo hoa; ngày nay khi nó đã tàn, người ta viết về nó nhiều đến mức ta ngỡ đã biết hết về nó. Chỉ cần nhớ rằng quả pháo hoa rực rỡ nhất của nó, chủ nghĩa siêu thực, quay trở lại với các truyền thống hủy hoại của nhà văn - người tiêu thụ. Những người tư sản trẻ tuổi hiếu động này muốn tàn phá văn hóa vì người ta đã làm cho họ có văn hóa, kẻ thù chính của họ vẫn là kẻ phạm tục của Heine, anh chàng Prudhomme của Monnier^(*), người tư sản của Flaubert, tóm lại chính là bố của họ. Nhưng sự hung bạo của những năm trước đó đã dẫn đến chủ nghĩa cấp tiến. Trong khi các bậc tiền bối của họ dừng lại ở chỗ đem việc tiêu thụ mà đấu tranh chống hệ ý thức

(*) Monnier (Henri) nhà văn Pháp (1799-1877), người đã sáng tạo ra nhân vật Joseph Prudhomme, tên tư sản ngu ngốc và trịnh trọng.

vị lợi của giai cấp tư sản, thì họ đồng nhất sâu sắc việc đi tìm cái vị lợi với dự tính nhân sinh, nghĩa là với đời sống có ý thức và tự nguyện. Ý thức là tư sản, cái Tôi là tư sản: trước hết phải Phủ định cái Bản chất đó đi đã, cái, theo Pascal, chỉ là tập quán thứ nhất. Trước hết, phải triệt hạ những sự khác biệt do học được giữa đời sống ý thức và vô thức, giữa mơ và tỉnh. Điều đó có nghĩa là người ta hòa tan tính chủ quan đi. Quả vậy, có cái chủ quan, là khi ta nhận ra rằng các ý nghĩ, các cảm xúc, các ý chí của ta là do ta, trong khoảnh khắc chúng xuất hiện và khi ta biết rằng chắc chắn chúng thuộc về ta và đồng thời chỉ có khả năng là thế giới bên ngoài phải khuôn theo chúng. Nhà siêu thực căm ghét cái niềm tin hèn mọn vốn là cơ sở đạo đức của kẻ theo chủ nghĩa khắc kỷ. Nó khiến họ khó chịu vì những giới hạn nó phân định lẫn những trách nhiệm nó trao cho ta. Họ tìm mọi cách để khỏi phải tự ý thức về chính mình, và do đó, về tình thế của mình trong thế giới này. Họ chấp nhận khoa phân tâm học bởi nó hình dung rằng ý thức chứa đầy những u bướu ký sinh có nguồn gốc tận đâu đâu; họ bác bỏ “tư tưởng tư sản” về lao động, bởi lao động bao hàm phỏng đoán, giả thuyết và dự tính, tức là mãi mãi phải viển vông đến cái chủ quan; lối viết tự động trước hết

là phá hủy cái chủ quan; khi ta thực hiện lối viết đó, cứ như có những cục máu đông đâm xuyên giết cục, chia xé trong ta, ta không biết chúng từ đâu đến, trước đó ta không biết có chúng trong thế giới các đồ vật và bây giờ phải cảm nhận bằng những con mắt xa lạ. Như vậy không phải như người ta nói đã quá nhiều là thay thế cái chủ quan vô thức của họ bằng cái ý thức, mà là trình bày đối tượng như một con mồi lòng bông trong lòng một thế giới khách quan. Nhưng bước thứ hai của nhà siêu thực là nhằm phá hủy nốt cá tính khách quan đi. Phải làm nổ tung cả thế giới, và vì chẳng có thứ chất nổ nào đủ sức làm việc đó, mặt khác vì một sự tiêu hủy *thực* toàn bộ các vật tồn tại là không thể làm được, bởi như vậy sẽ chỉ đơn giản là chuyển cái toàn bộ ấy từ một trạng thái *thực* này sang một trạng thái *thực* khác, cho nên người ta chỉ cố làm phân rã những đối tượng riêng biệt, nghĩa là xóa bỏ cấu trúc của tính khách quan trên những đối tượng - chúng ta đó. Đó là một thao tác hiển nhiên không thể thực hiện được trên những vật tồn tại *thực* và đã được xác định với bản chất không thể biến dạng của chúng. Cho nên người ta sản xuất ra những đối tượng tưởng tượng và được cấu tạo sao cho tính khách quan của chúng tự tiêu biến đi. Ta có thể thấy sơ

đồ cơ bản của phương pháp này trong những mẫu đường giả mà Duchamp (*) kỳ thực cắt đẽo từ đá cẩm thạch, bỗng nhiên nặng một cách không ngờ. Khách tham quan thử nhắc lên xem, trong một thoáng bùng sáng chớp nhoáng và tức thì, bỗng cảm nhận ra sự tự tiêu hủy bản chất khách quan của đường; phải tạo cho người xem cái cảm giác thất vọng lan tỏa khắp người, cái cảm giác bất ổn chên vênh như khi xem những trò hề ảo thuật, lúc chiếc thìa bất ngờ tan mất đi trong tách trà, còn viên đường thì nổi lên lênh bênh trên mặt nước (trái ngược với cái mẹo của Duchamp). Người ta hi vọng cái trực cảm đó mà toàn bộ thế giới sẽ phô bày như một mâu thuẫn căn bản. Hội họa và điêu khắc siêu thực chẳng có mục đích gì khác hơn là nhân lên những vụ nổ cục bộ và tượng tượng ấy, chúng giống như những miếng cồng tháo chảy sạch toàn bộ thế giới. Phương pháp hoang tưởng bộ phận phê phán của Dali chỉ là hoàn thiện và phức tạp hóa thêm cách thức này; nó cũng nỗ lực góp phần vào “sự tiêu biến hoàn toàn của thế giới thực tại”. Văn học sẽ cố gắng

(*) *Duchamp* (Marcel). Họa sĩ Pháp (1877-1968), nhập quốc tịch Mỹ từng chủ trương trường phái Vi Lai, rồi trường phái Dada. Khoảng năm 1913-1915 ông rời bỏ hội họa, đem trưng bày những cái gọi là “ready males”, là những đồ vật thông thường mà ông mĩa mai coi là những tác phẩm nghệ thuật...

đem lại một số phận như vậy cho hành ngôn và phá hủy nó bằng những vụ đụng độ của các từ. Như vậy đường trở lại thành đá cẩm thạch, còn đá cẩm thạch thì thành đường, chiếc đồng hồ mềm nhũn tự phản bác chính mình bằng vẻ mềm nhũn của nó, cái khách quan tự hủy và đột nhiên chuyển thành cái chủ quan, bởi người ta phế truất thực tại, coi “chính cái hình ảnh thế giới bên ngoài là bấp bênh và nhất thời”, và “chỉ nhằm phục vụ thực tại tinh thần của chúng ta”. Nhưng đến lượt nó, cái chủ quan cũng sụp đổ nốt, để lộ ra đằng sau nó một tính khách quan bí ẩn. Đủ thứ như thế mà lại chẳng hề có chút phá hủy thật nào cả. Ngược lại là khác: bằng các giác ngủ và lối viết tự động mà xóa bỏ tượng trưng cái tôi, bằng việc tạo ra những tính khách quan nhạt nhòa dần mà xóa bỏ tượng trưng các đồ vật, bằng việc tạo ra các ý nghĩa xô lệch mà xóa bỏ tượng trưng ngôn ngữ, bằng hội họa mà phá hủy hội họa, bằng văn học mà phá hủy văn học, chủ nghĩa siêu thực theo đuổi công cuộc kỳ lạ là tạo nên cái hư không bằng cái quá đầy. Nó phá hủy, luôn luôn bằng cách *sáng tạo ra*, nghĩa là thêm những bức tranh nữa vào những bức tranh đã có, những quyển sách nữa vào những cuốn sách đã xuất bản. Do đó các tác phẩm của nó mang tính hai mặt: mỗi một tác

phẩm đó có thể coi như là sáng tạo phản quy tắc và rục rờ một hình thức, một sinh thể mới lạ, một câu văn phi thường, và như vậy trở thành một đóng góp tự nguyện cho văn hóa; và vì mỗi tác phẩm đó là một dự tính tiêu diệt toàn bộ thực tại bằng cách tự tiêu diệt mình cùng với thực tại ấy, cho nên cái Hư vô óng ánh trên bề mặt của nó, một cái Hư vô chẳng qua chỉ là cái ánh sáng mãi mãi làm lóa mắt của những mâu thuẫn. Và *cái tinh thần* các nhà siêu thực muốn đạt tới trên đồng đồ nát của tính chủ quan, cái tinh thần chỉ có thể nhận ra được trên mớ chồng chất đối tượng tự hủy ấy, chính nó cũng óng ánh và chập chờn chói mắt trong cảnh hủy diệt lẫn nhau im lìm của các sự vật. Đây không phải là phủ định kiểu Hegel, chẳng phải là phủ định tự giác, cũng chẳng phải là cái hư vô, dầu nó có phần giống như vậy: đúng hơn nên gọi đó là cái *Bất khả*, hoặc nếu ta muốn, là cái điểm tương tượng nơi mơ và tỉnh, thực và hư, khách quan và chủ quan hòa lẫn vào nhau. Lẫn lộn chứ không phải là tổng hợp: bởi tổng hợp bao giờ cũng hiện ra như một tồn tại khúc chiết, chế ngự và chi phối các mâu thuẫn nội tại của nó. Nhưng chủ nghĩa siêu thực không muốn có cái món mới lạ ấy, mà rồi nó lại phải phản bác. Nó muốn đứng mãi trong căng thẳng day dứt, của

cuộc đi tìm một trực cảm vô vọng. Rimbaud ít ra còn muốn thấy một phòng khách giữa một chiếc hồ. Nhà siêu thực lại muốn lúc nào cũng sắp thấy cả hồ lẫn phòng khách: nếu, bất đồ, anh ta có gặp được cảnh ấy, thì anh lại thấy kinh tởm hay hoảng sợ, anh ta bỏ đi nằm, cửa giả cài chặt. Cuối cùng anh vẽ rất nhiều, bôi đen bao nhiêu là giấy, nhưng chẳng bao giờ thật sự phá hủy được cái gì hết. Và chẳng Breton, năm 1925, đã nhìn nhận điều đó: “Thực tại tức thì của cuộc cách mạng siêu thực chẳng phải đến mức thay đổi bất cứ điều gì trong trật tự vật lý và hiển nhiên của các sự vật, mà là tạo nên một chuyển động trong tâm trí mọi người”. Cuộc phá hủy vũ trụ là đối tượng của một dự tính chủ quan rất giống cái người ta vẫn gọi là sự chuyển hoán triết học. Cái thế giới này, thường xuyên bị tiêu diệt mà chẳng hề sút mẻ mất một dẻ lúa, một hạt cát, một chiếc lông chim, nó chỉ đơn giản *bị đặt trong ngoặc đơn*, thế thôi. Người ta đã không nhìn nhận đầy đủ rằng các công trình xây dựng, các bức tranh, các bài thơ - đồ vật của chủ nghĩa siêu thực chính là việc thực hiện bằng thủ công những châm ngôn mà các nhà hoài nghi chủ nghĩa thế kỷ thứ III trước Công nguyên đã dùng để biện minh cho các lời sấm truyền vĩnh cửu của họ. Sau đó, yên tâm chẳng do một vụ dính dấp

khinh suất mà bằng hoại thanh danh, Carnéade và Philon lại sống như mọi người. Các nhà siêu thực cũng vậy, một khi thế giới đã bị phá hủy và được bảo toàn một cách kỳ diệu bằng sự phá hủy đó, họ có thể lao mình vào tình yêu mệnh mông đối với thế giới mà chẳng hề biết liêm sỉ. Cái thế giới ấy, thế giới quen thuộc, với những rặng cây và những mái ngói của nó, những người đàn bà, những chiếc vỏ ốc, những bông hoa của nó, song lại ám ảnh bóng ma bất khả và hư vô, cái gọi là huyền diệu siêu thực là như vậy đây. Tôi không thể không nghĩ đến vụ đặt trong ngoặc đơn nợ mà các nhà văn hội nhập thuộc thế hệ trước dùng để phá hủy đời sống tư sản và lại bảo toàn nó cùng tất cả các sắc thái, của nó. Chủ nghĩa siêu thực huyền diệu ấy, có phải cũng chính là cái chủ nghĩa siêu thực Grand Meaules, nhưng được *cấp tiến hóa*? Quả nhiên ở đây niềm say mê là chân thành, cả sự căm ghét và kinh tởm giai cấp tư sản cũng vậy. Có điều tình thế chẳng hề thay đổi: phải thoát thân mà không gây đổ vỡ - hay chỉ đổ vỡ tượng trưng thôi - xóa được vết nhơ tổ tông mà không từ chối các đặc quyền do địa vị mang lại.

Cốt lõi của vấn đề là, một lần nữa, tìm ra cho mình một cái tổ đại bàng. Các nhà siêu thực, nhiều tham vọng hơn lớp cha anh họ, tính toán cuộc

phá hủy triệt để và siêu hình mà họ thực hiện trao phong cho họ một thứ phẩm tước nghìn lần cao quý hơn phẩm tước của lớp quý tộc ăn bám. Vấn đề không phải là thoát ra khỏi giai cấp tư sản nữa, mà là nhảy tót ra ngoài thân phận con người. Thứ đám con nhà này muốn phung phí không phải là di sản gia tộc: mà là cả thế giới. Họ quay trở lại thói ăn bám, coi đó là căn bệnh nhẹ nhất, đồng lòng vứt bỏ tất, học hành và nghề nghiệp, nhưng chẳng bao giờ chịu bằng lòng chỉ làm kẻ ăn bám giai cấp tư sản, họ tham vọng ăn bám cả giống người. Dầu là siêu hình, thì rõ ràng tình trạng bị giáng loại của họ cũng đến từ bên trên và những lo toan của họ tuyệt đối không cho phép họ tìm được một công chúng trong giai cấp công nhân. Một lần Breton viết: “Marx nói phải cải tạo thế giới. Rimbaud nói phải thay đổi cuộc đời. Đối với chúng tôi cả hai khẩu hiệu ấy chỉ là một”. Chừng đó cũng đủ tố cáo người trí thức tư sản rồi. Bởi vấn đề là xem thay đổi cái gì trước. Đối với người chiến sĩ mác-xít chỉ có cải tạo xã hội mới đưa đến những biến đổi căn bản trong tình cảm và tư tưởng. Nếu Breton tin rằng có thể theo đuổi những thí nghiệm nội tại của mình bên rìa và song song với hoạt động cách mạng, thì ông đã thất bại từ trước; bởi như vậy cũng tức là nói rằng có thể quan niệm một

sự giải phóng tư tưởng trong xiềng xích, ít ra là đối với một số người nào đó, và do đó, khiến cho cách mạng bớt khản cấp. Đây chính là tội phản bội mà những người cách mạng mọi thời đại đều kết án Epictète, và Polizer hôm qua còn kết án Bergson. Và nếu người ta bênh vực Breton mà nói rằng, trong bài viết đó, Breton có ý báo hiệu một sự biến đổi tuần tự và liên thông của tình trạng xã hội và đời sống riêng tư, thì tôi sẽ trả lời bằng đoạn trích dẫn khác sau đây: «Có thể tin rằng có tồn tại một điểm nào đó của trí tuệ từ đó sự sống và cái chết, cái thực và cái tưởng tượng, quá khứ và tương lai, cái có thể thông truyền và cái không thể thông truyền, cái trên cao và cái dưới thấp, không còn được cảm nhận đối nghịch nhau nữa... Chẳng phải đi tìm một động cơ nào khác của hoạt động siêu thực ở ngoài niềm hi vọng xác định cho được cái điểm ấy”. Chẳng phải như vậy là tuyên bố lý khai với một công chúng thọt thuyền rất nhiều hơn là với một công chúng tư sản đầy sao? Bởi vì giai cấp vô sản dẫn mình vào cuộc đấu tranh, muốn đạt tới thắng lợi, mỗi lúc lại cần phải phân biệt rõ quá khứ và tương lai, cái thực và cái tưởng tượng, cái sống và cái chết. Chẳng phải ngẫu nhiên mà Breton đã dẫn ra những đối lập này: tất cả đầy đủ đều là những phạm trù của hành động, hành động cách

mạng, hơn mọi thứ khác, càng cần đến chúng. Cũng giống như nó đã triệt để hóa để việc phủ định cái có ích để biến nó thành chối bỏ dự tính và đời sống có ý thức, chủ nghĩa siêu thực triệt để hóa đòi hỏi văn học xưa cũ về tính vô can để biến nó thành chối bỏ hành động bằng cách phá hủy các phạm trù của hành động. Có một thuyết tĩnh tịch siêu thực. Tĩnh tịch và bạo lực thường trực: hai phương diện bổ sung lẫn nhau của cùng một quan điểm. Vì nhà siêu thực đã tự tước mất các khả năng bàn luận một dự tính, nên hoạt động của anh ta chỉ thu lại trong những xung động tức thì. Ta lại gặp ở đây, tối tăm hơn và nặng nề hơn, cái luân lý của Gide với tính tức thì của hành vi vô tư. Chẳng có gì đáng ngạc nhiên: trong thói ăn bám nào cũng có thuyết tĩnh tịch, và nhịp độ ưa thích của tiêu thụ là cái thoáng chốc.

Tuy nhiên chủ nghĩa siêu thực tự tuyên bố là cách mạng và bắt tay với đảng Cộng sản. Lần đầu tiên kể từ thời Phục hưng một trường phái văn học công khai dựa vào một phong trào cách mạng có tổ chức. Lý do rất rõ ràng: điều các nhà văn ấy, còn trẻ, mong muốn nhất là tiêu diệt gia đình của họ, ông chú đại tướng, ông anh họ linh mục, giống như Beaudelaire, năm 48, tìm thấy trong cuộc cách mạng tháng Hai, cơ hội để đốt

nhà viên tướng Aupick; nếu họ nghèo, họ cũng có một số mặc cảm cần xóa bỏ, sự thèm khát, nỗi sợ, và rồi họ còn nổi loạn chống lại những cường bức bên ngoài: cuộc chiến tranh vừa chấm dứt, với tình trạng kiểm duyệt của nó, nghĩa vụ quân sự, thuế, căn phòng màu xanh da trời, việc nhồi sọ; tất cả họ đều chống giáo hội, chẳng hơn chẳng kém cha Combes và những người cấp tiến trước chiến tranh, và họ thật lòng kính tởm chủ nghĩa thực dân và cuộc chiến tranh Maroc. Những bất bình, những cảm giận đó có thể biểu lộ một cách trừu tượng, bằng một quan niệm về tính phủ định: triệt để, hướng chi tính phủ định này lại đưa đến phủ định luôn cả giai cấp tư sản mà chẳng cần có thêm một ý chí đặc biệt nào khác nữa. Và, tuổi trẻ là tuổi tuyệt đỉnh siêu hình, như Auguste Comte đã nói rất đúng, nó thích nhất là chọn lấy cái lối biểu hiện nổi loạn siêu hình và trừu tượng này. Duy có điều đó cũng là cái lối biểu hiện tuyệt đối chẳng làm sút mẻ thế giới chút nào cả. Quả là họ có phụ thêm vào đây đôi ba hành vi bạo lực lẻ tẻ, nhưng những biểu hiện phân tán này may lắm cũng chỉ gây rắc rối thôi. Điều họ có thể hi vọng hơn cả là lập thành tổ chức trừng phạt và bí mật theo kiểu Ku-Klux-Klan. Họ bèn cầu mong những kẻ khác sẽ đảm nhiệm lấy công việc phá hủy cụ

thể bằng bạo lực, bên lề các thực nghiệm tinh thần của họ. Tóm lại họ muốn làm những người tăng lữ của một xã hội lý tưởng có chức năng nhất thời là thực thi bạo lực thường trực⁴. Vậy nên, sau khi đã ca ngợi các vụ tư vấn của Vache và Rigaut như những hành vi mẫu mực, sau khi đã trình bày việc tàn sát vô tư (“trút đạn súng ngắn vào đám đông”) như là hành vi siêu thực đơn giản nhất, họ kêu gọi cơn họa da vàng hỗ trợ cho họ. Họ không thấy mâu thuẫn sâu sắc đối lập các cuộc phá hoại tàn bạo và bộ phận ấy với quá trình hủy diệt thơ mộng mà họ tiến hành. Thật vậy, mỗi một lần phá hủy bộ phận, là một *phương tiện* để đạt đến một cứu cánh tích cực và tổng quát hơn. Chủ nghĩa siêu thực dừng lại ở cái phương tiện ấy, biến nó thành một cứu cánh tuyệt đối, và không muốn đi xa hơn nữa. Ngược lại, sự phế bỏ toàn bộ mà họ mơ tưởng chẳng làm hại ai cả, đích thị vì nó là toàn bộ. Đây là một cái tuyệt đối nằm bên ngoài lịch sử, một hư cấu thơ. Cái tuyệt đối này đem gộp vào trong những thực tại phải xóa bỏ cả cái cứu cánh biện minh cho những phương tiện bạo lực mà những người châu Á và những người cách mạng buộc phải sử dụng. Về phần mình, đảng Cộng sản, bị cảnh sát tư sản săn đuổi, số lượng ít hơn đáng Xã hội rất nhiều, chẳng hi vọng gì giành được

chính quyền nếu không phải là trong tương lai rất xa, còn mới toanh, lưỡng lự về chiến thuật, còn ở trong thời kỳ tiêu cực. Vấn đề đối với họ là tranh thủ quần chúng, cài người vào trong đảng viên xã hội, thu hút những thành phần họ có thể tách ra khỏi cái cộng đồng đang gạt họ ra đó: vũ khí tinh thần của họ là phê bình. Cho nên họ không xa lạ với việc coi chủ nghĩa siêu thực là một đồng minh tạm thời, mà họ chuẩn bị hất bỏ đi khi họ không cần đến nữa; bởi phủ định, bản chất của chủ nghĩa siêu thực, chỉ là một chặng đường đối với đảng cộng sản. Họ đồng ý xét đến, dù chỉ là trong một lúc, lối viết tự động, các giấc ngủ nhân tạo và cái ngẫu nhiên khách quan trong chừng mực chúng có thể góp phần vào việc làm tan rã giai cấp tư sản. Cho nên dường như đã tìm lại được sự đồng nhất lợi ích giữa người trí thức và các giai cấp bị áp bức từng là cơ may của các tác giả thế kỷ XVIII. Nhưng đây chỉ là vẻ bên ngoài. Nguồn gốc sâu xa của ngộ nhận nằm ở chỗ nhà siêu thực rất ít quan tâm đến chuyên chính của giai cấp vô sản và tìm thấy trong cách mạng, là bạo lực thuần túy, cái cứu cánh tuyệt đối, trong khi chủ nghĩa cộng sản lấy việc đoạt chính quyền làm cứu cánh, và lấy cái cứu cánh ấy mà biện minh cho máu nó sẽ phải đổ ra. Và mối quan hệ giữa chủ nghĩa siêu thực với giai

cấp vô sản lại gián tiếp và trừu tượng. Sức mạnh của một nhà văn nằm ở tác động trực tiếp của họ nhằm vào công chúng, trong những nỗi căm giận, những niềm phấn khởi, những trầm tư họ gây nên bằng các tác phẩm của mình. Diderot, Rousseau, Voltaire giữ liên lạc thường xuyên với giai cấp tư sản vì họ đọc các ông. Nhưng các nhà siêu thực chẳng có một độc giả nào cả trong giai cấp vô sản: họ chỉ đứng từ bên ngoài mà liên lạc với đảng hay đúng hơn là với những người trí thức của đảng. Công chúng của họ ở chỗ khác kia, trong giới tư sản có học, và đảng Cộng sản biết rõ điều đó, chỉ đơn giản sử dụng họ để gieo bối rối trong đám cầm quyền. Như vậy các tuyên bố cách mạng của họ thuần túy là lý thuyết, bởi chúng chẳng hề làm thay đổi chút nào thái độ của họ, chẳng khiến họ có thêm được một độc giả nào và chẳng có tiếng vang nào hết trong công nhân; họ vẫn là những kẻ ăn bám vào một giai cấp mà họ chửi rủa, cuộc nổi loạn của họ vẫn nằm ngoài rìa cách mạng. Chính Breton cuối cùng đã thừa nhận điều đó, ông đòi lại quyền độc lập tăng lữ của mình: ông viết cho Naville: «Chẳng ai trong chúng tôi không mong muốn chuyển giao chính quyền từ tay giai cấp tư sản sang tay giai cấp vô sản. Trong khi chờ đợi, theo chúng tôi, có việc chẳng hề kém quan trọng

là các thực nghiệm về đời sống nội tâm được tiếp tục và đương nhiên, không có sự kiểm soát bên ngoài nào hết, kể cả kiểm soát mác-xít... Đây là hai vấn đề cơ bản khác nhau».

Sự chống đối sẽ rõ nét ra khi nước Nga Xô-viết và do đó, đảng Cộng sản Pháp chuyển sang giai đoạn tổ chức xây dựng: chủ nghĩa siêu thực bản chất là *phủ định* sẽ quay lưng lại. Breton lúc đó sẽ xích lại gần những người tờ-rốt-kít chính là bởi những người này, bị săn đuổi và thiếu số, còn ở thời kỳ phê phán. Đến lượt mình, những người tờ-rốt-kít sẽ sử dụng các nhà siêu thực như một công cụ làm tan rã: một bức thư của Trotsky gửi cho Breton khiến ta chẳng còn nghi ngờ gì về điều này. Nếu Quốc tế thứ IV cũng có thể chuyển sang được giai đoạn xây dựng, thì rất rõ ràng đây sẽ là lúc xảy ra chuyện cắt đứt.

Như vậy cuộc toan tính thứ nhất của nhà văn muốn xích lại gần giai cấp vô sản chỉ là ảo tưởng và trêu tượng bởi anh ta không đi tìm một công chúng mà tìm một kẻ đồng minh, bởi anh bảo toàn và củng cố sự chia cách giữa cái thế tục và cái tinh thần và anh vẫn đứng trong giới hạn của một giới tăng lữ. Thỏa hiệp về nguyên tắc giữa chủ nghĩa siêu thực với đảng Cộng sản chống lại giai cấp tư sản không vượt quá chủ nghĩa hình thức; chính

tư tưởng hình thức về phủ định thống nhất họ lại với nhau. Thực ra sự phủ định của đảng Cộng sản là tạm thời, đó là một thời khắc lịch sử tất yếu trong ý đồ to lớn tổ chức lại xã hội của họ; còn phủ định siêu thực, muốn nói gì thì nói, vẫn đứng ngoài lịch sử: vừa trong khoảnh khắc, vừa trong vĩnh cửu; đó là kết thúc tuyệt đối của cuộc sống và của nghệ thuật. Breton có khẳng định ở đâu đó về sự đồng nhất hay ít ra là sự tương đương có tính hình tượng qua lại giữa tinh thần đấu tranh chống các bản năng thú tính với giai cấp vô sản đấu tranh chống chủ nghĩa tư bản, tức là khẳng định “sứ mệnh thiêng liêng” của giai cấp vô sản. Nhưng, cái giai cấp được quan niệm như một đoàn quân các thiên thần hủy diệt và được đảng Cộng sản bảo vệ như một tường thành chống lại mọi sự tiếp cận siêu thực chủ nghĩa ấy, đối với các tác giả thực sự chỉ là một huyền thoại gần như mang tính tôn giáo, và trong việc an ủi lương tâm của họ, nó đóng một vai trò tương tự vai trò cái huyền thoại về nhân dân đối với các nhà văn thiện chí hồi 1848. Tính độc đáo của phong trào siêu thực là ở chỗ nó muốn thu góp vào mình *mọi thứ* cùng một lúc: tình trạng bị giáng loại do từ bên trên, chủ nghĩa ký sinh, tính quý phái, siêu hình của tiêu thụ và liên minh với các lực lượng cách

mạng. Lịch sử của toán tính đó đã chỉ ra rằng nó tất yếu thất bại. Song, năm mươi năm trước, thậm chí không thể quan niệm được một lịch sử như vậy: mối quan hệ duy nhất một nhà văn tư sản có thể có với giai cấp công nhân là viết cho họ và về họ. Điều cho phép người ta nghĩ đến, dù chỉ trong chốc lát, việc ký kết một thỏa hiệp tạm thời giữa một lớp quý tộc trí thức với các giai cấp bị áp bức, là sự xuất hiện một nhân tố mới: đảng đóng vai trò trung gian hòa giải giữa các giai cấp lớp giữa và giai cấp vô sản.

Tôi rất hiểu rằng chủ nghĩa siêu thực với cái dáng vẻ nhập nhằng giáo đường văn chương, hội đoàn trí tuệ, nhà thờ và tổ chức bí mật⁵ của nó chỉ là một trong những sản phẩm của thời kỳ hậu chiến. Còn phải nói đến Morand, Drieu La Rochelle và bao nhiêu người khác nữa. Nhưng nếu chúng tôi xem các tác phẩm của Breton, Péret, Denos là tiêu biểu hơn cả, ấy là vì tất cả các tác phẩm khác đều ngầm chứa những nét giống như vậy. Morand là người tiêu thụ điển hình, người du hành, kẻ đi qua. Ông xóa bỏ các truyền thống dân tộc bằng việc cho cái này tiếp xúc với cái kia theo cách thức cũ của các nhà hoài nghi chủ nghĩa và của Montaigne; ông ném chung vào trong một chiếc thùng như những con cua, và chẳng thêm bình

luận gì cả, để mặc cho chúng cắn xé lẫn nhau; vấn đề là đạt đến một điểm *gamma* nào đó, rất gần với điểm *gamma* của các nhà siêu thực, ở đó những sự khác biệt về phong tục, ngôn ngữ, lợi ích triệt tiêu hết trong sự bất phân toàn bộ. Ở đây *tốc độ* đóng vai trò phương pháp hoang tưởng bộ phận - phê phán. *Châu Âu tinh tú*, là sự xóa bỏ các xứ sở bằng con đường xe lửa, *Chỉ có trái đất* là xoá bỏ các lục địa bằng máy bay. Morand cho những người châu Á lang thang ở Luân Đôn, những người Mỹ ở Syrie, những người Thổ ở Na Uy; bằng cái nhìn của họ ông phơi bày các tập quán của chúng ta, giống như Montesquieu dùng cái nhìn của những người Ba Tư, đây là cách chắc chắn nhất để tước bỏ sạch mọi lý do tồn tại của chúng. Nhưng, cùng lúc, ông thu xếp sao cho các vị khách ấy đã mất đi khá nhiều sự trong trắng sơ khai của mình rồi và đã hoàn toàn từ bỏ các phong tục của họ song cũng chưa hoàn toàn chấp nhận các phong tục của chúng ta; ở thời điểm đặc biệt đó trên đường chuyển biến mỗi người trong số họ là một bãi chiến trường nơi cái ý nhị ngoại lai và chủ nghĩa máy móc duy lý của chúng ta tiêu diệt lẫn nhau. Các cuốn sách của Morand, đầy rẫy những đồ trang kim, những hạt cườm, những cái tên lạ đẹp đẽ, lại giống hồi chuông báo tử cho thói chuộng

lạ ngoại lai; chúng là ngọn nguồn của cả một nền văn học nhằm triệt hạ hết màu sắc địa phương, hoặc bằng cách chỉ ra rằng các thành phố xa xôi ta từng mơ tưởng thời ấu thơ đối với cư dân ở đó kỳ thực cũng thân thuộc và bình thường đến phát chán như nhà ga Saint-Lazare hay tháp Eiffel đối với chúng ta, hoặc bằng cách hề cho ta thấy cái trò hài, cái sự làm giả, sự thiếu lòng tin đằng sau các nghi lễ mà các tác giả thế kỷ trước mô tả vô cùng kính trọng cho chúng ta, hoặc bằng cách phát hiện cho ta thấy, bên dưới cái nền cũ mòn của vẻ ý nhị phương Đông hay châu Phi, tính phổ biến của chủ nghĩa máy móc và duy lý tư bản chủ nghĩa. Cuối cùng chỉ còn lại cái thế giới này, đâu đâu cũng giống nhau và đơn điệu. Tôi không bao giờ cảm nhận ý nghĩa sâu xa của phương pháp ấy hơn cái ngày mùa hè năm 1938 trên đoạn đường giữa Mogador và Safi, khi chiếc ô tô của tôi vượt lên trước một người đàn bà hồi giáo trùm mạng che mặt đang đạp xe đạp. Một người đàn bà hồi giáo đi xe đạp, đấy là một đối tượng tự hủy, mà các nhà siêu thực cũng như Morand có thể tìm kiếm. Tính máy móc chuẩn xác của chiếc xe đạp phản bác những giấc mơ hậu cung lê thê mà cái sinh linh choàng mạng che mặt kia gọi lên, nhưng cùng lúc đó chút vương vấn mờ ảo khoái lạc và

thần diệu giữa đôi hàng lông mày kẻ kia, đằng sau vùng trán hẹp kia đến lượt nó lại phản bác chủ nghĩa máy móc, khiến ta linh cảm ra, đằng sau sự đồng nhất hóa tư bản chủ nghĩa, một cõi bên kia bị xích chặt, bị đánh bại, song lại dễ lây nhiễm và quý quái. Kỳ lạ ngoại lai và ma quái, bất khả siêu thực và không thỏa mãn tư sản: trong cả ba trường hợp thực tại sụp đổ, đằng sau nó, người ta cố duy trì sự căng thẳng kích thích của mâu thuẫn. Trong trường hợp các nhà văn - du khách kia, mưu mẹo khá lộ liễu: họ hủy bỏ cái kỳ lạ ngoại lai bởi vì bao giờ người ta cũng là kỳ lạ ngoại lai đối với một ai đó và họ không muốn như thế, họ phá hủy các truyền thống và lịch sử để thoát ra khỏi *tình thế* lịch sử của mình, họ muốn quên rằng ý thức mình mãi nhất bao giờ cũng phải gắn ghép vào một nơi nào đó, họ tiến hành một cuộc giải phóng giả định bằng một thứ chủ nghĩa quốc tế trừu tượng, thực hiện một nền quý tộc lơ lửng bằng chủ nghĩa phổ biến.

Cũng như Morand, Drieu đôi khi sử dụng lối tự hủy bằng cái kỳ lạ ngoại lai: trong một cuốn tiểu thuyết của ông, Alhambra^(*) trở thành một công viên tinh lẻ, khô khốc dưới một bầu trời đơn

(*) *Alhambra*: nơi ở của các vị vua Mô-re (vùng Tây Sahara) tại Grenada.

điều. Song, qua việc hủy hoại đối tượng, hủy hoại tình yêu bằng văn học, qua hai mươi năm điên rồ và cay đắng, chính là ông đeo đuổi công cuộc tự hủy hoại chính mình, ông đã từng là chiếc va ly rỗng không, là kẻ nghiện thuốc phiện và, cuối cùng, nổi bần hoạn trước cái chết đã kéo ông vào chủ nghĩa quốc xã. Cuốn tiểu thuyết của cuộc đời ông, *Gilles*, câu ghét và mạ vàng, bộc lộ rõ ràng ông là người anh em thù địch của các nhà siêu thực. Chủ nghĩa quốc xã của ông, cả nó nữa cũng chỉ là một nỗi thèm khát được bùng nổ toàn bộ, chẳng ích dụng gì cả, hết như chủ nghĩa cộng sản của Breton.

Cả hai đều là những người tăng lữ, cả hai đều liên minh với cái thế tục một cách ngây thơ và vô tư. Nhưng các nhà siêu thực khỏe hơn nhiều: huyền thoại về sự phá hủy của họ che giấu một nỗi thèm khát to lớn và lộng lẫy; họ muốn tiêu hủy tất cả trừ chính họ, nỗi khiếp sợ của họ đối với bệnh tật, trụy lạc và ma túy chứng tỏ điều đó. Drieu, ủ ê và xác thực hơn, đã trừ tính cái chết của mình: vì căm ghét chính mình mà ông căm ghét xứ sở của ông và con người. Tất cả bọn họ đều lao đi tìm cái tuyệt đối và bởi vì ở đâu họ cũng bị cái tương đối vây hãm, cho nên họ đã đồng nhất cái tuyệt đối với cái *bất khả*. Tất cả bọn họ đều do dự

giữa hai vai trò: dự báo một thế giới mới, và thanh toán một thế giới cũ. Song, vì ở châu Âu sau chiến tranh, dễ nhận ra những dấu hiệu suy thoái hơn là dấu hiệu đổi mới, cho nên họ đã chọn lấy việc thanh toán. Và để trấn an lương tâm, họ đã đề cao cái huyền thoại Heraclite xưa cũ nói rằng sự sống sinh ra từ cái chết. Tất cả bọn họ đều bị ám ảnh về cái điểm *gamma* ấy, duy nhất bất động giữa một thế giới chuyển động, ở đó hủy hoại, bởi vì nó là hủy hoại toàn bộ và vô vọng, nên lại đồng nhất với dựng xây tuyệt đối. Tất cả bọn họ đều lóa mắt vì bạo lực, dù nó từ đâu đến; họ muốn giải phóng con người ra khỏi thân phận người của nó bằng bạo lực. Chính vì vậy họ xích lại gần các đảng phái cực đoan bằng cách cấp không cho chúng mưu đồ tận thế. Tất cả bọn họ đều bị lừa: cách mạng thì chẳng hề nổ ra, chủ nghĩa quốc xã thì bị đánh bại. Họ sống trong một thời đại thoải mái và hoang phí ở đó nỗi tuyệt vọng còn là một sự xa hoa. Họ đã lên án đất nước họ bởi vì đất nước còn sống trong cơn ngạo mạn của chiến thắng, họ đã tố cáo chiến tranh bởi họ ngỡ hòa bình sẽ lâu dài. Tất cả bọn họ đều là nạn nhân của thảm họa năm 40: giờ hành động đã đến mà chẳng ai trong số họ được trang bị để hành động cả. Số này bị giết, số khác lưu vong; những người quay trở lại thì lưu vong

giữa chúng ta. Họ đã là những người dự báo tai họa giữa thời thịnh vượng; đến khi cơ hàn thì họ chẳng còn gì để nói cả⁶.

Bên rìa những đứa con lưu lạc quay trở về, tìm thấy nhiều điều bất ngờ và lắm chuyện rồ dại ở nhà cha mẹ hơn là trên các nẻo đường sơn cước và các lối cát sa mạc, bên rìa các giọng nam cao vang lừng hát ca niềm tuyệt vọng, những cậu em út hư hỏng còn chưa đến lúc quay trở về tổ ấm, có một chủ nghĩa nhân văn kín đáo nảy nở. Prévost, Pierre Bost, Chamson, Aveline, Beucler xấp xỉ tuổi Breton và Drieu. Họ đã có những bước khởi đầu xuất sắc: Bost còn ngồi ở trường trung học khi Copeau diễn vở kịch *Kẻ ngu xuẩn* của ông; Prévost đã nổi tiếng lúc còn ở trường sư phạm. Song trong bước đầu vinh quang đó, họ vẫn khiêm tốn. Họ không đóng vai Ariel^(*) của chủ nghĩa tư bản, họ không có tham vọng bị nguyên rửa, cũng chẳng ao ước thành tiên tri. Khi người ta hỏi vì sao ông viết, Prévost trả lời: “Để kiếm sống”. Hồi bấy giờ,

(*) *Ariel*: nhân vật trong vở kịch *Bão tố* của Shakespeare đối lập với nhân vật *Caliban*. Caliban tượng trưng cho sức mạnh tàn bạo, nhưng bị buộc phải tuân theo Ariel là tượng trưng cho một thể lực bên trên. Song Caliban luôn luôn nổi loạn chống lại Ariel.

câu nói ấy khiến tôi khó chịu, vì các huyền thoại văn học lớn thế kỷ XIX còn rơi rớt trong đầu óc tôi. Và chẳng, ông nói sai: người ta không viết để kiếm sống. Nhưng cái điều ngày ấy tôi ngỡ là một lỗi vô sỉ dễ dãi, kỳ thực là một ý chí muốn suy nghĩ một cách cứng rắn, sáng suốt, và khi cần thiết, một cách khó chịu. Phản ứng mạnh mẽ chống lại thuyết quỷ sứ và thuyết thiên thần, các tác giả này chẳng muốn làm thiên thần cũng chẳng muốn làm quỷ sứ: họ chỉ muốn làm người. Có thể họ là những người đầu tiên, kể từ chủ nghĩa lãng mạn, không tự coi mình là những nhà quý tộc của tiêu thụ mà là những người lao động làm việc trong phòng, cùng loại với những người thợ đóng sách và thợ làm ren, Họ coi văn học là một nghề, không phải để tạo cái nhãn mác đăng bán món hàng của mình cho người mua trả giá cao nhất, mà ngược lại, để tự xếp mình trở lại, chẳng nhún nhường cũng chẳng kiêu căng, trong một xã hội cần lao. Đã là nghề thì có thể học được và kẻ làm nghề không có quyền khinh thường khách hàng của mình: như vậy họ cũng bắt đầu một cuộc giải hòa với công chúng. Quá lương thiện để tự coi mình là thiên tài và đòi các quyền của thiên tài, họ tin ở lao động hơn là cảm hứng. Có thể họ thiếu mất cái lòng tin phi lý ở ngôi sao chiếu mệnh của mình

và cái kiêu ngạo bất công và mù quáng vốn là đặc điểm của các vĩ nhân. Tất cả bọn họ đều có được nền học vấn vụ lợi vững chắc mà nền cộng hòa thứ ba trang bị cho các viên chức tương lai của nó. Và lại hầu hết bọn họ đều đã trở thành viên chức nhà nước, viên tài vụ ở thượng viện, hạ viện, giáo sư, quản đốc bảo tàng. Song bởi phần đông xuất thân từ các môi trường khiêm nhường, họ chẳng quan tâm đem kiến thức của mình ra mà bảo vệ các truyền thống tư sản. Họ chẳng bao giờ hưởng nền học vấn ấy như một tài sản *lịch sử*, mà chỉ coi đó là một công cụ quý báu để trở thành những con người. Và chẳng họ có một bậc thầy tư tưởng là Alain^(*) vốn không chịu được lịch sử. Cũng như ông, tin rằng vấn đề đạo lý mọi thời đại đều giống nhau, họ nhìn xã hội trong một lát cắt tức thì. Thù ghét khoa tâm lý học cũng như các khoa học lịch sử, nhạy cảm trước các bất công xã hội song lại quá là người theo thuyết Descartes để có thể tin vào đấu tranh giai cấp, đối với họ sự vụ duy nhất là thực thi chức nghiệp làm người của mình, chống lại các dục vọng và các sai lầm đam mê, chống lại các huyền thuyết, bằng cách sử dụng mạnh mẽ ý chí và lý trí. Họ thương yêu những

(*) *Alain* (Émile Chartier): nhà văn Pháp (1868-1951). chuyên về tiểu luận chủ trương một thuyết duy linh nhân văn.

người dân thường, công nhân Paris, thợ thủ công, tiểu tư sản, người làm công, kẻ tiện dân và quan tâm, kẻ lẽ số phận cá nhân của những con người đó, đôi khi họ đi đến chỗ ve vãn với chủ nghĩa mị dân. Nhưng, khác với cái di chứng này của chủ nghĩa tự nhiên, họ không bao giờ chấp nhận rằng thuyết quyết định luận xã hội và tâm lý là cái nền của các số phận hèn mọn này, khác với chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, họ không muốn coi các nhân vật của mình là những nạn nhân vô vọng của áp bức xã hội. Trong mọi trường hợp, các nhà đạo đức học này hết sức chú tâm mô tả tác dụng của ý chí, của lòng kiên trì, của sự nỗ lực, trình bày những sự bất lực như là những khuyết điểm và thành công là công trạng. Họ rất ít khi quan tâm đến các số phận ngoại lệ nhưng muốn chứng minh rằng ngay trong cảnh bất hạnh vẫn có thể đường hoàng làm người.

Ngày nay nhiều người trong số họ đã chết, số khác đã im lặng hay thỉnh thoảng lẩm mẩm viết. Một cách hoàn toàn bao quát, ta có thể nói rằng các tác giả ấy từng cất cánh rực rỡ như vậy và vào quãng những năm 27 đã có thể hình thành một «câu lạc bộ những người dưới ba mươi tuổi», hầu hết đều dừng lại giữa đường. Đương nhiên, phải tính đến những tai nạn cá nhân, song sự thật

lạ lùng đến mức đòi hỏi một giải thích tổng quát hơn. Quả nhiên, họ không thiếu tài năng, cũng không thiếu sức sáng tạo, và từ quan điểm ta quan tâm, họ phải được coi là những người báo hiệu: họ đã chối bỏ sự cô độc kiêu ngạo của nhà văn, họ đã yêu mến công chúng của mình, họ không toan tính biện minh cho các đặc quyền được hưởng, họ không chiêm nghiệm về cái chết hay cái bất khả mà muốn đem đến cho chúng ta những quy tắc sống. Họ được đọc nhiều hơn, rất nhiều hơn, các nhà siêu thực. Tuy nhiên, nếu ta muốn ghi dấu các khuynh hướng văn học chính yếu giữa hai cuộc chiến tranh, ta sẽ nghĩ ngay đến chủ nghĩa siêu thực. Do đâu mà họ thất bại?

Dấu hiệu này có vẻ ngược đời, song tôi tin rằng chính là vì cái công chúng họ đã chọn. Khoảng năm 1900, vào dịp thắng lợi của mình trong vụ Dreyfus^(*), một bộ phận giai cấp tiểu tư sản cần lao và tự do chủ nghĩa đã có sự tự ý thức về mình. Nó chống giáo hội và theo tư tưởng cộng hòa,

(*) Vụ *Dreyfus*: từ năm 1894 đến năm 1906 diễn ra vụ án Dreyfus. Viên sĩ quan Dreyfus, theo tín ngưỡng Do Thái và gốc Alsace bị kết án oan là gián điệp Đức, được tha và phục hồi danh dự sau một chiến dịch đấu tranh giữa những người chống chủ nghĩa quân phiệt tập hợp chung quanh mặt trận nhân quyền và những người chống Do Thái và quốc gia cực đoan. Thắng lợi của cuộc đấu tranh này đã đưa cánh tả lên cầm quyền ở Pháp.

chống phân biệt chủng tộc, cá nhân chủ nghĩa, duy lý và tiến bộ. Tự hào về các thể chế của mình, nó đồng ý sửa đổi, chứ không đảo lộn chúng. Nó không khinh rẻ giai cấp vô sản nhưng nó tự cảm thấy nó quá gần giai cấp ấy để có được ý thức là nó áp bức họ. Nó sống xoàng xĩnh, đôi lúc khó khăn, nhưng nó không ao ước cơ nghiệp to lớn không với tới được, chỉ mong cải thiện đời sống trong những giới hạn nhỏ nhoi. Nhất là nó muốn sống. Sống, đối với nó, có nghĩa là: chọn nghề nghiệp của mình, hành nghề có lương tâm và thậm chí say mê, giữ được một óc sáng kiến nào đó trong công việc, kiểm soát một cách có hiệu quả những đại diện chính trị của mình, phát biểu tự do về các công việc nhà nước, nuôi dạy con cái trong danh dự. Nhiễm đậm thuyết Descartes, nó nghi ngại những sự thăng tiến quá đột ngột, và ngược lại với những người lãng mạn luôn trông chờ hạnh phúc đổ xuống trên đầu mình như một tai họa, nó nghĩ đến chuyện tự khắc phục lấy chính mình hơn là thay đổi thế sự. Cái giai cấp được gọi một cách thích đáng là “trung bình” ấy dạy dỗ con cái của mình chớ có điều gì thái quá và cái tốt hơn là kẻ thù của cái tốt. Nó tán thành các yêu sách của giai cấp công nhân, với điều kiện các yêu sách này hoàn toàn chỉ thuộc lĩnh vực nghề nghiệp.

Nó không có lịch sử, không có cảm quan lịch sử, bởi khác với giai cấp tư sản, nó chẳng có quá khứ chẳng có truyền thống, và khác với giai cấp công nhân, nó cũng chẳng có niềm hi vọng mệnh mông về một tương lai. Vì nó không tin Chúa song lại cần những đòi hỏi thật nghiêm ngặt để làm cho những thiếu thốn nó phải chịu đựng có một ý nghĩa, một trong những mối quan tâm tinh thần của nó là thiết lập một nền đạo lý thế tục. Trường đại học, hoàn toàn thuộc về giai cấp trung bình này, qua ngòi bút của Durkheim, Brunschwig, Alain đã dồn nỗ lực vào công việc đó song chẳng thành công. Mà, các vị giáo sư đại học này, trực tiếp hay gián tiếp, đã là những người thầy của các nhà văn ta đang nói đến. Những người trẻ tuổi này, xuất thân từ giai cấp tiểu tư sản, được các vị giáo sư tiểu tư sản dạy dỗ, được trường Sorbonne hay các trường lớn chuẩn bị cho những nghề nghiệp tiểu tư sản, đã quay trở lại với giai cấp của họ khi họ bắt đầu viết. Hơn thế nữa, họ chưa bao giờ rời bỏ giai cấp ấy. Họ đã mang vào trong các tiểu thuyết và truyện ngắn của họ, cải tiến, biến thành môn thần học nghi nghĩa cái nền đạo đức mà ai cũng biết các giới luật và chẳng ai tìm ra được các nguyên lý. Họ nhấn mạnh các vẻ đẹp và các rủi ro, và sự cao cả khắc khổ của *nghề nghiệp*; họ không

ca ngợi tình yêu điên rồ mà ca ngợi tình bằng hữu vợ chồng và cái công cuộc chung của hai người tức là hôn nhân. Họ xây dựng chủ nghĩa nhân văn của họ trên cơ sở nghề nghiệp, tình bằng hữu, liên kết xã hội và thể thao. Như vậy giai cấp tiểu tư sản, vốn đã có đảng của mình, là đảng xã hội cấp tiến, hiệp hội tương trợ của mình, là liên minh nhân quyền, tổ chức bí mật của mình, là hội tam điểm, tờ nhật báo của mình, là tờ *Tác phẩm*, cũng có các nhà văn của mình và cả tờ tuần báo văn học của mình, mang cái tên tượng trưng *Marianne*^(*). Chamson, Bost, Prévost và các bạn của họ viết cho một công chúng gồm các viên chức, giới đại học, công chức cao cấp, thầy thuốc, v.v. Họ làm văn học xã hội - cấp tiến.

Mà chủ nghĩa cấp tiến là nạn nhân của cuộc chiến tranh này. Từ năm 1910, nó đã thực hiện chương trình của mình, nó đã sống ba mươi năm theo tốc độ nó bị nhiễm. Khi nó tìm ra được các nhà văn của mình, thì nó chỉ còn là sống sót. Ngày nay nó đã biến mất hẳn. Nền chính trị cấp tiến, một khi đã hoàn thành việc cải tổ nhân sự hành chính và tách rời nhà thờ với nhà nước, chỉ có thể trở thành một chủ nghĩa cơ hội và, để còn

(*) *Marianne*: biệt danh của nước cộng hòa Pháp, được biểu hiện bằng một bức tượng bán thân một người phụ nữ đội chiếc mũ bồ-nê đỏ.

đúng được một thời gian nữa, đòi hỏi phải có hòa bình xã hội và hòa bình thế giới. Hai cuộc chiến tranh trong hai mươi năm và sự phẫn nộ của đấu tranh giai cấp là quá nhiều, đảng không còn chịu đựng nổi, nhưng còn hơn cả đảng, chính là tinh thần cấp tiến đã là nạn nhân của các hoàn cảnh. Các nhà văn kia, không làm cuộc chiến tranh thứ nhất và không thấy cuộc thứ hai đang đến, không muốn tin ở việc con người bóc lột con người mà lại đoan chắc về khả năng sống lương thiện và khiêm nhường trong xã hội tư bản chủ nghĩa, bị giai cấp xuất thân của mình, về sau trở thành công chúng của mình, lấy đi mất cảm quan lịch sử mà, bù lại, chẳng cấp cho cảm quan về một cái tuyệt đối siêu hình, đã không cảm nhận được sự bi thảm giữa một thời đại bi thảm nhất trong mọi thời đại, cũng chẳng cảm nhận được cái chết đe dọa toàn thể châu Âu, và cái ác khi chỉ còn một thoáng chốc ngăn ngui ngăn cách họ với cái mưu toan chà đạp nhân phẩm con người vô sỉ nhất. Do trung thực, họ chỉ tự hạn chế trong việc kể cho chúng ta nghe về những cuộc đời tầm thường, chẳng chút cao cả, trong khi các hoàn cảnh đang tôi luyện nên những số phận khác thường trong cái ác cũng như trong cái thiện; vào ngày hôm trước của một cuộc đổi mới đầy chất thơ - quả nhiên nhiều về

bề ngoài hơn là thật - sự sáng suốt của họ đã làm tiêu tán mất trong họ cái mù quáng cố ý nó là một trong những ngọn nguồn của chất thơ, nền đạo lý của họ, có thể an ủi con người trong đời sống thường ngày, có thể còn chống đỡ cho họ trong cuộc thế chiến thứ nhất, đã tỏ ra bất cập trước những đại họa. Trong những thời kỳ như vậy, con người quay về với Épicure hay với chủ nghĩa khắc kỷ - mà các tác giả này chẳng hề khắc kỷ chủ nghĩa cũng chẳng khoải lạc chủ nghĩa⁸ hoặc giả con người cầu viện đến các thế lực phi lý, mà họ thì lại chọn cách không nhìn xa hơn cái lý trí của mình. Như vậy lịch sử đã cướp mất công chúng của họ, cũng giống như nó đã cướp mất công chúng của đảng cấp tiến. Họ nín lặng, tôi nghĩ, vì kinh tởm, bởi không thể đem cái đứng đắn của mình khớp được với các cơn điên dại của châu Âu. Vì sau hai mươi năm hành nghề, đến lúc khó khăn họ chẳng tìm được gì để nói với chúng ta đã, nên họ đã thật hoài công.

Như vậy còn lại thế hệ thứ ba, thế hệ chúng tôi, bắt đầu viết sau cuộc thất trận^(*) hoặc trước chiến

(*) Đây là nói về cuộc thất trận của Pháp trước phát-xít Đức, thời kỳ đầu thế chiến thứ hai (1939-1945).

tranh một ít. Tôi không muốn nói về nó trước khi chỉ ra bầu khí hậu trong đó nó đã xuất hiện. Trước hết là khí hậu văn học: những người hội nhập, những người cực đoan và những người cấp tiến đầy đặc bầu trời chúng tôi. Mỗi một ngôi sao đó phát huy ảnh hưởng của nó xuống mặt đất này và tất cả các ảnh hưởng đó tổng hợp lại với nhau tạo nên chung quanh chúng tôi ý tưởng kỳ lạ nhất, phi lý nhất, mâu thuẫn nhất về văn học. Ý tưởng ấy, mà tôi sẽ gọi là ý tưởng khách quan, bởi nó thuộc về tinh thần khách quan của thời đại chúng tôi, chúng tôi hít thở nó cùng với bầu không khí của thời đại mình. Quả vậy, dầu các tác giả ấy có cố ý tự phân biệt giữa người này người khác với nhau đến mấy, thì các tác phẩm của họ, cùng tồn tại trong tâm trí chúng tôi, đều thấm nhiễm vào nhau. Ngoài ra, nếu các sự khác biệt là sâu sắc và rõ ràng, thì cũng chẳng thiếu các nét chung. Trước hết một điều nổi bật là cả những người cấp tiến lẫn những người cực đoan đều không quan tâm đến lịch sử, mặc dù người này thì tự xưng thuộc phái tả tiến bộ, người kia phái tả cách mạng: những người thứ nhất thì đang ở cấp độ của sự lặp lại kiểu Kierkegaard, những người thứ hai ở cấp độ của cái thoáng chốc, nghĩa là cấp độ của sự tổng hợp lộn lộn của cái vĩnh cửu với cái hiện tại

vị phân. Giữa cái thời đại mà áp lực lịch sử đè nát chúng tôi đó, duy nhất chỉ có văn học của những người hội nhập cung cấp được đôi chút mùi vị lịch sử và đôi chút cảm quan lịch sử. Nhưng vì vấn đề của họ là biện minh cho các đặc quyền của họ, cho nên trong sự phát triển của các xã hội họ chỉ xét đến tác động của quá khứ lên hiện tại. Ngày nay chúng ta đã biết lý do của những sự từ chối ấy, nó có tính xã hội, các nhà siêu thực là những người tăng lữ, giai cấp tiểu tư sản thì chẳng có truyền thống, cũng chẳng có tương lai, giai cấp đại tư sản đã đi ra khỏi giai đoạn chinh phục rồi và đang lo củng cố. Song các thái độ khác nhau đó đã hợp lại với nhau để tạo nên cái huyền thoại nói rằng văn học phải chọn lấy những đề tài vĩnh cửu hoặc ít ra là phi hiện tại. Và chẳng các bậc đàn anh của chúng tôi chỉ có mỗi một công nghệ tiểu thuyết: cái công nghệ họ học được của thế kỷ XIX Pháp. Mà như ta đã thấy trên kia chẳng có cái công nghệ nào lại chống đối với một cái nhìn lịch sử về xã hội hơn nó.

Những người hội nhập và những người cấp tiến đã sử dụng công nghệ truyền thống: những người này thì vì họ là những nhà đạo đức học và tính trí học và họ muốn dùng các nguyên nhân để giải thích sự vật, còn những người kia thì vì cái

công nghệ ấy phục vụ các ý đồ của họ: bằng các phủ định có hệ thống mọi đổi thay, nó làm nổi bật hơn tính vĩnh cửu của các đức hạnh tư sản; đằng sau những náo động vô hiệu đã bị dập tắt, nó hé cho thấy cái trật tự cố định và huyền bí, cái chất thơ bất động mà họ mong muốn bóc lộ ra trong các tác phẩm của mình; nhờ công nghệ đó mà những người Éléates mới này viết chống lại thời gian, chống lại sự đổi thay, làm tuyệt vọng những người vận động quần chúng và những người cách mạng bằng cách làm cho họ nhìn thấy các công cuộc của họ ở thì quá khứ ngay trước khi chúng được bắt đầu. Chính là do đọc các cuốn sách của các nhà văn đó mà chúng tôi học được cái công nghệ ấy và thoát tiên đó là phương cách biểu đạt duy nhất của chúng tôi. Vào lúc chúng tôi bắt đầu cầm bút, đã có những đầu óc sáng suốt tính toán cho chúng tôi khoảng “thời gian tối ưu” để một sự kiện lịch sử có thể trở thành đối tượng của một cuốn tiểu thuyết. Năm mươi năm, có vẻ nhiều quá: người ta không còn đi vào trong đó nữa. Mười, ít quá: không đủ độ lùi cần thiết. Vậy thì người ta nhẹ nhàng xui chúng tôi coi văn học là vương quốc của những chiêm nghiệm bất hợp thời.

Và chẳng các nhóm thù địch ấy lại ký kết liên

minh với nhau, đôi lúc những người cấp tiến xích lại gần những người hội nhập: dẫu sao họ vẫn có tham vọng chung muốn hòa giải với độc giả và thoả mãn các nhu cầu của độc giả một cách thực thà: quả khách hàng của họ khá khác nhau song bên này với bên kia vẫn thường xuyên đi lại thông thương và cánh tả trong công chúng của những người hội nhập làm thành cánh hữu của công chúng cấp tiến. Ngược lại, nếu đôi lúc các nhà văn cấp tiến có đi một đoạn đường gần với cánh tả chính trị, nếu, khi đảng xã hội - cấp tiến gia nhập mặt trận bình dân, tất cả bọn họ đều quyết định cộng tác với tờ *Thứ sáu*, thì họ cũng không bao giờ liên minh với cánh cực tả văn học, nghĩa là với những người siêu thực. Những người cực đoan, ngược lại, đã bắt đầu dĩ mà có những nét chung với những người hội nhập: cả hai đều cho rằng đối tượng của văn học là một cõi bên kia nào đó khó diễn đạt nên lời mà người ta chỉ có thể gọi ra và về bản chất nó là sự thực hiện bằng tưởng tượng cái không thể nào thực hiện được. Điều ấy đặc biệt rõ rệt khi nói về thơ: trong khi những người cấp tiến, có thể nói, tổng cổ nó ra khỏi văn học, thì những người hội nhập lại để thơ thấm đẫm các tiểu thuyết của mình. Người ta đã nhiều lần ghi nhận hiện tượng này, một trong những hiện

tượng quan trọng nhất của lịch sử văn học hiện đại; song lại không chỉ rõ vì sao: ấy là vì các nhà văn tư sản muốn chứng minh rằng không có cuộc sống nào tư sản đến mức, bình thường đến mức không có cái *cõi bên kia* thơ mộng của nó, ấy là vì họ tự coi là chất xúc tác cho chất thơ tư sản. Trong khi đó những người cực đoan đồng hóa mọi hình thức của hoạt động nghệ thuật với chất thơ, nghĩa là với cái cõi bên kia không tưởng tượng được của phá hủy. Về mặt khách quan, vào lúc chúng tôi bắt đầu cầm bút, khuynh hướng ấy biểu hiện trong tình trạng lẫn lộn của các thể loại và không nhận ra được bản chất của chất thơ; ngay đến ngày nay, cũng chẳng hiếm khi các nhà phê bình chê trách một tác phẩm văn xuôi là thiếu chất thơ.

Toàn bộ nền văn học đó đều là văn học luận đề, bởi tất cả các tác giả ấy đều bảo vệ những ý thức hệ, dù họ có gay gắt nói ngược lại. Những người cực đoan và hội nhập đều rêu rao là họ thù ghét siêu hình học: vậy thì nên gọi là gì đây những tuyên bố lặp đi lặp lại nói rằng con người là quá lớn đối với chính mình, và bằng toàn bộ kích cỡ tồn tại của mình, vượt ra ngoài những xác định tâm lý và xã hội? Còn những người cấp tiến thì tuyên bố người ta không làm nên văn học bằng những tình cảm tốt, song mới quan tâm chính

của họ lại là giáo hoá. Về khách quan, tất cả những điều đó biểu hiện thành những dao động lớn về quan niệm văn học: văn học là thuần túy vô tư - văn học là giáo dục; văn học chỉ tồn tại bằng sự phủ nhận chính mình và tái sinh trên đồng tro tàn của mình; là cái bất khả, cái không thể nói nên lời nằm ở bên kia của hành ngôn - là một nghề nghiệp khắc khổ nhằm vào một đám khách hàng xác định, cố gắng làm cho họ nhận ra được những nhu cầu của họ và nỗ lực phục vụ các nhu cầu đó; là khủng bố - là chăm chút tu từ. Bấy giờ các nhà phê bình xuất hiện và, để cho tiện lợi, họ toan tính thống nhất các quan niệm đối lập đó lại: họ sáng chế ra khái niệm thông điệp ta đã nói tới trên kia. Tất nhiên mọi thứ đều là thông điệp tất: thông điệp của Gide, của Chamson, của Breton, và dĩ nhiên đây là những điều các vị ấy không hề muốn nói, đây là những điều phê bình gán cho họ bất chấp ý muốn của họ. Từ đó nảy ra một lý thuyết mới cộng thêm vào các lý thuyết trên: trong các tác phẩm tinh tế và tự hủy ấy, ở đó mỗi từ chỉ là người hướng đạo ngập ngừng dừng lại nửa đường, để cho người đọc tự mỗi mình đi tiếp, còn chân lý thì nằm tít tặn bên kia của hành ngôn, trong một cõi lặng im bất phân, điều quan trọng nhất luôn luôn là cái nhà văn mang đến mà không hề

tự mình hay biết. Một tác phẩm sẽ không bao giờ là tuyệt tác nếu, cách này hay cách khác, nó không vượt ra ngoài ý định của chính tác giả. Khi anh mô tả mà chẳng hề có dự tính, khi các nhân vật của anh vượt ra khỏi sự kiểm soát của anh và áp đặt cho anh những ý muốn thất thường của chúng, khi các từ dưới ngòi bút anh vẫn giữ một sự độc lập nào đó, khi đó anh sẽ viết được tác phẩm hay nhất của mình. Hãn Boileau sẽ sững sờ khi đọc những ý kiến này, nhan nhản trong các tiểu phẩm của các nhà phê bình chúng ta: “tác giả biết quá rõ điều anh ta muốn nói, anh ta quá minh mẫn, các từ đến với anh ta quá dễ dàng, anh muốn dùng ngòi bút của mình làm gì cũng được, anh không bị đề tài của mình chế ngự”. Về điểm này, khốn thay, mọi người đều nhất trí: đối với những người hội nhập, bản chất của tác phẩm là chất thơ, tức là cỏi bên kia và, do một chuyển dịch tinh vi, là cái vượt ra bên ngoài cả chính tác giả, cái phần của quỷ sứ; đối với những người siêu thực, cách viết duy nhất có giá trị là viết tự động, ngay đến những người cấp tiến, sau Alain, cũng nhấn mạnh rằng không thể coi một tác phẩm là hoàn chỉnh khi nó còn chưa trở thành sự thể hiện tập thể và, do có bao nhiêu thế hệ người đọc đã góp phần mình vào đó, nên nó chứa đựng những gì đó vô cùng nhiều

hơn lúc nó mới được thai nghén. Ý tưởng, kỳ thực đúng đắn đó, nhấn mạnh vai trò của người đọc trong việc xây dựng tác phẩm; hồi bấy giờ, nó lại gây thêm rối ren. Tóm lại huyền thoại khách quan bắt nguồn từ những mâu thuẫn này là mọi tác phẩm trường tồn đều có bí mật riêng của nó. Nếu là bí mật trong việc chế tạo thì chẳng nói làm gì: bí mật bắt đầu chỗ công nghệ và ý chí dừng lại, một cái gì đó từ trên tít cao kia tỏa chiếu vào tác phẩm và tan hòa trong đó như ánh mặt trời tan hòa trong sóng nước.

Tóm lại, từ chuyện chất thơ thuần khiết đến chuyện lối viết tự động, bầu khí hậu văn học đang ở thời chủ nghĩa Platon. Trong cái thời đại thần bí không có đức tin hay đúng hơn thần bí ngụy tín này một dòng văn học chủ lưu đẩy nhà văn đến chỗ tự từ bỏ chính mình trước tác phẩm của mình, cũng như một xu thế chính trị đẩy anh ta đến chỗ từ bỏ chính mình trước chính đảng. Người ta bảo rằng Fra Angelico quỳ mà vẽ; nếu đúng như vậy thì rất nhiều nhà văn giống ông, nhưng họ còn đi xa hơn: họ cho rằng chỉ cần quỳ mà viết thì sẽ viết hay.

Khi chúng tôi còn ngồi trên ghế trường trung học hay trong các giảng đường Sorbonne, bóng tối rậm rạp của cõi bên kia phủ trùm cả nền văn học.

Chúng tôi đã biết đến vị cay đắng và chán chường của cái bất khả, của sự thuần khiết bất khả; chúng tôi hết cảm thấy mình là những kẻ không được thoả mãn thì lại cảm thấy mình là những Ariel của tiêu thụ, chúng tôi đã ngỡ có thể cứu vãn cuộc đời mình bằng nghệ thuật, rồi đến tam cá nguyệt sau lại biết rằng chẳng bao giờ có thể cứu vãn được gì hết và nghệ thuật là bản tổng kết sáng suốt và tuyệt vọng cuộc tiêu vong của chúng tôi, chúng tôi đã dao động giữa khủng bố và tu từ, giữa văn học – tuần đạo và văn học - nghề nghiệp: nếu có ai đó vui mắt thử đọc kỹ các tác phẩm của chúng tôi, hẳn họ sẽ tìm thấy trong đó những dấu vết các xu hướng khác nhau đó, như những vết sẹo, nhưng họ phải thừa thì giờ để mà hoang phí: tất cả những cái đó đã xa chúng tôi nhiều lắm rồi. Duy có điều, chính trong khi viết người tác giả trui rèn nên các ý tưởng của mình về nghệ thuật viết, nên cộng đồng sống bằng những quan niệm văn học của thế hệ trước và các nhà phê bình, hiểu được các quan niệm đó muộn mất hai mươi năm, hơn hở sử dụng chúng như những hòn đá thử vàng để đánh giá các tác phẩm đương thời. Và chẳng văn học thời giữa hai đại chiến sống còn rất khó khăn: những loạn đàm về cái bất khả của Georges Bataille chẳng so sánh nổi với một nét nhỏ siêu thực, lý thuyết

của ông về chi tiêu là một tiếng vọng suy yếu của các lễ hội lớn đã qua; thuyết âm chữ là một sản phẩm thay thế, một sự sao chép nhạt nhẽo và cẩn thận cái dồi dào đầy rẫy của chủ nghĩa Dada. Mà chẳng còn say mê, quá chăm chỉ, nôn nóng thành đạt; cả Andre Dhotel lẫn Marius Goult đều không thể bằng Alain Fournier; rất nhiều nhà siêu thực cũ nay gia nhập đảng Cộng sản cũng giống như những người theo thuyết Saint-Simon cũ lại thấy có mặt vào khoảng 1880 trong các hội đồng quản trị của nền đại công nghiệp; chẳng có ai tranh nổi vị trí của Cocteau, Mauriac, Green; Giraudoux thì có đến một trăm người muốn tranh với ông, nhưng toàn những người tầm thường; phần lớn những người cấp tiến đều im tiếng. Tức là sự chênh lệch đã đậm nét, không phải giữa tác giả với công chúng của mình - dẫu sao, như vậy sẽ là theo đúng truyền thống lớn của văn học thế kỷ XIX - mà giữa huyền thoại văn học với thực tế lịch sử.

Sự chênh lệch đó, chúng tôi đã cảm nhận rõ từ năm 1930⁹, trước khi xuất bản các cuốn sách đầu tiên của mình. Chính vào thời kỳ đó đa số người Pháp đã sừng sốt nhận ra tính lịch sử của họ. đương nhiên, họ đã được học ở nhà trường rằng con người vào cuộc chơi, được hay mất, trong lòng lịch sử thế giới, nhưng họ không đem cái ấy

vận vào trường hợp riêng của mình: họ nghĩ một cách tù mù rằng những người chết mới là lịch sử. Điều khiến họ chú ý trong các cuộc đời trước đây, là bao giờ chúng cũng diễn ra *vào ngày hôm trước* các biến cố lớn, vượt quá các dự đoán, phá vỡ mọi mong đợi, đảo lộn các dự tính và soi rọi những năm tháng đã qua bằng một nguồn sáng mới. Ở đây có một sự lừa bịp, một sự lẩn tránh thường xuyên cứ như mọi con người đều giống Charles Bovary phát hiện ra các bức thư ngoại tình của vợ mình sau khi bà ta đã chết, đột nhiên thấy đổ sụp sau lưng mình cả hai mươi năm hạnh phúc vợ chồng *đã được sống rồi*. Ở thế kỷ của máy bay và điện, chúng tôi không nghĩ mình phải gặp những bất ngờ ấy, chúng tôi không cảm thấy mình ở *vào ngày hôm trước* của chuyện gì cả, ngược lại, chúng tôi có niềm kiêu hãnh mơ hồ được sống *vào ngày hôm sau* của cuộc đảo lộn lịch sử gần đây nhất. Dầu đôi khi chúng tôi có lo ngại về việc nước Đức tái vũ trang, chúng tôi vẫn tin rằng mình đang dần bước lên một con đường dài, chúng tôi tin chắc cuộc đời mình sẽ chỉ đan dày những hoàn cảnh cá nhân và được đánh dấu bằng những khám phá khoa học và những cải cách tốt đẹp. Từ năm 1930, cuộc khủng hoảng toàn thế giới, sự lên ngôi của chủ nghĩa phát-xít, các sự kiện ở Trung Quốc, chiến tranh

Tây Ban Nha khiến chúng tôi bưng mắt; chúng tôi ngỡ như mặt đất dưới chân mình tụt mất, và đột ngột, *đối với cả chúng tôi nữa* cuộc lẩn tránh lịch sử lớn bắt đầu: những năm đầu tiên của nền hòa bình thế giới ấy, phải nhìn nhận nó như những năm cuối cùng giữa hai cuộc chiến tranh; mỗi điều hứa hẹn chúng tôi chào đón hàng ngày, phải thấy trong đó một mối đe dọa, mỗi ngày chúng tôi sống qua lại bộc lộ diện mạo thật của nó ra: chúng tôi đã buông mình vào những năm tháng ấy chẳng chút ngờ vực vậy mà chúng lại dắt chúng tôi tới một cuộc chiến tranh, nhanh chóng mà âm thầm, ráo riết mà uể oải, và cuộc sống cá nhân của mình, trước nay chúng tôi ngỡ tùy thuộc vào những nỗ lực, những đức hạnh và những lỗi lầm, những may mắn và những rủi ro của chúng tôi, vào ý muốn tốt hay xấu của một số rất ít người, dường như nó bị điều khiển đến tận từng chi tiết nhỏ nhất bởi những lực lượng tăm tối và tập thể, và các hoàn cảnh riêng tư nhất cũng phản ánh tình trạng của toàn bộ thế giới. Chính vì thế chúng tôi đột ngột bị đặt vào *tình thế*: cái lối bay lượn bên trên mà các bậc tiền bối chúng tôi rất ưa thích nay đã chẳng còn được nữa, một cuộc phiêu lưu tập thể đã hiện hình về phía tương lai và đó sẽ là một cuộc phiêu lưu *của chúng tôi*, chính nó về sau sẽ ghi dấu thế

hệ chúng tôi, với những Ariel và những Caliban của mình, một điều gì đó chờ đợi chúng tôi trong bóng tối tương lai, một điều gì đó sẽ khiến chúng tôi nhận diện ra được chính mình trong cái lóe sáng vào phút cuối cùng trước khi triệt hạ hẳn chúng tôi; điều bí ẩn của các cử chỉ, các ý kiến thâm kín nhất của chúng tôi nằm ở phía trước chúng tôi kia trong cái tai họa sẽ gắn liền với tên tuổi chúng tôi. Tính lịch sử chảy ngược vào chúng tôi; ở bất cứ cái gì chúng tôi chạm đến, trong không khí chúng tôi thở, trong trang sách chúng tôi đọc, trang sách chúng tôi viết, ngay cả trong tình yêu nữa, chúng tôi đều khám phá ra một điều gì đó cứ như là mùi vị của lịch sử, nghĩa là một thứ trộn lẫn chua chát và hỗn tạp của cái tuyệt đối với cái nhất thời. Chúng tôi cần kiên trì xây dựng những đối tượng tự hủy mà làm gì, bởi vì mỗi một khoảnh khắc trong cuộc đời chúng tôi đã bị nặng đi khê khàng ngay chính giữa lúc chúng tôi đang tận hưởng nó, bởi mỗi một *hiện tại* mà chúng tôi hăm hở sống, cứ như là một tuyệt đối, đã nhiễm cái chết ngầm, đối với chúng tôi dường như nó mang một ý nghĩa ở bên ngoài nó, trong cái nhìn của những kẻ còn chưa sinh ra đời, và, có thể nói, đã *đi qua rồi* ngay trong cái hiện tại này của nó. Ích dụng gì cho chúng tôi sự phá hủy siêu thực cứ

để lại mọi thứ nguyên xi ở đó, khi một cuộc phá hủy bằng sắt và bằng lửa đe dọa mọi thứ, kể cả chủ nghĩa siêu thực. Hình như chính Micro đã vẽ bức *Sự phá hủy của hội họa*. Nhưng các quả bom xăng có thể phá hủy cả hội họa lẫn toan tính phá hủy của ông ta. Chúng tôi cũng chẳng hề nghĩ nhiều hơn tới chuyện ca ngợi cái đức hạnh cao nhả của giai cấp tư sản: để làm việc đó, thì phải tin rằng chúng vĩnh cửu, mà nào chúng tôi có biết liệu ngày mai giai cấp tư sản còn tồn tại hay không? Cũng không thể nghĩ đến việc bày dạy những phương cách sống lương thiện trong hòa bình, như những người cấp tiến từng làm, khi mối quan tâm lớn nhất của chúng tôi là muốn biết rằng người ta có thể sống lương thiện trong chiến tranh được chăng? Áp lực của lịch sử đột nhiên khiến chúng tôi nhận ra sự phụ thuộc lẫn nhau giữa các quốc gia - một vụ rắc rối ở Thượng Hải là một nhát đục đâm vào số phận chúng tôi - song, cùng lúc, nó đặt chúng tôi trở lại, ngoài ý muốn của chúng tôi, trong cộng đồng dân tộc: các cuộc du hành của các vị đàn anh của chúng tôi, nổi khắc khoải lạ cảnh lạ quê ruộm rà của họ và tất cả cái món lễ nghi của du lịch đường dài, chẳng mấy chốc đã phải thú nhận rằng đây chỉ là mớ bề ngoài lừa lọc: họ mang theo cả nước Pháp đi khắp nơi cùng với

họ, họ đi du lịch bởi vì nước Pháp đã thắng trận và hối đoái có lợi, họ đi theo con đường của đồng fơ-răng, cũng như đồng fơ-răng, họ đến Séville và Palerme nhiều hơn Zurich hay Amsterdam. Phần chúng tôi, khi chúng tôi đến tuổi làm cuộc đi vòng quanh thế giới của mình thì chính sách tự cấp tự túc đã giết chết các cuốn tiểu thuyết du lịch đường dài, và chẳng chúng tôi chẳng còn lòng dạ nào mà du với lịch: họ thích đi tìm ra ở khắp nơi dấu vết của chủ nghĩa tư bản vì cái thú đòi bại muốn đồng nhất hóa cả thế giới; còn chúng tôi, chẳng phải nhọc nhằn gì, chúng tôi đã tìm ra một sự đồng nhất hiển nhiên hơn nhiều: những khẩu đại bác, khắp nơi. Và chẳng, có là người du lịch hay không, đứng trước cuộc xung đột đe dọa đất nước chúng tôi, chúng tôi hiểu rằng chúng tôi không thể là công dân của thế giới, bởi chúng tôi không thể làm ra vẻ chúng tôi là người Thụy Sĩ, Thụy Điển hay Bồ Đào Nha. Ngay cả số phận các tác phẩm của chúng tôi cũng gắn chặt với số phận nước Pháp đang lâm nguy: các bậc đàn anh của chúng tôi viết cho những tâm hồn rỗng không, nhưng đối với công chúng mà đến lượt chúng tôi sẽ nói với họ, chẳng có khoảng trống không nào nữa hết: họ gồm những con người cùng giống loài với chúng tôi, cũng như chúng tôi, đang chờ chiến

tranh và cái chết. Đối với những người đọc chẳng chút rảnh rỗi, lúc nào cũng ám ảnh một lo toan duy nhất ấy, chỉ có một đề tài duy nhất thích hợp: chúng tôi phải viết về cuộc chiến tranh của họ, về cái chết của họ. Bị tàn nhẫn ném trả vào lịch sử, chúng tôi bị đẩy đến chỗ phải làm một nền văn học về tính lịch sử.

Song, tôi nghĩ, điều làm nên tính độc đáo trong tình thế của chúng tôi, là chiến tranh và tình trạng chiếm đóng, ném chúng tôi vào một thế giới bị nung chảy, đã buộc chúng tôi phải tái khám phá ra cái tuyệt đối ngay trong lòng chính cái tương đối. Đối với các bậc tiền bối của chúng tôi, luật chơi là phải cứu tất cả mọi người, bởi vì đau khổ có tác dụng chuộc tội, bởi vì chẳng có ai độc ác một cách tự nguyện, bởi vì không thể dò được hết trái tim con người, bởi vì ân huệ của Chúa được chia đều cho tất cả; điều đó có nghĩa là văn học - ngoại trừ cánh cực tả siêu thực chỉ đơn giản làm rối bù mọi thứ lên - hướng tới việc thiết lập một chủ nghĩa tương đối đạo đức. Những người Cơ đốc không còn tin ở địa ngục; tội lỗi, đó là nơi vắng Chúa, tình yêu xác thịt, đó là tình yêu Chúa bị làm lạc lối. Do nền dân chủ dung nạp mọi ý kiến, ngay cả những ý kiến nhằm dứt khoát hủy diệt nó, chủ nghĩa nhân văn cộng hòa, được dạy trong các nhà

trường, coi lòng khoan dung là đức hạnh hàng đầu: người ta dung thứ tất, kể cả thói bất khoan dung; ngay cả trong những ý tưởng ngu ngốc nhất, cũng phải tìm cho ra các chân lý được giấu kín. Đối với Léon Brunschwig, nhà triết học của chế độ, suốt đời đồng hóa, thống nhất, thu gộp, cái ác và sai lầm chỉ là những vẻ bề ngoài giả, hậu quả của chia cách, của hạn chế, thiển cận; chúng sẽ tiêu tán ngay khi ta phá tung các rào cản ngăn chia các hệ thống và các cộng đồng. Những người cấp tiến, rập theo Auguste Comte, coi tiến bộ là phát triển của trật tự: như vậy trật tự đã sẵn đó rồi, tiềm tàng, giống như chiếc mũ lưỡi trai của người thợ săn trong các trò đồ có minh họa; chỉ còn việc phát hiện ra nó. Họ lao vào công việc ấy, đây là bài tập tinh thần của họ; từ đó, họ bào chữa cho tất cả, trước hết cho chính họ. Ít ra những người mácxít còn thừa nhận thực trạng áp bức và chủ nghĩa đế quốc tư bản, đấu tranh giai cấp và khốn cùng: song biện chúng duy vật, tôi đã có lần nói, có tác dụng làm tan biến cùng lúc cả cái thiện lẫn cái ác, chỉ còn lại tiến trình lịch sử, và lại chủ nghĩa cộng sản kiểu Staline chẳng coi trọng gì cá nhân, đến mức những đau khổ và cái chết của họ không thể được tính đến, nếu nó góp phần đẩy tới nhanh hơn giờ phút giành chính quyền. Khái niệm cái

ác, bị bỏ rơi, lọt vào tay vài kẻ theo thuyết thiện ác - bọn chống Do Thái, bọn phát-xít, bọn vô chính phủ cánh hữu - chúng dùng nó để bào chữa cho cái gay gắt, cái đố kỵ, cái ngu dốt lịch sử của chúng. Chúng đó cũng đủ làm cho nó mất hết ý nghĩa. Đối với chủ nghĩa hiện thực chính trị, cũng như đối với chủ nghĩa duy tâm triết học, cái ác ư, chẳng có gì nghiêm trọng cả.

Người ta đã dạy chúng tôi xem nó là nghiêm trọng: chẳng phải lỗi cũng chẳng phải công lao của chúng tôi nếu chúng tôi đã sống trong một thời tra tấn là chuyện thường ngày. Châteaubriant, Oradour, phố Saussaies, Tulle, Dachau, Auschwitz, mọi thứ đều chứng minh cho chúng tôi thấy cái ác không phải là một vẻ bên ngoài, rằng sự nhận thức bằng các nguyên nhân không khiến cho nó tiêu tán đi được, rằng nó không chống lại cái thiện như một ý tưởng mơ hồ chống lại một ý tưởng rành mạch, rằng nó không phải là hậu quả của những đam mê có thể chạy chữa, một nỗi sợ có thể chế ngự, một lầm lạc nhất thời có thể tha thứ, một sự ngu dốt có thể soi sáng, rằng chẳng có cách gì có thể xoay chuyển, sửa chữa, giảm bớt, đồng nhất nó với chủ nghĩa nhân văn lý tưởng, giống như cái bóng tối mà Liebnitz nói là cần thiết để cho ban ngày rực sáng. Maritain có lần nói

rằng Satan là thuần khiết. Thuần khiết, nghĩa là không trộn lẫn và không thuyên giảm. Chúng tôi đã học hiểu được sự thuần khiết khủng khiếp và không thể trừ khử đó: nó rục lên trong mối quan hệ khăng khít và gần như dục tính của tên đao phủ với nạn nhân của y. Bởi tra tấn trước hết là một toan tính hạ nhục: dẫu các nỗi đau đớn phải chịu đựng lớn đến bao nhiêu, thì cũng chính là người nạn nhân trong cảnh cùng cực quyết định đâu là lúc không còn chịu đựng nổi nữa và phải nói; điều mỉa mai tuyệt đỉnh của nhục hình, ấy là người sắp bị hành tội, nếu anh ta thú tội, dồn hết ý chí làm người của mình để mà phủ nhận rằng mình là con người, biến mình thành đồng lõa với những tên đao phủ của mình, tự mình đâm bổ vào sự đê tiện. Tên đao phủ biết điều đó, y canh chừng sự suy yếu đó, không chỉ vì y sẽ biết được cái tin tức y muốn có, mà vì một lần nữa nó chứng minh y dùng cực hình là đúng và con người là một con vật phải dùng roi mà dắt đi; như vậy y toan tính hủy diệt nhân loại nơi đồng loại của y. Cả ở y nữa, theo hệ quả quật lui trở lại: cái sinh linh rên xiết, nhể nhại và bị làm ô uế kia, cầu xin tha thứ và ngây ngất ung thuận mà buông xuôi, rên rỉ như đàn bà trong cơn yêu đương mê đắm, giao nộp sạch và hối hả hăng hái phản bội cho đến cùng, bởi cái

ý thức rằng mình đã sa ngã cứ như một tảng đá đeo cổ mỗi lúc càng kéo anh ta xuống thấp mãi, tên đao phủ biết đây là hình ảnh của chính y và y hành hạ chính mình cũng ngang bằng như y đang hành hạ kẻ kia; nếu y muốn thoát khỏi cuộc sa đọa toàn diện này, thì chẳng còn cách nào khác hơn là khẳng định lòng tin mù quáng của y vào một trật tự thép cứ như một chiếc áo nịt nhốt chứa những thói hèn yếu bản thủ của chúng ta, tóm lại trao số phận con người vào trong tay những thế lực phi nhân. Đến một lúc kẻ tra tấn và người bị tra tấn đồng tình với nhau: kẻ kia, bởi vì, chỉ trong một nạn nhân, y đã thỏa mãn được một cách tượng trưng nỗi hận thù của y đối với toàn thể nhân loại, kẻ này bởi vì chỉ còn có thể chịu đựng được tội lỗi của mình bằng cách đẩy nó lên tới cùng cực và chỉ còn có thể gánh chịu nỗi căm thù chính mình bằng cách căm thù mọi người cùng với mình. Về sau, có thể tên đao phủ sẽ bị treo cổ; nếu thoát chết, nạn nhân có thể sẽ được phục hồi: nhưng ai sẽ xóa đi cái lễ thánh này, trong đó hai con người tự do đã cùng chia sẻ cuộc triệt diệt tính người? Chúng tôi biết người ta cử hành lễ thánh đây đó khắp Paris trong lúc chúng tôi ăn, chúng tôi ngủ, chúng tôi làm tình, chúng tôi đã nghe cả những đường phố chật căng la hét và chúng tôi hiểu

rằng cái ác, sản phẩm của một ý chí tự do và toàn quyền, cũng tuyệt đối như cái thiện. Có thể rồi sẽ đến một ngày một thế hệ may mắn, cúi nhìn lại quá khứ, sẽ tìm thấy trong những nỗi đau và những niềm hờ thẹn kia một con đường đưa đến hòa bình. Nhưng chúng tôi đã không ở về phía lịch sử đã hoàn thành, tôi đã nói rồi, chúng tôi *bị đặt trong tình thế* mà mỗi một phút sống đối với chúng tôi là không thể trừ khử đi. Cho nên, dầu không muốn, chúng tôi cũng phải đi đến cái kết luận có thể làm phật lòng những tâm hồn cao nhã này: cái ác không thể chuộc tội được.”

Song, mặt khác, bị đánh đập, bị đốt cháy, bị đâm mù, bị triệt hạ, phần lớn những người kháng chiến đã không khai báo; họ đã đập vỡ vòng vây của cái ác và tái khẳng định chất người, cho họ, cho chúng ta, cả cho lũ tra tấn người nữa. Họ đã làm việc đó, mà chẳng có nhân chứng, chẳng ai cứu giúp, chẳng còn niềm hi vọng nào hết, đôi khi chẳng còn cả lòng tin. Vấn đề đối với họ không phải là tin ở con người mà là muốn được tin như vậy. Mọi thứ đều quay lại mà làm cho họ nản lòng: bao nhiêu dấu hiệu quanh họ, những khuôn mặt cúi xuống nhìn họ, nỗi đau đớn trong họ, mọi thứ đều dồn lại để khiến họ nghĩ rằng họ chỉ là sâu bọ, rằng con người là giấc mơ không thể có của những

con gián và những con mọt ẩm và họ sẽ thức dậy thấy mình là dòi bọ như mọi người. Con người ấy, phải sáng chế ra nó bằng xương thịt bị đọa đầy của họ, bằng những tư tưởng bị vây dòn đã phản bội lại họ rồi đây, bằng cái chẳng có gì hết, chẳng để làm gì hết, tuyệt đối vô tư: bởi chính là ở bên trong con người mới có thể phân biệt được các phương tiện và các cứu cánh, các giá trị, các điều tốt hơn, mà họ thì còn đang sống vào thời tạo lập thế gian và họ toàn quyền định đoạt xem trong thế gian sẽ có cái gì đó khác hơn là loài thú vật nữa không. Họ im lặng và con người sinh ra từ im lặng của họ. Chúng tôi biết điều đó, chúng tôi biết rằng mỗi khoảnh khắc trong ngày, ở mỗi góc phố Paris, con người một trăm lần bị hủy diệt và một trăm lần được tái khẳng định. Bị những nhục hình ấy ám ảnh, không tuần nào chúng tôi không tự hỏi: “Nếu tôi bị tra tấn, tôi sẽ làm gì đây?”. Và chỉ riêng câu hỏi ấy thôi đã tất yếu đẩy chúng tôi đến ranh giới tận cùng của chính mình và của con người, khiến chúng tôi dao động giữa cái khu phi quân sự nơi con người tự phủ nhận chính mình và cái sa mạc khô cằn nơi nó nảy sinh và sáng tạo. Những người đến ngay trước chúng tôi trên thế gian này, di tặng lại cho chúng tôi nền văn hóa của họ, sự hiển minh của họ, các tập quán và các

câu cách ngôn của họ, xây dựng những ngôi nhà chúng tôi đang ở và rải dày các bức tượng những con người vĩ đại của họ dọc các con đường chúng tôi đi, đã thực hành những đức hạnh khiêm nhường và sống trong những vùng ôn hòa; lỗi lầm của họ không bao giờ khiến họ sa xuống thấp đến mức không còn khám phá ra bên dưới họ có những kẻ tội lỗi còn nặng hơn, giá trị của họ cũng không lên cao đến mức không thấy bên trên mình những người còn sáng giá hơn; tí tặn chân trời đâu đâu họ cũng nhìn thấy người: cả những câu ngạn ngữ họ dùng và chúng tôi học lại được của họ “một kẻ ngu ngốc luôn tìm được một kẻ ngu ngốc hơn thán phục y”, “người ta luôn cần có một kẻ nhỏ bé hơn mình” - cả cái lối họ tự an ủi trong đau khổ, dù có gặp phải tai họa đến đâu, bằng cách nghĩ rằng còn có những tai họa tệ hại hơn, tất cả đều chúng tỏ họ xem nhân loại là môi trường tự nhiên và bất tận mà người ta không bao giờ có thể vượt ra ngoài hay chạm được đến biên giới; họ từ già cỗi đời tâm hồn thanh thản và chẳng hề bao giờ khảo sát cái tình thế của mình. Vì điều đó, các nhà văn của họ cung cấp cho họ một nền văn học các *tình thế trung bình*. Song chúng tôi chẳng còn có thể coi việc làm người là *tự nhiên* khi những người bạn tốt nhất của chúng

tôi, nếu chẳng may bị bắt, chỉ có thể chọn giữa đề tiện và anh hùng, nghĩa là giữa hai cực của thân phận con người, bên ngoài đó chẳng còn gì nữa hết. Hèn nhát và phản bội, thì bên trên họ sẽ là toàn bộ nhân loại; anh hùng, thì mọi con người đều ở bên dưới họ. Trong trường hợp thứ hai này, thường gặp hơn cả, họ không còn cảm thấy nhân loại là một môi trường bất tận, mà chỉ còn là một ngọn lửa nhỏ nhoi bên trong họ, họ là những người duy nhất phải chăm giữ nó, nó thu gọn lại toàn vẹn trong cái im lặng mà họ đem ra đối chọi với lũ đao phủ của họ; chung quanh họ chỉ còn bóng đêm băng giá mênh mông của cái phi nhân và cái phi thức mà thậm chí họ không *nhìn thấy*, chỉ đoán ra qua băng giá xuyên thấu tim gan. Cha ông chúng tôi bao giờ cũng có những nhân chứng và những tấm gương. Đối với những người bị tra tấn này, chẳng còn gì hết. Saint-Exupéry, trong một chuyến công cán hiểm nguy, đã nói: tôi là người làm chứng của chính mình. Họ là vậy đó: nổi kinh hoàng bắt đầu đối với một con người, rồi nổi bơ vơ và cả mồ hôi máu nữa, khi anh chẳng còn có thể có người làm chứng nào khác ngoài chính anh; đây là lúc anh phải nốc cạn lấy chén đắng cay cho đến đáy, nghĩa là phải gánh lấy đến cùng thân phận con người của anh. Quả nhiên

không phải tất cả chúng tôi đều đã ném trái nõi kinh hoàng đó, nhưng nó đã ám ảnh tất cả chúng tôi như một mối đe dọa và như một hẹn ước, năm năm, chúng tôi đã sống trong trạng thái thôi miên, và bởi vì chúng tôi không coi nghề nghiệp nhà văn của mình là chuyện phù phiếm nên tình trạng thôi miên đó còn phản ánh trong các tác phẩm của chúng tôi, chúng tôi đã quyết định làm một nền văn học về các tình thế cùng cực. Tôi không hề muốn nói rằng, về chỗ này, chúng tôi cao hơn các bậc đàn anh của mình. Ngược lại là khác, Bloch-Michel, là người đã phải trả giá cho cái quyền được nói của mình, viết trong tờ *Thời hiện đại* rằng trong những tình huống lớn cần có ít đức hạnh hơn là trong những tình huống nhỏ; tôi chẳng muốn phán xét ông nói đúng hay sai, và phải chăng thà là người khắc khổ còn hơn là người giả dối. Tôi nghĩ rằng tốt hơn hết là nên có tất cả và một con người không thể cùng lúc vừa là thế này vừa là thế kia. Vậy thì chúng tôi đã là những người khắc khổ vì thời đại đã tạo nên chúng tôi như vậy và, bởi vì nó đã đẩy chúng tôi đến tận cùng của mình, nên tôi muốn nói tất cả chúng tôi là những nhà văn siêu hình. Tôi nghĩ nhiều người trong chúng tôi sẽ không đồng ý với cách gọi ấy hay chấp nhận một cách dè dặt, nhưng đây là do

hiếu lẫm: bởi siêu hình học không phải là một bàn cãi vô bổ về những khái niệm trừu tượng nằm ngoài thực nghiệm, mà là một nỗ lực sinh động nhằm bao quát được từ bên trong toàn bộ thân phận con người. Bị các hoàn cảnh buộc phải khám phá ra áp lực của lịch sử, cũng giống như Torricelli phải khám phá ra áp lực không khí, bị sự nghiệt ngã của thời thế ném vào cảnh bơ vơ khiến người ta có thể nhìn thấy tận những ranh giới cùng cực, tận cái phi lý, tận đêm đen của phi thức, là thân phận con người của mình, chúng tôi có một nhiệm vụ mà có thể chúng tôi không thật đủ sức làm được (đây không phải là lần đầu tiên một thời đại, thiếu những người tài năng, đã bỏ lỡ mất nền nghệ thuật và nền triết học của nó), ấy là nhiệm vụ sáng tạo nên một nền văn học nối liền và hòa giải cái tuyệt đối siêu hình với cái tương đối của các sự kiện lịch sử và chẳng có cách nào hay hơn, nên tôi muốn gọi là nền văn học của những hoàn cảnh lớn¹⁰. Đối với chúng tôi vấn đề không phải là chạy trốn vào cái vĩnh cửu cũng chẳng phải là bó tay trước cái điều mà ngài Zalavski quá nực cười trong tờ *Pravda* gọi là “tiến trình lịch sử”. Những câu hỏi thời đại chúng tôi đặt ra cho chúng tôi và sẽ còn là những câu hỏi của chúng tôi thuộc một lĩnh vực khác: làm sao có thể làm người trong, bởi

và vì lịch sử? Có thể có chẳng một tổng hợp khả dĩ giữa ý thức đơn nhất và không khoan nhượng của chúng ta và tính tương đối của chúng ta, nghĩa là giữa một chủ nghĩa nhân văn giáo điều và một thuyết phối cảnh? Mối liên hệ giữa đạo đức và chính trị là gì? Làm thế nào đảm nhận, ngoài những ý định sâu xa của mình, những hệ quả của các hành vi của chúng ta? Cùng lắm thì người ta đành khắc phục một cách trừu tượng các câu hỏi ấy trong suy tưởng triết học. Nhưng chúng tôi, là những người muốn trải nghiệm chúng, nghĩa là bảo vệ các tư tưởng của mình bằng những thực nghiệm hư cấu và cụ thể tức là các tiểu thuyết, khởi đầu chúng tôi chỉ có cái công nghệ tôi đã phân tích trên kia, mà kết quả lại tuyệt đối đối nghịch với các ý đồ của chúng tôi. Được đặc biệt hiệu chỉnh để thuật lại các sự kiện của một cuộc sống cá nhân trong lòng một xã hội đã ổn định, công nghệ ấy cho phép ghi lại, mô tả và cắt nghĩa các sự suy giảm, chuyển vị, thoái biến, tan rã chậm chạp của một hệ thống riêng biệt ở giữa một vũ trụ nghi; thế mà từ năm 1940, chúng tôi đứng giữa một trận bão; muốn định hướng trong đó, chúng tôi đột ngột đương đầu với một bài toán thuộc loại phức tạp cao hơn, đúng hệt như phương trình bậc hai phức tạp hơn bậc một. Phải

mô tả các mối quan hệ giữa các hệ thống bộ phận khác nhau với hệ thống toàn cục chứa đựng chúng, trong khi tất cả đều chuyển động và các chuyển động chi phối lẫn nhau. Trong cái thế giới ổn định của tiểu thuyết Pháp trước chiến tranh, tác giả, đứng ở một điểm *gamma* là biểu hiện của điểm dừng tuyệt đối, có những mốc chuẩn cố định để xác định chuyển động của các nhân vật. Nhưng chúng tôi, dấn vào một hệ thống đang vận động, chúng tôi chỉ có thể biết được những chuyển động tương đối; trong khi các bậc tiền bối của chúng tôi ngỡ mình đứng ngoài lịch sử và vẫy cánh một cái đã bay lên đến những đỉnh cao từ đó họ phán xét các sự kiện một cách chắc chắn, các hoàn cảnh đã nhấn chìm chúng tôi trở lại trong thời đại của mình, làm sao chúng tôi có thể nhìn nó một cách bao quát, bởi chúng tôi ở bên trong? Vì chúng tôi *bị đặt trong tình thế*, nên những cuốn tiểu thuyết duy nhất chúng tôi có thể nghĩ đến chuyện viết ra là những cuốn tiểu thuyết *tình thế*, không có người kể chuyện nội tại cũng chẳng có những nhân chứng cái gì cũng biết, tóm lại, muốn thuật lại thời đại mình, chúng tôi phải chuyển công nghệ tiểu thuyết từ cơ học Newton sang thuyết tương đối tổng quát; phải đưa vào các cuốn sách của chúng tôi những ý thức nửa mình

mẫn nửa mờ tối, mà chúng tôi có thể sẽ ưa thích người này nhiều hơn người kia nhưng không ai được có quan điểm ưu thế hơn đối với sự kiện hay đối với chính họ; phải trình bày những con người thực chất là một mớ rối bời và mâu thuẫn, những đánh giá của từng người về mọi người - kể cả về chính mình và của mọi người về từng người và họ không bao giờ có thể tự mình hiểu nổi những biến đổi trong số phận của họ là do những nỗ lực, những lỗi lầm của họ hay do vũ trụ xoay vần mà ra thế; cuối cùng chúng tôi phải để lại khắp nơi những nghi ngờ, những chờ đợi, sự chưa hoàn tất và buộc người đọc tự mình phỏng đoán, bằng cách gọi cho họ cái cảm giác rằng cách nhìn của họ về biến cố và về các nhân vật chỉ là một trong rất nhiều cách nhìn khác; và không bao giờ hướng dẫn cho họ cũng chẳng để cho họ đoán ra được tình cảm của chúng tôi.

Song mặt khác, như tôi vừa chỉ ra, bởi chúng tôi sống cập nhật từng ngày, nên chính tính lịch sử của chúng tôi lại trả lại cho chúng tôi cái tuyệt đối thoát đầu cú ngỡ nó đã tước mất của chúng tôi. Nếu các dự tính, các niềm đam mê, các hành vi của chúng tôi là có thể cắt nghĩa được và là tương đối theo quan điểm của lịch sử đã hoàn tất, thì trong tình trạng bơ vơ, lưỡng lự và đầy

bất trắc của cái hiện tại này, chúng lại khôi phục lại tỷ trọng không thể trừ khử được của chúng. Chúng tôi biết rồi sẽ đến một thời kỳ các nhà sử học sẽ có thể đi lại ngược xuôi đủ chiều trong cái khoảng thời gian mà chúng tôi đã sống bồn chồn từng phút một đó, dùng cái sẽ là tương lai của chúng tôi để soi sáng quá khứ của chúng tôi, lấy cái kết cục của chúng tôi mà xác định giá trị các toan tính của chúng tôi, lấy thành công của chúng tôi mà đánh giá sự chân thành trong các ý đồ của chúng tôi, nhưng tính không thể quay ngược của thời chúng tôi thì chỉ thuộc về chúng tôi, chúng tôi phải mò mẫm tự cứu lấy mình hay tiêu vong trong cái thời gian không thể đảo ngược đó; các biến cố đổ ập xuống trên đầu chúng tôi như những tên trộm và chúng tôi phải thực hiện cái nghiệp làm người của mình đối mặt với cái không thể hiểu nổi và cái không thể bảo vệ được, đánh cuộc, phỏng đoán mà chẳng có bằng chứng gì hết, lường ước mà vẫn cứ phải bắt tay hành động, vô vọng mà cứ phải kiên định; rồi người ta sẽ có thể cắt nghĩa thời đại chúng tôi, song người ta không thể ngăn được nó cứ từng là không thể cắt nghĩa được đối với chúng tôi, chẳng ai có thể làm mất đi được cho chúng tôi cái vị đắng cay, cái vị mà thời đại ấy chỉ giành riêng cho chúng tôi, nó sẽ mất

đi cùng chúng tôi. Các cuốn tiểu thuyết của các bậc đàn anh chúng tôi kể sự kiện ở thì quá khứ, lối tiếp diễn theo niên đại bộc lộ các mối quan hệ lô-gích và phổ biến, các chân lý vĩnh cửu; mỗi biến đổi nhỏ nhất đều được hiểu rõ, người ta cung cấp cho chúng ta cái đã sống được suy nghiệm lại rồi. Có thể công nghệ đó, hai thế kỷ nữa, sẽ thích hợp cho một tác giả viết một cuốn tiểu thuyết lịch sử về cuộc chiến tranh năm 1940. Nhưng chúng tôi, nếu chúng tôi có trù tính các tác phẩm tương lai của mình, chúng tôi tin chắc rằng chẳng có nghệ thuật nào thật sự là của chúng tôi nếu nó không trả lại được vẻ tươi sống dữ tợn, tính nhập nhằng, tính không thể lường trước của sự kiện, không trả lại được cái dòng chảy của thời gian, vẻ mờ đục đầy đe dọa và rậm rạp của thế giới, lòng kiên nhẫn dằng dặc của con người, chúng tôi không muốn làm cho công chúng của mình khoái trá vì ưu thế của họ đối với một thế giới chết và chúng tôi muốn làm cho họ nghẹt thở: mỗi nhân vật phải là một cái bẫy, người đọc phải bị sa vào đó, bị ném từ một ý thức này sang một ý thức khác, giống như từ một vũ trụ tuyệt đối và không thể vấn hồi sang một vũ trụ cũng tuyệt đối như vậy, anh ta phải lường lự về chính sự lường lự của nhân vật, bất an về nỗi bất an của họ, bị cái hiện tại của

họ tràn ngập, bị sức nặng cái tương lai của họ bẻ quy, bị các điều cảm nhận và các tình cảm của họ như những vách đá vôi vọi vây hãm, cuối cùng họ phải cảm thấy rằng mỗi một tâm trạng, mỗi một động thái tinh thần của họ chứa đựng cả toàn bộ nhân loại, và, trong thời đại của chúng và tại nơi chốn của chúng, đều nằm trong lòng lịch sử, và, dẫu tương lai có thường xuyên làm tan biến mất hiện tại, thì chúng vẫn là một vụ lao đầu chẳng gì cứu vãn nổi xuống cái ác hay một cuộc thăng tiến lên cái thiện, mà chẳng có cái tương lai nào phản bác được. Chính điều đó giải thích sự thành công chúng ta đã giành cho các tác phẩm của Kafka và của các nhà tiểu thuyết Mỹ. Về Kafka người ta đã nói tất cả: rằng ông muốn mô tả chủ nghĩa quan liêu, những sự tiến triển của bệnh tật, thân phận những người Do Thái ở Trung Âu, cuộc tìm kiếm cái siêu nghiệm không thể đạt tới được, thế giới của sự tha thứ khi chẳng có sự tha thứ. Điều đúng cả, tôi sẽ nói là ông muốn mô tả thân phận con người. Nhưng điều chúng tôi đặc biệt nhạy cảm là, trong cái vụ án triển miên, kết thúc đột ngột và tẻ hại, quan tòa chẳng biết là ai và không sao với tới được, trong những nỗ lực vô vọng của những người bị kết án muốn biết các nguyên cơ buộc tội, trong sự bào chữa được công phu xây dựng luôn

luôn quay lại làm hại chính người bào chữa và lại trở thành lời buộc tội, trong cái hiện tại phi lý mà các nhân vật sống một cách chăm chỉ và cái mà khóa của nó thì nằm tận đâu kia, trong tất cả những cái ấy chúng tôi nhận ra lịch sử và chính chúng tôi trong lịch sử. Ở đây đã khác xa Flaubert và Mauriac: ở đây, ít ra, đã có một cách thức mới lạ để trình bày những số phận bị lừa bịp, bị phá ngầm tận đáy, và được sống một cách tỉ mỉ, khéo léo, khiêm nhường, để diễn đạt cái sự thật không thể trừ khử của những vẻ bên ngoài và để làm cho ta cảm nhận ra tận bên kia của chúng, một sự thật khác mà ta mãi mãi bị chối từ. Không thể bắt chước Kafka, không thể làm lại như ông: phải học lấy trong các cuốn sách của ông một sự khích lệ và đi tìm ở chỗ khác. Còn những người Mỹ khiến chúng ta xúc động không phải vì sự tàn bạo cũng chẳng phải vì sự bi quan của họ: chúng ta nhận ra ở họ những con người bị tràn ngập, mất hút trong một lục địa quá lớn giống như chúng ta mất hút trong lịch sử, và chẳng có truyền thống gì hết, bằng các phương tiện tức thời, cố diễn tả nổi sống sờ và niềm bơ vơ của họ giữa những biến cố không sao hiểu nổi: Thành công của Faulkner, Hemingway, Dos Passos không phải là hậu quả của thói đua đòi, hoặc ít ra, lúc đầu không phải

như vậy: đấy là phản xạ tự vệ của một nền văn học, cảm thấy bị đe dọa vì các công nghệ và các huyền thoại của nó sẽ không cho phép nó đối mặt với tình thế lịch sử nữa, đã tự cấy vào mình những phương pháp xa lạ để có thể làm tròn chức năng của mình trong những ức đoán mới. Như vậy ngay vào lúc chúng tôi đương đầu với công chúng của mình, hoàn cảnh đã buộc chúng tôi phải cắt đứt với các bậc tiền bối của chúng tôi: họ đã chọn lấy chủ nghĩa lý tưởng văn học và trình bày các biến cố cho chúng tôi thông qua một tính chủ quan có ưu thế; đối với chúng tôi, chủ nghĩa tương đối lịch sử, đề cao sự tương đương tiên nghiệm của tất cả các tính chủ quan¹¹, trả lại cho sự kiện sống toàn bộ giá trị của nó và, trong văn học, đưa chúng tôi từ chủ nghĩa chủ quan tuyệt đối trở về chủ nghĩa hiện thực giáo điều. Họ muốn làm cho cái công việc điên rồ là kể chuyện có được một sự bào chữa ít ra cũng là trên vẻ bề ngoài bằng cách thường xuyên nhắc đi nhắc lại, kín đáo hay lộ liễu, sự hiện diện của một tác giả; chúng tôi lại muốn các cuốn sách của chúng tôi cứ đứng như vậy một mình giữa trời đất và các từ, thay vì đâm lui lại sau về phía người đã vạch ra chúng, đã bị quên đi, cô đơn, vô hình, phải là những chiếc xe trượt băng trượt người đọc vào giữa một vũ trụ vô nhân chúng,

tóm lại các cuốn sách của chúng tôi phải tồn tại như những đồ vật, những cái cây, những sự kiện chứ không phải trước hết như những sản phẩm của con người, chúng tôi muốn đuổi Thượng đế ra khỏi các tác phẩm của mình, cũng như chúng tôi đã đuổi ông ra khỏi thế giới của mình. Chúng tôi không còn lấy hình thức cũng chẳng lấy cả chất liệu mà lấy mật độ sống để định nghĩa cái đẹp¹².

Tôi đã chỉ ra rằng các tác giả của nền văn học “hồi cố” chọn lấy một quan điểm bay lượn bên trên so với toàn bộ xã hội như thế nào và những người đã chọn lấy cách kể chuyện từ quan điểm của lịch sử đã hoàn tất tìm cách phủ nhận đoàn giới của mình, tính lịch sử của mình và tính không thể đảo ngược của thời gian như thế nào. Cú nhảy vào vĩnh cửu đó là hệ quả trực tiếp của cuộc ly khai giữa nhà văn và công chúng của họ mà tôi đã chỉ ra trên kia. Ngược lại, thật dễ hiểu rằng quyết định của chúng tôi nhập cái tuyệt đối vào trong lịch sử kéo theo một nỗ lực củng cố sự hòa giải giữa tác giả và độc giả mà những người cấp tiến và những người hội nhập đã thực hiện. Khi nhà văn ngổ mình gắn với vĩnh hằng, thì chẳng còn ai bằng nổi anh ta, anh ta được hưởng những nguồn ánh sáng mà anh ta không thể truyền đạt lại cho đám đông bị ối lúc nhúc dưới kia, song nếu anh

ta nhớ rằng không thể bằng các tình cảm tốt đẹp mà chạy thoát được khỏi giai cấp của mình, rằng chẳng ở đâu có cái ý thức được ưu đãi, rằng văn chương không phải là chúng chỉ quý tộc, nếu anh hiểu rằng cách tốt nhất để bị thời đại của mình đánh lừa là quay lưng lại với nó hay tham vọng cất mình lên bên trên nó và người ta không siêu nghiệm hóa nó bằng cách chạy trốn mà bằng cách đảm nhận lấy nó để biến đổi nó, nghĩa là bằng cách vượt lên trước nó hướng đến tương lai gần nhất, khi đó anh viết cho mọi người và cùng với mọi người, bởi vấn đề anh tìm giải quyết bằng các phương cách riêng của anh cũng là vấn đề của mọi người. Và chẳng, những ai trong chúng tôi từng cộng tác với các báo bí mật, trong các bài viết của mình đã nói với toàn thể cộng đồng. Chúng tôi không được chuẩn bị để làm công việc ấy và chúng tôi đã không làm được thật thông thạo: văn học kháng chiến chẳng sản sinh ra được nhiều tác phẩm sáng giá. Nhưng cái kinh nghiệm ấy đã giúp chúng tôi cảm biết được một nền văn học của cái phổ biến cụ thể sẽ có thể là như thế nào.

Trong các bài viết khuyết danh, nói chung chúng tôi chỉ sử dụng tinh thần phủ định thuần túy. Đối mặt với một sự áp bức hiển nhiên và những huyền thoại nó bịa ra hàng ngày để mà tồn

tại, thì đạo lý là từ chối. Thông thường hơn cả là phải phê phán một chính sách, tố cáo một biện pháp độc đoán, nhắc nhở cảnh giác đối với một người hay một lời tuyên truyền, và khi chúng tôi biểu dương một người bị bắt đi đày hay bị xử bắn, ấy là để có đủ dũng khí mà nói không.

Chống lại những khái niệm mơ hồ và tổng hợp người ta nhồi nhét cho chúng tôi, hàng buổi sáng và buổi chiều, nào là châu Âu, nào là chủng tộc, nào là người Do thái, nào là cuộc thập tự chinh chống bôn-sê-vích, chúng tôi phải đánh thức dậy óc phân tích xưa cũ là cái duy nhất có thể đập vụn những thứ ấy ra. Như vậy có vẻ như nhiệm vụ của chúng tôi chỉ là một tiếng vọng khiêm nhường của cái công việc mà các nhà văn thế kỷ XVIII đã làm tròn một cách rục rờ. Song bởi vì, khác với Diderot và Voltaire, chúng tôi không thể nói với những kẻ áp bức, nếu không phải là bằng hư cấu văn học, dầu chỉ là để cho chúng thấy hổ thẹn về sự áp bức của chúng, bởi vì chúng tôi không bao giờ cọ xát với chúng, nên chúng tôi không có cái ảo tưởng được như hai ông, bằng cách thực thi nghề nghiệp của mình, mà thoát được khỏi thân phận bị áp bức của mình; trái lại, từ trong lòng của tình trạng áp bức, chúng tôi đại diện cho những nỗi căm hờn và những niềm hi vọng của

tập thể bị áp bức mà chúng tôi là một bộ phận. Giá có nhiều may mắn hơn, đức hạnh hơn, cố kết hơn và được tập dượt hơn, có cơ chúng tôi đã có thể viết được thiên độc thoại nội tâm của nước Pháp bị chiếm đóng. Tuy nhiên, dầu có làm được điều đó, chúng tôi cũng chẳng có gì phải tự hào quá đáng; mặt trận quốc gia tập hợp các thành viên của mình theo nghề nghiệp; những người trong chúng tôi làm việc theo chuyên môn của mình cho kháng chiến không thể không biết rằng các thầy thuốc, các kỹ sư, các công nhân hỏa xa trong ngành chuyên môn của họ còn làm một công việc quan trọng hơn rất nhiều.

Dầu sao, thái độ ấy, vốn khá dễ dàng đối với chúng tôi vì đã có một truyền thống văn học phủ định lớn, sau ngày giải phóng, có nguy cơ trở thành phủ định có hệ thống và lại gây ra một lần nữa cuộc ly khai giữa nhà văn và công chúng. Chúng tôi đã ca ngợi mọi hình thức phá hoại: đào ngũ, bất tuân lệnh, những vụ trật đường ray cố ý, đốt cháy mùa màng, mưu sát, bởi vì chúng tôi đang trong chiến tranh. Chiến tranh đã chấm dứt: dai dẳng nữa, chúng tôi sẽ nhập chung với nhóm tất cả những người coi nghệ thuật là một hình thức tiêu thụ thường trực và triệt để. Nhưng năm 1945 không giống năm 1918. Kêu gọi một trận đại

hồng thủy đổ tràn lên cái nước Pháp chiến thắng và no nê đang tưởng mình thống trị cả châu Âu, là hay lắm. Trận đại hồng thủy đã đến rồi: còn gì để mà phá hủy nữa đây? Công cuộc tiêu thụ siêu hình của thời hậu chiến tranh diễn ra trong niềm vui, trong vụ nổ khủ áp: bây giờ chiến tranh đe dọa đem lại cả nạn đói lẫn nạn độc tài: chúng ta vẫn còn bị quá nén. Năm 1918 là ngày hội, người ta có thể đốt lửa mừng với hai mươi thế kỷ văn hoá và dành dụm. Ngày nay ngọn lửa sẽ tự tắt đi hoặc chẳng chịu bắt; thời hội hè còn lâu mới trở lại. Trong thời kỳ cơ hàn này, văn học từ chối cột chặt số phận mình với số phận của tiêu thụ, quá bấp bênh. Trong một xã hội áp bức giàu có, còn có thể coi văn học là món xa hoa tuyệt đỉnh bởi dường như xa hoa là dấu hiệu của văn minh. Nhưng ngày nay, xa hoa đã mất đi tính chất thiêng liêng của nó: chợ đen đã làm cho nó trở thành một hiện tượng của sự phân rã xã hội, nó đã mất đi cái phương diện “hao mòn dễ thấy” vốn làm nên một nửa sự thú vị của nó; người ta tiêu thụ giấu diếm, người ta lẩn tránh bạn bè, người ta không còn ở trên chóp thứ bậc tôn ti, mà ở ngoài rìa: một kiểu nghệ thuật tiêu thụ thuần túy sẽ lơ lửng mãi giữa không trung kia, nó sẽ không còn dựa trên những khoái lạc ẩm thực hay may mặc chắc nịch, nó sẽ

chỉ cung cấp được đôi chút thú vui tiêu khiển đơn độc, đôi chút lạc thú thủ dâm và cơ hội để mà nuôi tiếc vị sống dịu ngọt cho vài ba người có đặc quyền. Khi toàn bộ châu Âu bận rộn trước hết với việc tái thiết, khi các quốc gia nhin bớt những thứ cần thiết nhất để xuất khẩu, văn học, vốn thích ứng với mọi tình thế giống như nhà thờ vậy, và tìm cách thoát thân trong mọi trường hợp, bộc lộ mặt thứ hai của nó: viết, không phải là sống, không phải là rút ra khỏi cuộc sống để ngắm nhìn những bản chất thuần khiết và cái mẫu lý tưởng của cái đẹp trong một thế giới tĩnh, cũng chẳng phải để cho các từ xa lạ, không ai hiểu, đến từ phía sau ta, xé nát ta ra như những mũi guom: mà là thực hành một nghề. Một nghề đòi hỏi phải học, lao động kiên trì, lương tâm nghề nghiệp và ý thức trách nhiệm. Những trách nhiệm đó, không phải chúng tôi là người phát hiện ra chúng, hoàn toàn ngược lại: từ một trăm năm nay, nhà văn mơ tưởng hiến mình cho nghệ thuật trong một thứ vô tư, vượt ra ngoài cái thiện cũng như cái ác, và có thể nói, trong trắng như trước khi có tội lỗi. Các gánh nặng và nghĩa vụ của chúng ta, chính là xã hội mới đặt lên lưng ta đây. Hẳn là xã hội coi chúng ta là đáng sợ lắm, bởi nó kết án tử hình những ai trong chúng ta cộng tác với kẻ thù, trong khi nó để cho

các kỹ nghệ gia cũng phạm những tội như vậy được tự do. Ngày nay người ta bảo rằng dựng lên bức tường Đại Tây Dương còn hơn là nói về bức tường ấy. Tôi chẳng lấy làm công phần bao nhiêu vì chuyện đó. Đương nhiên, vì chúng tôi là những kẻ tiêu thụ thuần túy nên cộng đồng tỏ ra không hề thương xót đối với chúng tôi, một tác giả bị xử bắn là bớt một cái miệng phải nuôi ăn, mất bất cứ người sản xuất nào cũng sẽ thiệt hơn cho quốc gia¹³. Và tôi không bảo điều đó là đúng, trái lại, đây là cánh cửa mở toang, cho mọi sự lạm dụng, cho kiểm duyệt, cho ngược đãi. Nhưng chúng tôi phải vui mừng vì nghề nghiệp của chúng tôi phải chịu đựng đôi chút nguy hiểm: khi chúng tôi viết trong thời kỳ bí mật, những nguy cơ đối với chúng tôi là rất nhỏ, còn đối với những người làm công việc in ấn là rất lớn. Tôi thường thấy xấu hổ vì điều đó: ít nhất điều đó cũng dạy cho chúng tôi phải bớt lảm lời đi. Khi mà mỗi từ có thể phải trả giá bằng một sinh mạng con người, thì phải kiệm từ, không thể cứ tha hồ tràn giang đại hải. Cuộc chiến tranh năm 14^(*) đã đẩy nhanh cuộc khủng hoảng hành ngôn, tôi muốn nói là cuộc chiến tranh năm 40 đã khôi phục giá trị cho nó. Song có điều đáng mừng

(*) Tức cuộc chiến tranh thế giới lần thứ nhất, bắt đầu năm 1914, Cuộc chiến tranh thế giới lần thứ hai xảy ra vào năm 1940 (đối với nước Pháp).

là khi ký lại tên thật, chúng tôi nhận lại phần bất trắc về mình: dẫu sao một người thợ lợp nhà còn nhiều bất trắc hơn.

Trong một xã hội chăm chú vào sản xuất và giảm bớt sự tiêu thụ xuống tới mức cần thiết tối thiểu, tác phẩm văn học hiển nhiên là không mất tiền. Dẫu nhà văn có nhấn mạnh đến cái phần lao động anh phải trả giá, dẫu anh có lưu ý một cách có lý rằng lao động ấy, tự thân nó, cũng phải huy động đến những năng lực giống như ở một người kỹ sư hay một người thầy thuốc, thì cái vật được tạo ra vẫn không thể nào đồng nhất với một món *của cải*. Tính không mất tiền đó, chẳng hề khiến chúng tôi sầu não, trái lại đấy là niềm kiêu hãnh của chúng tôi, và chúng tôi biết đó là hình ảnh của niềm tự do của chúng tôi. Tác phẩm nghệ thuật là không mất tiền, bởi nó là cứu cánh tuyệt đối và nó hiện ra đối với người nhìn ngắm nó như một mệnh lệnh dứt khoát. Cho nên, dẫu nó không thể cũng không muốn tự nó là sự sản xuất, thì nó vẫn mong muốn được đại diện cho tinh thần của một xã hội sản xuất, nghĩa là phản chiếu sự sản xuất lên người sản xuất bằng những từ ngữ tự do, như Hésiode vẫn làm ngày xưa. Tất nhiên vấn đề không phải là nối lại cái dòng văn học về lao động nhọc nhằn mà Pierre Hamp là người đại

diện chán ngấy và dễ gây buồn ngủ nhất; nhưng, vì kiểu phản chiếu này vừa là kêu gọi vừa là vượt lên, nên cùng lúc phải chỉ ra cho những con người thời nay công việc của họ và ngày tháng của họ, lại phải làm rõ những nguyên lý, những mục đích và cấu trúc nội tại trong hoạt động sản xuất của họ. Nếu phủ định là một trong những mặt của tự do, thì mặt kia là xây dựng. Mà, nghịch lý của thời đại chúng ta, là chưa bao giờ niềm tự do dựng xây lại gần tới chỗ tự ý thức được về nó đến thế và, có thể, chưa bao giờ nó lại bị tha hoá đến thế. Chưa bao giờ lao động lại bộc lộ khả năng sinh lợi của nó mạnh mẽ đến thế và chưa bao giờ các sản phẩm của nó và ý nghĩa của nó lại bị nặng nề đi mất đối với người lao động sạch sành sanh đến thế, chưa bao giờ con người *homo-faber*^(*) lại hiểu rõ hơn chính mình làm ra lịch sử và chưa bao giờ nó lại cảm thấy bất lực đến thế trước lịch sử. Vai trò của chúng tôi đã được vạch rõ: trong chùng mực văn học là phủ định, nó sẽ chống lại sự tha hóa lao động; trong chùng mực nó là sáng tạo và vượt lên, nó sẽ trình bày con người như là *hành*

(*) *Homo-faber* (tiếng Latinh) người thợ. Đây là cách dùng có ý mỉa mai, nhại theo cách nói *Homo-sapiens* (người tinh khôn), *Homo-erectus* (người đứng thẳng bằng hai chân)..., chỉ các giai đoạn tiến hóa của loài người.

động sáng tạo, nó sẽ hỗ trợ con người trong nỗ lực của họ vượt qua sự tha hóa của mình hướng đến một tình thế tốt đẹp hơn. Nếu quả rằng có, làm và tồn tại là những phạm trù chính yếu của hiện thực nhân sinh, thì có thể nói văn học tiêu thụ tự hạn chế trong việc khảo sát các mối quan hệ giữa *tồn tại* và *có*: cảm giác được trình bày như là hưởng thụ, là điều sai về mặt triết học, và kẻ biết hưởng thụ hơn là tồn tại nhiều hơn, từ cuốn *Trau dôi cái tối* đến *Chiếm hữu thế giới* rồi tới *Những thức ăn trần thế* và *Nhật ký của Barnabooth*, tồn tại tức là chiếm giữ. Sinh ra từ những niềm khoái lạc như vậy, tác phẩm nghệ thuật khẳng định chính nó là hưởng thụ hay hứa hẹn hưởng thụ; vậy là cái khóa đã cài lại. Chúng tôi, ngược lại, các hoàn cảnh đã đưa chúng tôi đến chỗ soi rõ các mối quan hệ giữa *tồn tại* và *làm* trong phối cảnh tình thế lịch sử của chúng tôi. Con người có phải là cái nó làm không? Có phải là cái nó tự làm ra chính mình? Làm gì đây, chọn lấy mục đích gì đây *ngày hôm nay*? Và làm *như thế nào*, bằng những phương tiện gì? Đây là những mối quan hệ giữa phương tiện và cứu cánh trong một xã hội cơ sở trên bạo lực? Những tác phẩm bắt nguồn từ những lo toan như vậy không thể nhằm trước hết để làm cho người ta vui lòng: chúng khiến người ta bực tức và lo lắng, chúng lấy

đó làm bốn phận phải đạt cho được, chúng kích thích người ta lao vào những cuộc thí nghiệm mà lối ra còn thật bấp bênh. Nếu chúng tôi thành công thì chúng sẽ không phải là những thú giải trí mà là những ám ảnh. Không phô bày thế giới để “nhìn” mà để biến đổi. Song cái thế giới cũ kỹ mòn nhẵn, bị sờ soạng, bị ngửi đi ngửi lại đó chẳng có gì để mà mất cả. Kể từ Shopenhauer, người ta đã công nhận rằng các đồ vật bộc lộ trọn vẹn phẩm giá của chúng ra khi con người dập tắt ý chí quyền lực trong tâm hồn mình đi: chúng trao gửi các bí mật của chúng cho người tiêu thụ vô công rồi nghề; chỉ được phép *viết* điều đó khi người ta chẳng có việc gì mà *làm*. Những mô tả chán ngắt của thế kỷ trước là một thứ từ chối sử dụng: người ta không chạm đến vũ trụ, người ta nuốt chửng nó, bằng mắt; ngược lại với ý thức hệ tư sản, nhà văn chọn nói với ta về các sự vật trong cái giây phút ưu thế khi mọi mối quan hệ cụ thể nối với chúng đều bị cắt đứt và chúng nhẹ nhàng tan biến dưới cái nhìn của anh ta, như những bó hoa được tháo bỏ hết các cảm giác cao nhã.

Đây là thời kỳ của những ấn tượng: ấn tượng Ý, ấn tượng Tây Ban Nha, ấn tượng Phương Đông. Những phong cảnh ấy được các nhà văn học cẩn thận hấp thụ, anh tả lại cho chúng ta vào cái lúc

nhập nhằng khi kết thúc quá trình ăn và khởi đầu quá trình tiêu hoá, khi cái chủ quan vừa ngấm vào cái khách quan mà các chất cường toan của nó chưa bắt đầu gặm nhấm anh, khi các cánh đồng và các khu rừng còn là đồng và rừng và lại đã là tâm trạng. Một thế giới được đánh bóng, được quang dầu, chứa các cuốn sách tư sản, một thế giới giành cho những người đi nghỉ mát, trả lại cho chúng ta nguyên xi một niềm vui ý nhị hay một nỗi buồn tao nhã. Ta nhìn thấy nó từ cửa sổ nhà mình, ta không ở bên trong đó. Khi nhà tiểu thuyết bày vào đó những người nông dân, họ lạc điệu với cái bóng trống trơn của những ngọn núi, cái vệt ánh bạc của các dòng sông; trong khi họ cặm cùi xới đất bằng những chiếc xẻng, người ta lại cho họ mặc quần áo ngày hội. Những người lao động lạc trong cái vũ trụ ngày thứ bảy ấy giống như ông viện sĩ của Jean Effel^(*) mà Prevost đưa vào một trong những biếm họa của ông, ông viện sĩ kia cứ xin lỗi: “Tôi nhớ nhầm bức vẽ”. Hoặc giả, người ta đã biến cả họ nữa thành đồ vật - thành những đồ vật và những tâm trạng.

Đối với chúng tôi, việc *làm* bộc lộ *hữu thể*, mỗi cử chỉ vẽ ra những hình thái mới mẻ trên thế gian, mỗi công nghệ, mỗi dụng cụ là một ý nghĩa mở vào

(*) *Jean Effel*: họa sĩ biếm họa Pháp (1908-1982).

thế giới; các đồ vật có bao nhiêu cách để sử dụng chúng thì cũng có bấy nhiêu khuôn mặt. Chúng tôi không còn đứng chung với những người muốn chiếm hữu thế giới mà là chung với những người muốn biến cải nó, và thế giới bộc lộ những bí ẩn hữu thể của nó cho chính cái dự tính biến cải nó. Heidegger nói rằng ta có được nhận thức sâu xa nhất về cái búa khi ta dùng nó để quai búa. Và về cái đinh, khi ta đóng nó vào tường, về bức tường khi ta đóng đinh vào đó. Saint-Exupéry đã khai thông con đường cho chúng ta, ông chỉ ra rằng, đối với người phi công, chiếc phi cơ là một cơ quan tri giác¹⁴, ở tốc độ 600 cây số - giờ và trong cái nhìn mới mẻ của chuyến bay bên trên cao, một dãy núi là một mớ núi rần: các ngọn núi dồn cục lại, đen ngòm đi, chìa những chóp đỉnh cứng và cháy đen của chúng lên bầu trời, cố hại ta, đâm bổ vào ta; tốc độ, có cái quyền lực làm se hết mọi thứ, quơ hết và dồn đóng cả chiếc áo choàng trái đất lại quanh nó, Santiago nhảy tót lại ngay bên hè Paris, ở độ cao mười bốn nghìn bộ những sức hấp dẫn khó hiểu kéo San Antonio về phía New York sáng rực lên như những đường ray. Sau ông, sau Hemingway, làm sao chúng tôi có thể nghĩ đến chuyện mô tả? Chúng tôi phải ném các sự vật vào trong hành động: mật độ hữu thể của chúng

sẽ được người đọc đo bằng độ đa dạng các mối quan hệ thực tiễn nói chung với các nhân vật. Hãy để cho tên buôn lậu, người nhân viên hải quan, người du kích trèo lên núi, hãy để cho người phi công bay lượn bên trên núi¹⁵ và ngọn núi sẽ đột ngột nhô lên từ những hành động liên quan ấy, vọt ra khỏi trang sách của anh như con quỷ nhảy vọt ra khỏi chiếc hộp. Thế giới và con người bộc lộ ra từ các *dự phóng* như thế đó. Và tất cả các dự phòng chúng ta có thể nói đến đều rút lại ở một cái duy nhất: dự phòng *làm ra lịch sử*. Vậy đó, chúng tôi đã được dắt dẫn từng bước cho đến lúc phải từ bỏ văn học của cái *exis*^(*) để mở đầu nền văn học của cái *praxis*^(**).

Cái praxis như là hành động trong lịch sử và nhằm vào lịch sử, nghĩa là như là tổng hợp của cái tương đối lịch sử và cái tuyệt đối tinh thần và siêu hình, với cái thế giới thù địch và thân tình, kinh khủng và đáng cười nhạo này, đề tài của chúng tôi là vậy đấy. Tôi không nói rằng chúng tôi đã chọn lấy con đường khắc khổ này, và chắc chắn trong số chúng tôi có người còn ấp ủ đòi cuốn tiểu thuyết tình thú vị và sầu não sẽ chẳng bao giờ ra đời. Biết làm sao được? Vấn đề không

(*) *Exis* (tiếng Latinh): hiện tồn

(**) *Praxis* (tiếng La tinh) hành động.

phải là chọn lấy thời đại của mình mà là tự chọn lấy mình trong thời đại.

Nền văn học của sản xuất đang bắt đầu, không làm cho người ta quên đi nền văn học của tiêu thụ, là cái trái ngược của nó, nó không có tham vọng vượt lên và có thể sẽ không bao giờ bằng được nền văn học ấy; không ai nghĩ đến chuyện khẳng định rằng chúng tôi đã chạm đến chỗ kết thúc và đạt tới bản chất của nghệ thuật viết. Thậm chí cũng có thể nó sắp biến mất đến nơi: thế hệ tiếp sau chúng tôi có vẻ chần chừ, nhiều cuốn trong số các tiểu thuyết của họ là những ngày hội buồn và chơi lén, giống như những cuộc liên hoan khiêu vũ tại nhà riêng thời chiếm đóng, ở đó những người trai trẻ khiêu vũ giữa hai lần báo động, uống rượu vùng Hérault, trong tiếng nhạc của các đĩa tiền chiến. Trong trường hợp đó, sẽ là một cuộc cách mạng bất thành. Và ngay cả khi nền văn học của cái *praxis* thiết lập được, nó cũng sẽ đi qua và người ta sẽ quay lại với văn học của cái *exis* và có thể lịch sử những thập niên sắp đến đây sẽ ghi dấu sự xen kẽ hết cái này đến cái kia. Điều đó sẽ có nghĩa là con người đã dứt khoát lỡ mất một cuộc cách mạng khác, có tầm quan trọng vô cùng lớn hơn. Thật vậy, chỉ trong một cộng đồng xã hội chủ nghĩa, văn học, cuối cùng hiểu ra được

bản chất của nó và tạo được sự tổng hợp của cái praxis và cái exis, của phủ định và dựng xây, của cái làm, cái có và cái hữu thể, mới xứng đáng với cái tên là *văn học toàn vẹn*. Trong khi chờ đợi, ta hãy chăm sóc khu vườn của chúng ta vậy, còn khối việc để làm mà.

Quả vậy, nhìn nhận văn học là một tự do, thay thế chi tiêu bằng hiến tặng, từ bỏ lời nói dối quý tộc xưa cũ của các bậc đàn anh chúng ta và qua toàn bộ các tác phẩm của chúng ta đưa ra một lời kêu gọi dân chủ hướng đến toàn bộ cộng đồng, vẫn còn là chưa đủ: còn phải biết ai đọc chúng ta và sự ước đoán hiện tại có xếp cái mong muốn viết cho “cái phổ biến cụ thể” của chúng ta vào hàng những ảo tưởng không. Nếu những mong ước của chúng ta có thể thành hiện thực, nhà văn thế kỷ XX sẽ ở trong một tình thế nằm giữa giai cấp bị áp bức và các giai cấp áp bức họ, tương tự như tình thế của các tác giả thế kỷ XVIII ở giữa giai cấp tư sản và giai cấp quý tộc, như tình thế của Richard Wright ở giữa người da đen và người da trắng được cả người bị áp bức và kẻ áp bức đọc, là chứng nhận cho người bị áp bức chống lại kẻ áp bức, cung cấp cho kẻ áp bức hình ảnh của nó, từ bên trong và từ bên ngoài, nhận thức ra sự áp bức cùng với và vì người bị áp bức, góp sức tạo nên

một hệ ý thức xây dựng và cách mạng. Buồn thay đấy là những hi vọng lỗi thời: điều có thể có khả năng vào thời Proudhon và thời Marx, nay không còn có khả năng nữa. Vậy thì, hãy trở lại câu hỏi lúc đầu và kiểm kê lại công chúng của ta xem, một cách không định kiến. Từ quan điểm đó tình thế của nhà văn chưa bao giờ nghịch lý đến thế này: dường như nó gồm toàn những nét trái ngược nhau nhất. Về mặt tích cực, những vẻ bên ngoài hào nhoáng, những khả năng rộng lớn, một cách sống nói chung là đáng ao ước; về mặt tiêu cực, chỉ có mỗi một điều là văn học đang chết. Chẳng phải vì nó thiếu tài năng, cũng chẳng thiếu thiện ý; nhưng chẳng còn gì để mà làm cả trong xã hội đương đại. Đứng vào lúc chúng tôi khám phá ra tầm quan trọng của cái *praxis*, đứng vào lúc chúng tôi nhận ra được một nền văn học *toàn vẹn* sẽ có thể là như thế nào, thì công chúng của chúng tôi đổ sập và biến mất, nói đúng nghĩa đen, chúng tôi chẳng còn biết viết cho ai nữa.

Thoạt nhìn qua, dường như các nhà văn ngày xưa, nếu họ có thể nhìn thấy chúng tôi, phải thèm muốn số phận của chúng tôi¹⁶. Malraux có lần nói: “Chúng ta được hưởng lợi từ những đau khổ của Beaudelaire”. Tôi không nghĩ rằng điều đó hoàn toàn đúng, nhưng quả là Beaudelaire đã

chết mà không có công chúng và chúng tôi, không chúng minh khả năng của mình, thậm chí người ta cũng không biết có khi nào chúng tôi chúng minh như vậy không, chúng tôi có độc giả khắp toàn thế giới. Đến muốn xấu hổ về điều đó, nhưng dẫu sao đây nào phải là lỗi ở chúng tôi: tất cả là do hoàn cảnh. Những chính sách tự cấp tự túc thời trước chiến tranh rồi đến chiến tranh đã tước mất đi của cái công chúng từng quốc gia cái khối tác phẩm nước ngoài ngẫu nhiên hàng năm của họ; bây giờ người ta đọc đuổi cho kịp, người ta ăn gấp đôi: trên điểm duy nhất này, có sự giảm áp. Các Nhà nước đồng tình với việc này: trên kia tôi đã chỉ ra rằng gần đây trong các nước chiến bại và đổ nát người ta đã coi văn học là một mặt hàng xuất khẩu. Thị trường văn học ấy được mở rộng và hợp thức hóa từ khi các tập đoàn chú tâm đến nó; ta thấy lại ở đó các cách thức thông thường: chính sách bán phá giá (chẳng hạn các nhà xuất bản Hoa Kỳ *hải ngoại*), chính sách bảo hộ (ở Canada, ở một số nước Trung Âu), hiệp định quốc tế; các nước tràn ngập lẫn nhau các thứ “Digest”^(*), tức là, như tên của chúng chỉ rõ, thứ văn học đã được tiêu

(*) “Digest”: loại tập san định kỳ, chuyên tóm tắt các bài ở các báo, tạp chí khác, nhằm đọc nhanh và dùng cho công chúng rộng rãi. Digest trong nghĩa đen có nghĩa là “tiêu hóa”.

hóa rồi, dịch dưỡng văn học. Tóm lại, văn chương, giống như điện ảnh, có khả năng trở thành một nghệ thuật công nghiệp hóa. Chúng tôi được lợi, đương nhiên: các vở kịch của Cocteau, Salacroux, Anouilt được diễn khắp nơi; tôi có thể kể tên nhiều tác phẩm được dịch ra sáu hay bảy thứ tiếng không đầy ba tháng sau khi xuất bản. Tuy nhiên tất cả những cái đó chỉ là lông lánh trên bề mặt: có thể người ta đọc chúng tôi ở New York hay ở Tel Aviv nhưng tình trạng thiếu giấy hạn chế số lượng bản in của chúng tôi ở Paris: như vậy công chúng bị tản mát ra hơn là tăng lên; có thể mười nghìn người đọc chúng tôi ở bốn hay năm nước và mười nghìn người khác trong nước ta: hai mươi nghìn độc giả, thời chiến là một thành công ít ỏi. Những sự nổi tiếng trên thế giới đó kém chắc chắn hơn những sự nổi tiếng trong nước của các bậc đàn anh chúng tôi nhiều. Tôi biết: giấy sẽ khá trở lại. Nhưng cùng lúc ngành xuất bản châu Âu đi vào khủng hoảng: khối lượng bán vẫn y nguyên.

Chúng tôi có nổi tiếng bên ngoài nước Pháp chẳng, cũng chẳng có gì đáng mừng và đó sẽ là một vinh quang không hiệu quả. Các quốc gia ngày nay bị chia cách bởi các sự khác biệt về tiềm lực kinh tế còn chắc chắn hơn là bằng biển cả và núi non. Một tư tưởng có thể từ một nước cao *rớt*

xuống một nước có tiềm lực thấp - chẳng hạn từ Mỹ rút sang Pháp - nó không thể *chảy ngược* lên. Đương nhiên có bao nhiêu là báo chí, bao nhiêu là những cuộc tiếp xúc quốc tế để cuối cùng người Mỹ nghe nói đến các lý thuyết văn học hay xã hội truyền bá ở châu Âu, song những học thuyết cạn kiệt đi trên đường đi ngược lên của chúng: dễ lấy nhiệm trong một đất nước có tiềm lực kém, chúng trở thành lò đồ khi lên tới đỉnh: ta biết các nhà trí thức Hoa Kỳ gộp các tư tưởng châu Âu lại thành từng lượm, ngửi một lúc rồi vứt đi, bởi ở bên ấy các lượm hoa chóng tàn hơn trong những điều kiện khí hậu khác; còn nước Nga, thì nhặt nhanh, nó nhặt lấy cái gì có thể chuyển thành chính thực thể của nó. Châu Âu bị đánh bại, đổ nát, nó mất đi số phận của mình và chính vì điều đó các tư tưởng của nó không thể đi ra ngoài được nữa; chu trình cụ thể duy nhất cho các cuộc trao đổi tư tưởng ngày nay đi qua nước Anh, Pháp, các nước phương Bắc và Ý.

Quả đúng là người ta biết đến chúng tôi nhiều hơn là đọc các cuốn sách của chúng tôi. Chúng tôi tiếp xúc với người khác, dẫu không muốn, bằng những phương tiện mới, từ những góc độ tác động mới. Hẳn sách vẫn là pháo binh nặng dọn bãi và chiếm lĩnh trận địa. Nhưng văn học có cả

phi cơ, bom bay V1, V2 có khả năng bay xa, gây hoang mang và quấy rầy, không quyết định chiến trường. Trước hết là báo chí. Một nhà văn viết cho mười nghìn độc giả; người ta giao cho anh trang phê bình trên một tờ tuần báo; anh sẽ có ba trăm nghìn người đọc, ngay cả khi các bài viết của anh chẳng có giá trị gì. Rồi đến đài phát thanh: một trong các vở kịch của tôi, vở *Kín cửa*, bị kiểm duyệt sân khấu ở Anh cấm diễn, lại được phát bốn lần trên đài B.B.C. Trên một sân khấu Luân Đôn, dẫn là theo một thành công giả thuyết chẳng có gì chắc chắn, nó khó lòng tìm được hai mươi đến ba mươi nghìn người xem. Chương trình phát thanh sân khấu của đài B.B.C cứ thế đem lại cho tôi nửa triệu người. Cuối cùng là điện ảnh: bốn triệu người đi xem ở các rạp tại Pháp. Nếu ta nhớ lại việc Paul Souday trách Gide xuất bản các tác phẩm của ông với số lượng hạn chế, thì thành công của bộ phim *Giao hưởng đồng quê* sẽ cho phép ta thấy rõ đoạn đường đã vượt qua.

Duy có điều trong số ba trăm nghìn người đọc các trang báo phê bình văn học, may lắm có vài nghìn người sẽ tò mò đi mua các cuốn sách của anh, trong đó anh đã gửi cái phần tốt đẹp nhất trong tài năng của anh, những người khác sẽ biết tên anh do đã nhìn thấy một trăm lần ở trang

hai tờ tuần báo cũng giống như tên thú thuốc khử lọc họ đã nhìn thấy hàng trăm lần ở trang mười hai. Những người Anh đi xem vở *Kín cửa* ở nhà hát biết rõ đầu đuôi cả rồi, do tin ở báo chí và phê bình, họ đi xem với ý định tự mình đánh giá. Những người nghe kịch của tôi qua đài B.B.C lúc vặn chiếc núm radio không biết vở kịch cũng chẳng biết cả sự tồn tại của tôi: như thường lệ, họ muốn nghe buổi phát thanh sân khấu ngày thứ năm, nghe rồi, quên luôn, cũng như các vở trước. Trong các phòng chiếu bóng công chúng bị hấp dẫn vì tên tuổi các ngôi sao, rồi tên nhà đạo diễn, cuối cùng mới đến tận nhà văn. Trong đầu một số người, cái tên của Gide cứ như là bằng cách đào ngạch mà gần đây mới lọt được vào: nhưng tôi đoán chắc đấy, cái tên ấy gắn một cách kỳ lạ với khuôn mặt đẹp đẽ của Michèle Morgan. Đúng là do có bộ phim người ta đã bán được vài nghìn bản sách, nhưng, trong con mắt các độc giả mới này, cuốn sách cứ như là một lời bình ít nhiều trung thành với bộ phim. Tác giả càng đạt đến một công chúng rộng hơn, thì anh lại ít tác động đến họ sâu hơn, anh càng khó nhận ra được mình trong mối ảnh hưởng anh gây ra, các tư tưởng của anh tuột mất khỏi anh, vênh đi và tầm thường hóa đi, chúng được những tâm hồn buồn phiền, mệt mề

tiếp nhận hờ hững và hoài nghi, do người ta không biết nói với họ bằng “ngôn ngữ quê hương” của họ nên họ còn coi văn học như là một thú giải khuây. Còn có những thể thức gắn liền với các tên tuổi. Và bởi vì những sự nổi danh của chúng tôi lan đi xa hơn các cuốn sách tức là tài cán, lớn hay nhỏ, của chúng tôi nhiều, cho nên chớ nên xem những ân huệ phù du nó ban cho chúng tôi là dấu hiệu một sự thức tỉnh đầu tiên của cái phổ biến cụ thể mà chỉ đơn giản là dấu hiệu của một sự lạm phát văn học.

Chẳng sao cả: tóm lại chỉ cần phải cảnh giác; rồi cục, chính chúng tôi phải không để cho văn học bị công nghiệp hóa. Nhưng có điều tệ hơn: chúng tôi có những độc giả, nhưng không có công chúng¹⁷. Năm 1780 giai cấp áp bức là kẻ duy nhất có một hệ ý thức và các tổ chức chính trị; giai cấp tư sản chẳng có chính đảng cũng chẳng tự ý thức được về chính mình, nhà văn làm việc trực tiếp cho nó bằng cách phê phán các huyền thoại xưa cũ của chế độ quân chủ và của tôn giáo, trình bày cho nó đòi ba khái niệm sơ đẳng có nội dung chính là phủ định như khái niệm tự do, bình đẳng chính trị và *habeas corpus*^(*). Năm 1850, đối diện với một giai

(*) Tên đạo luật về tự do cá nhân, được nghị viện Anh thông qua năm 1679. (Ở đây có thể hiểu là tự do cá nhân (B.T.).

cấp tư sản có ý thức và đầy đủ một hệ ý thức có hệ thống, giai cấp vô sản còn chưa định hình và mờ ảo đối với chính mình, chất chứa những nỗi căm hận vô hiệu và tuyệt vọng, quốc tế thứ nhất mới chạm đến nó trên bề mặt: mọi việc đều còn đó phải làm, nhà văn nói trực tiếp với công nhân. Chúng ta đã thấy anh ta đã để lỡ mất cơ hội. Ít nhất là anh đã phục vụ các lợi ích của giai cấp bị áp bức, mà không muốn thậm chí cũng không biết, bằng cách thực hiện sự phủ định của mình đối với các giá trị tư sản. Như vậy, trong trường hợp này cũng như trường hợp kia, các hoàn cảnh cho phép anh làm chứng cho kẻ bị áp bức trước kẻ áp bức và giúp người bị áp bức tự ý thức về mình; bản chất của văn học ăn khớp với những đòi hỏi của tình thế lịch sử. Nhưng ngày nay, mọi sự đều đảo ngược: giai cấp áp bức đã đánh mất hệ ý thức của nó, sự tự ý thức của nó chao đảo, các giới hạn của nó không còn rõ rệt, nó mở ra, nó kêu gọi nhà văn đến cứu nó. Giai cấp bị áp bức, co rút lại trong chính đảng, trịnh trọng trong một hệ ý thức, không còn có thể liên lạc với nó mà không qua trung gian.

Số phận của giai cấp tư sản gắn liền với ưu thế của châu Âu và với chủ nghĩa thực dân. Nó mất các thuộc địa của nó vào lúc châu Âu đánh mất quyền chi phối số phận của mình: không còn có

chuyện gây ra những cuộc chiến tranh của các tiểu vương vì dầu lửa Rumani hay đường sắt ở Bagdad: cuộc xung đột sắp đến sẽ đòi hỏi một trang bị công nghiệp mà cả cựu thế giới không có khả năng cung cấp; hai siêu cường thế giới, đều không phải là tư sản, đều không thuộc châu Âu, giành nhau quyền chiếm hữu vũ trụ; thắng lợi của bên này, sẽ là sự lên ngôi của chủ nghĩa nhà nước và của chủ nghĩa quan liêu quốc tế; thắng lợi của bên kia, sẽ là sự lên ngôi của chủ nghĩa tư bản trừu tượng. Mọi người đều là công chức? Mọi người đều là người làm công? Giai cấp tư sản hầu như chẳng còn giữ được chút ảo tưởng có thể tự chọn lấy cách tiêu vong của mình. Ngày nay nó biết nó đại diện cho một khoảnh khắc của lịch sử châu Âu, một giai đoạn trong sự phát triển các công nghệ và các công cụ, và nó không bao giờ đạt đến quy mô thế giới. Và chẳng cảm giác của nó về bản chất và sứ mệnh của nó đã tối mờ đi: các cuộc khủng hoảng kinh tế đã lay chuyển nó, gặm nhấm, xói mòn, gây ra những kẽ nứt, những vụ trôi trượt, những vụ sạt lở bên trong, ở một số nước nó đứng đấy như cái mặt tiền của một ngôi nhà đã bị bom thổi quét bên trong, một số nước khác nó đổ từng vạt lớn vào giai cấp vô sản; không còn có thể xác định được nó bằng việc chiếm hữu tài

sản, cứ ngày càng tụt khỏi tay nó nhiều hơn, cũng như bằng quyền lực chính trị, mà ở đâu nó cũng phải chia sẻ với những người mới trực tiếp đến từ giai cấp vô sản; bây giờ, chính nó mang cái dáng vẻ vô định hình và bèo nhèo vốn là đặc tính của các giai cấp bị áp bức trước khi họ tự ý thức được về tình trạng của mình. Ở Pháp người ta khám phá ra rằng nó lạc hậu mất năm mươi năm về mặt thiết bị và tổ chức trong đại công nghiệp: từ đó dẫn đến khủng hoảng về tỷ lệ sinh đẻ, dấu hiệu thụt lùi không thể chối cãi. Ngoài ra tình trạng chợ đen và chiếm đóng đã khiến bốn mươi phần trăm của cải của nó lọt sang tay một giai cấp tư sản mới không có những tập quán, những nguyên tắc, lẫn những mục đích của giai cấp cũ. Sa sút nhưng vẫn còn áp bức, giai cấp tư sản châu Âu cai trị qua ngày và cò con: ở Ý, nó làm cho những người lao động thất bại bởi vì nó dựa trên liên minh giữa nhà thờ và sự khốn cùng; ở những nơi khác nó tỏ ra cần thiết bởi nó cung cấp cán bộ kỹ thuật và nhân sự hành chính: ở những nơi khác nữa, nó trị vì bằng cách chia rẽ, và rồi, điều này còn quan trọng hơn, thời các cuộc cách mạng quốc gia đã khép lại: các đảng phái cách mạng không muốn lật đổ bộ xương đã mọc rún kia, thậm chí họ còn làm mọi thứ có thể để tránh cho nó khỏi đổ nát mất: vừa nghe rắc một

tiếng là sẽ có ngay can thiệp nước ngoài và có thể cả cuộc xung đột toàn cầu mà Liên Xô chưa sẵn sàng. Là đối tượng của mọi sự ân cần, được Hoa Kỳ, nhà thờ và ngay cả Liên Xô cho uống thuốc kích thích, trôi nổi theo vận số đổi thay của trò chơi ngoại giao, giai cấp tư sản không thể duy trì cũng chẳng thể đánh mất quyền lực của nó mà không có sự giúp đỡ của các lực lượng ngoại quốc, nó là “người ốm” của châu Âu đương đại, cơn hấp hối của nó có thể còn kéo dài lâu nữa.

Chính vì thế hệ tư tưởng của nó sụp đổ: nó biện minh cho tài sản bằng lao động và bằng cả cơn thẩm thấu chậm chạp khuếch tán trong tâm hồn những người sở hữu các tính năng của các vật sở hữu, nó xem việc chiếm hữu các của cải là một công trạng và là sự trau dồi cái tôi tinh tế nhất. Quyền sở hữu thì trở thành tượng trưng và tập thể, người ta không còn sở hữu các đồ vật nữa mà là sở hữu các ký hiệu của chúng hay các ký hiệu của các ký hiệu của chúng; lý lẽ về “lao động - công trạng» và lý lẽ về «huông thụ - văn hóa» được khám phá ra. Căm ghét các to-rót và cắn rứt lương tâm vì sở hữu trừu tượng gây ra, nhiều người, quay sang chủ nghĩa phát-xít. Được gọi đến một cách tự nguyện, nó đã đến, nó đã thay thế các to-rót bằng kinh tế chỉ huy, rồi nó biến mất và kinh tế chỉ huy ở lại:

những người tư sản chẳng được lợi lộc gì ở đây cả. Nếu họ còn sở hữu, thì cũng gay go lắm và chẳng vui vẻ gì, chỉ một chút nữa thôi, do chán chường, họ sẽ coi giàu sang là một sự thực không thể bào chữa: họ đã mất lòng tin. Họ cũng chẳng còn tin tưởng bao nhiêu cái chế độ dân chủ từng là niềm kiêu hãnh của họ, đã sụp đổ ngay từ cơn chấn động đầu tiên, nhưng vì chủ nghĩa quốc xã, lúc họ sắp liên minh với nó, đến lượt nó cũng đổ nốt, nên họ chẳng còn tin cả nền cộng hòa lẫn nền độc tài. Cũng chẳng tin ở tiến bộ: khi giai cấp của họ đang lên thì chuyện đó nghe cũng hay đấy, nhưng bây giờ nó đang suy tàn, tiến bộ cũng chẳng để mà làm gì; thật xé lòng đối với họ khi nghĩ rằng những con người khác, những giai cấp khác sẽ gánh vác lấy việc đó. Công việc của họ cũng chẳng gương nhẹ với họ hơn trước trong sự tiếp xúc trực tiếp với chất liệu, nhưng hai cuộc chiến tranh đã khiến họ thấu hiểu thế nào là mệt mỏi, là máu và nước mắt, là bạo lực, cái ác. Các quả bom không chỉ tàn phá các nhà máy của họ: chúng còn làm rạn nứt chủ nghĩa lý tưởng của họ. Thuyết vị lợi là triết học của sự tiết kiệm: nó mất hết ý nghĩa khi tiết kiệm bị tình trạng lạm phát và các mối đe dọa của nạn phá sản làm nguy hại. «Thế giới phơi bày ra ngoài chân trời của những dụng cụ nhà bếp bị phá

hỏng”, Heidegger đã nói đại ý như vậy. Khi anh sử dụng một công cụ, ấy là để tạo ra một thay đổi, chính nó sẽ là phương tiện để đạt đến một thay đổi khác, quan trọng hơn, và cứ tiếp tục như vậy. Như thế anh bị cuốn vào một chuỗi những phương tiện và cứu cánh mà anh không biết được kỳ hạn và trong khi hành động, cắm cúi vào cái chi tiết anh không nghĩ đến mục đích cuối cùng của chúng. Chỉ cần công cụ bị gãy, hành động dừng lại là anh sẽ nhìn ra toàn bộ cái chuỗi ấy. Người tư sản cũng vậy, các dụng cụ của họ bị hỏng, họ nhìn ra cái chuỗi và biết ra tính vô cơ của các cứu cánh của nó: chừng nào họ còn tin vào chúng mà chẳng nhìn thấy chúng và cắm đầu làm việc trên những khâu gần kề nhất, thì họ còn bào chữa cho chúng; bây giờ chúng khiến họ sáng mắt ra, họ biết chẳng còn có thể bào chữa được nữa; thế giới phơi bày hết ra đấy, cả nỗi bơ vơ của họ giữa thế giới này nữa: họ kinh hoàng¹⁸. Và xấu hổ nữa; ngay đối với những người phán xét nó theo những nguyên tắc riêng của mình, thì cũng rõ ràng là giai cấp tư sản đã phản bội ba lần: ở Munich, hồi tháng 5 năm 40, rồi dưới thời chính phủ Vichy. Đương nhiên nó có hối cải: từ năm 42 nhiều người lúc đầu thuộc phái Vichy đã trở thành những người kháng chiến, họ đã hiểu ra phải đấu tranh chống bọn chiếm đóng

nhân danh chủ nghĩa quốc gia tư sản, chống chủ nghĩa phát-xít nhân danh nền dân chủ tư sản. Và đúng là đảng Cộng sản đã chần chừ hơn một năm, đúng là nhà thờ đã chần chừ cho đến ngày giải phóng: nhưng cả hai có lực lượng khá mạnh, có sự thống nhất, có kỷ luật để đòi hỏi các giáo đồ của mình theo mệnh lệnh mà quên đi các lỗi lầm đã qua. Giai cấp tư sản chẳng quên gì cả: nó vẫn còn mang vết thương do một trong những đứa con của nó gây ra cho nó, đứa con nó vẫn tự hào nhất; bỏ tù chung thân Pétain, tưởng như nó bỏ tù chính nó; tâm trạng nó quả đúng như câu nói của Paul Chack, viên sĩ quan công giáo và tư sản, do mù quáng tuân lệnh một viên thống chế Pháp công giáo và tư sản, bị điệu ra trước tòa án tư sản, dưới một chính phủ do một viên đại tướng công giáo và tư sản cai trị, sững sờ trước cái trò ú tim này, suốt phiên tòa cứ lẩm bẩm: “Tôi chẳng hiểu gì hết”. Đau xé, tương lai mù mịt, chẳng có gì bảo đảm hết, chẳng thể bào chữa được, giai cấp tư sản trở thành *người bị bệnh* về mặt khách quan, và bước vào giai đoạn ý thức khốn khổ về mặt chủ quan. Rất nhiều thành viên của nó mất hết phương hướng, họ chao đảo giữa hai lối chạy trốn này: giận dữ và sợ hãi; những người khá nhất, nếu không giữ được tài sản của mình thường là đã tan thành mây khói,

thì cũng cố bảo vệ các thành quả tư sản đích thực: tính toàn năng của pháp luật, quyền tự do phát biểu ý kiến, *habeas corpus*. Những người đó hợp thành công chúng của chúng tôi. Công chúng *duy nhất* của chúng tôi, Đọc các sách cũ, họ hiểu rằng bản chất của văn học là đứng về phía các quyền tự do dân chủ. Họ quay nhìn vào văn học, họ van xin văn học cung cấp cho họ lẽ sống và lẽ tin, một hệ ý thức mới; kể từ thế kỷ XVIII, có lẽ chưa bao giờ người ta chờ đợi ở nhà văn nhiều đến vậy.

Chúng tôi chẳng có gì để nói với họ cả. Dầu không muốn, họ vẫn thuộc một giai cấp áp bức. Là nạn nhân, đúng rồi, và vô tội, tuy vậy vẫn là bạo chúa và tội phạm. Tất cả những gì chúng tôi có thể làm là soi vào trong các tấm gương của chúng tôi cái ý thức khốn khổ của họ, nghĩa là đẩy nhanh đôi chút nữa sự tan rã các nguyên tắc của họ: chúng tôi có cái nhiệm vụ bạc bẽo là trách mắng các tội lỗi của họ khi chúng đã trở thành những trừng phạt, chúng tôi hiểu nỗi kinh hoàng tư sản, tâm hồn chúng tôi cũng từng đau xé như vậy, song vì đặc điểm của một ý thức khốn khổ là muốn rút mình ra khỏi trạng thái đau khổ, chúng tôi không thể đứng yên trong lòng giai cấp của mình, và vì chúng tôi chẳng còn có thể vẫy cánh một cái là thoát ra được bằng cách đeo cho mình một vẻ bề

ngoài quý tộc ăn bám, cho nên chúng tôi phải là những kẻ đào mồ, dẫu chúng tôi có nguy cơ tự chôn luôn cả mình vào đó.

Chúng tôi quay lại với giai cấp công nhân ngày hôm nay, cũng giống như giai cấp tư sản hồi 1780, có thể trở thành một công chúng cách mạng đối với nhà văn^(*). Công chúng còn tiềm tàng nhưng hiện diện lạ lùng. Người công nhân năm 1947 có học vấn xã hội và chuyên môn, anh đọc các báo kỹ thuật, công đoàn, chính trị, anh tự ý thức về mình, về tư thế của mình trong thế giới và anh có nhiều điều để dạy chúng tôi, anh đã sống qua tất cả các cuộc phiêu lưu của thời chúng ta, ở Mạc Tư Khoa, ở Budapest, ở Munich, ở Madrid, ở Stalingrad, ở bung biển; đúng vào lúc chúng tôi khám phá ra trong nghệ thuật viết niềm tự do dưới hai phương diện phủ định và vượt lên sáng tạo, thì anh cũng đang tìm cách tự giải phóng và cùng lúc vĩnh viễn giải phóng mọi người khỏi áp bức. Là người bị áp bức, văn học, cũng như sự phủ định, có thể phản ánh cho anh đối tượng căm giận của anh; là người sản xuất và người cách mạng, anh là đề tài tuyệt vời cho một nền văn học của cái *praxis*. Chúng tôi có chung với anh nhiệm vụ phản bác và xây dựng;

(*) Từ đoạn này trở xuống, xin đọc với tinh thần mà chúng tôi đã đề nghị, trong lời dẫn của NXB (B.T.).

anh đòi quyền được làm nên lịch sử đúng vào lúc chúng tôi khám phá ra tính lịch sử của mình. Chúng tôi còn chưa quen hành ngôn của anh, anh cũng chưa quen lối nói của chúng tôi, nhưng chúng tôi đã biết cách khắc phục: phải chinh phục các “phương tiện thông tin đại chúng” - tôi sẽ nói đến chuyện này sau - và cũng chẳng khó lắm đâu. Chúng tôi cũng biết rằng ở nước Nga, anh ta bàn luận với chính nhà văn và ở bên đó đã xuất hiện một kiểu liên hệ mới giữa công chúng với độc giả, không phải là một kiểu chờ đợi thụ động và mang tính giống cái cũng không phải là kiểu phê bình chuyên môn hóa của người tăng lữ. Tôi không tin ở “sứ mệnh” của giai cấp vô sản, cũng không tin nó được hưởng một ân huệ của nhà nước: nó gồm những con người, công bằng và bất công, có thể lầm lạc và thường bị lừa phỉnh. Nhưng chẳng cần do dự mà nói rằng số phận của văn học gắn liền với số phận của giai cấp công nhân.

Thật chẳng may, những con người đó, mà chúng tôi *phải* nói với họ, ở nước ta một bức màn sắt chia cách chúng tôi với họ: họ sẽ chẳng nghe được lấy một từ nào trong những điều chúng tôi nói. Phần đông giai cấp vô sản, bị một chính đảng duy nhất bó chặt, bị vây bủa bởi một nền tuyên truyền cô lập họ ra, làm thành một xã hội khép kín, chẳng

có cửa ra vào cũng chẳng có cửa sổ. Chỉ có mỗi một lối vào, rất hẹp, là đảng Cộng sản. Nhà văn có nên gia nhập đảng không? Nếu anh ta vào đảng vì niềm tin công dân và vì chán chương văn học, thì rất tốt, như vậy là anh đã lựa chọn. Nhưng anh có thể trở thành cộng sản mà vẫn là nhà văn không?

Đảng Cộng sản thích nghi đường lối của mình theo đường lối của nước Nga Xô-viết bởi chỉ ở nước Nga mới thấy phác họa một tổ chức xã hội xã hội chủ nghĩa. Nhưng nếu đúng là nước Nga đã bắt đầu cuộc cách mạng xã hội của nó, thì cũng đúng là nó chưa làm xong cuộc cách mạng ấy. Sự lạc hậu trong nền công nghiệp của nó, tình trạng thiếu cán bộ và tình trạng thiếu văn hóa trong quần chúng không cho phép nó một mình thực hiện được chủ nghĩa xã hội và cả áp đặt cách mạng lên các nước khác theo lối thẩm nhiễm bằng cách nêu gương; nếu trào lưu cách mạng khởi xuất từ Mạc Tư Khoa đã có thể lan đến các quốc gia khác, thì trong khi mở rộng nó không thể ngưng tiến hóa ở ngay nước Nga; bị chặn lại trong biên giới Liên Xô, nó đông đặc lại thành một chủ nghĩa quốc gia tự vệ và bảo thủ bởi phải cứu lấy các thành quả đã đạt được bằng bất cứ giá nào. Lúc nó trở thành La Mecque^(*) của các giai cấp công nhân, nước Nga nhận thấy nó không thể đảm nhận mà cũng

không thể từ chối sứ mệnh lịch sử của nó; nó phải tự thu mình lại trong chính nó, khắc phục tình trạng lạc hậu về thiết bị, duy trì sự tồn tại bằng một chế độ chuyên quyền dưới hình thức của cuộc cách mạng bị hỏng máy của nó. Vì các đảng ở châu Âu vẫn đem nó ra làm mẫu và đang chuẩn bị thời đăng quang của giai cấp vô sản còn chưa đủ mạnh để chuyển sang tấn công, nó đành phải dùng họ làm những đồn tiền tiêu cho công cuộc phòng thủ của nó. Nhưng vì họ chỉ có thể phục vụ cho nó theo quan điểm của quần chúng bằng cách thực thi một đường lối cách mạng và vì nó không bao giờ đánh mất hi vọng cầm đầu giai cấp vô sản châu Âu khi đến một ngày nào đó các hoàn cảnh tỏ ra thuận lợi hơn, nên nó đã để lại cho họ ngọn cờ và niềm tin của họ. Như vậy các lực lượng của cuộc cách mạng thế giới đã bị chuyển hướng nhằm vào lợi ích của công cuộc duy trì một cuộc cách mạng đang ngủ đông. Nhưng ít ra phải công nhận là đảng Cộng sản, khi nó còn thực lòng tin ở khả năng, dầu còn xa, của một cuộc khởi nghĩa giành chính quyền và khi vấn đề của nó còn là làm suy yếu giai cấp tư sản và cài người vào đảng Xã hội, đã tiến hành một sự phê phán phủ định mang

(*) *La Mecque*: thánh địa Hồi giáo, ở A-rập Xê-út.

về bên ngoài tự do đối với các thiết chế và các chế độ tư bản. Trước năm 39, nó sử dụng mọi thứ: văn đả kích, trào phúng, tiểu thuyết đen, xuyên tạc siêu thực, những bằng chứng không thể chối cãi về các biện pháp của chúng ta ở thuộc địa. Từ năm 44, mọi sự nặng nề thêm: sự trượt dài của châu Âu đã đơn giản hóa tình thế. Hai siêu cường vẫn đứng vững, Liên Xô và Hoa Kỳ; bên này khiến bên kia lo sợ. Từ sợ sinh ra giận dữ, như ai cũng biết, và từ giận dữ dẫn tới đánh nhau. Nhưng Liên Xô không mạnh bằng: vừa thoát ra khỏi một cuộc chiến tranh mà nó lo sợ từ hai mươi năm nay, nó còn phải chờ thời, phải tái chạy đua vũ trang, siết chặt chuyên chính bên trong, củng cố các đồng minh, các chư hầu, các vị trí bên ngoài.

Chiến thuật cách mạng chuyển thành ngoại giao: phải kéo châu Âu vào cuộc cờ của mình. Vậy thì phải vỗ yên giai cấp tư sản, ru ngủ nó bằng các truyện ngụ ngôn, bằng mọi giá không để nó vì hoảng hốt mà nhảy vào phe Anglo - Saxon. Thời gian đã đủ để tờ *Nhân đạo* có thể viết: “Bất cứ tên tư sản nào gặp một người công nhân đều phải thấy sợ”. Chưa bao giờ những người cộng sản mạnh đến thế ở châu Âu, tuy nhiên chưa bao giờ cơ may của cuộc cách mạng lại ít đến thế: nếu ở đôi nơi nào đó đảng tính tới việc giành chính quyền bằng

bạo lực, mưu toan của họ bị đập vỡ ngay từ trong trứng: những người Anglo - Saxon có hàng trăm phương cách để tiêu diệt họ, thậm chí không cần dùng đến vũ khí, và các xô-viết cũng chẳng ưa gì kiểu mưu toan này. Nếu ngẫu nhiên mà cuộc phiêu lưu thành công, nó sẽ sống leo lắt tại chỗ, không lan ra nổi. Nếu cuối cùng, do có phép lạ, nó trở thành lây nhiễm, thì nó có nguy cơ trở thành cơ hội cho chiến tranh thế giới thứ ba. Lúc đó không còn là chuyện những người cộng sản chuẩn bị cho sự đăng quang của giai cấp vô sản trong đất nước sở tại của mình, mà là chiến tranh, chỉ có chiến tranh. Chiến thắng, Liên Xô sẽ mở rộng chế độ của mình ra khắp châu Âu, các chế độ sẽ rơi rụng như những quả chín; chiến bại, thế là hết đời nó và cả các đảng Cộng sản. Làm yên lòng giai cấp tư sản mà không làm mất lòng tin của quần chúng, để cho nó được cai trị mà vẫn giữ vẻ bề ngoài tấn công, chiếm lấy các vị trí chỉ huy mà không để hại đến thanh danh: đây là đường lối của Đảng Cộng sản. Thời 1939-40 chúng tôi đã là nhân chứng và nạn nhân của sự thối rữa một cuộc chiến tranh, bây giờ chúng tôi tham dự con thối rữa của một tình thế cách mạng.

Nếu bây giờ người ta hỏi để đến được với quần chúng nhà văn có phải phục vụ cho đảng Cộng

sản không, thì tôi sẽ trả lời không; đường lối của chủ nghĩa cộng sản kiểu Stalin không thể tương hợp với bản chất của việc thực thi một cách lương thiện nghề nghiệp văn học: một đảng trù định cuộc cách mạng chẳng có gì để mà mất cả; mà đối với đảng Cộng sản thì lại có một cái gì đó để mà mất và một cái gì đó phải gượng nhẹ: vì mục đích tức thì của nó không còn có thể là thiết lập nền chuyên chính vô sản bằng sức mạnh, mà là cứu vãn nước Nga đang lâm nguy, cho nên ngày nay nó mang một sắc thái nhập nhằng: tiến bộ và cách mạng trong học thuyết và trong các mục tiêu được xác nhận của nó, nó lại trở nên bảo thủ trong các phương sách, ngay cả trước khi nắm chính quyền nó đã chấp nhận tư thế tinh thần, các lập luận và các mưu mẹo của những kẻ đã cầm quyền lâu lắm, cảm thấy chính quyền đang tuột khỏi tay mình và muốn trụ lại. Có một điểm chung gì đó, không phải là tài năng, giữa Joseph de Maistre (*) và Roger Garaudy (**). Và, tổng quát hơn, chỉ cần giờ qua một văn bản cộng sản bất kỳ cũng có thể lấy ra trong đó hàng trăm phương cách bảo thủ:

(*) *Joseph de Maistre*: nhà văn, bá tước (1753-1821), phê phán cách mạng, bảo vệ chính quyền tòa thánh.

(**) *Roger Garaudy*: nhà văn và nhà lý luận cộng sản, về sau ngả theo chủ nghĩa xét lại.

người ta thuyết phục bằng cách lặp lại, bằng dọa dẫm, bằng uy hiếp nguy trang, bằng lối khẳng định khinh khỉnh, bằng ám chỉ khó hiểu về những chứng minh mà người ta chẳng hề đưa ra bởi đã có một niềm tự tin chắc chắn và kiêu ngạo đến mức đương nhiên, đứng trên mọi tranh luận, thoi miên và cuối cùng lây nhiễm đối tượng. Người ta không bao giờ trả lời đối thủ: người ta triệt hạ uy tín của nó, nó là cảnh sát, là mật thám, là phát-xít. Chúng có, chẳng bao giờ người ta đưa ra, bởi chúng quá u kinh khủng và khiến quá nhiều người phải liên lụy. Nếu anh đòi biết chúng có người ta trả lời anh là chỉ cần thế thôi và phải tin điều buộc tội trên lời nói: “Đừng buộc phải xì chúng ra, chúng sẽ thui chín anh mất”. Tóm lại người trí thức cộng sản chơi lại đúng cái trò của bộ tham mưu đã dùng tài liệu bí mật mà kết án Dreyfus. Đương nhiên họ cũng quay lại với đạo thiện ác của bọn phản động, nhưng bằng cách chia thế giới ra theo những nguyên lý khác. Một người to-rốt-kít đối với một người theo chủ nghĩa Stalin, cũng như một người Do Thái đối với Maurras, là một hiện thân của cái ác, bất cứ cái gì từ anh ta mà ra đều là xấu. Ngược lại việc sở hữu một số danh hiệu nào đó được coi là ân huệ của nhà nước. Hãy so sánh câu này với Joseph de Maistre: “Người

đàn bà có chồng thì đương nhiên trong trắng” với cái câu của một cộng tác viên tờ *Hành động*. “Người cộng sản là người anh hùng *thường trực* của thời đại chúng ta”. Trong đảng Cộng sản có những người anh hùng, tôi là người đầu tiên công nhận điều đó. Nhưng rồi sao? Người đàn bà đã có chồng chẳng hề bao giờ có chút yếu đuối gì sao? “Không, bởi vì nàng đã được cưới trước Chúa”. Và chỉ cần vào đảng để trở thành anh hùng chẳng? “Vâng, bởi vì đảng Cộng sản là đảng của những người anh hùng”. Nếu mặc dầu vậy người ta kể cho anh tên một người cộng sản từng đôi lần sa ngã? “Người ấy sẽ không phải là một người cộng sản *chân chính*”.

Hồi thế kỷ XIX, phải có rất nhiều bằng chứng và có một cuộc sống mẫu mực, trong con mắt của những người tư sản ta mới gột rửa được cái tội lỗi đã cầm bút: bởi viết, về bản chất, là dị giáo. Tình thế chẳng hề thay đổi, trừ một điều là ngày nay chính những người cộng sản, tức là những đại diện của giai cấp vô sản, coi rằng, về nguyên tắc, nhà văn là một kẻ đáng nghi ngờ. Dầu anh ta có là không chèn vào đâu được trong ứng xử của anh, một người trí thức cộng sản vẫn mang trong mình cái tì vết này: anh đã vào đảng *một cách tự do*; quyết định đó, chính là do anh đã đọc tường tận bộ *Tư bản*, anh

đã xem xét một cách có phê phán tình thế lịch sử, anh có một cảm quan sắc bén về sự công bằng, về đức hào hiệp, anh có một thiên hướng muốn kết đoàn: tất cả những cái đó chứng tỏ một tính độc lập chẳng hay ho gì. Anh đã vào đảng do tự nguyện; vậy thì anh cũng có thể ra đảng”. Anh đã vào đảng vì đã phê phán đường lối của giai cấp xuất thân của mình, vậy thì anh cũng có thể phê phán đường lối của những người đại diện giai cấp thu nhận anh. Như vậy ngay trong hành động đánh dấu sự mở đầu một cuộc đời mới của anh, đã có một tai họa sẽ đè nặng lên anh suốt đời. Ngay từ giờ phút được phong chức, đối với anh đã bắt đầu một vụ án đảng đặc giống như vụ án Kafka đã tả cho chúng ta trong đó các quan tòa thì không ai biết và các hồ sơ thì bí mật, chỉ có những quyết định cuối cùng là những hình phạt. Không có chuyện những người buộc tội vô hình đối với anh đưa ra những bằng chứng tội lỗi của anh, như người ta vẫn làm ở tòa án; chính anh phải chứng minh sự vô tội của mình. Vì tất cả những gì anh viết ra đều có thể dùng để chống lại anh và anh biết điều đó, nên mỗi tác phẩm của anh đều mang cái tính chất hai mặt vừa là một lời kêu gọi công chúng nhân danh đảng Cộng sản vừa là một lời bào chữa ngầm cho chính anh. Tất cả những cái, nhìn từ bên ngoài, đối với người đọc,

đường như là một chuỗi những khẳng định không cải lại được, thì từ bên trong đảng, dưới con mắt các vị quan tòa phán xét, là một mưu toan tự bào chữa khúm núm và vụng về. Khi *đối với chúng ta* anh tỏ ra đặc sắc và hiệu quả hơn cả, thì lại cũng có thể đấy là khi anh có tội hơn cả. Đôi khi ta tưởng (và có thể chính anh cũng ngỡ như vậy) anh được thăng tiến trên bậc thang tôn ti của đảng và anh trở thành người phát ngôn của đảng, nhưng đây chỉ là một thử thách hay một sự lừa bịp: các thứ bậc là giả cả đấy, khi anh ngỡ anh ở trên cao ấy là lúc anh ở tận đất đen. Đọc các tác phẩm của anh đến trăm bận, bạn cũng chẳng thể biết được tầm quan trọng thật sự của anh đến đâu: khi Nizan, phụ trách mục chính trị nước ngoài trên tờ *Chiều nay* tin tưởng ra sức chứng minh rằng cơ may thoát nạn duy nhất của chúng ta nằm trong một hiệp ước Pháp - Nga, thì những vị quan tòa bí mật của ông cứ để mặc cho ông nói trong lúc họ đã biết các cuộc thương lượng giữa Ribbentrop và Molotov. Nếu anh nghĩ có thể gỡ khó bằng cách nhắm mắt vâng lời, thì anh nhầm. Người ta đòi hỏi anh phải có đầu óc, phải có tính xung kích, phải minh mẫn, phải có óc sáng tạo. Nhưng vừa đòi hỏi anh như vậy, người ta lại chê trách anh về những ưu điểm đó bởi chính những cái đó cũng là những thiên hướng dẫn đến

tội lỗi: làm sao hạn chế được phạm vi của sự phê phán? Như vậy tội lỗi ở sẵn trong anh như con sâu nằm trong trái cây. Anh không thể làm vừa lòng các độc giả của anh, lẫn các vị quan tòa của anh, và cả chính mình. Trong con mắt mọi người và cả trong con mắt chính anh, anh chỉ là một chủ thể tính tội lỗi làm méo mó sự thông hiểu bằng cách soi nó vào dòng nước đục. Sự bóp méo ấy có thể ích dụng: vì độc giả không phân biệt được điều gì là của tác giả điều gì là do “tiến trình lịch sử” gọi bảo cho anh nên lúc nào cũng có thể chối phăng nó đi.

Người ta đã tính rằng giả như anh có bị ô danh trong công việc của mình, thì do anh có sứ mệnh phát biểu đường lối tức thời của đảng Cộng sản nên các bài viết của anh cứ còn lại đấy trong khi đường lối ấy đã thay đổi tự đời nào rồi. Và những kẻ chống đối chủ nghĩa Stalin dựa vào chúng khi họ muốn chỉ ra những mâu thuẫn hay sự không nhất quán của chủ nghĩa này; như vậy nhà văn không chỉ là *kẻ coi như có tội*, anh còn phải gánh tất mọi tội lỗi đã qua bởi tên tuổi của anh còn gắn mãi với các sai lầm của đảng và anh là bung xung trong mọi cuộc thanh trừng chính trị.

Tuy vậy không phải là anh không thể cầm cự lâu dài nếu anh biết giữ các phẩm chất của mình cho

khéo và biết kìm chúng lại khi chúng có nguy cơ kéo anh đi quá xa. Hơn thế nữa anh không được tỏ ra vô sỉ: vô sỉ là một thói xấu cũng nặng như thiện ý. Anh phải biết cách chẳng hay biết gì hết, anh phải sành cái không nên nhìn thấy và anh phải quên đi cho đủ độ cái anh đã thấy để đừng bao giờ viết về nó, đồng thời lại phải nhớ đủ độ để, trong tương lai, biết tránh không nhìn nó; anh phải phê phán đủ độ xa xôi để xác định cho đúng điểm phải dừng lại, nghĩa là anh phải vượt qua điểm đó để, trong tương lai, có thể thoát khỏi nôi cảm dỗ muốn vượt qua nó, nhưng anh phải biết cắt đứt với thứ phê bình hồi quy ấy, đặt nó trong ngoặc đơn và coi các kết quả của nó là số không; tóm lại, anh luôn phải coi trí tuệ đã là trọn vẹn hết rồi, bốn bề chặn kín, bởi những ranh giới ma thuật, những lớp mù sương, giống như những người sơ khai chỉ có thể đếm đến hai mươi và bị tước mất khả năng đi xa hơn nữa một cách bí ẩn; cái khối mù sương nhân tạo ấy mà lúc nào anh cũng phải sẵn sàng phun toả ra giữa anh và các điều hiển nhiên khó xử, chúng tôi sẽ gọi một cách đơn giản là sự giả dối. Như vậy còn chưa đủ; anh phải tránh nói quá thường xuyên về các giáo điều; chẳng nên phơi ra giữa ban ngày ban mặt; các tác phẩm của Marx, cũng giống như Kinh thánh, rất nguy hiểm cho những ai tiếp cận

nó mà không có người hướng dẫn tinh thần; trong mỗi chi bộ, có một vị như thế; gặp nghi ngờ, đắn đo, thì phải thổ lộ với ông ta. Cũng không được đưa quá nhiều người cộng sản vào các tiểu thuyết hay lên sân khấu; nếu họ có khuyết điểm, họ sẽ khiến người ta khó chịu; hoàn thiện quá, họ sẽ gây chán. Nền chính trị kiểu Stalin không hề muốn thấy lại hình ảnh của mình trong văn học bởi nó biết một bức chân dung đã là một sự phản bác rồi. Người ta sẽ xoay xỏa bằng cách vẽ nên người “anh hùng thường trực” mặt mày mờ ảo, cho họ xuất hiện vào cuối câu chuyện, để từ họ rút ra kết luận, hoặc chỗ nào cũng gọi ra sự hiện diện của họ như Alphonse Daudet viết về cô gái thành Arles vậy. Trong chùng mực có thể, cần tránh gọi đến cách mạng: chuyện cũ quá rồi. Cũng chẳng hơn gì giai cấp tư sản, giai cấp vô sản không làm chủ được số phận của mình: lịch sử được làm nên ở đâu đâu kia. Phải từ từ mà làm cho nó quên đi các giấc mơ cũ của nó và nhẹ nhàng thay thế triển vọng một cuộc khởi nghĩa bằng triển vọng một cuộc chiến tranh. Nếu nhà văn thuận theo tất cả các chỉ thị đó, người ta cũng chẳng vì thế mà yêu quý anh. Anh là một cái mồm vô dụng; anh không làm việc bằng tay. Anh biết điều đó, anh đau khổ vì một mặc cảm tự ti, anh gần như xấu hổ vì nghề nghiệp

của mình và hăng hái cúi đầu trước công nhân cũng như Jules Lemaître, hồi 1900, đã cúi đầu trước các vị tướng.

Trong khi đó, không sút mẻ, học thuyết mác-xít khô héo non: không có những cuộc tranh luận nội bộ nó suy thoái thành một thứ quyết định luận ngốc nghếch. Marx, Engels, Lenine đã nói một trăm lần rằng việc cắt nghĩa bằng các nguyên nhân phải nhường chỗ cho tiến trình biện chứng, nhưng không thể phiên phép biện chứng ra thành các công thức giáo lý. Người ta truyền bá khắp nơi một chủ nghĩa khoa học sơ cấp, người ta thuật lại lịch sử bằng cách đặt kế nhau các dây nhân quả và tuyến tính; bộ óc lớn cuối cùng của chủ nghĩa cộng sản Pháp, là Politzer, ít lâu trước chiến tranh, đã đi đến chỗ dạy rằng “óc tiết ra tư tưởng” giống như tuyến nội tiết tiết ra các hocmon của nó; ngày nay, khi muốn giải thích lịch sử hay các hành vi của con người, người trí thức cộng sản mượn của hệ ý thức tư sản một thứ tâm lý học quyết định luận cơ sở trên quy luật về lợi ích và thuyết cơ giới.

Nhưng còn tệ hơn: chủ nghĩa bảo thủ của đảng Cộng sản ngày nay còn dắt theo một thứ chủ nghĩa cơ hội phản bác lại chính nó. Không chỉ có chuyện phải cứu Liên Xô, mà còn phải gượng nhẹ với giai

cấp tư sản. Người ta nói năng bằng lời ăn tiếng nói của giai cấp ấy; gia đình, tổ quốc, tôn giáo, đạo đức; và chỉ chừng đó cũng chưa đủ để khởi làm cho nó suy yếu, người ta bèn chơi lối đánh bại nó trên chính sân chơi của nó, bằng cách nâng giá các nguyên lý của nó. Chiến thuật đó đưa đến kết quả là xếp chồng lên nhau hai thứ chủ nghĩa bảo thủ trái ngược nhau: chủ nghĩa kinh viện duy vật và chủ nghĩa đạo đức cơ đốc. Nói đúng ra, chỉ cần từ bỏ mọi logic đi, thì cũng chẳng khó gì mà đi từ cái này sang cái kia bởi vì, cái này cũng như cái kia đều giả định một tư thế tình cảm như nhau; phải co quắp lại trên các vị trí bị uy hiếp, từ chối tranh cãi, giấu đi nỗi sợ hãi đằng sau vẻ giận dữ. Nhưng, chính người trí thức, do ngay từ định nghĩa trí thức, *lại* phải sử dụng logic. Vậy nên người ta yêu cầu anh ngụy trang các mâu thuẫn bằng các trò ú tim; anh phải nỗ lực hòa giải những điều không thể hòa giải, phải khiến cường liên kết vào nhau những tư tưởng đối lập, giấu các chỗ chấp nối đi bằng các lớp vỏ lấp lánh của lối văn vẻ mỹ miều; đây là còn chưa nói đến cái nghĩa vụ mới phải gánh gằn đây; đánh cắp lịch sử nước Pháp của giai cấp tư sản, sáp nhập Ferré vĩ đại, Bara nhỏ bé, thánh Vincent de Paul, Descartes. Khốn khổ thay cho những người trí thức cộng sản: họ đã chạy

trốn hệ tư tưởng của giai cấp xuất thân, để rồi lại tìm thấy nó trong giai cấp chọn lựa của mình. Lần này, chẳng còn cười được nữa; cần lao, gia đình, tổ quốc: họ cứ mà phải hát vang thôi.

Người ta sẽ dẫn ra cho tôi những tác giả lừng danh. Đương nhiên. Tôi công nhận họ từng có tài năng. Có phải ngẫu nhiên mà họ không còn tài năng nữa? Trên kia tôi đã chỉ ra rằng tác phẩm nghệ thuật đối kháng về bản chất với chủ nghĩa vị lợi tư sản. Có thể tin được là nó thích ứng với chủ nghĩa vị lợi cộng sản không? Trong một đảng cách mạng chính thức, nó sẽ tìm được bầu khí hậu thuận lợi cho nó bùng nổ, bởi vì công cuộc giải phóng con người và sự đăng quang của xã hội không có giai cấp là những cứu cánh tuyệt đối, những đòi hỏi vô điều kiện mà nó có thể phản ánh trong các yêu sách của nó, nhưng đảng Cộng sản ngày nay đã đi vào cái điệu nhảy vòng tròn quỷ quái của các phương tiện, phải chiếm lấy và giữ chặt các vị trí - then chốt, tức là các phương tiện để đạt được các phương tiện. Khi các cứu cánh rời xa ra, khi các phương tiện nhưng nhúc bất tận như những đóng một ăm, thì đến lượt nó, tác phẩm nghệ thuật trở thành phương tiện, nó sa vào trong dây chuyền, các cứu cánh và các nguyên lý của nó trở thành ở bên ngoài nó, nó bị

chi phối từ bên ngoài, nó không đòi hỏi gì nữa hết, nó nắm lấy con người ở chỗ tầm thường nhất của họ; nhà văn còn giữ được cái vỏ ngoài của tài năng, nghĩa là nghệ thuật tìm ra được những từ lấp lánh, nhưng, bên trong, một cái gì đó đã chết, văn học đã biến thành tuyên truyền²⁰. Tuy nhiên chính một ngài Garaudy, là người cộng sản và nhà tuyên truyền, đã lên án tôi là kẻ đào huyệt. Tôi có thể ném trả lại ông ta điều lăng nhục đó, nhưng tôi muốn nhận tội: nếu tôi có quyền, tôi sẽ tự tay chôn sạch cả văn học còn hơn là để cho nó phục vụ những mục đích như ông ta đang sử dụng. Mà sao nữa? Những người đào huyệt là những người lương thiện, chắc chắn là thành viên công đoàn, có thể là cộng sản. Tôi muốn làm người đào huyệt còn hơn là làm nô bộc.

Vì chúng tôi còn tự do chúng tôi sẽ không đi nhập cuộc với các con chó giữ nhà của đảng cộng sản; việc chúng tôi có tài hay không không thuộc quyền chúng tôi nhưng vì chúng tôi đã chọn lấy nghề viết, mỗi chúng tôi phải chịu trách nhiệm về nền văn học và nó có rơi trở lại vào tình trạng tha hóa không là do ở chúng tôi. Đôi lúc người ta bảo rằng các cuốn sách của chúng tôi phản ánh những do dự của giai cấp tiểu tư sản. Không đúng: chúng tôi đã quyết đoán. Người ta lại trả lời chúng tôi

rằng sự lựa chọn của chúng tôi là trừu tượng và không có hiệu quả, rằng đây là một trò chơi tinh thần nếu kèm theo đó không có việc chúng tôi gia nhập một đảng cách mạng, tôi không chối cãi, nhưng chẳng phải lỗi ở chúng tôi nếu đảng Cộng sản không còn là một đảng cách mạng. Quả ngày nay ở Pháp khó lòng tiếp cận được các giai cấp cần lao nếu không phải là thông qua đảng Cộng sản; nhưng chỉ vì đảng trí mà người ta đồng nhất lý tưởng của nó với lý tưởng của mình. Ngay cả khi, với tư cách công dân, trong những hoàn cảnh hết sức xác định, chúng tôi có thể ủng hộ đường lối của nó bằng các lá phiếu của mình, thì cũng không có nghĩa là chúng tôi phải đem ngòi bút của mình làm nô lệ cho nó. Nếu quả thật hai số hạng của cái thế đôi ngả là giai cấp tư sản và đảng Cộng sản, thì lúc đó sự lựa chọn là không còn có thể được nữa. Bởi chúng tôi không có quyền viết *duy nhất* cho giai cấp áp bức, cũng không thể liên kết với một đảng đòi hỏi chúng tôi làm việc với lương tâm không yên ổn và không có lòng tin. Trong chùng mực đảng Cộng sản, dầu không muốn, còn tập trung được những nguyện vọng của cả một giai cấp bị áp bức buộc nó, vì khiếp sợ “quay về phía tả”, đòi hỏi những biện pháp như hòa bình với Việt Nam hay tăng lương, mà toàn

bộ đường lối của nó cố tránh né, thì chúng tôi còn đi với đảng này chống lại giai cấp tư sản; trong chừng mực một số nhóm tư sản có thiện chí công nhận rằng giá trị tinh thần phải bao gồm cả quyền tự do phủ định và tự do xây dựng, thì chúng tôi đi với những người tư sản này chống lại đảng Cộng sản; trong chừng mực một hệ tư tưởng xơ cứng, cơ hội, bảo thủ, quyết định chủ nghĩa đối lập với chính bản chất của văn học, chúng tôi chống lại cả đảng Cộng sản lẫn giai cấp tư sản. Điều đó có nghĩa rõ ràng là chúng tôi viết chống lại tất cả, rằng chúng tôi có những độc giả, nhưng không có công chúng. Là tư sản cắt đứt về mặt giai cấp nhưng vẫn còn thói quen tư sản, bị chia cách với giai cấp vô sản bởi tấm chắn cộng sản, thoát khỏi ảo tưởng quý tộc, chúng tôi lơ lửng giữa không trung, thiện chí của chúng tôi chẳng dùng được cho ai cả, ngay cả cho chúng tôi, chúng tôi đã đi vào cái thời của công chúng không thể tìm thấy. Tệ hơn nữa, chúng tôi viết ngược dòng. Các tác giả thế kỷ XVIII đã góp phần làm nên lịch sử bởi triển vọng lịch sử của thời ấy là cách mạng và một nhà văn có thể và cần phải đứng về phía cách mạng nếu đã rõ là chẳng còn cách nào khác để chấm dứt một áp bức. Nhưng nhà văn ngày nay bất kể thế nào cũng không thể tán thành một cuộc chiến

tranh, bởi vì cấu trúc xã hội của chiến tranh là chế độ độc tài, bởi các kết quả bao giờ cũng bấp bênh và, cách gì, nó cũng gây tổn thất vô cùng nhiều hơn là có lợi, cuối cùng bởi vì nó làm tha hóa văn học bằng cách buộc văn học phục vụ việc nhồi sọ. Vì triển vọng lịch sử của chúng tôi là chiến tranh, vì người ta yêu cầu chúng tôi phải chọn giữa khối Anglo-Saxon và khối Xô-viết và chúng tôi từ chối chuẩn bị chúng tôi cùng với bên này cũng như với bên kia, nên chúng tôi rơi ra ngoài lịch sử và chúng tôi nói giữa sa mạc. Thậm chí chúng tôi cũng chẳng còn ảo tưởng thắng vụ án của chúng tôi bằng chống án: sẽ chẳng có chuyện chống án và chúng tôi biết số phận các tác phẩm của mình sau khi chúng tôi chết không phụ thuộc vào tài năng cũng chẳng phụ thuộc vào những nỗ lực của chúng tôi, mà là do kết quả của cuộc xung đột tương lai; trong giả thuyết một thắng lợi của khối Xô-viết, chúng tôi sẽ rơi vào im lặng cho đến khi chúng tôi chết lần thứ hai, trong giả thuyết thắng lợi của khối Mỹ, người ta sẽ đặt những người khá nhất trong chúng tôi vào những chiếc điện của lịch sử văn học và chẳng bao giờ lấy ra nữa.

Nhìn tình thế văn học đen tối nhất một cách minh mẫn, tự nó, đã là một hành vi lạc quan; quả vậy, nó bao hàm ý nghĩa là tình thế ấy còn *có thể*

hình dung ra được, nghĩa là chúng tôi không bị lạc trong đó như trong một khu rừng tối và trái lại chúng tôi có thể rút mình ra khỏi đó ít nhất là bằng tinh thần, đặt nó dưới cái nhìn của mình, tức là đã vượt qua nó và hạ các quyết định của mình đối mặt với nó, dầu đó là những quyết định tuyệt vọng. Lúc tất cả các nhà thờ đều gạt chúng tôi ra và rút phép thông công của chúng tôi, lúc nghệ thuật viết, bị giam hãm giữa các kiểu tuyến truyền, dường như mất đi tính hiệu quả đặc trưng của nó, thì sự dẫn thân của chúng tôi phải bắt đầu. Vấn đề không phải là đưa thêm cái đó vào trong những đòi hỏi của văn học mà đơn giản là sử dụng cùng chung tất cả những đòi hỏi đó, dầu chẳng chút hi vọng.

1. Trước hết phải kiểm kê lại độc giả *tiềm tàng* của chúng tôi, nghĩa là các tầng lớp xã hội không đọc chúng tôi nhưng có thể đọc chúng tôi. Tôi không nghĩ rằng chúng tôi thâm nhập được nhiều vào giới giáo chức và như vậy là đáng tiếc: họ đã từng đóng vai trò trung gian giữa văn học và quần chúng²¹. Ngày nay nhiều người trong số họ đã lựa chọn: họ truyền bá cho học sinh của họ ý thức hệ Cơ đốc hay ý thức hệ Stalin, tùy theo họ ngã về phía bên nào. Có những người khác còn do dự: chính họ là những người chúng tôi phải nhằm

đến. Người ta đã viết nhiều về giai cấp tiểu tư sản, đa nghi và luôn luôn bị lừa phỉnh, do lầm lạc mà rất mau mắn đi theo đám khuấy động phát-xít. Tôi nghĩ người ta ít khi viết *cho* họ²², trừ những truyền đơn tuyên truyền. Tuy nhiên, có thể đến được với họ, bằng một số yếu tố nhất định. Xa hơn nữa, khó phân biệt, và tiếp cận thì càng khó hơn, là những bộ phận dân chúng không vào đảng Cộng sản hoặc đã tách ra khỏi đảng và có nguy cơ rơi vào một trạng thái thờ ơ cam chịu hay một lối bất bình không định hình. Ngoài ra, chẳng có gì nữa; nông dân chẳng mấy khi đọc - tuy có khá hơn hồi 1914 đôi chút - giai cấp công nhân thì bị, khóa chặt. Các dữ kiện của bài toán là vậy đó: chẳng có gì đáng phấn khởi nhưng phải thích ứng.

2. Làm thế nào để đưa vào được trong cái công chúng đã hình thành một đôi người trong số những độc giả tiềm tàng đó? Cuốn sách là một vật trợ, nó tác động đến kẻ nào mở nó ra, nhưng nó không buộc người ta mở nó ra. Cũng không thể có chuyện “phổ thông hóa”: chúng tôi sẽ là những kẻ bôi bác văn học, và vốn muốn tránh cho nó cái tệ tuyên truyền, chúng tôi chắc chắn lại sẽ xô nó vào đống rác. Vậy thì phải tìm đến những phương tiện khác: chúng đã có sẵn rồi, người Mỹ đã tô điểm cho chúng cái tên “thông tin đại chúng”; đấy thật

sự là những phương cách chúng tôi có để chinh phục công chúng tiềm tàng: báo chí, phát thanh, điện ảnh. Tất nhiên chúng tôi phải bịt mồm những nỗi ngại ngùng của chúng tôi lại: dĩ nhiên cuốn sách là hình thức cao quý hơn cả, dĩ nhiên rồi thế nào cũng phải quay lại với sách, nhưng có một nghệ thuật *văn học* của truyền thanh và của điện ảnh, của xã luận và phóng sự. Chẳng cần phải phổ thông hóa: điện ảnh, về bản chất, là nói với đám đông; nó nói về đám đông và số phận của họ; phát thanh chộp lấy người ta ngay tại bàn ăn và trên giường ngủ, đúng vào lúc họ ít tự vệ nhất, trong sự buông lỏng gần như hữu cơ của cô đơn; ngày nay nó lợi dụng lúc đó để lừa dối họ, nhưng đấy cũng chính là lúc có thể kêu gọi đến thiện ý của họ tốt hơn cả, họ còn chưa hoặc họ không còn phải đóng vai nhân vật này nọ. Chúng tôi có một chân ở đây: phải học cách nói bằng hình ảnh, cách chuyển các ý tưởng trong sách của chúng tôi sang những ngôn ngữ mới này.

Hoàn toàn không phải là để cho người ta chuyển các tác phẩm của chúng tôi lên màn ảnh hay lên các buổi phát thanh của đài phát thanh Pháp: phải viết trực tiếp cho điện ảnh và phát thanh. Cái khó khăn tôi đã nhắc đến trên kia là do chỗ điện ảnh và phát thanh là những cỗ máy: vì chúng sử

dụng vốn lớn, ngày nay chúng không thể không ở trong tay nhà nước hay các tập đoàn vô danh và bảo thủ. Người ta gọi đến nhà văn là do hiểu lầm, anh ta tưởng họ cần đến lao động của anh, mà thật ra họ chẳng dùng để làm gì sất, trong khi họ chỉ muốn có chữ ký của anh, là cái phải trả tiền. Và vì anh kém ý thức thực tế đến mức nói chung người ta không thể xui anh quyết định bán cái này mà không có cái kia, người ta đành ít ra là đạt đến chỗ anh làm cho thiên hạ thích thú và anh bảo đảm lợi nhuận cho các cổ đông hoặc anh thuyết phục mọi người và phục vụ đường lối của nhà nước. Trong cả hai trường hợp, người ta sẽ đem cá thối kê ra chứng minh cho anh thấy rằng các sản phẩm kém lại thành công hơn các sản phẩm tốt và khi nói cho anh hay về thị hiếu của công chúng người ta yêu cầu anh phải phục tùng thị hiếu ấy. Khi tác phẩm đã hoàn thành, để hoàn toàn chắc chắn là nó ở mức thấp nhất, người ta giao nó cho những kẻ tầm thường cắt bớt đi những phần nhô lên. Nhưng đây chính là chỗ chúng tôi phải đấu tranh. Không thể hạ thấp mình xuống để làm vừa lòng, mà ngược lại, phải phát hiện cho công chúng những đòi hỏi của chính họ, và nâng cao họ lên, từng bước, cho đến lúc họ *thấy cần phải đọc*. Phải nhượng bộ về mặt bên ngoài và làm cho mình trở nên cần thiết,

củng cố các vị trí của mình, nếu có thể, bằng những thành công dễ dãi; sau đó lợi dụng sự rối loạn của các cơ quan chính phủ và sự yếu kém của một số nhà sản xuất mà quay những vũ khí ấy chống lại họ. Lúc đó, nhà văn sẽ lao vào cỏi mới lạ: anh sẽ nói, trong đêm đen, với những người anh không biết, với những người chưa từng ai nói với họ cả trừ phi là để lừa dối họ; anh sẽ đem tiếng nói của mình phát ngôn cho những căm giận và những lo lắng của họ; nhờ anh, những con người chưa hề bao giờ được một tấm gương nào phản ánh và đã quen cười, khóc như những người mù, không hề tự nhìn thấy mình, đột nhiên đối diện với hình ảnh của chính mình. Ai dám cho rằng như vậy văn học sẽ mất? Tôi tin ngược lại rằng nó sẽ được: các số nguyên và các phân số ngày xưa là toàn bộ khoa học, ngày nay chỉ là một lĩnh vực nhỏ của khoa học về các số. Về chuyện sách cũng vậy: “nền văn học tổng lực”, nếu một lúc nào đó có một nền văn học như vậy, sẽ có các số vô tỷ, khoa đại số và các số ảo của nó. Chớ nên nói rằng các nền công nghiệp kia chẳng dính dáng gì đến nghệ thuật: dù sao in cũng là một ngành công nghiệp và các tác giả ngày xưa đã chinh phục nó cho chúng ta, tôi không nghĩ rằng có bao giờ chúng tôi sử dụng được toàn bộ các phương tiện thông tin đại chúng

nhưng đã đến lúc phải bắt đầu cuộc chinh phục chúng cho những người kế nghiệp chúng tôi. Có điều chắc chắn là, dù sao, nếu chúng tôi không sử dụng chúng, thì chúng tôi buộc phải cam chịu mãi mãi chỉ viết cho những người tư sản.

3. Những người tư sản thiện chí, những người trí thức, các nhà giáo, công nhân không cộng sản: cứ cho như chúng tôi tiếp cận được cùng lúc những thành phần tản mát đó, làm sao gộp họ thành một công chúng, nghĩa là một thể thống nhất hữu cơ những độc giả, thính giả và khán giả?

Nên nhớ rằng con người đang đọc có thể nói lột bỏ cái nhân cách kinh nghiệm chủ nghĩa của mình, thoát ra khỏi các mối hận thù, các nỗi sợ hãi, các sự thèm muốn của mình để tự đặt mình lên đến đỉnh cao nhất trong niềm tự do của mình; niềm tự do ấy coi tác phẩm văn học là cứu cánh tuyệt đối, và qua tác phẩm coi nhân loại là cứu cánh tuyệt đối: nó tự thiết lập thành đòi hỏi không điều kiện đối với các độc giả có thể có: như vậy nó có thể đồng nhất với cái *thiện chí* của Kant, trong mọi hoàn cảnh, coi con người là một cứu cánh, chứ không như một phương tiện. Như vậy người đọc, bằng chính những đòi hỏi của mình, đạt đến bản hợp xướng của những thiện chí mà Kant gọi là thành quốc của các cứu cánh, và tại mỗi nơi trên trái đất, trong mỗi lúc, hàng ngàn

người đọc không hề biết đến nhau cùng nhau gìn giữ. Nhưng muốn cho cuộc hợp xướng lý tưởng đó trở thành cụ thể, thì nó phải đạt được hai điều kiện: thứ nhất, những người đọc phải thay thế việc họ biết lẫn nhau về nguyên tắc như là những phiên bản riêng biệt của nhân loại bằng một trực cảm hay ít ra một linh cảm về sự hiện diện phạm tục của họ ở giữa thế gian này; thứ hai, những thiện chí trừu tượng đó thay vì tồn tại đơn độc và ném vào cõi trống không những tiếng gọi chẳng chạm được đến ai cả về thân phận con người, phải thiết lập với nhau những mối liên hệ thực vào dịp những sự kiện thực, hay, nói cách khác, những thiện chí ấy, vốn là phi thời gian, phải *tự lịch sử hóa mình đi* mà vẫn giữ được sự thuần khiết của mình và phải biến những đòi hỏi hình thức của mình thành những yêu sách vật chất và có thời hạn. Bằng không, cái thành đô các cứu cánh kia đối với mỗi chúng ta chỉ kéo dài được trong cái khoảng thời gian ta đang đọc; chuyển từ cuộc sống tưởng tượng sang cuộc đời thực, ta quên mất cái cộng đồng trừu tượng, ẩn ngầm và chẳng dựa trên cái gì hết kia. Chính từ đó mà có cái điều tôi gọi là hai sự lừa phỉnh chủ yếu của việc đọc.

Khi một người cộng sản trẻ tuổi đọc cuốn *Aurélien*, khi một người sinh viên cơ đốc đọc cuốn

Con tin, cảm thấy trong chốc lát niềm vui thẩm mỹ, tình cảm của họ bao trùm một đòi hỏi phổ biến, thành đô các cứu cánh bao quanh họ bằng những tường thành hư ảo của chúng; nhưng, cùng lúc đó, các tác phẩm ấy được một tập thể cụ thể bảo trợ - là đảng Cộng sản, hay cộng đồng các tín đồ - nó phê chuẩn chúng và biểu thị sự hiện diện của nó giữa các dòng chữ: một vị linh mục đã nói về chúng trong buổi thuyết giảng giáo lý, báo *Nhân đạo* giới thiệu chúng với mọi người; người sinh viên không bao giờ cảm thấy chỉ có riêng mình trong khi anh đọc, cuốn sách mang một tính chất thiêng liêng, nó là một thứ phụ tùng tôn giáo, việc đọc trở thành một nghi lễ, rất chính xác là một lễ ban thánh thể; một chàng Nathanael, trái lại, mở cuốn *Những thức ăn trần thế*, lúc sôi nổi lên, anh ta cũng cất lên tiếng gọi bất lực như vậy hướng đến thiện chí của những con người, thành đô các cứu cánh, được gọi lên một cách thần diệu, không từ chối xuất hiện. Tuy nhiên niềm hứng khởi của anh vẫn tuyệt đối đơn độc: việc đọc ở đây mang tính chất *tách ra*, nó tách anh ra khỏi gia đình, khỏi xã hội bao quanh; nó cắt đứt anh với quá khứ, với tương lai, đưa anh đến chỗ hiện diện trần trụi trong chốc lát; nó dạy cho anh chìm sâu vào trong chính anh để nhận rõ và đếm ra những

ham muốn riêng biệt nhất của mình. Dầu ở một nơi nào đó trên thế gian có một chàng Nathanael khác, đắm mình trong một vụ đọc và trong những mê mẩn như vậy, thì anh chàng Nathanael của chúng ta cũng mặc xác: thông điệp này chỉ gửi tới riêng anh, việc giải mã là một hành vi của đời sống nội tâm, một toan tính cô đơn; cuối cùng phải rời cuốn sách, cắt đứt cái thỏa ước đòi hỏi lẫn nhau nối liền anh với tác giả, anh chỉ thấy còn lại chính anh. Nói theo Durkheim, chúng tôi sẽ bảo rằng mối liên kết của các độc giả của Claude là hữu cơ và của các độc giả của Gide là cơ học.

Trong cả hai trường hợp, đều rất nguy hiểm cho văn học. Khi cuốn sách là thiêng liêng, nó không lấy được cái tính năng tôn giáo của nó từ những ý đồ hay từ trong vẻ đẹp của nó, mà nó nhận tính năng ấy từ bên ngoài, như một dấu ấn đóng vào, và bởi vì cái khoảnh khắc cốt yếu của việc đọc trong trường hợp này là lễ ban thánh thể, nghĩa là việc sát nhập tượng trưng vào cộng đồng, cho nên tác phẩm trở thành *không cốt yếu*, tức nó thực sự trở thành một *phụ tùng* của nghi lễ. Trường hợp Nizan bộc lộ khá rõ điều này: là người cộng sản, ông được những người cộng sản đọc rất nhiệt tình, bỏ đảng, chết, chẳng người theo phái Stalin nào cần đến sách của ông nữa; trong con mắt những người

được báo trước này, chúng chỉ còn là hình ảnh của chính sự phản bội. Nhưng vì người đọc cuốn *Con ngựa thành Troie* và cuốn *Mưu phản*, năm 1939, cất một lời kêu gọi vô điều kiện và phi thời gian cho sự gia nhập của mỗi con người tự do, vì mặt khác tính chất thiêng liêng của các tác phẩm này, ngược lại, lại là có điều kiện và nhất thời và bao hàm khả năng có thể vứt bỏ chúng đi như cái bánh thánh đã bị vấy bẩn, nên trong trường hợp tác giả của chúng bị rút phép thông công, hoặc đơn giản hơn, khả năng quên bằng chúng đi trong trường hợp đảng Cộng sản thay đổi đường lối, cho nên hai kiểu liên lụy trái ngược nhau ấy tiêu diệt đến tận ý nghĩa của việc đọc²³. Chẳng có gì lạ ở đây cả, bởi ta đã thấy về phần mình người tác giả cộng sản đã tàn phá ngay cả ý nghĩa của việc viết: vậy là cái vòng tròn đã khép lại. Vậy thì có nên bằng lòng với việc được đọc bí mật, gần như lén lút, có nên để cho tác phẩm nghệ thuật chín muồi như một thói tật thép vàng đẹp đẽ ở tận đáy những tâm hồn đơn độc? Ngay ở đây nữa tôi ngờ lại nhận ra một mâu thuẫn: trong tác phẩm nghệ thuật ta đã khám phá ra sự hiện diện của toàn thể nhân loại; đọc là giao lưu giữa người đọc với tác giả, với những người đọc khác: làm sao cùng lúc nó lại có thể xui con người tách biệt?

Chúng tôi không muốn công chúng của mình, dầu có đông đến đâu, lại chỉ là những người đọc có thể đặt kê nhau, cũng không muốn sự thống nhất của họ là do tác động siêu nghiệm của một đảng hay một nhà thờ trao cho. Việc đọc không thể là một lễ ban thánh thể thần bí, cũng không thể là một vụ thủ dâm, mà là một tụ hội ái hữu. Mặt khác chúng tôi thừa nhận việc cầu viện thuần túy hình thức đến những thiện chí trù tượng không đưa được mỗi con người thoát khỏi nỗi cô độc nguyên lai của họ. Tuy nhiên vẫn phải xuất phát từ đó: không nắm được sợi dây dẫn đường ấy, ta sẽ lạc vào chốn mê cung của tuyên truyền hay vào những khoái lạc ích kỷ của một văn phong “tự khoái chính mình”. Cho nên công việc của chúng ta là chuyển cái thành đô những cứu cánh thành hội đoàn cụ thể và rộng mở - và làm việc này bằng chính nội dung các tác phẩm của chúng ta.

Nếu thành đô các cứu cánh còn trù tượng lơ đãng, ấy là bởi vì nó cần có một biến đổi khách quan của tình thế lịch sử để có thể trở thành hiện thực. Tôi nghĩ Kant đã thấy rất rõ điều này: nhưng lúc thì ông trông chờ một sự biến đổi thuần túy chủ quan của đối tượng đạo đức, lúc thì ông tuyệt vọng vì chẳng bao giờ gặp được một thiện chí trên cõi đời này. Kỳ thực việc chiêm nghiệm cái đẹp có thể

gọi lên trong ta ý định thuần túy hình thức xem con người là cứu cánh, nhưng trong thực tế ý định ấy sẽ là hão huyền bởi các cơ cấu xã hội của chúng ta còn mang tính áp bức. Nghịch lý hiện tại của đạo đức là vậy: nếu tôi chăm chú đối xử với một đôi con người chọn lọc, vợ tôi, các con tôi, các bạn tôi, kẻ nghèo khó tôi gặp trên đường, như những cứu cánh tuyệt đối, thì tôi sẽ tiêu tốn sạch cả đời tôi vào đó, tôi sẽ buộc phải *lờ tịt đi* những bất công của thời đại, đấu tranh giai cấp, chủ nghĩa thực dân, chủ nghĩa bài Do Thái, v.v. và rốt cục, *lợi dụng tình trạng áp bức để mà làm việc thiện*. Và chẳng do tình trạng áp bức tồn tại trong các mối quan hệ giữa người với người, và tình thế hơn nữa, ngay cả trong các ý định của tôi, nên điều thiện tôi định làm đã bị ô nhiễm ngay từ gốc, ngay từ gốc nó đã trở thành điều ác. Nhưng, ngược lại, nếu tôi lao vào công cuộc cách mạng, tôi sẽ có thể chẳng còn chút rảnh rỗi nào cho các liên hệ cá nhân, tệ hơn nữa do logic của hành động tôi còn đi đến chỗ coi phần đông con người và ngay cả bạn bè của tôi là những phương tiện. Nhưng nếu ta bắt đầu từ yêu cầu đạo đức mà tình cảm thẩm mỹ đã vô tình bao gộp trong đó rồi, thì ta đã xuất phát tốt: phải lịch sử hóa thiện chí của độc giả, nghĩa là, nếu có thể, bằng sự xếp đặt về mặt hình thức tác phẩm của

ta, kêu gọi họ ý định xem con người bất kể trong trường hợp nào cũng là cứu cánh tuyệt đối, và bằng *đề tài* tác phẩm của ta hướng ý định của họ vào những người ở cạnh họ, tức là những người bị áp bức trên thế giới của chúng ta. Nhưng chúng ta sẽ chẳng làm được gì cả nếu ngoài ra, ngay trong nền tác phẩm của mình, ta không chỉ cho họ thấy rằng họ không thể coi ngay những con người cụ thể trong xã hội đương đại là những cứu cánh. Như vậy ta cầm tay mà hướng dẫn từng bước giúp họ nhận ra điều họ thực sự mong muốn chính là xóa bỏ tình trạng người bóc lột người và cái thành đô các cứu cánh họ đã đặt ra cùng lúc trong trực cảm thẩm mĩ chỉ là một lý tưởng chỉ có thể tiến đến gần trong cả một tiến trình lịch sử lâu dài. Nói cách khác phải biến thiện chí hình thức của họ thành một thiện chí cụ thể và vật chất muốn thay đổi *cái thế giới này* bằng những phương cách xác định, để góp phần vào sự đăng quang tương lai của xã hội cụ thể các cứu cánh. Bởi trong thời đại ngày nay một thiện chí là một khả năng không thể có, hay đúng hơn nó chỉ và chỉ có thể là cái ý đồ muốn có một thiện chí. Từ đó trong tác phẩm của chúng tôi phải có một độ căng đặc biệt, có phần giống như *độ căng* ta đã nhắc đến khi nói về Richard Wright. Bởi vì cả một bộ phận công chúng

mà chúng tôi muốn chiếm lĩnh đang còn tiêu tốn thiện chí của họ vào các quan hệ giữa người này với người nọ, và cả một bộ phận khác, vì họ thuộc về các đám đông bị áp bức, đang coi nhiệm vụ của mình là đạt được một sự cải thiện số phận về mặt vật chất bằng tất cả các phương tiện. Cho nên cùng lúc phải làm cho những người này thấy rằng triều đại các cứu cánh không thể trở thành hiện thực nếu không có cách mạng, và làm cho những người khác thấy rằng cách mạng chỉ có nghĩa nếu nó đưa đến triều đại các cứu cánh. Chính độ căng thường trực đó, nếu chúng tôi duy trì được nó, sẽ thống nhất công chúng của chúng tôi lại. Tóm lại, trong các tác phẩm của mình chúng tôi phải đấu tranh cho tự do của cá nhân và của cách mạng xã hội chủ nghĩa. Người ta thường cho rằng chúng không thể dung hợp được với nhau; công việc của chúng tôi là chứng minh một cách không mệt mỏi rằng chúng bao gộp lẫn nhau.

Chúng tôi sinh ra trong giai cấp tư sản và giai cấp ấy đã dạy chúng tôi biết giá trị những cái nó đã chinh phục được: tự do chính trị, *habeas corpus*, v.v.; chúng tôi vẫn là tư sản vì nền văn hóa của chúng tôi, lối sống của chúng tôi, và công chúng hiện tại của chúng tôi. Song, đồng thời, tình thế lịch sử thúc giục chúng tôi gắn mình với giai cấp

vô sản để xây dựng một xã hội không có giai cấp. Rõ ràng, lúc này, giai cấp vô sản chẳng quan tâm gì đến chuyện tự do tư tưởng: họ còn khối việc khác phải lo. Mặt khác, giai cấp tư sản, làm ra về thậm chí không hiểu các từ “những quyền tự do vật chất” là gì. Như thế mỗi giai cấp có thể cứ mà bình tâm, bởi nó không biết đến một trong hai vế của sự tương phản. Nhưng phần chúng tôi, lúc này chẳng có gì phải liệu tính cả, chúng tôi không vì thế mà không đứng trong tình thế là những kẻ trung gian, bị giằng co giữa hai bên, phải chịu đựng sự đòi hỏi kép ấy như chịu đựng một dục vọng. Nó là vấn đề cá nhân của chúng tôi cũng như là tấn kịch của thời đại chúng tôi. Tất nhiên người ta sẽ bảo rằng sự tương phản chia sẻ chúng tôi đó chỉ là do ở chỗ trong chúng tôi còn lê lết những mụn rách ý thức hệ tư sản mà chúng tôi không vứt bỏ được hết, mặt khác người ta sẽ bảo rằng chúng tôi nhiễm thói đua đòi cách mạng và chúng tôi muốn đem văn học phục vụ những mục đích không phải của nó. Chẳng sao cả: song đối với đội người trong chúng tôi vốn có những khúc mắc lương tâm, những lời nói đó có gây những ảnh hưởng khác nhau. Cho nên chúng tôi cần thông suốt chân lý này: cứ từ bỏ các quyền tự do hình thức để mà chối bỏ trọn vẹn hơn nguồn gốc tư sản của mình đi thì nghe có

thể hấp dẫn hơn đây, cũng đã đủ để hạ nhục đến tận gốc ý đồ cầm bút mất rồi, có lẽ đơn giản hơn là đừng quan tâm đến các đòi hỏi để thanh toán lương tâm mà làm “văn học thuần túy”, nhưng vậy thì chúng tôi sẽ từ bỏ việc lựa chọn độc giả của mình ở bên ngoài giai cấp áp bức. Cho nên, chính là trong chính mình và vì chính mình mà chúng tôi phải chế ngự sự đối lập kia. Trước hết chúng tôi phải tin là có thể chế ngự được nó; văn học tự nó đã cho chúng tôi bằng chứng, bởi nó là sự nghiệp của một tự do hướng đến những niềm tự do toàn vẹn, và như vậy theo cách của nó, là sản phẩm tự do của một hoạt động sáng tạo, nó biểu hiện toàn vẹn thân phận con người. Và, mặt khác, nếu việc tìm ra được một lời giải tổng quát vượt quá sức lực của phần lớn chúng tôi, thì bốn phận của chúng tôi là chế ngự sự đối lập bằng hàng nghìn các tổng hợp chi tiết. Mỗi ngày chúng tôi lại phải chọn lấy lập trường của mình trong cuộc đời nhà văn, trong các bài viết, trong các cuốn sách của mình. Phải luôn luôn bằng cách lấy việc bảo tồn các quyền tự do toàn bộ, như là tổng hợp có hiệu lực của các tự do hình thức và vật chất, làm nguyên lý chủ đạo. Phải để các tự do ấy hiển lộ ra trong các tiểu thuyết, các luận văn, các vở kịch của chúng tôi. Và bởi vì các nhân vật của chúng

tôi chưa được hưởng thụ các tự do ấy, nếu họ sống trong thời chúng tôi, ít ra chúng tôi cần biết chỉ ra rằng họ phải đau đớn đến chừng nào vì chưa có được chúng. Tố cáo bằng một văn phong đẹp để những thói nhũn nhẽm và những điều bất công, vẽ nên một bức tranh sắc sảo và phản diện về tâm lý của giai cấp tư sản, ngay cả đem ngòi bút của mình phục vụ các chính đảng xã hội, đều không còn đủ nữa: để cứu lấy nền văn học, phải xác định lập trường *trong nền văn học của chúng tôi*, bởi văn học về bản chất là xác định lập trường. Trong mọi lĩnh vực chúng tôi phải gạt đi tất cả những giải pháp không xuất phát chặt chẽ từ những nguyên lý xã hội chủ nghĩa, đồng thời phải tránh xa những học thuyết và những phong trào coi chủ nghĩa xã hội là cứu cánh tuyệt đối. Theo chúng tôi nó không thể là mục đích cuối cùng mà là sự kết thúc của bước khởi đầu hay, muốn nói thế này cũng được, là phương tiện cuối cùng trước khi đạt đến cứu cánh là đưa cá nhân con người đến chỗ chiếm hữu được niềm tự do của nó. Như vậy các tác phẩm của chúng tôi phải xuất hiện trước công chúng trong một sắc thái kép vừa phủ định vừa xây dựng.

Trước tiên là phủ định. Ta đã biết truyền thống văn học phê phán lớn có từ thế kỷ XVII: bằng phân tích, tách biệt ra trong từng khái niệm

những gì là của chính nó và những gì do truyền thống hay do những sự lừa bịp của những kẻ áp bức gán thêm vào. Những nhà văn như Voltaire hay các nhà bách khoa coi việc phê phán đó là một trong những nhiệm vụ cốt yếu của họ. Bởi chất liệu và công cụ của nhà văn là ngôn ngữ, nên đương nhiên các tác giả phải trau dồi công cụ của mình. Chúc năng phủ định này của văn học, nói đúng ra, đã bị bỏ rơi suốt thế kỷ tiếp sau, hẳn là vì giai cấp cầm quyền sử dụng những khái niệm được các nhà văn lớn trong quá khứ cố định nhằm phục vụ ý đồ của họ, và vào lúc đầu có một sự cân bằng nào đó giữa các thiết chế, các mưu đồ, các kiểu áp bức họ thực hiện và ý nghĩa những từ họ sử dụng. Chẳng hạn, rõ ràng từ “tự do” hồi thế kỷ XIX chỉ luôn luôn có nghĩa là quyền tự do chính trị và người ta giành những từ như “mất trật tự” hay “bừa bãi” để chỉ tất cả các hình thức tự do khác. Cũng như vậy từ “cách mạng” nhất thiết gắn với một cuộc cách mạng lịch sử lớn, cuộc cách mạng 89^(*). Và bởi vì giai cấp tư sản, theo một quy ước rất phổ biến, bỏ qua phương diện *kinh tế* của cuộc cách mạng ấy, vì trong lịch sử của họ, họ chỉ ghi chú đôi chút thoáng về Gracchus Babeuf, về các ý

(*) Cách mạng 89: tức đại cách mạng tư sản Pháp năm 1789.

kiến của Robespierre và của Marat, để dồn sự quý mến chính thức của họ cho Desmoulins và cho phái Girondins, cho nên kết quả người ta gọi là “cách mạng” một cuộc khởi nghĩa chính trị thành công và có thể áp dụng cách gọi ấy cho các biến cố năm 1830 và năm 1848 thực chất chỉ gây ra một sự thay đổi đơn giản về nhân sự cầm quyền. Sự chật hẹp về từ vựng đó rõ ràng đã đưa đến chỗ bỏ qua một số phương diện của thực tế lịch sử, tâm lý hay triết học; song vì những phương diện ấy tự chúng cũng không thật rõ rệt, bởi đúng hơn là chúng tương ứng với những bất ổn ngấm ngấm trong ý thức của quần chúng hay của cá thể hơn là với những nhân tố có thực của đời sống xã hội hay cá nhân, nên người ta ngạc nhiên về vẻ sạch sẽ khô khan của các từ ngữ, về tính rõ ràng bất biến của các ý nghĩa hơn là về sự thiếu hụt của chúng. Thế kỷ XVIII, làm một cuốn từ điển triết học, là đánh mình ngấm giai cấp cầm quyền. Thế kỷ XIX Littré và Larousse là những người tư sản thực chứng chủ nghĩa và bảo thủ: các cuốn từ điển chỉ nhằm kiểm kê và cố định. Cuộc khủng hoảng hành ngôn in dấu vào văn học giữa hai cuộc chiến tranh, là do chỗ các phương diện bị bỏ qua của hiện thực lịch sử và tâm lý, sau một quá trình chín muồi, đột ngột nổi lên ở hàng đầu. Tuy nhiên, để gọi tên

chúng ta vẫn chỉ có cái dụng cụ ngôn từ đó. Có thể sẽ không đến nỗi quá nghiêm trọng đến thế, bởi vì, trong đa số trường hợp, vấn đề chỉ là làm sâu sắc thêm các quan niệm và thay đổi các định nghĩa, chẳng hạn khi người ta đã làm trệ lại ý nghĩa của từ «cách mạng» bằng cách lưu ý rằng từ ngữ đó phải dùng để chỉ một hiện tượng lịch sử bao hàm cùng lúc - cả sự thay đổi chế độ sở hữu, thay đổi nhân sự chính trị và việc vận dụng đến khởi nghĩa, thì không cần phải nỗ lực lớn lắm, người ta đã thực hiện sự trẻ hóa một lĩnh vực của ngôn ngữ Pháp, và từ, thấm nhuần một đời sống mới, sẽ bắt đầu một cuộc khởi hành mới. Chỉ cần chú ý rằng công việc cơ bản cần phải làm với ngôn ngữ mang tính tổng hợp, trong khi ở thế kỷ của Voltaire nó mang tính phân tích: cần phải mở rộng, đào sâu, mở các cánh cửa và, có kiểm soát ở cổng, để cho những ý tưởng mới được chảy vào. Rất chính xác, đấy chính là tiến hành công cuộc phản kinh viện chủ nghĩa. Khốn thay, điều khiến công việc của chúng tôi trở nên cực kỳ phức tạp, là chúng tôi sống trong một thế kỷ của tuyên truyền. Năm 1941, hai phe đối địch chỉ tranh giành Chúa, chưa có gì quá nghiêm trọng. Ngày nay, có đến năm hay sáu phe thù địch giành giật nhau những khái niệm - then chốt, bởi chính những khái niệm ấy gây ảnh

huống mạnh mẽ hơn cả đến quần chúng. Ta nhớ bọn Đức đã giữ nguyên vẻ bề ngoài, đầu đề, cách sắp xếp các bài và thậm chí cả kiểu chữ của các tờ báo Pháp trước chiến tranh như thế nào, dùng chúng để phổ biến những tư tưởng hoàn toàn trái ngược với những tư tưởng ta từng quen đọc ở đây: chúng hi vọng ta không nhận ra được sự khác nhau giữa các viên thuốc, vì lớp mạ vàng bên ngoài không thay đổi. Các từ cũng vậy: mỗi đảng lại đẩy nó tới trước, như những con ngựa thành Troie và ta để cho chúng lọt vào thành bởi trong mắt ta chúng phản chiếu các ý nghĩa của chúng hồi thế kỷ XIX. Một khi đã vào được bên trong rồi, chúng mở ra và những ý nghĩa xa lạ, chưa từng nghe thấy, lan ra trong chúng ta như những binh đoàn, chiến lũy bị chiếm khi ta chưa kịp đề phòng. Từ đó, cả đối thoại lẫn tranh cãi đều không thể được nữa; Brice - Parrain đã thấy rõ điều này: ông bảo, đại thể, nếu anh dùng đến từ tự do trước mặt tôi, tôi sẽ hăng hái lên, tôi đồng tình hay tôi phản đối; nhưng tôi không hề qua đó mà hiểu được điều anh muốn nói, cho nên chúng ta chỉ dồng dãi giữa khoảng trống không. Đúng vậy, nhưng đây là một căn bệnh hiện đại. Hồi thế kỷ XIX, Littré đã làm cho chúng ta đồng ý với nhau, trước cuộc chiến tranh này chúng ta có thể dùng từ vựng

của Lalande. Ngày nay, không còn có trọng tài. Vả chẳng, tất cả chúng ta cũng là tông phạm, bởi các khái niệm tron tuột ấy phục vụ các ý đồ xấu của chúng ta. Vẫn chưa hết: các nhà ngôn ngữ học thường lưu ý rằng các từ, trong những thời kỳ rối ren, lưu giữ dấu vết những cuộc di cư lớn của con người: một đội quân những người dã man tràn qua xứ Gaule, những người lính đùa nghịch với ngôn ngữ thổ dân, thế là nó bị méo mó đi lâu dài. Ngôn ngữ của chúng ta còn mang những dấu vết cuộc xâm lược phát-xít. Từ “Do Thái” ngày trước chỉ một loại người nhất định, có thể chủ nghĩa bài Do Thái của Pháp khiến nó mang một chút sắc thái xấu, nhưng cũng dễ gột rửa đi được: ngày nay người ta sợ dùng đến từ đó, nó nghe như một lời đe dọa, một tiếng chửi hay một sự khiêu khích. Từ châu Âu gắn với đơn vị địa lý, kinh tế và lịch sử cụ thể. Ngày nay nó giữ một mùi hấp hơi của chủ nghĩa Germain và nô lệ. Đây là chưa kể đến từ “cộng tác vốn vô tội và trù tượng đã trở thành nổi tiếng xấu xa.

Tôi biết: chủ định của nhiều tác giả là phá hủy các từ, cũng như chỉ định của các nhà siêu thực là phá hủy cùng lúc cả chủ thể lẫn đối tượng: đây là cực điểm của văn học tiêu thụ. Nhưng, tôi đã nói rồi, ngày nay phải xây dựng. Nếu người ta

bất bình về sự không thích đáng giữa hành ngôn với hiện thực như Brice - Parrain, thì sẽ là tòng phạm của kẻ thù, nghĩa là của tuyên truyền. Như vậy nhiệm vụ nhà văn đầu tiên của chúng tôi là khôi phục phẩm giá của hành ngôn. Nói gì thì nói chúng ta suy nghĩ bằng các từ. Phải là hòm mình lắm thì mới tin rằng trong ta ẩn chứa những vẻ đẹp không nói được nên lời mà lời nói chẳng xứng đáng để biểu đạt ra. Với lại, tôi rất nghi ngờ những điều không thể thổ lộ, đây chính là nguồn gốc của mọi sự hung bạo. Khi ta thấy trong ta chất chứa những điều xác thực không thể chia sẻ cùng ai, thì chỉ còn có cách đánh nhau, thiêu đốt hay treo cổ người ta lên. Không: chúng ta không đáng giá hơn cuộc đời của chúng ta đâu và phải đánh giá chúng ta qua cuộc đời của chúng ta, tư tưởng của chúng ta không đáng giá hơn hành ngôn của chúng ta đâu và phải đánh giá nó theo cái cách nó sử dụng hành ngôn. Nếu chúng tôi muốn khôi phục cho các từ những phẩm cách của chúng, thì phải tiến hành một thao tác kép: một mặt một cuộc cọ rửa có tính phân tích tẩy sạch cho chúng các ý nghĩa tự sinh, mặt khác một sự mở rộng tổng hợp làm cho chúng thích ứng với tình thế lịch sử. Nếu một tác giả muốn hoàn toàn chuyên tâm vào nhiệm vụ này, thì cả cuộc đời anh cũng chẳng thừa. Cùng

nhau bắt tay làm, chúng tôi sẽ hoàn tất được không đến nỗi quá khó khăn đến vậy.

Vẫn chưa hết: chúng tôi sống trong thời đại các vụ lừa phỉnh. Có những vụ lừa phỉnh cơ bản, liên quan đến cấu trúc của xã hội; cũng có những vụ thứ yếu. Dù sao đi nữa trật tự xã hội ngày nay dựa trên việc lừa phỉnh ý thức người ta, cả sự mất trật tự xã hội cũng vậy. Chủ nghĩa phát-xít là một sự lừa phỉnh, chủ nghĩa De Gaulle là một sự lừa phỉnh khác, đạo cơ đốc là sự lừa phỉnh thứ ba; chẳng có gì phải nghi ngờ rằng, hiện nay, chủ nghĩa cộng sản Pháp là cái thứ tư. Đương nhiên chúng tôi có thể chẳng cần quan tâm và cứ làm công việc của mình một cách lương thiện, chẳng cần gây gổ. Nhưng bởi vì nhà văn nói với niềm tự do của người đọc và bởi vì mỗi một ý thức bị lừa phỉnh, trong chừng mực nó là tòng phạm của sự lừa phỉnh lôi kéo nó, có xu hướng kiên trì trong tình trạng của nó, nên chúng tôi không thể cứu vãn văn học nếu chúng tôi không nhận lấy nhiệm vụ đánh tan sự lừa phỉnh trong công chúng của mình. Cũng vì lý do đó bốn phận của nhà văn là phải quyết định mọi bất công, bất kể chúng đến từ đâu. Và bởi vì các tác phẩm của chúng tôi sẽ là vô nghĩa nếu chúng tôi không xác định mục đích là sự đăng quang tương lai của nền tự do bằng chủ nghĩa xã hội, cho nên

điều quan trọng là, trong từng trường hợp phải làm nổi bật lên những vụ vi phạm các quyền tự do hình thức và cá nhân hoặc áp bức, hoặc cùng lúc cả hai. Từ quan điểm đó, chúng tôi phải tố cáo chính sách của Anh ở Palestine và của Hoa Kỳ ở Hy Lạp cũng như những vụ tống người đi đày đến các trại giam Xô-viết. Và nếu người ta bảo chúng tôi rằng chúng tôi quá ư lên mặt quan trọng và chúng tôi thật trẻ con khi hi vọng có thể thay đổi tiến trình thế giới, chúng tôi sẽ trả lời rằng chúng tôi chẳng hề có chút ảo tưởng, tuy nhiên một số việc nào đó vẫn phải được nói ra, dù chỉ là để giữ thể diện trước mắt các con chúng tôi và vả chăng chúng tôi chẳng điên rồ tham vọng gây ảnh hưởng với bộ ngoại giao Mỹ, mà chỉ tham vọng - ít điên rồ hơn một chút - tác động đến quan điểm các đồng bào của mình.

Tuy nhiên chúng tôi không được vung bút hù dọa và không phân biệt. Trong từng trường hợp, phải nhìn kỹ mục đích cần đạt tới. Có những người cộng sản cũ muốn làm cho chúng tôi coi nước Nga Xô-viết là kẻ thù số một vì nó đã làm hư hỏng cả chính tư tưởng về chủ nghĩa xã hội và nó đã biến nền chuyên chính của giai cấp vô sản thành chuyên chính của chủ nghĩa quan liêu; người ta mong rằng do đó chúng tôi sẽ dồn hết thời gian

của mình vào việc lên án các vụ lạm thu và các sự hung bạo của nó; đồng thời người ta cũng chỉ cho chúng tôi rằng những sự bất công của chủ nghĩa tư bản thì quá rõ ràng rồi và chẳng lừa dối được ai: tố cáo chúng chỉ phí thì giờ. Tôi e mình đoán ra quá rõ những lời khuyên ấy nhằm vào những lợi ích gì. Nói đến những sự hung bạo nào đi nữa, dù là có thật, thì trước khi phán xét, cũng cần xem xét tình thế của cái đất nước đã phạm phải chúng và những bối cảnh trong đó chúng đã diễn ra. Chẳng hạn, trước hết phải chứng minh rằng những mưu toan hiện tại của chính phủ xô-viết không phải là do sự thúc bách của ý muốn bảo vệ cuộc cách mạng bị hỏng máy của họ và “đứng vững” được cho đến khi có thể tiếp tục tiến lên. Trong khi đó chủ nghĩa bài Do Thái và chứng hoảng sợ da đen của người Mỹ, chủ nghĩa thực dân của chúng ta, thái độ của các cường quốc đối với Franco, đưa đến những sự bất công ít gây ấn tượng mạnh hơn, nhưng cũng chẳng hề kém tác dụng hơn trong việc duy trì chế độ người bóc lột người hiện tại. Người ta sẽ bảo, ai chẳng biết điều đó. Có thể đúng như vậy: nhưng nếu chẳng *ai nói* ra cả, vậy thì biết điều đó để mà làm gì? Nhiệm vụ nhà văn của chúng ta, là biểu hiện thế giới và làm chứng về nó. Và chẳng, nếu quả đúng là những người xô-

viết và đảng Cộng sản theo đuổi những mục đích thực sự cách mạng, thì điều đó cũng không miễn cho ta phải xem xét các phương tiện. Nếu ta coi tự do là nguyên lý và cứu cánh của mọi hoạt động con người, thì lấy cứu cánh để phán xét các *phương tiện* hay lấy phương tiện để phán xét cứu cánh đều sai như nhau. Đúng ra, cứu cánh là thống nhất tổng hợp của các phương tiện được sử dụng. Tức là có những phương tiện có nguy cơ phá hủy mất cái cứu cánh chúng định thực hiện, chỉ đơn giản bằng sự có mặt của chúng đã phá vỡ mất sự thống nhất tổng hợp mà chúng muốn nhập vào. Người ta đã thử xác định bằng những công thức gần như toán học xem trong những điều kiện nào thì một phương tiện có thể coi là hợp pháp: người ta đưa vào trong công thức đó xác suất của cứu cánh, độ gần đúng của nó, cái nó đem lại trong tương quan với cái phải trả giá do phương tiện được sử dụng. Ta cứ ngỡ như gặp lại Bentham^(*) và khoa số học các thú vui. Tôi không nói rằng một công thức loại ấy không thể áp dụng trong một số trường hợp nhất định. Chẳng hạn trong giả thuyết, chính nó cũng mang tính số lượng, phải hi sinh một số

(*) *Bentham* (Jeremy): nhà triết học và cố vấn pháp lý Anh (1748-1832) chủ trương đạo đức vị lợi của ông dựa trên cơ sở tính toán sự vui thích đạt được trong tương quan với sự khó nhọc phải bỏ ra.

mạng sống con người nhất định để cứu sống một số người khác. Nhưng, trong đa số trường hợp, vấn đề hoàn toàn khác: phương tiện được sử dụng đưa vào trong cứu cánh một sự biến đổi *về chất lượng* và, do đó, không thể đo lường được. Hãy hình dung một đảng cách mạng nói dối một cách có hệ thống với các đảng viên của mình để bảo vệ họ tránh những dao động, những khủng hoảng về ý thức, tuyên truyền của đối phương. Mục đích đeo đuổi là xóa bỏ chế độ áp bức; nhưng nói dối tự nó là áp bức rồi. Có thể kéo dài sự áp bức lấy cớ là để xóa bỏ áp bức không? Có cần nô lệ hóa con người để giải phóng họ tốt hơn không? Người ta sẽ bảo rằng phương tiện là tạm thời. Không, nếu nó góp phần tạo nên một nhân loại *bị lừa dối và dối trá*, bởi như vậy những con người sẽ cầm quyền không còn là những con người xứng đáng cầm quyền; và những lý do để mà xóa bỏ áp bức đã bị cái cách người ta dùng để xóa bỏ áp bức xói mòn tận gốc. Như vậy chính sách của Đảng Cộng sản lừa dối ngay chính đội quân của mình, vu khống, che giấu thất bại và sai lầm của mình, gây tổn hại cho mục đích họ theo đuổi. Mặt khác rất dễ trả lời rằng trong thời chiến - mà tất cả các đảng cách mạng đều ở trong thời chiến - không thể nói hết sự thật với những người lính. Như vậy ở đây

có vấn đề mức độ; không một công thức làm sẵn nào miễn được cho ta phải xem xét từng trường hợp riêng rẽ. Việc xem xét đó, chính chúng tôi phải làm. Cứ để mặc cho nó, thì chính trị sẽ chọn lấy cách tiện lợi nhất, nghĩa là nó trượt dài xuống dốc. Đám đông, bị tuyên truyền lừa phỉnh, đi theo nó. Ai là người *biểu thị* cho chính phủ, cho đảng, cho các công dân giá trị của các phương tiện được sử dụng, nếu không phải là nhà văn? Như thế không có nghĩa là chúng tôi phải chống đối một cách có hệ thống việc sử dụng bạo lực. Tôi thừa nhận rằng bạo lực, dù được biểu hiện dưới hình thức nào, là một thất bại. Nhưng là một thất bại không thể tránh bởi chúng ta sống trong một thế giới bạo lực; và nếu quả là dùng đến bạo lực chống lại bạo lực có nguy cơ khiến nó kéo dài, thì lại cũng đúng rằng đó là phương cách duy nhất để làm cho nó chấm dứt. Một tờ báo nọ, trong đó người ta viết một cách khá kiêu căng rằng phải từ chối mọi sự tòng phạm trực tiếp hay gián tiếp với bạo lực bất kể nó đến từ đâu, ngay ngày hôm sau, đã phải báo tin những trận đánh đầu tiên của cuộc chiến tranh Đông Dương. Ngày nay tôi hỏi họ: phải làm thế nào đây để từ chối mọi tham dự gián tiếp vào bạo lực? Nếu anh không nói gì cả thì tức là anh đương nhiên ủng hộ tiếp tục chiến tranh: bao giờ

ta cũng phải chịu trách nhiệm về những gì ta đã không cố gắng ngăn chặn. Nhưng nếu anh buộc được nó phải dừng lại ngay và bằng bất cứ giá nào, thì anh sẽ liên can đến nguồn gốc của một đôi ba vụ tàn sát và anh sẽ cưỡng bức tất cả những người Pháp có quyền lợi bên đó. Đương nhiên tôi không nói đến những sự thỏa hiệp, bởi chính từ một sự thỏa hiệp mà chiến tranh đã nảy sinh. Bao lực thay cho bạo lực, phải chọn lấy. Theo những nguyên tắc khác. Chính trị sẽ tính xem các cuộc chuyển quân có thể thực hiện được không, tiếp tục chiến tranh có khiến nó mất đi sự ủng hộ của quần chúng không, những tác động quốc tế dội lại sẽ ra sao. Nhiệm vụ của nhà văn là phải phân xét các phương tiện, không phải từ một quan điểm đạo đức trừu tượng, mà trong những triển vọng của một mục đích chính xác, là thực hiện một nền dân chủ xã hội chủ nghĩa. Như vậy không chỉ trên lý thuyết mà trong từng trường hợp cụ thể chúng tôi phải trù liệu bài toán hiện đại về cứu cánh và phương tiện.

Như ta thấy đấy, còn mệt mới làm nổi. Nhưng khi chúng tôi dồn cả cuộc đời mình vào công việc *phê phán*, ai còn có thể trách chúng tôi? Nhiệm vụ của phê phán đã trở thành *toàn bộ*, nó đưa toàn bộ con người vào cuộc. Ở thế kỷ XVIII, công cụ đã

được trui rèn; chỉ đơn giản sử dụng lý trí phân tích cũng đã đủ để làm sáng rõ các khái niệm; ngày nay khi đồng thời phải cọ rửa và hoàn chỉnh, đẩy đến hoàn tất những khái niệm đã trở thành sai lạc vì chùng lại giữa chừng, phê bình còn phải mang tính tổng hợp. Nó vận dụng tất cả các năng lực phát kiến; thay vì tự hạn chế trong việc sử dụng một lý trí đã được xây dựng suốt hai thế kỷ toán học, chính nó ngược lại sẽ tạo nên lý trí hiện đại, sao cho cuối cùng cơ sở của nó là niềm tự do đầy sáng tạo. Rõ ràng không phải tự nó mang đến những giải pháp tích cực. Nhưng ai sẽ đem đến những giải pháp đó hôm nay? Tôi chỉ thấy khắp nơi những công thức, cũ mòn, vá víu, thoả hiệp mà chẳng thực tâm, huyền thoại lỗi thời và được tô vẽ lại vội vã. Nếu chúng tôi, không làm gì cả ngoài việc chọc vỡ từng cái một tất cả những chiếc bong bóng chứa đầy gió ấy, chúng tôi sẽ rất có công với độc giả của mình.

Tuy nhiên năm 1750 phê phán đã là một sự chuẩn bị trực tiếp cho việc thay đổi chế độ bởi nó góp phần làm suy yếu giai cấp áp bức bằng cách phá vỡ hệ ý thức của giai cấp ấy. Ngày nay, không giống như vậy bởi vì các khái niệm cần phê phán thuộc về tất cả các hệ ý thức và tất cả các phe phái. Cho nên chỉ phủ định thôi không thể phục vụ lịch

sử ngay cả khi nó hoàn tất bằng khẳng định. Nhà văn riêng rẽ có thể tự hạn chế trong nhiệm vụ phê phán của mình, nhưng nền văn học của chúng ta, trong tổng thể của nó, phải chủ yếu là dựng xây. Điều đó không có nghĩa là chúng ta nhận lấy nhiệm vụ, cùng nhau hay từng người, tìm ra một hệ ý thức mới. Tôi đã chỉ ra rồi, trong mỗi thời đại, toàn bộ nền văn học là hệ ý thức, bởi nó làm nên cái toàn thể tổng hợp và thường khi mâu thuẫn của tất cả những gì thời đại đã có thể sản sinh ra để tự soi sáng cho mình, có tính đến cả tình thế lịch sử và các tài năng. Nhưng bởi vì chúng tôi đã thừa nhận rằng chúng tôi phải làm một nền văn học của cái *praxis*, nên chúng tôi phải giữ vững đến cùng ý định của mình. Không còn là thời *mô tả* hay *kể chuyện*; chúng tôi cũng không thể chỉ dừng lại ở *cắt nghĩa*. *Mô tả*, dù là tâm lý đi nữa, cũng chỉ là hưởng thụ ngắm nhìn thuần túy; *cắt nghĩa* là chấp nhận, nó dung thứ tất; cả hai đều giả định là cuộc tiệc đã xong. Song nếu chính cảm nhận là hành động, nếu đối với chúng tôi trình bày thế giới tức là phô mở nó ra trong những triển vọng của một sự biến đổi có thể, thì, trong thời đại của chủ nghĩa định mệnh này chúng tôi phải phát lộ cho độc giả, trong từng trường hợp cụ thể, tiềm năng hành động. Là cách mạng bởi nó đã hoàn toàn không

còn chịu đựng được nữa, tình thế hiện nay vẫn lại là ngưng đọng bởi con người bị truất mất quyền sở hữu số phận của mình; châu Âu bó tay trước cuộc xung đột tương lai và tìm cách ngăn ngừa nó ít hơn tự xếp mình trước vào phe những kẻ thắng trận; nước Nga Xô-viết thấy mình đơn độc và như con lợn rừng bị dồn vào giữa bầy chó đang bám riết chực vồ lấy nó; nước Mỹ, không sợ các quốc gia khác, lại đang hốt hoảng vì chính sức nặng của mình; càng giàu, nó càng nặng, bị đè trĩu vì mỡ và vì kiêu căng nó nhắm mắt lặn vào chiến tranh: còn chúng tôi, chúng tôi chỉ viết cho đôi ba người trong đất nước chúng tôi và cho một nhóm người khác ở châu Âu; nhưng, chúng tôi phải tìm xem họ ở đâu, nghĩa là họ mất hút trong thời đại của họ như những chiếc kim trong một đụn rơm và chúng tôi nhắc cho họ nhớ những tiềm năng của họ. Chúng tôi phải nắm lấy họ, trong nghề nghiệp của họ, trong gia đình họ, trong giai cấp họ, trong đất nước họ và cùng họ đo lường tình trạng nô lệ của họ, nhưng không phải để đẩy họ càng lún sâu vào đó: phải chỉ cho họ rằng trong cử chỉ máy móc nhất của người lao động đã có sự phủ định toàn bộ đối với tình trạng áp bức; chúng tôi không bao giờ được coi tình thế của họ như một dữ kiện thực tế, mà phải như một bài toán, làm cho họ thấy rằng

hình thức của nó và những giới hạn của nó phụ thuộc một chân trời bất tận những khả năng, tóm lại nó còn có khuôn mặt khác cái khuôn mặt họ đã trao cho nó do cái cách họ đã chọn để vượt qua nó; phải dạy cho họ rằng họ vừa là nạn nhân vừa phải chịu trách nhiệm về mọi sự, tất cả họ vừa là người bị áp bức, kẻ áp bức và tòng phạm của chính những kẻ áp bức mình và người ta không bao giờ có thể tách bạch ra được giữa những gì một con người phải chịu, những gì nó chấp nhận và những gì nó muốn; chúng tôi phải chỉ ra rằng cái thế giới họ đang sống chỉ có thể được xác định trong mối quy chiếu với cái tương lai họ tri định ở phía trước và, bởi vì việc đó phát lộ cho họ niềm tự do của họ, chúng tôi phải tận dụng nó để nhắc họ nhớ rằng tương lai đó, chỗ họ sẽ đứng để phán xét cái hiện tại này chẳng có gì khác hơn là nơi con người gặp lại chính mình và cuối cùng tự trở thành toàn vẹn bằng sự đăng quang của thành đô các cứu cánh; bởi vì chỉ có linh cảm về công bằng mới khiến người ta bất bình về một nỗi bất công riêng biệt, nghĩa là, đích xác, làm cho nó trở thành sự bất công, cuối cùng, bằng cách khuyến khích họ đứng từ quan điểm của thành đô các cứu cánh mà hiểu thời đại của mình, không để cho họ không nhìn thấy ngay trong thời đại này những gì thuận

lợi cho việc thực hiện ý đồ của họ. Ngày xưa, sân khấu là sân khấu của “các tính cách”: người ta đưa lên sân diễn những nhân vật ít hay nhiều phức tạp, nhưng toàn vẹn và tình thế chỉ có vai trò đưa các tính cách ấy đến chỗ chống đối nhau, trình bày mỗi tính cách bị biến đổi như thế nào do tác động của những tính cách khác. Tôi đã chỉ ra ở một chỗ khác rằng ít lâu nay đã có nhiều sự thay đổi quan trọng trong lĩnh vực này: nhiều tác giả đã quay lại với sân khấu tình thế. Không còn các tính cách nữa: các nhân vật là những niềm tự do bị sa bẫy, như tất cả chúng ta đây. Đây là lối thoát? Mỗi một nhân vật chẳng là gì khác hơn là sự lựa chọn một lối thoát và chẳng có giá trị nào khác hơn là chính cái lối thoát anh ta chọn. Ước gì toàn bộ văn học trở thành đạo đức và đặt vấn đề, giống như nền sân khấu mới này. Đạo đức • chứ không phải giáo hóa: chỉ cần nó đơn giản nói rằng con người *cũng* là giá trị và những câu hỏi nó tự đặt ra bao giờ cũng mang tính đạo đức. Nhất là nó phải chỉ ra người phát minh trong con người. Trong một ý nghĩa nào đó, mỗi tình thế là một cạm bẫy, bốn bề đều là những bức tường: tôi đã diễn đạt sai, chẳng có lối thoát nào để mà chọn cả. Một lối thoát, phải phát minh ra nó. Và mỗi người, trong khi phát minh ra lối thoát của mình, tự phát minh

ra chính mình. Con người phải được phát minh ra từng ngày một.

Đặc biệt, sẽ là mất sạch nếu chúng tôi muốn *chọn lựa* giữa các cường quốc đang chuẩn bị chiến tranh. Chọn Liên Xô, tức là từ bỏ những quyền tự do hình thức mà thậm chí cũng chẳng hi vọng có được những quyền tự do vật chất: trong trường hợp thắng lợi, tình trạng lạc hậu của nền công nghiệp của nó không cho phép nó tổ chức được châu Âu, từ đó dẫn đến sự kéo dài bất tận của nền độc tài và tình trạng khốn cùng. Nhưng sau thắng lợi của Mỹ, khi đảng Cộng sản bị tiêu diệt, giai cấp công nhân chán nản, mất phương hướng, và để thử liệu dùng cái từ mới này, bị phóng xạ nguyên tử, chủ nghĩa tư bản trở thành chủ nhân ông thế giới, càng nhần tâm hơn, có thể tin rằng một phong trào cách mạng bắt đầu lại từ số không sẽ có được nhiều cơ may không? Người ta bảo phải tính tới các ẩn số. Đúng vậy: tôi muốn tính tới những cái tôi biết. Nhưng ai buộc chúng tôi phải lựa chọn? Có phải đúng là bằng cách chọn lựa giữa các tập hợp cho biết, đơn giản chỉ vì chúng được cho biết, và bằng cách đứng về phía mạnh hơn, mà người ta làm nên lịch sử? Nếu vậy, năm 1941, mọi người Pháp đều đã phải đứng về phía Đức, như bọn cộng tác với Đức đã đề xuất với họ. Song, rất rõ ràng là

hành động lịch sử không bao giờ chỉ là một sự lựa chọn giữa các dữ kiện thô, mà bao giờ cũng được đặc trưng bằng sự phát minh ra những giải pháp mới mẻ xuất phát từ một tình thế xác định.

Sự tôn trọng các “tập hợp” chỉ là một thứ kinh nghiệm chủ nghĩa thuần túy và đơn giản, và con người đã vượt qua chủ nghĩa kinh nghiệm trong khoa học, trong đạo đức học và trong đời sống cá nhân từ lâu lắm rồi: những người dò mạch nước ở Florence “chọn lựa giữa các tập hợp”; còn Torricelli thì đã *phát minh* ra trọng lượng của không khí, tôi nói ông phát minh chứ không phải khám phá bởi vì, khi một đối tượng bị che giấu trước mắt mọi người, thì phải phát minh ra nó toàn bộ để có thể khám phá ra nó. Tại sao, vì cái mặc cảm tự ti gì mà các nhà hiện thực chủ nghĩa của chúng ta, khi động đến chuyện sự kiện lịch sử, lại từ chối năng lực sáng tạo ấy mà họ đòi hỏi ở mọi chỗ khác? Tác nhân lịch sử hầu như bao giờ cũng là con người, bị đặt trước một song đề, làm xuất hiện ra một số hạng thứ ba, trước đó vô hình. Giữa Liên Xô và khối Anglo - Saxon, quả đúng là phải *lựa chọn*. Châu Âu xã hội chủ nghĩa, thì chẳng phải “chọn”, vì nó không tồn tại: phải *làm ra* nó. Không phải trước hết với nước Anh của ngài Churchill, thậm chí cũng không phải với

nước Anh của ngài Bevin: trước tiên là trên lục địa, bằng sự liên hiệp của tất cả các nước cũng có những vấn đề chung. Người ta bảo rằng muộn quá mất rồi, nhưng ai biết gì về chuyện này? Đã có ai làm thử chưa? Các quan hệ của chúng ta với những người láng giềng trực tiếp của mình luôn luôn thông qua Mạc Tử Khoa, Luân Đôn hay New York: có phải người ta không biết còn có những con đường trực tiếp? Dù sao đi nữa, trong khi các hoàn cảnh còn chưa thay đổi, các cơ may của văn học gắn liền với sự đăng quang của một châu Âu xã hội chủ nghĩa, nghĩa là một nhóm nhà nước có cấu trúc dân chủ và theo chủ nghĩa tập thể hóa, trong đó trong khi chờ đợi một tình thế tốt hơn, mỗi nước chịu nhượng bớt một phần chủ quyền của mình vì lợi ích chung. Chỉ trong giả thuyết này mới còn một hi vọng tránh được chiến tranh, chỉ trong giả thuyết này sự lưu chuyển các tư tưởng mới còn được tự do trên lục địa và văn học sẽ tìm lại được một đối tượng và một công chúng.

Người ta sẽ bảo, quá nhiều nhiệm vụ cùng một lúc - và quá phân tán. Đúng vậy. Nhưng Bergson đã chỉ ra rất đúng rằng con mắt - là cơ quan cực kỳ phức tạp, nếu ta nhìn nhận nó như là sự đặt kề nhau của các chức năng - lại trở thành rất giản dị nếu ta đặt nó lại vào trong vận động sáng tạo của

tiến hóa. Đối với nhà văn cũng vậy: nếu anh kê ra, theo lối phân tích, các chủ đề Kafka đã triển khai, các vấn đề ông đã đặt ra trong các cuốn sách của ông và sau đó, hình dung trở lại lúc ông mới vào nghề, coi đó là những đề tài ông phải *xử lý*, những vấn đề ông phải *đặt ra*, anh sẽ đến phát hoảng lên. Nhưng đấy không phải là cách hiểu ông: tác phẩm của Kafka là một phản ứng tự do và thống nhất đối với thế giới cơ đốc - Do Thái Trung Âu; các tiểu thuyết của ông là sự vượt qua tổng hợp tình thế con người, của người Do Thái, của người Tiệp, của người chồng chưa cưới ương ngạnh, của người mắc bệnh lao v.v..., cũng giống như cái bắt tay của ông, nụ cười và cái nhìn của ông mà Max Brod xiết bao cảm phục. Dưới cái nhìn phân tích của nhà phê bình, chúng đổ sụp xuống thành các vấn đề; nhưng nhà phê bình sai lầm, phải đọc chúng *trong vận động*. Tôi không muốn bắt các nhà văn thế hệ tôi phải chịu những bài phạt: tôi có quyền gì và ai bảo tôi làm việc đó? Tôi cũng chẳng thích gì những bản tuyên ngôn nhà trường. Tôi chỉ định mô tả một tình thế, với những triển vọng, những mối đe dọa, những án phạt của nó; một nền văn học của cái Praxis ra đời trong thời đại của công chúng không tìm thấy: đó là dữ kiện; mỗi người có lối thoát của mình. Lối thoát của anh, nghĩa là

văn phong của anh, công nghệ của anh, các đề tài của anh. Nếu nhà văn thẩm thía tính cấp bách của các vấn đề, như tôi đang thẩm thía, chắc chắn họ sẽ đề xuất các giải pháp trong *thể thống nhất sáng tạo* của tác phẩm của họ, nghĩa là trong thể không thể tách rời của một hành động sáng tạo tự do²⁴.

Chẳng có gì bảo đảm với chúng ta rằng văn học là bất tử; cơ may của nó hiện nay, cơ may duy nhất của nó, ấy là cơ may của châu Âu, của chủ nghĩa xã hội, của nền dân chủ, của hoà bình. Phải nắm lấy cơ may ấy; nếu chúng tôi, các nhà văn, chúng tôi thua cuộc, thì thật đáng đời cho chúng tôi. Song cũng là, đáng đời cho xã hội. Tôi đã chỉ ra rồi, bằng văn học cộng đồng chuyển sang sự phản chiếu và sự trung gian hòa giải, nó có được một ý thức khốn khổ, một hình ảnh không cân bằng về chính nó mà nó không ngừng tìm cách biến đổi và cải thiện. Nhưng, dù sao nghệ thuật viết chẳng hề được những sắc luật của Thượng đế che chở; nó là cái con người làm, họ chọn lấy nó trong khi tự lựa chọn chính mình. Nếu nó phải quay ra trở thành thuần túy tuyên truyền hay thuần túy giải trí, thì xã hội sẽ rơi trở lại vào bãi đầm của cái tức thì, nghĩa là trong cuộc sống vô kỷ ức của loài sâu bọ cánh màng và loài động vật lớp chân bụng. Đương nhiên, tất cả những cái đó chẳng có gì quá

quan trọng: thế giới rất có thể chẳng cần có văn học. Nhưng còn hơn thế nữa nó có thể chẳng cần có con người.

Chú thích

¹ Văn học Mỹ còn ở thời kỳ chủ nghĩa vùng.

² Nhân đi qua New York năm 1945, tôi có nhờ một người đại lý văn học thương lượng quyền được dịch cuốn *Cô Lonelyheart*, tác phẩm của Nathanael West. Anh ta không biết cuốn sách và anh ký một thoả thuận về nguyên tắc với tác giả một cuốn *Lonelyheart* nào đó, là một bà gái già rất ngạc nhiên về việc người ta định dịch tác phẩm của bà ra tiếng Pháp. Biết mình nhầm, anh tiếp tục tìm và cuối cùng tìm ra được người đã xuất bản West, ông ấy thú nhận không biết tác giả này hiện nay ra sao. Do sự khẩn khoản của tôi, cả hai người ra sức điều tra và cuối cùng biết được rằng West đã chết từ nhiều năm trước trong một tai nạn ô tô.

Hình như ông ta còn một tài khoản ở nhà băng và thỉnh thoảng nhà xuất bản gửi vào đấy cho ông một tấm séc.

³ Các linh hồn tư sản, ở Jouhandeau, cũng có cái phẩm chất huyền diệu như vậy; nhưng thông thường cái huyền diệu ấy thay đổi triệu chứng: nó trở thành tiêu cực và quái ác. Cũng như nhiều người nghĩ rằng các lễ cầu quý sứ còn mê hơn là những ngày lành được phép của họ.

⁴ Tự biến mình thành tăng lữ của bạo lực, điều đó đưa đến chỗ chấp nhận một cách có cân nhắc kỷ lưỡng bạo lực làm phương pháp tư duy, nghĩa là thường xuyên viện đến hăm dọa, đến nguyên tắc uy quyền và cao ngạo từ chối chứng minh, thảo luận. Chính điều đó khiến các văn bản giáo điều của các nhà siêu thực có một vẻ giống nhau thuần túy hình thức với các trước tác chính trị của Charles Maurras.

⁵ Một sự giống nhau khác với Phong trào hành động Pháp mà Maurras đã có thể nói rằng nó không phải là một đảng, mà là một cuộc mưu phản. Và các cuộc viễn chinh trừng phạt của những người siêu thực chẳng giống với các trò tinh nghịch của những người bán báo cho phe bảo hoàng đó sao?

⁶ Những nhận xét bình tĩnh này đã làm dấy lên những vụ rối ren nóng nảy. Tuy nhiên chẳng những không thuyết phục được tôi, cả phía bên

vực lẫn phía tấn công càng làm tôi tin tưởng sâu sắc hơn rằng chủ nghĩa siêu thực đã đánh mất đi - có thể là tạm thời - tính thời sự của nó! Tôi chú ý rằng phần đông những người bênh vực nó đều là những người chiết trung. Người ta coi nó là một hiện tượng văn hóa “có tầm quan trọng lớn”, một thái độ “mẫu mực”, và người ta toan tính sáp nhập nó, một cách lặt vặt, vào chủ nghĩa nhân văn tư sản. Nếu nó còn sống, người ta có tin rằng nó sẽ chấp nhận thêm, ngoài món tiêu Freud, cả món gia vị là chủ nghĩa duy lý có phần nhạt nhẽo của ngài Aliquée? Thực ra nó là nạn nhân của chủ nghĩa lý tưởng mà nó đã ra sức đấu tranh chống lại; tờ *Báo văn học*, tờ *Đài nước*, tờ *Ngã tư* chừng ấy cái túi dạ dày say mê tiêu hóa nó. Nếu một anh chàng Denos nào đó năm 1930 đã có thể đọc những dòng này của ngài Claude Mauriac, một anh chàng mắc bệnh lòng khóp trẻ tuổi của nền cộng hòa thứ ba: “Con người chiến đấu chống lại con người mà không biết rằng trước hết phải thực hiện mặt trận chung của tất cả các trí tuệ chống lại một quan niệm hẹp hòi và sai lầm nhất định về con người. Nhưng chủ nghĩa siêu thực biết điều đó và đã kêu thét lên từ hai mươi năm nay. Là một sự nghiệp nhận thức, nó tuyên bố rằng phải tái sáng chế tất cả các phương thức tư duy và cảm thụ truyền thống”, hẳn anh chàng Denos đó chắc chắn đã phải phản đối: chủ nghĩa siêu thực không phải là một “sự nghiệp nhận thức”; anh ta viện dẫn đích danh câu nói nổi tiếng của Marx: “Chúng tôi không muốn hiểu thế giới, chúng tôi muốn biến đổi nó”; anh ta chẳng bao giờ muốn cái “mặt trận chung của các trí tuệ” ấy, nó gợi nhớ lại một cách dễ chịu Tập hợp Bình dân Pháp.

Chống lại chủ nghĩa lạc quan hơi đại khờ ấy, anh luôn luôn khẳng định sự nổi kết chặt chẽ của kiểm duyệt nội tại và áp bức; nếu cần có ở đó một mặt trận chung của tất cả các trí tuệ (nhưng từ trí tuệ theo số nhiều thì không được siêu thực lắm!), nó sẽ đến sau cuộc cách mạng. Trong thời kỳ tốt đẹp của mình, anh không cho phép người ta quan tâm đến anh như vậy để mà hiểu anh. Anh coi - chỗ này thì giống với đảng Cộng sản - tất cả những gì không hoàn toàn và chỉ chuyên ủng hộ anh đều là chống anh tất. Ngày nay anh có nhận ra cái thủ đoạn mà anh là đối tượng không? Để giúp anh sáng rõ, tôi sẽ tiết lộ với anh rằng ngài Bataille, trước khi công khai báo với Marleau-Ponty rằng ông ta rút lại bài báo của mình ở chỗ chúng tôi, đã báo trước cho ông ta biết ý định của mình. Vị quán quân của chủ nghĩa siêu thực lúc đó đã tuyên bố: “Tôi chê trách nặng nề Breton nhưng chúng ta phải thống nhất lại cùng nhau

chống chủ nghĩa cộng sản”. Vậy là đủ rồi. Tôi nghĩ rằng tôi chứng tỏ sự tôn trọng của tôi đối với chủ nghĩa siêu thực bằng cách quay trở lại thời hăng say của nó và thảo luận ý đồ của nó, hơn là cố làm cho giống nó một cách xảo trá. Đúng là nó chẳng làm cho tôi thích lắm, vì, giống như tất cả các đảng cực quyền, nó khẳng định tính liên tục trong các quan điểm của nó để che đậy sự thay đổi thường trực của nó, và do đó, không ưa người ta nhắc lại các tuyên bố trước đây của nó. Nhiều văn bản tôi gặp ngày nay trong danh mục của cuộc triển lãm siêu thực (*Chủ nghĩa siêu thực năm 1947*) và được các thủ lĩnh của phong trào tán thành, gắn với chủ nghĩa chiết trung hiền lành của ngài C. Mauriac hơn là những sự nổi loạn chất chúa của chủ nghĩa siêu thực thứ nhất. Chẳng hạn, mấy dòng sau đây của ngài Pastoureau: “Kinh nghiệm chính trị của chủ nghĩa siêu thực khiến họ vận động chung quanh đảng Cộng sản trong khoảng mười năm là xác chứng rất rõ ràng. Thủ theo đuổi kinh nghiệm ấy sẽ là tự nhốt mình trong cái song để làm hại thanh danh và vô hiệu. Nó đối nghịch với những động cơ ngày trước từng thúc đẩy chủ nghĩa siêu thực thực hiện một hành động chính trị và là *những đòi hỏi tức thì trong lĩnh vực tinh thần và càng đặc biệt hơn trong lĩnh vực đạo đức* bao nhiêu, thì cũng là sự đeo đuổi mục đích xa xôi giải phóng hoàn toàn con người, đi theo đảng Cộng sản trên con đường cộng tác giai cấp mà họ đã dẫn vào bấy nhiêu. Và tuy vậy hiển nhiên là đường lối có thể khiến người ta hi vọng thực hiện được những nguyện vọng của giai cấp vô sản không phải là đường lối của phe đối lập gọi là cánh tả chống lại đảng Cộng sản cũng không phải là đường lối của các nhóm nhỏ những người vô chính phủ... chủ nghĩa siêu thực có vai trò được phân định là yêu sách vô số cải cách trong lĩnh vực tinh thần và đặc biệt trong lĩnh vực đạo đức học, không còn có thể tham gia vào một hành động chính trị nhất thiết phải phi đạo đức thì mới có hiệu quả, và trừ phi từ bỏ việc coi sự nghiệp giải phóng con người là mục đích phải đạt tới, nó cũng không thể tham gia một hành động chính trị tất yếu là vô hiệu quả vì phải tôn trọng những nguyên tắc mà nó coi là không thể vi phạm. Cho nên nó thu mình lại. Các nỗ lực của nó vẫn còn nhằm làm cho các yêu sách ấy có kết quả và đẩy nhanh công cuộc giải phóng con người, nhưng *bằng những phương cách khác*”.

(Ta sẽ tìm thấy những văn bản tương tự và thậm chí những câu giống hệt như vậy trong “Cuộc đoạn tuyệt mở đầu”, tuyên bố được thông qua ngày 21 tháng 6 - 1947 của nhóm ở Pháp, tr. 8 đến 11).

Ta sẽ lưu ý rằng cái từ “cải cách” ấy là việc viển vông dẫn đến đạo đức hiểm thấy. Tới một ngày nào đó ta sẽ được đọc một tập san định kỳ tên là “Chủ nghĩa siêu thực phục vụ công cuộc cải cách” chẳng? Nhưng chủ yếu là văn bản này xác nhận sự đoạn tuyệt của chủ nghĩa siêu thực với chủ nghĩa Marx: bây giờ, phải hiểu rằng có thể tác động đến các thượng tầng kiến trúc mà không cần biến đổi hạ tầng cơ sở kinh tế. Một chủ nghĩa siêu thực *đạo đức học* và *cải lương*, muốn hạn chế hoạt động của mình trong việc biến đổi các hệ ý thức: đã nghe thấy cái mùi vị nguy hiểm của chủ nghĩa duy tâm. Vấn đề còn lại là xác định xem “những phương cách khác” người ta nói với chúng ta là gì. Chủ nghĩa siêu thực sẽ cung cấp cho chúng ta những bằng giá trị mới chẳng? Họ sẽ sản xuất ra một ý thức hệ mới chẳng? Nhưng không: chủ nghĩa siêu thực chuyên chú vào việc thu giảm nền văn minh cơ đốc và chuẩn bị các điều kiện cho sự đăng quang của cái Weltanschauung^(*) về sau. Như ta thấy, vẫn là phủ định. Nền văn minh phương Tây, theo sự thú nhận của chính Pastoureaux, đang hấp hối; một cuộc chiến tranh mệnh mông đang báo hiệu, sẽ chôn vùi nó; thời đại chúng ta đòi hỏi một ý thức hệ mới cho phép con người có thể sống được: nhưng chủ nghĩa siêu thực sẽ tiếp tục tấn công vào “giai đoạn cơ đốc Tô-ma” của nền văn minh. Và làm thế nào có thể tấn công nó? Bằng cái kẻo xinh xinh được mút rất nhanh ở cuộc triển lãm năm 1947 chẳng? Ta hãy trở lại với chủ nghĩa siêu thực thật, chủ nghĩa siêu thực” của các tác phẩm *Rạng đông*, *Nadja*, *Bình thông đầy*.

Alquié và Max Pol-Fouchet nhấn mạnh trước hết rằng nó từng là một toan tính giải phóng. Theo họ, vấn đề là khẳng định các quyền của con người toàn vẹn, không loại trừ cái gì hết, cả vô thức, chiêm mông, tính dục, cái tưởng tượng. Tôi hoàn toàn đồng ý với họ: đấy chính là điều chủ nghĩa siêu thực *đã muốn*, chắc chắn đấy là điều cao cả trong sự nghiệp của họ. Còn phải lưu ý rằng ý tưởng về “toan trị” mang tính thời đại; chính nó khích lệ mưu toan phát xít, mưu toan mác-xít, ngày nay mưu toan “hiện sinh”. Chắc chắn phải quay lại với Hegel như là ngọn nguồn chung của tất cả các nỗ lực này. Duy có điều tôi nhận ra một mâu thuẫn nghiêm trọng ở ngay nguồn gốc của chủ nghĩa siêu thực: dùng ngôn ngữ của Hegel, tôi sẽ nói là phong trào ấy: đã có *khái niệm* về tính toàn thể (đó là điều toát ra rất rõ từ cái từ nổi tiếng của Breton: tự do, màu con người) và

(*) Tiếng Đức trong nguyên văn, có nghĩa là thể giới quan.

nó đã *thực hiện* những điều khác hẳn trong các biểu hiện cụ thể của nó. Quả tính toàn vẹn của con người tất yếu là một sự tổng hợp, nghĩa là sự thống nhất hữu cơ và giản lược của tất cả các cấu trúc thứ cấp. Một sự giải phóng muốn là *toàn vẹn*, phải xuất phát từ một nhận thức toàn vẹn về con người bởi chính nó (ở đây tôi không tìm cách chứng tỏ rằng điều đó là có thể được: ai cũng biết rằng tôi tin tưởng sâu sắc điều đó). Không có nghĩa là ta phải biết - cũng không phải là ta có thể biết - một cách tiên nghiệm toàn bộ nội dung nhân loại học của hiện thực nhân sinh mà là chúng ta có thể đạt đến chính mình *trước hết* trong tính thống nhất, sâu xa và lại hiển hiện, của các ứng xử, các niềm quyến luyến và các giấc mơ của mình. Chủ nghĩa siêu thực, là trái quả của một thời đại xác định, ngay lúc khởi đầu, vướng víu vì những tàn dư phản tổng hợp: trước hết là sự phủ định mang tính phân tích tác động lên *thực tế hàng ngày*. Hegel viết về chủ nghĩa hoài nghi như sau: “Tư duy trở thành tư duy hoàn hảo làm tiêu biến sinh thể trên thế gian trong sự đa dạng nhiều mối của các quyết định của nó và tính phủ định của ý thức về chính mình tự do trong lòng cái hình thể nhiều vẻ ấy của cuộc sống, trở thành phủ định thực... chủ nghĩa hoài nghi tương ứng với sự thực hiện của cái ý thức ấy, với thái độ phủ định đối với sinh thể - khác; như vậy nó tương ứng với lòng ham muốn và với lao động”. Cũng như vậy, theo tôi, điều cốt yếu trong hoạt động siêu thực là việc tinh thần phủ định nhúng mình vào *trong lao động*, tính phủ định hoài nghi *trở thành cụ thể*, những viên đường của Duchamp cũng như con chó sói - bàn, đấy là những *lao động*, nghĩa là đích thị sự phá hủy cụ thể và nỗ lực những gì chủ nghĩa hoài nghi chỉ phá hủy bằng lời. Tôi cũng sẽ nói như vậy về *lòng ham muốn*, một trong những cấu trúc cơ bản của tình yêu siêu thực và, như ta đã biết, là ham muốn tiêu thụ, hủy hoại. Ta thấy con đường đã đi qua và nó giống hệt như những sự biến đổi kiểu Hegel của ý thức: môn phân tích tâm lý tư sản là sự hủy hoại lý tưởng chủ nghĩa đối với thế giới, bằng tiêu hóa, thái độ của các nhà văn hội nhập xứng với cái tên mà Hegel đã gọi chủ nghĩa khắc kỷ: “nó chỉ là khái niệm về tính phủ định; nó cất mình lên bên trên cuộc đời này như ý thức của người chủ”. Ngược lại chủ nghĩa siêu thực “thấm xuyên vào cuộc đời này như ý thức của kẻ nô lệ”. Chắc chắn đấy là giá trị của nó, và chẳng còn nghi ngờ gì nữa, chính do đó nó có thể có tham vọng gắn được với ý thức của người lao động là người cảm thấy niềm tự do của mình trong lao động. Duy có điều người lao động phá hoại để mà

xây dựng: đốn cái cây, người ta làm ra cây xà và cây cột. Như vậy anh đã biết được hai mặt của tự do, vốn là phủ định dựng xây. Chủ nghĩa siêu thực, vay mượn phương pháp của mình từ lối phân tích tư sản đảo ngược quá trình: thay vì phá hoại để xây dựng, nó xây dựng để phá hoại. Ở nó, xây dựng luôn luôn bị tha hoá, nó đặt cơ sở trên một tiến trình mà cứu cánh là tiêu hủy. Tuy nhiên vì xây dựng là thực, mà phá hủy là tượng trưng, đối tượng siêu thực cũng có thể được trực tiếp quan niệm như là cứu cánh của chính nó. Tùy theo hướng chú ý mà nó là “đường bằng cẩm thạch” hay là bác bỏ đường. Đối tượng siêu thực bao giờ cũng óng ánh, bởi nó biểu thị trật tự nhân sinh đảo ngược, và như vậy, nó chứa trong nó mâu thuẫn của chính nó. Chính điều đó cho phép người xây dựng nên nó coi là anh ta vừa phá hủy cái có thực lại vừa sáng tạo một cách đầy chất thơ một siêu thực bên kia của hiện thực. Thực ra, cái siêu thực được xây dựng nên như vậy trở thành một đối tượng của thế giới giữa những đối tượng khác và chỉ là dấu hiệu đồng đặc của sự phá hủy có thể xảy ra của thế giới. Con chó sói - bàn ở cuộc triển lãm vừa rồi, cũng là một nỗ lực hồ lớn để làm cho thấm vào trong máu thịt ta một cảm giác lơ mơ về tính chất gỗ và, đồng thời là một sự phản bác lẫn nhau giữa cái sinh động với cái troi và cái troi với cái sinh động: Nỗ lực của các nhà siêu thực là trình bày hai mặt ấy của các sản phẩm của mình trong sự thống nhất của một vận động. Nhưng cuộc tổng hợp thất bại: các tác giả của chúng ta chẳng thích kiểu ấy; đối với họ cần phải trình bày cả hai khoảnh khắc như là đúc lại trong một thể thống nhất cơ bản và đồng thời từng cái một lại là cơ bản, điều đó mới đưa ta thoát ra khỏi niệm mâu thuẫn. Và quả là kết quả dự tính đã đạt được: đối tượng được sáng tạo bị phá hủy gọi lên trong tâm trí người xem một sự căng thẳng và chính sự căng thẳng ấy mới đích thực là *khoảnh khắc* siêu thực; vật được đưa ra bị phá hủy vì sự phản bác nội tại nhưng chính sự phản bác và sự phá hủy đến lượt chúng lại bị phản bác bởi tính chất xác thực và cái *sinh thể* - *kia* cụ thể của sự sáng tạo. Nhưng cái óng ánh kích thích của cái không có thể kia về cơ bản *chẳng là gì cả*, nếu không phải là cái khoảnh khắc không thể lấp đầy giữa hai vế của một mâu thuẫn. Vấn đề ở đây là gây nên bằng kỹ thuật *sự không thoả mãn* kiểu Beaudelaire. Chúng ta chẳng hề có được sự phát hiện nào, trực cảm nào về đối tượng hay nội dung mà chỉ có cái ý thức *thuần túy hình thức* của tinh thần như sự vượt qua, gọi kêu và trống không. Và tôi còn gắn vào chủ nghĩa siêu thực cái công thức này của Hegel về chủ nghĩa

hoài nghi: “Trong (chủ nghĩa siêu thực) thực ra ý thức làm thí nghiệm về chính nó như là ý thức tự mâu thuẫn bên trong nó”. Ít ra nó có sẽ quay lại trên chính nó, tiến hành một cuộc đối thoại triết học chẳng? Đối tượng siêu thực sẽ có chẳng cái hiệu năng cụ thể của giả thuyết thần bản mệnh tinh quái? Nhưng ở đây lại ta gặp thêm một thành kiến thứ hai của chủ nghĩa siêu thực: tôi đã chỉ ra rằng nó không thừa nhận tính chủ quan cũng như không thừa nhận ý chí tự do. Tình yêu sâu sắc của nó đối với tính vật chất là đối tượng và chỗ dựa cùng cực cho các cuộc phá hủy của nó) đưa nó đến chỗ tuyên bố chủ nghĩa duy vật. Nó thu hồi lại ngay cái ý thức nó vừa mới khám phá ra, nó cụ thể hóa mâu thuẫn; không còn là một sự căng thẳng của tính chủ quan mà là một cấu trúc khách quan của vũ trụ. Cứ đọc *Những chiếc bình thông đáy* mà xem: cả cái tên lẫn văn bản đều chứng tỏ sự vắng mặt đáng tiếc của mọi trung gian hòa giải: mơ và tỉnh là những chiếc bình thông đáy, nghĩa là có sự trộn lẫn vào nhau, có triều lên triều xuống nhưng không có tổng hợp hữu cơ. Tôi nghe rõ điều người ta sẽ nói với tôi: nhưng cái thể thống nhất hữu cơ ấy, phải làm ra nó và đấy chính xác là mục đích đề ra của chủ nghĩa siêu thực. Arpad Mezei còn nói: “Chủ nghĩa siêu thực xuất phát từ những hiện thực riêng biệt của ý thức và vô thức và đi đến sự tổng hợp của các thành phần đó”. Tôi hiểu; nhưng nó định làm việc đó *bằng cái gì*? Xem cả một vòng quay những cô tiên quay tròn trên một quả bí ngô (dầu cho việc đó là có thể có được, tôi nghi ngờ đấy), đấy là *trộn lẫn vào nhau* mộng và thực chứ không phải là thống nhất chúng lại trong một hình thức mới giữ lại trong nó các yếu tố của mơ và các yếu tố của thực đã được biến đổi và vượt qua rồi. Thực ra chúng ta vẫn còn ở nguyên trên bình diện của sự phản bác ấy: quả bí ngô *thực*, được cả cái thế giới thực này nâng đỡ phản bác các cô tiên mặt tái đi đang chạy trên lớp vỏ của nó; và các cô tiên, ngược lại, phản bác cái họ bầu bí. Chỉ còn lại ý thức, là nhân chứng độc nhất của cuộc phá hủy lẫn nhau ấy, phương sách duy nhất, nhưng người ta chẳng muốn có nó. Nếu ta vẽ hay ta chạm khắc các giấc mơ của ta, ấy là cái mơ đã bị cái thực ăn mất; cái đồ vật gây tai tiếng bị ánh sáng điện chộp lại, được trình bày trong một căn phòng kín, giữa những đồ vật khác, cách bức tường này hai mét mười, cách bức tường khác ba mét mười lăm, trở thành đồ vật của thế giới (ở đây tôi tự đặt mình trong giả thuyết siêu thực công nhận hình ảnh có *cùng bản chất* với cảm nhận; đương nhiên thậm chí chẳng có gì phải bàn cãi nếu ta nghĩ, như tôi đang làm đây, rằng

các bản chất khác nhau về cơ bản), với tư cách nó là sáng tạo xác thực và chỉ sống mất với tư cách là phủ định thuần túy. Như vậy con người siêu thực là một số cộng, một sự trộn lẫn nhưng không bao giờ là một tổng hợp. Chẳng phải ngẫu nhiên mà các tác giả của chúng ta nợ khoa phân tâm học nhiều như vậy: dưới cái tên “mặc cảm” nó cung cấp cho họ đúng y cái hình mẫu của các diễn dịch mâu thuẫn, nhiều mối và không cố kết thực ấy mà họ sử dụng khắp nơi. Và đúng là các “mặc cảm” có tồn tại. Nhưng người ta đã không chú ý đầy đủ rằng chúng chỉ có thể tồn tại trên cơ sở một hiện thực tổng hợp đã được cho trước. Như vậy con người toàn vẹn đối với chủ nghĩa siêu thực chỉ là tổng số cùng kiệt tất cả các biểu hiện của nó. Không có được ý tưởng tổng hợp họ bèn tổ chức những con quay các đối nghịch; cái ánh chói mắt hữu thể và phi hữu thể ấy đã có thể biểu lộ tính chủ quan, cũng như các mâu thuẫn của cái cảm tính đưa Platon trở lại những hình thức lý tính; nhưng việc từ chối cái chủ quan đã biến con người chỉ đơn giản thành một căn nhà có ma; ở cái sân trong bỏ không, là ý thức của họ, cứ hiện ra và biến đi những đối tượng tự hủy, tuyệt đối giống như những đồ vật. Chúng đi vào qua con mắt hay qua các cửa sau. Những tiếng nói lớn không có cơ thể vang lên như những tiếng nói báo tin cái chết của Pan^(*). Còn hơn cả chủ nghĩa duy vật, bộ *suu tập* hỗn tạp đó gợi nhớ đến chủ nghĩa tân hiện thực Mỹ. Sau những cái đó, để thay thế các hợp nhất tổng hợp mà ý thức thực hiện, người ta sẽ tưởng tượng ra một kiểu đơn vị ma thuật, biểu thị thất thường, và người ta sẽ gọi là cái ngẫu nhiên khách quan. Nhưng đấy không phải là hình ảnh nghịch đảo của hoạt động con người. Người ta không giải phóng một bộ sưu tập, người ta kiểm kê nó. Và đấy chính là chủ nghĩa siêu thực: một cuộc kiểm kê. Nhưng không phải là một cuộc giải phóng; vì chẳng có ai để mà giải phóng; chỉ có việc phải đấu tranh chống lại tình trạng mất giá mà một số lô của bộ sưu tập nhân quần đã rơi vào. Chủ nghĩa siêu thực bị ám ảnh bởi cái đã hoàn tất, cái thể rắn, nó khiếp sợ những sự sáng chế và sinh nở; đối với nó sự sáng tạo không bao giờ là một thiện xạ, một chuyển hóa từ tiềm năng sang hành động, một sự thai nghén; đấy là sự xuất hiện từ cái không có gì hết, sự hiện lên đột ngột của đối tượng đã hoàn tất đến

(*) *Pan*: vị thần Hy Lạp, bảo trợ những người chăn cừu và các đàn cừu. Các nhà thơ và các nhà triết học coi Pan là một trong những vị thần lớn của tự nhiên.

làm giàu cho bộ sưu tập. Thực ra, đây là một *khám phá*. Vậy thì làm sao nó có thể “giải thoát con người khỏi đám quái vật của họ”? Nó đã giết những con quái vật, có thể thế, nhưng nó cũng giết cả con người. Còn lại, người ta bảo, niềm ham muốn. Các nhà siêu thực đã muốn giải phóng niềm ham muốn của con người, họ đã tuyên bố rằng con người là ham muốn. Nhưng không hoàn toàn đúng như vậy, trước hết họ đã đóng dấu cấm trên một loạt những ham muốn (đồng tính dục, những tật xấu, v.v.) mà chẳng bao giờ biện minh điều cấm đoán đó. Rồi họ thấy rằng bao giờ cũng chỉ biết đến ham muốn qua các sản phẩm của nó như khoa phân tâm học vẫn làm là hợp với sự thù ghét cái chủ quan của họ. Như vậy ham muốn vẫn còn là *sự vật* sưu tập. Chỉ có điều, thay vì đưa các sự vật (hành vi bất thành, hình ảnh của chủ nghĩa tượng trưng chiêm bao, v.v.) trở lên ngọn nguồn chủ quan của chúng (là cái ham muốn thực sự), các nhà siêu thực chỉ chăm chăm vào sự vật. Kỳ thực niềm ham muốn rất nghèo nàn và tự nó không khiến họ quan tâm, và lại nó là biểu hiện của việc giải thích một cách hợp lý những mâu thuẫn do các mặc cảm và sản phẩm của chúng cung cấp. Ta tìm thấy ở Breton rất ít và rất mơ hồ những gì liên quan đến vô thức và dục tình. Cái làm ông say mê, không phải là niềm ham muốn đang nồng cháy mà là ham muốn đã kết tinh, cái có thể gọi, theo cách nói của Jasper, là mật mã của niềm ham muốn trên thế gian. Và lại điều khiến tôi chú ý ở những người siêu thực và cụu - siêu thực mà tôi năng giao du không hề bao giờ là vẻ huy hoàng của các ham muốn hay của tự do. Họ sống một cuộc sống khiêm nhường và đẩy những điều kiêng kỵ, những sự mãnh liệt lác đác của họ khiến ta nghĩ đến những con co giật của một người bị ma ám hơn là một hành động có xếp đặt; còn lại, bị tóm chặt cứng bởi những mặc cảm mạnh mẽ. Để giải phóng lòng ham muốn, tôi luôn cho rằng các liều thuốc mạnh của thời Phục hưng và ngay cả của các nhà lãng mạn đã làm được rất nhiều hơn. Người ta sẽ bảo, họ là những nhà thơ lớn. May quá: đây là cơ sở để thương lượng cùng nhau. Nhiều kẻ ngây thơ đã bảo rằng tôi là người “phản thơ” hay “chống lại thi ca”. Một câu nói phi lý, cũng bằng nói rằng tôi *chống lại* khí trời hay chống lại nước. Ngược lại, tôi lớn tiếng công nhận rằng chủ nghĩa siêu thực là trào lưu thơ *duy nhất* nửa đầu thế kỷ XX, tôi thậm chí còn công nhận rằng nó góp phần, về một phương diện nào đó, vào sự nghiệp giải phóng con người, nhưng cái nó giải phóng không phải là niềm ham muốn, cũng không phải là sự toàn vẹn của con người, mà là trí tưởng

tượng thuần túy. Song đích xác là cái tượng tượng thuần túy và cái Praxis khó tương hợp với nhau. Tôi tìm thấy lời thú nhận cảm động của một nhà siêu thực năm 47, mà tên ông dường như mở đường cho sự thành thực còn toàn vẹn hơn:

“Tôi phải công nhận rằng (và hẳn trong số những người không tự bằng lòng một cách dễ dàng tôi không phải là người duy nhất) có tồn tại một khoảng cách giữa tình cảm nổi loạn của tôi, thực tế cuộc đời tôi, cuối cùng những hiện trường của cuộc đấu tranh thi ca mà có thể tôi tiến hành, mà những cuốn sách của những ai là bạn tôi giúp tôi tiến hành. Mặc cố gắng của họ, mặc cố gắng của tôi, tôi không thật biết rõ nên sống thế nào đây.

Sự cầu viện đến cái tượng tượng, nó là sự phê phán tình trạng xã hội, là sự phản đối, và sự thúc đẩy lịch sử, có thể cắt đứt mất những cây cầu nối liền chúng tôi với hiện thực và đồng thời với những người khác không? Tôi biết không thể có vấn đề tự do cho riêng con người” (Yves Bonnefoy: *Được sống*, trong *Chủ nghĩa siêu thực năm 1947*, tr. 68)

Nhưng, thời gian giữa hai cuộc chiến tranh, chủ nghĩa siêu thực nói một giọng khác hẳn. Và về những chuyện khác hẳn những gì tôi đã nói trên kia; khi các nhà siêu thực ký các tuyên ngôn chính trị, đưa ra xử những ai không trung thành với đường lối, xác định một phương pháp hoạt động xã hội, vào đảng Cộng sản, ra đảng ồn ào, xích lại gần Trotsky, quan tâm đến việc định rõ quan điểm của mình đối với nước Nga Xô-viết, tôi rất khó tin là họ định hành động với tư cách những nhà thơ. Về chỗ này người ta sẽ trả lời rằng con người là thống nhất và người ta không chia anh ta ra thành nhà chính trị và nhà thơ. Tôi đồng ý và tôi thậm chí còn nói thêm rằng tôi còn thoải mái công nhận điều đó hơn những tác giả coi thơ là một sản phẩm của hoạt động tự động và chính trị là một nỗ lực có ý thức và chắc chắn. Nhưng rốt cục đây là một điều đương nhiên, vừa đúng, vừa sai, như tất cả những điều đương nhiên. Bởi nếu con người là nguyên như vậy, nếu, theo một cách nào đó, ở đâu người ta cũng tìm thấy dấu hiệu của nó, điều đó không có nghĩa là các *hoạt động* của nó là đồng nhất, và nếu trong mỗi trường hợp các hoạt động đó huy động toàn bộ tinh thần, không nên từ đó mà kết luận rằng chúng huy động theo một cách như nhau. Cũng không thể coi thành công của một hoạt động này là sự bào chữa cho thất bại ở chỗ khác. Và chẳng người ta có thể nghĩ sẽ làm cho những người siêu thực vui thích bằng cách nói rằng họ

làm chính trị như những nhà thơ? Tuy nhiên một nhà văn muốn tỏ rõ sự thống nhất giữa cuộc sống và tác phẩm của mình có thể tùy thích trình bày bằng một *lý thuyết* sự đồng nhất trong các ý đồ thơ và praxis của mình. Nhưng cái lý thuyết ấy chính nó chỉ có thể là *văn xuôi*. Có một nền văn xuôi siêu thực và nền văn xuôi ấy tôi đã nghiên cứu trong các trang mà người ta lên án. Có điều chủ nghĩa siêu thực là không thể nắm bắt được; đấy là Protée^(*). Lúc thì nó tự giới thiệu mình dần thân vào thực tế, vào đấu tranh, vào cuộc đời; và nếu người ta đòi nó tính sổ, thì nó la ầm lên rằng nó là thơ thuần túy và người ta giết nó và người ta chẳng hiểu gì cả về thơ. Có thể thấy điều đó trong cái giai thoại sau đây, mà ai cũng biết, nhưng vẫn đầy ý nghĩa: Aragon có viết một bài thơ có vẻ là một sự xúi giục giết người, rất chính đáng; người ta đặt vấn đề truy nã: thế là tất cả nhóm siêu thực long trọng khẳng định tính chất không phải chịu trách nhiệm của nhà thơ: các sản phẩm của hoạt động tự động không thể đồng nhất với những ý đồ được sắp đặt. Tuy vậy, đối với những ai ít nhiều có thực tế về lối viết tự động, rất rõ ràng các bài thơ của Aragon thuộc một loại khác hẳn. Đây là một con người run lên vì bất bình đòi cái chết của kẻ áp bức bằng những lời lẽ dữ dội và rõ ràng; kẻ áp bức xúc động và bỗng thấy trước mặt mình chẳng có ai cả ngoài một nhà thơ vừa thức giấc, đang dụi mắt và ngạc nhiên sao người ta lại khiển trách anh vì một giấc mơ. Đấy chính là điều vừa tái diễn ở đây: tôi đã thử làm một cuộc khảo sát phê phán sự kiện tổng quát “chủ nghĩa siêu thực” như là một sự nhập thể, cũng như các nhà siêu thực đã thử phát biểu rõ bằng *văn xuôi* các ý nghĩa của sự kiện đó. Người ta trả lời tôi rằng tôi xúc phạm các nhà thơ và tôi quên ơn. những đóng góp” của họ đối với đời sống nội tâm. Nhưng rốt cục họ có coi đời sống nội tâm ra gì đâu, họ muốn phá cho nó vỡ tung ra, đập tan những con đê giữa cái chủ thể và cái khách thể, và làm cách mạng bên cạnh giai cấp vô sản.

Chúng ta hãy kết luận: chủ nghĩa siêu thực đang đi vào thời kỳ rút lui, họ cắt đứt với chủ nghĩa mác-xít và đảng Cộng sản. Họ muốn phá hồng tuyền tảng đá một tòa lâu đài cơ đốc Tô-ma. Rất tốt. Nhưng tôi hỏi họ định đặt tới công chúng nào đây. Nói cách khác họ định phá đổ nền văn minh phương Tây trong những linh hồn nào đây. Họ đã nói và họ đã lặp đi lặp lại rằng họ không quan hệ trực tiếp được với công nhân và công nhân còn

(*) Protée: vị thần Hy Lạp, được cha là Poséidon ban cho phép màu có thể tùy ý thay đổi hình dạng và dự báo tương lai.

chưa với được ngang tầm hành động của họ. Sự thể đã cho thấy họ nói đúng: có bao nhiêu công nhân đã vào xem triển lãm năm 1947? Ngược lại có bao nhiêu người tư sản? Cho nên chủ định của họ chỉ có thể là phủ định: phá tan đi trong tâm trí những người tư sản là công chúng của họ những huyền thoại cơ đốc cuối cùng còn lại ở đây. Đây là điều tôi muốn chứng minh.

⁷ Chúng làm rõ nét họ, nhất là từ một trăm năm nay, do sự ngộ nhận tách họ ra khỏi công chúng và buộc họ phải tự mình quyết định lấy các dấu hiệu tài năng của mình.

⁸ Prévost đã hơn một lần khẳng định thiện cảm của mình đối với chủ nghĩa khoái lạc. Nhưng là chủ nghĩa khoái lạc đã được Alain xét lại và sửa đổi.

⁹ Nếu trên đây tôi không nói đến cả Malraux lẫn Saint-Exupéry, ấy là vì họ thuộc thế hệ chúng tôi. Họ viết trước chúng tôi và hẳn lớn tuổi hơn chúng tôi ít nhiều. Nhưng trong khi chúng tôi cần có sự cấp bách và hiện thực thực tế của một cuộc xung đột để bộc lộ được mình, thì Malraux đã có cái công trạng vô cùng to lớn, ngay từ tác phẩm đầu tay, nhận ra được ngay rằng chúng tôi đang ở trong thời chiến và đã làm một nền văn học thời chiến, trong khi các nhà siêu thực và chính cả Chúa nữa còn đang chuyên tâm vào văn học thời bình. Còn Saint-Exupéry, chống lại chủ nghĩa chủ quan và thuyết tĩnh tịch của các bậc tiền bối của chúng tôi, ông đã phác họa nên những nét lớn của một nền văn học về lao động và về công cụ. Sau này tôi sẽ chỉ ra rằng ông là người đi trước của một nền văn học về xây dựng sẽ nhằm thay thế nền văn học tiêu thụ. Chiến tranh và xây dựng, chủ nghĩa anh hùng và lao động, làm, có và hữu thể, thân phận con người, ở cuối chương này ta sẽ thấy đó là những chủ đề văn học và triết học chính hôm nay. Do vậy, khi tôi nói “chúng tôi”, tôi nghĩ có thể cũng là nói về họ.

¹⁰ Camus, Malraux, Koestler, Rousset, v.v. đã làm gì, nếu không phải là một nền văn học của các tình thế cùng cực? Các sinh linh của họ ở trên đỉnh cao quyền lực hay trong ngục tối, ở ngày hôm trước của ngày chết, hay bị tra tấn, hay bị giết chiến tranh, đảo chính, hành động cách mạng, oanh tạc và thảm sát, là chuyện thường ngày. Ở mỗi trang, mỗi dòng, là con người toàn bộ bị đặt thành vấn đề.

¹¹ đương nhiên, một số ý thức phong phú hơn những ý thức khác, giàu trực giác hơn hay mạnh hơn về mặt phân tích hoặc tổng hợp; đối với những người có khả năng tiên tri cũng vậy và một đôi người có thể

nhìn thấy trước được tốt hơn bởi họ có trong tay một số con bài nào đó hoặc họ nhận ra những chân trời xa rộng hơn. Nhưng những sự khác nhau đó là hậu nghiệm và sự đánh giá về hiện tại, về tương lai gần vẫn là phỏng đoán.

Đối với chúng tôi cũng vậy sự kiện chỉ hiện ra qua những thực thể chủ quan. Nhưng sự siêu nghiệm về nó là do ở chỗ nó tràn ra ngoài tất cả các thực thể chủ quan đó bởi vì nó trải rộng ra thông qua chúng và biểu hiện trước mỗi thực thể dưới một dáng vẻ khác với chính nó và khác với chính thực thể kia. Cho nên bài toán kỹ thuật của chúng tôi là tìm ra một sự hòa hợp của các ý thức cho phép diễn tả được tính đa chiều của sự kiện. Hơn nữa, từ chối lối hư cấu của người kể chuyện cái-gì-cũng-biết, chúng tôi nhận lấy sự bắt buộc xóa bỏ đi những kẻ trung gian giữa người đọc với các quan điểm - chủ thể - chủ quan của các nhân vật; phải làm cho sự kiện đi vào trong các ý thức như đi vào một chiếc cối xay, lại còn phải làm cho chúng lần lượt trùng khớp với từng cái trong những ý thức ấy. Cho nên chúng tôi đã học ở Joyce cách đi tìm một loại chủ nghĩa hiện thực thứ hai: chủ nghĩa hiện thực thô nguyên của cái thực thể chủ quan không có trung gian cũng không có khoảng cách. Điều đó đưa chúng tôi đến chỗ tuyên bố một chủ nghĩa hiện thực thứ ba: chủ nghĩa hiện thực của tính thời gian. Quả vậy, nếu ta đưa người đọc, không có trung gian, chìm sâu vào một ý thức, nếu ta lấy đi hết của họ tất cả các phương tiện cho phép bay lượn bên trên, lúc đó phải áp đặt cho họ cái thời gian của ý thức ấy không bị rút ngắn. Nếu tôi thu gọn sáu tháng lại trong một trang, người đọc sẽ nhảy ra ngoài cuốn sách. Phương diện này của chủ nghĩa hiện thực gợi lên những khó khăn mà không ai trong chúng tôi đã giải quyết được, và có thể, đặc biệt không có thể có giải pháp, bởi không thể cũng không nên hạn chế tất cả các cuốn tiểu thuyết trong truyện kể chỉ một ngày. Dầu người ta có cố làm thế nào đi nữa, thì vẫn còn việc dồn một cuốn sách vào hai mươi bốn giờ hơn là một giờ, dồn vào một giờ hơn là vào một phút, kéo theo sự can thiệp của tác giả và một sự lựa chọn siêu nghiệm. Sẽ phải che giấu sự lựa chọn đó bằng những cách thức thuần túy thẩm mỹ, dựng lên những bề ngoài lừa lọc và, như trong nghệ thuật bao giờ cũng vậy, nói dối để đạt được cái thật.

¹² Từ quan điểm này, tính khách quan thuần túy, nghĩa là truyện kể ở ngôi thứ ba trình bày nhân vật chỉ duy nhất bằng cách ứng xử và các lời nói của họ, không có giải thích cũng không tham gia nhất thời vào đời

sống nội tâm của họ, bảo toàn thứ tự thời gian nghiêm ngặt, lại tương đương một cách sát sao với tính chủ quan thuần túy. Đương nhiên, nói theo cách logic, người ta vẫn có thể cho rằng ít ra vẫn có một ý thức làm chứng: ý thức của người đọc. Nhưng thực ra, người đọc quên tự nhìn thấy mình trong khi anh ta nhìn thấy và câu chuyện đối với anh ta vẫn giữ vẻ trong trắng của một khu rừng nguyên sinh trong đó các cây mọc lên rất xa cái nhìn của con người.

¹³ Tôi thường tự hỏi có phải bọn Đức, có hàng trăm cách để biết tên các thành viên của C. N. E. ^(*), đã chừa trừ chúng tôi ra không. Đối với chúng tôi, chúng tôi là những người tiêu thụ thuần túy. Ở đây, quá trình này đảo ngược lại: việc phát hành các tờ báo của chúng tôi rất hạn chế. Bất Eluard hay Mauriac sẽ tai hại cho cái gọi là đường lối cộng tác hơn là mối nguy hiểm cứ để cho họ tự do thì thâm. Chắc hẳn Gestapo đã muốn tập trung nỗ lực vào các lực lượng bí mật và những người du kích (những vụ phá hoại thực sự của họ gây khó khăn cho chúng tôi nhiều hơn là sự phủ định trừu tượng của chúng tôi). Quả là chúng đã bắt và xử bắn Jacques Decour. Nhưng, hồi đó, Decour còn chưa nổi tiếng lắm.

¹⁴ Nhất là nên đọc cuốn *Quê xứ con người*.

¹⁵ Như Hemingway, chẳng hạn, trong cuốn *Chuông nguyện hồn ai*.

¹⁶ Tuy nhiên, không nên cường điệu. *Nói chung* tình trạng nhà văn có cải thiện. Nhưng, như ta sẽ thấy, bằng những thứ ngoại - văn học (phát thanh, điện ảnh, báo chí) mà ngày trước họ không có. Người nào không thể hoặc không muốn cầu viện đến những thứ ấy thì phải làm một nghề thứ hai hoặc là sống gay go: “cực kỳ hiếm khi tôi có được cà phê mà uống, thuốc thì ít - Julien Blanc viết (*Những lời ta thán của một nhà văn*. Báo *Chiến đấu* 27 - 4 - 47). Ngày mai tôi sẽ không quệt bơ lên miếng bánh mì của tôi và chất lân mà tôi rất thiếu thì ở các hiệu thuốc tôi phải tốn những món tiền quá đáng... Từ năm 1943 tôi đã phải mổ năm lần, rất nặng. Sắp đến lại phải mổ lần thứ sáu, càng nặng hơn. Là nhà văn, tôi không được bảo hiểm xã hội. Tôi có vợ và một con... Nhà nước chỉ nhớ đến thân tôi để đòi những món thuế quá đáng đánh vào nhuận bút không đáng kể của tôi... Tôi sẽ phải chạy vạy xin xỏ để được giảm tiền nằm nhà thương... Còn hội nhà văn và quỹ văn học? Hội sẽ ủng hộ các cuộc xin xỏ của tôi,

(*) C. N. E. (Comité national des écrivains): ban lãnh đạo tổ chức các nhà văn kháng chiến Pháp thời Đức chiếm đóng.

quỹ thì tháng trước cho tôi được bốn nghìn fo-răng... Bỏ qua đi”.

¹⁷ Đương nhiên, không kể các “nhà văn” cơ đốc. Còn những người gọi là nhà văn cộng sản, tôi sẽ nói sau.

¹⁸ Tôi không làm khó dễ khi chấp nhận lối mô tả mác-xít coi mỗi kinh hoàng “hiện sinh” như là hiện tượng thời đại và giai cấp. Chủ nghĩa hiện sinh, dưới hình thức đương đại của nó, xuất hiện trên sự tan rã đó có thể *làm phát lộ* một số phương diện nào đó của thân phận con người và khiến cho một số trực cảm siêu hình nào đó có thể có được, thì điều đó không có nghĩa là những trực cảm và sự phát lộ ấy là những ảo tưởng của ý thức tư sản hay là những biểu hiện hoang đường của tình thế.

¹⁹ Người công nhân, chính là do áp lực của các hoàn cảnh mà anh ta gia nhập đảng Cộng sản. Anh ta ít khả nghi hơn bởi vì các khả năng lựa chọn của anh bị hạn chế.

²⁰ Trong văn học cộng sản, ở Pháp, tôi chỉ tìm thấy một nhà văn xác thực. Chẳng phải ngẫu nhiên mà anh ta chỉ viết về hoa mimosa và các hòn cuội.

²¹ Họ đã đọc Hugo, mới đây hơn họ đã phổ biến các tác phẩm của Giano trong một số chiến dịch.

²² Tôi không kể dự tính thất bại của Prévost và các người đương thời với ông. Tôi đã nói đến họ trên kia.

²³ Mâu thuẫn này thấy ở khắp nơi và đặc biệt trong *tình bạn* cộng sản. Nizan từng có nhiều bạn. Họ đâu cả rồi? Những người từng yêu mến ông nồng nhiệt nhất thuộc đảng Cộng sản: ngày nay chính họ chửi ông dồn dập. Những người duy nhất còn trung thành với ông không ở trong đảng, là vì cộng đồng Stalin, với quyền lực rút phép thông công của nó, hiện diện trong tình yêu và tình bạn là những mối quan hệ giữa cá nhân và cá nhân.

²⁴ Cuốn *Dịch hạch* của Camus, vừa ra đời, theo tôi là một ví dụ tốt về sự vận động hợp nhất đúc lại trong sự thống nhất hữu cơ của một huyền thoại một sự đa nguyên các chủ đề phê phán và xây dựng.

MỤC LỤC

CÙNG BẠN ĐỌC.....	9
DẪN NHẬP	13
I. VIẾT LÀ GÌ?.....	15
II. Viết để làm gì?	61
III. VIẾT CHO AI?	103
IV. Tình thế nhà văn năm 1947.....	237

VĂN HỌC LÀ GÌ?
TẬP TIỂU LUẬN CỦA J. P. SARTRE
NHÀ XUẤT BẢN HỘI NHÀ VĂN

Chịu trách nhiệm xuất bản:

NGÔ VĂN PHÚ

Biên tập:

VUÔNG TRÍ NHÀN

Bìa: VĂN SÁNG

Sửa bản in: DỊCH GIẢ

In 3.000 cuốn, khổ 13cm × 19cm

Chế bản điện tử tại: Công ty Quảng Cáo Sao Mai

In tại Xưởng in NXB Nông nghiệp

Giấy phép xuất bản SỐ: 5/450/CXB

In xong và nộp lưu chiểu tháng 8/1999

