TỦ SÁCH TINH HOA

PIERRE BOURDIEU

Quy tắc của nghệ thuật

Sự sinh thành và cấu trúc của trường văn chương

Phùng Ngọc Kiên, Nguyễn Phương Ngọc *dịch*

NHÀ XUẤT BẢN TRI THỨC

TỦ SÁCH TRIẾT HỌC

PIERRE BOURDIEU

QUY TẮC CỦA NGHỆ THUẬT

Sự sinh thành và cấu trúc của trường văn chương

Phùng Ngọc Kiên, Nguyễn Phương Ngọc dịch

NHÀ XUẤT BẢN TRI THỨC

ebook©tudonald78 | 04/2022

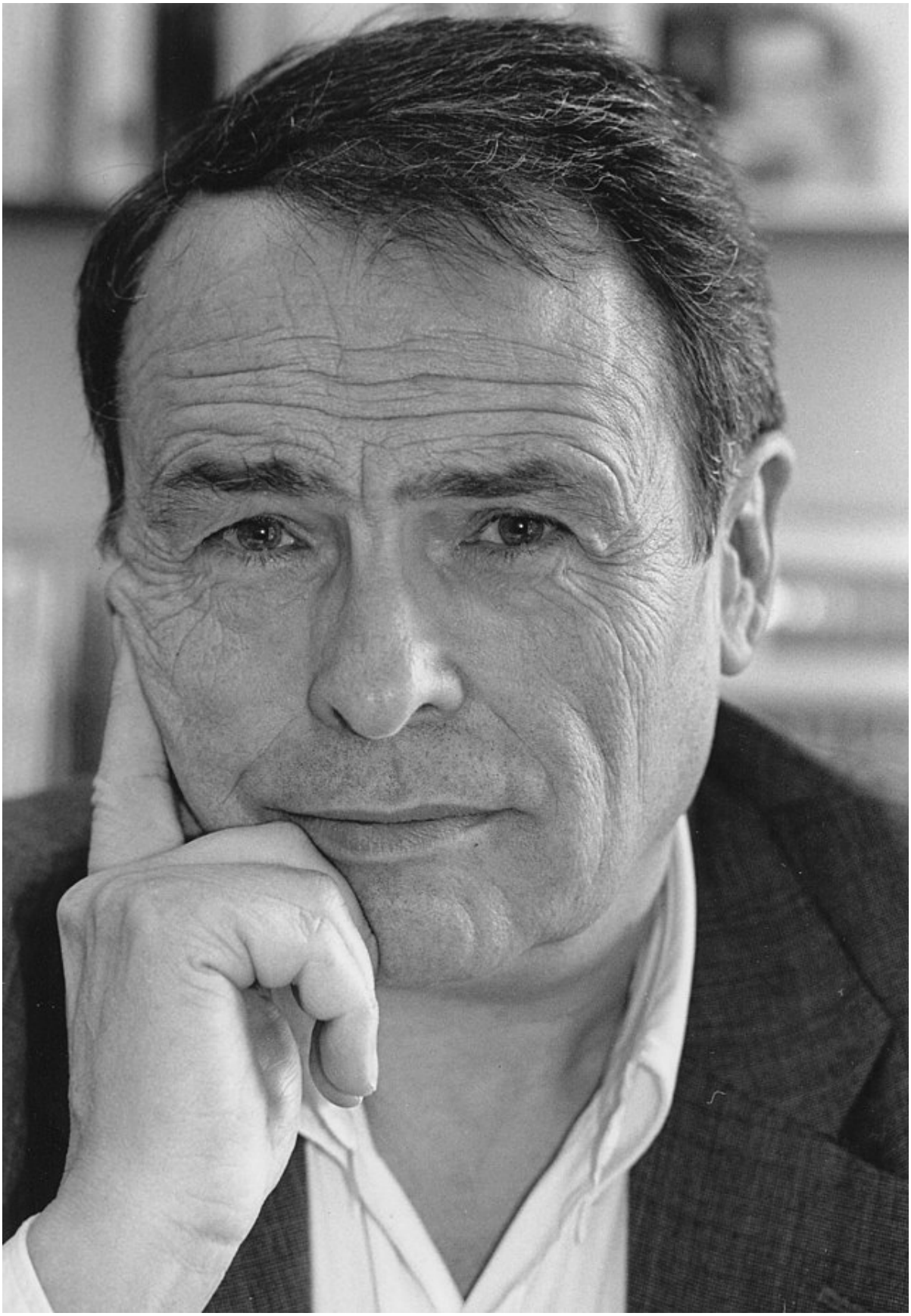
CÙNG ĐỌC, CÙNG CHIA SẺ

Ebook này được thực hiện theo dự án "SỐ HÓA SÁCH CŨ" của diễn đàn TVE-4U.ORG

TÁC GIẢ

– – – – – – – – –

PIERRE BOURDIEU
(1930-2002)



Pierre Bourdieu (1930-2002) được coi là một trong những gương mặt lớn nhất của giới nghiên cứu khoa học xã hội Pháp, và có tầm ảnh hưởng trên thế giới trong nửa sau thế kỉ XX. Kế thừa di sản trực tiếp từ Marx, Weber, Mauss, Durkheim, Cassirer, Althusser, Bacherlard,… các nghiên cứu của ông xuất phát từ nhân học đã nhanh chóng chuyển sang xã hội học và được triển khai trên một quy mô rất rộng bao trùm nhiều ngành và lĩnh vực của khoa học nhân văn. Ông còn là một nhà khoa học nhập cuộc khi tham gia ủng hộ những hoạt động xã hội của giới công nhân, của những người đồng tính từ những năm 1980 và phê phán mạnh mẽ chính sách tân tự do.

Là một trong những công trình nền tảng cho xu hướng mới nghiên cứu xã hội học văn hóa và nghệ thuật nói chung và xã hội học văn học nói riêng, *Quy tắc của nghệ thuật - Sự sinh thành và cấu trúc của trường văn chương* là điểm xuất phát cho các nghiên cứu của P. Casanova, G. Sapiro… khi hình dung một cách khác về các không gian văn học quốc gia cũng như không gian văn học thế giới.

Khi đọc ta trở thành cây bìm bìm

Raymond Queneau

LỜI DẪN

Hỡi thiên thần. Hãy làm tốt trong Tình yêu và trong văn chương.

Gustave Flaubert

Mọi thứ đều không hiện diện trong sổ tay những điều ngu ngốc [Sottisier].

Có hi vọng.

Raymond Queneau

"Không lẽ chúng ta sẽ để khoa học xã hội quy giản kinh nghiệm văn chương, thứ kinh nghiệm cao nhất mà con người có thể làm với kinh nghiệm về tình yêu, về những cuộc thăm dò liên quan tới thú vui của mình, trong khi mà đó lại là ý nghĩa cuộc đời chúng ta?"[1]. Câu nói tương tự thế, được lấy ra từ một trong số vô vàn lời thanh minh phi thời gian và không tác giả vì viêc đọc và vì văn hóa, chắc hẳn sẽ kích động sự hoan hỉ điên rồ mà những sáo ngữ rất trầm tư gợi hứng cho Flaubert. Và nói gì về những "sơ đồ" [topos] đến mòn vẹt của sự tôn thờ học đường với Sách hay những mặc khải kiểu Heidegger-Holderlin xứng đáng làm giàu thêm cho "tuyển tập kiểu Bouvard-Pécuchet[2]" (công thức là của

Queneau…) kiểu như: "Đọc trước tiên là để dứt khỏi chính mình, và khỏi thế giới của mình"[3]; "không còn có thể ở trong thế giới này mà không cần đến sách"[4]; "trong văn chương, bản chất được khám phá bất ngờ, nó được trao cho với sự thật, bằng sự thật, như bản thân sự thật của sự tồn tại được hé lộ"[5]?

Nếu tôi thấy cần thiết gợi ra, khi bắt đầu, một vài trong số những chủ đề chán ngắt này về nghệ thuật và cuộc sống, điều duy nhất và điều chung nhất, văn học và khoa học, khoa học (xã hội) - thứ khoa học có thể biên soạn các quy luật khi đánh mất "tính đặc thù của kinh nghiệm" - và văn học - nó không soạn ra các quy luật mà "luôn phân tích con người cụ thể, trong sự cụ thể tuyệt đối"[6] - thì chính là những điều này - được tái tạo tới vô tận bởi và cho nghi thức học đường - cũng được tham gia vào mọi tinh thần được rèn giũa bởi Trường học: khi hoạt động như những cái lọc hoặc những màn ảnh, những điều ấy luôn đe dọa phong tỏa hay làm rối việc hiểu cách phân tích khoa học các cuốn sách và việc đọc sách.

Đòi hỏi sự tự trị của văn học, được biểu hiện tiêu biểu trong *Chống Sainte-Beuve* của Proust, phải chăng hàm ý rằng việc đọc các văn bản văn chương chỉ là thuần túy văn chương? Có thực là việc phân tích có khoa học có nguy cơ phá hủy điều làm nên tính đặc thù của tác phẩm văn chương và việc đọc, như thú thẩm mĩ chẳng hạn? Và phải chăng nhà xã hội học có xu hướng tương đối luận, đánh đồng mọi giá trị, hạ thấp những sự vĩ đại, phá hủy sự khác biệt làm nên đặc tính của "người sáng tạo", vốn luôn bên cạnh Đấng Duy nhất? Điều đó là vì có *lẽ* anh ta có liên quan với số lượng lớn, trung bình cộng, cái trung bình, và do thế với sự tầm thường, sự thiểu số, *minores,* số đông những tác giả nhỏ trong bóng tối, chưa được biết, với điều căm ghét vượt lên mọi "nhà sáng tạo" của thời đại đó, nội dung và văn cảnh, cái "tham chiếu" và cái ngoài văn bản, cái ngoài văn bản và cái ở ngoài văn học?

Đối với số đông nhà văn và độc giả quan tâm tới văn học, không nói tới các nhà triết học, cao hoặc thấp tầm hơn, những người từ Bergson tới Heidegger và hơn thế, đều thống nhất gán cho khoa học những giới hạn *tiên nghiệm,* nguyên cớ cần được đòi hỏi. Và người ta không đếm nữa

những ai cấm xã hội học có tiếp xúc làm uế tạp với tác phẩm nghệ thuật. Có cần trích Gadamer, người đặt ở điểm xuất phát "nghệ thuật hiểu" của mình một định đề về tính không thể hiểu, hay ít nhất là tính không thể giải thích: "Tác phẩm nghệ thuật thể hiện một thách thức đối với việc hiểu của chúng ta vì mãi mãi nó thoát khỏi mọi *sự giải thích* và vì nó đối lập một *sự cưỡng lại mãi mãi không thể vượt qua* với ai muốn dịch nó thành bản sắc của khái niệm, việc ấy với tôi chính xác là điểm xuất phát của lí thuyết thông diễn[7]". Tôi sẽ không tranh cãi định đề này (nhưng do vậy mà nó phải chịu sự tranh cãi?). Tôi chỉ hỏi tại sao biết bao nhà phê bình, nhà văn, nhà triết học lại dành biết bao chăm chút để rao giảng rằng kinh nghiệm về tác phẩm nghệ thuật là không thể nói thành lời, là nó thoát khỏi hiểu biết duy lí về mặt định nghĩa; tại sao họ lại hối hả đến thế khẳng định hiển nhiên sự thất bại của tri thức; từ đâu mà họ có nhu cầu mạnh đến thế trong việc hạ thấp hiểu biết duy lí, cơn điên rồ khẳng định tính không thể quy giản của tác phẩm nghệ thuật hay vắn tắt lại cho phù hợp, sự *siêu nghiêm của tác phẩm nghệ thuật*.

Tại sao người ta lại tha thiết trao cho tác phẩm nghệ thuật - và qua đó là cho hiểu biết tương xứng với tác phẩm nghệ thuật - cái quy chế đặc thù, nếu không phải là bằng một sự hạ giá đầy định kiến để đánh thẳng vào những mong muốn (nhất thiết cần mẫn và không hoàn hảo) của những người chấp nhận đặt những sản phẩm này của hành vi con người vào trong việc xử lí thông thường của khoa học thông thường, và để khẳng định sự siêu nghiệm (tinh thần) của những ai biết *thừa nhận* sự siêu nghiệm ấy? Tại sao người ta lại ráo riết chống lại những người nỗ lực đưa hiểu biết về tác phẩm nghệ thuật và kinh nghiệm thẩm mĩ tiến lên, nếu không phải là vì bản thân cái tham vọng tạo ra một phân tích khoa học đối với cái *individmim ineffable* này [cá thể không thể miêu tả] và đối với *individuum ineffable*, đã sinh ra cái đó, tạo thành một sự đe dọa chết người đối với ước

vọng vô cùng tầm thường (ít nhất trong số những ai yêu nghệ thuật), và tuy thế "rất khác biệt", trong việc suy tư mình như là cá nhân không thể miêu tả, và có khả năng trải nghiệm những kinh nghiệm vô ngôn của thứ vô ngôn này? Tóm lại tại sao người ta lại đối lập một *sự cưỡng lại nào đó với việc phân tích,* nếu không phải là vì sự phân tích đó mang đến cho những "kẻ sáng tạo", và cho những ai đồng ý nhập thân vào họ bằng một lối đọc "sáng tạo", vết thương cuối cùng và có thể là tệ nhất, theo lời Freud, tác động tới thói tự si sau những vết thương được đánh dấu bởi những tên tuổi như Copernic, Darwin và chính Freud?

Và liệu có chính danh không khi ỷ vào kinh nghiệm của sự vô ngôn, nó hẳn là đồng chất với kinh nghiệm luyến ái, để làm cho tình yêu - như sự phó thác đầy kinh ngạc với tác phẩm được nắm bắt trong sự độc đáo không nên lời - biến thành hình thức hiểu biết duy nhất, thứ phù hợp với tác phẩm nghệ thuật? Và để thấy trong phân tích khoa học về nghệ thuật, và đối với tình yêu về nghệ thuật cái hình thức tuyệt diệu của sự ngạo nghễ khoa học, dưới cái vỏ giải thích thì sự ngạo nghễ ấy không ngần ngại đe dọa "kẻ sáng tạo" và người đọc bằng sự tự do và sự độc đáo của chúng? Đối lập với những người bảo vệ này của việc khó có thể biết, những người miệt mài dựng nên thành lũy không thể đánh chiếm của tự do con người chống lại những sự lấn chiếm của khoa học, tôi dùng từ của Goethe, đúng theo triết học Kant, mà các chuyên gia về các khoa học tự nhiên cũng như xã hội có thể dùng cho mình: "Quan điểm của chúng tôi là con người cần giả thiết rằng có gì đó bất khả tri, nhưng anh ta không được phép nêu ra giới hạn cho nghiên cứu của mình[8]". Và tôi tin rằng Kant nói rõ sự hình dung mà nhà bác học thực hiện từ công việc của mình khi ông đặt vấn đề rằng việc thương thỏa của biết và của tồn tại là một dạng *focus imaginarius,* điểm thoát tưởng tượng, dựa trên đó khoa học phải được giải quyết mà không bao giờ có thể có cao vọng đứng lại ở đó (điều này chống

lại ảo tưởng về tri thức tuyệt đối và sự kết thúc lịch sử, chung ở các nhà triết học hơn là các nhà bác học…). Còn về sự đe dọa mà khoa học có thể khiến đè nặng lên tự do và sự độc đáo của kinh nghiệm văn chương, để cho công chính, chỉ cần nhận xét rằng khả năng - được khoa học cung cấp - giải thích và hiểu kinh nghiệm này, và tự trao cho mình tính khả thể của một sự tự do thực sự so với những sự quyết định của nó, được trao cho tất cả những ai muốn và có thể chiếm hữu nó.

Chính đáng hơn có thể là nỗi sợ rằng khoa học, bằng việc đặt tình yêu nghệ thuật dưới con dao phẫu thuật, không giết chết được thú vui và rằng, vì có thể làm cho hiểu, khoa học không thể làm ta cảm nhận được. Và người ta chỉ có thể tán thành một khao khát như của Michel Chaillou khi, dựa trên tiền đề cảm nhận và thử thách nó, cái *aithèsis,* ông đề xuất một sự gợi nhắc văn chương của đời sống văn chương, vốn vắng mặt một cách xa lạ khỏi các lịch sử văn chương của nền văn học[9]: bằng việc khéo léo tái dẫn nhập vào một không gian văn chương được khoanh lại một cách đặc biệt thứ mà cùng với Schopenhauer người ta có thể gọi là *những parerga et paralipmena,* những đường viền bị bỏ quên của văn bản, đối với mọi thứ mà những người bình luận thông thường để sang một bên; và bằng việc gợi ra, qua phẩm chất thần kì việc xướng danh, điều làm nên và từng trở thành đời sống của các tác giả, các chi tiết thân thuộc, trong nhà, cảnh sắc, thậm chí thô kệch hay "thô ráp"[10] trong sự tồn tại của chúng và lối bài trí theo lối hằng ngày nhất, M. Chaillou đã thực hiện một sự đảo lộn thứ bậc thông thường của những mối quan tâm văn chương. Ông tự trang bị bằng mọi nguồn kiến thức, không phải để đóng góp vào việc vinh danh thánh hóa những tác phẩm kinh điển, để tôn thờ các vị tổ tiên và "cúng người đã khuất", mà là để kêu gọi và chuẩn bị cho độc giả "nâng cốc với người đã khuất", như Saint-Amant đã nói: ông kéo khỏi điện thờ Lịch sử và khỏi xu

hướng hàn lâm các văn bản và các tác giả được thờ cúng để trao trả cho họ tự do.

Làm thế nào mà nhà xã hội học, người cùng phải đoạn tuyệt với duy tâm luận của tụng ca văn chương, không thấy thân cận với thứ "tri thức vui vẻ" đó, thứ viện tới những sự kết hợp tự do trở nên có thể do một cách sử dụng được giải phóng và có thể giải phóng khỏi các tham chiếu lịch sử, để chối bỏ sự khoa trương tiên tri của lối phê bình vĩ đại về tác giả và sự ồn ào tăng lữ của truyền thống học đường? Nhưng ngược với điều mà việc hình dung quen thuộc về ngành xã hội học có thể khiến ta tin, anh ta không thể hài lòng hoàn toàn về sự gợi nhắc văn chương này về đời sống văn chương. Nếu sự chú ý tới cảm tính thích hợp tuyệt diệu khi sự chú ý ấy được áp dụng cho văn bản, nó sẽ dẫn tới bỏ lỡ điều chủ yếu khi nó hướng đến thế giới xã hội, ở đó văn bản là kết quả. Nỗ lực để trả sự sống cho các tác giả và cho môi trường của họ có thể là của một nhà xã hội học và anh ta không thiếu các phân tích về nghệ thuật và về văn chương, những thứ có mục đích tái kiến tạo một "thực tại" xã hội có khả năng được nắm bắt bằng cái hữu hình, sự cảm tính và cái cụ thể của việc tồn tại hằng ngày. Nhưng như tôi sẽ cố gắng chứng tỏ trong cả cuốn sách này, nhà xã hội học, theo Platon là gần với với nhà triết học, được đối lập với "người bạn của những cảnh diễn đẹp và những giọng ca hay" là nhà văn: "thực tại" mà anh ta theo đuổi đã không để mặc mình bị quy giản về những dữ liệu trực tiếp của kinh nghiệm cảm tính mà nó gắn bó; anh ta không nhằm khiến cho ta nhìn hay cảm thấy, mà nhằm xây dựng các hệ thống quan hệ lí tính có khả năng làm cho các dữ liệu cảm tính trở nên có lí.

Liệu có nghĩa là ta lại được đưa lại với sự tương phản cũ kĩ của lí tính và của cảm tính? Quả thực, người đọc có trách nhiệm đánh giá xem, như tôi tin điều đó (vì đã thử thách bản thân tôi), liệu phân tích khoa học đối với các điều kiện xã hội của việc sản xuất và của sự tiếp nhận tác phẩm nghệ

thuật, không phải là quy giản hay phá hủy, có tăng cường kinh nghiệm văn chương hay không: như người ta sẽ thấy nhân nói đến Flaubert, kinh nghiệm văn chương trước tiên tỏ ra chỉ vô hiệu hóa sự độc đáo của "kẻ sáng tạo" giúp cho các mối quan hệ, những thứ làm cho kinh nghiệm trở nên có lí tính để tìm lại được nó rõ hơn sau khi kết thúc công việc tái kiến tạo không gian, nơi tác giả bị thâu tóm và "được hiểu như một điểm". Biết như thế điểm này của không gian văn chương, vốn cũng là điểm mà từ đó hình thành một điểm nhìn cụ thể ra không gian này, đó là có khả năng hiểu và cảm nhận - qua sự đồng nhất tinh thần vào một vị thế được kiến tạo - tính đặc thù của vị thế này và của điểm chiếm chỗ không gian, và nỗ lực phi thường, ít ra trong trường hợp cụ thể Flaubert, là cần thiết để làm cho vị thế đó tồn tại.

Tình yêu nghệ thuật, như ái tình, bản thân nó và nhất là kẻ điên rồ nhất, cảm thấy được dựa vào đối tượng của mình. Chính là để tin mình có lí (hay có nhiều lí do) để yêu mến mà tình yêu thường rất hay viện đến lời bình luận, dạng lời biện giải tôn giáo mà tín đồ tự nói với chính mình và - nếu ít ra ái tình có hiệu quả là tăng cường niềm tin của mình - nó có thể đánh thức và khiến những người khác xứng với niềm tin này. Chính vì thế việc phân tích khoa học - khi nó có thể đưa ra ánh sáng điều khiến tác phẩm nghệ thuật trở thành *cần thiết,* nghĩa là lối nói kiểu thông tin, nguyên tắc tạo sinh, lí do tồn tại - cung cấp cho kinh nghiệm nghệ thuật và cho thú vui đi kèm kinh nghiệm ấy, lời biện giải tốt nhất của mình, thứ thức ăn giàu có nhất. Thông qua việc phân tích đó, tình yêu cảm tính với tác phẩm nghệ thuật có thể được hoàn tất trong một dạng *amor intellectualis rei,* sự đồng hóa của đối tượng vào chủ thể và sự chìm đắm của chủ thể vào trong đối tượng, sự tuân phục chủ động vào sự cần thiết đặc thù của đối tượng văn chương (nhiều trường hợp đối tượng là bản thân sản phẩm của một sự tuân phục tương tự).

Nhưng đó chẳng phải là trả giá rất đắt cho nhấn mạnh của kinh nghiệm khi cần phải đương đầu với việc quy giản vào tính cần thiết lịch sử của điều muốn được trải nghiệm như một kinh nghiệm tuyệt đối, xa lạ với những sự ngẫu nhiên của một sự sinh thành? Trong thực tế, hiểu sự sinh thành xã hội của trường văn học, của niềm tin ủng hộ trường, của trò chơi ngôn từ diễn ra ở đây, của những mối quan tâm và những thử thách vật chất hay tượng trưng được sinh ra ở đó, đấy không phải là hi sinh cho thú vui quy giản hay phá hủy (ngay cả nếu, như Wittgenstein gợi ý trong *Các bài học về đạo đức,* nỗ lực để hiểu hẳn có được cái gì đó từ "thú phá hủy định kiến" và từ "sự hấp dẫn không cưỡng lại nổi" mà "những lời giải thích kiểu *thứ này chỉ là thứ kia",* nhất là với danh nghĩa phương thuốc chống lại sự thỏa mãn kiểu hương nguyện của việc tôn thờ nghệ thuật). Chỉ đơn giản là nhìn các sự vật trực diện và xem chúng như chúng đang tồn tại.

Tìm kiếm trong logic của trường văn học hay của trường nghệ thuật, tức những thế giới đầy nghịch lí có khả năng gợi hứng hay áp đặt những "mối quan tâm" khách quan nhất, cái nguyên tắc của sự tồn tại tác phẩm nghệ thuật ở điều mà tác phẩm có mang tính lịch sử, nhưng cũng xuyên lịch sử [transhistorique], đó là xử lí tác phẩm này như một dấu hiệu cố ý đầy ám ảnh và được quy định bởi cái gì khác, mà tác phẩm là triệu chứng. Đó là để giả thiết rằng dấu hiệu phát ra ở đây một xung năng biểu cảm mà việc hình thành - được áp đặt bởi tính cần thiết xã hôi của trường - có xu hướng làm cho khó được thừa nhận. Việc từ chối tư tưởng thoát tục của mối quan tâm thuần túy đối với hình thức thuần túy là cái giá phải trả để hiểu được logic của những thế giới xã hội này, thông qua thuật giả kim xã hội của các quy luật lịch sử về sự hoạt động của chung các thế giới đó trích xuất ra được từ sự đối đầu thường xuyên không khoan nhượng những đam mê và những lợi ích cụ thể cái chất được thăng hoa của tính phổ quát; và mang đến một

cái nhìn thật hơn và dứt khoát đảm bảo hơn, vì ít siêu nhân hơn, về những cuộc chinh phục cao nhất trong nghiên cứu nhân văn.

NHẬP ĐỀ

FLAUBERT PHÂN TÍCH NHÀ VĂN FLAUBERT

Một cách đọc tiểu thuyết Giáo dục tình cảm

"Ta không viết những gì ta muốn"

Gustave Flaubert

Giáo dục tình cảm, tác phẩm đã được bình tới hàng nghìn lần nhưng có lẽ chưa bao giờ được đọc một cách thấu đáo, lại mang trong nó mọi công cụ cần thiết cho phân tích xã hội học của chính nó[11]: cấu trúc của *Giáo dục tình cảm,* được làm rõ bởi phân tích *hoàn toàn nội tại,* có nghĩa là cấu trúc của không gian xã hội nơi diễn ra các cuộc phiêu lưu của nhân vật Frédéric, cũng là cấu trúc của không gian xã hội của chính tác giả Flaubert.

Có thể có người sẽ nghĩ rằng nhà xã hội học, do việc đặt ra những vấn đề đặc trưng cho khoa học của mình, đã biến Flaubert trở thành nhà xã hội học, và thậm chí còn có khả năng mang đến cho tác phẩm của Flaubert chiều sâu nghiên cứu xã hội học. Và chính bằng chứng mà nhà xã hội học muốn đưa ra, bằng việc xây dựng mô hình cấu trúc nội tại của tác phẩm cho phép tái tạo, tức là để hiểu về nguyên tắc, toàn bộ câu chuyện của nhân vật Frederic và các bạn của anh ta, cũng có nguy cơ sẽ bị hiểu lầm như đỉnh cao của sự mù quáng khoa học. Nhưng điều lạ lùng nhất là ngay cả các nhà bình luận cẩn trọng nhất[12] cũng không phát hiện ra cấu trúc này, mà thật ra đó là một cấu trúc hoàn toàn hiển nhiên khi nó được phát biểu ra. Điều đó bắt buộc ta phải xem xét lại vấn đề "hiện thực" và "cái quy chiếu" trong diễn ngôn văn học. Thật vậy, thế nào là loại diễn ngôn bàn về thế giới (xã

hội hoặc tâm lí) *mà không có vẻ như đang nói về vấn đề đó;* thế nào là loại diễn ngôn chỉ *có thể nói về* thế giới đó với điều kiện là nói mà dường như không nói, có nghĩa là dưới một *hình thức* thực hiện, đối với tác giả cũng như độc giả, một sự *chối bỏ* (hiểu theo từ *Verneinung* của Freud) cái mà nó biểu đạt? Và có lẽ cũng cần phải đặt vấn đề là nghiên cứu hình thức có lẽ là cái cho phép nhận thấy phần nào lịch sử các cấu trúc ẩn sâu và bị dồn nén, gạt bỏ ra ngoài vòng ý thức, nói tóm lại là có lẽ nhà văn luôn quan tâm đến việc tìm tòi về hình thức nghệ thuật nhất, như Flaubert và còn nhiều nhà văn khác sau ông, chẳng phải đã được đưa đến chỗ hành động như *trung gian cho các cấu trúc* (xã hội hoặc tâm lí) đã đạt đến độ khách quan hoá thông qua nhà văn với việc tìm các từ ngữ có tính chất cảm ứng, vừa là "chất dẫn điện" và vừa là vật cản ít nhiều mờ đục?

Nhưng ngoài việc là cần phải đặt ra và giải quyết những câu hỏi trong tình huống cụ thể này, việc phân tích tác phẩm còn có thể cho phép sử dụng những đặc tính của diễn ngôn văn học, ví dụ như khả năng cho thấy một cách không trực tiếp như qua một bức màn che, hoặc là tạo ra một "hiệu quả thực tế" để dần đi vào, cùng Flaubert nhà phân tích xã hội của chính Flaubert, phân tích xã hội của Flaubert nói riêng và của văn học nói chung.

Địa vị, đầu tư, chuyển dịch

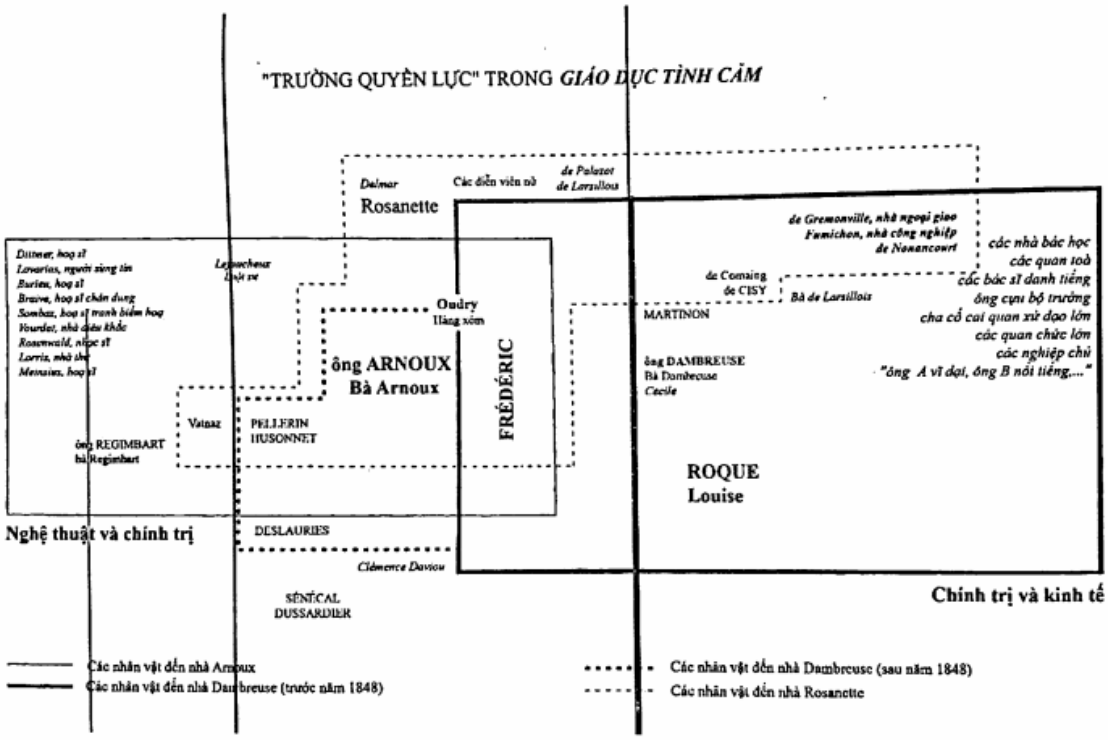
"Chàng trai 18 tuổi, tóc dài", "cậu tú trẻ", "được bà mẹ gửi đi Havre thăm ông bác, với số tiền đủ cho chi tiêu, bởi bà hi vọng ông ta sẽ cho chàng thừa kế", chàng tư sản trẻ tuổi đang nghĩ về "bố cục một vở kịch, chủ đề các bức tranh, các niềm đam mê trong tương lai", chàng trẻ tuổi đó đã đến một điểm trong đường đời cho phép nhìn tổng quát mọi quyền lực và các khả năng mở ra trước mắt, cũng như các con đường dẫn đến đó. Nhưng Frédéric Moreau là một người không rõ ràng và không quyết đoán,

hoặc nói đúng hơn là người quyết giữ tính vô định chủ quan cũng như khách quan. Tự do bởi có thể sống bằng lợi tức, anh ta thật ra là người bị chi phối bởi các dao động của thị trường đầu tư chứng khoán là cơ sở quyết định hướng lựa chọn của anh ta, ngay cả trong lĩnh vực tình cảm mà anh ta dường như là chủ thể[13].

Sự dửng dưng mà đôi khi Frédéric biểu lộ đối với các đối tượng thông thường là mục đích của giới tư sản[14], là một hiệu quả phụ của tình yêu trong mơ tưởng đối với bà Arnoux, một phương tiện truyền tải trong tưởng tượng của sự vô định. "Tôi cần gì trong đời này? Những người khác cố tìm cách có được của cải, tiếng tăm, quyền lực! Còn tôi, tôi không có vị thế xã hội gì, chỉ có bà mới là mối quan tâm duy nhất của tôi, là sự thành đạt của tôi, mục đích và trung tâm cuộc sống của tôi, của ý nghĩ của tôi."[15] Còn những ham thích nghệ thuật mà Frédéric thỉnh thoảng có nói đến, chúng không thường xuyên và không đủ vững chắc để anh ta có thể nuôi tham vọng lớn hơn và có thể ngăn chặn những tham vọng tầm thường: lần đầu tiên xuất hiện trong tiểu thuyết Frédéric "nghĩ về bố cục một vở kịch, chủ đề các bức tranh", trong những lần khác anh ta "mơ về những bản hoà nhạc", "muốn vẽ" và làm thơ, thậm chí có lần anh ta đã bắt đầu "soạn một tiểu thuyết mang tên *Sylvio, con trai người đánh cá"* trong đó anh ta tự dàn cảnh mình và bà Amoux; anh ta "thuê một đàn piano và soạn những vở valse kiểu Đức", tiếp đó anh ta chuyển sang hội hoạ cho phép lại gần bà Amoux hơn, để rồi cuối cùng lần này quay trở lại với tham vọng viết một *Lịch sử Phục Hưng*[16].

Toàn bộ cuộc sống của Frédéric, giống như vũ trụ của tiểu thuyết, sẽ được tổ chức quanh hai cực, được biểu hiện bằng vợ chồng Amoux và vợ chồng Dambreuse: một cực là "nghệ thuật và chính trị", còn cực thứ hai là "chính trị và kinh tế". Ở nơi hai thế giới đó giao thoa nhau (ít ra là ở điểm

xuất phát, có nghĩa là trước cách mạng 1848) thì ngoài Frédéric, chỉ có cha cố Oudry được mời đến nhà Amoux, nhưng với tư cách là hàng xóm. Các *nhân vật có tính tham chiếu,* đặc biệt là Amoux và Dambreuse, hành động như những biểu tượng có chức năng đánh dấu và thể hiện những vị thế thích đáng trong không gian xã hội. Đó không phải là những "cá tính" theo kiểu La Bruyère như Thibaudet nghĩ, mà đúng hơn đó là những biểu tượng của vị thế xã hội (nhà văn tạo nên một thế giới với vô số những chi tiết mang nghĩa và do đó mà thế giới đó còn có nghĩa hơn thực tế xã hội[17]). Ví dụ, các buổi chiêu đãi và hội họp đều có ý nghĩa và được phân biệt rõ rệt bởi việc miêu tả các loại rượu uống: bia ở nhà Deslauriers, "các loại rượu tuyệt vời" lipfraoli và tokay ở nhà Amoux, rượu sâm banh ở nhà Rosanette, cho đến "các loại rượu Bordeaux nổi tiếng" ở nhà Dambreuse.



Như vậy là ta có thể xây dựng lại không gian xã hội của *Giáo dục tình cảm* và phát hiện ra những vị thế xã hội trên cơ sở vô số những chỉ dẫn của Flaubert và những "mạng lưới" khác nhau được hình thành bởi những hoạt động xã hội có tuyển chọn như các buổi chiêu đãi, mời khách buổi tối, hội họp bạn bè (xem sơ đồ).

Trong ba bữa tiệc tối do nhà Arnoux mời[18], ngoài những người chủ chốt trong tạp chí *Nghệ thuật công nghiệp* là Hussonnet, Pellerin, Regimbart (và cô Vatnaz ở bữa tiệc thứ nhất), ta còn thấy xuất hiện những khách quen như hai hoạ sĩ Dittmer và Burrieu, nhạc sĩ Rosenwald, hoạ sĩ vẽ tranh biếm hoạ Sombaz, Lovarias "người sùng tín" (có mặt hai lần), và cuối cùng là những khách được mời không thường xuyên như hoạ sĩ chân dung Anténor Braive, nhà thơ Théophile Lorris, nhà điêu khắc Vourdat, hoạ sĩ Pierre-Paul Meinsius (ngoài ra còn cần phải thêm vào luật sư Lefaucheux, hai nhà phê bình nghệ thuật bạn của Hussonnet, một nhà sản xuất giấy và ông cha cố Oury).

Ở cực đối diện là các buổi chiêu đãi ở nhà Dambreuse[19] (giữa hai buổi đầu tiên và các buổi sau đó xảy ra cách mạng 1848) có các nhân vật sau được mời đến: ngoài một số nhân vật được chỉ định một cách chung chung như một cựu bộ trưởng, một cha cố cai quản một giáo khu lớn, hai quan chức cao cấp, một số "ông chủ" và một số nhân vật nổi tiếng trong giới nghệ thuật, khoa học và chính trị ("ông M.A. vĩ đại, ông B. nổi tiếng, ông Z. vô cùng sâu sắc, ông Z. hùng biện, ông Y. lớn lao, các vị trước đây danh tiếng trong phái trung lập nghiêng về phái tả, các hiệp sĩ của phái hữu, các thống lĩnh của phái trung dung"), nhà ngoại giao Paul de Grémonville, nhà công nghiệp Fumichon, phu nhân Tỉnh trưởng de Larsillois, nữ công tước de Montreuil, ông de Nonencourt, và cuối cùng là Frédéric và Martinon, Cisy, ông Roque và con gái. Sau năm 1848, có thêm một số khách mới đến

nhà Dambreuse, đó là ông bà Amoux, Hussonnet và Pellerin, và cuối cùng là Deslauriers được Frédéric đưa vào làm việc cho ông Dambreuse.

Ở hai buổi chiêu đãi do Rosanette tổ chức (một lần vào thời mà Rosanette còn là tình nhân của ông Amoux[20], và lần thứ hai ở cuối tiểu thuyết khi cô ta dự định lấy Frédéric[21]), có những nhân vật sau: các nữ diễn viên, nam diễn viên Delmar, cô Vatnaz, Frédéric và một số bạn bè như Pellerin, Hussonnet, Amoux, Cisy, và cuối cùng là bá tước de Palazot và một số nhân vật cũng đến nhà ông bà Dambreuse như Paul de Gremonville, Fumichon, ông de Nonencourt và ông de Larsillois (bà vợ của ông này cũng thường xuyên đến xa lông của bà Dambreuse).

Khách mời của Cisy đều là dân quý tộc (ông de Comaing, người cũng đến nhà Rosanette, v.v.), ngoại trừ ông gia sư của Cisy và Frédéric[22].

Trong số khách mời của Frédéric bao giờ cũng có Deslauriers cùng đi với Sénécal, Dussardier, Pellerin, Hussonnet, Cisy, Regimbart và Martinon (hai người cuối cùng này vắng mặt ở buổi họp mặt cuối cùng)[23].

Dussardier tập hợp Frédéric và nhóm bạn tiểu tư sản (Deslauriers, Sénécal và một kiến trúc sư, một dược sĩ, một người bán rượu, và một người làm cho công ti bảo hiểm)[24].

Cực quyền lực chính trị và kinh tế được đánh dấu bởi hai vợ chồng Dambreuse, ngay từ đầu đã được xây dựng như mục đích tối cao của tham vọng chính trị và tình yêu ("Thử nghĩ mà xem, một người có gia tài hàng triệu! Anh phải làm sao để vừa lòng ông ta, và vừa lòng cả bà vợ ông ta nữa nhé"[25]). Phòng khách của hai vợ chồng này đón tiếp "các ông bà thạo đời", có nghĩa là trong giới làm ăn, và trước năm 1848 thì hoàn toàn vắng bóng nghệ sĩ và báo chí. Ở đó người ta nói chuyện nghiêm túc, buồn tẻ,

bảo thủ: người ta nói rằng chế độ cộng hoà không thể tồn tại ở Pháp; rằng cần phải xử tử dân báo chí; rằng cần phải đưa số người thừa ở thành phố về nông thôn; người ta tố cáo những tệ nạn của "các tầng lớp thấp"; người ta nói chuyện về chính trị, bầu cử, bổ sung và tái bổ sung các văn bản pháp lí; người ta có nhiều định kiến về giới nghệ sĩ. Các phòng trong nhà Dambreuse đầy các đồ nghệ thuật. Các món ăn thì đều rất quý hiếm (cá tráp, thịt hoẵng, tôm càng) được dọn cùng những loại rượu vang ngon nhất, trong những bộ bát đĩa bằng bạc đẹp nhất. Sau bữa ăn, các ông đứng nói chuyện; còn các bà ngồi ở phía cuối phòng.

Người đại diện cho cực đối diện không phải là một nghệ sĩ lớn (đã thành danh hoặc đại diện cho phái đổi mới), mà là nhân vật Arnoux, một người buôn tranh và như vậy là người đại diện cho tiền bạc trong thế giới nghệ thuật. Trong sổ Flaubert ghi chép rất rõ ràng: ông Moreau (tên đầu tiên của Amoux) mới đầu là một "nhà công nghiệp nghệ thuật", và sau đó là "nhà công nghiệp thuần tuý"[26]. Ở đây các tổ hợp từ chỉ nghề nghiệp của nhân vật Amoux, cũng như tờ báo của ông ta *(Nghệ thuật công nghiệp) có* chức năng chỉ ra sự phủ nhận đúp được ghi trong công thức của nhân vật hai mặt, vô định này (cũng như Frédéric), và chính vì thế mà tất phải bị phá sản. *Nghệ thuật công nghiệp - "cơ* sở lai tạo", "sân chơi trung lập nơi tất cả đều tranh đua một cách hoà thuận"[27] - là nơi gặp gỡ của các nghệ sĩ nam giữ các vị thế đối lập (người theo trường phái nghệ thuật xã hội , hay theo nghệ thuật vị nghệ thuật", hoặc các nhà văn được công chúng tư sản tôn vinh). Ở đây người ta phát ngôn "tự do", có nghĩa là thô tục một cách cố ý ("Frédéric rất ngạc nghiên bởi sự trơ trẽn của họ"), và lúc nào cùng đầy ngịch lí; phong cách thì "giản dị", nhưng người ta cùng thích "làm bộ". Ở nhà Amoux, khách được mời ăn những món được đưa từ xa đến, uống những loại "rượu đặc biệt". Trong những buổi chiêu đãi người ta hăng say nói chuyện về những lí thuyết mĩ học hoặc chính trị. Người đến nhà

Arnoux thường thuộc về cánh tả, cũng như chính bản thân Amoux, thậm chí là thuộc về phái xã hội. Nhưng *Nghệ thuật công nghiệp* cũng là một công nghiệp nghệ thuật có khả năng khai thác về mặt kinh tế lao động của các nghệ sĩ bởi nó là một cấp thẩm quyền xác nhận, điều khiển sản xuất sáng tạo[28] nghệ thuật của các nhà văn và các nghệ sĩ[29].

Đứng trên một phương diện nào đó thì Amoux là người có thiên hướng đảm nhận chức năng của người buôn bán nghệ thuật, nghĩa là ông ta chỉ có thể thành công về kinh tế khi sự thật, nghĩa là sự bóc lột kinh tế, được che giấu bởi một trò chơi hai mặt và liên tục giữa nghệ thuật và tiền bạc[30]. Con người đúp, hai mặt này - là "hợp kim giữa tính thương mại và sự ngây thơ"[31], giữa sự keo kiệt có tính toán và "sự điên rồ" (như cách nói của bà Amoux[32], nhưng cũng là của Rosanette[33]), có nghĩa là sự ngông cuồng và phóng khoáng, cũng như các hành động khinh suất và không theo phép thường - là một sự tổng hợp, ít ra là trong một thời gian, các lợi thế của hai logic trái ngược nhau (một mặt là logic của nghệ thuật không vụ lợi, chỉ biết các lợi nhuận tượng trưng; và mặt khác là logic của thương mại): tính nhị nguyên của nhân vật này, còn hơn mọi tính toán giả dối, cho phép ông ta lừa gạt các nghệ sĩ ngay trong trò chơi của họ, có nghĩa là trò chơi không vụ lợi, tin tưởng, phóng khoáng, tình bạn ("Amoux vừa yêu quý vừa bóc lột Pellerin"[34]); ông ta để lại cho họ phần lớn nhất, có nghĩa là lợi nhuận tượng trưng của cái mà chính các nghệ sĩ gọi là "danh tiếng"[35], và dành lại cho mình các lợi nhuận vật chất được trích ra từ lao động của họ. Doanh nghiệp và người buôn ở giữa những người *tự* cho là mình phải từ chối việc công nhận, hoặc không biết đến lợi ích vật chất, nhân vật Amoux là người tất yếu phải hành động như một nhà tư sản trong con mắt của các nghệ sĩ, và như một nghệ sĩ trong con mắt của giới tư sản[36].

Trong khi đó thì phòng khách của Rosanette ở vị thế trung gian giữa giới giang hồ [bohème], đám nghệ sĩ nay đây mai đó, và "thế giới thượng lưu", là một "giới bán hoa"; khách mời của Rosanette đến từ hai thế giới đối lập nhau: "Các phòng khách của gái bao (và vai trò họ có từ thời đó) là một sân chơi trung lập nơi gặp gỡ của những người thuộc về các môi trường xã hội khác nhau"[37]. Trong thế giới trung gian, và hơi đáng ngờ này, người thống trị là những "phụ nữ tự do", có nghĩa là có khả năng thực hiện đến cùng chức năng *trung gian* giữa giới "tư sản" có vị thế thống trị trong xã hội, và các nghệ sĩ là người có cả vị thế thống trị và bị trị[38]; ta cũng có thể nhận thấy rằng các bà phu nhân "tư sản", là Flaubert phân tích nhà văn Flaubert người ở vị thế bị trị bởi họ là phụ nữ, cũng thực hiện chức năng giống như vậy trong phòng khách do họ tổ chức, nhưng trên một bình diện khác. Các "phụ nữ tự do" này thường có nguồn gốc xã hội trong các "tầng lớp thấp" và họ là những "gái bao" của giới thượng lưu, thậm chí của giới nghệ thuật, như các diễn viên và diễn viên múa, hoặc như nhân vật Vatnaz, nửa gái bao nửa nữ văn sĩ, được trả tiền để sống "tự do". Họ lại là người có các hành động tự do bởi tính độc đáo và ngông cuồng, và ta có thể nhận thấy rằng họ rất giống với những nghệ sĩ nay đây mai đó được gọi là *bohème,* hoặc thậm chí với những nhà văn đã có tên tuổi như Baudelaire và Flaubert, chính họ cũng đã tự hỏi về quan hệ giữa chức năng của họ và chức năng của "gái điếm". Ở những buổi chiêu đãi của những người phụ nữ này, tất cả những gì không thể tưởng tượng nổi ngay cả ở nhà Amoux[39] (chứ không nói đến phòng khách của vợ chồng Dambreuse), đều được chấp nhận: lời nói mất lịch sự, chơi chữ các kiểu, lời huênh hoang, "lời dối trá được coi như thật, lời khẳng định những điều không tưởng", hành động không theo phép lịch sự ("họ ném cam hoặc nút chai cho nhau; có thể rời chỗ ngồi để đi nói chuyện với một ai đó"). "Môi

trường sinh ra để làm vui"[40] này tổng hợp được các lợi thế của hai thế giới đối lập nhau, vừa có tự do của bên này và xa hoa của bên kia, và đồng thời không nhận sự thiếu thốn nào, bởi người thì từ bỏ sự khổ hạnh bắt buộc và người thì từ bỏ mặt nạ đạo đức. Và đúng đó là một "ngày hội gia đình" như Hussonnet nói một cách hài hước[41], buổi lễ mà các cô "gái bao" mời các nghệ sĩ trong đó thỉnh thoảng họ tìm được người bạn tâm tình (như Delmar) cùng với những người tư sản bao tiền cho họ (như Oudry); nhưng buổi hội họp gia đình ngược đời này, nơi quan hệ tiền bạc và lí trí được dùng để nuôi quan hệ tình cảm, vẫn còn bị chi phối, cũng giống như "buổi lễ đen", bởi chính cái mà nó phủ định: tất cả các luật lệ và đạo đức tư sản đều bị đẩy ra khỏi đó, trừ sự coi trọng tiền bạc, cũng như đạo đức trong một môi trường khác, có thể cản trở tình yêu[42].

Vấn đề thừa kế

Khi Flaubert xây dựng hai cực của trường[43] quyền lực như một *môi trường* thực thụ hiểu theo nghĩa của Newton[44] mà trong đó các "lực xã hội"[45], lực hút hoặc lực đẩy, được thể hiện dưới dạng các động cơ tâm lí như tình yêu hoặc tham vọng, ông đã thiết kế những điều kiện của một dạng thử nghiệm xã hội học: năm cậu con trai - trong đó có nhân vật chính Frédéric - tạm thời được nhóm lại bởi cùng có hoàn cảnh là sinh viên, sẽ được ném vào không gian của "trường quyền lực" đó, nếu nói theo ngôn ngữ vật lí học thì họ giống như các hạt được phóng vào một trường lực và quỹ đạo của các hạt này sẽ được xác định bởi quan hệ giữa các lực hiện diện trong trường và bản thân lực quán tính của mỗi hạt. Lực quán tính, hoặc sức ì này, một mặt được ghi nhận vào các khuynh hướng nhận được từ nguồn gốc xã hội và từ quỹ đạo của họ, điều đó có nghĩa là có những

yếu tố liên tục trong cách hành động xử thế, nói khác đi là một quỹ đạo có thể trở thành hiện thực; và mặt khác là "vốn" mà họ được thừa kế và là cái tham gia xác định những điều có thể và những điều không thể đối với họ trong "trường lực" đó[46].

"Trường quyền lực" là một "trường các lực khả thi" - và các lực này tác động lên mọi vật thể rơi vào trường đó - cũng là một "trường các lực tranh đấu", và như vậy có thể được so sánh với một trò chơi: mỗi cá nhân mang trong mình các xu thế (có nghĩa là toàn bộ các tính chất được ghi vào trong cơ thể, ví dụ như vẻ duyên dáng, cách đi đứng nói năng thoải mái, hoặc thậm chí sắc đẹp) và "vốn" dưới những dạng khác nhau như vốn kinh tế, vốn văn hoá, vốn xã hội; đó là những quân chủ bài để mỗi người có thể điều khiển luật chơi và xác định phần thắng, có nghĩa là toàn bộ quá trình *trưởng thành trong xã hội* mà Flaubert gọi là *"Giáo dục tình cảm"*.

Dường như Flaubert muốn thử nghiệm các lực của "trường" trên những người có các khả năng mà ông coi là các điều kiện để có thể thành đạt trong xã hội, vì vậy nhà văn "xây dựng" một nhóm các chàng trai trẻ, mỗi thành viên đều có quan hệ với các thành viên khác và đồng thời đều không giống với bất cứ ai do một loạt những nét giống và khác nhau được sắp xếp một cách khá hệ thống: Cisy là người rất giàu, thuộc giới quý tộc, có nhiều quan hệ và đẹp mã, nhưng không mấy thông minh và không có tham vọng; Deslauriers thông minh và có một ý chí lớn thành đạt, nhưng lại nghèo, không có quan hệ và cũng không đẹp trai; Martinon khá giàu, khá đẹp trai (ít ra là chính anh ta tự cho là thế), khá thông minh và cũng rất muốn thành đạt; cuối cùng Frédéric là người có tài sản vừa phải, hấp dẫn và thông minh, có nghĩa là, như ta thường nói, có tất cả, ngoài tham vọng thành đạt.

Trong trò chơi "trường quyền lực" này, phần được thua tất nhiên là *quyền lực,* cần phải đoạt hoặc giữ lấy; tất cả những ai bước vào cuộc chơi này đều có thể được phân loại theo hai tiêu chí: thứ nhất là tài sản thừa kế, có nghĩa là các con chủ bài; và thứ hai là các khuynh hướng của người được thừa kế đối với tài sản thừa kế, có nghĩa là có "ý chí thành đạt" hay không.

Điều gì làm cho một người được hoặc không được thừa kế? Điều gì làm cho anh ta tìm cách giữ gìn của thừa kế đó hoặc làm nó sinh sôi nảy nở? Flaubert đưa ra một số yếu tố trả lời cho các câu hỏi này, đặc biệt là trong trường hợp của Frédéric. Mối quan hệ với món của thừa kế luôn có nguồn gốc sâu xa trong mối quan hệ của cá nhân đối với người bố và người mẹ, là những nhân vật có tính siêu quyết định trong đó các yếu tố tâm lí (mà phân tâm học nghiên cứu) được trộn lẫn với các yếu tố xã hội (là đối tượng của xã hội học). Và tính hai mặt của Frédéric đối với của thừa kế, nguồn gốc của những băn khoăn của anh ta, có thể bắt nguồn từ tính hai mặt đối với bà mẹ là một nhân vật lưỡng tính, vừa là nữ vừa là nam bởi việc bà thay thế cho ông bố mất sớm, mà ông bố thì thường là người đại diện cho tham vọng xã hội. Trở thành quả phụ bởi vì ông bố, "thuộc tầng lớp bình dân", "bị một nhát kiếm đâm chết trong khi bà đang mang thai, và để lại cho bà một món tài sản không mấy chắc chắn", bà mẹ có ý chí, xuất thân từ một gia đình quý tộc nhỏ ở tỉnh lẻ này, đã chuyển hết sang cho Frédéric mọi tham vọng đạt lại tới sự thành công trong xã hội và không ngừng nhắc nhở những quy tắc của thế giới làm ăn và tiền bạc, và cả những quy tắc trong thế giới tình yêu. Và Flaubert đã gợi ý (nhất là trong đoạn nói về cuộc gặp gỡ cuối cùng: "anh cảm thấy điều gì đó thật không tả nổi, một sự ghê tởm và như sợ hãi một sự loạn luân") rằng Frédéric đã chuyển tình yêu mẹ sang bà Amoux, người đã làm cho tình yêu chiến thắng tiền bạc.

Như vậy là chúng ta có thể thiết lập một sự phân loại đầu tiên giữa những người "tiểu tư sản" là người không có gì khác ngoài ý chí của họ như Deslauriers và Hussonnet[47], và những người có của thừa kế. Và trong số những người được thừa kế, có người chấp nhận điều kiện đó, họ có thể hài lòng với việc giữ vững địa vị của mình như Cisy anh chàng quý tộc, hoặc cố gắng làm của thừa kế sinh sôi nảy nở như Martinon, anh chàng tư sản đầy đắc thắng. Thật ra, Cisy không có chức năng khác ngoài việc biểu hiện một trong những khả năng xử thế đối với tài sản thừa kế, và nói chung là với hệ thống các vị thế có thể được thừa kế: Cisy là người thừa kế hiền lành, anh ta hài lòng với việc được thừa kế, bởi món tài sản thừa kế, các tài sản anh ta có, các tước quý tộc, nhưng cũng bởi sự thông minh có hạn, anh ta không thể làm gì khác, mà anh ta cũng không làm gì để mọi việc có thể khác đi. Trong khi đó, có những người được thừa kế lại gây chuyện như Frédéric, họ từ chối thừa kế, hoặc từ chối thừa kế tài sản thừa kế của họ.

Sự chuyển giao quyền lực giữa các thế hệ bao giờ cũng là một thời điểm quan trọng trong lịch sử mỗi gia đình. Một trong những lí do là mối quan hệ *chiếm hữu tương hỗ* tạm thời bị đe doạ, đó là mối quan hệ giữa tài sản vật chất, tài sản văn hoá, tài sản xã hội và tài sản tượng trưng, và các cá nhân sinh học được đào tạo bởi và cho sự chiếm hữu. Thật vậy, xu hướng được bảo toàn của tài sản (và qua đó là toàn bộ cấu trúc xã hội) chỉ có thể được thực hiện khi tài sản thừa kế được trao cho người thừa kế, và khi, thông qua sự trung gian của những người tạm thời có trách nhiệm và phải bảo đảm sự kế tục đó, "người chết (có nghĩa là tài sản) bắt lấy người sống (có nghĩa là một nghiệp chủ được thừa kế và có khả năng thừa kế)".

Frédéric không có đầy đủ những điều kiện đó: anh ta là người sở hữu nhưng lại không muốn bị tài sản sở hữu sở hữu lại mình, nhưng cũng không vì thế mà chối bỏ sự sở hữu, anh ta từ chối không chịu làm theo lệ

thường và không chịu tìm cách có được một "vị thế" xã hội và một người vợ có của hồi môn[48], mà đó là hai tính chất duy nhất, trong thời kì lịch sử và trong môi trường xã hội đó, có thể mang lại các công cụ và các biểu tượng của sự tồn tại xã hội. Frédéric muốn thừa kế (tài sản), nhưng không muốn là người thừa kế (về mặt xã hội). Anh thiếu cái mà giới tư sản gọi là "tính nghiêm túc", có nghĩa là khả năng xử thế theo khuôn mẫu: đó là một hình thức xã hội của nguyên tắc đồng nhất là điều duy nhất có thể thành lập một bản sắc xã hội rõ rệt. Khi Frédéric tỏ ra không có khả năng tự coi mình là nghiêm túc, tự đồng nhất mình với cá nhân xã hội đã được chuẩn bị (ví dụ như trong vai "chồng chưa cưới" của cô Louise[49]) và qua đó đem lại những bảo đảm cho một tương lai nghiêm túc, anh ta phá tan hiện thực của sự "nghiêm túc" và mọi "đạo đức gia đình và dân chủ"[50]. Đó là đạo đức của những người đồng nhất với tầng lớp xã hội mà họ đại diện, làm những việc cần làm, chuyên tâm vào việc đang làm, dù là "tay tư sản" hay "nhà xã hội".

Martinon giống Frédéric ở nhiều điểm, nhưng đó là nhân vật đối lập lí tưởng đối với Frédéric. Ở cuối truyện, Martinon là người thắng cuộc, bởi anh ta đã nhập một cách nghiêm túc vào những vai mà Frédéric chỉ coi là để diễn trò: ngay từ lần đầu tiên khi nhân vật này xuất hiện, Flaubert đã ghi nhận rằng anh ta "đã muốn có vẻ nghiêm túc",[51] và sau đó miêu tả rằng ở buổi chiêu đãi lần thứ nhất ở nhà Dambreuse, trong khi những người khác cười đùa và "nói chuyện hài hước" thì "chỉ có Martinon tỏ ra là người nghiêm túc"[52], còn Frédéric thì nói chuyện phiếm với bà Dambreuse. Nói chung là khi hai nhân vật này cùng xuất hiện thì Martinon luôn cố gắng thuyết phục những "người nghiêm túc" về "sự nghiêm túc" của mình, và hoàn toàn đối lập với thái độ của Frédéric luôn tìm đến nói chuyện với các

bà để tránh sự chán chường của giới mày râu ("Những chuyện này làm Frédéric buồn chán, bởi thế anh đi lại gần đám các bà.")[53]

Sự khinh thị của Frédéric đối với những người *nghiêm túc,* luôn sẵn sàng như Martinon chấp nhận đầy hồ hởi những trạng thái mà họ được phép và những phụ nữ được hứa hẹn với họ, có mặt trái là sự thiếu quyết đoán và không an tâm mà anh ta thấy khi đối diện với một vũ trụ không mục đích cũng như không chỉ dẫn đảm bảo. Anh ta là đại diện cho một trong những cách thức, không phải là hiếm nhất, hiện thực hóa tuổi trẻ tư sản theo những thời điểm hay thời kì, bằng thứ tu từ học của phái quý tộc hay trong những ngữ cú bình dân, đậm màu duy mĩ trong cả hai trường hợp.

Là người tư sản đang hình thành và trí thức lâm thời, bắt buộc phải tạm thời chấp nhận hoặc bắt chước hành vi của trí thức, nhân vật Frédéric có xu hướng lưỡng lự do có hai lực quyết định đối lập cùng tồn tại: nằm ở trung tâm một "trường lực" được cấu trúc bởi sự đối lập giữa một cực là quyền lực của kinh tế hoặc chính trị, và cực kia là uy tín của tri thức hoặc nghệ thuật (mà trong trường hợp này lực hút của cực thứ hai lại được tăng lên bởi logic riêng của môi trường sinh viên), Frédéric nằm trong một vùng phi trọng lực xã hội nơi các lực đang tạm thời bù trừ và trung hoà cho nhau sẽ kéo anh ta về hướng này hay hướng khác trong xã hội.

Cũng qua nhân vật Frédéric, Flaubert đặt vấn đề về điều làm cho thời thanh niên trở thành một *thời điểm quyết định*. "Bước vào đời", như người ta vẫn thường nói, có nghĩa là chấp nhận tham gia vào một trong những cuộc chơi xã hội được xã hội công nhận, và chấp nhận trả giá *đầu tư* bước đầu, kinh tế và tâm lí, thứ được bao hàm trong hành vi tham gia vào những *trò chơi nghiêm túc* là yếu tố cấu thành của thế giới xã hội. Sự tin tưởng vào trò chơi, vào giá trị và vào cái giá được thua của trò chơi, được thể

hiện, như ở nhân vật Martinon, trước hết trong sự nghiêm túc, và thậm chí trong tinh thần nghiêm túc, xu hướng coi mọi vật và mọi người được xã hội chỉ định như nghiêm túc, trước hết là bản thân mình, là nghiêm túc, và chỉ những người và những vật này mà thôi.

Frédéric không tập trung nổi vào một trong những trò chơi, trong lĩnh vực nghệ thuật hay tiền bạc, mà xã hội tổ chức. Nhân vật này từ chối *ảo tưởng thực tế,* có nghĩa như một ảo tưởng được xã hội nhất trí chấp nhận và chia sẻ; và anh ta trốn vào *ảo tưởng* thật sự, được chỉ tên rõ ràng, mà hình thái tiêu biểu nhất là ảo tưởng tiểu thuyết trong những hình thức cực đoan nhất, ví dụ như ở Don Quixote, hoặc Emma Bovary. Bước vào đời được hiểu như bước vào ảo tưởng thực tế được đảm bảo bởi toàn bộ cộng đồng, không phải là một điều hiển nhiên. Và những thiếu niên lãng mạn, như Frédéric và Emma, hoặc ngay chính bản thân Flaubert, coi hư cấu là nghiêm túc do không có khả năng coi thực tế là nghiêm túc, cho chúng ta thấy rằng "thực tế" mà ta dùng làm thước đo cho mọi hư cấu chỉ là cái quy chiếu được bảo đảm một cách phổ biến của một ảo tưởng tập thể[54].

Như vậy là trong không gian phân cực của "trường quyền lực" đó, trò chơi và giá đặt cược đã sẵn sàng: giữa hai cực đối lập không thể có bất kì sự dung hoà nào, và không ai có thể đặt một lúc hai cửa, bởi muốn được hết thì sẽ thua cả. Flaubert miêu tả tính cách của mỗi nhân vật, cũng như các quân bài được chia cho người chơi. Như vậy là cuộc chơi đã có thể bắt đầu. Mỗi nhân vật được xác định bởi một công thức gốc, không cần phải chi tiết hoá và càng không phải hợp thức hoá, cho phép hướng sự lựa chọn của nhà văn (công thức này hoạt động có lẽ cũng giống như cảm tính thực hành của tập tính *habitus*[55], trong thực tế hằng ngày giúp ta cảm nhận hoặc hiểu được hành động của những người xung quanh). Các hành động, các tác động qua lại, các quan hệ tranh đua hoặc xung đột, hoặc thậm chí những

tình cờ may mắn hoặc rủi ro trong một đường đời, tất cả những sự kiện đó thật ra là cơ hội để thể hiện bản chất của các nhân vật bằng cách trải dài nó ra trong dòng thời gian dưới dạng một *chuyện*.

Như vậy, hành động của mỗi nhân vật cho phép làm rõ hơn hệ thống những nét khác biệt đối lập nhân vật đó với tất cả mọi thành viên trong nhóm thử nghiệm, nhưng không thay đổi công thức ban đầu. Thật ra, mỗi người trong nhóm đều là một tổng thể trong mỗi biểu hiện cụ thể, được chuẩn bị trước để có thể hoạt động như một dấu hiệu dễ dàng được tiếp nhận cho mọi hành vi trong quá khứ và tương lai. Ví dụ, "bộ râu quai nón" của Martinon báo hiệu cho tất cả những hành động của anh ta về sau này, từ nước da trắng xanh, những tiếng thở dài và những lời than thở mà qua đó anh ta để lộ sự sợ hãi, không muốn bị dính dáng vào vụ nổi dậy, hoặc những lời bình luận rụt rè và mâu thuẫn khi nhóm bạn bè chỉ trích vua Louis-Philippe - thái độ mà chính Flaubert cho là có quan hệ với sự ngoan ngoãn đã giúp cho anh ta thoát làm bài phạt trong những năm ở trường nội trú và sau đó giúp cho anh ta được các giáo sư luật quý mến - cho đến sự tỏ ra nghiêm túc trong hành động cũng như trong lời nói cố tình tỏ ra bảo thủ trong các buổi chiêu đãi ở nhà Dambreuse.

Nếu *Giáo dục tình cảm,* câu chuyện về một nhóm thanh niên mà các yếu tố được liên kết với nhau bởi một tổ hợp gần như có hệ thống và được đưa vào vòng tác động của toàn bộ các lực hút hay lực đẩy của "trường quyền lực", có thể được đọc như một tiểu thuyết, thì đó là do cấu trúc của hư cấu truyện kể gây nên ảo tưởng về thực tế, được che giấu dưới những tác động qua lại của các nhân vật được nó sắp đặt, cũng giống trong thực tế xã hội. Và chính vì những sự tương tác mạnh nhất lại là những quan hệ tình cảm, và điều này đã được chính tác giả lưu ý ngay từ đầu, ta có thể dễ dàng hiểu rằng những quan hệ này che giấu toàn bộ cơ sở cho phép tìm hiểu chúng trong con mắt những nhà bình luận mà "khiếu văn" của họ

không hướng về việc đi tìm chìa khoá để giải đáp các tình cảm trong các cấu trúc xã hội.

Tuy vậy các nhân vật của Flaubert không có vẻ là những tổ hợp trừu tượng, đó là do không gian xã hội của họ là một không gian chật hẹp: trong một thế giới hữu hạn và khép kín, giống với thế giới các tiểu thuyết hình sự trong đó tất cả các nhân vật ở trên một hòn đảo hoặc ở trong một lâu đài ở nơi vắng vẻ, hai mươi nhân vật của *Giáo dục tình cảm* có rất nhiều cơ hội để gặp nhau, với kết cục tốt đẹp hoặc rủi ro, có nghĩa là để áp dụng trong một cuộc phiêu lưu cần thiết, mọi hiệu quả của "công thức" cá nhân trong đó các tình tiết hành động đã được ghi trước: ví dụ như sự tranh đua để chiếm lấy tình cảm của một phụ nữ (giữa Frédéric và Cisy với Rosannette, hoặc giữa Martinon và Cisy về Cécile) hoặc để đoạt lấy một vị thế (giữa Frédéric và Martinon để chiếm lấy sự đỡ đầu của ông Dambreuse).

Đến lúc bước đầu tổng kết và so sánh quỹ đạo [trajectoire] của các nhân vật, ta được biết rằng "Cisy có lẽ sẽ không tốt nghiệp khoa luật". Mà Cisy cần gì phải tốt nghiệp cơ chứ? Như truyền thống trong giới quý tộc đã định trước, sau một thời trẻ tuổi ở Paris để tiếp xúc với những người, những cách sống và tư tưởng "ngoại đạo", anh ta sẽ sớm trở về với con đường được vẽ ra thẳng trước mắt đưa anh ta đến tương lai đã được chuẩn bị từ trong quá khứ, có nghĩa là về "lâu đài của tổ tiên" nơi anh ta sẽ đắm chìm trong tôn giáo và là bố của tám đứa trẻ" cho tới cuối đời, như đã định trước. Hình mẫu tiêu biểu của sự tái tạo đơn giản, Cisy đối lập *với* Frédéric người được thừa kế nhưng lại từ chối tài sản của mình, cũng như Martinon tìm mọi cách để gia tăng tài sản được thừa kế bằng cách kết hợp "vốn" được thừa hưởng (của cải, quan hệ, sắc đẹp và trí thông minh) với ý chí thành đạt mà ta chỉ có thể thấy được ở tầng lớp tiểu tư sản, các yếu tố đó sẽ đảm bảo cho anh ta quỹ đạo cao nhất trong những quỹ đạo có thể. Sự

quyết đoán của Martinon, ở cực đối lập so với sự do dự của Frédéric, chắc chắn có hiệu quả như vậy phần lớn là nhờ các hiệu ứng tượng trưng đi cùng với mọi hành động được đánh dấu bởi sự quyết đoán này: phương thức hành động đặc biệt cho phép biểu hiện khuynh hướng đối với cái được thua, sự "nghiêm túc", "quyết tâm", "hào hứng" (hoặc ở cực đối lập là sự "không nghiêm túc", "ngạo mạn" và "khinh suất") là bằng chứng chắc chắn nhất về sự công nhận các vị thế (xã hội) mong muốn, và vì vậy sự thần phục trật tự (xã hội) muốn được hội nhập vào, và chính đó là điều mà mỗi nhóm xã hội đều yêu cầu ở những người có trách nhiệm phải tái tạo lại chúng.

Mối quan hệ giữa Frédéric và Deslauriers vẽ nên sự đối lập giữa những người thừa kế và những chỉ thừa kế khao khát sở hữu, nghĩa là giữa người tư sản và tiểu tư sản. Như cuộc phiêu lưu ở nhà bà người Thổ: Frédéric có tiền nhưng lại thiếu dũng khí; Deslauriers thì dám liều nhưng lại không có tiền và chỉ có thể theo đuôi Frédéric chạy trốn.

Khoảng cách xã hội chia tách họ được nhắc lại nhiều lần thông qua sự đối lập của sở thích. Deslauriers thì ham thích mĩ thuật tinh tế và không màng tới những sự tỉ mẩn của giới học đòi ("tội nghiệp, anh ta thèm khát sự sang trọng dưới hình thức rõ ràng nhất"[56]): "Tớ nếu ở địa vị cậu, Deslauriers nói, tớ sẽ sắm sửa đồ ăn bằng bạc không phải vì sự yêu thích của kẻ xa hoa, nó cho thấy gốc gác xoành xĩnh"[57]. Quả thực, anh "có tham vọng sự giàu có như phương tiện quyền lực với mọi người", trong khi mà Frédéric lại hình dung tương lai của kẻ duy mĩ[58]. Ngoài ra, Frédéric nhiều lần cho thấy xấu hổ về mối quan hệ của mình với Deslauriers[59] và cho thấy rõ với bạn mình sự khinh thị đó[60]. Và như để nhắc lại cơ sở toàn bộ lối cư xử của Deslauriers (và sự khác biệt của anh ta với Frédéric), Flaubert

biến vấn đề về sự *thừa kế* thành nguyên cớ của sự thất bại chấm dứt những tham vọng đại học của Deslauriers: tham dự kì thi thạc sĩ "với một luận văn về quyền để lại tài sản bằng di chúc mà anh ủng hộ người ta phải hạn chế hết mức có thể", "sự ngẫu nhiên khiến anh ta chơi trò may rủi với Thời hiệu pháp lí cho đề tài bài học", điều ấy cho anh cơ hội kéo dài sự đả kích chống lại sự thừa kế và những kẻ thừa kế; được nhấn mạnh bởi sự thất bại của anh trong "những lí thuyết đáng chê trách" khiến anh thất bại, sự thất bại báo trước việc bãi bỏ những sự kế thừa thân thích [successions collatérales], chỉ ngoại lệ cho Frédéric…[61]. Một vài nhà bình luận - và nhất là Sartre - tự hỏi đầy nghiêm túc về sự tồn tại của một mối quan hệ đồng tính giữa Frédéric với Deslauriers, nhân danh một trong những đoạn của *Giáo dục tình cảm,* ở đó cấu trúc khách quan của mối quan hệ giữa các giai tầng hé lộ ra rõ nhất trong sự tương tác giữa các cá nhân: "Rồi anh nghĩ tới chính con người Frédéric. Thân hình luôn tạo cho anh một sự hấp dẫn gần như kiểu phái nữ"[62]. Điều này thực tế chỉ là một cách tương đối sáo mòn khi thông báo về sự khác biệt xã hội kiểu *hexis* [tâm thế] về thân thể và cung cách, khi nằm trong trật tự của sự tinh tế, sự lịch lãm, chúng đẩy Frédéric về phía nữ tính, thậm chí sự ủy mị như người ta thấy trong một đoạn khác thế này: "Anh có một hiểu biết khác ở Trường học, hiểu biết về ông Cisy, con của một đại gia đình và như một quý cô trong cách hành xử và thái độ của mình"[63]. Thêm vào những sự khác biệt căn bản hơn trong cung cách cần phải kể đến những những khác biệt trong quan hệ với tiền bạc, như Pierre Coigny quan sát, Frédéric hiển nhiên "hiểu biết theo kiểu phụ nữ về tiền bạc, anh dùng nó như một phương tiện hưởng lạc và xa xỉ hơn là quyền lực"[64].

Nguyên tắc của quan hệ đặc biệt giữa hai người bạn được gắn vào trong mối quan hệ giữa nhà tư sản và tiểu tư sản: khao khát được nhận đồng,

được đứng vào vị trí, được coi mình như người khác cấu thành nên ước vọng tiểu tư sản, và rộng hơn cấu thành nên vị thế *kẻ có cao vọng* (hay của kẻ thứ hai, "phiên bản kép"). Hiển nhiên người ta nghĩ tới bước đi mơ hồ mà Deslauriers thực hiện nhân danh Frédéric đối với Bà Amoux, tới những cân nhắc của chàng vào lúc cố gắng nhận được hai "cơ may" từ Frédéric, ông Dambreuse và bà Amoux, trong việc đứng ở vị trí của anh ta khi thay thế anh ta, hay là tới chiến lược được chàng thực hiện với Louise, "hôn thê" của Frédéric mà cuối cùng đã cưới được: "Chàng đã bắt đầu không chỉ ngợi khen người bạn của họ, mà còn bắt chước dáng vẻ, ngôn ngữ của anh ấy trong chừng mực có thể"[65].

Thiên hướng của Deslauriers tự mình nhận đồng vào Frédéric, nhiệt tình đi theo sự nghiệp của anh, tự tưởng tượng "hầu như là anh, bằng một sự tiến triển tri thức kì lạ ở đó có sự trả thù và cả sự yêu mến, sự bắt chước và sự táo gan", không xuất phát từ một ý thức sắc nhọn về sự khác biệt chia tách chàng với Frédéric, *một cảm thức* về khoảng cách xã hội buộc anh phải giữ khoảng cách, dù là trong tưởng tượng. Khi biết rằng điều là tốt với người này không nhất thiết là thế với người khác, chàng đứng ở đúng vị trí của mình ngay cả khi chàng đứng vào vị trí: "Trong vòng mười năm Frédéric cần thành nghị viên, bộ trưởng, tại sao không? Với gia sản của mình mà anh sắp chạm vào, trước tiên anh có thể lập một tờ báo; đó chỉ là khởi đầu; tiếp đó người ta sẽ thấy. Còn về phần mình, anh luôn tham vọng một chân giáo sư ở trường Luật"[66]. Nếu chàng gắn tham vọng của mình với những tham vọng của Frédéric, đó luôn là để những tham vọng của mình, thực tế và có giới hạn, phụ thuộc vào họ: "Cậu cần đi vào thế giới đó! Cậu sẽ đưa tớ vào sau!". Chàng có những tham vọng *vì Frédéric:* nhưng điều đó có nghĩa là chàng cho Frédéric vay không phải những tham vọng *của mình* theo đúng nghĩa, mà là những tham vọng mà chàng như cảm thấy được biện minh hoàn toàn khi thử thách *xem có phải* chàng chỉ có các

phương tiện mà Frédéric có sẵn: "Một ý tưởng xuất hiện trong chàng: ý tưởng có mặt ở nhà ông Dambreuse và hỏi vị trí thư kí. Vị trí này dĩ nhiên sẽ không có việc mua một số lượng nhất định các cổ phần. Chàng nhận ra *sự điên rồ* trong dự định của mình và tự bảo: "Ôi không! Có thể thật tệ". Khi đó chàng tìm cách hành động sao cho để giành mười lăm ngàn quan. Một số tiền lớn đến thế không *là gì với Frédéric* hết! Nhưng nếu chàng có nó, thật là một đòn bẩy đáng kể!"[67]. Sự dễ dãi của người thừa kế kì dị, kẻ có thể phung phí gia sản thừa kế hay bằng lòng với sự xa xỉ khi từ chối gia sản đó, không phải là để giảm bớt khoảng cách khách quan chia rẽ anh ta với những kẻ cao vọng khác: là sự kết án ngầm với thói mới nổi ganh ghét và dúm dó, sự dễ dãi đó chỉ có thể thêm sự căm ghét đầy xấu hổ vào cho ham muốn không thể thú nhận [của những kẻ này].

Niềm hi vọng đến tuyệt vọng được là một kẻ khác dễ dàng biến chứng thành sự tuyệt vọng khi thấy bị thất bại và cái tham vọng qua ủy nhiệm được hoàn tất bằng sự *tức giận luân lí:* Frédéric vì đã có điều mình có, hẳn có thể sẽ có tham vọng mà Deslauriers có với chính anh; hay là Deslauriers, vì đã là thứ mà chàng trở thành, hẳn sẽ có các phương tiện mà Frédéric sở hữu. Còn cần dõi theo Flaubert: "tay thư kí cũ nổi cáu khi thấy tài sản của kẻ kia rất lớn. "Hắn có một thói quen đáng thương. Đó là một kẻ ích kỉ. Này, tôi khinh vạn rưỡi quan của hắn"". Người ta tới một nguyên tắc của *sự biện chứng hận thù* kết án ở kẻ khác sự sở hữu mà anh ta thèm muốn cho chính mình. "Tại sao anh ta lại cho vay chúng chứ? Vì đôi mắt đẹp của bà Arnoux. Bà ta là nhân tình mà! Deslauriers không nghi ngờ gì hết. "Đó là thêm một thứ mà đồng tiền phục vụ". Những suy nghĩ *căm ghét* xâm chiếm chàng". Sự đam mê đầy bất hạnh với những việc chiếm hữu không thể, và đi kè mtheo đó là sự ngưỡng mộ bị cưỡng đoạt, cả hai điều này được dành để được hoàn tất trong sự căm ghét khác, đó là cách duy nhất thoát khỏi sự căm ghét chính mình khi sự ham muốn được áp dụng cho

những quyền sở hữu, nhất là về thân thể hay được sát nhập, như các cách thức mà ta không thể chiếm hữu mà không vì thế có thể phá hủy hết ham muốn chiếm hữu (là như thế khi sự kết án đầy phẫn nộ của "kẻ sáng láng", thường có ở những "kẻ thông thái rởm" như Flaubert nói, thường nhất chỉ là hình thức đảo ngược của một ham muốn không có gì để đối lập với giá trị thống trị mà một phản giá trị, kẻ "nghiêm túc", được định nghĩa do việc *tước bỏ* khỏi giá trị bị kết án).

Nhưng oán hận không phải là lối thoát duy nhất; nó phát triển đan xen với sự duy ý chí: "Tuy thế, có phải ý chí không phải là yếu tố chủ chốt của các doanh thương? Và vì nó chiến thắng mọi thứ…"[68]. Điều mà có thể chỉ cần Frédéric muốn, Deslauriers phải nhận được bằng ý chí, cho nên để có nó chàng phải quyết có chỗ đứng của Frédéric. Cái nhìn đặc trưng này cho giới tiểu tư sản vốn khiến cho sự thành công xã hội phụ thuộc vào ý chí và vào thiện ý cá nhân, thứ đạo đức co quắp đó của nỗ lực và của công trạng hướng sự oán hận đến mặt trái của nó, cả hai điều được kéo dài một cách tất yếu trong một cái nhìn về thế giới xã hội, cái nhìn kết hợp xu thế nhân tạo với sự ám ảnh quyền lực giấu mặt [cryptocratie], nửa lạc quan vì sự miệt mài và mánh khóe có thể làm mọi thứ, nửa tuyệt vọng vì các động lực bí mật của cơ chế này được bỏ mặc cho *âm mưu* chỉ của những người am hiểu. *"Khi chỉ luôn thấy thế giới* thông qua cơn sốt của những sự thèm muốn của mình, chàng hình dung nó như một *sự sáng tạo giả tạo,* hoạt động căn cứ vào các quy luật toán học. Một bữa tối trong thành phố, cuộc gặp của một người có chức vị, nụ cười của một người đàn bà xinh đẹp tất cả đều có thể - qua một loạt hành động được quy giản vào nhau - có những kết quả khổng lồ. Một số phòng khách Paris giống như *những cỗ máy* nhận chất liệu ở dạng thô và trả lại nó tăng gấp trăm lần về giá trị. Anh tin vào những cô gái đỏm dáng khuyên các nhà ngoại giao, tin vào những đám cưới giàu có nhận được nhờ mưu mẹo, tín vào tài năng của các chủ galerie, vào

những sự dễ dãi của sự ngẫu nhiên dưới bàn tay những kẻ mạnh"[69]. Cũng là như thế mà thế giới của quyền lực xuất hiện khi nó được nhận ra từ bên ngoài, và nhất là từ xa và từ phía dưới, bởi ai đó khao khát bước vào: trong chính trị cũng như ở chỗ khác người tiểu tư sản bị *dẫn tới thói sính chữ sính đô* [allodoxia], tức lỗi cảm nhận và đánh giá khi *nhận* cái này là cái khác[70].

Nỗi oán hận là một sự nổi loạn bị thần phục. Sự thất vọng do tham vọng bị phản bội tạo nên một ao ước được thừa nhận. Chủ nghĩa bảo thủ không bao giờ bị nhầm: nó biết thấy ở đó sự vinh danh tốt nhất dành cho trật tự xã hội, trật tự của sự bực mình và của tham vọng bị tước đoạt; khi nó biết làm lộ ra sự thật gia tăng của một cuộc nổi loạn vị thành niên trong quỹ đạo dẫn cuộc sống giang hồ nổi loạn của thanh thiếu niên tới chủ nghĩa bảo thủ tỉnh ngộ hay tới thói cuồng tín phản động của lứa tuổi chín mươi.

Như ta thấy Hussonnet, một anh tiểu tư sản khác mà Flaubert khó phân biệt với Deslauriers, từng thực hiện từ rất sớm một sự nghiệp văn chương: là hóa thân tiêu biểu của giới giang hồ, vốn được dành cho sự tước bỏ vật chất và cho sự thất vọng trí thức mà Marx gọi là *Lumpenproletariat* [giới vô sản bần cùng] và Weber gọi là "intelligentsia proletaroide" [giới trí thức vô sản], anh được đứng vững suốt nhiều năm trong thân phận "thanh niên văn chương", người quan tâm tới việc viết "các vở kịch vaudeville không được nhận" và "mài giũa câu thơ". Đi từ thất vọng này tới thất vọng khác, từ nhật báo bị hỏng thành tuần báo được dự kiến vô vàn[71], chàng thiếu niên có phần ảo tưởng - người không hề có các phương tiện vật chất (các khoản niêm liễn) lẫn các phương tiện trí thức cần thiết để đủ lâu chờ đợi sự thừa nhận của công chúng - trở thành một kẻ giang hồ cau có, sẵn sàng gièm pha mọi thứ trong nghệ thuật của những người đương thời cũng như trong hành động cách mạng[72]. Kết cục, anh lại thấy được đặt ở vị trí

người cầm trịch một nhóm phản cách mạng[73], người trí thức rời bỏ tất cả, nhất là mọi thứ trí thức, và sẵn sàng cho mọi thứ, ngay cả viết các bản tiểu sử các ông chủ công nghiệp[74], để nhận được "vị thế cao" từ đó anh chế ngự "mọi sân khấu và mọi báo chí"[75].

Chỉ còn Frédéric. Là người thừa kế không muốn trở thành thứ mà anh đang như thế, tức là ông tư sản, anh dao động giữa các chiến lược loại trừ nhau, và buộc phải chối bỏ những khả năng được dành cho mình - nhất là thông qua đám cưới với Louise - cuối cùng anh làm tổn hại mọi cơ may tái sản xuất. Các tham vọng đầy mâu thuẫn đưa anh liên tiếp tới hai cực của không gian xã hội, tới sự nghiệp nghệ sĩ và tới chuyện doanh thương, và song song với đó là hai người phụ nữ gắn với những vị thế này, là đặc tính của một kẻ *không có gì nghiêm trang cả* (từ khác để nói điều nghiêm túc), kẻ không có khả năng đối lập sự cưỡng lại nhỏ nhất với các sức mạnh của trường.

Mọi thứ mà anh có thể đối lập với các sức mạnh ấy, đó là gia sản của mình mà anh dùng để hãm chậm lại cái thời điểm anh được thừa kế, để kéo dài tình trạng do dự đặc trưng cho anh.

Khi lần đầu tiên anh "bị phá sản, cạo sạch, thua cuộc", anh từ chối Paris và với mọi thứ gắn với mình, "nghệ thuật, khoa học, tình ái"[76], để nhẫn nại đi học theo Thầy Prouharam; nhưng ngay khi được thừa kế từ chú của mình, anh quay lại với giấc mơ Paris từng xuất hiện với mẹ, người chịu trách nhiệm cho việc nhắc nhở lại trật tự [tư sản], nghĩa là với những cơ may khách quan, như một "sự điên rồ, một sự phi lí"[77]. Một sự sụp đổ mới trong các hành động của mình khiến anh quyết định quay trở lại tỉnh lẻ, nhà mẹ đẻ và cô Roque, nghĩa là về "chốn tự nhiên" trong trật tự xã hội. "Cuối tháng bảy, một sự hạ thấp khó giải thích khiến cổ phiếu của Nord rơi.

Frédéric không bán phần của mình; anh mất một phát sáu vạn quan. Thu nhập giảm rõ rệt. Anh phải hoặc buộc thu hẹp chi tiêu, hoặc kiểm kê, hoặc có một đám cưới ra trò".[78]

Vì không có cả sức mạnh riêng mình, dù đó là xu hướng kiên gan trong vị thế ưu thắng đặc trưng cho những kẻ thừa thế có khả năng tự xếp đặt, hay là khao khát được bước vào nơi định nghĩa con người tiểu tư sản, nên anh thách thức bộ luật căn bản của trường quyền lực khi cố gắng tránh những lựa chọn không thể đảo ngược, chúng quyết định tới sự già cỗi xã hội và cố gắng dàn xếp những sự bắt buộc, nghệ thuật và tiền bạc, tình yêu điên rồ và tình yêu lí trí. Và anh thấy đúng khi vào cuối câu chuyện, được dạy bảo bởi vô vàn những sự thua cuộc, anh gắn thất bại của mình cho "việc thiếu vắng đường chỉ ngắn nhất".

Vì không thể tự quyết định, không thể đành nhịn cái này cái kia trong số những khả thể không tương thích, nên Frédéric là một con người kép, có hay không tính hai mặt, tức là thiên về sự lẫn lộn hay sự đan chéo, tự phát, bị kích thích hay bị bóc lột, hoặc thiên về trò chơi kép của "sự tồn tại kép"[79], thứ được sự cộng sinh các vũ trụ tách biệt làm cho trở nên khả thể, và nó cho phép làm chậm lại một thời gian những quyết định.

Chính bởi một sự lẫn lộn đầu tiên mà cơ chế có tính kịch tổ chức nên tác phẩm hiện ra. Deslauriers, người tới nhà Frédéric vào lúc anh chuẩn bị đi, tin rằng anh sẽ đi ăn tối ở nhà Dambreuse chứ không phải nhà Amoux, và pha trò: "Người ta cứ tưởng rằng cậu sẽ cưới tôi đấy[80]". Là sự lẫn lộn, được thực hiện một cách ích kỉ bởi Frédéric, khi Rosanette tin là anh sẽ khóc như mình trước cái chết của đứa con hai người, trong khi anh lại nghĩ tới bà Arnoux[81]; hay khi Rosanette, được Frédéric tiếp trong căn hộ được chuẩn bị bởi chính bà Arnoux, lại nghĩ là cho mình những sự ân cần và giọt

nước mặt thực ra được dành cho người khác của Frédéric, dù Frédéric không làm chút gì để lừa dối cả. Còn là sự lẫn lộn khi Frédéric tố cáo Rosanette đã tham gia chống lại Amoux (tức là chống lại bà Amoux) bằng những sự truy đuổi mà thực ra bà Dambreuse mới là thủ phạm đích thực[82]. Chính những sự đan chéo nhau về tình ái của Frédéric mới mang lại ý nghĩa cho sự đối ngẫu chéo ẩn trong tiếng kêu xé lòng của Rosanette: "Tại sao anh lại đi giải trí ở chỗ những bà đứng đắn?"[83]. Đó là một buổi nhảy được Martinon tổ chức với sự đồng lóa vô ý của Frédéric, vì quá hạnh phúc được ngồi cạnh bà Amoux, Martinon đã lấy đi của anh vị trí sao cho được ngồi cạnh Cécile[84]. Buổi nhảy khác đầy trí thức cũng được Martinon tổ chức: một lần nữa với sự đồng lõa của nạn nhân, Martinon đẩy bà Dambreuse vào vòng tay của Frédéric, trong khi Martinon ve vãn Cécile và sẽ cưới làm vợ và do thế nhờ cô thừa kế gia sản của ông Dambreuse, mà trước đó anh này từng theo đuổi ở bà Dambreuse, bà này cuối cùng không được thừa kế từ chồng, đúng vào lúc Frédéric được thừa kế.

Frédéric bằng các chiến lược của trò chơi kép tìm kiếm các phương tiện để tồn tại chốc lát trong thế giới tư sản, nơi anh nhận ra "thế giới thực sự của mình"[85] và nó cung cấp cho anh "một sự thỏa mãn, một sự hài lòng sâu sắc"[86]. Anh cố thương thỏa các mâu thuẫn bằng cách giành cho chúng các không gian và thời gian tách biệt nhau. Với giá của một sự chia tách duy lí khỏi thời đại của anh và khỏi vài lời nói dối, anh tích lũy được ái tình quý tộc của bà Dambreuse, đại diện của "sự kính trọng tư sản"[87], và ái tình mua vui của Rosanette, người say mê anh bằng sự đam mê đặc biệt vào lúc mà anh khám phá ra những sự hấp dẫn của sự thiếu nhất quán kép: "anh nhắc lại với cô này lời thề mà anh vừa làm với cô kia, gửi cho họ hai bó hoa giống nhau viết cho họ cùng một lúc, rồi có những so sánh họ với nhau; - luôn có người thứ ba trong tâm trí của anh. Việc không thể có cô

biện minh cho anh bằng những sự nham hiểm của cô, những điều có lạc thú, trong khi nêu ra sự chọn lựa"[88]. Ngay cả chiến lược về chính trị khi anh tham dự với tư cách một ứng viên "được ủng hộ bởi một kẻ bảo thủ và được tuyên xưng bởi một người theo màu đỏ [Công xã]"[89], anh ta sẽ đi tới thất bại: "Hai ứng viên mới hiện ra, một bảo thủ, một công xã: một người thứ ba, dù là ai đi nữa, là không có cơ may. Đó là lỗi của Frédéric: anh đã để trôi qua thời điểm thuận lợi, anh lẽ ra phải tới sớm hơn, phải bỏ sức ra"[90].

Những tai biến cần thiết

Nhưng tính khả năng của *tai biến,* tức sự va chạm bất ngờ của các khả thể đặc thù về xã hội, cũng được gắn vào trong sự đồng sinh tồn các nhóm độc lập. Việc giáo dục tình cảm cho Frédéric là việc học tập dần dần tính bất tương thích giữa các thế giới, giữa nghệ thuật và tiền bạc, tình yêu thuần khiết và tình yêu thương mại; chính lịch sử các tai biến cần thiết về cấu trúc - những tai biến quyết định sự già hóa về xã hội bằng việc quyết định sự va đập các khả thể không thể tương hợp về cấu trúc - được những trò chơi kép của "sự tồn tại kép" cho phép cho cùng tồn tại trong sự lập lờ: những cuộc gặp gỡ kế tiếp nhau của chuỗi nhân quả độc lập đã vô hiệu hóa dần dần mọi "khả thể liền kề"[91] [possibles latéraux].

Nhân danh kiểm tra mẫu hình được đề xuất; chỉ cần thấy rằng sự cần thiết về cấu trúc của trường, nó bẻ gãy các tham vọng lộn xộn của Frédéric, cũng sẽ vượt lên việc doanh thương về bản chất đầy mâu thuẫn của Amoux: là cặp đôi cấu trúc thực sự với Frédéric, nhà buôn nghệ thuật như Amoux là một sinh thể kép với tư cách đại diện cho tiền bạc và các giao dịch trong thế giới nghệ thuật[92]. Nếu ông ta có thể hoãn một thời gian

cho lối thoát, mà quy luật của sự không tương thích giữa các thế giới buộc ông ta phải tiến tới, bằng cách chơi như Frédéric một trò chơi kép thường trực giữa tiền bạc và nghệ thuật, thì Amoux vẫn bị phá sản do sự thiếu quyết đoán và tham vọng của mình trong việc điều hòa những sự xung đột: "Sự thông minh của ông ta không đủ cao để đạt tới nghệ thuật, cũng không đủ kiểu tư sản chỉ để nhắm tới lợi nhuận, tới mức vì không làm hài lòng ai hết nên ông ta bị phá sản"[93]. Đáng chú ý là một trong những vị thế cuối cùng mà Desslauriers và Husssonnet khiến cho Frédéric hoa mắt, so với các vị thế được anh trù tính trong việc quản trị hay việc doanh thương, hoàn toàn tương đồng với vị thế mà xưa kia Amoux chiếm giữ: "Sẽ cần cậu đãi ăn một tuần một lần. Không tránh được khi đến một nửa thu nhập của cậu là nhờ đó! Người ta sẽ muốn tới, đó sẽ là một trung tâm với những người khác, một đòn bẩy cho cậu; và khi xoay xở với hai đầu, chính trị và văn chương, trước sáu tháng, cậu sẽ thấy chúng ta giữ thế thượng phong ở Paris"[94].

Để hiểu dạng trò chơi "ai thua sẽ thắng" này là cuộc đời của Frédéric, cần một mặt biết rõ sự tương ứng mà Flaubert thiết lập giữa các hình thức của tình yêu nghệ thuật đang được phát minh, gần như cùng lúc và trong cùng thế giới, tức giới giang hồ và các nghệ sĩ; và mặt khác hiểu được mối quan hệ đảo ngược đối lập thế giới của nghệ thuật thuần túy và thế giới giao dịch. Trò chơi của nghệ thuật từ điểm nhìn của *việc* giao dịch là một trò chơi "ai thua sẽ thắng". Trong thế giới kinh tế lộn ngược này, người ta không thể chinh phục tiền bạc, danh dự (chính Flaubert nói "những danh dự bị mất danh dự"), phụ nữ, chính danh hay không, tóm lại mọi biểu tượng của thành công *thượng lưu,* những thành công trong thế giới và những thành công thuộc thế giới ấy, mà không vi phạm sự cứu rỗi của mình ở thế giới trên kia. Quy luật cơ bản của trò chơi *mâu thuẫn* này là người ta có mối quan tâm tới nó theo cách vô tư: tình yêu nghệ thuật là một thứ tình

yêu điên rồ, ít nhất là khi người ta xem xét từ điểm nhìn các chuẩn mực của thế giới thông thường, "bình thường", thế giới được sân khấu tư sản trình diễn.

Chính thông qua sự tương đồng giữa các hình thức của tình yêu nghệ thuật và các hình thức của tình yêu mà quy luật của sự bất tương thích giữa các vũ trụ được hoàn tất. Quả thực, trong trật tự của tham vọng, những sự dao động đung đưa giữa nghệ thuật và quyền lực có khuynh hướng thu hẹp lại trong chừng mực mà ta tiến lên vào trong lịch sử; dù Frédéric tiếp tục do dự rất lâu giữa một vị thế quyền lực trong thế giới của nghệ thuật và một vị thế trong ngạch hành chính hay trong việc buôn bán (vị thế tổng thư kí sự vụ do ông Dambreuse phụ trách, hay vị thế thính giả ở Hội đồng Nhà nước). Trong trật tự tình cảm thì ngược lại, những sự dao động biên độ lớn, giữa tình yêu điên rồ và những mối tình vụ lợi, được theo đuổi cho tới cùng: Frédéric được đặt giữa ba Amoux, Rosanette và bà Dambreuse, trong khi mà Louise (Roque), vị hôn thê, khả thể có thể nhất, mãi mãi với anh chỉ là một chốn nương náu và một sự trả thù vào những thời điểm khi hành vi/cổ phiếu của anh, theo đúng nghĩa đen và nghĩa bóng, bị hạ thấp[95]. Và phần lớn các tai biến, xiết chặt lại các khả thể, đều xảy ra qua trung gian của ba người phụ nữ này: chính xác hơn, chúng sinh ra từ mối quan hệ, thông qua họ, vốn gắn kết Frédéric với Amoux hay với Dambreuse, và với nghệ thuật và quyền lực.

Cả ba gương mặt nữ này đại diện cho một hệ thống các khả thể, mỗi một trong số đó được định nghĩa bằng sự đối lập với hai gương mặt còn lại: "Anh không cảm thấy ở bên cạnh bà [bà Dambreurse] sự vui thích của mọi sự tồn tại kéo anh về phía bà Amoux, cũng như sự lộn xộn vui vẻ mà ban đầu Rosanette đã đặt anh vào. Nhưng anh thèm khát bà như một thứ bất thường và khó khăn, vì bà quý phái, vì bà giàu, vì bà mộ đạo"[96]. Rosanette

đối lập với bà Amoux như người con gái dễ dãi với người đàn bà không thể chạm tới, mà người ta từ chối để tiếp tục mơ tới bà và yêu bà ở mức phi thực tại của quá khứ; giống "cô gái vô giá trị" với người đàn bà vô giá, thiêng liêng, "thánh nữ"[97]: "một người thì phù phiếm, dễ cao hứng, mua vui, một người thì nghiêm trang, và gần như là nữ tu"[98]. Bên này là người phụ nữ mà sự thật xã hội (một "cô điếm"[99]) luôn nhớ đến (của một người mẹ nào đó người ta chỉ có thể chấp nhận một cậu con trai sẽ tên là Frédéric, bản thân cô giới thiệu anh như cha mình, nhận ra qua đó sự không xứng đáng của anh). Bên kia là người phụ nữ mà mọi thứ như định trước được là người mẹ[100], và của một "cô gái nhỏ" có thể giống bà[101]. Còn về bà Dambreuse, bà cũng đối lập với cả hai người kia: bà là phản đề của mọi hình thức "đam mê không hiệu quả"[102], như Frédéric nói, "những sự điên rồ" hay "tình yêu điên rồ", Chúng làm các gia đình tư sản tuyệt vọng vì chúng vô hiệu hóa tham vọng. Với bà, như với Louise [Roque], nhưng ở một mức độ hoàn tất cao hơn, sự tương phản của quyền lực với của tình yêu, của quan hệ tình cảm với của quan hệ công việc, bị hủy bỏ: bản thân bà Moreau chỉ có thể tán thưởng khi nối lại với những giấc mơ cao nhất của mình. Nhưng nếu anh mang đến sức mạnh và tiền bạc, thì thứ tình yêu tư sản này - nơi Frédéric sẽ nhìn hồi cố "một sự đầu cơ có phần ngu ngốc"[103] - ngược lại không mang đến cả lạc thú lẫn "sự vui thích", và anh thậm chí phải lấy được phần chủ yếu của mình trong những mối tình đích thực: "Anh dùng mối tình già. Anh kể cho bà nghe, như lấy cảm hứng từ bà, tất cả điều mà bà Amoux xưa kia từng làm anh cảm thấy, sự ưu tư, sự e sợ, những giấc mơ của mình"[104]. "Khi đó anh lại nhận ra điều anh bị giấu, đó là sự vỡ mộng những ý nghĩa của mình. Anh không giả vờ bằng

những đam mê ít vĩ đại hơn; nhưng để cảm thấy chúng, anh cần gợi ra hình ảnh của Rosanette hay của bà Amoux"[105].

Tai biến đầu tiên, nó sẽ chấm dứt các tham vọng nghệ thuật ở Frédéric, xảy ra khi anh cần phải chọn giữa ba đích đến có thể đối với vạn rưỡi quan vừa nhận được từ ông chưởng khế của mình[106]: đưa chúng cho Amoux để giúp ông ta thoát khỏi sự phá sản (và qua đó cứu chính bà Amoux), hay trao chúng cho Deslauriers và Hussonnet và lao vào một công cuộc văn chương, hay mang đến cho ông Dambreuse để đầu tư tiền[107]. "Chỉ còn lại Deslauriers đáng nguyền rủa ở chỗ anh, vì anh muốn giữ lời, tuy nhiên ép buộc Arnoux. "Hay mình nói với ông Dambreuse? Nhưng với cớ nào để hỏi tiền? Chính mình ngược lại phải mang tới chỗ ông ta vì số cổ phần than đá của ông ấy!""[108]. Sự hiểu lầm kéo dài: Dambreuse tặng cho anh vị trí tổng thư kí trong khi thực ra anh tới can thiệp vì Amoux theo đề nghị của bà Arnoux[109]. Như vậy, chính từ mối quan hệ đã gắn kết anh với Arnoux, nghĩa là với giới nghệ thuật, thông qua sự khổ hạnh mà anh trải qua vì người phụ nữ của mình mà Frédéric đối mặt với sự lụn bại những khả thể nghệ thuật, hay chính xác hơn là sự va đập những khả thể độc chiếm lẫn nhau chúng ám ảnh anh: tình yêu điên rồ, tức nguyên tắc và sự thể hiện việc chối bỏ được thừa kế, nghĩa là chối bỏ đam mê; sự tham vọng, đầy mâu thuẫn, của quyền lực trong thế giới nghệ thuật, nghĩa là trong thế giới phi quyền lực; tham vọng chớm nở và bị khuất phục bởi quyền lực thực sự.

Tai biến tiếp theo, được sinh ra từ trò chơi kép và từ sự nhầm lẫn, nó chấm dứt hẳn mọi trò chơi kép: bà Dambreuse đã biết rằng vạn hai quan mà Frédéric đã vay mình, dưới cái cớ giả, là để dành cho việc cứu Amoux, tức là bà Arnoux[110], bà liền cho bán đấu giá theo lời khuyên của

Deslauriers tài sản của Arnoux; Frédéric nghi ngờ Rosanette trong việc này nên đoạn tuyệt với cô. Đó là cuộc gặp cuối cùng, lối biểu hiện theo mẫu gốc của cấu trúc tập hợp bà Dambreuse và Rosanette quanh các "thánh tích" của bà Arnoux. Khi bà Dambreuse mua chiếc rương của bà Amoux, hành vi quy giản về giá trị tiền bạc đối với biểu tượng và tình yêu mà chiếc rương tượng trưng, Frédéric đã đáp lại bằng sự đoạn tuyệt và "dành cho bà [Amoux] một tài sản"[111] và đặt bà Amoux trở lại trạng thái đồ vật vô giá. Được đặt giữa người phụ nữ mua tình yêu và người bán nó, giữa hai hóa thân của tình ái tư sản, đám xứng đôi và người tình, tuy nhiên bổ trợ và được phân cấp như thế giới thượng lưu và thế giới cận kề, Frédéric khẳng định một tình yêu thuần khiết, không thể quy về tiền bạc và mọi đồ vật theo lợi ích tư sản, một tình yêu vì một thứ như kiểu tóc phẩm nghệ thuật thuần túy không thể bán được và không được tạo ra để bán. Vì tình yêu thuần khiết là nghệ thuật vị nghệ thuật của tình yêu, nên nghệ thuật vị nghệ thuật là tình yêu thuần túy với nghệ thuật.

Không có minh chứng nào tốt hơn của mọi thứ chia tách lối viết văn chương với lối viết khoa học ngoài khả năng này, mà nó chứa đựng cho riêng mình, tập trung và cô đặc trong cái đặc thù cụ thể của một hình tượng nhạy cảm và của một cuộc phiêu lưu cá nhân, hoạt động vừa như ẩn dụ vừa như hoán dụ, toàn bộ sự phức tạp của một cấu trúc và của một lịch sử mà việc phân tích khoa học phải gỡ ra và trình bày một cách cần cù. Như thế trong khoảnh khắc việc bán phát mại đâm thẳng vào câu chuyện về chiếc rương có khóa bạc, bản thân nó cô đặc toàn bộ cấu trúc và lịch sử của sự đối đầu giữa ba người phụ nữ và điều mà họ tượng trưng: trong bữa ăn đầu tiên phố Choiseil ở nhà Arnoux, anh ở đó, bên lò sưởi; bà Amoux sẽ xem hóa đơn của chiếc khăn cachemire mà ông Amoux đã đưa cho Rosanette. Frédéric sẽ nhận ra cái khăn đó trong căn phòng phụ nhà Rosanette, "giữa một cái lọ đầy danh thiếp và một cái tráp mực". Và anh đúng là nhân chứng

phù hợp và thử thách cho sự đối đầu phút tối hậu giữa ba người phụ nữ, hay đích xác hơn là sự đối chất cuối cùng của Frédéric *với* ba người phụ nữ được hoàn tất nhân nói đến đồ vật này và không thể bỏ lỡ để gợi đến "chủ đề ba chiếc rương" được Freud phân tích.

Người ta biết rằng Freud - ông lấy làm điểm xuất phát một cảnh trong *Người lái buôn thành Venice* của Shakespeare, ở đó những người muốn thành hôn phu phải chọn ba chiếc rương, một bằng vàng, một bằng bạc, cái thứ ba bằng chì - chứng minh rằng chủ đề này xử lí thực ra "việc chọn lựa của một người đàn ông với ba người phụ nữ" vì chiếc rương là biểu tượng cho phẩm chất ở phụ nữ, tức chính là bản thân người phụ nữ"[112]. Người ta có thể giả thiết rằng thông qua sơ đồ huyền bí vô thức vận hành để gợi ra dạng xâm phạm với sự thuần túy đáng mơ ước của bà Arnoux được thể hiện bằng sự chiếm hữu kiểu con buôn với chiếc rương của bà, Flaubert thế là vạch ra một sơ đồ xã hội tương đồng, nghĩa là sự đối lập giữa nghệ thuật và tiền bạc; ông cũng có thể tạo nên một hình dung về một vùng hoàn toàn có bản chất của không gian xã hội, điều dường như thoạt tiên vắng bóng: bản thân trường văn học được tổ chức quanh sự đối lập giữa nghệ thuật thuần túy, được gắn vào tình yêu thuần túy, với nghệ thuật tư sản dưới hai hình thức là nghệ thuật con buôn có thể nói là chính yếu và được thể hiện bằng sân khấu tư sản, gắn vào hình tượng ông Dambreuse, và nghệ thuật con buôn thiểu số được thể hiện bằng kịch vaudeville, quán bia hay tiểu thuyết dài kì feuilleton như kiểu Rosanette. Tại đó người ta buộc phải giả thiết rằng chính là thông qua và thuận cho việc viết một câu chuyện mà tác giả được dẫn tới việc đưa ra ánh sáng cái cấu trúc bị vùi lấp sâu nhất, tối tăm nhất, vì được liên hệ trực tiếp nhất với những sự đầu tư ban đầu, vốn là cơ sở cho bản thân các cấu trúc tinh thần và của các chiến lược văn chương của ông.

Quyền lực của việc viết

Như vậy người ta được đưa đến địa điểm thực sự của mối quan hệ, nhiều lần được gợi ra, giữa Frédéric và Flaubert. Tại nơi người ta có tục nhìn một trong những sự phóng chiếu chiều ý và ngây thơ của thể loại tự truyện, thực ra cần nhìn vào một công việc *khách quan hóa chính mình* [objectivation de soi], tự phân tích, phân tích xã hội. Flaubert khác biệt với Frédéric, với sự do dự và sự bất lực định nghĩa nên anh ta, bằng chính hành vi viết ra câu chuyện về Frédéric mà sự bất lực của anh ta được thể hiện, bên cạnh nhiều điều, thông qua việc không thể viết, không thể trở thành nhà văn[113]. Không phải là qua đó gợi ra việc đồng nhất tác giả vào nhân vật, mà chính là để nêu rõ hơn toàn bộ khoảng cách ông có với Gustave và tình yêu của mình với bà Schlesinger qua chính hành vi viết câu chuyện về Frédéric mà Flaubert chỉ ra rằng Frédéric thực hiện viết một tiểu thuyết có cốt truyện ở Venice, ngay sau đó sẽ bỏ bẵng, và "nhân vật chính là chính mình, còn nhân vật nữ là bà Amoux"[114].

Flaubert đã nghệ thuật hóa sự do dự của Gustave, "sự hững hờ sâu sắc" của anh ta[115], bằng việc chiếm hữu theo lối hồi cố bản thân mình mà ông biết chắc khi viết câu chuyện về Frédéric. Frédéric yêu ở bà Arnoux "những phụ nữ của các cuốn sách lãng mạn"[116]; anh không bao giờ tìm lại được trong hạnh phúc thực sự niềm hạnh phúc ước mơ[117]; anh phát điên vì một sự "sự dâm dục kiểu hồi nhớ và không thể cất thành lời"[118] trong việc gợi nhắc văn chương của những người tình hoàng gia; anh đồng mưu bằng sự vụng về, thiếu quyết đoán hay tinh tế của mình, với những sự ngẫu nhiên khách quan xuất hiện làm chậm hoặc ngăn cản sự thỏa mãn một ham muốn hay sự hoàn tất một tham vọng[119]. Và người ta nghĩ tới câu

văn kết thúc tiểu thuyết kết luận việc quay lại đầy hoài nhớ của Frédéric và Deslauriers về chuyến đi chơi hụt của họ ở nhà mụ người Thổ: "Ấy là điều thú nhất của chúng ta". Việc tháo chạy của sự ngây thơ và e thẹn được hé lộ theo lối hồi cố như một sự hoàn tất: quả thực nó cô đặc toàn bộ câu chuyện của Frédéric, nghĩa là kinh nghiệm của việc sở hữu tiềm tàng một sự đa khả thể trong đó người ta không muốn và không thể chọn - bằng sự không quyết đoán mà kinh nghiệm quyết định - điều là cơ sở cho sự bất lực. Chính hướng đến sự phát lộ kiểu hồi cố đầy tuyệt vọng này là tất cả những ai chỉ có thể nếm trải cuộc đời của họ ở thời điểm trước tương lai [futur antérieur], kiểu như cách mà bà Amoux gợi ra mối quan hệ của mình với Frédéric: "Dù sao thì cũng ta vẫn sẽ yêu nhau".

Người ta có thể trích ra cả hai mươi câu trong *Thư từ ở* đó Flaubert dường như nói đúng cái thứ ngôn từ của Frédéric: "Nhiều điều khiến tôi lạnh đi khi thấy chúng hay khi những người khác nói về chúng, làm tôi hứng thú, kích thích tôi, tổn thương tôi nếu tôi nói về chúng và nếu tôi viết ra"[120]. "Mẹ ơi, người ta sẽ vẽ chai rượu vang, tình yêu, phụ nữ, vinh quang, với điều kiện người ta không say, không phải tình nhân, không phải là chồng, không phải lính. Lẫn vào cuộc đời, người ta khó thấy nó, người ta sẽ đau khổ hay vui sướng quá vì nó. Người nghệ sĩ theo con là một sự quái dị - cái gì đó phi tự nhiên"[121]. Nhưng tác giả của *Giáo dục tình cảm* đích xác là người có thể biến thành dự án nghệ thuật đối với "sự đam mê bất động"[122] của Frédéric. Flaubert không thể nói "Frédéric, đó chính là tôi". Bằng việc viết một câu chuyện, nó có thể là chính mình, ông chối bỏ rằng câu chuyện có sự thất bại đó là câu chuyện của chính người viết nó.

Flaubert đã có một quyết định áp đặt cho Frédéric như một số phận: từ chối những sự quyết định về xã hội, những yếu tố như những nỗi rủi ro tư sản gắn với một vị thế xã hội - kiểu những dấu ấn thuần trí thức - như việc

thuộc về một nhóm văn chương hay một tạp chí[123]. Ông đã cố gắng suốt cả đời mình đứng vững ở vị thế không thể xác định đó, *địa điểm trung lập* này từ đó có thể vượt lên trên các nhóm phái và các xung đột, đấu tranh của họ, điều đối lập ở họ các loại trí thức và nghệ sĩ khác biệt nhau, và điều đó khiến họ đương đầu hoàn toàn với những sự đa dạng đầy khác biệt "các chủ sở hữu". *Giáo dục tình cảm* đánh dấu một thời điểm nổi bật của công việc này: ý định mĩ học và sự vô hiệu hóa mà cuốn sách thực hiện, cả hai điều được áp dụng vào chính khả thể mà ông cần chối bỏ để được tạo nên - nghĩa là sự lưỡng lự thụ động của Frédéric, tương đương tự phát, thậm chí qua đó là thất bại - bằng sự lưỡng lự chủ động của "người sáng tạo" mà ông nỗ lực sáng tạo. Tính tương hợp tức khắc của mọi vị thế xã hội - trong sự tồn tại thông thường chúng không thể được chiếm giữ một cách tự phát hay thậm chí kế tiếp nhau - bao hàm những vị thế cần lựa chọn, nhờ chúng người ta được lựa chọn, dù người ta có muốn hay không, chỉ trong và bằng sự sáng tạo văn chương mà ta có thể trải nghiệm tính tương thích kiểu đó.

"Chính vì thế mà tôi yêu Nghệ thuật. Chính nơi đó mà ít ra mọi thứ đều tự do, trong thế giới các hư cấu. Người ta thỏa mãn mọi thứ, làm mọi thứ, người ta vừa là vua vừa là dân, vừa chủ động vừa thụ động, vừa là nạn nhân vừa là cha cố. Không có giới hạn; nhân loại với bạn là con rối đeo nhạc ở cổ mà ta có thể cho rung chuông nhờ đầu mút của câu văn kiểu người làm trò đường phố với đầu ngón chân của mình"[124]. Người ta cũng sẽ nghĩ tới tiểu sử tưởng tượng mà thánh Antoine [nhân vạt của Flaubert trong *Sự Cám dỗ của thánh Antoine* - ND] vay mượn theo lối hồi cố: "Đáng lẽ tôi phải cố ở lại chỗ các thầy tu Nitrie […] Nhưng tôi có thể có ích hơn cho các đồng hữu khi chỉ cần là một thầy tu […] Tôi chỉ cần là… chẳng hạn … nhà ngữ pháp, nhà triết học […] Là lính thì tốt nhất […] Chẳng có gì ngăn cản tôi nữa mua bằng tiền của mình một chức quan ở chỗ

thu thuế cầu đường"[125]. Trong số rất nhiều dị bản về chủ đề của những sự tồn tại đồng khá thể, người ta có thể giữ lại đoạn này trong thư gửi George Sand: "Tôi không hề cảm thấy như bà cảm xúc của một cuộc đời đang bắt đầu, sự ngây ngất của một sự tồn tại tươi mới bừng nở. Ngược lại tôi cảm thấy mình đã luôn tồn tại và tôi đã có những kỉ niệm từ thời các Pharaon. Tôi thấy mình ở nhiều thời đại khác nhau của lịch sử, rất rõ, làm những nghề khác nhau và trong vô vàn cơ hội khác nhau. Cá nhân con người tôi hiện tại là kết quả của những tính cá nhân đã biến mất. Tôi là người chèo thuyền trên sông Nil, *kẻ buôn người [leno] ở* La Mã thời chiến tranh hoa hồng, rồi nhà hùng biện Hi Lạp ở Suburre nơi tôi bị ăn thịt bởi những kẻ có mùi thối. Tôi đã chết trong cuộc Thập tự chinh vì ăn quá nhiều nho bên bờ biển Syrie. Tôi từng là cướp biển và tu sĩ, kẻ làm trò ngoài chợ, xà ích. Có thể là hoàng đế Phương Đông nữa?"[126].

Viết phá hủy những sự quyết định, những sự cưỡng bức và những giới hạn, những thứ cấu thành nên sự tồn tại xã hội: tồn tại về mặt xã hội, đấy là chiếm giữ một vị thế được quyết định trong cấu trúc xã hội và mang những dấu hiệu của cấu trúc ấy, nhất là dưới hình thức tự động hóa [automatisme] về ngôn từ hay máy móc về tinh thần[127], nghĩa là phụ thuộc, nắm giữ và bị nắm giữ, tóm lại *thuộc về* các nhóm và bị xiết chặt lại trong *các* hệ thống quan hệ có tính khách quan, sự mờ đục và thường trực của sự vật, và nó được nhắc đến dưới hình thức bắt buộc, nợ nần, nghĩa vụ, tóm lại là những sự kiểm soát, những sự cưỡng bách. Giống như chủ nghĩa duy tâm Beckely, chủ nghĩa duy tâm của thế giới xã hội giả thiết cái nhìn vượt lên trên và điểm nhìn tuyệt đối của khán giả tối cao, được giải phóng khỏi sự phụ thuộc và khỏi công việc, qua đó nhắc lại sự cưỡng lại của thế giới vật lí và của thế giới xã hội, và có khả năng như Flaubert nói - "bằng một cú nhảy vượt lên trên nhân loại và chẳng có có gì chung với nó ngoài

một quan hệ con mắt". Vĩnh cửu và thường hiện, đó là những đặc tính thần kì mà người quan sát thuần túy tự có được. "Tôi thấy những người khác sống, nhưng theo một cách sống khác với mình: có những người tin, có những người chối từ, số khác nghi ngờ, cuối cùng số khác nữa lại không hề quan tâm mọi thứ và làm công việc của mình, nghĩa là bán trong cửa hàng của họ, viết sách của họ và kêu lên trong những chiếc ghế của họ"[128].

Người ta nhận ra ở đây mối quan hệ căn bản của Flaubert với Frédéric như tính khả thể vừa bị vượt qua vừa được bảo toàn ở Gustave. Thông qua nhân vật Frédéric có thể là chính ông, Flaubert khách quan hóa chủ nghĩa duy tâm về thế giới xã hội được thể hiện trong mối quan hệ của Frédéric với vũ trụ các vị thế được dành cho các khát vọng của ông, trong thói tài tử của chàng thiếu niên tư sản tạm thời được giải phóng khỏi những bức thiết xã hội, "mà không người quản lí, không khói lửa không địa điểm, không niềm tin và không luật lệ", như Sartre nói về *Cái chết trong tâm hồn*. Đồng thời, *tính thường hiện xã hội* [ubiquité sociale] được Frédéric theo đuổi gắn với định nghĩa xã hội về nghề nhà văn, và từ nay nó sẽ thuộc về việc thể hiện người nghệ sĩ như "kẻ sáng tạo" tiên thiên, không ràng buộc không gốc gác, người định hướng không chỉ việc sản xuất văn chương mà còn cả một cách thức trải nghiệm thân phận trí thức.

Nhưng thực khó loại bỏ câu hỏi về những sự quyết định về xã hội đối với tham vọng tự dứt bỏ khỏi mọi sự quyết định và tham vọng vượt bằng tư tưởng lên trên thế giới xã hội cũng những xung đột của nó. Điều được nhắc lại, thông qua câu chuyện của Frederic, đó là tham vọng tri thức có thể chỉ là sự đảo lộn đầy tưởng tượng của sự phá sản các tham vọng tạm thời. Chẳng phải không có ý nghĩa sao việc Frederic, khi anh ở đỉnh cao trong quỹ đạo của mình không che giấu sự khinh thị của mình với bạn bè, những

nhà cách mạng thất bại (hay là những kẻ thất bạn trong cách mạng), không bao giờ cảm thấy mình là trí thức đến thế khi mọi việc trở nên tồi tệ? Trở nên bối rối bởi sự trách cứ của ông Dambreuse nhân nói đến chuyện cổ phần của anh và bởi những ám chỉ của bà Dainbreuse nhân nói đến chiếc xe ngựa của anh và Rosanette, anh bảo vệ các vị thế của người trí thức bên các chủ nhà băng để rồi kết luận: "Tôi cóc cần chuyện buôn bán"[129].

Và làm sao nhà văn lại có thể tránh được tự hỏi liệu sự khinh khi của nhà văn đối với tay "tư sản" và đối với những việc sở hữu tạm thời ở đó anh bị giam cầm - quyền sở hữu, danh hiệu, huân huy chương, phụ nữ - có được cái gì không nhờ vào mối hận thù của "người tư sản" lỡ dở, buộc phải biến thất bại của mình thành kiểu cách quý tộc trong việc từ chối được lựa chọn? "Các nghệ sĩ: huênh hoang sự khách quan của mình", *Từ điển sáo niệm* [của Flaubert - ND] nói thế. Việc tôn thờ sự vô tư là nguyên tắc của một sự lật nhào phi thường, điều biến sự nghèo nàn thành sự giàu có bị từ chối, tức là sự giàu có về tinh thần. Dự án *trí thức* nghèo nhất trong số đó đáng giá một gia tài, thứ gia tài mà người ta hi sinh cho nó. Đúng hơn, không hề có gia tài tạm thời nào có thể đương đầu với nhà văn, vì dù sao anh ta được ưa thích… Còn về sự tự chủ được coi như biện minh cho sự từ chối tưởng tượng đối với một sự giàu có tưởng tượng, phải chăng sự tự chủ đó không là sự tự do có điều kiện và được giới hạn ở thế giới tách biệt mà "người tư sản" gán cho? Cuộc nổi loạn chống lại "người tư sản" chẳng phải là không được đặt hàng bởi điều mà sự nổi loạn phản đối từ lâu chừng nào nó không biết nguyên tắc, phản cách mạng đúng nghĩa, của sự tồn tại của mình? Làm sao chắc rằng đó chưa phải là "anh tư sản", người bằng việc giữ khoảng cách với nhà văn đã cho phép nhà văn có khoảng cách so với chính mình?[130]

Công thức của Flaubert

Như vậy thông qua nhân vật Frédéric và việc miêu tả vị thế của anh trong không gian xã hội, Flaubert nêu ra công thức tạo sinh là nguyên tắc cho việc sáng tạo tiểu thuyết của chính mình: mối quan hệ từ chối kép với những vị thế đối lập trong những không gian xã hội khác nhau và với những việc chiếm lĩnh các vị thế tương ứng là nền tảng cho một mối quan hệ khoảng cách khách quan đối với thế giới xã hội.

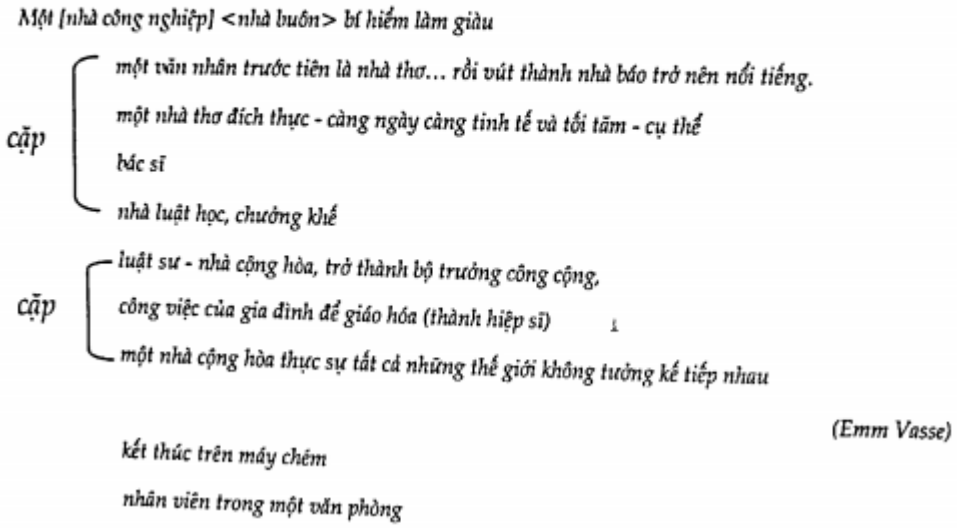
"Frédéric, bị kẹt *giữa hai khối lớn tối đen,* không thể cựa quậy, nhưng lại bị hấp dẫn và cực kì vui thích. Những kẻ bị thương ngã xuống, những người chết nằm thẳng cẳng không có vẻ gì bị thương hay chết hẳn cả. Dường như anh tham gia vào một *buổi trình* diễn"[131]. Người ta có thể thống kê vô vàn những xác nhận của việc *vô hiệu hóa kiểu mĩ học này:* "Tôi không thương xót cho số phận của các tầng lớp thợ thuyền hiện nay hơn những người nô lệ cổ đại phải quay cối xay, không hơn và cũng không như nhau. Tôi không hiện đại hay cổ xưa hơn, không còn là người Pháp hay Tàu"[132]. "Với tôi chỉ có trong thế giới những câu thơ đẹp, những câu văn được trau chuốt, dìu dặt, kêu vang, những hoàng hôn mĩ lệ, những đêm trăng, những bức tranh sặc sỡ, những tảng đá cẩm thạch cổ đại và những mái đầu trĩu nặng. Ngoài đó ra, chẳng có gì hết. Tôi thích là Talma hơn là Mirabeau, vì ông đã sống trong một không gian cái đẹp thuần khiết hơn. Những con chim trong lồng cũng làm tôi thương cảm như các tộc người nô lệ. Trong toàn bộ nền chính trị, chỉ có một thứ mà tôi hiểu, đó là bạo loạn. Tin vào định mệnh như mụ người Thổ, tôi tin rằng mọi thứ ta có thể làm đối với sự tiến bộ của nhân loại hay không gì cả, đó đều như nhau"[133]. Gửi George Sand, người đã kích thích xu thế hư vô ở mình, Flaubert viết: "Ôi! Tôi mệt mỏi vì thợ thuyền ngu dốt, vì tư sản trì độn, vì nông dân ngu

xuẩn và tăng lữ kinh tởm! Chính vì thế, tôi lạc bước, nếu có thể, vào thời cổ đại"[134].

Lời từ chối kép này hẳn là cơ sở cho mọi cặp nhân vật hoạt động như các mô hình tạo sinh cho lời văn tiểu thuyết, Henry và Jules của *Giáo dục tình cảm* bản đầu[135], Frédéric và Deslauriers, Pellerin và Delmar trong *Giáo dục tình cảm* bản sau. Ông còn tỏ rõ trong thị hiếu đối với những sự cân đối và những sự tương phản (đặc biệt rõ trong các kịch bản của *Bouvard và Pécuchet* được Demorest xuất bản), những sự tương phản giữa những thứ song song và sự song song giữa những thứ tương phản, và nhất là đối với các quỹ đạo giao cắt dẫn biết bao nhân vật của Flaubert từ cực này tới cực kia của trường quyền lực với mọi sự cải chính cảm xúc và mọi sự đổi hướng chính trị tương liên, những sự phát triển đơn giản trong thời đại, dưới hình thức tiến trình tiểu sử, của cùng cấu trúc giao thoa chéo: trong *Giáo dục tình cảm,* Hussonnet nhà cách mạng sẽ trở thành nhà ý thức hệ bảo thủ, Sénécal nhà cộng hòa sẽ thành nhân viên cảnh sát phục vụ đảo chính và sẽ hạ sát trên chiến lũy người bạn cũ Dussardier[136].

Nhưng sự xác nhận rõ nhất của sơ đồ tạo sinh này, cái nguyên tắc thực sự của phát minh kiểu Flaubert, được thể hiện trong sổ ghi chép, nơi ông viết các kịch bản [scénario] các tiểu thuyết: các cấu trúc mà việc viết làm rối lên và bị che đi nhờ công việc viết ra giờ được giải phóng hoàn toàn rõ ràng. Ba lần hai cặp nhân vật tương phản nhau, quỹ đạo của họ giao nhau, đều có khuynh hướng cho mọi sự quay ngoặt và chối bỏ, xoay mình và trở mặt, nhất là từ tả sang hữu, và sự vỡ mộng tư sản thích thú với cách đó. Cần phải đọc cả dự án này, "Những lời thề của bạn bè", nơi Flaubert trình diễn hai sự quay ngoắt rất gần với mình trong một không gian gần như tương tự với *Giáo dục tình cảm:*

LỜI THỀ CỦA BẠN BÈ



Sự xuống cấp của Đàn ông do Đàn bà

Anh hùng dân chủ, <văn nhân> nhà tư tưởng tự do

< nghèo > yêu một cảnh sát theo đạo Cơ đốc. triết học và tôn giáo hiện đại đối lập nhau, xen vào nhau.

Trước tiên là kẻ đạo đức để cho xứng đáng <với anh nàng là lí tưởng>, rồi thấy rằng chả để làm gì, anh trở thành kẻ vô lại, rốt cuộc hé lộ bằng một hành động tận tụy - anh cứu nàng trong Công xã mà anh có tham gia, rồi quay qua chống lại Công xã/ bị lính Versailles giết.

trước tiên anh là nhà thơ trữ tình <không được in> - rồi nhà thơ bi kịch <không được diễn> - rồi nhà tiểu thuyết <không được nổi tiếng> - rồi nhà báo [rồi] < và trở thành> công chức khi nền đế chính sụp đổ - Anh quay ra chính quyền trong thời Bộ trưởng Olivier.

Thế là nàng [sắp] <muốn> sinh cho anh con gái.

Một nhà tự do (hơi <càng ngày càng trở nên>đa nghi Cô gái theo đạo nhẹ nhàng làm anh ta hư hỏng

Cô mất niềm tin

anh chìm

Ông J. Durry, sđd, tr. 111, tr. 258-259.

Tất cả hướng đến nghĩ rằng công việc viết ("sự dằn vặt của phong cách" mà Flaubert thường nhắc tới) trước tiên nhằm làm chủ các hiệu ứng không kiểm soát được của sự mơ hồ mối quan hệ đối với tất cả những ai rơi vào trường trọng lực của trường quyền lực. Sự mơ hồ này - mà Flaubert có điểm chung với Frédéric (ở nhân vật này ông khách quan hóa sự mơ hồ đó), và nó khiến cho ông không bao giờ có thể hoàn toàn tự đồng nhất vào bất kì nhân vật nào - hẳn là nền tảng thực hành của việc cực kì cảnh giác mà ông có khi kiểm soát khoảng cách thuộc về tình huống của người kể chuyện. Mối quan tâm tránh *sự lẫn lộn mọi người,* mà các nhà tiểu thuyết thường không cưỡng nổi (khi họ đặt các suy nghĩ của mình vào trong đầu óc nhân vật), và duy trì một khoảng cách đúng trong việc đồng nhất đầy nhạo báng của việc hiểu đích thực, với tôi dường như là căn rễ chung của tổng thể những đặc điểm phong cách được lặp lại nhiều lần bởi các nhà phân tích khác nhau: việc sử dụng mơ hồ theo cách dứt khoát đối với việc *trích dẫn* có thể có giá trị phê chuẩn hay giễu cợt, và thể hiện cả sự ác cảm (đó là chủ đề của "người ưa thích kẻ ngốc") lẫn việc đồng nhất; sự mê say bác học với phong cách trực tiếp, phong cách gián tiếp và gián tiếp tự do cho phép làm dao động theo cách cực kì tinh tế khoảng cách giữa chủ thể và đối tượng của truyện kể và điểm nhìn của người kể chuyện dựa trên điểm nhìn nhân vật ("Trong số tất cả người Pháp, người run nhất là ông Dambreuse. Trạng thái mới của mọi thứ đe dọa tài sản của ông, nhưng nhất

là lừa kinh nghiệm của ông. Một hệ thống rất tốt, một ông vua hiền minh! Có thể lắm chứ! Trái đất sụp đổ mất! Ngay ngày mai, ông sẽ cho nghỉ ba người hầu, bán ba con ngựa, mua cho mình khi đi ra ngoài đường một cái mũ mềm, thậm chí nghĩ tới việc để mặc râu cằm…"[137]); việc sử dụng cách nói *hệt như [comme* si] ("Thế là ông run rẩy, rơi vào nỗi buồn lạnh giá, hệt như ông từng thoáng thấy những thế giới hoàn toàn khốn khổ và tuyệt vọng…"), như Gérard Genette nhận xét, đã "dẫn nhập một cái nhìn giả thiết"[138] và nhắc lại rõ ràng là tác giả gán cho các nhân vật các tư tưởng có thể thay vì cho họ "mượn các tư tưởng của mình", không hề biết điều đó và dù sao cũng không cho biết điều đó; việc sử dụng, được Proust khám phá, các thời động từ và nhất là thời chưa hoàn thành [imparfait] và quá khứ đơn [passé simple], vốn có khả năng đánh dấu những khoảng cách dao động ở thời hiện tại của việc kể chuyện và của người kể; việc viện đến các khoảng trắng, theo cách những chấm lửng mênh mông, đã mở ra một vị trí đối với suy tư đầy im lặng của tác giả và độc giả; "sự không sóng đôi được khái, quát hóa" [asyndète généralisé], mà Roland Barthes xác định[139], tức lối biểu hiện âm tính - nên không nhận ra - cho việc rút lui của tác giả, đã được đánh dấu bằng việc loại bỏ những can thiệp logic rất nhỏ, những phân tử liên kết, qua đó những mối quan hệ nhân quả hay mục đích luận, đối lập hay tương đồng âm thầm được dẫn nhập, và một triết học về hành động và lịch sử lặng lẽ bước vào.

Như vậy, khoảng cách kép của xu thế trung tính xã hội và sự cân bằng ổn định giữa đồng nhất và sự ác cảm, tham dự và giễu cợt mà nó tạo điều kiện, cả hai yếu tố chuẩn bị trước Flaubert cho việc tạo nên cái nhìn về trường quyền lực mà ông giới thiệu trong *Giáo dục tình cảm*. Cái nhìn mà ta có thể nói là xã hội học nếu nó không được tách rời khỏi một phân tích khoa học về hình thức, ở đó nó vừa được giải phóng và che giấu. Thực thế,

Giáo dục tình cảm tái tạo theo một cách đặc biệt chính xác cái cấu trúc của thế giới xã hội trong đó cuốn sách được tạo nên và thậm chí các cấu trúc tinh thần, vốn được rèn giũa bởi các cấu trúc xã hội, chúng là nguyên cớ tạo sinh của tác phẩm trong đó các cấu trúc này được phát lộ. Nhưng cuốn tiểu thuyết làm điều đó với những phương tiện đặc trưng của riêng mình, nghĩa là bằng việc khiến cho ta *nhìn thấy* và *cảm nhận* qua những sự *điển hình hóa,* hay đúng hơn bằng *những sự* gợi *ra* [évocation], theo nghĩa rất mạnh việc niệm chú có khả năng tạo ra các hiệu ứng *lên cả thể xác* bằng "phép gọi hồn" bằng ngôn từ "có thể nói với tính nhạy cảm" và có thể nhận được một niềm tin và một sự tham dự tưởng tượng *tương tự* với những điều mà chúng ta vẫn thường dành cho thế giới có thực.[140]

Bản dịch theo cảm tính này *[tức* tác phẩm văn chương - ND] che giấu cái cấu trúc bằng chính cái hình thức nơi bản dịch làm lộ ra cấu trúc ấy và nhờ đó bản dịch tạo nên được *một hiệu quả niềm tin* (đúng hơn như thực). Đó có thể là điều làm cho tác phẩm văn chương đôi khi có thể nói nhiều hơn, ngay cả về thế giới xã hội, so với nhiều bài viết có tham vọng khoa học (nhất là khi như ở đây các khó khăn mà cần chiến thắng để bước vào sự hiểu biết là cản trở về mặt tri thức ít hơn những sự cưỡng lại của ý chí); nhưng bản dịch chỉ nói điều đó theo cách thức hệt như nó không nói thực sự. Việc vén màn bí ẩn tìm được giới hạn của mình trong việc là có thể nói nhà văn giữ được sự kiểm soát việc quay trở lại của điều bị dồn nén. Việc viết ra, mà ông thao tác, hoạt động như một thứ uyển ngữ được khái quát hóa, và cái hiện thực bị phi hiện thực hóa và trung tính hóa theo lối văn chương mà ông đề xuất cho phép ông thỏa mãn một mong muốn hiểu biết sẵn sàng hài lòng về sự thăng hoa mà thứ giả kim văn chương mang đến cho nhà văn.

Để vén màn bí mật hoàn toàn cái cấu trúc mà văn bản văn chương chỉ hé lộ khi che giấu cấu trúc đó, việc phân tích phải giản lược truyện kể một cuộc phiêu lưu về cái giao thức của một dạng lắp ghép kiểu kinh nghiệm. Người ta hiểu rằng cấu trúc đó có cái gì đó giải bùa một cách sâu sắc. Nhưng phản ứng sự ác cảm mà nó gây ra buộc phải đưa ra ánh sáng câu hỏi về tính đặc thù của diễn đạt văn chương: viết ra hay tạo hình [mettre en forme], đó là đưa ra các hình thức [mettre des formes], và sự chối bỏ được diễn đạt văn chương thực hiện là thứ cho phép việc biểu hiện có giới hạn về một sự thực, điều nếu nói cách khác có thể là không chịu nổi. "Hiệu ứng có thực" [effet de réel] là hình thức cụ thể của niềm tin mà hư cấu văn chương tạo nên thông qua một sự tham chiếu bị chối bỏ với cái có thực bị chối bỏ, điều cho phép biết trong khi lại từ chối biết điều thực sự chính là thế. Việc đọc theo lối xã hội học đoạn tuyệt với vẻ hấp dẫn này. Khi ngưng lại sự đồng lõa này, thái độ thống nhất tác giả với độc giả trong chính mối quan hệ chối bỏ hiện thực được thể hiện trong văn bản, việc đọc theo lối xã hội học làm hé lộ sự thực mà văn bản thông báo, nhưng nhất là về một cách thức tựa như nó không nói gì về thực tạ; thêm nữa, nó làm xuất hiện *một cách nghịch lí thay* [à contrario] cái sự thật của bản thân văn bản, văn bản đó một cách chính xác được định nghĩa bằng tính đặc thù của nó bởi việc là nó không nói điều nó nói như lối đọc xã hội học nói[141]. Hình thức, ở đó tính khách quan được bộc lộ, hẳn có thể là thứ cho phép sự nổi lên của cái thực ở chiều sâu nhất, được giấu kín nhất (ở đây là cấu trúc của trường quyền lực và mâu hình của sự già hóa xã hội), vì hình thức là tấm màn cho phép tác giả và người đọc che đậy cái thực và che giấu lẫn nhau cái thực đó.

Sự quyến rũ của tác phẩm văn chương hẳn là phần lớn gắn với điều mà nó nói về những thứ nghiêm túc nhất, không đòi hỏi - khác với khoa học theo Searle - được coi là hoàn toàn nghiêm túc. Việc viết lách mang đến

cho bản thân tác giả và cho độc giả khả năng của một việc hiểu kiểu chối bỏ, nó không phải việc hiểu nửa chừng. Sartre nói trong *Phê phán lí tính biện chứng,* nhân nói đến những việc đọc đầu tiên của mình với tác phẩm của Marx: "Tôi hiểu tất và tôi chẳng hiểu gì hết". Đó là một việc hiểu về cuộc sống mà chúng ta có thông qua việc đọc tiểu thuyết. Người ta chỉ có thể "sống tất cả các cuộc đời" - theo lời của Flaubert - bằng việc viết và đọc, vì đó là chừng ấy cách thức không trải nghiệm chúng một cách thực sự. Và khi chúng ta tiến đến sống một cách có thực điều mà chúng ta từng trải qua hàng trăm lần trong việc đọc các tiểu thuyết, chúng ta phải lặp lại từ số không "việc giáo dục tình cảm" của mình. Flaubert, nhà tiểu thuyết về ảo tưởng tiểu thuyết, dẫn chúng ta vào trong nguyên tắc của ảo tưởng này. Trong thực tế cũng như trong tiểu Flaubert phân tích nhà văn Flaubert thuyết, các nhân vật mà chúng ta nói là có tính tiểu thuyết, và thêm vào số đó cần kể thêm chính các tác giả tiểu thuyết - "Bà Bovary, ấy là tôi" - họ có thể là những người coi hư cấu là nghiêm túc không phải như người ta nói là để trốn khỏi thực tại, mà là vì như Frédéric họ không thể coi hiện thực là nghiêm túc; vì họ không thể đồng hóa cho mình cái hiện tại như nó hiện ra, cái hiện tại trong sự hiện diện nhấn mạnh của nó, và qua đó gây hoảng sợ. Với nguyên tắc hoạt động của mọi trường xã hội, dù đó là trường văn học hay trường quyền lực, [cần] có *ảo tưởng* [illusio], có sự bỏ vốn [niềm tin] vào trò chơi. Frédéric là người không thể bỏ vốn vào bất kì trò chơi nghệ thuật hay tiền bạc nào mà thế giới xã hội tạo ra và giới thiệu. Gốc gác cho thói bovary [bovarysme] của anh là sự bất lực coi cái có thực là nghiêm túc, tức là các thử thách của các trò chơi không được coi là nghiêm túc.

Ảo tưởng kiểu tiểu thuyết [illusion romanesque], trong những hình thức cực đoan nhất của mình với Don Quixote hay Emma Bovary, có thể đạt tới sự phá hủy hoàn toàn ranh giới giữa hiện thực và hư cấu, nó tìm được nguyên tắc của mình trong kinh nghiệm về hiện thực như là ảo tưởng: nếu

tuổi thiếu niên xuất hiện như tuổi mơ mộng [âge romanesque] tiêu biểu, và Frédéric như là hóa thân đại diện của tuổi này, thì có thể là lối vào cuộc sống, nghĩa là vào trong một trong số nhiều trò chơi xã hội được thế giới xã hội trao cho sự đầu tư của chúng ta, không luôn xuất phát từ chính nó. Frédéric - như mọi tuổi thiếu niên khó khăn - là một bộ máy phân tích tuyệt diệu cho mối quan hệ sâu sắc nhất của chúng ta trong thế giới xã hội. Khách quan hóa ảo tưởng kiểu tiểu thuyết, và nhất là mối quan hệ với thế giới được gọi là có thực mà nó giả thuyết, đó là nhắc lại rằng cái hiện thực mà chúng ta dùng nó để đo lường các ảo tưởng kia chỉ là sự tham chiếu được thừa nhận của một ảo tưởng (gần như) được chia sẻ một cách phổ quát.

Phụ lục 1

Tóm tắt Giáo dục tình cảm

Frédéric Moreau, sinh viên ở Paris vào khoảng 1840, gặp bà Amoux, vợ ông chủ một nhà xuất bản nghệ thuật và là chủ một cửa hàng tranh và tranh khắc ở khu Montmartre. Frédéric mê bà Amoux. Anh muốn thành đạt trong văn học, nghệ thuật, cũng như trong chính giới. Anh tìm cách được mời đến nhà Dambreuse, chủ một nhà băng, nhưng thất vọng bởi không được chủ nhà mặn mà cho lắm và lại rơi vào tình trạng mất niềm tin, cô đơn và mơ tưởng. Frédéric hay gặp một nhóm sinh viên - Martinon, Cisy, Sénécal, Dussardier và Hussonnet. Frédéric được mời đến nhà ông bà Arnoux và tình yêu đối với bà Arnoux lại được đánh thức dậy. Trong kì nghỉ hè ở nhà bà mẹ ở Nogent, anh được cho biết về tình hình tài sản không mấy chắc chắn và gặp cô Louise Roque yêu anh. Frédéric tình cờ được thừa kế và trở nên giàu có, anh lại quay lại Paris.

Frédéric gặp lại bà Amoux, thất vọng bởi bà không tỏ thái độ gì. Anh gặp Rosanette, tình nhân của ông Amoux. Frédéric bị giằng co giữa những ham muốn hoàn toàn khác nhau: một bên là Rosanette và đời sống sang trọng, một bên là bà Arnoux mà anh không quyến rũ được, và cuối cùng là bà Dambreuse, người có thể giúp anh thành đạt trong chính giới. Sau một thời gian suy nghĩ đắn đo, Frédéric quay trở về Nogent với ý định lấy Louise làm vợ. Nhưng anh lại lên đường đi Paris vì Marie Amoux đồng ý cho gặp. Frédéric chờ mà không gặp bà Amoux trong lúc thành phố Paris trở thành chiến địa (đó là ngày 22.2.1848). Vừa thất vọng vừa giận dữ, Frédéric tìm nguồn an ủi trong vòng tay của Rosanette.

Là chứng nhân của cách mạng 1848, Frédéric bắt đầu đến nhà Rosanette thường xuyên: anh có với cô một con trai chết yểu. Frédéric cũng đến nhà Dambreuse và trở thành tình nhân của bà Dambreuse. Khi ông Dambreuse qua đời, bà Dambreuse đề nghị Frédéric tổ chức đám cưới. Nhưng Frédéric đầu tiên bỏ Rosanette, sau đó đoạn tuyệt với bà Dambreuse, mà cũng không nối lại được quan hệ với bà Amoux đã rời Paris khi ông chồng bị phá sản. Frédéric quay trở về Nogent và quyết định lấy cô bé Louise Roque. Nhưng cô này đã lấy Deslauriers, bạn của Frédéric, làm chồng.

Mười lăm năm sau, vào tháng 3 năm 1867, bà Arnoux đến thăm Frédéric. Hai người cùng thổ lộ tình yêu của mình và nhớ về quá khứ. Họ chia tay nhau mãi mãi.

Hai năm sau, Frédéric và Deslauriers đi đến kết luận là cuộc đời của họ là một sự thất bại. Họ chỉ còn kỉ niệm của thời trẻ tuổi; kỉ niệm đáng quý nhất, cũng là kỉ niệm của một lần thất bại, là khi họ đến quán mụ Thổ Nhĩ Kì: Frédéric (có tiền) chạy trốn vì hoảng sợ khi thấy bao nhiêu là thân thể phụ nữ hiện ra, và Deslauriers (không có tiền) cũng phải chạy theo. Hai người bạn kết luận: *"Đó* là lúc chúng ta có những điều thú vị nhất".

Phụ lục 2

Bốn cách đọc Giáo dục tình cảm

Thế là người ta vui lòng trở thành nhà cách mạng trong nghệ thuật và văn học, hay ít nhất người ta tin là thế, vì người ta coi là những sự dũng cảm vĩ đại và tiến bộ khổng lồ đối với mọi thứ nói ngược lại với những ý tưởng được chấp nhận bởi hai thế hệ đi trước cái thế hệ đạt tới tuổi chín mươi. Thế là như ngày nay và như mọi thời xưa, người ta bị lừa bởi ngôn từ, người ta ngây ngất với những câu văn rỗng tuếch, và ta sống bằng các ảo tưởng. Trong chính trị, một Regimbard, một Sénécal là những loại tiêu biểu như chúng ta từng tìm thấy và như chúng ta sẽ thấy chừng nào ta còn lui tới quán bia hay câu lạc bộ; trong thế giới buôn bán và tài chính, luôn có những Dambreuse và Arnoux; trong giới họa sĩ, là những Pellerin; Hussonnet hãy còn là vết thương của những phòng biên tập; và tuy nhiên ai cũng ở thời của mình chứ không phải của ngày nay. Nhưng họ đều có một tính người nhất định mà chúng ta thoáng gặp ở họ những tính cách thường trực, những điều làm nên một kiểu người - thay là một nhân vật tiểu thuyết luôn chết đi cùng với người đương thời - sống vượt qua được thế kỉ của mình. Và nói gì về các nhân vật chính, Frédéric, Deslauriers, bà Amoux, Rosanette, bà Dambreuse, Louise Roque? Chưa bao giờ tiểu thuyết lại lớn hơn khi mang đến cho độc giả một số lượng hình tượng nổi bật với những nét tính cách tiêu biểu đến thế.

R. Dumesnil, *Bên lề* của *Flaubert,* Paris, Librairie de France, 1928, tr. 22-23.

Ba mối tình của Frédéric, bà Arnoux, Rosanette, bà Dambreuse, người ta có thể bằng mẹo nào đó phong cách hóa họ dưới ba cái tên, sắc đẹp, tự nhiên, văn minh […] Đó là trung tâm của bức tranh, những giá trị sáng rõ.

Những phe cánh, những giá trị, những hình tượng phụ hơn, một bên là nhóm các nhà cách mạng, bên kia là nhóm các nhà tư sản, những người của tiến bộ, những người của trật tự. Hữu và tả, các hiện thực chính trị đó gần như được tư duy ở đây như những giá trị nghệ sĩ, và Flaubert chỉ thấy một cơ hội trình diễn nhiều lần như ở nhân vật Homais và Boumisien [các nhân vật hàng tư sản của *Bà Bovary* - ND] hai mặt nạ đan xen nhau của sự ngu ngốc nhân loại [...] Các gương mặt này gắn bó với nhau ở chỗ chúng tương ứng và bổ sung cho nhau, nhưng không ở trung tâm và đề tài của cuốn tiểu thuyết, người ta có thể tách họ ra mà không hề làm phương hại chút nào tới cốt truyện chính.

Thibaudet, *Gustave Flaubert,* Paris, Gallimard, 1935, tr. 161, 166, 170.

Cái tên cuốn sách có ý nghĩa gì? Việc giáo dục tình cảm của Frédéric Moreau, đó là việc giáo dục anh ta bằng tình cảm. Anh ta học sống, hay chính xác hơn, anh ta học điều gì là sự tồn tại khi thực hành kinh nghiệm tình ái, về các mối tình, tình bạn hữu, tham vọng... Và kinh nghiệm đó rơi vào thất bại hoàn toàn. Tại sao? Trước tiên là vì Frédéric hơn hết là một kẻ huyễn tưởng [imaginatif] theo đúng nghĩa xấu của từ, kẻ mơ mộng sự tồn tại thay cho hiểu được một cách sáng suốt những sự cần thiết và những giới hạn của nó, nghĩa là vì trong một mức độ rất rộng anh ta là lời đáp từ phía nam giới của Emma Bovary; cuối cùng, theo lối hậu quả, Frédéric là *kẻ cả thèm,* phần lớn thời gian *không có khả năng* đưa ra một quyết định có tác động nếu đó không phải là những quyết định cực đoan và cực hạn, dựa trên những cơn bốc đồng.

Có phải vì thế để nói rằng *Giáo dục tình cảm* hướng đến hư vô? Chúng tôi không nghĩ thế. Vì có Marie Arnoux. Hình tượng thuần khiết này đã *cứu chuộc,* nếu có thể nói vậy, cả cuốn tiểu thuyết. Marie Amoux rõ ràng là Elisa Schlesinger, nhưng người ta không thể cưỡng lại suy nghĩ rằng chính

Elisa được lí tưởng hóa một cách kì cục. Nếu bà Schlesinger về nhiều phương diện đúng là một người phụ nữ đáng trọng, điều mà ta biết về bà, thì dù thế nào thái độ của bà - ít ra là *mơ* hồ trong mối quan hệ của bà với ông Schlésinger - và việc ít ra có thể vào lúc nào đó bà từng là nhân tình của Flaubert khiến phải nghĩ rằng rốt cuộc Marie Amoux có thể là lí tưởng đàn bà của Flaubert hơn là một hình ảnh trung thành và đích xác của "đam mê lớn" của nhà văn. Tuy nhiên không vì thế mà Marie Amoux - ở giữa một thế giới lúc nhúc những kẻ hãnh tiến, huênh hoang, ưa nhục dục, thèm lễ hội, mộng mơ hay vô ý thức - là một hình tượng nhân văn sâu sắc, được tạo nên bằng sự dịu dàng, nhẫn nại, kiên quyết, đau khổ câm lặng, tốt bụng.

J.-L Douchin, Lời giới thiệu Giáo *dục tình cảm,* Paris, Larousse, tuyển tập "Nouveaux Classiques Larousse", 1969, tr. 15-17.

Trong mức độ nào thì tình yêu mà anh ta [Frédéric] có là tình dục đồng giới? Trong bài báo xuất sắc của mình, "Bàn học kép", Roger Kempf đã cực kì khéo léo và chí lí xác lập "sự mơ hồ giới tính" [androgynie] của Flaubert. Ông là đàn ông và phụ nữ: tôi đã nói ở trên là ông muốn là đàn bà giữa vòng tay đàn bà, nhưng rất có thể là ông đã trải nghiệm hình nhân của thân phận chư hầu như một sự bỏ mặc cơ thể mình cho những đam mê của Chúa. Kempf có những trích dẫn gây bối rối. Đặc biệt, những trích dẫn được ông lấy ra từ *Giáo dục* 2: "Ngày Deslauriers tới, Frédéric phó mặc mình được Arnoux mời…"; khi thoáng thấy bạn: "anh bắt đầu run rẩy như một phụ nữ ngoại tình dưới cái nhìn của chồng"; và "Rồi Deslauriers nghĩ tới chính cơ thể Frédéric. Nó luôn tạo ra cho anh một sự quyến rũ gần như nữ tính". Đó là một cặp bạn ở đó "với sự đồng ý ngầm, người này có thể đóng vai vợ, còn người kia là chồng". Vì lí do mà nhà phê bình thêm rằng "sự phân vai được điều khiển một cách tinh tế" bởi tính nữ của Frédéric. Thế là Frédéric trong *Giáo dục tình cảm* là hiện thân chính của Flaubert. Người ta có thể nói chung rằng ý thức về tính nữ này, anh đã nội hóa nó

bằng việc biến mình thành vợ của Deslauriers. Cực kì khéo léo Gustave cho chúng ta thấy Deslauriers bị bối rối bởi người vợ Frédéric, nhưng không bao giờ người vợ ấy ngây ngất trước nam tính của người chồng mình.

J.- P. Sartre, Thằng ngốc trong gia đình, *Gustave Flaubert,* 1821-1857, t. I, Paris, Gallimard, 1971, tr. 1046-1047.

Phụ lục 3

Paris của Giáo dục tình cảm

Người ta nhận ra trong tam giác, mà các đỉnh được thể hiện bởi thế giới buôn bán (quận IV, khu phố "chaussée d'Antin", chỗ ở của nhà Dambreuse), thế giới của nghệ thuật và các nghệ sĩ thành công (quận V, khu phố "faubourg Montmartre", với tờ *Nghệ thuật công nghiệp* và những chỗ ở liên tiếp của Rosanette) và môi trường sinh viên (quận II, "khu phố Latin", nơi ở ban đầu của Frédéric và Martinon), một cấu trúc không gì khác chính là không gian xã hội của *Giáo dục tình cảm*[142]. Thế giới này trong tổng thể bản thân nó được định nghĩa một cách khách quan bằng quan hệ kép đối lập - không bao giờ được gợi ra trong bản thân tác phẩm - một phần với giới đại quý tộc cổ của khu phố "faubourg Saint- Germain" (quận III), thường được nhắc đến trong tác phẩm của Balzac và hoàn toàn vắng mặt trong *Giáo dục,* và mặt khác với "các tầng lớp bình dân" (quận I): khu phố Paris từng là địa điểm của các sự kiện cách mạng quyết định năm 1848 bị loại trừ khỏi tác phẩm của Flaubert (việc miêu tả những tai biến đầu tiên của khu phố Latin[143] và các rối loạn ở khu Port-Royal lần nào cũng dẫn tới các khu phố Paris thường được gợi lên trong phần còn lại của tác phẩm). Dussardier, đại diện duy nhất của giới bình dân trong tiểu thuyết

trước tiên làm việc ở phố Cléry[144]. Điểm đến *ở P*aris của Frédéric, khi quay v`ê từ Nogent, cũng nằm trong khu phố này (phố Coq-Héron).

"Khu phố Latin", khu phố học hành và "bắt đ`ầu cuộc đời là nơi ở của đám sinh viên và "gái làng chơi" mà hình ảnh xã hội là đang được tạo thành (đặc biệt với Truyện *kể và truyện ngắn* của Musset, nhất là "Frédéric và Bemerette" in trên *Tạp chí Hai thế giới)*. Quỹ đạo xã hội của Frédéric bắt đ`ầu ở đó: anh ở liên tục phố Saint-Hyacinthe[145], r`ồi ke Napoléon[146], thường ăn tối ở phố Harpe[147]. Martinon cũng thế[148]. Trong hình ảnh xã hội của Paris mà các nhà văn thường đang xây dựng, và Flaubert ng`ầm tham chiếu tới đó, khu phố Latin, địa điểm lễ hội tình tứ, của các nghệ sĩ, các gái làng chơi của "đời sống giang h`ồ" đối lập mạnh mẽ với địa điểm cao quý của sự khổ hạnh quý tộc là khu faubourg Saint-Germain.

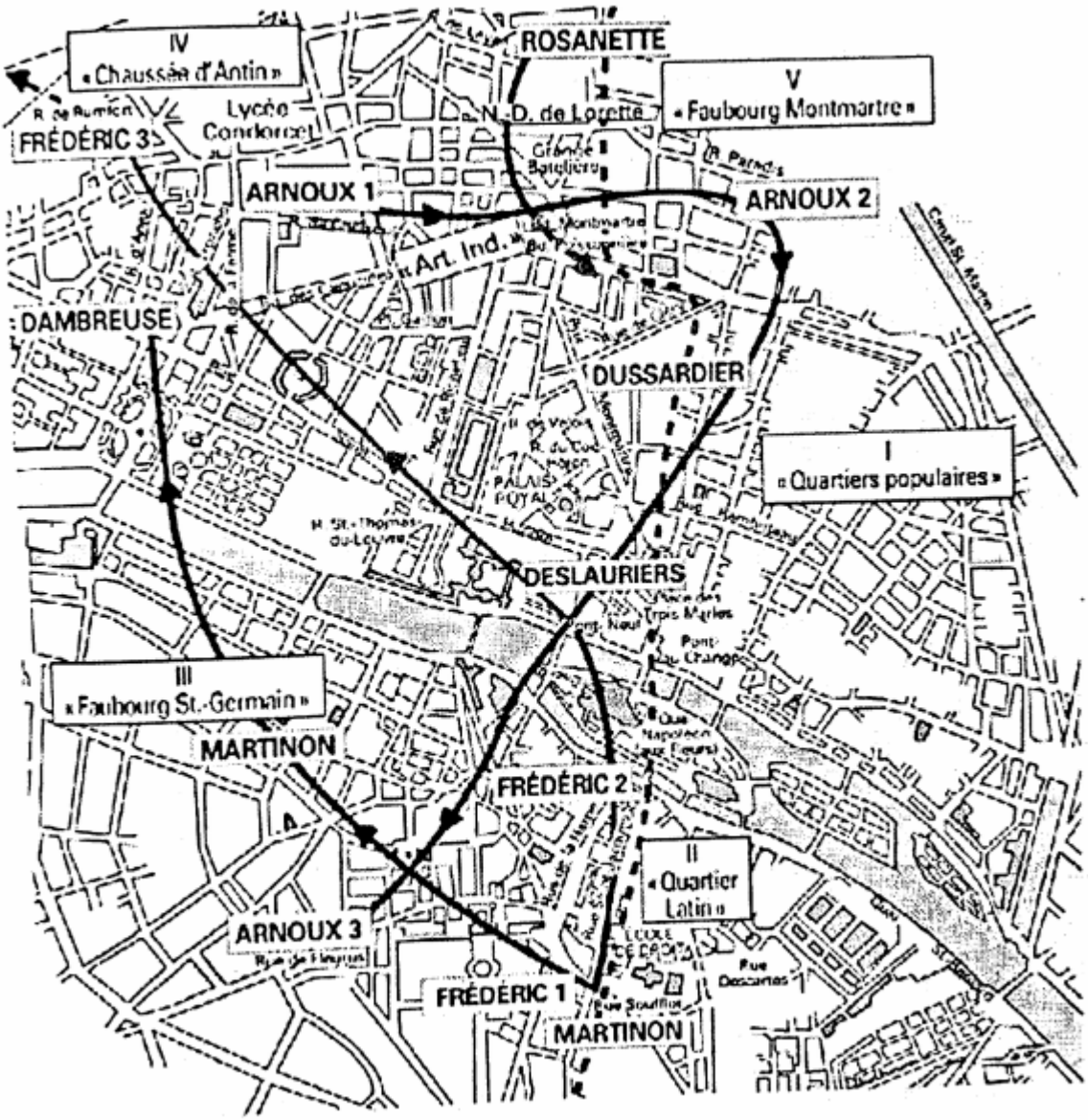
Khu phố "chaussée d'Antin", trong thế giới của *Giáo dục tình cảm,* tức là khu vực được tạo nên bởi phố Rumfort (với khách sạn của Frédéric), phố Anjou (nhà Dambreuse) và Choiseul (nhà Amoux) là nơi ở các thành viên của phân số lãnh đạo mới thuộc t`ầng lớp thống trị. "Lớp tư sản mới" này vừa đối lập với thế giới các cô gái bán hoa của khu phố faubourg Monmartre và nhất là vừa đối lập với giới quý tộc già của khu faubourg Saint-Germain, trong số nhi`ều lí do có tính chất hỗn hợp của cư dân tại đó (trong tiểu thuyết khoảng cách xã hội giữa Frédéric, Dambreuse và Amoux là minh chứng) và do sự di động của các thành viên (Dambreuse đi tới đó, Frédéric chỉ vào đó sau khi thừa kế, Martinon bước vào nhờ đám cưới và Amoux sau đó sẽ bị loại trừ). Giới tư sản mới này, chấp nhận cứu giữ hoặc tạo nên (chẳng hạn nhờ có rất nhi`ều khách sạn tư) các dấu hiệu của nếp sống cũ kĩ của khu faubourg Saint-Germain, hẳn ph`ần nào là sản phẩm của một sự *cải tạo xã hội* được phiên dịch bằng một sự *biến dịch không gian*[149] *[translation spatiale])*; "Ông Dambreuse được gọi bằng tên thật

của mình là tử tước d'Ambreuse, nhưng từ 1825 rời bỏ dần sự quý phái và đảng của mình, ông quay sang công nghiệp"[150]; và xa hơn một chút, để đánh dấu đồng thời mối liên hệ và sự *đoạn tuyệt* địa lí và xã hội: "Bằng việc mớn trớn nữ công tước, bà [Dambreuse] xoa dịu những hằn thù của khu faubourg quý tộc và để họ tin là ông Dambreuse còn có thể ăn năn và phục vụ". Chính hệ thống các quan hệ và đối lập có thể được đọc trong hệ thống tước hiệu của nhà Dambreuse, vừa là dấu tích của huy hiệu vừa là nhãn hiệp sĩ công nghiệp. Việc ám chỉ tới ủy ban của phố Poitier[151], địa điểm gặp gỡ mọi chính khách bảo thủ, có thể xác nhận nếu anh ta cần thì chính là trong chỗ này của Paris giờ đây "tất cả được chơi hết".

Khu phố faubourg Monmartre, nơi Flaubert đặt tờ *Nghệ thuật công nghiệp* và các chỗ ở kế tiếp nhau của Rosanette, là địa điểm cư trú hấp dẫn các nghệ sĩ thành công (nghĩa là chẳng hạn nơi ở Feydeau hay Gavani, người sẽ tung ra vào 1841 khái niệm *lorette [gái chơi]* để chỉ những cô gái phong lưu thường có mặt ở khu vực nhà thờ Notre Dame de Lorette và quảng trường Saint-Georges). Theo kiểu của salon của Rosanette, trong chừng mực nào đó nó là nơi nghỉ ngơi hay gặp gỡ các nhà tài chính, nghệ sĩ thành công, các nhà báo và cả các nữ nghệ sĩ, các cô "gái chơi". Những người đàn bà phong lưu này hay đàn ông trác táng, như tờ báo Nghệ *thuật công nghiệp,* nằm ở giữa một bên khu phố tư sản và bên kia là khu phố bình dân, họ đối lập cả với giới tư sản của khu chaussée d'Antin lẫn bọn sinh viên, với các cô gái làm tiền và các nghệ sĩ lỡ dở - mà Garvani giễu cợt cay độc trong các bức hý họa - của "khu Latin". Vào thời huy hoàng của mình, Amoux sống ở khu Choiseul và làm việc ở đại lộ Morimartre, do thế ông ta tham gia vào thế giới tiền bạc và nghệ thuật, sau đó thoạt tiên bị đẩy về khu faubourg Montmartre (phố Paradis[152]), rồi tiếp tục ra hẳn ngoại vi hoàn toàn của phố Fleuras[153]. Rosanette cũng tới lui trong không

gian dành cho các cô "gái chơi" và thời tàn được đánh dấu bằng một sự trượt dần dần về phía đông, nghĩa là về phía đường biên các khu phố thợ thuyền: phố Laval[154], rồi phố Grange-Batelière[155], cuối cùng là đại lộ Poissonnière[156].

Như vậy trong *không gian được cấu trúc và phân cấp hóa,* các *quỹ đạo* xã hội đi lên và đi xuống khác biệt nhau rất rõ: từ phía nam tới tây-bắc đối với nhóm thứ nhất (Martinon và có lúc Frédéric), từ phía tây sang đông và/hoặc từ bắc xuống nam đối với nhóm thứ hai (Rosanette, Arnoux). Sự thất bại của Deslauriers được đánh dấu bằng việc anh không rời bỏ điểm xuất phát, khu phố các sinh viên và nghệ sĩ lỡ thời (quảng trường Trois-Maries[157]).


IV
« Chaussée d'Antin »
ROSANETTE
V
« Faubourg Montmartre »
FRÉDÉRIC 3
Lycée Condorcet
N.-D. de Lorette
ARNOUX 1
ARNOUX 2
« Art. Ind. »
DAMBREUSE
DUSSARDIER
I
« Quartiers populaires »
DESLAURIERS
III
« Faubourg St.-Germain »
MARTINON
FRÉDÉRIC 2
II
« Quartier Latin »
ARNOUX 3
FRÉDÉRIC 1
MARTINON

PHẦN THỨ NHẤT

BA TRẠNG THÁI CỦA TRƯỜNG

Nghệ sĩ. Tất cả những người pha trò

Đều khoác lác về sự vô vụ lợi của mình

Gustave Flaubert

Chúng ta là những công nhân quý tộc. Thế mà chẳng ai lại đủ giàu có để trả tiền cho chúng ta. Khi người ta muốn kiếm tiền bằng ngòi bút thì phải làm nhà báo, viết tiểu thuyết báo hay kịch nghệ. *Bà Bovary* của tôi được trả … 300 quan, tôi đã KIẾM, và tôi không động tới một xu. Hiện nay tôi có thể trả được tiền giấy bút chứ không phải những chuyến đi, những quyển sách mà tôi đã đọc cho công việc của mình; thực tình thì tôi thấy thế lại hay (hay tôi làm ra vẻ thấy nó hay), vì tôi không thấy mối quan hệ nào giữa một vở kịch năm quan và một ý tưởng. Cần phải yêu chính bản thân thứ Nghệ thuật vị Nghệ thuật; nói cách khác, nghề dở nhất lại đáng giá nhất.

Flaubert

I. TÌM KIẾM TỰ CHỦ

Chặng phê bình sự nổi lên của trường

Thật đau lòng khi nhận ra rằng chúng ta tìm thấy những lỗi lầm tương tự trong hai trường phái đối địch nhau: phái tư sản và phái xã

hội. Hãy đạo đức đi! Hãy đạo đức đi! Cả hai phái đều nói bằng nhiệt tình của những kẻ đi rao giảng.

Charles Baudelaire

Hãy buông tất

Hãy buông Dada

Hãy buông vợ, buông tình nhân

Hãy buông hi vọng và sợ hãi

Gieo con trong góc rừng

Hãy buông mồi cho bóng tối

Hãy buông khi cần một cuộc sống phong lưu,

cái mà người đời cho ta vì một tương lai

Hãy lên đường.

André Breton

Vì việc đọc tiểu thuyết *Giáo dục tình cảm* còn hơn cả một bài mào đầu đơn giản nhằm chuẩn bị cho người đọc bước vào một phân tích xã hội học đối với không gian xã hội, nơi việc đọc được tạo ra và lại soi rọi không gian ấy. Đọc khiến ta phải quan tâm tới những điều kiện xã hội đặc thù là nguồn gốc cho sự minh xác đặc biệt ở Flaubert cũng như những giới hạn của sự minh xác này. Chỉ một phân tích về sự sinh thành trường văn học, nơi có dự định kiểu Flaubert, mới có thể dẫn tới một hiểu biết thật sự và hiểu được một công thức thành tạo làm cơ sở cho sáng tác và công việc, nhờ đó Flaubert *vận hành* được, khi khách quan hóa, theo cùng xu thế trên cái cấu trúc thành tạo và chính cấu trúc xa hội có chính cấu trúc thành tạo là sản phẩm.

Người ta đều biết Flaubert đã đóng góp rất nhiều, cùng với Baudelaire, vào việc tạo nên trường văn học như một thế giới biệt lập, tuân theo những quy luật riêng của mình. Tái kiến tạo quan điểm của Flaubert, tức là quan điểm về chính không gian xã hội từ đó cái nhìn của ông về thế giới và không gian xã hội ấy được tạo thành, đó là đưa đến khả năng thực sự ở vị trị nguồn gốc của một thế giới mà sự vận hành đã trở nên rất thân thuộc với chúng ta tới mức các quy tắc và quy luật mà thế giới ấy tuân theo đã tuột khỏi nhận thức của chúng ta. Cũng bằng việc trở lại với "thời đại anh hùng" của cuộc đấu tranh vì độc lập [của nghệ thuật - ND], khi đối diện với sự đàn áp được thực hiện một cách hoàn toàn thô thiển (nhất là bằng các vụ án[158]), thì những phẩm chất nổi dậy và kháng cự phải được khẳng định một cách rõ ràng, khám phá lại những nguyên tắc bị lãng quên hay bị từ chối của tự do trí thức.

Một sự phụ thuộc mang tính cấu trúc

Người ta không thể hiểu nổi kinh nghiệm mà các nhà văn và các nghệ sĩ có thể có về những hình thức mới sẽ chiếm ưu thế mà họ đi theo vào nửa sau thế kỉ XIX, và sự ghê tởm mà hình tượng "tư sản" đôi khi từng gây cho họ, nếu như không có một ý niệm về cái gọi là sự nổi lên bất ngờ, thuận lợi nhờ sự bùng nổ công nghiệp trong thời Đế chính thứ hai, nhờ những nhà công nghiệp và thương nhân có sản nghiệp khổng lồ (như Talabo, gia đình Wendel hay Schneider), những kẻ mới nổi không văn hóa sẵn sàng cho sự chiến thắng của quyền lực đồng tiền trong mọi xã hội và cái nhìn của họ về thế gian vốn ác cảm với mọi thứ là tri thức[159].

Người ta có thể trích dẫn chứng sau của André Sieghed nói về bố mình, ông chủ ngành dệt: "Trong việc giáo dục này, văn hóa chẳng là gì hết. Thực

sự thì ông ấy không bao giờ có văn hóa trí thức và chẳng bao giờ nghĩ tới việc có nó. Ông ấy sẽ được dạy dỗ, được thông tin một cách khác thường, có thể biết tất cả cái mà ông ấy cần cho hành động lúc ấy của mình, nhưng cái lối thờ ơ với những thứ thuộc về tinh thần lại xa lạ với ông ta"[160]. Tương tự, André Motte, một trong những ông chủ lớn vùng phía Bắc viết: "Ngày nào tôi cũng nhắc lại với lũ trẻ ở nhà rằng cái danh tú tài chẳng bao giờ mang lại cho chúng một mẩu bánh để ngoạm; rằng tôi cho chúng đi học tú tài để cho phép chúng nếm những thú vui tri thức; để chúng đề phòng với những học thuyết, hoặc văn chương hoặc triết học, hoặc lịch sử. Nhưng tôi thêm rằng với chúng sẽ vô cùng nguy hiểm khi say mê thú vui trí tuệ"[161].

Sự trị vì của đồng tiền được khẳng định ở khắp nơi, các sản nghiệp của những người mới giàu có, những người trong ngành công nghiệp được những biến đổi kĩ thuật và những ủng hộ của Nhà nước mang đến lợi nhuận chưa từng có, đôi khi là những nhà đầu cơ thuần túy, họ hiện diện trong những khách sạn sang trọng riêng tư của khu Haussman Paris hay trong sự hào nhoáng của những bộ cánh hay đồ trang điểm. Việc thực hiện ứng viên công quyền cho phép trao một sự chính danh chính trị, với việc tham gia vào Hội đồng lập pháp [Corps legislatif[162]], cho những người mới giàu, trong số đó một tỉ lệ lớn là thương nhân và cho phép áp đặt các mối quan hệ chặt chẽ giữa giới chính trị và giới kinh tế đang thâu tóm dần báo chí vốn được đọc ngày một nhiều và lợi nhuận ngày càng cao.

Sự tán dương đồng tiền và lợi nhuận phù hợp chính sách của Napoléon III: Để đảm bảo cho mình sự trung thành của một giới quan liêu khó cải đạo thành "những kẻ bịp bợm", ông mơn trớn những người theo mình bằng những món thưởng hậu hĩnh, và món quà xa xỉ; ông cho tăng lên những dịp lễ tết ở Paris, ở Compiège, ở đó ông ta mời, ngoài những chủ

xuất bản và chủ báo, các nhà văn, các họa sĩ thượng lưu dễ bảo nhất và xu thời nhất, như Octave Feuillet, Jules Sandeau, Ponsard, Paul Féval hay Meissonnier, Cabanel, Gérome, và những người sẵn sàng cho việc cư xử như các sủng thần như Octave Feuillet và Viollet-le-Duc, nhờ sự giúp đỡ của Gérome và Cabanel, họ thực hiện việc trình diễn những "bức họa sinh động" với những đề tài được mượn từ lịch sử và thần thoại.

Đã xa rồi các tầng lớp thông thái và câu lạc bộ của tầng lớp quý tộc thế kỉ XVIII hay thời Trung Hưng. Mối quan hệ giữa những người sản xuất văn hóa và người thống trị chẳng còn gì cho đặc trưng cho điều này như vào những thế kỉ trước đó, dù đó là sự phụ thuộc trực tiếp đối với những người đặt hàng (thường gặp với các họa sĩ hơn, nhưng cũng có thể thấy trong trường hợp các nhà văn) hay ngay cả sự tuân phục với vị Mạnh Thường Quân hay với một người bảo trợ chính thức các nghệ thuật. Từ nay, đó thật sự là *một sự phụ thuộc cấu trúc* [subordination structurale] được áp đặt một cách không như nhau cho các tác giả khác nhau tùy theo vị thế của họ trong trường, và sự phụ thuộc này chính thức có hiệu lực thông qua hai vật trung gian chính: một mặt là thị trường có những sự chấp nhận và ép buộc được thực hiện với các công việc văn chương hoặc là trực tiếp thông qua doanh số, số lượng đầu sách… hoặc là gián tiếp như các vị thế mới được cung cấp bởi báo chí, xuất bản, báo minh họa và mọi hình thức văn chương công nghiệp; mặt khác là những mối quan hệ bền vững dựa trên những sự tương đồng cách sống và hệ thống giá trị, những sự tương đồng này thông qua trung gian là các salon tập hợp ít nhất một phần các nhà văn có một tỉ lệ nhất định của xã hội thượng lưu, và góp vào việc định hướng sự hào phóng từ nhà bảo trợ Nhà nước.

Thiếu đi những thiết chế bậc đặc biệt thật sự chuẩn hóa (như trường Đại học chẳng hạn, còn Pháp viện [collège de France] lại riêng biệt, không hề có ảnh hưởng thực tế lên trường lực), các thiết chế chính trị và các thành

viên của Hoàng gia có một dấu ấn trực tiếp lên trường văn học và nghệ thuật, không chỉ bằng những sự trừng phạt tác động tới báo chí và các thứ xuất bản khác (như án tụng, kiểm duyệt…), mà còn nhờ trung gian qua các yếu tố lợi nhuận vật chất và biểu tượng mà Hoàng gia có thể mang đến: trợ cấp (như Leconte de Lisle được nhận bí mật từ triều đình), việc có thể được đưa vào diễn trong các nhà hát, các phòng hòa nhạc hay trưng bày trong Salon (Napoléon III đã cố dứt Salon khỏi tầm kiểm soát của Viện Hàn lâm[163]), công việc hay vị thế kiếm bộn tiền (như vị thế nghị viên dành cho Sainte-Beuve), sự tôn vinh danh dự, Viện Hàn lâm, Viện nghiên cứu…

Sở thích của những kẻ mới giàu và có quyền lực nghiêng về tiểu thuyết với những hình thức dễ đọc nhất - như tiểu thuyết báo chí, thứ vượt khỏi triều đình và các bộ ngành, và mang lại cơ hội cho các tổ chức xuất bản vị lợi nhuận; ngược lại thơ ca, hãy còn gắn bó với những trận chiến lãng mạn lớn, với thói lãng tử [bohème], với cam kết ưu ái những kẻ bị thất thế, trở thành đối tượng của một chính sách hoàn toàn ác cảm, nhất là từ phía nội các Nhà nước - như chẳng hạn đã thấy ở các bản án dành cho các nhà thơ hay những ngược đãi đối với các nhà xuất bản như Poulet-Malassi, nơi từng cho in toàn bộ thơ ca tiền phong, nhất là của Baudelaire, Gautier, Leconte de Lisle, thậm chí còn bị đẩy vào tình trạng phá sản và vào tù vì nợ nần.

Những ép buộc nội tại thuộc về trường quyền lực cũng tác động lên trường văn học thuận lợi cho những trao đổi được thiết lập giữa những kẻ có quyền lực, phần lớn là những kẻ mới giàu đi tìm kiếm sự chính danh, và những người bảo thủ hay những người danh vọng nhất trong giới nhà văn, nhất là thông qua thế giới được phân bậc rất tinh vi của các salon.

Hoàng hậu ở điện Tuileries được bao quanh bởi các nhà văn, nhà phê bình và nhà báo thượng lưu, tất cả đều nổi danh bảo thủ như Octave Feuillet, người có trách nhiệm ở Compiègne tổ chức các buổi biểu diễn. Hoàng thân Jérôme nêu cao xu hướng tự do [libéralisme] của mình (chẳng hạn ông tổ chức một bữa tiệc vinh danh Delacroix nhưng vẫn đón tiếp Augier[164]) bằng cách giữ bên mình ở triều đình một Renan, một Taine hay một Sainte-Beuve. Công nương Mathilde[165] cuối cùng lại khẳng định tính độc đáo của mình so với triều đình khi chọn lọc những nhà văn như Gautier, Sainte-Beuve, Flaubert, anh em Goncourt, Taine hay Renan. Khi xa khỏi triều đình, người ta bắt gặp những salon của công tước Morny, người bảo trợ cho các nhà văn và nghệ sĩ, salon của bà de Solm tập hợp các nhân vật có nhiều phong cách khác nhau như Champfleury, Ponsard, Auguste Vacquery, Banville cho thấy thanh thế gắn với một địa điểm đối lập, salon của bà d'Agoult ở đó có báo chí tự do, salon của bà Sabatier nơi thắt chặt tình bạn của Baudelaire và Flaubert, các salon của Nina de Callias, của Jeanne de Tourbey, những nơi tập hợp khá nhiều phong cách đa dạng của các nhà văn, nhà phê bình, salon của Louise Colet thường được những người theo phái Hugo hay những người lãng mạn còn sót lại lui tới, có cả Flaubert và các bạn của mình.

Các salon này không chỉ là những nơi các nhà văn và nghệ sĩ có thể tập hợp nhờ sự tương đồng và gặp gỡ những người có thế lực, qua những tương tác trực tiếp chúng đại diện cho tính liên tục được thiết lập từ cực này tới cực kia của trường quyền lực; đó không chỉ là những chốn ẩn náu của giới tinh hoa, nơi những người cảm thấy bị đe dọa bởi sự thâm nhập của văn chương công nghiệp và các nhà viết văn báo có thể tự tạo ảo tưởng sống lại đời sống quý tộc thế kỉ XVIII mà không cần thật sự tin vào nó, anh em Goncourt đã diễn tả lại cảm giác hoài cổ ấy: "Thói trùm chăn [ourserie] văn nghệ sĩ thế kỉ XIX thật kì lạ khi so sánh nó với đời sống

thượng lưu của các văn nhân thế kỉ XVIII từ Diderot tới Marmontel; giới tư sản ngày nay chỉ tìm tới văn nhân khi anh ta sẵn sàng chấp nhận vai trò ngốc nghếch, chọc cười, hay chỉ là tô điểm[166]".

Qua những trao đổi diễn ra ở đó, có những điểm nối thật sự giữa các trường: những người cầm quyền chính trị nhằm tới việc áp đặt nhãn quan của mình cho các nghệ sĩ và nhằm thâu tóm quyền chuẩn hóa và chính thức hóa mà họ nắm giữ, nhất là thông qua cái mà Sainte-Beuve gọi là "báo chí văn chương[167]"; về phần mình, các nhà văn và các nghệ sĩ vốn hành động như những người thỉnh cầu và người điều đình, hay thậm chí đôi khi là thành nhóm thật sự gây áp lực, họ cố gắng đảm bảo cho mình một sự kiểm soát gián tiếp đối với các ân huệ vật chất hay tượng trưng do Nhà nước cung cấp.

Salon của công nương Mathilde là hệ dọc của thứ *thiết chế con hoang* này mà người ta thấy những thứ tương tự trong các chế độ tập quyền nhất (phát-xít hay Staline chẳng hạn), ở đó có những trao đổi mà có thể là nhầm khi miêu tả bằng thứ ngôn ngữ "liên kết" (hay như người ta có thể nói sau năm 1968, bằng chữ "lấy lại" [récupération]) và trong đó hai phái rốt cuộc đều tìm thấy phần của mình: thường thường thông qua những nhân vật chênh vênh ấy, đủ mạnh để được các nghệ sĩ và nhà văn coi là nghiêm túc và không đủ mạnh để được coi là nghiêm túc với những người có quyền, hình thành những hình thức ảnh hưởng mềm ngăn cản hay khuyến khích sự *chia rẽ* hoàn toàn những người nắm quyền lực văn hóa và chôn vùi họ trong các quan hệ mơ hồ vốn dựa trên sự biết ơn và cảm giác tội lỗi về sự thỏa hiệp và dàn xếp đối với một khả năng điều đình được nhận ra như một phương cách cuối cùng, hay ít nhất như một đảo nhỏ ngoại lệ, đủ để biện minh cho sự nhượng bộ niềm tin xấu xa và tránh được những sự đoạn tuyệt kiểu anh hùng.

Sự chồng lấn sâu đậm này của trường văn học và trường chính trị lộ ra nhân bản án của Flaubert, cơ hội để huy động một hệ thống các mối quan hệ quyền lực, tập hợp các nhà văn, nhà báo, viên chức cao cấp, đại tư sản giàu có dưới thời Đế chính (nhất là anh ruột Achille của Flaubert), thành viên triều đình, và điều này vượt lên mọi sự khác biệt về sở thích và cách sống. Nhưng trong cái chuỗi ràng buộc khổng lồ này, có những người bị loại trừ hoàn toàn: đầu tiên là Baudelaire bị từ chối ở triều đình và các salon của các thành viên Hoàng gia. Ông thua kiện, vì khác với Flaubert, ông không hề muốn cầu cứu tới ảnh hưởng của một dòng họ đại tư sản. Ông dị biệt vì thường lui tới chốn lãng tử, tới chỗ các nhà hiện thực chủ nghĩa như Duranty, sau đó là Zola cùng nhóm của nhà văn này (mặc dù nhiều người trước thuộc nhóm "lãng tử thứ hai" [seconde bohème], giống như Arsène Houssaye, lại bước vào số những văn nhân có quyền lực). Cũng có những người không được biết đến như nhóm Thi Sơn [Parnasse], vì quả thật họ thường có gốc gác tiểu tư sản và không hề có vốn xã hội.

Giống như những con đường thống trị, các con đường tự chủ rất phức tạp, nếu như không muốn nói là không thể thâm nhập. Các cuộc tranh đấu trong trường chính trị, như cuộc tranh đấu giữa hoàng hậu Eugénie người nước ngoài, mới nổi và mê tín, với công nương Mathilde - người trước kia được giới quý tộc Saint-Germain đón tiếp và từ lâu nổi tiếng trong các salon Paris như là người bảo trợ cho nghệ thuật, tự do và bảo vệ những giá trị Pháp - các cuộc tranh đấu ấy có thể gián tiếp phục vụ những lợi ích của các nhà văn quan tâm nhất tới sự độc lập văn chương của mình: những người có thể nhận được từ sự bảo trợ của những người có thế lực các phương tiện vật chất hay thiết chế mà không thể trông cậy ở thị trường - tức là các nhà xuất bản hay báo chí - hay ở các ủy ban mà đối thủ cạnh tranh của họ hoàn toàn không ưa thói lãng tử như sẽ thấy ngay sau năm 1848.

Dù không phải xa lạ lắm trong các sở thích thực sự của mình (tiểu thuyết báo chí, kịch mélodrame, Alexandre Dumas, Ponsard và Feydeau) với cái mà bà đòi tố cáo là phù phiếm, công nương Mathilde muốn mang lại cho salon của mình một dáng vẻ cực kì văn chương. Được Théophile Gautier - người nói với bà từ năm 1861 về việc đề nghị giúp mình tìm một công việc có thể giải phóng ông khỏi báo chí -, và được Sainte- Beuve, - người trong những năm 1860 là một nhân vật tên tuổi ngự ở tờ *Lập hiến* [Constitutionnel] tờ *Người dẫn đường* [Moniteur] - cố vấn trong sự lựa chọn khách khứa, bà đồng ý hành động như một Mạnh Thường Quân và người bảo trợ nghệ thuật: bà không ngừng can thiệp để đảm bảo những ân huệ và hay những sự bảo trợ cho bạn bè, nhận Nghị viện cho Sante-Beuve, giải thưởng Viện Hàn lâm cho George Sand, Bắc đẩu bội tinh cho Flaubert và Taine, tranh đấu đảm bảo cho Gautier một chỗ, rồi Viện Hàn lâm, can thiệp để vở *Henriette Maréchal* được diễn ở Kịch viện Pháp, qua trung gian Nieuwerkerke bảo vệ người tình có sở thích trong hội họa với các nghệ sĩ tân cổ điển lỗi thời [pompier] như Baudry, Boulanger, Bonnat, Jalabert[168] mà bà có bắt chước theo.

Như thế là các salon, khác nhau bởi cái mà nó loại trừ chứ không phải cái mà nó tập hợp, góp vào việc tạo dựng cấu trúc trường văn học (như ở các trạng thái khác của trường sẽ làm, như tạp chí hay nhà xuất bản) xung quanh những sự đối lập chính: một bên là các văn nhân hỗ lốn [éclectique] và thượng lưu tập hợp trong các salon triều đình, và bên kia là những văn hào tinh túy được tập hợp quanh công nương Mathilde và ở các bữa tối Magny (được Gavami - bạn thân của anh em Goncourt - Sainte-Beuve, Chennevières lập ra tập hợp Flaubert, Paul Saint-Victor, Taine, Théophile Gautier, Auguste Neffetzer - Tổng Biên tập tờ *Thời đại* - Renan, Berthelot, Charles Edmond - biên tập viên tờ *Báo chí)* và cuối cùng là các tao đàn của giới lãng tử.

Các hiệu quả của sự thống trị cấu trúc cũng tác động thông qua báo chí: khác với báo chí của nền quân chủ tháng Bảy, rất đa dạng và chính trị hóa cao, báo chí thời Đế chính II được đặt dưới sự đe dọa thường trực của kiểm duyệt, và thường xuyên bị kiểm tra trực tiếp của các chủ ngân hàng, thứ báo chí ấy bị lên án là tổng hợp các sự kiện quan phương bằng thứ văn phong nặng nề và quan cách, hoặc là tán thưởng những lí thuyết văn chương-triết học vĩ đại không đầu không cuối hay cho những kẻ ba phải [prudhommerie] kiểu Bouvard và Pécuchet[169]. Báo chí "nghiêm túc" bản thân chúng nhường chỗ cho báo lá cải [feuilleton], cho thứ niên biểu đường phố và những chuyện vặt là những thứ thống trị hai sáng tạo danh tiếng nhất đương thời: *Le Figaro* [Thợ Cạo] có người sáng lập là Henn de Villemessant phổ biến rất nhiều chuyện ngồi lê đôi mách được sưu tầm trong các salon, quán cà phê, hậu trường ở các mục "tiếng vọng", niên biểu", thư tín"; và tờ *Le Petit Journal* [Tin vặt] giá một xu hoàn toàn phi chính trị dành chủ yếu cho các chuyện đường phố ít nhiều được tiểu thuyết hóa.

Các chủ báo, vốn quen biết ở mọi salon, bạn tâm giao với các chính khách là những nhân vật đáng ngưỡng mộ, mà không một ai dám thách thức, nhất là các nhà văn và nghệ sĩ. Họ biết rằng một bài báo trên tờ *Le Journal* [Tin] hay Le *Figaro* [Thợ Cạo] tạo nên một danh tiếng và mở đường cho tương lai. Thông qua báo chí, thông qua các tờ lá cải, họ chắc chắn kiếm được khá, và tất cả mọi người đều đọc, từ dân chúng tới giới tư sản, từ các văn phòng bộ ngành tới triều đình, như Cassagne nói, "xu hướng công nghiệp đã thâm nhập vào trong bản thân văn chương sau khi đã làm biến đổi báo chí[170]". Các nhà kĩ nghệ của nghề viết lách sản xuất theo sở thích độc giả bằng thứ văn viết rất nhanh [style cursif], có vẻ bình dân mà không loại trừ các lời sáo rỗng hay tìm kiếm hiệu quả giật gân,

"người ta học được thói quen đo giá trị theo số tiền kiếm được[171]": cho nên Ponson du Terrail viết mỗi ngày một trang khác nhau cho các tờ nhật báo văn chương *Tin vặt, Báo nhanh* [La Petite Presse], các tờ nhật báo chính trị thân hoàng gia như *Công luận quốc gia* [l'Opinion nationale], báo chính thức của nền Đế chính *Người dẫn đường* [Le Moniteur], nhật báo chính trị nghiêm túc *Tổ quốc* [la Patrie]. Thông qua hành động của mình với tư cách các nhà bình luận, các nhà văn-nhà báo, hoàn toàn hồn nhiên, trở nên làm được mọi thứ trong nghệ thuật và văn chương khi tự cho phép hạ thấp mọi thứ vượt quá mình và lên án mọi công việc có thể nghi ngờ những khuynh hướng đạo đức, chúng định hướng cách đánh giá của họ, ở những tờ báo ấy lộ ra những giới hạn, thậm chí là những què quặt tri thức có trong vị thế hay quỹ đạo của họ.

Lối sống lãng tử [bohème] và việc phát minh ra một nghệ thuật sống

Sự phát triển của báo chí là một trong nhiều chỉ dẫn cho một sự bành trướng chưa từng có của thị trường vật phẩm văn hóa được liên kết bằng một quan hệ có tính nhân quả vòng tròn với sự gia tăng tập trung một lượng lớn dân số trẻ không sản nghiệp, xuất thân từ những tầng lớp trung bình hay bình dân của kinh thành Paris và nhất là các tỉnh lẻ. Họ tới Paris để thử sự nghiệp văn nghệ sĩ, cho tới khi ấy thường chỉ được dành cho quý tộc và tư sản Paris. Mặc cho sự gia tăng các vị thế công việc do sự phát triển thương nghiệp đem lại, các doanh nghiệp và chức nghiệp công cộng (nhất là hệ thống giáo dục) không thể hấp phụ hết những người có bằng cấp của giáo dục bậc trung học vốn có số lượng tăng mạnh, nhất là ở châu Âu trong suốt nửa đầu thế kỉ XIX, và sẽ còn tăng mạnh ở Pháp dưới thời Đế chính 2[172].

Độ lệch giữa cung và cầu những vị thế quan trọng đặc biệt rõ ở Pháp dưới hiệu ứng của ba yếu tố đặc thù: sự trẻ trung của các nhân viên hành chính xuất thân từ Cách mạng, từ thời Đế chính và từ nền Trung Hưng - điều đó chặn lại rất lâu sự nghiệp của con cái giới tiểu tư sản và trung lưu, giới quân nhân, bác sĩ, hành chính (thêm vào đó là sự cạnh tranh của các nhà quý tộc chinh phục lại lĩnh vực hành chính và chặn lại các "khả năng" xuất phát từ giới tư sản); sự tập trung hóa tập hợp những người có bằng cấp ở Paris; xu hướng đặc quyền của giới đại tư sản, những người vốn đặc biệt nhạy cảm bởi những kinh nghiệm cách mạng, nên họ cảm thấy rõ hình thức lưu động tăng lên như một sự đe dọa đối với trật tự xã hội (chứng cứ là diễn văn của Guizot 01.02.1836 trước Nghị viện về tính chất không thích ứng của việc giảng dạy các môn học nhân văn xã hội) và họ cố gắng giành lấy các vị thế cao nhất trong số đó - đặc biệt trong khu hành chính cao cấp - cho con cái mình, bằng cách cố gắng giữ nguyên sự độc quyền việc được giáo dục ở bậc trung học truyền thống. Thật vậy, dưới thời Đế chính 2, nhất là trong quan hệ *với sự* tăng trưởng kinh tế, các con số của giáo dục trung học liên tục tăng (từ 90.000 năm 1850 tới 150.000 năm 1875) cũng như con số giáo dục cao cấp, nhất là trong lĩnh vực văn chương và khoa học[173].

Những người mới đến này, được nuôi dưỡng bằng tư tưởng nhân văn và thuật hùng biện nhưng lại không có phương tiện tài chính và những sự bảo trợ xã hội cần thiết để quảng bá tên tuổi của mình, thấy lại được dẫn tới nghề nghiệp văn chương vẫn còn được bao bọc bởi toàn bộ thanh thế của những chiến thắng lãng mạn; và khác với nghề nghiệp có tính sự vụ hơn, những nghề ấy không đòi hỏi bất kì sự đảm bảo nào của học vị trường lớp; hoặc họ được đưa tới nghiệp nghệ thuật mà thành công được Salon thổi phồng lên[174]. Quả là rõ ràng luôn là thế, bản thân các yếu tố được gọi là hình thái học (nhất là những yếu tố liên quan tới *số lượng* dân

số) chúng phụ thuộc vào những điều kiện xã hội như, trong trường hợp cụ thể, thanh thế lẫy lừng của các sự nghiệp họa sĩ hay nhà văn: "Thậm chí nhiều người trong chúng tôi không có nghề - Jules Buisson viết - không nghĩ tới cái gì khác ngoài viết…[175]".

Những thay đổi hình thái này hẳn là một trong những thay đổi mang tính quyết định chủ yếu (ít nhất nhân danh nguyên nhân cho phép) của tiến trình tự chủ hóa ở các trường văn chương và nghệ thuật và ở sự biến hình tương hỗ trong mối quan hệ giữa thế giới nghệ thuật văn chương với thế giới chính trị. Để hiểu được sự biến hình này, người ta có thể nghĩ tới nó bởi sự tương đồng với bước chuyển, từng được phân tích nhiều lần, từ người hầu, ràng buộc với gia chủ bởi những mối quan hệ cá nhân, thành người lao động tự do (người công nhân nông nghiệp của Weber là một trường hợp đặc biệt của kiểu người lao động nay). Người lao động ấy, được giải phóng khỏi những môi quan hệ ràng buộc có thể hạn chế hay ngăn cản việc bán tự do sức lao động của mình, đủ khả năng để đương đầu với thị trường và chịu đựng những áp lực và những sự trừng phạt vô danh, thường là tàn nhẫn hơn bàn tay sắt bọc nhung của thói gia trưởng[176]. Điểm chủ yếu cần lưu ý của việc so sánh này là cảnh giác với thói quen rất phổ biến quy giản tiến trình về căn bản mơ hồ này vào những hiệu quả tha hóa duy nhất (theo truyền thống của các nhà lãng mạn Anh trong phân tích của Raymond Williams): người ta quên rằng tiến trình ấy tạo ra những hiệu quả giải phóng, chẳng hạn như mang đến khả năng sống được cho "giới trí thức vô sản hóa" mới [intelligentsia prolétaroïde], vốn sống rất cùng cực, bằng mọi nghề vụn vặt liên quan tới nền công nghiệp văn chương và báo chí, nhưng những khả năng mới nhận được như thế cũng có thể về nguyên tắc là những hình thức phụ thuộc mới[177].

Với tập hợp một dân số đông rất trẻ khao khát sống bằng nghệ thuật, và tách khỏi các tầng lớp xã hội khác bằng nghệ thuật sống mà họ đang phát minh, có một xã hội thực sự trong cái xã hội đã sinh ra nó; ngay cả như Robert Darnton đã chứng minh, nếu xã hội ấy hiện ra ở một bậc có thể hẹp hơn rất nhiều ngay từ cuối thế kỉ XVIII, thì giới văn nghệ sĩ - nơi ít ra về mặt số lượng chiếm ưu thế là những nhà văn và họa sĩ quèn - có cái gì đó hoàn toàn đặc biệt, chưa có tiền lệ, và xã hôi ấy gây ra những hoài nghi, trước tiên là ngay trong số các thành viên của nó. Lối sống lãng tử[178] [bohème], hẳn đã góp phần quan trọng cho việc phát minh ra lối sống văn nghệ sĩ bằng sự phóng túng, lối chơi chữ, chuyện phiếm, rượu, ái tình đủ dạng, lối sống ấy phát triển chống lại sự tồn tại đã thành nếp của các họa sĩ và nhà điêu khắc chính thống cũng như chống lại sự đơn điệu nhàm chán của đời sống tư sản. Biến nghệ thuật sống thành một món mĩ thuật, ấy là chuẩn bị trước cho việc bước chân vào văn chương; nhưng phát minh ra nhân vật văn chương của lối sống lãng tử lại không phải là một sự kiện văn chương đơn giản: từ Murger và Champfleury tới Balzac và Flaubert của *Giáo dục tình cảm,* các nhà văn đóng góp rất lớn vào việc thừa nhận của công chúng đối với một thực thể xã hội mới, nhất là bằng việc phát minh và quảng bá chính khái niệm lối sống lãng tử, vào việc xây dựng bản sắc, giá trị, chuẩn mực và những huyền thoại của mình.

Sự đảm bảo về mặt tập thể được là những người nắm giữ điều xuất sắc về mặt phong cách sống được thể hiện khắp nơi, từ *Những cảnh đời giang hồ* tới *Tiểu luận về cuộc sống lịch lãm*. Như thế là theo Balzac, trong một vũ trụ được chia làm "ba loại người" gồm "người lao động" (nghĩa là lẫn lộn cả người cần lao, thợ nề, lính tráng, người bán lẻ, ông cò hay thậm chí thầy thuốc, luật sư, kẻ bán buôn, quý tộc tỉnh lẻ, hay viên chức), "người suy nghĩ" và "kẻ chẳng làm gì" và hiến mình cho "đời sống lịch lãm", thì "người nghệ sĩ là một ngoại lệ: sự nhàn hạ của anh ta là một công việc; và

công việc của anh ta là một sự nghỉ ngơi; anh ta vừa lịch thiệp vừa bỏ bê; tùy hứng anh ta khoác chiếc áo bảo hộ của người cần lao và quyết định chiếc áo lễ theo trào lưu; anh ta không theo luật lệ. Anh ta áp đặt nó. Dù anh ta không quan tâm làm gì hay suy tư cho một kiệt tác, thì đều không tỏ ra bận bịu; dù anh ta dắt một con ngựa với hàm gỗ hay chạy hết tốc lực trên cỗ song mã nhẹ; dù anh ta chỉ có hai mươi xu trong túi hay vung tay ném cả nắm vàng, thì anh ta luôn là một biểu hiện của tư tưởng lớn và thống trị xã hội"[179]. Thói thường và sự đồng lõa ngăn cản chúng ta nhìn thấy tất cả những gì xảy ra trong một văn bản như phong cách sống, nghĩa là công việc xây dựng một thực tại xã hội mà chúng ta ít nhiều thuộc về nó với tư cách những trí thức lệ thuộc hoặc khao khát, và nhìn thấy những gì không phải bản thể xã hội khác với nhà sản xuất trí thức. Thực tại này được chỉ định bằng những từ thông dụng hằng ngày như nhà văn, nghệ sĩ, trí thức, nhà sản xuất văn hóa (sáng tác của Balzac chỉ là một trong số hàng ngàn), những từ cố sáng tạo thực tại qua các hành động phát ngôn chuẩn mực hay hơn nữa có tính hành động giống như thực tại sau: dưới hình thức nói điều tồn tại, những miêu tả này nhằm làm cho thấy và làm cho tin cậy, làm cho thấy thế giới xã hội tuân theo các tín điều của một nhóm xã hội, nhóm này có nét đặc thù hầu như độc quyền trong việc tạo ra diễn ngôn về thế giới xã hội.

Vốn là thực tại mơ hồ, lối sống lãng tử gợi những cảm xúc trái chiều nhau, ngay cả ở những người bảo vệ nhiệt thành nhất. Trước tiên là vì nó thách thức sự xếp hạng: gần với "bình dân" vì nó chia sẻ cảnh nghèo cơ cực, nhưng lại tách khỏi họ bởi nghệ thuật sống, vốn xác định lối sống này về mặt xã hội và, thậm chí nếu như nghệ thuật ấy đối lập mạnh mẽ với những quy ước và chuẩn mực tư sản, vẫn đưa nó lại gần với giới tư sản và đại tư sản hơn là giới tiểu tư sản đã vào nề nếp, nhất là trong trật tự các quan hệ nam nữ, ở đó lối sống lãng tử trải nghiệm ở mức độ lớn mọi hình

thức của sự xâm phạm như tình yêu tự do, tình yêu có tính toán, tình yêu thuần khiết, yếu tố gợi dục vốn được lối sống này tạo thành những mẫu hình trong văn phẩm. Tất cả những điều ấy không kém phần thật trong số những thành viên nghèo nhất, nhưng rất giàu vốn văn hóa và uy tín của họ nảy sinh từ *taste makers* [sự nếm trải của người sáng tạo - ND], họ đảm bảo được cho mình với giá thấp nhất những sự táo bạo trong trang phục, những phá cách trong ăn uống, những mối tình lê dương và những thú vui tinh tế mà các ngài *"tư sản"* phải trả bằng giá đắt.

Còn ngoài ra, thêm vào sự mơ hồ như thế, lối sống lãng tử không ngừng thay đổi theo thời gian, cùng với việc tăng lên về số lượng và những thanh thế và ảo ảnh của nó hấp dẫn các thanh niên không có tiền, thường là có gốc gác tỉnh lẻ và bình dân, những thanh niên ấy trong khoảng năm 1840 thống trị giới "lãng tử bậc hai": khác với những dandy[180] lãng mạn của đám "lãng tử bóng lộn" phố Doyenné, thứ lãng tử của Murger, Champfleury hay Duranty tạo nên một đội quân trí thức dự trữ thật sự, tuân phục trực tiếp các quy luật thị trường và thường buộc phải làm một nghề phụ, đôi khi không có quan hệ trực tiếp với văn học, để có thể trải nghiệm một thứ nghệ thuật vốn không thể làm cho giới nghệ sĩ sống được.

Thực ra, cả hai giới lãng tử cùng chung sống một lúc, nhưng với những sức nặng xã hội khác nhau tùy theo thời điểm: "các nhà trí thức vô sản" [intellectuel prolétaroïde], thường cùng cực tới mức khi tự lấy mình làm đối tượng theo truyền thống của những Hồi kí lãng mạn kiểu Musset, họ khám phá ra cái mà người ta sẽ gọi là "chủ nghĩa hiện thực", họ chung sống không phải không va chạm với các vị tư sản tha hóa hay bị hạ cấp vốn có tất cả tài sản của những kẻ thống trị kém đi một chút, là cha mẹ nghèo của những triệu đại tư sản lớn, quý tộc phá sản hay sa sút, ngoại

kiều hay thuộc về thiểu số chịu sự coi thường như người Do thái. Các ông "tư sản không xu" này, theo lời Pissarro, hay có lợi tức chỉ để dùng trả cho một doanh nghiệp mất vốn, như được nhắm từ trước - bằng tập tính [habitus[181]] kép hay bị chia ra của họ - vào vị thế chênh vênh, vị thế của những kẻ bị trị bên cạnh những kẻ thống trị vốn thường dành cho họ một sự khó lường khách quan, do vậy thành ra chủ quan, không bao giờ dễ thấy bằng ở trong các dao động đồng thời hay kế tiếp ở mối quan hệ của họ với quyền lực.

Sự đoạn tuyệt với nhà "tư sản"

Các mối quan hệ được các văn nghệ sĩ thiết lập với thị trường, nơi sự phê chuẩn hay trừng phạt vô danh có thể tạo nên giữa họ những sự chênh lệch chưa từng có, có thể đóng góp vào việc định hướng lối thể hiện hai mặt, mà họ tạo cho mình từ "quảng đại công chúng", vừa quyến rũ vừa bị coi thường, trong đó họ trộn lẫn người "tư sản" - phụ thuộc vào những mối quan tâm tầm thường của chuyện buôn bán - với "dân chúng" - miệt mài theo sự ngu ngốc của những hành vi tư lợi. Sự hai mặt kép này đẩy họ nghiêng về việc tạo nên một hình ảnh mơ hồ về vị thế của chính mình trong không gian xã hội và về chức năng xã hội của mình: điều ấy giải thích họ có những dao động rất lớn về mặt chính trị, và rằng như nhiều biến động chế độ xảy ra những năm 1830 và 1880 cho phép kiểm chứng, họ có xu hướng trượt, như đống mạt sắt, về cực của trường bất chợt trở nên có tính hấp dẫn mạnh. Là như thế trong những năm cuối cùng của nền quân chủ tháng Bảy khi trung tâm trọng lực của trường di chuyển hướng về phía cánh tả, người ta quan sát thấy một quá trình trượt nói chung về "nghệ thuật xã hội" và các lí tưởng xã hội chủ nghĩa (bản thân Baudelaire cũng nói về "xã hội không tưởng ngây thơ của nghệ thuật vị nghệ thuật[182]",

[puerile utopie] và đứng lên quyết liệt chống lại một thứ nghệ thuật thuần túy). Ngược lại, dưới thời Đế chính 2, thường không liên kết với nhau một cách cởi mở, và nhiều người bảo vệ thứ nghệ thuật thuần túy - như Flaubert - đôi khi vừa thể hiện sự khinh miệt cao độ với "Badinguet"[183], vừa thường xuyên lui tới salon này kia của các nhân vật tai to mặt lớn trong triều đình.

Nhưng giới nghệ sĩ không chỉ là phòng thí nghiệm sáng chế nghệ thuật sống rất đặc biệt là phong cách đời sống nghệ sĩ như một thứ chiều kích căn bản của công việc sáng tạo nghệ thuật. Một trong những chức năng chủ yếu của giới nghệ sĩ, nhưng thường bị lãng quên, là thị trường của chính nó. Chức năng này mang lại sự chào đón thuận lợi nhất, được hiểu nhất cho những sự táo bạo và sự xâm phạm mà văn nghệ sĩ đưa vào không chỉ trong tác phẩm của mình mà còn vào chính cuộc sống của họ - vốn được hình dung như chính một tác phẩm nghệ thuật; những sự trừng phạt của thị trường được ưu ái này, nếu không được thể hiện thành thứ tiền mặt kêu leng keng và đủ phân lượng, thì ít nhất cũng có phẩm cấp là đảm bảo một dạng thừa nhận xã hội cho việc xuất hiện theo một cách khác của người nghệ sĩ (tức là cho những nhóm khác) như một thách thức với lối suy nghĩ thông thường. Cuộc cách mạng văn hóa - nơi từ đó xuất hiện thế giới lộn ngược là trường văn học nghệ thuật - chỉ có thể thành công vì những kẻ dị biệt lớn nhất có thể, bằng ý định lật đổ tất cả những nguyên tắc nhìn nhận và phân chia, tin vào nếu không phải là sự ủng hộ thì ít nhất cũng là *sự chú ý* của tất cả những ai khi bước chân vào thế giới nghệ thuật đang hình thành ngầm chấp nhận khả năng rằng mọi thứ đều là có thể.

Như thế là rõ ràng trường văn học và nghệ thuật được tạo nên như nó vốn có trong và bằng sự đối lập với một thế giới "tư sản", vốn chưa bao giờ khẳng định thô lỗ đến thế những giá trị và tham vọng kiểm soát các

phương tiện hợp pháp trong lĩnh vực văn học cũng như nghệ thuật; và thông qua bao chí và những nhà văn viết thuê cho mình, giới tư sản nhắm tới việc áp đặt một định nghĩa hạ cấp và làm mất giá trị đối với việc sản xuất văn hóa. Sự ghê tởm lẫn với khinh miệt của các nhà văn (nhất là Flaubert và Baudelaire) xuất phát từ nhiều điều: chế độ gồm những kẻ mới giàu không có văn hóa, mọi thứ được đặt dưới dấu hiệu của sự giả và pha tạp, sự tín nhiệm của triều đình dành cho các tác phẩm văn chương xoàng nhất mà cũng được báo chí đăng tải và tung hô, chủ nghĩa duy vật tầm thường của những ông thầy mới trong kinh tế, sự quỵ lụy của phần lớn các văn nghệ sĩ; sự ghê tởm đó đã góp không ít cho việc tạo điều kiện đoạn tuyệt với thế giới thông thường, sự đoạn tuyệt đó không tách rời với việc tạo nên thế giới nghệ thuật như một thế giới riêng biệt, một vương quốc trong một vương quốc.

"Tất cả đều giả: quân đội giả, chính trị giả, văn chương giả, uy tín giả, ngay cả tình nhân cũng giả" - Flaubert viết cho bạn mình là Maxime Du Camp như thế trong một bức thư 28.9.1871[184]. Ông nói thêm trong một bức thư gửi George Sand[185]: "Tất cả đều giả, chủ nghĩa hiện thực giả, uy tín giả, gái đĩ cũng giả […]. Cái sự giả này […] được áp dụng khắp nơi theo lối định giá. Người ta muốn một nữ nghệ sĩ như một bà mẹ tốt. Người ta đòi hỏi nghệ thuật phải đạo đức, triết học phải rõ ràng, tội lỗi phải đoan trang, khoa học phải vừa tầm dân chúng". Còn Baudelaire: "Ngày 2.12 đã làm tôi về mặt thân xác thành phi chính trị. Không còn những ý tưởng chung nữa". Người ta cũng có thể trích đoạn văn của Bazire, tuy rằng muộn hơn nhiều, nhân nói về bức tranh *Chúa bị những người lính phỉ báng* của Manet - bức tranh nói tới sự ghê tởm đặc biệt mà không khí văn hóa thời Đế chính 2 đã gây ra: "Vị Chúa này, chịu đau khổ thật sự bên những người lính đao phủ và là một con người thay cho là một vị thánh, cũng không được chấp thuận… Người ta cuồng tín với cái xinh đẹp, với nạn nhân của

kẻ đánh bằng roi, người ta muốn các nhân vật có hình hài hấp dẫn. Có và luôn sẽ có một trường phái mà thiên nhiên cần được điểm trang kĩ và chỉ chấp nhận nghệ thuật với điều kiện nó nói dối. Học thuyết này thế là nở rộ: đế chế khoái lí tưởng và ghét việc người ta thấy vạn vật đúng như nó tồn tại[186]".

Làm sao lại không giả thiết rằng kinh nghiệm chính trị của thế hệ này, cùng với sự thất bại của cuộc cách mạng 1848 và cuộc đảo chính của Louis-Napoléon Bonaparte, rồi sự tàn phá lâu dài của Đế chính 2, lại đóng một vai trò trong sự thiết lập cái nhìn vỡ mộng về giới chính trị và xã hội vốn đi song hành cùng với sự tôn thờ nghệ thuật vị nghệ thuật? Thứ tôn giáo ngoại biệt này là cái phao cuối cùng cho những người từ chối tuân phục và hạ mình: "Thời điểm tang thương cho thơ ca" như Flaubert sẽ viết cho bạn Louis Bouilhet trong Lời *dẫn* cuốn *Những khúc ca cuối cùng*. "Những sự tưởng tượng giống như những người dũng cảm bị bẹp dí kì lạ, còn công chúng, không hơn nhà cầm quyền, không sẵn sàng cho phép sự độc lập của trí tuệ[187]". Khi dân chúng thể hiện một sự không chín muồi chính trị, vốn chỉ tương đương với sự hèn nhát vị kỉ của giai cấp tư sản, khi các sự mơ mộng nhân đạo chủ nghĩa và các sự nghiệp nhân đạo bị nhạo báng và làm ô danh bởi chính những người làm nghề bảo vệ chúng - tức là các nhà báo bán mình theo giá khuyến mại, những cựu đại diện "chết vì nghệ thuật" nay trở thành người gác đền cho nghệ thuật chính thống, những văn nhân ve vuốt một thứ lí tưởng chủ nghĩa giả hiệu trốn chạy trong những vở kịch và tiểu thuyết "lịch sự" của họ -, người ta có thể nói như Flaubert rằng "chẳng còn gì nữa", và rằng "cần khép mình lại và tiếp tục cúi đầu trong tác phẩm của mình như một con chuột chũi[188]".

Trên thực tế, như Albert Cassagne quan sát: "họ hiến mình cho nghệ thuật độc lập, cho nghệ thuật thuần túy, và vì cần cho nghệ thuật một chất

liệu, họ sẽ đi tìm chất liệu này trong quá khứ, hay là họ nhặt từ hiện tại, nhưng để biến chúng thành những lối biểu hiện giản dị khách quan hoàn toàn không hấp dẫn[189]": "Tư tưởng của Renan phác họa sự tiến triển sẽ được dẫn tới thói tùy hứng ("Kể từ 1852, tôi trở nên hoàn toàn tò mò"); Leconte de Lisle chôn vùi dưới khối cẩm thạch Thi sơn những ước mơ nhân văn; anh em Goncourt lặp đi lặp lại rằng "nghệ sĩ, văn nhân, bác học không bao giờ được xen vào chính trị: ấy là dông bão mà họ phải để nó trôi qua bên dưới mình".[190]"

Dù chấp nhận tất cả những miêu tả này, cũng cần cáo giác suy nghĩ mà chúng có thể gợi ra theo lối quyết định luận trực tiếp thông qua những điều kiện kinh tế và chính trị: chính nhờ vị thế đặc biệt được giữ trong tiểu vũ trụ mà những Flaubert, Baudelaire, Renan, Leconte de Lisle hay Goncourt có được một cơ hội chính trị, được nắm bắt qua các phạm trù tri giác thuộc về năng lực của họ, cơ hội ấy thâu tóm và thúc đẩy những xu hướng của họ tới sự độc lập (mà những điều kiện lịch sử khác hẳn là có thể trừng phạt hay làm vô hiệu, chẳng hạn bằng việc nhấn mạnh - như trước và sau năm 1848 - các vị thế bị chi phối trong trường văn chương và xã hội).

Baudelaire - nhà lập pháp

Phân tích này về những mối quan hệ giữa trường văn chương và trường quyền lực, nhằm nhấn mạnh lên các hình thức - công khai hay ngầm ẩn - và lên các hiệu quả - trực tiếp hay đảo ngược - của sự phụ thuộc, không hẳn buộc phải quên đi cái đã tạo nên một trong những hiệu ứng chủ yếu ở hoạt động của thế giới văn chương với tư cách trường. Rõ ràng là sự phẫn nộ tinh thần chống lại tất cả các hình thức tuân phục chính quyền và thị trường - dù đó là sự vồn vã kiếm chác xúi một vài văn nhân (có thể nghĩ

tới Maxime Du Camp[191]) theo đuổi những đặc quyền và danh tiếng, hay đó là sự tòng thuộc những đòi hỏi báo chí thúc đẩy những người viết truyện cho báo [feuilletoniste] và viết kịch đường phố [vaudevilliste] đi vào một thứ văn chương không đòi hỏi và không cá tính - đã đóng một vai trò quyết định, ở những nhân vật như Baudelaire hay Flaubert, trong cuộc chiến hằng ngày dẫn tới việc khẳng định dần dần sự tự chủ ở các nhà văn; chắc chắn là trong chặng đường hào hùng của việc tìm kiếm tự chủ, sự đoạn tuyệt đạo đức [rupture éthique], như đã thấy rõ ở Baudelaire, luôn là một chiều kích căn bản của tất cả những sự đoạn tuyệt mĩ học.

Nhưng không kém phần chắc chắn rằng sự phẫn nộ, nổi loạn, khinh thị còn là những nguyên tắc phủ nhận, ngẫu nhiên và nhất thời, phụ thuộc quá trực tiếp vào những khả năng và dũng khí đặc biệt của từng người và có thể quá dễ dàng lật ngược lại hay đảo ngược, và rằng sự độc lập như phản ứng do họ gây ra lại quá dễ phạm tới các công việc mua chuộc hay thôn tính từ những người có thế lực. Các cách thực hiện - được giải phóng một cách đầu đặn và bền vững khỏi những đòi hỏi và áp lực trực tiếp hay gián tiếp của các quyền lực nhất thời - chỉ có thể diễn ra nếu chúng tìm được nguyên tắc của mình không phải trong những xu hướng dao động của cá tính hay những quyết định duy ý chí của tính luân lí, mà trong chính sự cần thiết của một vũ trụ xã hội coi quy tắc căn bản, như từ *nomo* [luật - từ Latin, ND], là sự độc lập trước quyền lực kinh tế và chính trị; nói một cách khác, nếu *nomos* đặc thù tạo nên trật tự văn chương nghệ thuật như vốn có, thì nó được thiết lập vừa trong các cấu trúc khách quan của một vũ trụ vận hành theo quy tắc xã hội vừa trong các cấu trúc tinh thần của những người sống trong đó, những người do đó có xu hướng chấp nhận như là xuất phát từ chính mình những mệnh lệnh thuộc về logic nội tại của sự vận hành xã hội ấy.

Chỉ trong một trường văn học và nghệ thuật đạt tới mức độ tự trị cao, như trường hợp nước Pháp nửa sau thế kỉ XIX (nhất là sau Zola và vụ Dreyfus[192]), thì tất cả những ai chấp nhận được khẳng định như là thành viên hoàn toàn riêng rẽ của thế giới nghệ thuật, nhất là những ai khao khát chiếm những vị thế chủ chốt đều cảm thấy buộc phải thể hiện sự độc lập của mình đối với các thế lực bên ngoài, chính trị hay là kinh tế; khi ấy và chỉ khi ấy, sự thờ ơ đối với quyền lực và danh dự, ngay cả những thứ có vẻ đặc biệt nhất như Hàn lâm viện, cả giải Nobel, khoảng cách đối với những người có thế lực và giá trị của họ, cả hai điều ấy lập tức được hiểu, thậm chí được tôn trọng, qua đó được tán thưởng và do đó sẽ có xu hướng ngày càng được áp dụng rộng rãi như là những châm ngôn thực hành của những cư xử hợp pháp.

Trong chặng phê phán việc tạo nên một trường tự trị đòi hỏi quyền tự mình xác định những nguyên tắc của tính hợp pháp, các đóng góp vào việc nghi ngờ các thiết chế văn chương và nghệ thuật (sự sụp đổ của Hàn lâm viện hội họa "và Salon sẽ đánh dấu đỉnh cao này[193]), vào sự sáng tạo ra và áp dụng một *nomos [luật] mới* thường xuất phát từ những vị thế đa dạng nhất: trước tiên là từ giới trẻ dôi ra của khu phố Latin[194], những người tố cáo và chấp thuận - nhất là ở lĩnh vực sân khấu - các thỏa hiệp với nhà cầm quyền; từ phía văn đàn hiện thực [cénacle réaliste] của Champileury và Duranty, những người đối lập lí thuyết chính trị-văn chương của mình với "tính chất lí tưởng hóa" xu thời của nghệ thuật tư sản; cuối cùng nhất là từ phía những người cầm ngọn cờ nghệ thuật vị nghệ thuật. Quả thực, những người như Baudelaire, Flaubert, Banville, Huysmans, Villiers, Barbey hay Leconte de Lisle đều có điểm chung - vượt qua những khác biệt - là dấn mình vào một sự nghiệp nằm ở phía đối lập với việc sáng tạo tòng thuộc chính quyền và thị trường, mặc cho những nhân nhượng kín đáo

của họ với những sự quyến rũ của các salon hay của chính Viện Hàn lâm - như trường hợp Théophile Gautier - họ là những người đầu tiên nói một cách rõ ràng các chuẩn mực của tính hợp pháp mới. Chính họ, coi sự cắt đứt với những người cai trị là nguyên tắc tồn tại của người nghệ sĩ với tư cách nghệ sĩ, họ thiết lập nguyên tắc thành quy tắc hoạt động của trường đang trên đường hình thành. Renan có thể tiên đoán như thế này: "Nếu cuộc cách mạng bắt đầu trong một chiều hướng chuyên chế và kiểu dòng Tên, chúng ta sẽ phản ứng hướng tới trí tuệ và xu hướng tự do hóa. Nếu nó diễn ra thuận cho chủ nghĩa xã hội, chúng ta sẽ phản ứng theo chiều hướng của văn minh và văn hóa trí thức, vốn hiển nhiên ban đầu đau khổ vì sự quá đáng này…".

Nếu trong công việc tập thể này, không có ý định được chỉ định một cách hiển nhiên cũng như không có người cầm đầu được nêu danh một cách cố ý; nếu cần phải gọi tên một dạng anh hùng-sáng lập, một *nomothète* [nhà lập pháp] và một hành động sáng lập ban đầu, rõ ràng người ta chỉ có thể nghĩ đến Baudelaire, và trong số những xâm phạm đầy sáng tạo có việc ứng cử của ông vào Viện Hàn lâm, vừa hoàn toàn nghiêm túc vừa giễu nhại. Bằng một quyết định cân nhắc kĩ càng, cho tới cả ý định lăng nhục (ông khao khát chiếc ghế của Lacordaise), và ý định xuất hiện một cách hoàn toàn kì cục, thậm chí gây tranh cãi, trước bạn bè cùng phe lật đổ cũng như trước những đối thủ thuộc phe bảo thủ giữ chặt Viện Hàn lâm, và đứng trước họ ông lựa chọn ứng cử - ông sẽ viếng thăm từng người -, Baudelaire đã thách thức tất cả trật tự văn chương đã được thiết lập. Việc ứng cử của ông là một âm mưu mang tính biểu tượng thực sự, và gây căng thẳng hơn tất cả những vi phạm không hậu quả xã hội mà các môi trường hội họa, gần một thế kỉ sau, sẽ gọi là các "hành động": ông đặt lại vấn đề, và thách thức, các cấu trúc tính thần, các phạm trù tri giác và đánh giá, vì chúng được điều chỉnh khớp vào các cấu trúc xã hội bằng một sự tương

đẳng [congruence] sâu tới mức có vẻ thoát khỏi mọi sự đối đầu trong việc phê phán cực đoan nhất, các cấu trúc và phạm trù ấy về nguyên tắc thuộc một sự tuân thủ vô thức và trực tiếp với trật tự văn hóa, thuộc một sự dính kết bề sâu được thể hiện chẳng hạn qua sự "sửng sốt" của một Flaubert, người lại có thể hiểu được rõ nhất sự khiêu khích của Baudelaire.

Flaubert viết cho Baudelaire khi nhà thơ đề nghị ông tiến cử mình với Jules Sandeau: "Tôi có biết bao câu hỏi với bạn và sự sửng sốt của tôi sâu sắc tới mức một cuốn sách là không đủ[195]". Và ông viết cho Jules Sandeau bằng một vẻ giễu nhại hoàn toàn kiểu Baudelaire: "ứng viên đề nghị tôi cam kết nói với ông "cái mà tôi nghĩ về ông ấy". Ông cần phải biết sáng tác của ông ấy. Về phần mình, chắc chắn, và nếu ở trong cái hội đồng đáng kính ấy, thì tôi thích nhìn thấy ông ta ngồi giữa Villemain và Nisard! Bức tranh đẹp làm sao![196]".

Bằng việc ứng cử vào một thiết chế danh tiếng còn được thừa nhận rộng rãi, Baudelaire, hơn ai hết hiểu rõ sự tiếp đón sẽ được dành cho mình, khẳng định quyền vinh danh mà sự thừa nhận của một nhóm nhỏ tiền phong trao cho ông; bằng việc ép buộc cấp bậc này trong trường, mất tín nhiệm dưới mắt ông, thể hiện giữa thanh thiên bạch nhật sự bất lực của nó trong việc thừa nhận mình, ông cũng khẳng định quyền, thậm chí là nghĩa vụ, phận sự của người nắm giữ tính chính đáng mới, đó là phải lật đổ cái bàn giá trị, buộc chính những người đó thừa nhận ông, và rằng hành động của ông gây bối rối, phải thú nhận rằng họ chấp nhận trật tự cũ hơn là tin vào nó. Bằng hành động của mình ngược với thói thường, đặc dị, ông tiến hành thiết lập sự phi quy tắc [anomie][197], một cách mâu thuẫn nó lại là *nomo* [luật pháp] của thứ vũ trụ đầy mâu thuẫn là trường văn học khi đạt tới sự tự chủ đầy đủ, nghĩa là sự cạnh tranh tự do giữa những người sáng tạo-tiên tri khẳng định tự do cái *nomos* [luật lệ] ngoại lệ và kì dị, không tiền

khoáng hậu và không tương đương, thứ luật ấy định nghĩa họ bằng từ ngữ của riêng mình. Đó là điều mà ông nói với Flaubert trong bức thư đề ngày 31.1.1862: "Làm sao mà ông không đoán ra rằng Baudelaire, nghĩa là: Auguste Barbier, Théophiel Gautier, Banville, Flaubert, Leconte de Lisle, tức là *văn chương thuần túy?*[198]".

Và bản thân sự nhập nhằng của trường hợp Baudelaire, người dù bướng bỉnh từ chối tới cùng lối sống "tư sản" lại vẫn khao khát có được sự thừa nhận xã hội (chẳng phải ông từng có lúc mơ tới Bắc đẩu bội tinh, hay như ông viết cho mẹ, về việc quản lí một nhà hát đó sao?), sự nhập nhằng ấy cho thấy toàn bộ khó khăn của việc đoạn tuyệt mà các nhà cách mạng sáng lập (sự dao động tương tự cũng được quan sát thấy ở Manet[199]) phải thực hiện để thiết lập một trật tự mới. Tương tự, vi phạm có chọn lọc của nhà canh tân (người ta nghĩ tới *Torero mort* của Manet) có thể xuất hiện như sự vụng về của sự bất tài, cũng như sự thất bại tự tin của việc khiêu khích hãy cứ là một sự thất bại, ít nhất cũng là dưới con mắt Villemain hay chính cả những Sainte-Beuve - người kết luận bài báo trên tờ *Lập hiến* [Constitutionnel] dành cho các cuộc bầu bán Hàn lâm viện với những nhận xét đầy vẻ ban ơn quỷ quyệt: "Điều chắc chắn ấy là ông Baudelaire giành được sự lưu ý, ở đó người ta chờ đợi thấy bước vào một con người kì lạ, kì quặc, thấy xuất hiện một ứng cử viên lễ độ, kính cẩn, mẫu mực, một chàng trai dễ mến, lời lẽ tinh tế, và hoàn toàn cổ điển trong nghi thức[200]".

Chắc chắn là không dễ - ngay cả đối với chính bản thân người sáng tạo bằng sự thầm kín của kinh nghiệm - để nhận thức cái gì phân biệt nghệ sĩ lỡ thời - kẻ lãng tử kéo dài cuộc nổi loạn thời trai trẻ vượt ra giới hạn được xã hội ấn định - với người nghệ sĩ bị nguyền rủa [artiste maudit] - nạn nhân tạm thời của phản ứng gây ra do cuộc cách mạng tượng trưng mà anh ta tiến hành. Trong chừng mực nguyên tắc chính danh mới - nó cho phép thấy

trong tai họa hiện tại một dấu hiệu của sự đề cử tương lai - chưa được tất cả thừa nhận, trong chừng mực một thể chế mĩ học mới còn chưa được thiết lập trong trường, thì ở bên ngoài -trong bản thân trường quyền lực (vấn đề cũng sẽ được đặt ra như thế với Manet và "những người bị từ chối" khỏi Salon) - người nghệ sĩ dị biệt còn bị hiến cho một sự bất định đặc biệt nguyên tắc của một sự *căng thẳng* khủng khiếp.

Có thể vì đã trải nghiệm, bằng sự sáng rõ của những sự khởi đầu, mọi mâu thuẫn - chúng được cảm nhận như biết bao nhiêu *double bind* [sự phiền nhiễu kép - ND], chúng vốn gắn liền với trường văn học đang được hình thành - nên Baudelaire nhìn rõ hơn ai hết mối quan hệ giữa những biến hình của kinh tế và xã hội và những biến hình của đời sống nghệ sĩ và văn nhân - những biến đổi đặt những kẻ ngấp nghé vị thế nhà văn hay nghệ sĩ trước lựa chọn sự suy đồi, với "đời sống lãng tử" danh tiếng, được tạo nên từ cảnh cùng cực vật chất lẫn tinh thần, từ sự cằn cỗi và oán hận, hay từ sự quy thuận cũng hoàn toàn suy đồi trước các sở thích của kẻ thống trị, qua ngạch báo chí, báo truyện thường kì [feuilleton] hay sân khấu đường phố. Là nhà phê bình kịch liệt sở thích tư sản, ông đối lập mạnh mẽ cả với "trường phái tư sản" của các "hiệp sĩ có lương tri" do Émile Augier dẫn dắt lẫn "trường phái xã hội chủ nghĩa", cả hai chấp nhận cùng một khẩu hiệu (luân lí): "Hãy đạo đức đi! Hãy đạo đức đi!".

Trong bài báo về *Bà Bovary* xuất bản trên tờ *Nghệ sĩ,* ông viết: "Từ nhiều năm nay, phần hứng thú mà công chúng dành cho các thứ tính thần đặc biệt suy giảm; quỹ hào hứng của họ sắp bị thất lại rồi. Những năm cuối cùng của Louis Philippe từng thấy những bùng nổ cuối cùng của một tinh thần còn đầy khích động do trò chơi của trí tưởng tượng; nhưng nhà tiểu thuyết mới [chỉ Flaubert - ND] còn đứng trước một xã hội cũ kĩ - còn hơn cả cũ kĩ - bị u mê và hau háu, vì ông chỉ kinh tởm đối với tiểu thuyết và chỉ

có sự yêu mến với sở hữu[201]". Tương tự, một lần nữa quay trở lại với Flaubert, thư tiếp thư (nhất là dành cho Louise Colet), ông chống lại thói "xinh xắn", "tình cảm"; trong một dự định đáp trả một bai báo của Jules Janin nhân nói về Heine, ông tố cáo sở thích về sự xinh xắn, vui vẻ, đáng yêu, xu hướng ưa sự vui v*ẻ ở* những nhà thơ Pháp (ông nghĩ tới những người như Beranger có thể sáng tác những khúc ca về "sự say sưa đáng yêu của tuổi hai mươi") hơn à sự u sầu ở những nhà thơ nước ngoài. Và Baudelaire cũng như Flaubert vô cùng tức giận đối với những ai chấp nhận phụng sự sở thích tư sản, nhất là ở nhà hát: "Kể từ lâu nay, một cơn điên rồ đức hạnh đã xâm chiếm san khấu và cả tiểu thuyết […]. Một trong những sự ủng hộ kiêu hãnh nhất với sự đức hạnh tư sản, một trong những hiệp sĩ của lương tri, ông Emile Augier, đã sáng tác một vở kịch tên là *Cây độc cần* [La Ciguë], trong đó có một thanh niên lòe loẹt, ăn chơi, và rượu chè […] phải lòng đôi mắt hiền của một thiếu nữ. Người ta thấy những kẻ trụy lạc […] tìm kiếm trong khổ hạnh những khoái lạc cay đắng chưa từng biết đến. Điều ấy có thể đẹp, dù khá là tầm thường. Nhưng nó có thể vượt quá các sức mạnh đạo đức ở giới công chúng của ông Augier. Tôi tin là ông muốn chứng minh rằng cuối cùng thì luôn cần phải *thu xếp*…[202]".

Ông thấy và miêu tả bằng sự sáng suốt tột cùng mối mâu thuẫn mà ông đã khám phá bằng một quá trình học tập trong đời sống văn chương được kết thúc bằng sự đau khổ và nổi loạn ở giữa lối sống lãng tử những năm 1840: sự suy sụp bi kịch của nhà thơ, sự xua đuổi và nguyền rủa tác động lên ông, những điều ấy được áp đặt lên ông bởi cả sự tất yếu bên ngoài lẫn việc ông tự áp đặt cho mình do một sự cần thiết hoàn toàn từ bên trong, như điều kiện hoàn thành một tác phẩm. Kinh nghiệm và ý thức về mối mâu thuẫn này, khác với Flaubert, làm cho ông đặt ca cuộc đời và sự nghiệp của mình dưới dấu hiệu của thách thức, của đoạn tuyệt, làm cho ông tự biết mình và tự thấy không bao giờ mình được chữa lành.

Nếu Baudelaire chiếm một vị thế khá tương đồng với Flaubert trong trường, thì ông lại mang đến một chiều kích anh hùng, hẳn là dựa trên mối quan hệ với gia đình, chiều kích sẽ dẫn dắt ông, trong vụ kiện tụng, tới một thái độc hoàn toàn khác với Flaubert, sẵn sang cho đem ra chơi đùa cả danh dự tư sản dòng dõi, và chiều kích ấy cũng là nguồn cơn của một thời gian dài cơ cực trong đời sống lãng tử của ông. Hãy trích ở đây bức thư của ông viết cho mẹ, "kiệt sức, mệt mỏi, đau buồn và đói": "hãy gửi cho con […] cái gì để sống trong vòng hai mươi ngày […]. Con hoàn toàn tin vào việc dùng thời gian và sức mạnh trong ý chí của mình tới mức con biết chắc chắn rằng nếu trong vòng mười lăm hay hai mươi ngày con có được một cuộc sống quy củ thì sự minh mẫn sẽ quay trở lại[203]". Trong khi mà Flaubert ra khỏi vụ kiện tiểu thuyết *Bà Bovary*[204] thêm phần uy tín với vụ tai tiếng, lên bậc những văn hào thời đại, thì Baudelaire sau vụ kiện tập thơ *Hoa ác [Les Fleurs du mal]* lại mang số phận con người "công chúng", nhưng đầy thương tích, bị loại khỏi xã hội thượng lưu và các salon mà Flaubert thường lui tới, bị những tờ báo và tạp chí lớn tố cáo phỉ nhổ với thế giới văn chương. Năm 1861, lần ấn bản thứ hai bản *Hoa ác* bị báo chí tảng lờ, cho nên công chúng cũng không biết, nhưng lại làm cho giới văn chương phải kính trọng tác giả, trong giới ấy ông vẫn có rất nhiều kẻ thù. Tiếp theo những thách thức liên tục được ông ném ra với những kẻ trí giả [bien-pensant], trong cả cuộc đời cũng như sự nghiệp của mình, Baudelaire còn đứng ở vị trí cực đoan nhất của phái tiền phong, vị thế của cuộc nổi loạn chống lại mọi quyền lực và mọi thiết chế, trước hết là những thiết chế văn chương.

Hẳn là ông dần dần được dẫn tới việc giữ khoảng cách với những sự chiều chuộng hiện thực chủ nghĩa hay nhân đạo của giới lãng tử, thế giới nhu nhược và vô học, nơi trộn lẫn trong những lời chửi rủa của nó những

nhà sáng tạo lãng mạn[205] và những kẻ đạo văn quá lịch thiệp bằng thứ văn chương đẫm mùi tư sản, và ông được dẫn tới chỗ đối lập với giới đó bằng tác phẩm được sáng tạo bằng nỗi đau và tuyệt vọng, như Flaubert ở Croisset.

Ngay từ những năm 1840, Baudelaire đánh dấu khoảng cách của mình đối với giới lãng tử hiện thực chủ nghĩa bằng biểu tượng trưng của dáng vẻ bên ngoài, đối lập vẻ lôi thôi lếch thếch của bạn bè thân thiết với kiểu cách lịch sự của lối công tử bột [dandy] - biểu hiện dễ thấy của mối căng thẳng sẽ không ngừng ám ảnh ông. Ông đả kích những tham vọng hiện thực chủ nghĩa của Champfleury[206], nhà văn "tỉ mỉ tìm tòi […] nên ông tin là hiểu được hiện thực bên ngoài"; ông chế giễu chủ nghĩa hiện thực, "lời lăng nhục bẩn thỉu […], đối với kẻ tầm thường nó không phải nghĩa là một phương pháp mới để sáng tạo mà là một lối miêu tả tỉ mỉ những điều vụn vặt[207]". Trong lời miêu tả của ông về "lớp trẻ hiện thực chủ nghĩa, sau khi hết thời ngây thơ, mải mê với nghệ thuật có vẻ hiện thực [réalistique] (với những thứ mới thì cần ngôn từ mới!)", ông không hề có những từ nặng nề, mặc cho tình thân giữa ông với Champfleury mà ông không bao giờ chối bỏ: "Điều tiêu biểu nhất cho lớp trẻ ấy là một sự căm ghét quả quyết, ngây thơ các bảo tàng và thư viện. Tuy nhiên họ lại có những nhà cổ điển, đặc biệt là Henri Murger và Alfred de Musset […]. Bằng niềm tin tuyệt đối vào thiên tài và cảm hứng của mình, họ tự cho quyền không cúi đầu trước bất kì sự rèn luyện nào […]. Họ có những thói xấu, những mối tình ngây thơ, đầy hợm hĩnh lẫn lười biếng[208]".

Nhưng ông không bao giờ từ chối cái mà ông nhận được nhân chuyến đi qua những vùng đất thưa thớt nhất của giới văn chương, do vậy thuận nhất cho một cảm quan phê phán và toàn diện, được giải tà và phức tạp, được vượt qua bằng sự mâu thuẫn và tương phản, của thế giới chính ông

và của toàn bộ trật tự xã hội; sự thiếu thốn và cùng cực, dù lúc nào cũng đe dọa sự toàn vẹn tinh thần của ông, với ông tỏ ra là nơi duy nhất có thể của tự do, là nguyên tắc chính đáng độc nhất của một cảm hứng không tách khỏi một sự vùng dậy.

Ông thực hiện cuộc chiến của mình không phải là trong những salon, hay trong thư từ như Flaubert - người đi theo một truyền thống quý tộc - mà là trong lòng thế giới "bị giáng loại" này - nói như Hippolite Babou, thế giới tạo nên đội quân hỗn tạp của cuộc cách mạng văn hóa. Thông qua ông, có cả một giới "lãng tử", bị khinh rẻ và đầy vết thương (cho tới tận trong truyền thống của chủ nghĩa xã hội độc đoán, vốn rất mau lẹ nhận ra gương mặt khả nghi của *Lumpenproletariat),* và "người nghệ sĩ bị nguyền rủa" [artiste maudit - ND] thấy mình được khôi phục danh dự (người ta thấy điều ấy trong bức thư của ông gửi mẹ ngày 20.12.1855, trong đó ông phủ nhận "năng lực thi ca đáng ngưỡng mộ, sự rõ ràng ý tưởng và sức mạnh hi vọng tạo nên thứ vốn [của ông]", nghĩa là thứ vốn đặc biệt được đảm bảo bằng một trường văn chương tự chủ) với "thứ vốn phù du mà ông thiếu để lập nghiệp bằng cách lao động yên bình, xa lạ với một thứ xác thối tư hữu thiêng liêng"[209]). Đoạn tuyệt với sự hoài niệm ngây thơ quay trở lại với một kiểu Mạnh Thường Quân quý tộc thế kỉ XVIII (thường được các nhà văn gần gũi với ông trong một trường như anh em Goncourt hay Flaubert nhắc tới), ông nêu lên một định nghĩa hiện thực chủ nghĩa cực đoan và tiên báo trường văn chương sẽ ra sao. Vì thế khi giễu cợt nghị định ngày 12.10.1851 dành cho việc khuyến khích "các tác giả kịch theo mục đích đạo đức và giáo dục", ông viết: "Có trong một giải thưởng chính thức cái gì đó làm hỏng con người và nhân tính, và che lấp sự liêm sỉ và đạo đức […]. Còn với các nhà văn, giải thưởng của họ nằm ở sự đánh giá của những người ngang hàng và trong két tiền của hàng sách[210]".

Bằng cố gắng xem xét tổng thể, để hiểu, các hành động khác nhau của Baudelaire trong cuộc đời cũng như sự nghiệp hòng khẳng định sự độc lập của nghệ sĩ, chứ không chỉ những lời từ chối kể từ ông vốn đã trở thành những phần cấu thành một cuộc sống văn nhân như chối bỏ gia đình (gốc gác và sự gắn bó), chối bỏ sự nghiệp, chối bỏ xã hội, người ta có nguy cơ mắc phải hình thức quay trở lại truyền thuyết thánh tích [hagiographique] coi là nguyên tắc cái ảo tưởng nhìn thấy sự chặt chẽ cố ý của một dự định ở các sản phẩm tương đẳng một cách khách quan của một tập tính [habitus]. Tuy nhiên sao mà không nhận ra được cái gì đó như một chính sách độc lập trong các hành động được Baudelaire thực hiện trong lĩnh vực phê bình và xuất bản? Trong một thời đại mà sự phát triển của văn học "thương mại" làm giàu cho những nhà xuất bản lớn như Hachette, Lévy, hay Larousse, người ta biết rằng Baudelaire đã chọn liên kết với một chủ xuất bản nhỏ cho cuốn *Hoa ác* của mình, đó là nhà xuất bản Poulet-Malassis thường là chốn cà phê lui tới của đám tiền phong: từ chối những điều kiện tài chính thuận lợi hơn và sự phát hành rộng hơn không thể so sánh được của Michel Lévy, bởi vì đúng là ông sợ một sự phổ biến quá rộng cho cuốn sách của mình, ông đứng về phía một nhà xuất bản nhỏ hơn còn bản thân ông cũng tham gia vào cuộc chiến ủng hộ thứ thơ ca trẻ (nhất là ông sẽ xuất bản Asselineau, Austruc, Banville, Barbey d'Aurevilly, Champfleury, Duranty, Gautier, Leconte de Lisle) và hoàn toàn tự đồng nhất với lợi ích của những tác giả đó (cách thức này khẳng định quyết định đoạn tuyệt của ông ngược với chiến lược của Flaubert, người xuất bản ở Lévy và *Tạp chí Paris* mà ông vốn rất khinh ghét vì trong ban biên tập có những nghệ sĩ như Maxime Du Camp và những người ủng hộ thứ nghệ thuật "hữu ích"[211]). Tuân theo một trong những say mê rồ dại vừa sâu sắc cố ý, vừa bất khuất, có lí mà không giải thích được, đó là những "lựa chọn" của tập tính ("với ông, tôi sẽ được tạo ra một cách lịch lãm và trung

thực"), Baudelaire lần đầu tiên thiết lạp sự cắt đứt giữa xuất bản thương mại và xuất bản tiền phong, như thế là đóng góp vào việc làm nổi lên một trường các nhà xuất bản tương đồng với trường nhà văn, và cùng lúc làm nổi lên mối liên lạc cấu trúc giữa nhà xuất bản và nhà văn chiến đấu (lối nói không có gì là quá khích nếu người ta nhớ rằng Poulet-Malassis bị kết án nặng nềdo xuất bản *Hoa ác* và buộc phải lánh đi).

Bản thân quyết định đơn độc cực đoan chủ nghĩa cũng được thể hiện trong quan niệm vềphê bình mà Baudelaire phát triển. Tất cả xảy ra hệt như nếu ông khôi phục lại truyền thống, vào thời chủ nghĩa lãng mạn, tập hợp vào một cộng đồng lí tưởng các nghệ sĩ và nhà văn, được nhóm lại trong cùng tao đàn [cénacle] hay quanh một tờ tạp chí như tờ *Nghệ sĩ,* thì ông đã kích thích rất nhiều nhà văn tiếp xúc với phê bình nghệ thuật; quá nhiều, theo một nghĩa nào đó, bởi vì nhiều người trong số họ đã quên sạch lí tưởng xưa cũ. Thay thế lí thuyết vềnhững sự tương ứng cho khái niệm mơ hồ vềmột lí tưởng chung, Baudelaire tố cáo sự bất tài và nhất là việc không thấu hiểu của các nhà phê bình, những người có tham vọng đánh giá tác phẩm cụ thể bằng những thước đo hình thức và phổ thông. Ông truất nhà phê bình nghệ thuật khỏi vị thế thẩm định mà sự khác biệt hàn lâm trao cho anh ta; bên cạnh những thứ khác, đó là sự khác biệt hàn lâm giữa chặng hoài thai tác phẩm, cao hơn vềphẩm cách, với chặng thực hiện, phụ thuộc, trong tư cách khu vực của kĩ thuật và kĩ năng, và ông đòi hỏi nhà phê bình có thể nói là phục tùng tác phẩm, nhưng bằng một ý định hoàn toàn mới mẻ của khả năng sáng tạo, gắn với việc làm rõ ý định sâu kín của người họa sĩ. Định nghĩa mới một cách căn bản này vềvai trò của nhà phê bình (cho tới khi ấy anh ta vẫn được khoanh lại trong lối kể lại nội dung thông tin của bức tranh, nhất là lịch sử) tất yếu gắn chặt với tiến trình thiết lập thể chế cho sự vô tổ chức [anomie], tiến trình tương ứng trong việc lập ra một trường, nơi mỗi nhà sáng tạo được phép thiết lập *nomos* [chuẩn mực - ND]

của riêng mình trong một tác phẩm - nó mang đến cùng với mình nguyên tắc (chưa có tiền lệ) về sự tri nhận riêng của mình.

Những lời nhắc nhở trật tự đầu tiên

Một cách mâu thuẫn, các hành vi cực kì khác thường đoạn tuyệt kiểu tiên tri, được các anh hùng sáng lập buộc phải hoàn tất, gắng tạo nên những điều kiện lại có khả năng làm cho những bước khởi đầu của (các anh hùng và chủ nghĩa anh hùng trở thành vô ích: trong một trường đạt tới một mức độ tự trị cao và có ý thức về mình, chính bản thân những cơ chế cạnh tranh cho phép và tạo điều kiện cho sản xuất thông thường bằng các hành vi khác thường, dựa trên sự từ chối đáp ứng những thỏa mãn tạm thời, từ chối những món thưởng của giới thượng lưu và từ chối các mục đích của hành động thông thường. Những cảnh báo trật tự và những sự trừng phạt, mà khủng khiếp nhất là sự mất tín nhiệm đặc biệt tương đương với một sự rút phép thông công hay một sự phá sản, là sản phẩm tự động của việc cạnh tranh, nhất là đối lập các tác giả có uy danh - những người thường xuyên phải đối mặt với sức quyến rũ của những thỏa hiệp thượng lưu và của những vinh hạnh nhất thời, luôn đáng ngờ trở thành đối trọng cho những từ bỏ hay chối bỏ - với nhứng kẻ mới đến do vị thế nên ít tuân phục hơn những đòi hòi bên ngoài, và nghiêng về nghi ngờ uy quyền đã được thiết lập nhân danh các giá trị (sự vô tư, sự thuần khiết…) mà chúng viện đến hay đã viện đến để buộc phải được thừa nhận.

Sự đàn áp tượng trưng được thực hiện một cách nghiêm khắc đặc biệt lên những người có tham vọng tự vũ trang bằng uy quyền và quyền lực bên ngoài, tức là "những kẻ chuyên quyền" - theo nghĩa của Pascal - để giành chiến thắng trong trường.

Đó là trường hợp của tất cả những nhân vật trung gian giữa trường nghệ thuật và trường kinh tế như những người làm nghề xuất bản, giám đốc các phòng trưng bày hay giám đốc các nhà hát, chứ không nói tới các chuyên viên phụ trách công việc bảo trợ Nhà nước, mà các nhà văn và nghệ sĩ thường có (có những ngoại lệ như nhà xuất bản Charpentier) một mối quan hệ chứa một sự căng thẳng tiềm tàng và đôi khi công khai. Chứng cớ là Flaubert, người có những xích mích với nhà xuất bản Levy, viết cho Ernest Feydeau khi ông này chuẩn bị một tiểu sử của Théophile Gautier: "Flay cho thấy rõ rằng ông ấy đã bị khai thác và hà hiếp bởi tất cả các tờ báo mà ông ấy viết cho: Girardin, Tugan, Daloz là những kẻ tra tấn đối với những lão già tội nghiệp chúng ta, chúng ta thật đau khổ […]. Là một con người thiên tài, một nhà thơ không lợi tức và không thuộc một đảng phái chính trị, ông ấy buộc phải viết để sống cho báo chí; thế mà đấy là cái đến với ông ấy đấy. Theo tôi đó là *hướng* mà bạn nên làm trong nghiên cứu của mình[212]".

Hãy chỉ lấy một ví dụ được vay mượn vào thời Flaubert, người ta có thể nhắc đến nhân vật Edmond About, nhà văn theo xu hướng tự do của tờ *Công luận quốc gia* (Opinion nationale) vật tế thần cho giới tiền phong văn chương của những Baudelaire, Villiers hay Banville, người nói về ông ta rằng ông ta "được tạo ra tự nhiên để vay mượn các ý kiến nhận được": mặc những "hỗn láo sắc sảo" trong các bài báo của ông ở tờ *Le Figaro* [Thợ Cạo], người ta trách ông đã bán đứng ngòi bút của mình cho tờ *Lập hiến* (Constitutionnel) nổi tiếng vì sự phụ thuộc vào chính quyền và nhất là đã thể hiện sự phản bội của thói xu thời và tính cách hèn hạ, hay đơn giản là của phù phiếm làm biến hình mọi giá trị, nhất là những giá trị mà tờ báo viện ra. Năm 1862 khi ông ta cho diễn vở *Gaêtana* thì tất cả giới thanh niên của bờ trái sông Seine [chỉ giới sinh viên khu phố Latin - ND] đã biểu tình la ó và sau khi qua bốn con phố náo động, thì vở kịch phải rút lui[213]. Người ta không tính những vở kịch (chẳng hạn *La Contagion* - Lây nhiễm

của Emile Augier) bị tuýt còi phản đối và bị đánh đắm do những âm mưu hay la ó của họa sĩ (chahut de rapin).

Nhưng không chứng thực nào tốt hơn về hiệu quả của cảnh báo về trật tự vốn có sẵn trong bản thân logic của trường đang trên đường tự chủ hóa bằng việc thừa nhận rằng các tác giả có vẻ phụ thuộc trực tiếp nhất vào những yêu cầu hay đòi hỏi bên ngoài, không chỉ trong những hành xử xã hội của mình mà còn trong cả sáng tác, thường càng ngày càng buộc phải tuân theo những chuẩn mực đặc thù của trường; hệt như để tôn vinh vị thế nhà văn của mình, họ phải có nghĩa vụ thể hiện một khoảng cách nhất định đối với những giá trị thông tin. Cho nên không phải không ngạc nhiên lắm khi người ta chỉ biết đến họ qua những lời châm chọc của Baudelaire hay Flaubert, khi người ta khám phá ra rằng các đại diện tiêu biểu nhất của sân khấu tư sản, vượt trên một sự tán tụng lập lờ về cuộc đời và những giá trị tư sản, vẫn có một sự đả kích sâu cay đối với chính những nền tảng của sự tồn tại này và đối với "sự xuống cấp phong hóa" bị gắn cho một vài nhân vật của triều đình và của giới đại tư sản cao cấp.

Chẳng hạn chính bản thân Ponsard với vở *Lucrèce,* được công diễn ở Kịch viện Pháp năm 1843 (ngày thất bại của vở *Những người Burgraves [-* vở kịch của Hugo, ND]), lại hiện ra như người đại diện của phản ứng tân cổ điển chống lại chù nghĩa lãng mạn, với tên tác phẩm này được chọn như là thủ lĩnh của "Trường phái lương tri", dưới thời Đế chính 2 ông công kích những tác hại của đồng tiền: trong vở *Danh dự và đông tiên* (l'Honneur et l'Argent), ông phẫn nộ với những kẻ coi trọng phẩm tước và đồng tiền kiếm được một cách xấu xa hơn là sự nghèo khó đáng trọng: trong vở *Chứng khoán* (Bourse), ông công kích những kẻ đầu cơ bần tiện, và trong vở cuối cùng mang tên *Galilée* được diễn năm 1867, năm ông mất, ông phát biểu biện hộ cho tự do của khoa học.

Tương tự thế, Émile Augier, đại tư sản Paris (sinh ở Valence, từng học ở Paris), người bước vào danh mục tác giả Kịch Viện Pháp từ năm 1845 với Một *người có của* (Un Homme de bien) và *Cây độc cần* (la Ciguë), người đã cung cấp, qua vở *Gabrielle* được diễn năm 1849, mẫu hình hài kích tư sản phản chủ nghĩa lãng mạn, lại ra dáng họa sĩ của những thói xấu do đồng tiền gây ra. Trong *Thắt lưng sặc sỡ* (La Ceinture dorée) và *Thay Guérin* (Maître Guérin), ông trình ra những đại tư sản có của cải kiếm được một cách bất lương phải đau khổ vì những đứa con có đức hạnh quá tinh tế. Trong *Những kẻ trâng tráo* (les Effrontés), *Con trai của Giboyer* (le Fils de Giboyer), *Sư tử và cáo* (Lions et Renards) được viết những năm 1861, 1862, 1869, ông công kích những doanh nhân gian xảo bóc lột báo chí, công kích những sự mặc cả, những sự buôn bán ý thức bất chính, thương xót cho thành công của những kẻ trâng tráo không chút ngại ngùng[214].

Dù các vở kịch cũng được hiểu như là những sự cảnh báo và những cảnh cáo đối với giới tư sản, thì những nhượng bộ được các tác giả tiêu biểu nhất của sân khấu tư sản cảm thấy có trách nhiệm thực hiện trước những giá trị chống tư sản đã chứng tỏ rằng không còn ai hoàn toàn không thể biết đến quy luật căn bản của trường: thực sự những nhà văn có vẻ xa lạ nhất với những giá trị của nghệ thuật thuần túy lại thừa nhận quy luật đó, chỉ là theo cách của họ luôn hơi hổ thẹn khi không tuân thủ luật.

Nhân tiện người ta thấy điều mà các lập luận hàm ý rằng xã hội học (hay lịch sử xã hội) văn học - thường được nhận diện ở một hình thức nhất định là thống kê văn chương - hẳn là có hiệu ứng "san bằng" theo cách nào đó các giá trị nghệ thuật qua "việc khôi phục tư cách" cho các tác giả hạng hai. Ngược lại, tất cả có xu hướng nghĩ rằng người ta đánh mất điều chủ yếu của cái làm nên tính loại biệt và chính sự vĩ đại của những người còn sót lại khi không biết đến thế giới của những người đương thời mà họ

chống lại hay cùng xây dựng. Không chỉ họ nổi bật bởi sự gắn bó của mình với trường văn học có các hiệu ứng, đồng thời cũng là cả những giới hạn, mà họ cho phép hiểu, mà các tác giả - những người phải chịu thất bại hay có thành công không được ưa thích và có thể rất dễ thuần túy hay giản đơn bị xóa khỏi lịch sử của văn học - còn thay đổi sự "vận hành" của trường bằng chính sự tồn tại của mình và bằng những phản ứng mà họ gây ra ở đó. Nhà phân tích chỉ biết về quá khứ những tác giả được lịch sử văn học thừa nhận như là xứng đáng được bảo lưu thì chuyên tâm vào một hình thức sai lầm nội tại của việc hiểu và giải thích: anh ta chỉ có thể ghi lại, mà không biết, những hiệu quả được các tác giả chưa biết với anh ta gây ra, theo logic của hành động và phản ứng, lên trên các tác giả mà anh ta tưởng là đã hiểu. Những tác giả này, bởi sự từ chối chủ động của mình, đã đóng góp vào sự biến mất của chính mình. Qua đó anh ta thật sự không muốn hiểu được tất cả những thứ trong chính sự nghiệp của những người còn sót lại là sản phẩm gián tiếp của sự tồn tại, như sự từ chối của họ, và của hành động ở những tác giả đã biến mất. Điều ấy không bao giờ rõ đến thế trong trường hợp một nhà văn như Flaubert, người tự định nghĩa và tự xây dựng bằng và qua một loạt những sự phủ định kép được ông đối lập với những cặp cách thức hay những tác giả đối lập nhau như lãng mạn và hiện thực, Lamartine và Champfleury…

Một vị thế cần tạo ra

Kể từ những năm 1840, và nhất là sau cú đảo chính (của Napoléon III năm 1851 - ND), sức nặng của đồng tiền, đặc biệt gây ảnh hưởng thông qua sự phụ thuộc vào báo chí, bản thân báo chí lại tuân phục Nhà nước và thị trường, và sự hào hứng - được khuyến khích bởi những ưu ái của chính quyền phong kiến - đối với lạc thú và các thói tiêu khiển dễ dãi, nhất là ở

nhà hát, cả hai điều này đã tạo điều kiện cho sự bành trướng của một thứ nghệ thuật thương mại, tuân phục trực tiếp sự chờ đợi của công chúng. Đứng trước thứ "nghệ thuật tư sản" này, rất khó duy trì một dòng "hiện thực" vốn là sự kéo dài của truyền thống "nghệ thuật xã hội" bằng cách biến hình nó - một lần nữa hãy dùng lại chính những cách gọi đương thời. Bằng một lời từ chối kép, một vị thế thứ Ba - vị thế của "nghệ thuật vị nghệ thuật" - chống lại cả hai vị thế trên.

Việc miêu tả phân loại bản địa này, sinh ra từ cuộc đấu tranh các cách xếp loại trong trường văn chương, có tác dụng nhắc lại rằng trong một trường còn đang phát triển, thì các vị thế nội tại trước tiên phải được hiểu như là cơ man đặc thù được xác định cho kiểu vị thế của các nhà văn (hay của trường văn chương) bên trong trường quyền lực, hay nếu người ta muốn, giống như cơ man hình thức đặc thù của mối quan hệ được thiết lập một cách khách quan giữa toàn thể các nhà văn và các nhà cầm quyền tạm thời.

Các đại diện của "nghệ thuật tư sản", vốn phần lớn là của các tác giả sân khấu, gắn bó trực tiếp và chặt chẽ với những người thống trị, cả do nguồn gốc cũng như phong cách sống và hệ thống giá trị của họ. Sự tương hợp này - chính là nguyên tắc thành công của họ trong một thể loại giả thiết một sự giao tiếp trực tiếp, do vậy là một tiếp tay đạo đức và chính trị, giữa tác giả và công chúng - đảm bảo cho họ không chỉ những khoản lợi vật chất lớn - sân khấu còn lâu mới là những hoạt động văn chương thu lãi nhiều nhất - mà cả mọi dạng lợi nhuận tượng trưng, như trong số những biểu hiện của sự thừa nhận của giới tư sản có Viện Hàn lâm chẳng hạn. Giống như trong hội họa, những người như Horace Vemet và Paul Delaroche, rồi Cabanel, Bourgereau, Baudry hay Bonnat, hay trong tiểu thuyết là những Paul de Kock, Jules Sandeau, Louis Desnoyes… những tác giả như Émile Augier và Octave Feuillet mang đến cho công chứng tư sản những tác

phẩm sân khấu được hình dung như "những nhà lí tưởng" (đối lập với trào lưu được gọi là "chủ nghĩa hiện thực", cũng là "nhà đạo đức" và đạo đức hóa, sẽ được Dumas cha đưa lên sân khấu qua tiểu thuyết *Trà hoa nữ*, và cũng dưới một cách thức khác qua vở *Henriette Maréchat*[215] của anh em Goncourt): thứ chủ nghĩa lãng mạn dịu bớt này, mà cách gọi phát sinh từ Jules de Goncourt khi đặt tên Octave Feuillet là "Musset của các gia đình", ràng buộc tính tiểu thuyết cuồng loạn nhất vào những sở thích và chuẩn mực tư sản, như biểu dương hôn nhân, quản lí tốt di sản, môn đăng hộ đối cho trẻ.

Trong *Cô gái phiêu lưu* [Aventurière], Emile Augier kết hợp những hồi ức tình cảm về Hugo và Musset với một sự tán tụng những phong tục tốt đẹp và đời sống gia đình, một sự chế giễu những thứ đĩ thõa và lên án những mối tình muộn mằn[216]. Nhưng với *Gabrielle* thì việc trung hưng nghệ thuật "sạch và đứng đắn" đạt tới đỉnh điểm của việc chống lại chủ nghĩa lãng mạn tư sản: vở kịch bằng thơ này, được diễn năm 1849, trình ra một nữ tư sản, cưới một chưởng khế quá tầm thường theo ý mình, sắp sửa nhường bước trước một nhà thơ - bạn của "những cánh đồng đầy nắng rạp cây xuống" - bỗng nhiên phát hiện ra rằng thơ ca thật sự là ở tổ ấm và ngã vào vòng tay chồng mà kêu lên:

"Ôi người cha của gia đình, ôi nhà thơ, em yêu chàng"

Những câu thơ dường như được viết để đi vào trong những lời giễu nhại của "Thằng bé" [Garçon] và Baudelaire trong một bài báo của tờ *Tuần sân khấu* ngày 27.11.1851 có tên: "Những vở kịch nói và tiểu thuyết đứng đắn" đã bình luận như sau: "Một ông chưởng khế! Bạn hãy xem bà tư sản đứng đắn ấy nỉ non tình tứ trên vai người đàn ông của mình và đưa mắt uể oải nhìn chồng như trong các tiểu thuyết mà bà ta đã đọc! Bạn có thấy tất cả những ông chưởng khế trong khán phòng đều hoan hô tác giả vì đối xử

với họ như là bạn thân và trả thù những kẻ vô lại nợ nần cho bà và họ tin rằng nghề nhà thơ là để bộc lộ những xúc cảm của tâm hồn bằng một nhịp điệu gắn bó với truyền thống!"[217]. Vẫn ý định đạo đức hóa đó hiện diện ở Dumas con khi ông có tham vọng giúp cho sự biến đổi cuộc đời bằng một bức tranh hiện thực về các vấn đề của giới tư sản (tiền bạc, hôn nhân, đĩ điếm…), và chống lại Baudelaire, người kêu gào sự tách rời nghệ thuật khỏi luân lí, khi ông tuyên bố trong lời tựa cho vở kịch của mình, *Đứa con ruột:* "Nền văn chương mà không cho thấy sự hoàn thiện, đạo lí, lí tưởng, tóm lại là sự hữu ích, là một nền văn chương què quặt, bệnh hoạn, chết yểu".

Tại cực đối lập của trường, những người chủ trương nghệ thuật xã hội gặp thời vào trước và sau sự kiện của tháng Hai 1848[218]: những người theo cộng hòa, dân chủ hay chủ nghĩa xã hội như Louis Blanc hay Proudhon, và cả Pierre Leroux và George Sand, nhất là trong *Tạp chí độc lập* của họ, ca tụng những Michelet và Quinet, Lamenais và Lamarrtine, và ở mức độ dè dặt hơn là Hugo. Họ lên án nghệ thuật "ích kỉ" với những người cầm đầu nghệ thuật vị nghệ thuật" và đòi hỏi văn học phải hoàn thành một chức năng xã hội hay chính trị.

Trong sự sôi nổi xã hội những năm 1840, cũng được đánh dấu bằng những cuộc biểu dương ủng hộ nghệ thuật xã hội mang tinh thần của Fourrier và Saint-Simon, xuất hiện những nhà thơ "bình dân" như Pierre Dupont, Gustave Mathieu[219] hay Max Buchon, dịch giả của Hebei, và các nhà thơ công nhân được George Sand và Louise Colet[220] bảo trợ. Các tao đàn nho nhỏ của giới nghệ sĩ lãng tử tập hợp, trong các quán café như "Voltaire", "Momus", hay biên tập các tờ báo văn chương nhỏ như *Cướp biển-Quỷ Sứ,* những nhà văn rất khác nhau như A. Gautier, Arsène Houssaye, Nerval, những kẻ sót lại của giới nghệ sĩ lãng tử đầu tiên, cả

Chamfleury, Murger, Pierre Dupont, Baudelaire, Banville và hàng chục người khác bị rơi vào quên lãng (như Monselet hay Asselineau): các tác giả này tạm thời xích lại gần nhau có xu hướng trở thành những số phận khác nhau, như Pierre Dupont hay Banville, kẻ bình dân với những khổ thơ dễ dãi và nhà quý tộc cộng hòa, kẻ yêu thích hình thức cổ điển, hay như Baudelaire và Champfleury có tình thân được gắn bó quanh Courbet (họ thường gặp nhau ở Xưởng họa của Courbet) và những trao đổi huyền bí của những người "thứ tư", sót lại sau sự bất đồng về "chủ nghĩa hiện thực".

Trong những năm 1850, vị thế thuộc về thế hệ lãng tử thứ hai, hay ít nhất là của "nhà hiện thực chủ nghĩa", và Champfleury tự nhận là nhà lí thuyết. Thế hệ lãng tử này "ca hát và đỏ sậm rượu vang[221]" là sự kéo dài của nhóm *Cướp biển-Quỷ Sứ*. Thế hệ này có chỗ của mình ở tả ngạn, quán bia Andler (và vài năm sau đó là ở quán bia *Những kẻ tuẫn đạo),* tập hợp quanh Courbet và Champfleury những nhà thơ dân dã, những họa sĩ như Bonvin và A. Gautier, nhà phê bình Castagnary, nhà thơ huyền ảo Desnoyers, tiểu thuyết gia Hyppolite Babou, nhà xuất bản Poulet Malassis [đã xuất bản tập thơ của Baudelaire - ND], và đôi khi mặc cho những bất đồng lí thuyết của mình là cả Baudelaire. Bằng phong cách sống trẻ thơ và tinh thần đồng đội, bằng cảm hứng và đam mê về những cuộc tranh luận lí thuyết về chính trị, nghệ thuật và văn chương, tập hợp mở này các thanh niên, nhà văn, nhà báo, họa sĩ vườn hay sinh viên, dựa trên những cuộc gặp nhau thường ngày trong một quán cà phê, tạo điều kiện cho một môi trường tán dương tri thức đối lập hoàn toàn với không khí thận trọng và độc đoán trong các salon.

Tinh đoàn kết của các "trí thức vô sản" (intellectuel proletaroide) biểu hiện đối với những kẻ bị trị chắc chắn có được cái gì đó nhờ vào những

mối liên hệ và những sự gắn bó tỉnh lẻ và dân dã: Murger là con trai của một người gác cổng - thợ may, cha của Champfleury là kí lục tòa thị chính ở Laon, cha của Barbara là tiểu thương bán nhạc cụ ở Orléans, cha của Bonvin là người gác rừng, cha của Delvau thợ thuộc da ở khu ngoại thanh Saint-Marcel (Paris)… Nhưng ngược với những gì họ muốn tin và muốn làm cho tin, tình đoàn kết này không chỉ là hiệu quả trực tiếp của một sự chung thủy, từ những khuynh hướng được thừa kế: nó còn bắt rễ sâu trong những kinh nghiệm gắn với việc chiếm giữ trong trường văn học, một vị thế bị trị hiển nhiên không phải không có liên hệ với vị thế gốc gác của họ, và chính xác hơn là với những khuynh hướng và vốn kinh tế-văn hóa mà họ thừa kế.

Người ta có thể mượn ở Pierre Martino việc nhắc lại những tài sản xã hội của Murger, đại diện tiêu biểu của kiểu người này: "Ông là con của người gác công thợ may và hẳn là sẽ được hướng cho một nghiệp khác với nghề biên tập viên tờ *Tạp chí Hai thế giới;* chính tham vọng của bà mẹ khiến ông vượt qua chặng bất ngờ này sau nhiều nỗi cơ cực; ông được vào trung học, đôi khi ông nghĩ không hào hứng lắm với quyết định này của mẹ và xin cha mẹ bình thường hãy để những đứa con ở cuộc sống bình thường. Việc học hành của ông không đều và không đủ, đứa trẻ không học hành có hiệu quả, nó đọc các nhà thơ, bắt đầu viết những vần thơ đầu tiên. Ông chẳng bao giờ nghĩ tới việc bổ sung nền học vấn dở dang; sự dốt nát là rất rõ; ông ngưỡng mộ và ngây ngất một trong những người bạn đã đọc Diderot, nhưng không bao giờ nghĩ cần phải bắt chước. Đánh giá của ông, ngay cả khi già, vẫn thiếu hiệu lực; suy ngẫm của ông ta khi lướt qua các vấn đề xã hội, chính trị, tôn giáo, thậm chí cả văn chương, đều chỉ là một sự đơn điệu kì dị. Ông có thể tìm ra thời gian và những phương tiện ở đâu để mang đến cho trí tuệ của mình một thứ thức ăn nghiêm túc? Ngay khi ông bất đồng với bố, trốn tại nhà của một trong những "người bạn uống

nước" thì đã phải đương đầu với sự khốn cùng thật sự khiến ông suy sụp sức khỏe, nhiều lần phải vào bệnh viện và chết ở tuổi bốn mươi, suy kiệt vì thiếu thốn. Thành công những cuốn sách của ông sau mười năm khổ cực chỉ đáng giá một chút sung túc và có thể sống một mình ở nông thôn. Kinh nghiệm về xã hội của ông cũng không đầy đủ như nền giáo dục của ông; trong thực tế, ông chỉ biết cuộc đời lãng tử của riêng mình, và cái mà ông có thể thấy từ những phong tục nông thôn, quanh ngôi nhà của mình ở Mariotte; cho nên ông lặp lại chính mình rất nhiều"[222].

Champfleury, bạn thân của Murger, cũng cho thấy những đặc điểm hoàn toàn tương tự: cha ông là kí lục ở tòa thị chính Laon; mẹ ông là tiểu thương. Ông học rất ít, rồi đi Paris nhận một chỗ làm nhỏ ở chỗ những người chở hàng cho hàng sách. Cùng với bạn bè trong hàng ăn ông tạo nên một nhóm Những người uống nước (Buveur d'eau). Ông viết cho tờ *Nghệ sĩ* và tờ *Cướp biển* (nhất là các bài phê bình nghệ thuật). Năm 1846, ông tham gia Hội nhà văn [Société des gens de lettre]. Ông viết các truyện dài kì (feuilleton) cho các tờ tạp chí nghiêm túc. Năm 1848 ông lánh về Laon nhưng vẫn nhận hai trăm quan của chính quyền lâm thời. Trở lại Paris trong những năm 1850 ông thường lui tới chỗ Baudelaire yà Bonvin, những người bạn vong niên, và cả Courbet. Ông viết rất nhiều để sống (tiểu thuyết, phê bình, tiểu luận uyên bác). Ông được thừa nhận như là "thủ lĩnh các nhà hiện thực", khiến ông phải chịu sự kiểm duyệt. Nhờ Sainte-Beuve, ông nhận được năm 1863 quyền ưu tiên vào Nhà hát Funambules (nhưng không lâu). Năm 1872, ông trở thành người bảo quản của bảo tàng Sévères[223].

Dù họ tự xác định bằng lời từ chối với hai vị thế cực điểm [trong trường], thì những người sẽ dần dần khám phá ra cái mà người ta sẽ gọi là "nghệ thuật vị nghệ thuật", đồng thời những chuẩn mực của trường văn

chương đầu có điểm chung với nghệ thuật xã hội và với chủ nghĩa hiện thực khi đối lập một cách mạnh mẽ với giới tư sản và với nghệ thuật tư sản: sự tôn thờ của họ đối với hình thức và sự trung dung khách quan làm cho họ hiện ra như những người bảo vệ một định nghĩa "phi đạo đức" của nghệ thuật, nhất là khi giống như Flaubert, họ tỏ ra đặt những tìm tòi hình thức của mình nhằm phục vụ một sự hạ bệ thế giới tư sản. Cái từ "hiện thực chủ nghĩa", hẳn là hơi đặc trưng một cách mơ hồ trong những miêu tả phân loại đương thời cũng như từ nào đó tương đương ngày nay (như *phái tả* hay *cực đoan),* cho phép ôm trọn không chỉ Courbet - cái đích ban đầu - mà cả những người bảo vệ ông như đứng đầu là Champfleury, và cả Flaubert và Baudelaire trong cùng một lời kết án. Tóm lại là tất cả những người, từ bên trong hay chỉ ở hình thức, dường như đe dọa trật tự tinh thần/đạo đức và qua đó là đe dọa chính những nền tảng của trật tự đã được thiết lập.

Trong vụ kiện của Flaubert, bản cáo trạng của thẩm phán Pinard tố cáo "bức tranh hiện thực" và viện ra luân lí làm "tổn thương văn chương hiện thực", Luật sư của Flaubert đã buộc phải thừa nhận trong lời bào chữa rằng khách hàng của mình thuộc về "trường phái hiện thực". Những mục nêu căn cứ pháp lí của lời buộc tội lặp lại từ ngữ của lời buộc tội hai lần và nhấn mạnh lên "chủ nghĩa hiện thực tầm thường và thường gây sốc của hội họa sinh hoạt[224]". Tương tự thế, trong các khoản mục pháp lí của lời kết án tập *Hoa ác,* người ta đọc thấy Baudelaire là thủ phạm của một thứ "hiện thực chủ nghĩa thô lậu và xúc phạm đến phẩm hạnh" dẫn tới sự "tán dương nhục cảm[225]", số lượng lớn những cuộc tranh luận lịch sử, nhất là nhân nói đến nghệ thuật và cả ở chỗ khác, được soi sáng hay đơn giản hơn là bị hủy bỏ nếu người ta mang ra ánh sáng trong từng trường hợp thế giới đầy đủ các ý nghĩa khác biệt nhau và đôi khi trái ngược nhau mà các khái niệm có liên quan như *chủ nghĩa hiện thực, nghệ thuật xã hội, lí tưởng chủ*

nghĩa, nghệ thuật vị nghệ thuật nhận được bằng các cuộc đấu tranh xã hội trong tổng thể của trường (ở đó các khái niệm thường hoạt động ban đầu như những phát ngôn tố cáo, những lời chửi rủa như khái niệm chủ nghĩa hiện thực ở đây) hay trong trường thứ cấp của những người viện đến các khái niệm ấy như là một biểu tượng (như là những người bảo vệ khác nhau với "chủ nghĩa hiện thực" trong văn học, hội họa, sân khấu…). Đừng quên rằng ý nghĩa của các từ được cuộc tranh luận lí thuyết làm cho bất tử bằng việc gỡ bỏ tính lịch sử (việc gỡ bỏ này thường là hiệu quả đơn giản của sự ngu dốt vì đó là một trong những điều kiện chủ yếu của cuộc tranh luận được mệnh danh là "lí thuyết") không ngừng biến đổi theo thời gian, giống như sự biến đổi của các trường đấu tranh tương ứng và của những mối quan hệ sức mạnh giữa những người sử dụng các khái niệm được xem xét. Họ có bao giờ lại không biết đầy đủ lịch sử trước kia của các miêu tả phân loại được họ sử dụng như khi họ xây dựng các phả hệ chính trị hơn là khoa học nhằm gia tăng sức mạnh biểu tượng cho những cách sử dụng hiện tại của mình.

Nhưng theo một nghĩa nào đó như những bản án - có họ là đối tượng - đã minh chứng, và người ta có thể sai lầm khi đánh giá thấp sự nghiêm túc của sự việc, những người chủ trương "nghệ thuật thuần túy" đi xa hơn rất nhiều những người đồng hành của mình, về mặt hình thức có vẻ cực đoan hơn: sự khác biệt duy mĩ, như người ta sẽ thấy, tạo nên nguyên tắc thật sự của cách mạng biểu tượng được họ thực hiện, dẫn họ tới việc đoạn tuyệt với nhà bảo thủ về mặt luân lí của nghệ thuật tư sản mà không hề rơi vào thứ hình thức khác mua vui kiểu đạo đức như của những người chủ trương "nghệ thuật xã hội" và ngay chính những nhà "hiện thực chủ nghĩa", chẳng hạn khi họ tán dương "đạo đức cao quý của những người bị áp bức", dành cho dân chúng - như Champfleury - "một xúc cảm về những điều vĩ đại làm cho họ cao hơn những lời phán xét tốt nhất[226]".

Điều ấy cho thấy ranh giới là không chắc chắn giữa tinh thần khiêu khích mỉa mai và tinh thần xâm phạm thách thức, tinh thần tương liên của một độ mở chừng mực hướng đến văn chương tiền phong. Văn chương tiền phong thì đặc trưng cho nhóm người nghệ thuật thuần túy, và nhóm nghệ thuật xã hội lại thể hiện tinh thần phủ nhận cực đoan chính trị hơn là thẩm mĩ. Sau lần đảo chính của Napoleon III, có lẽ những khác nhau trong phong cách sống gắn với gốc gác xã hội, được tiếp sức bằng vị thế trong trường, tạo thuận lợi cho việc hình thành các nhóm khác nhau (với một bên là Divan Le Peletier, le Paris và *Tạp chí Paris* tập hợp các nhà văn ít nhiều hiến mình cho nghệ thuật vị nghệ thuật như Banville - được phần lớn các tạp chí chấp nhận -, Baudelaire, Asselineau, Nerval, Gautier, Planche, anh em Madelène, Murger thành danh, Karr, de Beauvoir, Garvani, anh em Goncourt…; và bên kia là quán bia Andler, quán bia Martyrs tập hợp các nhà hiện thực như Courbet, Champíleury, Chevanard, Bonvín, Barbara, Desnoyers, P.Dupont, G.Mathieu, Duranty, Pelloquet, Vallès[227], Montegut, Poulet-Malassis…). Tuy nhiên cả hai nhóm không bị chia tách một cách cứng nhắc, chuyện qua lại giữa hai bên khá thường xuyên: Baudelaire, Poulet-Malassis, Ponselet, những người thiên tả nhất về mặt chính trị, thường vẫn lui tới quán bia Andler, giống như Chevanard, Courbet, Vallès đối với Divan Le Peletier.

Không còn chỉ là một vị thế đã được tạo nên chỉ cần chiếm lấy - thông qua các chức năng xã hội được các vị thế đáp ứng hay đòi hỏi - giống như những vị thế dựa trên chính quy luật vận hành xã hội, "nghệ thuật vị nghệ thuật" là một *vị thế phải được sáng tạo ra* [position à faire] thoát khỏi mọi thứ tương đương trong trường quyền lực và có thể hay không nhất thiết tồn tại. Dù vị thế đó gắn với trạng thái tiềm năng trong chính không gian của những vị thế đã tồn tại và rằng một số nhà thơ lãng mạn từng phác ra đòi hỏi của chúng, thì những người có tham vọng chiếm vị thế ấy chỉ có

thể làm cho nó tồn tại bằng việc làm nên trường có chứa vị thế đó, nghĩa là bằng cách tạo ra cuộc cách mạng với một thế giới nghệ thuật đã loại trừ nó, về mặt thực tiễn cũng như pháp lí. Họ do thế phải sáng tạo, chống lại những vị thế đã được an bài và những kẻ giữ vị thế ấy, tất cả những gì xác định vị thế là của mình, và trước tiên nhân vật xã hội không tiền khoáng hậu này chính là nhà văn hay nghệ sĩ hiện đại, chuyên nghiệp toàn phần, hiến mình cho công việc theo cách trọn vẹn và chuyên nhất, không quan tâm mọi đòi hỏi của chính trị hay mệnh lệnh của luân lí và không thừa nhận bất kì quyền xét xử nào ngoài chuẩn mực đặc thù trong nghệ thuật của mình.

Sự đoạn tuyệt kép

Những kẻ chiếm giữ vị thế mâu thuẫn này, từ hai góc độ khác nhau, tâm niệm đối chọi với những vị thế khác nhau đã được định đoạt, qua đó cố gắng điều hòa cái không thể điều hòa, nghĩa là hai nguyên tắc đối lập nhau đòi hỏi một sự đoạn tuyệt kép. Chống lại thứ "nghệ thuật hữu ích" - biến thể chính thức và bảo thủ của "nghệ thuật xã hội" mà Maxime Du Camp, bạn thân của Flaubert, là một trong những người bảo vệ rất nổi tiếng -, chống lại nghệ thuật tư sản, phương tiện vô ý thức và chấp nhận một *doxa*[228] [tri thức chung] đạo đức và chính trị, họ muốn sự tự do đạo đức, thậm chí là sự khiêu khích báo trước; nhất là họ muốn khẳng định khoảng cách đối với mọi thiết chế như nhà nước, Viện Hàn lâm, báo chí, nhưng không vì thế mà tự ra nhận mình trong sự buông thả đầy tự phát của những kẻ lãng tử cũng viện vào những giá trị độc lập để chính danh hóa những vi phạm không đáng kể về mặt thẩm mĩ thuần túy hay những bước thụt lùi vào trong sự dễ dãi và "tầm thường".

Nếu họ từ chối đời sống tư sản được hứa hẹn, nghĩa là cả sự nghiệp lẫn gia đình, ấy là không phải để đổi một sự gò bó này lấy sự gò bó khác bằng việc chấp nhận, như Gautier hay bao người khác, những lệ thuộc vào ngành công nghiệp văn chương và vào báo chí, hoặc để phụng sự một sự nghiệp, dù nó vô cùng cao quý và giá trị. Theo nghĩa này thì thái độ chính trị của Baudelaire, nhất là vào năm 1848 rất tiêu biểu: ông không chiến đấu vì nền cộng hòa mà là vì cuộc cách mạng được ông yêu mến biết bao giống như một dạng nghệ thuật vị nghệ thuật của sự nổi loạn và xâm phạm. Trong những mối quan tâm của họ để được xếp hạng theo chiều dọc của những sự lựa chọn thông thường, để vượt lên trên những sự lựa chọn và bỏ qua chúng, họ tự đặt một kỉ luật đặc biệt, nhưng được đảm nhận một cách kiên quyết, chống lại mọi sự dễ dãi mà các đối thủ của họ ở mọi phía chấp nhận. Sự tự chủ của họ nằm trong một sự tuân thủ được lựa chọn một cách tự do, nhưng vô điều kiện, với những quy luật mới được họ nêu ra và muốn làm cho chúng thắng thế trong nền Cộng hòa văn chương.

Kết quả là họ tiên cảm một cách rõ rệt gấp bội những mâu thuẫn nội tại ở vị thế "người bà con nghèo" với gia đình tư sản vốn gắn vào trong vị thế bị trị được chiếm giữ bởi trường sản xuất văn hóa trong lòng trường quyền lực. (Nghĩa là người ta có thể quy cho vị thế này điểm chủ yếu của điều mà Sartre gán cho mối quan hệ với gia đình và tầng lớp xuất thân trong trường hợp Flaubert). Có thể là không quá đáng khi thấy trong bài thơ được đặt tên rất có ý nghĩa *Héautoniimoroumenos* [kẻ tự trừng phạt mình] một cách diễn đạt theo lối tượng trưng của sự căng thẳng đặc biệt xuất phát từ quan hệ mâu thuẫn tham gia-loại trừ vốn ràng buộc Baudelaire vào những kẻ thống trị và những kẻ bị trị:

Ta là vết thương và là con đao

ta là nỗi đau và sự vui sướng

ta là những cái chân và bánh xe

Và là nạn nhân và đao phủ

Đối với người có thể nghi ngờ tôi hiểu sai văn bản (vì người ta thường không chuyển cho những người phiên dịch hiểu biết), tôi sẽ trích dẫn câu chuyện kể việc người ta dường như đã sai lầm khi thấy một sự thách thức đơn thuần của chủ thuyết yếm thế [cynique][229] duy mĩ (ông cũng là như thế) và trong xu hướng ấy, Baudelaire sau cuộc cách mạng 1848 tự đồng nhất mình vào cả hai phe: "Tôi có thể muốn lần lượt là đao phủ và nạn nhân để biết cái cảm giác mà người ta cảm thấy trong cả hai trường hợp".

Bản thân mĩ học của Baudelaire hẳn là cũng tìm thấy nguyên tắc của mình trong sự đoạn tuyệt kép được ông hoàn thành và nhất là nguyên tắc đó được thể hiện qua một dạng phô bày thường xuyên sự lập dị đầy mâu thuẫn: thói công tử [dandysme] không chỉ là một ý muốn xuất hiện và gây ngạc nhiên, sự phô trương cái khác biệt hay thậm chí cái thú làm thất vọng, ý định có chuẩn bị làm chưng hửng người khác, ý muốn gây tai tiếng bằng hành vi, lời nói, sự đùa cợt châm chọc; đó cũng là và nhất là một tư thế đạo đức [éthique] và thẩm mĩ hoàn toàn hướng về một thứ văn hóa (không phải là một sự tôn thờ) của cái tôi, nghĩa là hướng về sự tán dương và tập trung những năng lực cảm nhận và trí thức. Sự căm ghét các hình thức hết thời của chủ nghĩa lãng mạn, những hình thức đã làm mưa làm gió từ phía trường phái của lương tri - chẳng hạn khi một Emile Augier hiện ra như người bảo vệ một thứ thơ ca dành cho "những tình cảm thực", nghĩa là cho những khát vọng thánh thiện của tình yêu gia đình và xã hội - có nhiều trong việc kết án lối ứng tác và lối trữ tình ngợi ca lao động và sự tìm tòi. Nhưng đồng thời việc từ chối những vi phạm dễ dãi, thường rất hay gói gọn ở phương diện đạo đức, về nguyên tắc thuộc về ý muốn đưa việc hàn

gắn và phương pháp vào trong hình thức làm chủ tự do được gọi là "tôn thờ cảm nhận đa bội".

Nằm trong quỹ tích của những sự trái ngược này, không hề có liên quan gì tới một "môi trường chính xác" ở Victor Cousin[230], có Flaubert cũng như nhiều người khác, tuy rất khác nhau và không bao giờ thực sự tụ tập thành nhóm, những Gautier, Leconte de Lisle, Banville, Barbey d'Aurevilly[231]… Tôi sẽ chỉ trích ra một lời nói đặc biệt tiêu biểu cho sự từ chối kép này sẽ còn gặp lại trong tất cả các lĩnh vực của cuộc sống, từ chính trị cho tới mĩ học đúng nghĩa, và công thức có thể được nói như sau: tôi ghét *X (một* nhà văn, một cách thức, một phong trào, một lí thuyết… ở đây là chủ nghĩa hiện thực, là Champfleury), nhưng tôi ghét không kém kẻ đối lập với X (ở đây là thói lí tưởng hóa giả tạo của những Augier hay Ponsard, họ giống như tôi đối lập với X, nghĩa là với chủ nghĩa hiện thực và với Champfleury; tuy nhiên với cả chủ nghĩa lãng mạn như Champfleury): "Người ta tưởng tôi khao khát cái thực, trong khi tôi kinh tởm nó. Chính vì ghét chủ nghĩa hiện thực mà tôi thực hiện tiểu thuyết này. Nhưng tôi ghét không kém tính lí tưởng hóa giả tạo vây bọc quanh ta vào lúc này"[232].

Công thức tạo sinh này, là hình thức bị biến đổi ở những đặc tính mâu thuẫn của vị thế, cho phép đạt được một cách hiểu thực sự kiểu di truyền đối với nhiều điểm đặc biệt trong những hành vi giành chỗ từ những kẻ giữ vị thế này, lối hiểu tái-sáng tạo lại này không có chút gì của một hình thức nào đó kiểu cảm thông được phóng chiếu. Chẳng hạn tôi nghĩ tới xu thế trung lập chính trị của họ được biểu hiện trong các mối quan hệ và những tình hữu ái hoàn toàn chiết trung và gắn với việc từ chối mọi sự nhập cuộc ("Điều ngu ngốc, theo cái từ nổi tiếng của Flaubert, là ở chỗ muốn kết luận"), từ chối mọi sự thừa nhận chính thức ("Những kẻ có danh bị ô

danh", vẫn Flaubert nói) và nhất là từ chối mọi dạng thuyết giáo đạo đức hay chính trị, dù đó là tôn vinh những giá trị tư sản hay giảng giải cho quần chúng theo những nguyên tắc cộng hòa hay xã hội chủ nghĩa [không tưởng - ND].

Mối quan tâm giữ khoảng cách với mọi không gian xã hội (và những không gian công cộng nơi những người chiếm giữ giao tiếp với nhau) áp đặt việc từ chối điều chỉnh theo sự chờ đợi của công chúng, từ chối theo đuôi hay đón ý họ như các tác giả sân khấu thành danh hay các nhà văn viết truyện dài kì vẫn làm. Flaubert, người luôn đẩy xa hơn bất kì ai khác lập trường lãnh đạm, trách Edmond de Goncourt đã có lời với công chúng trong lời mở đầu cho tiểu thuyết *Anh em Zemgano* để giải thích những ý định thẩm mĩ của tác phẩm: "Ông đâu cần phải nói với công chúng kia chứ? Họ không xứng đáng cho những kí thác của chúng ta[233]". Ông viết cho Renan nhân nói về *Lời cầu nguyện trên Thành tượng:* "Tôi không rõ liệu có tồn tại trong tiếng Pháp một trang văn xuôi nào đẹp hơn! […]. Thật tráng lệ và tôi chắc là kẻ *tư sản* không hiểu cái đó đâu. Càng tốt![234]". Người nghệ sĩ càng tự khẳng định như thế khi khẳng định sự tự chủ của mình, anh ta càng tạo nên "kẻ *tư sản"* mà anh ta bị bao bọc trong đó, với Flaubert "anh *tư sản* trong chiếc áo cánh và anh *tư sản* trong chiếc áo choàng" giống như "kẻ phàm phu" hay "philistin trưởng giả" không thể yêu tác phẩm nghệ thuật, không thể hiểu nổi nó thực sự, nghĩa là theo lối tượng trưng.

"Tôi hiểu trong từ *tư sản* là những anh *tư sản* mặc áo cánh cũng như những anh *tư sản* khoác áo choàng. Chính chúng ta và chỉ riêng chúng ta, tức là những văn nhân, mới là dân chúng, hoặc nói hay hơn, là truyền thống của lòng nhân đạo[235]". Hay: "Đúng, người ta sẽ mắng chửi tôi, tin điều ấy đi. *Salammbô* sẽ làm những ngài *tư sản* khó chịu, nghĩa là tất cả

mọi người…[236]". "Các anh *tư sản,* nghĩa là hầu khắp tất cả mọi người, chủ nhà băng, nhân viên hối đoái, chưởng khế, thương nhân, chủ tiệm và những người khác, bất kì ai không tham dự vào cái nhóm huyền bí và kiếm sống một cách tầm thường[237]". Nếu các nghệ sĩ thuần túy do sự ghê tởm với kẻ *"tư sản"* mà tuyên bố tình đoàn kết với những người như kẻ lãng tử, người làm trò tạp kĩ, quý tộc sa sút, cô sen chân thật, gái điếm - dạng hình ảnh tượng trưng của quan hệ giữa nghệ sĩ với thị trường mà sự tàn nhẫn của những hứng thú và định kiến ngăn cấm, thì họ cũng có thể được đưa tới việc tiến sát lại với kẻ *"tư sản"* khi cảm thấy bị đe dọa bởi kẻ lãng tử[238].

Sự kinh tởm với người *tư sản* được nuôi dưỡng, trong bản thân tiểu vũ trụ nghệ thuật - chân trời đầu tiên của mọi mâu thuẫn thẩm mĩ và chính trị - bằng sự căm ghét đối với "nghệ sĩ *tư sản"*. Người nghệ sĩ này, nhờ những thành công và danh tiếng của mình, tiền công, bằng sự cung cúc của mình đối với công chúng và chính quyền, hầu như luôn nhắc đi nhắc lại khả năng - thường được dành sẵn cho người nghệ sĩ - thương mại hóa nghệ thuật hay tự biến mình thành kẻ thư xếp thú vui cho kẻ quyền thế như kiểu Ocave Feuillet và bạn bè: "Có một thứ còn nghìn lần nguy hiểm hơn những anh *tư sản* – Baudelaire viết trong *Hứng thú thẩm mĩ* [Curiosité esthétique] - đó là nghệ sĩ *tư sản,* kẻ được tạo ra để xen vào giữa tài năng và nghệ sĩ, người che lấp cả cái này với cái kia". Nhưng các nhà văn "thuần, túy" cũng bị dắt dẫn bởi những quan niệm đòi hỏi quá mức của mình với công việc nghệ thuật tới chỗ dành cho giới vô sản văn chương một sự khinh thường kiểu nghề nghiệp vốn thuộc về nguyên tắc của lối biểu hiện mà họ có về đám "dân đen". Anh em Goncourt trong Nhật kí của mình tố cáo "sự chuyên chế của các quán bia và của giới lãng tử đối với tất cả những người lao động thực sự", và họ đối lập Flaubert với những "đại nhân của

giới lãng tử" như Murger để biện minh cho niềm tin rằng "phải là một người đứng đắn và một người *tư sản* có tư cách trước khi là một người có năng lực". Còn về Flaubert và Baudelaire, mà quan niệm thống trị trong và ngoài trường xếp vào số những "nhà hiện thực" ngoài ý muốn họ, thì họ tự đối lập với trào lưu nhân văn của những người chủ trương nghệ thuật xã hội và những nhà hiện thực kiểu Proudhon bằng sự cặn kẽ chi chút trong nghề nghiệp của mình. Điều ấy đưa họ tới chỗ từ chối đồng nhất tự do với sự đại khái. Và do thói quý tộc trong đạo đức nghề nghiệp, họ cảm thấy ghê tởm sự đại khái hơn cả mọi hình thức của thói *đạo đức giả* [pharisaisme], dù bảo thủ hay tiến bộ. Chẳng hạn như khi Hugo viết cho Baudelaire rằng mình "không bao giờ nói Nghệ thuật vị nghệ thuật" mà là "Nghệ thuật vì tiến bộ", trong một bức thư gửi cho mẹ Baudelaire nói về tiểu thuyết *Những người khốn khổ* như là một "cuốn sách nhơ nhớp và ngu ngốc", ông còn nhắc lại bằng sự khinh thường của mình đối với sự tận tụy chính trị của bậc thầy lãng mạn. Sau thời kì quân quản 1848, ông gặp lại Flaubert trong một tâm trạng vỡ mộng dẫn tới việc từ chối mọi sự hòa nhập vào xã hội và lên án tất tần tật những ai hiến mình, như George Sand – người mà ông ghét nhất - cho việc tôn thờ những sự nghiệp cao cả. Ông chia sẻ với Flaubert để phỉ nhổ những kẻ "chủ trương công giáo hóa xã hội", sự ghép đôi quái gở của "quan niệm Trinh trắng với những bát ăn công nhân[239]", theo lời của một bức thư mà Flaubert viết cho George Sand.

"Tôi vừa ngốn hết Lamenais, Saint-Simon, Fourrier, và tôi đọc lại Proudhon từ đầu tới cuối […]. Có một cái gì đó đẫm máu liên kết tất cả họ lại: đó là nỗi ghê sợ tự do, sự căm ghét Cách mạng Pháp và triết học. Tất cả họ đều là những kẻ chất phác của thời Trung đại, linh hồn đắm sâu vào quá khứ. Toàn thông thái rởm! Những con tốt đen! Những học trò trường dòng say rượu hay là nhùng thủ quỹ bị hoang tưởng. Nếu họ không thành

công vào năm 48, đó là vì họ đứng ngoài dòng chảy truyền thống chính. Chủ nghĩa xã hội là một mặt của quá khứ giống như phái dòng tên là mặt kia. Bậc giáo trưởng vĩ đại của Saint-Simon là ngài de Maistre và người ta không hề nói mọi thứ mà Proudhon và Louis Blanc viện đến Lamenais như nhân chứng[240]". Người ta nhớ rằng trong *Giáo dục tình cảm,* Flaubert gộp trong cùng một sự khinh bỉ những kẻ bảo thủ gắn với trật tự tư sản và những người cải cách đầy ảo tưởng. Còn ở đây Baudelaire tỏ ra còn cực đoan hơn cả Flaubert nhiều; nhất là khi nói về George Sand: ngốc nghếch, nặng nề, lắm điều, "bà ta có trong những ý tưởng đạo đức cà sự đánh giá sâu sắc […] của những người gác cổng và các thiếu nữ"; "nhà nữ thần học cảm xúc", bà ta "loại bỏ địa ngục bằng tình hữu ái đối với nhân loại". Ông có thói quen tố cáo "sự dị giáo của giáo dục" muốn mục đích của thơ ca là "giảng dạy gì đó". Ông cũng công kích dữ dội Veuillot, người đã tấn công nghệ thuật vị nghệ thuật và nói về ông ta rằng đó là một "kẻ vị lợi như một kẻ dân chủ[241]".

Một thế giới kinh tế lộn ngược

Cuộc cách mạng tượng trưng qua đó các nghệ sĩ được giải phóng khỏi yêu cầu tư sản bằng việc từ chối thừa nhận bất kì bậc thầy nào ngoài nghệ thuật của chính họ có hiệu quả là làm biến mất thị trường. Họ quả thực không thể chiến thắng người "tư sản" trong cuộc chiến làm chủ ý nghĩa và chức năng của hoạt động nghệ thuật mà không làm hỏng nó cũng như khách hàng tiềm năng. Vào lúc họ khẳng định, với Flaubert, rằng "một tác phẩm nghệ thuật […] vô giá thì không có giá trị thương mại, thì không được trả tiền", rằng tác phẩm ấy là *vô giá,* nghĩa là xa lạ với quy luật thông thường của nền kinh tế thông thường, thì người ta phát hiện ra rằng tác phẩm nghệ thuật thực sự *không hề có giá trị thương mại,* rằng nó không hề

có thị trường. Sự mơ hồ trong câu văn của Flaubert, nói hai điều cùng một lúc, buộc ta phải khám phá dạng cơ chế ma quỷ này mà các nghệ sĩ đặt ra rồi bị mắc vào đó: vì tự họ biến nhu cầu thành đức độ của họ, họ có thể luôn bị nghi ngờ là biến nhu cầu thành đức độ.

Flaubert đã cảm thấy rất rõ nguyên tắc của nền kinh tế mới: "Khi người ta không viết cho đám đông, thì đúng là đám đông không trả tiền cho bạn. Đó là nền kinh tế chính trị. Thế mà tôi khẳng định rằng một tác phẩm nghệ thuật xứng đáng với tên này và được tạo ra một cách có ý thức lại vô giá thì không có giá trị thương mại, không thể được trả tiền. Kết luận là: nếu nghệ sĩ không có lợi tức, anh ta phải chết đói! Người ta thấy rằng nhà văn, vì anh ta không còn nhận các món tiền trợ cấp của những ông lớn trở nên tự do hơn, cao quý hơn. Toàn bộ sự cao quý xã hội của anh ta giờ đây là ngang với một anh bán hàng đồ khô. Tiến bộ gớm![242]". "Người ta càng dành nhiều ý thức cho công việc của mình thì thu được lợi càng ít. Tôi khẳng định tiên đề này dù có chết chém. Chúng ta là những công nhân sang trọng; thế mà không ai đủ giàu để trả tiền cho chúng ta. Khi người ta muốn kiếm tiền bằng ngòi bút thì hãy làm báo, viết nhật trình hay sân khấu[243]".

Sự tương phản này của nghệ thuật hiện đại như nghệ thuật thuần túy được thể hiện trong việc là, sự tự chủ của sản xuất văn hóa tăng chừng nào người ta cũng thấy tăng lên chừng ấy khoảng cách thời gian cần thiết để các tác phẩm áp đặt lên công chúng (phần lớn thời gian chống lại các nhà phê bình) những chuẩn mực trong cảm quan của riêng các tác phẩm mà chúng mang theo mình. Sự so lệch thời gian này giữa cung và cầu có xu hướng trở thành một đặc điểm cấu trúc của trường sản xuất thu hẹp: trong thứ vũ trụ kinh tế hoàn toàn phi kinh tế này được thiết lập ở cực bị trị dưới góc độ kinh tế nhưng lại ở cực thống trị dưới góc độ biểu tượng trong trường văn học - với thơ ca là sáng tác của Baudelaire và các nhà thơ phái

Thi sơn, với tiểu thuyết là Flaubert (dù thành công gây tai tiếng của tiểu thuyết *Bà Bovary* dựa trên sự hiểu nhầm) - các nhà sản xuất có thể chỉ có khách hàng là chính những kẻ cạnh tranh với mình, ít nhất là với lúc ban đầu (như chẳng hạn dưới thời Đế chính với sự thiết lập của chế độ kiểm duyệt, những tạp chí lớn đóng cửa trước các nhà văn trẻ, thế là có một sự sinh sôi các tờ báo nhỏ, phần lớn là có một đời sống ngắn ngủi, độc giả của nó được lựa trong số bạn bè và cộng tác viên). Do vậy họ buộc phải chấp nhận tất cả các hệ quả của việc họ chỉ có thể trông chờ vào một khoản tiền công đương nhiên là chậm, khác với những "nghệ sĩ tư sản" được đảm bảo bằng một loại khách hàng trực tiếp, hay những nhà sản xuất trục lợi văn chương thương mại, như các tác giả kịch vui [vaudeville] hay các tiểu thuyết đại chúng, họ có thể thu lợi lớn từ sản xuất bằng việc đảm bảo cho mình có một nhà văn xã hội danh tiếng hay thậm chí xã hội chủ nghĩa như Eugène Sue.

Eugene Sue hẳn là một trong những người đầu tiên, nếu không muốn nói là người đầu tiên, đã cố thử - một cách vô thức hơn là có ý thức - bù trừ sự mất tín nhiệm gắn với thành công "đại chúng" bằng việc viện đến một làn sóng triết học xã hội chủ nghĩa. Mối quan tâm đặc biệt, mà ông tạo ra bằng việc áp dụng các thủ pháp của tiểu thuyết lịch sử cho bức tranh về những tầng lớp bị trị, và bằng việc mang đến như thế cho những người đặt báo thường kì thuộc giới tư sản của tờ *Lập hiến* một dạng đổi mới của không khí xa xứ [exotisme], có mặt trái trong những sự tố cáo sự vô đạo đức và xâm phạm mĩ tục thường được gửi đến cho ông. "Chủ nghĩa xã hội", giống như chủ nghĩa hiện thực của Champfleury, cho phép lập nên thứ "tiểu thuyết phong tục" đại chúng dưới một dạng phe phái vừa chính trị vừa thẩm mĩ; điều ấy mang lại cho Eugène Sue, nếu tin theo Champfleury, danh hiệu "nhà tiểu thuyết đạo đức" được những nhà tư sản bầu chọn.

Một số nhà văn, như Leconte de Lisle, còn đạt tới cả việc thấy được trong thành công trực tiếp "nhãn hiệu của thiểu số tri thức". Huyền thoại Cơ đốc về "người nghệ sĩ bị ruồng bỏ" [artiste maudit], hi sinh trong thế giới này và được ưu ái trong thế giới bên kia, hẳn chỉ là sự biến hình thành lí tưởng, hay thành ý thức hệ chuyên nghiệp, của sự tương phản đặc thù cách thức sản xuất sáng tạo mà người nghệ sĩ thuần túy muốn thiết lập. Người ta quả thực ở trong một thế giới kinh tế lộn ngược: người nghệ sĩ chỉ có thể chiến thắng trong khu vực tượng trưng trong khi lại thua cuộc trong khu vực kinh tế (ít nhất là ngắn hạn) và ngược lại (ít nhất là dài hạn).

Chính thứ kinh tế mâu thuẫn này - theo một cách thức cũng rất mâu thuẫn - trao toàn bộ sức nặng của mình cho những tài sản kinh tế được thừa kế, đặc biệt cho lợi tức, điều kiện để sống sót khi thiếu đi thị trường. Nói chung hơn và chống lại lối biểu hiện cơ giới của ảnh hưởng từ những quyết định xã hội mà thường lịch sử xã hội hay xã hội học về nghệ thuật và văn chương chấp nhận, hiệu qua có thể của các món tài sản được gắn với các tác nhân - hoặc với trạng thai khách quan hóa như đồng vốn kinh tế và lợi tức, hoặc với trạng thái sát nhập như các thành phần cấu thành của tập tính [habitus] - phụ thuộc vào trạng thái của sản xuất. Nói cách khác, bản thân những thành phần này có thể gây ra việc đoạt lấy những vị thế rất khác nhau, thậm chí đối lập, chẳng hạn trên lĩnh vực chính trị hay tôn giáo, tùy theo trạng thái của trường (điều này, đôi khi trong những giới hạn của một cuộc đời, như điều mà nhiều "cuộc cải tạo" đạo đức hay chính trị đã chứng minh trong các quan sát những năm 1840-1880).

Điều này chỉ trích xu hướng biến nguồn gốc xã hội thành một nguyên tắc giải thích độc lập và siêu lịch sử - theo cách chẳng hạn của những người tạo ra một sự đối lập phổ quát giữa các nhà văn vô sản và các nhà văn quý tộc. Nếu cần không ngừng khắc phục xu hướng quy giản lời giải thích dựa trên *mối quan hệ giữa một* tập tính [habitus] *và một trường* thành một lời

giải thích trực tiếp và cơ giới dựa trên "gốc gác xã hội", thì hẳn là hình thức tư duy đơn giản hóa này được khuyến khích bởi những thói quen của cuộc tranh luận thông thường vốn có một thói tục chính là làm nhục gia hệ ("Con trai kẻ tư sản"), và bởi những thói thường nghiên cứu theo cả lối chuyên luận (con người, tác phẩm) lẫn thống kê.

Giống như trong *Giáo dục tình cảm,* những "kẻ thừa kế" rời bỏ một lợi thế quyết định khi đó là nghệ thuật thuần túy: số vốn kinh tế được thừa kế - giải phóng họ khỏi những bó buộc và những tình trạng cấp tốc của yêu cầu tức thời (những dạng cấp tốc của báo chí đè nặng lên Théophile Gautier chẳng hạn) và mang lại khả năng "hiện diện" du không có thị trường - là một trong những yếu tố quan trọng nhất cho sự thành công về sau của các doanh nghiệp tiên phong và cho việc đầu tư của họ với số vốn bị mất đi trong thời hạn rất dài: "Flaubert - Théophile Gautier viết cho Feydeau - thông tuệ hơn chúng ta […], ông ấy thật thông minh khi tới thế gian bằng một gia sản nào đó, thứ ấy tuyệt đối cần thiết cho những ai muốn làm nghệ thuật ". Chẳng phải Flaubert muốn cải chính điều ấy, ông viết cho Feydeau, lúc "Theo tốt bụng" mất, về việc nhấn mạnh sự lột suốt cuộc đời nhà văn này như là nguyên tắc cho một cuốn tiểu sử, coi như một thứ "trả thù". Gautier cũng không phải là ví dụ tuyệt nhất của hoàn cảnh "công nhân văn chương" mà ông đã nếm trải. Từ năm 1837 ông buộc phải "sản xuất" mỗi tuần những bài điểm tin sân khấu cho tờ *Presse,* mà những xung đột giữa ông với giám đốc tờ báo *Emile de Girardin,* nhất là nhân chuyến đi sang Tây Ban Nha, hay cái mà Maxime Du Camp viết về những ngày lưu trú của ông ở phương Đông: "Mỗi một chặng đường của ông ấy được tính bằng những trang chép được gửi đi cho tờ báo của mình: ông ấy ước lượng cây số bằng số lượng dòng trả tiền cho ông ta[244]".

Chính đồng tiền (được thừa kế) đảm bảo tự do đối với đồng tiền. Nhất là vì bằng việc mang đến những bảo đảm, bảo hiểm, lưới bảo vệ, gia sản trao cho sự táo bạo được gia sản mỉm cười - về mặt nghệ thuật hẳn là hơn bất cứ chỗ nào khác. Gia sản tránh cho các nhà văn "thuần túy" những o ép mà sự thiếu vắng món lợi tức buộc họ phải đối mặt, như ở trường hợp món tiền trợ cấp của Leconte de Lisle hay những chuyện lo lót của Flaubert cho người bạn thân Bouilhet nghèo hơn ông: "Giờ đây, về vấn đề *sống*. Tôi hứa với bạn rằng bà Str[oehlin] có thể xin được cho bạn với đích thân hoàng đế *địa vị* mà bạn muốn. Trong ba tuần tới hãy nhòm trước một chỗ đi, tìm đi. Hãy bí mật cho đưa những thời gian phục vụ của cha bạn. Chúng ta sẽ thấy. Người ta có thể xin một món trợ cấp, nhưng bạn cần trả điều ấy bằng tiền trong nghề nghiệp của mình, nghĩa là bằng các khúc cantate hay những đoản tụng ca… không, không[245]".

Nhưng Flaubert chắc có lí khi giận dữ đối với "lời nhàm tai tầm thường" ("cậu thật may mắn có thể làm việc mà không bị thúc ép nhờ chỗ lợi tức của mình") mà bạn đồng nghiệp thường "ném vào đầu" ông. Thậm chí ông không ngờ rằng cái tự do khách quan đối với chính quyền đương thời và những kẻ có quyền - thứ tự do được đảm bảo bằng lợi tức - tạo thuận lợi cho tự do chủ quan, dù sao cái tự do ấy không phải là một điều kiện cần thiết hay chưa đầy đủ của sự độc lập, hay của *sự thờ ơ* đối với sức hấp dẫn thượng lưu, ngay cả những trường hợp đặc biệt nhất như những lời khen của giới phê bình và những thành công văn chương, rằng ông là người duy nhất có thể đảm bảo sự đầu tư hoàn toàn vào một dự án tri thức thật sự: "Thành công, thời gian, tiền bạc, và *in ấn* được dồn đống lại ở sâu trong suy nghĩ của tôi và những giới hạn rất mơ hồ hoàn toàn xa lạ. Tất cả những điều ấy dường như với tôi thật ngốc như bò và không xứng (tôi nhắc lại *không xứng)* để làm phiền trí óc ông. Sự sốt ruột mà các văn nhân thường có để được thấy in, được diễn, được nổi tiếng, được tán

tụng làm tôi kinh ngạc như một sự điên rồ. Điều ấy với tôi dường như có mối liên quan với công việc của họ cũng như với trò dominos hay chính trị. Thế đấy. Tất thảy mọi người có thể làm như tôi. Làm việc vô cùng chậm chạp và tốt hơn. Chỉ cần bứt ra khỏi một số sở thích và tách mình khỏi một số sự ngọt ngào. Tôi hoàn toàn không có đức hạnh, nhưng nhất quán. Và dù tôi rất có nhu cầu (tôi không nói lời nào về nó), thì tôi sẽ làm một giám thị trong trường học hơn là viết bốn trang để kiếm tiền[246]".

Có thể dừng ở đây, đối với những ai đòi hỏi, một tiêu chí khó mà tranh cãi về giá trị của mọi sản phẩm nghệ thuật, rộng hơn là tri thức, nghĩa là việc đầu tư trong tác phẩm có thể được đánh giá bằng những nỗ lực, những hi sinh mọi trật tự và dứt khoát là thời gian, thứ đi kèm trong chuyện này với sự độc lập so với những sức lực và ép buộc được thực hiện từ bên ngoài trường, hay tồi tệ hơn là bên trong trường giống như những sự hấp dẫn của trào lưu hay những áp lực của thói thủ cựu đạo đức hay logic – chẳng hạn với những vấn đề buộc phải đặt ra, những đề tài bị ấn định, những hình thức diễn đạt được chấp thuận…

Các vị thế và các xu thế [positions et dispositions]

Do vậy chỉ khi người ta nêu ra đặc trưng của những vị thế khác nhau thì người ta mới có thể quay trở lại với những tác nhân đặc thù và với những đặc điểm cá nhân khác nhau vốn chuẩn bị ít hay nhiều cho việc chiếm lĩnh các vị thế và hoàn thành những tiềm năng có sẵn. Đáng chú ý là toàn thể những người chủ trương "nghệ thuật vị nghệ thuật", vốn một cách khách quan rất gần nhau bởi việc chiếm vị thế về mặt chính trị và thẩm mĩ[247] và đúng ra không tạo thành một nhóm, được liên kết với nhau bởi những mối quan hệ đánh giá lẫn nhau và đôi khi thân tình. Họ cũng rất gần nhau bởi

quỹ đạo xã hội của mình (như người ta thấy là như thế ở những người chủ trương "nghệ thuật xã hội" hay "nghệ thuật tư sản").

Như Flaubert và Fromentin là con trai của những bác sĩ lớn ở tỉnh, Bouilhet cũng là con bác sĩ, nhưng ở tầm thấp hơn (và chết trẻ), Baudelaire là con trai của một chánh văn phòng ở Viện Công khanh, người cũng muốn được trở thành họa sĩ con rể một ông tướng, Leconte de Lisle là con trai của một chủ đồn điền của đảo Réunion trong khi Villiers de Lisle-Adam xuất thân từ một gia đình quý tộc cổ, và Théodore de Banville, Barbey d'Aurevilly và anh em Goncourt thuộc dòng họ quý tộc nhỏ ở tỉnh. Các nhà tiểu sử, nhân nói về nhiều người trong số này, lưu ý rằng bố của họ "muốn họ có một vị thế cao trong xã hội" - điều ấy giải thích gần như tất cả bọn họ đều thực hiện hay theo đuổi việc học ngành luật (giống Frédéric trong tiểu thuyết của Flaubert): đó là trường hợp của Flaubert, Banville, Barbey d'Aurevilly, Baudelaire hay Fromentin.

Giới tư sản tài năng và quý phái truyền thống có điểm chung là tạo điều kiện cho những xu hướng[248] quý tộc đưa các nhà văn này tới chỗ cũng cảm thấy xa lạ với những mĩ từ mị dân của những người chủ trương "nghệ thuật xã hội", được họ đồng nhất với giới tiện dân báo chí của đám lang tử[249], xa lạ với những trò tiêu khiển dễ dãi của những "nghệ sĩ tư sản" - phần lớn xuất thân từ giới tư sản đi buôn. Những kẻ này với họ chỉ là những thương nhân của ngôi đền [văn chương], được coi như những bậc thầy trong nghệ thuật sử dụng lại những giá trị của truyền thống lãng mạn, qua biếm họa về họ.

Vì cũng có gần nhu nhau một số vốn kinh tế và văn hóa, các nhà văn xuất thân từ các vị thế trung tâm trong trường (như con trai bác sĩ hay thành viên của nghề nghiệp "trí thức" được ngôn ngữ đương thời gán cho cái tên "có khả năng") dường như được chuẩn bị để chiếm một vị thế

tương đồng trong trường văn học. Như chẳng hạn tương ứng với định hướng kép trong những đầu tư của Achille-Cléophas, cha Flaubert, hướng tới việc vừa giáo dục con cái và vừa sở hữu đất đai, là sự không xác định của chàng thanh niên Gustave khi phải đương đầu với sự bối rối trong lựa chọn giữa những tương lai ngang nhau: "Tôi còn những con đường lớn, những đường hướng vạch sẵn, những bộ quần áo được bán, những ghế, hàng ngàn lỗ hổng được bít lại bằng những kẻ ngu xuẩn. Tôi có thể là một thứ đút nút trong xã hội, tôi sẽ trám chỗ của mình. Tôi có thể là một kẻ đứng đắn, có nề nếp và tất cả những gì còn lại nếu muốn thì tôi sẽ giống như một kẻ khác, như cần phải có, như tất cả mọi người, một luật sư, một bác sĩ, một quận trưởng, một chưởng khế, một người được ủy nhiệm, một thẩm phán kiểu như thế, một sự ngốc nghếch trong số tất cả những sự ngốc nghếch, một con người của thế gian hay của văn phòng, điều ấy còn xuẩn hơn[250]".

Người đọc *Thằng ngốc trong gia đình*[251] không ít ngạc nhiên khi trong một bức thư của Achille-Cléophas gửi con trai, những cân nhắc mang tính nghi thức, nhưng không phải không tự phụ về tri thức, về những hiệu quả của những chuyến đi đột nhiên mang giọng đặc trưng của Flaubert, với sự lớn tiếng chê trách anh hàng xén: "Hãy tận dụng chuyến đi và luôn nhớ tới anh bạn Montaigne của con, người mong muốn ta đi du lịch để mang về chủ yếu những tính khí của các quốc gia và cách thức của họ, để "cọ xát và mài giũa trí óc chúng ta với trí óc người khác". Hãy nhìn đi, quan sát và ghi chép; đừng đi như anh hàng xén, như kẻ chào hàng[252]". Chương trình cho một chuyến đi văn chương kiểu như các nhà văn nghệ thuật vị nghệ thuật thường thực hiện và bản thân hình thức nhắc tới Montaigne *(bạn con)* khiến ta phải giả thiết rằng Gustave có nói với bố về sở thích văn chương, những điều ấy khiến cho ta ngờ - như Sartre gợi ý - rằng "xu hướng" văn

chương của Flaubert có thể có nguồn gốc trong "sự căm ghét người cha" [malediction paternelle] và trong mối quan hệ bất hạnh với người anh cả học hành giỏi giang hơn và noi theo hình ảnh người cha trong sự thành đạt[253]; dù sao chúng chứng tỏ rằng những khuynh hướng của chàng thanh niên Gustave hẳn là đã gặp sự thông hiểu và ủng hộ của bác sĩ Flaubert - người không vô cảm với những ưu thế của công việc văn chương - nếu ta tin vào bức thư này cũng như những chỉ dẫn khác thường gặp ở những trích dẫn liên quan tới các nhà thơ trong luận án bác sĩ của ông.

Nhưng đó không phải tất cả và trước nguy cơ đẩy xa hơn chút việc tìm kiếm lời giải thích, người ta có thể bằng việc cắt nghĩa lại phân tích của Sartre lưu ý ta tới tính tương đồng được thiết lập giữa quan hệ của nghệ sĩ như là "người họ hàng nghèo" với "người tư sản" hay với "người nghệ sĩ tư sản" và mối quan hệ của Flaubert với người anh cả - người do vị thế trong gia đình phải tiếp tục dòng dõi tư sản bằng việc theo đuổi sự nghiệp vẻ vang mà Gustave đáng ra phải chọn lựa[254]. Và người ta có thể nêu giả thiết rằng sự chồng chất các yếu tố quyết định dư thừa này đã làm Flaubert nghiêng về việc tìm kiếm và sáng tạo ra vị thế nhà văn và nhà văn thuần túy và cảm thấy đặc biệt sắc nhọn những mâu thuẫn gắn với vị thế này, nơi chúng đạt tới mức tập trung cao nhất.

Quan điểm của Flaubert

Đối với điểm này, phân tích làm rõ theo lối phái sinh [générique] vị thế do Flaubert chiếm giữ trong số những vị thế khác, mà phân tích chỉ quan tâm phần nào đến tính đặc thù của vị thế, nhất là vì không thể thâm nhập vào trong logic đặc thù của bản thân tác phẩm, được nắm bắt trong quá trình hình thành nghệ thuật của riêng nó. Thực sự người ta tưởng như nghe

thấy Flaubert đòi hỏi, sau khi đã trách giới phê bình đương thời khi chỉ thế chỗ phê bình ngữ pháp theo cách thức của La Harpe bằng một phê bình lịch sử kiểu Sainte-Beuve hay Taine: "Các ngài biết ở đâu một thứ phê bình quan tâm tới tác phẩm *ở chính nó,* theo cách mãnh liệt? người ta phân tích rất tinh tế môi trường nơi tác phẩm được sinh ra và những nguyên nhân dẫn nó tới; nhưng thi pháp *ngầm* [poétique insciente] đâu? Vì sao có nó? Kết cấu của nó, phong cách của nó? Quan điểm của tác giả? Không bao giờ[255]!"

Để chỉ ra được thách thức thì cần phải, khi đọc kĩ lại Flaubert, khôi phục lại *quan điểm* nghệ thuật làm cơ sở cho "thi pháp ngầm" của ông và nó với tư cách *khung cảnh được chọn từ một điểm* của không gian nghệ thuật cho thấy được đặc trưng của nhà văn. Cụ thể hơn, cần khôi phục cái không gian *của những lân chiếm lĩnh vị thế* [prise de position] nghệ thuật hiện tại và tiềm năng so với cái không gian nơi dự kiến nghệ thuật của ông được xây dựng, và người ta có thể nêu giả thiết về nó rằng không gian này tương đồng với không gian của những vị thế trong bản thân trường sản xuất giống như nó đã được phác họa. Xây dựng như vậy quan điểm của tác giả, nếu muốn, đó là *tự đặt mình vào vào vị thế ấy* nhưng bằng một bước đi hoàn toàn đối lập với kiểu đồng nhất phóng chiếu mà phê bình "sáng tạo" thực hiện.

Đầy nghịch lí, người ta chỉ có thể đảm bảo cho mình một vài may mắn chia sẻ ý định chủ quan của tác giả (hay nếu muốn là chia sẻ thứ mà vào những thời điểm khác thì tôi gọi là "dự định sáng tạo" [projet créateur]) với điều kiện hoàn thành được công việc khách quan hóa lâu dài vốn rất cần thiết để tái xây dựng thế giới của những vị thế mà tác giả được đặt vào đó và ở đó định hình điều mà ông ta muốn thực hiện. Nói cách khác người ta chỉ cố thể nắm được quan điểm của tác giả (hay của mọi tác nhân khác) và

hiểu được ông - nhưng bằng một cách hiểu khác hẳn với cách hiểu trong thực tế của người chiếm giữ thực sự vị thế được xem xét – với điều kiện hiểu được lần nữa tình huống của tác giả trong không gian của những vị thế cấu thành trường văn học: chính vị thế này, trên cơ sở sự đồng chất cấu trúc giữa hai không gian, là nền tảng cho những "lựa chọn" được tác giả thực hiện trong một không gian có những việc chiếm giữ vị thế nghệ thuật (về mặt nội dung và hình thức) đã được xác định bởi những sự khác biệt vốn hợp nhất và chia tách chúng.

Khi Flaubert bắt tay viết *Bà Bovary* hay *Giáo dục tình cảm,* do những lựa chọn bao hàm cả chính sự từ chối, ông chủ động đứng vào không gian của những khả thể dành cho mình. Hiểu những sự lựa chọn này, đó là hiểu ý nghĩa khác biệt - đặc trưng cho những lựa chọn trong lòng vũ trụ gồm những lựa chọn khả hữu [compossible] - và hiểu mối quan hệ dễ thấy - vốn hợp nhất ý nghĩa khác biệt này với sự khác biệt giữa tác giả có những lựa chọn này và những tác giả có lựa chọn khác với ông. Để có một ý niệm cụ thể hơn về chương trình này, người ta có thể trích lục một bức thư được gửi cho Flaubert ngày 7.2.1880, trong đó Paul Alexis cố gắng giải thích bài tựa được viết cho một tuyển tập các truyện ngắn của mình: "Nếu mỗi tác giả đều làm từng ấy thứ trong mỗi tác phẩm của mình, và bằng tất cả sự chân thành cũng như ngây thơ, ngay cả có nhắm tịt mắt đi nữa, thì quý biết bao cái thông tin ấy đối với nhà phê bình, đối với lịch sử văn chương. Chẳng hạn ở đầu tiểu thuyết *Bà Bovary* có thông tin này: "sự dị ứng với tôi do cách viết rất dở của Champfleury và của những người tự gọi là nhà hiện thực không hề có ảnh hưởng nào lên sáng tác này. Kí tên: Gustave Flaubert." Có khi nào ông sẽ ném thứ ấy vào lịch sử văn chương nửa sau thế kỉ XIX! Những sự ngốc nghếch ấy sẽ không được các giáo sư tu từ học trong tương lai biết đến[256]". Vì thiếu những câu trả lời "chân thành và ngây thơ" cho một loạt những câu hỏi mang lính phương pháp về toàn bộ

các điểm quy chiếu, những thứ chiếu sáng hay những chỗ làm nổi bật mà so với đó dự định sáng tạo được xác định, người ta chỉ có thể dựa trên những tuyên bố tự phát, do vậy thường là lẻ lẻ và thiếu chính xác, hay những chỉ dẫn gián tiếp để cố gắng khôi phục cả phần có ý thức và phần vô thức của điều đã định hướng cho sự lựa chọn của nhà văn.

Sự phân cấp các thể loại, và bên trong đó là sự chính đáng liên quan tới các phong cách và tác giả, là một chiều kích cơ bản của không gian những khả thể [espace des possibles]. Mặc dù sự phân cấp đó ở từng thời điểm là một trò may rủi tranh đấu thì nó cũng hiện ra như một dữ liệu với nó người ta phải thích nghi, dù là để chống lại hay làm nó biến hình. Bằng việc lựa chọn viết tiểu thuyết, Flaubert đã sẵn sàng thuộc về vị thế thấp hơn hẳn thuộc vào một thể loại thứ yếu. Thật vậy, tiểu thuyết được hình dung như một thể loại loại hai hay đúng hơn, nói như Baudelaire, là "một thể loại bình dân", một "thể loại con hoang[257]", mặc cho uy thế nổi tiếng của Balzac. Tuy nhiên thực sự ông không thích định nghĩa tác phẩm cùa mình như những tiểu thuyết (ông hầu như không bao giờ sử dụng từ này nếu không phải là để chỉ tiểu thể loại lịch sử của Walter Scott hay một tác phẩm triết-kì ảo như *Miếng da lừa)*. Viện Hàn lâm Pháp, rất ngờ vực tiểu thuyết, phải đợi đến 1863 để trao giải thưởng cho một nhà viết tiểu thuyết - và đó là Octave Feuillet…[258]. Lời mở đầu cho tiểu thuyết *Germinie Lacerteux,* tuyên ngôn của tiểu thuyết hiện thực, hẳn còn đòi hỏi cho "Tiểu thuyết (viết hoa)" vị thế của "hình thức nghiêm túc cao cả".

Nhưng thông qua thứ mà ông đầu tư vào trong sự lựa chọn này, nghĩa là một định nghĩa bị biến đổi của tiểu thuyết bao hàm một sự từ chối cái hàng ngũ được dành cho tiểu thuyết trong phân tầng các thể loại, Flaubert góp vào việc làm biến hình tiểu thuyết và vào việc làm biến hình lối biểu hiện xã hội của thể loại, và trước tiên trong số những người đồng hạng - mọi

nhà tiểu thuyết có tham vọng nào đó, nhất là các nhà tự nhiên chủ nghĩa, đều coi ông là bậc thầy của trường phái. Sự thừa nhận mà ông nhận được ở các nhà văn và phê bình nổi tiếng nhất, sau đó từ thế giới của các salon - nơi như ta thấy các nhà tiểu thuyết hiện thực bị trục xuất - và thậm chí của cả những đại diện ưu tú nhất cùa thể loại thống trị chính thức là các nhà thơ lẫy lừng [poètes parnassiens], đã cho phép ông áp đặt vượt ra ngoài trường tri thức nói riêng sự tôn trọng với một thể loại có chiều dài lịch sử và những bậc thầy sáng lập cao quý, những người mà chính ông viện đến như Cervantes và cả những người thuộc lớp trí tuệ có học như Balzac hay Musset. Gustave Planche có thể viết như sau: "Tiểu thuyết […] giờ đây giày đạp những ngọn cây cao nhất của triết học và thi ca"[259].

Vào lúc Flaubert tiến hành viết tiểu thuyết đầu tiên của mình, không hề có nhà tiểu thuyết nào mang tầm cỡ như Balzac, mà người ta thường nêu ra lẫn lộn những Octave Feuillet, Sandcau, Augier, Féval, About, Murger, Achard, de Custine, Barbey d'Aurevilly, Chamfpleury, Barbara, phải thêm vào đó, theo quan sát của Jean Bruneau, tất cả các nhà lãng mạn hạng hai ngày nay bị lãng quên gần hết nhưng lại là những *best¬seller* như Paul de Kock, Janin, Delavigne, Barthélemy. Trong thế giới lộn xộn ấy ít nhất là dưới con mắt của chúng ta, Flaubert có thể nhận ra những cái của mình. Ông phản ứng dữ dội với tất cả những gì mà người ta gọi là "văn chương sinh hoạt" - do một sự tương tự do chính ông gợi ra từ thể loại tranh sinh hoạt [peintre de genre] - như kịch vaudeville, tiểu thuyết lịch sử kiểu Dumas, opéra hài kịch, hiển nhiên không quên những tiểu thuyết theo kiểu Paul de Kock *(Ramond hàng xóm của tôi, Gái tân đô thành, Người thợ cạo thành Paris…)* vuốt ve công chúng bằng việc gợi cho họ hình ảnh chính mình dưới hình thức nhân vật anh hùng có tâm lí được chép lại trực tiếp từ đời sống hằng ngày của giới tiểu tư sản. Ông đứng lên chống lại sự nhạt nhẽo lí tưởng chủ nghĩa và những kiểu chứa chan tình cảm của Augier hay

Feuillet: nhà văn này còn rất nổi tiếng năm 1858, nghĩa là cùng năm với tiểu thuyết *Bà Bovary,* với *Tiểu thuyết về một chàng trai nghèo,* câu chuyện theo lối sướt mướt về những nỗi bất hạnh của Maxime Odiot, hầu tước xứ Champcey d'Hautertive, bị bố làm cho phá sản và buộc phải kiếm sống bằng nghề quản lí cho gia đình Laroque, cuối cùng cưới một cô gái thừa kế của dòng họ Laroque sau những biến cố quá đáng.

Nhưng không vì thế mà ông rơi vào phái của các tiểu thuyết gia tự mệnh danh "hiện thực chủ nghĩa" như Duranty, Champfleury (hay ở cực kia là nghệ thuật tư sản của Feydeau, About hay Alexandre Dumas cha), những người tự đối lập với chính những đối thủ như ông, nhưng nhất là họ tự định nghĩa như là chống lại chủ nghĩa lãng mạn và tất cả những nhà văn chuyên nghiệp vĩ đại của văn chương mà ông tự xếp mình vào đó: "Đối với hầu hết, thiếu học hành cổ điển, không biết siêu hình học cũng như tâm lí học, logic học là gì, khiến cho họ không biết người ta phân tích và suy nghĩ làm sao. Người ta nghe thấy xướng lên những cái tên như Stendhal, Mérimée, Sainte-Beuve, Renan, Barthelot, Taine; nhưng nếu người ta loại bỏ Joseph Delorme và tác giả của *Colomba* thì những cái tên này là tất cả nhưng gì mà họ biết[260]".

Những nhà hiện thực đầu tiên, nghĩa là bộ phận của giới lãng tử thứ hai vốn đã có thói quen tụ tập trong những năm 1850 ở quán bia Andler, phố Hautefeuille hay bên hữu ngạn quán bia Martyr, chung quanh Courbet và Champfleury (những Duranty, Barbara, Desnoyer, Dupont, Mathieu, Pelloquet, Vallès, Montégut, Silvestre và cả phía những nghệ sĩ và phê bình nghệ thuật như Bonvin, Chevanarf, Castagnary, Préault), như đã thấy, do một tổng thể những đặc tính xã hội, đặc biệt do gốc gác nhỏ bé cũng như vốn văn hóa ít ỏi của họ, bị tách khỏi hai phái mà họ chống lại trên lĩnh vực các cuộc đấu tranh tượng trưng. Điều tập hợp họ lại, hơn cả sự gần gũi của

những tập tính [habitus], chính là sự từ chối chống lại thói bảo thủ của phái bảo thủ chính thống, điều ném họ vào tất cả những trào lưu hơi mới mẻ một chút: hứng thú quan sát chính xác, ngờ vực với xu thế trữ tình, tín điều vào quyền năng của khoa học, thói bi quan, và nhất là có thể từ chối mọi sự phân bậc trong các đối tượng hay các phong cách được khẳng định bằng quyền nói tất cả và bằng quyền về mọi thứ được nói.

Flaubert và "chủ nghĩa hiện thực"

Duranty và Champfleuiy muốn một nền văn học quan sát thuần túy, có tính xã hội, dân dã, loại trừ mọi sự uyên áo và coi văn phong như thứ đặc điểm hạng hai. Được tạo nên để gào lên ở quán bia Martyrs [Những kẻ tuẫn nạn] chống lại Ingres và mĩ thuật chính thống với Courbet, Murger và Monselet - nghĩa là để phá hoại - hơn là để kiến tạo, chính những nhà lí thuyết tầm thường, ít học thức đã mang vào trường trí thức những lập trường tiểu tư sản và được cảm nhận như vốn có một trí tuệ thuộc loại nghiêm túc, những lập trường dấn thân, thường hơi cục bộ, đối lập và ác cảm với nổi loạn thẩm mĩ. Hơn nữa, vì họ không tạo ra sự khác biệt giữa trường chính trị và trường nghệ thuật (đó chính là định nghĩa về nghệ thuật xã hội), nên họ cũng đưa thêm vào những cách thức hành động và những hình thức tư duy đang thịnh hành trong trường chính trị, vốn hình dung rằng hoạt động văn chương giống như một sự nhập cuộc/dấn thân và một hành động tập thể, dựa trên những sự tập hợp đầu đặn các khẩu hiệu và các chương trình.

Vai trò của họ mang tính quyết định ở những bước khởi đầu: trong thập niên 1850, chính họ đã thể hiện và tổ chức cuộc nổi dậy của tuổi trẻ, tạo nên các địa điểm tranh luận nơi phát triển những ý tưởng mới, chẳng hạn như ý định về một phái đổi mới sau này được gọi là tiền phong. Giống như

thường xuất hiện trong lịch sử những trào lưu trí thức (chẳng hạn người ta có thể nghĩ tới lịch sử gần đây của phong trào nữ quyền), cảm hứng và tham vọng của những người tổ chức và vận động mở đường và nhường chỗ cho sự chuyên nghiệp của những người sáng tạo có năng lực kinh tế và văn hóa thực hiện trong các tác phẩm những mô hình không tưởng văn học và nghệ thuật mà những bậc tiền bối họ chưa có điều kiện phát ngôn trong những quán cà phê hay trong những tờ báo (như Duranty từng phát tán những quan điểm phê bình của mình trên báo chí); vẫn lại những phương tiện, ở một mức độ đòi hỏi và hoàn thành cao hơn, tìm lại được tự do và những giá trị quý tộc của thế kỉ XVIII.

Sự đối lập giữa nghệ thuật và tiền bạc, được áp đặt như một trong những cấu trúc căn bản của cái nhìn về thế giới cai trị tùy theo việc trường văn học và nghệ thuật khẳng định sự tự chủ của mình[261], ngăn cản các tác nhân và cả các nhà phân tích (nhất là khi điều đặc biệt của họ và/hoặc những xu hướng văn chương của họ đưa họ đến một cái nhìn lí tưởng hóa về điều kiện của nghệ sĩ trong thế kỉ XVIII) nhận ra rằng, nói như Zola, "tiền bạc đã giải phóng nhà văn, tiền bạc đã tạo nên văn nhân hiện đại"[262]. Bằng những từ ngữ rất gần với Baudelaire, Zola quả thực nhắc lại rằng chinh tiền bạc đã giải phóng nhà văn khỏi sự phụ thuộc đối với những nhà Mạnh thường quân quý tộc và chính quyền, chống lại những người chủ trương một quan niệm lãng mạn về xu hướng nghệ sĩ, ông kêu gọi một quan niệm hiện thực chủ nghĩa về những khả năng mà sự trị vì của đồng tiền mang tới cho nhà văn: "cần phải chấp nhận điều ấy không hối tiếc không ngây ngô, phải thừa nhận phẩm giá, sức mạnh và sự công bằng của đồng tiền, cần phải ham mê tư tưởng mới…[263]" (Các trích dẫn ở đây và những tham khảo được mượn từ bài báo của W. Asholt[264] phân tích các vị thế của Vigny - Lời dẫn cho *Chatterton* 1834, Murger - Lời dẫn cho *Những*

cảnh đời lãng tử 1853, Vallès - Lời dẫn cho *Tiền bạc* 1860, và Zola về những mối quan hệ giữa nhà văn và tiền bạc).

Được coi như thủ lĩnh của trường phái hiện thực, sau thành công của tiểu thuyết *Bà Bovary* - lại trùng hợp với sự suy thoái của trào lưu hiện thực đầu tiên - Flaubert phẫn nộ: "Người ta cứ tưởng tôi say mê cái thực tại trong khi tôi lại ghét cay ghét đắng; chính do sự kinh tởm với chủ nghĩa hiện thực mà tôi xúc tiến tiểu thuyết này. Nhưng tôi ghét không kém ý tưởng giả dối đương thời đang bao quanh chúng ta[265]". Lối nói này (mà tôi đã nói tới giá trị khuôn mẫu của nó) cung cấp nguyên tắc của vị thế hoàn toàn mâu thuẫn - hầu như là "không thể" - mà Flaubert sẽ tạo nên, và tính chất đúng là không thể xếp loại của ông được thể hiện trong những cuộc tranh luận không hồi kết mà ông gây ra giữa những người muốn kéo ông về phía chủ nghĩa hiện thực và những người mới đây thôi muốn kéo ông vào chủ nghĩa hình thức (và vào Tiểu thuyết Mới), và quả thực trong việc này người ta thường viện đến những lối nói nghịch dụ [oxymore]: Francisque Sarcey gọi ông là "người theo phái tân Thi sơn trong văn xuôi" và một nhà sử học nhân chuyện của mình nói về "chủ nghĩa hiện thực của nghệ thuật vị nghệ thuật[266]". Vì lẽ ấy, ông cần tích hợp thành quả của các nhà hiện thực, giờ đã hoàn toàn bị lãng quên (trừ Courbet, người *mutatis mutandis* [một khi những thay đổi là cần thiết thì đã được thực hiện - ND] gần với Manet như là Champfleury với Flaubert) và của những người mà đối lập với họ, trước tiên là vị thế và quan niệm xã hội, là Gautier (tác giả của lời tựa cho *Cô de Maupin* và là "bậc thầy lỗi lạc" của hình thức thuần túy), Baudelaire hay chính những người thuộc phái Thi Sơn; khoan nói tới những nhà lãng mạn như Chateaubriand, hay tất cả những ông tổ không được biết hay bị từ chối bởi những người yêu thích cái mới bằng mọi giá, như Boileau, La Fontaine hay Buffon mà ông thường đọc một cách cần mẫn, chúng găm tác phẩm của ông vào trong lịch sử văn học thay cho

"được xếp" một cách đơn giản trong văn chương đương đại - như những người tuân theo mối quan tâm tìm kiếm một chỗ trong làng văn vẫn làm khi tham chiếu tới công chúng nào đó - và do thế đóng góp vào việc tạo lập sự tự chủ của trường.

Flaubert, như ta biết, đã viết *Bà Bovary* "do ghê tởm chủ nghĩa hiện thực". Và quả thật sự thuyết giáo, sự biểu lộ và sự hoa mĩ - tất cả những đặc điểm kiểu tiểu tư sản được thể hiện trong đó - là cái mà Flaubert chấp nhận tránh xa bằng sự thờ ơ tuyệt đối, thái độ gây sốc cho biết bao nhà bình luận, nhà lí thuyết tiến bộ cũng như những nhà bảo thủ, như Champfleury và Duranty chẳng hạn: "Không chút tình cảm, cảm xúc, không sinh khí trong tiểu thuyết này, nhưng có một cố gắng lớn số học tính toán và tập hợp tất cả những gì thuộc về hành vi, bước đi hay chỗ đất lồi lõm ở các nhân vật, các sự kiện và các xứ sở nào đó. Cuốn sách này là một cách áp dụng văn chương theo lối tính toán cho những điều có thể[267]".

Không gian của việc chiếm giữ vị thế được bài phân tích tái tạo lại không hiện ra như vốn thế trước ý thức của nhà văn, điều buộc phải cắt nghĩa những lựa chọn của ông như là những chiến lược có ý thức về sự khác biệt. Nó nổi lên chỗ này chỗ kia, theo từng mảng, nhất là trong những thời điểm nghi ngờ về hiện thực của sự khác biệt mà nhà sáng tạo chấp thuận khẳng định, bằng chính tác phẩm của mình và vượt ra ngoài mọi tìm kiếm vội vàng cho tính độc đáo. "Tôi sợ rơi vào trường hợp của Paul de Kock[268] hay biến Balzac thành kiểu Chateaubriand[269]". "Điều mà tôi viết hiện tại dễ trở thành Paul de Kock nếu tôi không có một hình thức văn chương sâu sắc. Nhưng làm sao mà viết được đối thoại tầm thường một cách hay ho?[270]". Cuộc chiến thường trực trên hai mặt trận được bao hàm trong một dự định dựa trên một sự từ chối kép chứa đựng nỗi nguy hiểm tránh vỏ dưa gặp vỏ dừa: "Tôi chuyển đi chuyển lại giữa sự cường điệu lố

lăng nhất và sự nhạt nhẽo hàn lâm nhất. Nên cứ cảm thấy lần lượt lúc thì Pétrus Borel lúc thì Jaques Delille[271]". Nhưng mối đe dọa đối với bản sắc nghệ thuật không bao giờ lớn bằng khi nó hiện diện dưới hình thức của sự gặp gỡ với một tác giả chiếm một vị thế về mặt hình thức rất gần với ông ở trong trường. Đó là trường hợp khi Louis Bouilhet hướng sự chú ý của Flaubert vào *Những thị dân ở Molinchart* - tiểu thuyết của Champfleury được in dưới dạng dài kì trên tờ *Presse* - có đề tài là vụ ngoại tình ở tỉnh lẻ rất gần với *Bà Bovary*[272]. Quả thực, Flaubert hẳn là thấy một cơ hội để khẳng định sự khác biệt của mình: "Tôi viết *Bà Bovary* để gây khó chịu cho Champfleury. Tôi những muốn cho thấy là nỗi buồn thị dân và những xúc cảm tầm thường vẫn có thể nâng đỡ một thứ ngôn ngữ đẹp.[273]"

Đúng hơn, ông khám phá ra trong lúc thực hành, trong công việc qua đó ông được trở thành "đấng sáng tạo", nguyên tắc thật sự của sự khác biệt này: một mối quan hệ kì lạ, làm nên giọng điệu Flaubert, giữa sự tinh tế của lối viết và sự nhạt nhẽo cực độ của đề tài, khiến cho ông có điểm chung với các nhà hiện thực, hay các nhà lãng mạn, hay thậm chí các tác giả của kịch vui đường phố (boulevard)[274]: đó là một dạng *nghịch âm* qua đó nhắc lại trong từng khoảnh khắc cái khoảng cách mỉa mai, đôi khi là giễu nhại từ nhà văn tới cái mà ông viết hay đối với những cách viết khác nhau, trong trường hợp này là tính đa cảm nhạt nhẽo của những tiểu thuyết của Champfleury hay những truyện ngắn của Duranty. Zola cảm thấy rất rõ độ căng này và chiều kích quý tộc là nguyên tắc của độ căng đó và không loại trừ một sức mạnh phủ định vốn không có gì để ghen với sức mạnh của các nhà hiện thực: "Đúng, từ mạnh nhất đã được buông ra: Flaubert là một tư sản, xứng đáng nhất, chu đáo nhất và nề nếp nhất có thể gặp. Ông thường tự mình nói điều ấy, tự hào về sự kính trọng mà ông có, về toàn bộ cuộc đời mình được tô điểm bằng lao động, điều đó không ngăn ông cắt cỡ

các nhà tư sản, giày đạp họ một cách hưng phấn trữ tình khi có dịp. Thật may là bên cạnh nhà phong cách hoàn hảo, nhà tu từ điên cuồng vì sự hoàn thiện, còn có nhà triết học trong Flaubert. Đó là người chối bỏ rộng nhất mà văn học chúng ta có. Ông công khai chủ nghĩa hư vô thực sự của mình - một từ có đuôi *isme* [hậu tố chỉ chủ nghĩa, ND] có thể làm ông tức giận - ông không thể viết một trang mà không đào sâu vào cái hư vô của chúng ta[275]".

Để nói thêm, người ta có thể thấy một chứng cớ *ngược lại* [à contrario] về năng lực sáng tạo từ độ căng này trong sự yếu ớt cực điểm ở những sáng tác sân khấu của Flaubert, nơi chính xác là năng lực đó đã thất bại. Nếu Flaubert - tác giả của nhiều vở kịch có những thất bại nổi tiếng - thua cuộc đầy ai oán ở sân khấu, thì có thể là vì sự khinh thị mà ông có đối với Ronsard, Augier, Sardou, Dumas con cũng như những tác giả kịch vui thành danh khác - những người theo ông đủ giỏi chỉ để cắm những con rối và giật những sợi dây to đùng, điều ấy khiến ông có một ý niệm quá đơn giản về sân khấu - và nó đưa ông tới việc rơi một cách thái quá vào trong tất cả những gì xác định, dưới mắt ông, cái lí riêng của sân khấu[276]: như người ta thấy trong vở *ứng viên [Le Candidat]*, châm chích các thói tục chính trị được viết trong hai tháng ở đó ông công kích mọi đảng phái, những người ủng hộ nhà Orléan, đảng phái của bá tước Chambord, những kẻ phản đối mọi sự tuân lệnh như những nhà cộng hòa, ông đã chọn "nói trắng", thay đổi các đặc điểm, trình ra các nhân vật của cả một vở kịch, rất gần kiểu tranh châm biếm, tăng số lượng - qua những lời tự thoại - soi sáng trên một hành động đã quá rõ ràng, rơi vào một sự minh họa sơ đồ hóa. Tóm lại, ngay khi ông chấp nhận đương đầu với các tác giả thành công, thay cho tiêu hóa dự định của họ bằng việc định nghĩa lại mình ngược lại với họ - nghĩa là chống lại sự dễ dãi mà họ chấp nhận - Flaubert ngừng trở thành Flaubert.

"Viết tốt cái tầm thường"

"Viết tốt cái tầm thường[277]": công thức theo lối tương phản này tập trung và hàm chứa toàn bộ chương trình mĩ học của ông. Nó mang lại một ý tưởng đúng về tình huống hầu như bất khả nơi ông đứng bằng việc cố gắng hòa hợp những điều trái ngược, nghĩa là những đòi hỏi và những kinh nghiệm được gắn kết một cách đặc biệt với những vùng đối lập nhau của không gian xã hội và của trường văn học, do vậy là không thể hòa hợp về mặt xã hội học. Thật vậy, ông sẽ áp đặt vào những hình thức thấp nhất và tầm thường nhất của một thể loại văn học được coi như chiếu dưới - nghĩa là vào những đề tài được các nhà hiện thực đối xử một cách thông thường như sự gặp gỡ với *Những người thị dân ở Molinchart* của Champfleury là ví dụ - những đòi hỏi cao nhất thậm chí chưa bao giờ được khẳng định trong những thể loại cao quý tiêu biểu nhất, như khoảng cách miêu tả và sự tôn thờ hình thức được Théophile Gautier và sau ông là các nhà thơ Thi Sơn áp dụng vào trong thơ ca chống lại lối đẫm lệ và dễ dãi về phong cách của chủ nghĩa lãng mạn.

Sự dụng công này, mà việc phân tích cho thấy, không được mong muốn như cần có. Flaubert không đối lập Gautier với Champfleury hay ngược lại, ông không nhằm hòa hợp những sự tương phản hay nhằm dập tắt những thái quá của người này bằng sự thái quá của người kia. Ông chống lại cả hai, và ông tự xây dựng mình khác với cả Gautier lẫn Nghệ thuật thuần túy và với cả chủ nghĩa hiện thực. Gần với Baudelaire và Monet, ông cảm thấy ác cảm cả đối với chủ nghĩa duy vật giả hiệu của một thứ chủ nghĩa hiện thực muốn bắt chước như con khỉ đối với thực tại, và lãng quên *chất liệu* thực sự của mình - tức là ngôn từ được một *cách viết* xứng đáng với tên gọi xử lí như thứ chất liệu âm thanh (diễn giả [gueuloir][278]) chuyên chở ý

nghĩa, cũng như đối với chủ nghĩa lí tưởng pha trộn và không nguyên cớ của nghệ thuật tư sản: "Nghệ thuật không nhất thiết là thứ đồ chơi, dù tôi có là người ủng hộ đến say mê thứ học thuyết nghệ thuật vị nghệ thuật, được hiểu theo cách của tôi (dĩ nhiên)[279]".

Flaubert nghi ngờ chính những nền tảng của thế giới tư tưởng đang hiện hành, nghĩa là những nguyên tắc chung nhìn nhận và phân chia ở mỗi thời điểm đặt thỏa thuận chung dựa trên ý nghĩa của thế giới: thơ ca chống lại văn xuôi, tính thơ chống lại tính nôm na, trữ tình chống lại thông tục, quan niệm chống lại thực hiện, ý tưởng chống lại lối viết, đề tài chống lại thủ pháp…; ông loại bỏ những giới hạn và xung khắc vốn đặt trật tự cảm nhận và giao tiếp dựa trên điều cấm kị là sự trộn lẫn các thể loại hay sự hòa lẫn các thứ bậc, văn xuôi với thơ ca, và nhất là thơ ca với sự nôm na. Theo hướng này, người ta có thể ủng hộ quan điểm những nhà phê bình đầu tiên của *Bà Bovary* khi họ thấy trong tác phẩm này (như cách của những nhà phê bình tố cáo đối với Manet trong bức tranh *Olympia* như là đại diện của "nền dân chủ trong nghệ thuật[280]") sự thể hiện đầu tiên của nền dân chủ trong văn chương (với điều kiện không tạo nên mối liên hệ được họ thiết lập giữa nền dân chủ hay giữa các nhà dân chủ trong chính trị với "nền dân chủ" hay "các nhà dân chủ" trong trường văn học). Nhưng người ta chẳng đoạn tuyệt mà không hề hấn gì với "chủ nghĩa bảo thủ lí tính" và "chủ nghĩa bảo thủ đạo đức" vốn là nền tảng của trật tự xã hội và của trật tự đạo đức. Người ta hiểu rằng bản thân việc xâm phạm hiện ra không ngừng như một hình thức *điên rồ:* "Muốn mang lại cho văn xuôi nhịp điệu của những câu thơ (trong khi để văn xuôi thành văn xuôi và rất văn xuôi) và viết đời sống thường ngày như người ta viết lịch sử hay sử thi (mà không làm biến chất đề tài) có thể là một sự phi lí. Đấy là điều mà tôi đôi khi tự hỏi. Nhưng có thể đó cũng là một ham muốn vĩ đại và rất độc đáo[281]".

Như ông còn nói, muốn "hòa lẫn cái trữ tình với sự tầm thường", đó là đương đầu với thách thức không được ủng hộ và đầy lo ngại của những người có nhiệm vụ thực hiện sự va chạm với những kẻ đối lập. Thực vậy, trong toàn bộ thời gian ông viết *Bà Bovary,* ông không ngừng nói tới nỗi đau khổ của mình, đôi lúc biến thành sự tuyệt vọng: ông tự so sánh với anh hề xiếc đang cố công cố sức và buộc phải thực hiện "một bài tập điên rồ"; ông trách móc chất liệu "thối tha", "trụy lạc" đã cấm ông "lên giọng" về những đề tài trữ tình và ông chờ đợi một cách sốt ruột thời điểm ông có thể say sưa với phong cách đẹp. Nhưng nhất là ông nói đi nói lại rằng ông không biết, theo đúng nghĩa, cái mà ông làm cũng như thứ sẽ là sản phẩm của sự gắng sức ngược phản tự nhiên, dù sao cũng là ngược với bản chất của mình, mà ông đang áp đặt. "Quyển sách là ra sao, tôi chẳng biết gì hết, nhưng tôi đáp rằng nó sẽ được viết". Đảm bảo duy nhất trước điều không thể tưởng tượng được, đó là xúc cảm về sự gắng sức được bao hàm bởi kinh nghiệm về sự khổng lồ của nỗ lực, trong chừng mực sự khó khăn đặc biệt của công việc: "Tôi hẳn sẽ làm nên hiện thực được viết, điều ấy thật hiếm hoi". "Hiện thực được viết": đối với trí tuệ được cấu trúc theo những nguyên tắc nhìn nhận và chia tách mà tất cả những ai tham dự đều có điểm chung trong những năm 1840-1860 của trận đại chiến về "chủ nghĩa hiện thực", thì lối diễn đạt này hiển nhiên là một *phép nghịch dụ*. Nói về một cuốn sách, nghĩa là về một bài viết, như Flaubert làm, rằng "nó được viết" không có gì hơn một sự trùng ngôn. Để khẳng định gần như cái điều mà Sainte-Beuve nói nhân bàn về *Bà Bovary,* ông tuyên bố: "Một phẩm chất quý giá phân biệt ông Gustave Flaubert với những nhà quan sát ít nhiều chính xác của chúng ta ngày nay - những người tự cho là có ý thức về hiện thực và đôi khi có thành tựu - đó là ông ấy có phong cách[282]".

Do vậy đó là sự độc đáo của Flaubert, nếu người ta tin vào Sainte-Beuve: ông sản xuất, sáng tác, nên những bài viết được coi như "có tính

hiện thực" (hẳn là vì đối tượng của chúng), chúng cãi lại định nghĩa *ngầm* về "chủ nghĩa hiện thực" ở chỗ chúng được viết, ở chỗ chúng có "phong cách". Người ta hẳn giờ đây sẽ thấy rõ hơn điều còn xa mới xuất phát từ chính mình. Chương trình thể hiện trong câu nói "viết tốt cái tầm thường" được triển khai ở đây một cách thật sự: đó không phải cái gì khác là *viết cái thực tại* (chứ không phải miêu tả nó, không bắt chước nó, không để nó ở dạng có thể nói là được sáng tạo, nghĩa là thể hiện tự nhiên về cái tự nhiên); nghĩa là làm cái điều định nghĩa văn học theo nghĩa đen, nhưng là về cái thực tại thực tế một cách nhạt nhẽo nhất, tầm thường nhất, thông thường nhất, - đối lập với cái lí tưởng - điều chẳng được tạo ra để được viết[283].

Sự nghi ngờ của cuộc cách mạng tượng trưng đối với các hình thức tư duy hiện hành và tính độc đáo tuyệt đối của điều mà cuộc cách mạng này gây ra, cả hai đều có đối trọng là sự cô đơn tuyệt đối được hàm chứa trong việc vi phạm các giới hạn của điều khả duy. Tư tưởng này, tự mình như thế trở thành mức độ của riêng nó, thực sự chỉ trông chờ vào những trí tuệ được cấu trúc theo chính các phạm trù mà tư tưởng ngờ rằng chúng có thể tư duy được điều khả duy. Quả thật, đáng chú ý là các đánh giá của giới phê bình, vốn áp dụng cho các sáng tác những nguyên tắc phân loại bị tác phẩm làm cho phá sản, đã gạt bỏ sự kết hợp khó tưởng tượng của những điều trái ngược, điều ấy quy giản sự kết hợp này thành những khái niệm đối lập nhau. Như nhà phê bình nào đó của *Bà Bovary,* thổ lộ bằng những liên tưởng thông thường, suy ra tính chất tầm thường của phong cách từ tính chất tầm thường của đề tài: "Phong cách Champfleury (để nói hết) tầm thường mua vui, sáo mòn, không dụng công không tầm vóc, không duyên dáng không tinh tế. Hà cớ gì tôi lại sợ nêu ra lỗi lầm nổi bật nhất của một trường phái có những phẩm chất của ông ta? Trường phái Champfleury, mà có thể thấy rõ ông Flaubert cũng tham gia, cho rằng

phong cách quá xanh đối với mình; nó coi thường phong cách, khinh thường điều ấy, nó không đủ lời châm chọc những tác giả *đang viết*. Viết! Là gì vậy? Hãy hiểu cho tôi, thế là đủ! Điều ấy với mọi người lại là không đủ. Nếu Balzac đôi khi viết dở điều gì, thì ông ấy luôn có phong cách. Đấy là cái mà những người ủng hộ Champfleury không dám thừa nhận[284]".

Thế là có những người, do ưu ái nội dung, gắn *Bà Bovary* với *Những người thị dân ở Molinchart* của Champfleury, với *Những mối tình tầm thường* của Vilmorel hay với *Ngốc đời người,* bài châm chích đời sống tư sản của Jules Noriac - với biết bao tham chiếu hẳn là đi thẳng vào lòng Flaubert… - hay những người như Pontmartin phân tích tiểu thuyết của Flaubert và Edmond About trong cùng một bài báo có tên "Tiểu thuyết tư sản và tiểu thuyết dân chủ", hay như Cuvillier-Fleury trong *Tranh luận* ngày 26.5.1857 trách móc cả Flaubert và Dumas con ("Hãy lưu ý, Flaubert viết, rằng người ta giả đò lẫn tôi với chàng trai Alex. Bà Bovary của tôi giờ là một quý bà Trà hoa nữ. Chà!").

Nhưng cũng có những người, hiếm hoi hơn, chú tâm hơn đến giọng điệu và phong cách, đã đặt Flaubert trong dòng những nhà thơ hình thức chủ nghĩa. Trong khi mà Champfleury lấy làm tiếc sự lạm dụng các đoạn miêu tả và Duranty là sự vắng mặt của "tính cảm, xúc động và sinh động", thì Jean Rousseau trong *Le Figaro 27.6*. 1858 lại thấy Gautier là người có cảm hứng trực tiếp cho phong cách miêu tả của Flaubert. Còn Charles Monselet, người từ bỏ nhóm hiện thực chủ nghĩa để trở thành một trong những đại diện của tinh thần kịch vui, lại trình diễn trong một vở châm chích có tên *Kịch vui về cá sấu* một Flaubert và một Gautier - những người tuyên bố muốn loại bỏ tình người để dành chỗ cho miêu tả: "Trong một vở kịch vui của Ai cập, Gautier nói, không cần phải có đàn ông lẫn đàn bà; con người làm hỏng khung cảnh, nó cắt bỏ một cách đầy khó chịu đường nét,

nó làm biến chất sự ngọt ngào của những đường chân trời. Con người quá quắt trong tự nhiên. - Ái chà! Flaubert nói[285]".

Không có gì đáng ngạc nhiên khi Baudelaire là người duy nhất thoát khỏi sự nhìn nhận chia rẽ này, và là người duy nhất trao lại cho việc tiếp nhận kinh nghiệm về độ căng vốn là nguyên tắc nỗ lực nhằm chiết xuất cái phổ quát từ "dữ liệu tầm thường nhất, đàng điếm nhất, cây đàn orgue bị hành hạ nhất, sự ngoại tình": "một phong cách điên đầu, ngoạn mục, tinh tế, ngoại lệ, trên một phác thảo nhàn nhạt", "những tình cảm nóng hổi nhất và sôi nổi nhất trong cuộc phiêu lưu tầm thường nhất".

Điều làm nên sự độc đáo cực đoan của Flaubert, và điều trao cho tác phẩm của ông một *giá trị* không thể so sánh nổi, đó là ông có mối quan hệ, ít nhất là mang tính phủ định, với toàn bộ vũ trụ văn chương, nơi ông tham gia và nhận lấy hoàn toàn trách nhiệm về những mâu thuẫn, những khó khăn và những vấn đề của nó. Dẫn đến là người ta chỉ có may mắn thực sự nào đó hiểu được nét đặc thù trong dự định sáng tạo của ông và tính tới nó một cách trọn vẹn với điều kiện thực hiện một cách chính xác điều ngược lại của những người chỉ biết tụng niệm về cái Duy nhất. Bằng việc xem xét ông theo lối lịch sử hóa một cách đầy đủ, người ta có thể hiểu một cách đầy đủ làm thế nào ông có thể nào dứt ra khỏi tính lịch sử nghiêm ngặt trong những số phận chẳng anh hùng. Tính độc đáo trong công việc của ông thực sự chỉ lộ ra nếu, thay cho một lối dự đoán tùy hứng nhưng chưa hoàn thành về vị thế này hay kia trong trường hiện tại (như Tiểu Thuyết Mới - nhân danh câu nói nổi tiếng, nhưng được hiểu sai khi nói về "cuốn sách không về cái gì" của Flaubert), người ta lại đưa nó vào trong không gian được tạo dựng một cách lịch sử ở đó nó được tạo nên; nói cách khác, nếu dùng điểm nhìn của một Flaubert hẳng chưa phải là Flaubert, người ta sẽ cố gắng phát hiện ra điều mà chàng trai Flaubert đã phải và muốn làm

trong một thế giới nghệ thuật chưa bị biến dạng do điều mà ông thực hiện giống như the giới ấy được chúng ta sau này ngầm quy chiếu ông vào khi coi ông như "người mở đường". Thực sự là thế giới thân thuộc, cùng với nhiều thứ khác, luôn ngăn chúng ta hiểu sự cố gắng đặc biệt mà ông phải thực hiện, những trở kháng phi thường mà ông phải vượt qua, trước hết là trong chính ông, để sáng tạo và áp đặt cái điều mà ngày nay với chúng ta, có lẽ phần lớn nhờ ông, có vẻ như xuất phát từ chính nó.

Thực sự là chẳng có trong trường một khả năng thích đáng mà ông lại hoàn toàn không dựa vào và nhiều khi là hiển nhiên. Trước tiên, đó là những gì được nhắc đến, như chủ nghĩa lãng mạn bị pha loãng bằng sân khấu tư sản hay "tiểu thuyết đứng đắn" theo lời Baudelaire, hay chủ nghĩa hiện thực của Champíleury hay thậm chí của Vermorel - theo Luc Badesco[286] lẽ ra ông có thể chiếm vị thế đối lập với tác giả tiểu thuyết *Những mối tình tầm thường,* nhất là của những chân dung của ông về Tricochet và Gaston; thêm vào đó là tất cả những ai được ông viện ra một cách hiển ngôn: hiển nhiên là Gautier, Quinet của *Ahasvérus* mà ông thuộc lòng và tất cả những nhà thơ như Boileau được ông đọc đi đọc lại, ông tìm thấy thuốc giải cho thứ ngôn ngữ nhạt nhẽo của *Graziella,* những sáo ngữ trong *Jocelyn* và những lời thổ lộ tâm tình của Musset, người mà ông trách là đã không bao giờ hát lên những khát khao của riêng mình; rồi Baudelaire, Villier de risle-Adam, những người mà ông chia sẻ mối tôn thờ phong cách, khao khát cổ đại và tình yêu với điều to lớn và với chức trách; Heredia có lời dẫn cho bản dịch *Nhật kí Bernal-Diaz* mà ông ngưỡng mộ. Cũng không quên Leconte de Lisle, mặc cho sự khinh khi của nhà thơ này với tiểu thuyết, vẫn bày tỏ sự ngưỡng mộ đối với *Salammbô* và bộ *Ba truyện kể,* và trong những năm 1850 đã viết trong nhiều lời dẫn khác nhau để thành một thứ mĩ học nền tảng, giống như của ông, lên án lối tình tình cảm sướt mướt kiểu lãng mạn và loại thơ ca tuyên truyền xã hội, với nhà

thơ này ông đã chia sẻ mối quan tâm tới sự lạnh lùng [impassibilité], sự tôn thờ với nhịp điệu và với sự chính xác uyển chuyển và cà tình yêu với sự thông tuệ.

Trong những thời gian này, các nhà triết học, nhất là Bumouf với *Đan nhập lịch sử Phật giáo* và thêm vào đó đặc biệt là Michelet với *Lịch sử La Mã* - một trong những cuốn Flaubert rất ngưỡng mộ thời trẻ - rất hấp dẫn các nhà văn, trong đó đặc biệt là các bạn của ông như Théophile Gautier và Louis Bouilhet - người có cuốn đầu tay *Melaenis* xuất bản năm 1851 là một truyện kể khảo cổ, thì Flaubert tự đặt cho mình một công việc nghiên cứu khổng lồ, nhất là trong quá trình chuẩn bị cho cuốn *Salammbô*. Những người đương thời thấy ông như một nhà thơ kèm một nhà bác học (Berlioz viết cho ông "nhà thơ bác học" tham vấn ông về trang phục của vở *Những người Troie ở thành Carthage,* còn bạn ông Alfred Nion lấy làm tiếc là sự khiêm nhường của ông ngăn ghi thêm vào tiểu thuyết *Salammbô* những chú thích uyên bác[287]).

Nhưng đây cũng là thời kì của Geoffroy Saint-Hilaire, Lamark, Darwin, Cuvier, các nhà lí thuyết về nguồn gốc và sự tiến hóa: Flaubert - người cũng giống như các nhà Thi Sơn - đồng tình vượt qua sự đối lập truyền thống giữa khoa học và nghệ thuật, vay mượn ở khoa học tự nhiên và lịch sử không chỉ những tri thức uyên bác mà cả phương thức tư duy rất tiêu biểu cho họ và thứ triết lí làm toát ra quyết định luận, tương đối luận và sử luận. Ông còn tìm thấy bên cạnh đó sự chính đáng của mối ghê tởm với nghệ thuật xã hội và thích thú đối với sự trung tính lạnh lùng của cái nhìn khoa học: "Các khoa học tự nhiên có cái đẹp: chúng không muốn chứng minh điều gì cả. Cho nên rộng lớn biết bao các sự kiện và mênh mông biết bao tư duy. Cần phải đối xử con người như những con voi mamut tiền sử hay loài cá sấu!". Hay "đối xử với tâm hồn bằng sự khách quan có trong

vật lí học[288]". Điều mà Flaubert học ở trường phái sinh vật, nhất là của Geoffreoy Saint-Hilaire "con người vĩ đại đã chứng minh tính hợp lí của những con quái vật[289]", đưa ông đi theo đúng tuyên ngôn của Durkheim: "cần phải xử lí các sự kiện xã hội như với sự vật", điều ấy được thực hiện một cách nghiêm ngặt trong *Giáo dục tình cảm*.

Người ta có cảm tưởng rằng Flaubert hoàn toàn nằm trong vũ trụ những mối quan hệ này, cần phải khai thác từng quan hệ một trong chiều kích kép cửa chúng, nghệ thuật và xã hội, và còn cần vượt ra ngoài một cách không khoan nhượng: phải chăng đó chỉ là vì sự tích hợp năng động được ông thực hiện đã bao hàm một sự vượt qua. Nằm ở vị thế như quỹ tích của mọi viễn cảnh, thứ quỹ tích cũng ở điểm có độ căng lớn nhất, ông chuẩn bị có thể nói là đưa tới cường độ mạnh nhất toàn bộ những vấn đề được nêu ra trong trường, chuẩn bị sử dụng một cách trọn vẹn toàn bộ phương tiện có ở trong không gian của những khả thể, theo cách của một ngôn ngữ hay của một phương tiện âm nhạc, vốn được dành cho từng nhà văn như một thứ vũ trụ vô cùng tận gồm những sự kết hợp có thể được chứa đựng với trạng thái tiềm năng trong một hệ thống kết thúc bằng những điều cưỡng bức.

Trở lại với "Giáo dục tình cảm"

Có thể là *Giáo dục tình cảm* cho ta một ví dụ hoàn thiện nhất của sự đối chất này với tổng thể những việc chiếm giữ các vị thế thích đáng. Bằng đề tài của mình, cuốn sách nằm ở nơi giao thoa lãng mạn và hiện thực một bên là *Lời thú tội của một đứa trẻ thời đại* và *Chatterton,* nhưng cũng là thứ tiểu thuyết riêng tư - như Jean Bruneau lưu ý - "kể các sự kiện hằng ngày và bằng văn xuôi những vấn đề chủ chốt" và "tầm thường và thường là giáo huấn đạo đức" nên nó báo trước tiểu thuyết hiện thực và tiểu thuyết

luận đề[290]; một bên là lãng tử loại hai có nhật kí riêng tư theo lối lãng mạn (như với Courbet thứ hội họa nội thất của vũ trụ thân thuộc với họa sĩ) được cải thành thứ tiểu thuyết hiện thực khi nó ghi lại, với *Những cảnh đời lãng tử* của Murget và nhất là *Những cuộc phiêu lưu của Mariette* và *Chú chó-sói (chien-caillou)* của Champfleury, một cách trung thành hiện thực thường bẩn thỉu trong cuộc sống của những họa sĩ xoàng xĩnh đói khát, tầng hầm, quán ăn, tình ái của họ ("Thực ra là cuộc sống buồn tẻ nhất - Champfleury viết trong một bức thư 1847 - khi không có ăn tối, không có giày và ngay lúc ấy làm được rất nhiều điều mâu thuẫn").

Bằng việc đề cập tới một đề tài như thế, Flaubert không chỉ đương đầu với Murger và Champíleury - những người không thể sánh bằng ông: ông còn gặp Balzac, không chỉ *Một vĩ nhân tỉnh lẻ ở Paris* - câu chuyện về chín thanh niên nghèo, hay *Một hoàng tử giới giang hồ,* mà nhất là *Bông huệ trong thung*. Bậc tiền bối vĩ đại được nhắc đến một cách rõ ràng trong cùng tác phẩm này qua lời khuyên của Deslaurieurs với Frédéric: "Cậu hãy nhớ tới Rastignac trong *Tấn trò đời",* Sự gợi nhớ này của một nhân vật tiểu thuyết tới một nhân vật tiểu thuyết khác đánh dấu việc xâm nhập của tiểu thuyết vào tính phản tư, như mọi người đều biết, thứ phản tư ấy là một trong những biểu hiện chủ yếu của sự tự chủ của một trường: sự ám chỉ tới câu chuyện bên trong cùng thể loại, dạng nháy mắt ở một người đọc có khả năng hấp thụ câu chuyện này của những tác phẩm (và không chỉ câu chuyện được tác phẩm kể), càng có ý nghĩa hơn vì sự ám chỉ này nằm ở bên trong một tiểu thuyết bao chứa bản thân nó một sự quy chiếu theo lối phủ định tới Balzac. Theo cách của Manet, người đưa vào trong một truyền thống bắt chước khá kinh viện một hình thức bắt chước giãn cách, giễu cợt, thậm chí giễu nhại, Flaubert bộc lộ đối với bậc thầy sáng lập thể loại một sự kính trọng mơ hồ có tính toán, theo đúng mức độ của sự ngưỡng mộ mơ hồ ông dành cho Balzac: như để chứng minh rõ hơn sự chối bỏ của

mình đối với mĩ học kiểu Balzac, ông chọn một đề tài tiêu biểu kiểu Balzac nhưng lại làm biến mất mọi âm vang kiểu Balzac của đề tài ấy, như thể xác nhận rằng người ta có thể viết một tiểu thuyết mà không cần làm như Balzac, hay thậm chí như những người bảo vệ của Tiểu Thuyết Mới thích nói là "giờ đây người ta không thể còn làm được như Balzac" (hay không cần làm như Walter Scott trong *Huyền thoại về thánh Julien* trong *Ba truyện kể* của ông, ở đó ý định giễu nhại được đánh dấu bằng những ám chỉ trực tiếp). Giống như những quy chiếu của Manet tới những bậc thầy vĩ đại trong quá khứ như Giorgione, Titien hay Velasquez, những quy chiếu của Flaubert vừa nói lên sự kính ngưỡng của mình vừa nói lên khoảng cách, nó đánh dấu sự đứt quãng này trong tính liên tục hay sự liên tục này trong sự đứt quãng làm nên lịch sử của một trường đạt tới sự tự chủ. Sự phức tạp của cuộc cách mạng nghệ thuật là ở chỗ: trước nguy cơ bị loại khỏi cuộc chơi, người ta chỉ có thể làm nên cuộc cách mạng trong trường bằng việc huy động và viện dẫn những thành quả của lịch sử trường, và những đại lãnh tụ dị giáo là Baudelaire, Flaubert hay Manet đều gắn bó một cách hiển nhiên vào trong trường, họ làm chủ số vốn đặc thù của trường một cách đầy đủ hơn so với những người cùng thời, vì cuộc cách mạng mang hình thức một sự quay trở lại với gốc gác, với sự thuần khiết của các yếu tố gốc gác.

Flaubert không đối địch với Balzac (tinh thần ganh đua là một dạng đồng nhất bị chế ngự dẫn đến sự tan biến trong cái khác biệt) và những sự lựa chọn sâu sắc của ông không hề là để đi tìm kiếm sự nổi trội. Công việc cần thiết để "làm theo kiểu Flaubert - và làm nên Flaubert - bao hàm việc giữ khoảng cách so với Balzac - người không cần được trở nên giống như thế. Ngay cả nếu người ta không thể hoàn toàn loại trừ, với cả Flaubert lẫn Manet, ý định huyền thoại hóa người đọc hay người xem, qua trò chơi giễu cợt hay giễu nhại: chẳng hạn sao lại không thấy trong *Một tấm lòng chất*

phúc một sự giễu nhại đầy trìu mến đối với G. Sand? Người ta thấy rằng Flaubert từng dự định giới thiệu *Từ điển các sáo niệm* [Dictionnaire des idées reçues] trong một lời dẫn theo cách đó độc giả không biết liệu người ta có coi thường mình hay không?".

Bằng việc quy chiếu tới Rastignac qua miệng của Deslauriers - hóa thân tiêu biểu của người tiểu tư sản - Flaubert cho phép thấy ở Frédéric - như tất cả đều gợi ý - "đối trọng" (kiểu như các nhà logic nói) của Rastignac, điều ấy không có nghĩa là một Rastignac thất bại hay thậm chí một phản-Rastignac, mà đúng hơn là kẻ tương đương với Rastignac trong một thế giới khác có thể có, kẻ mà Flaubert sáng tạo nên và với tư cách như thế cạnh tranh với kẻ do Balzac sáng tạo nên[291]. Frédéric đối lập với Rastignac trong vũ trụ của những thế giới văn chương có thể có, vũ trụ ấy tồn tại thực sự ít nhất là trong trí nghĩ của những kẻ bình luận và cả trong trí nghĩ của nhà văn xứng với tên gọi này. Điều phân biệt nhà văn "có ý thức" với nhà văn "ngây thơ", đó thực sự là nhà văn làm chủ khá tốt cái không gian những khả thể nhằm dò đoán ý nghĩa rằng khả thể mà ông ta đang thực hiện có nguy cơ tiếp nhận từ sự thiết lập quan hệ với những khả thể khác, và để tránh những cuộc gặp không mong muốn, có khả năng làm sai lệch ý định. Chứng cớ là ghi chép này của Flaubert trong cuốn sổ được Bà Durry xuất bản: "Cảnh giác với *Bông huệ trong thung"*. Và Flaubert có thể cũng không nghĩ tới *Dominique* của Fromentin, và nhất là tới *Khoái lạc* [Volupté] của Sainte-Beuve, một trong những người đọc được dự tính mà mọi nhà văn đều mang theo mình và đối với nhà phê bình thì thậm chí ông viết và nhất là khi chống lại nhưng ai mà ông viết: "Chú đã viết *Giáo dục tình cảm* phần nào cho Sainte-Beuve. Ông ấy mất mà không được biết một dòng nào[292]". Và làm sao ông lại không có ý nghĩ về *Những sức mạnh biến mất* [Les Forces perdues] của Maxime Du Camp, cuốn sách vay mượn những kỉ niệm chung, xuất bản năm 1866 mà ông nói với Goerge Sand

rằng về nhiều phương diện nó giống với *Giáo dục tình cảm* mà ông đang lao động[293]?

Nhưng đó không phải là tất cả. Bằng việc chọn sự viết lách, với sự dửng dưng của nhà cổ sử và sự tinh tế của người theo phái Thi Sơn, tiểu thuyết về thế giới *hiện đại* không bỏ bớt khỏi bất kì sự kiện nóng bỏng nào chia tách thế giới văn chương và thế giới chính trị, cuộc cách mạng 1848, những cuộc tranh luận nghệ thuật đương thời (có ở đấy cả chuyện "các nhà thơ thợ thuyền", nghệ thuật công nghiệp, người ta so sánh ở đó "những đoản khúc làng quê" với "những bài trữ tình thế kỉ XIX"), Flaubert đã làm vỡ tan tành một loạt sự gắn kết phải có: sự gắn kết giữa tiểu thuyết được gọi là "hiện thực" với "cặn bã văn chương" hay với "nền dân chủ", "sự tầm thường" của các đối tượng với "sự thấp kém" của phong cách hay "chủ nghĩa hiện thực" của đề tài với đạo đức luận nhân văn chủ nghĩa. Ông cũng đồng thời bẻ gãy toàn bộ sự cố kết dựa trên sự gắn bó lẫn nhau của các khái niệm cấu thành nên những cặp chứa đựng những điều tương phản: chẳng hạn như ông dành tâm sức làm thất vọng, còn hơn với *Bà Bovary,* tất cả những ai chờ đợi ở văn chương rằng nó chứng tỏ cái gì đó, những người bảo vệ của tiểu thuyết đạo đức giống như những người chủ trương tiểu thuyết xã hội, những người bảo thủ và những nhà cộng hòa, những người nhạy cảm với sự tầm thường của đề tài cũng như những người từ chối sự lạnh lùng thẩm mĩ của phong cách và sự nhàn nhạt có tính toán của kết cấu.

Cả loạt những đứt đoạn này của tất cả các mối quan hệ, giống như những cái neo, có thể gắn tác phẩm vào các nhóm phái, vào những lợi ích và thói quen tư tưởng của họ, giải thích tốt hơn bất cứ giả thiết nào vốn thường được viện dẫn, sự tiếp đón mà giới phê bình dành cho cuốn sách, hẳn là một trong những sự tiếp đón tốt nhất và cũng là được đọc một cách

tồi tệ nhất trong sáng tác của Flaubert. Những sự đứt đoạn hoàn toàn tương tự với những sự đứt đoạn mà khoa học hoàn tất, nhưng chúng không được mong muốn như cần phải có và đối lập nhau ở mức độ sâu sắc nhất của "thi pháp vô thức" [poétique insciente], nghĩa là của công việc viết lách và của công việc về miền vô thức xã hội được ưu đãi bởi công việc về hình thức - phương tiện của một bệnh sử [anamnèse] vừa được tạo điều kiện vừa bị hạn chế bởi sự phủ nhận mà việc tạo hình hàm chứa. Lối viết không hề có chút gì của một sự thổ lộ và có một vực thẳm giữa sự khách quan hóa của Flaubert được thực hiện trong *Giáo dục tình cảm* với dự định chủ quan của Gustave [Flaubert] trong nhân vật Frédéric mà các nhà bình luận tìm thấy: "Người ta không viết cái mà mình muốn - Flaubert viết. Đúng thế. Maxime (Du Camps) viết điều mà cậu ấy muốn, hay gần như là thế. Nhưng đó không phải là viết[294]". Cách viết đúng hơn không phải là việc ghi lại thuần túy tư liệu như nhiều người được coi là môn đệ của ông đôi khi tưởng: "Goncourt thật hạnh phúc khi tóm được trên đường một từ mà ông ấy có thể dán vào trong sách, còn tôi thì rất hài lòng khi viết được một trang không có vần và lặp lại[295]".

Thành hình [mettre en forme]

Không phải ngẫu nhiên mà dự định hầu như hiển nhiên nhằm tích tụ các yêu cầu và đòi hỏi - được tích hợp vào những vị thế đối lập trong không gian văn học (nên vào cả những xu hướng tạo sinh cho "sự đối lập" và "sự không tương hợp khí chất", cho sự thải loại và cấm tham gia) - những thứ vốn dường như không thể dung hòa, dự định đó dẫn tới - với *Giáo dục tình cảm* - một sự khách quan hóa đặc biệt thành công (và rất khoa học) của những kinh nghiệm xã hội của Flaubert và những yếu tố quyết định dựa trên các kinh nghiệm, bao gồm cả những kinh nghiệm gắn với vị thế mâu

thuẫn của nhà văn trong trường quyền lực. Công việc viết dẫn Flaubert tới việc khách quan hóa không chỉ những vị thế được ông đối lập với mình trong trường cùng những người chiếm vị thế ấy (như Maxime Du Camp, mà mối quan hệ của ông này với bà Delessert cung cấp cho Flaubert hình mẫu ban đầu của mối quan hệ giữa Frédéric và bà Dambreuse), mà còn - thông qua hệ thống những quan hệ gắn kết ông với các vị thế khác - cả với toàn bộ không gian trong đó chính bản thân ông được chứa đựng, cho nên có cả vị thế và những cấu trúc tinh thần của riêng ông. Trong cấu trúc giao thoa được lặp lại một cách ám ảnh suốt các sáng tác của ông, và dưới những hình thức khác nhau nhất, các nhân vật kép, những quỹ đạo đan nhau[296]… và trong chính cái cấu trúc của quan hệ được ông vẽ nên giữa Frédéric và các nhân vật-mốc của *Giáo dục tình cảm,* Flaubert khách quan hóa cấu trúc của quan hệ gắn bó ông, trong tư cách nhà văn, với vũ trụ những vị thế cấu thành nên trường quyền lực, hay cũng như thế, với vũ trụ của những vị thế đồng đẳng với các vị thế trước đó trong trường văn học.

Nếu ông có thể vượt qua - bằng công việc nhà văn của mình - những điều không tương thích được thiết lập trong thế giới xã hội, dưới hình thức các nhóm, các tao đàn, các trường phái… và trong cả các trí tuệ (không loại trừ cả chính ông), dưới hình thức nguyên tác quan điểm và sự phân chia - tựa như những cặp khái niệm có đuôi *isme* [chủ nghĩa - ND] mà ông rất ghét -, thì có thể là vì khác với tính ba phải thụ động của Frédéric, việc từ chối quyết liệt mọi yếu tố quyết định gắn với một vị thế được xác định trong trường trí thức[297], mà ông có khuynh hướng ngả về do quỹ đạo xã hội và những đặc tính đầy mâu thuẫn cá nhân vốn là nguyên tắc của ông, đã sắp sẵn cho ông một quan điểm cao viễn hơn về không gian các khả thể và đồng thời một cung cách đầy đủ hơn về những sự tự do mà những sự câu thúc làm phát lộ ra.

Như thế không phải là triệt hạ kẻ sáng tạo bằng việc xây dựng lại vũ trụ có những yếu tố quyết định xã hội tác động lên nhà văn và bằng việc quy giản sáng tác vào sản phẩm thuần túy của một môi trường cho thấy ở đó dấu hiệu mà tác giả của nó có thể tự giải phóng - như Proust có thể lo sợ trong *Chống Sainte-Beuve* - việc phân tích xã hội học cho phép miêu tả và hiểu được công việc đặc thù mà nhà văn buộc phải hoàn thành, vừa chống lại những yếu tố quyết định vừa nhờ vào chúng, để hiện ra như kẻ sáng tạo, nghĩa là như *chủ thể* trong sáng tạo của riêng mình. Nghiên cứu xã hội học thậm chí cho phép giải thích được sự khác biệt (thường được miêu tả bằng từ *giá trị)* giữa những tác phẩm là sản phẩm thuần túy của một môi trường và của một thị trường và những tác phẩm có thể tạo nên thị trường cho mình và thậm chí có thể đóng góp vào việc làm biến đổi môi trường của mình nhờ vào công việc giải phóng mà tác phẩm là kết quả và việc giải phóng được hoàn thành phần nào thông qua sự khách quan hóa chính môi trường ấy.

Không phải ngẫu nhiên nếu Proust lại không phải là tác giả tuyệt đối không sinh lợi như người kể chuyện trong *Đi tìm thời gian*. Proust nhà văn, đó là cái mà người kể chuyện trưởng thành trong và thông qua công việc sáng tạo nên cuốn tiểu thuyết và sáng tạo nên ông như nhà văn. Chính sự đoạn tuyệt mang tính giải phóng và sáng tạo ra kẻ sáng tạo này được Flaubert biến thành biểu tượng qua việc dàn cảnh, qua hình hài nhân vật Frédéric, sự bất lực của một sinh thể bị các lực trong trường chi phối; điều ấy - trong cùng tác phẩm nơi ông vượt qua được sự bất lực này khi kể lại cuộc phiêu lưu của Frédéric, và qua đó sự thật khách quan của trường nơi ông viết câu chuyện này và qua xung đột các quyền lực cạnh tranh của ông - lẽ ra có thể quy giản ông, như Frédéric, thành sự bất lực.

Phát minh ra mĩ học "thuần túy"

Quy luật của sự từ chối kép là cơ sở của việc sáng tạo ra mĩ học thuần túy được Flaubert hoàn thành, nhưng bằng một nghệ thuật - như tiểu thuyết - dường như được dành cho việc tìm kiếm ngây thơ ảo tưởng thực tế, ở mức độ giống như thế trong hội họa Manet sẽ tạo nên một cuộc cách mạng tương tự. Chủ nghĩa hiện thực thực sự là một cuộc cách mạng không trọn vẹn và thiếu sót: nó không thực sự đặt ra vấn đề về sự lẫn lộn giá trị thẩm mĩ với giá trị đạo đức (hay xã hội) mà Victor Cousin đã dựng nên thành "lí thuyết" và nó còn định hướng sự đánh giá của giới phê bình khi họ trông đợi một tiểu thuyết chứa đựng một "bài học luân lí" hay khi họ lên án một sáng tác vì sự vô luân, vô đạo hay sự lãnh đạm của nó. Nếu chủ nghĩa đó nghi ngờ sự tồn tại của một sự phân bậc khách quan các đề tài, thì đó chỉ là để lật ngược sự phân bậc nhằm phục quyền hay phục thù (các nhà phê bình nói tới một "cơn điên rồ hạ bệ") chứ không phải để phá hủy nó. Chính vì thế người ta có xu hướng nhận ra chủ nghĩa hiện thực ở bản chất của môi trường xã hội được thể hiện hơn là qua cách thức ít nhiều "thấp kém" hay "tầm thường" thể hiện môi trường (thường đi cặp đôi): "chủ nghĩa hiện thực vào lúc người ta bắt đầu dung từ này chỉ có một nghĩa: sự xuất hiện trong tiểu thuyết những nhân vật cho tới khi ấy vốn bị khinh rẻ […]. Chủ nghĩa hiện thực, tờ *Tạp chí Hai thế giới* khẳng định, đó là "bức tranh về những thế giới đặc biệt và giới kĩ nữ"[298]". Như bản thân Murger được cảm nhận như một nhà hiện thực chủ nghĩa vì ông thể hiện "các đề tài tầm thường", những nhân vật chính ăn mặc tồi tàn, nói năng một cách thiếu tôn trọng với tất cả mọi người và không biết những chuẩn mực cư xử.

Mối liên hệ được ưu ái với một phạm trù đặc biệt các đồ vật này, Flaubert buộc phải đoạn tuyệt nhằm tổng hợp và cực đoan hóa cuộc cách mạng không đầy đủ mà chủ nghĩa hiện thực đã thực hiện. Như Manet sẽ

làm khi đứng trước một chuyện tương tự, đặc biệt là lúc Flaubert vẽ ra đồng thời, và đôi khi thậm chí trong cùng một tiểu thuyết, cái cao cả nhất và thấp kém nhất, cái cao quý nhất và cái tầm thường nhất, giới lãng tử và giới giàu có. Như Manet (trong một bức tranh như *Người đàn bà có bộ ngực trần* chẳng hạn), ông đặt mối quan tâm sát sao và văn chương đối với đề tài phụ thuộc vào mối quan tâm đối với việc thể hiện, ông hi sinh tính đa cảm hay nhục cảm cho sự nhạy cảm qua trung gian văn chương hay hội họa - điều ấy dẫn ông tới việc chối từ các đề tài gây cho ông quá xúc động hay tới việc đối xử với các đề tài theo cách hạ bớt hứng thú kịch tính bằng một dạng hiệu quả *tắt âm* [sourdine].

Nếu cái nhìn thuần túy có thể gắn một hứng thú đặc biệt cho những đối tượng được coi theo lối xã hội là đáng ghét hay đáng khinh bỉ (như con rắn của Boileau hay thứ xác thối của Baudelaire) vì sự thách thức mà các đối tượng thể hiện và vì kì công tương ứng với chúng, thì Flaubert dứt khoát không biết tất cả những sự khác biệt phi mĩ học giữa các đối tượng và ông có thể tìm được trong vũ trụ tư sản, nhất là vì mối quan hệ được ưu ái gắn bó ông với nghệ thuật tư sản, một cơ hội đặc biệt để khẳng định điều không thể quy giản. "Không hề có trong văn học - Flaubert nói - những đề tài đẹp và […], nên Yvetot bằng với Constantinople[299]". Cuộc cách mạng mĩ học chỉ có thể được hoàn thành theo lối mĩ học[300]: tạo nên thứ như cái đẹp loại trừ mĩ học chính thống, khôi phục lại chủ thể hiện đại, thấp kém và tầm thường là chưa đủ; còn cần phải khẳng định quyền của nghệ thuật tạo nên mọi thứ theo lối mĩ học bằng hiệu năng của hình thức ("viết tốt cái tầm thường"), việc chuyển thành một tác phẩm nghệ thuật qua hiệu quả riêng của lối viết. "Chính vì điều này nên không hề có đề tài đẹp cũng như đáng khinh, khi đứng ở quan điểm của Nghệ thuật thuần túy, nên người ta hầu

như có thể lập ra như tiên đề nên không hề có chút gì vì phong cách chỉ riêng nó là một cách thức tuyệt đối để xem xét sự vật[301]".

Nhưng chẳng còn cần, như những nhà Thi Sơn hay ngay chính Gautier, khẳng định sự vượt trội của hình thức thuần túy, vốn trong chính nó trở thành kết cục của mình, thứ hình thức không nói gì nhiều hơn chính nó. Hẳn là người ta có thể ở đây đối lập tôi với cái công thức nổi tiếng "cuốn sách về hư vô" rất hấp dẫn các nhà lí thuyết của Tiểu Thuyết Mới và các nhà kí hiệu học, hay là về phía Baudelaire là đoạn văn thường được trích dẫn từ bài báo dành cho Gautier trong *Tổng tập các nhà thơ Pháp* của Crépet: "Thơ ca […] không có mục đích nào khác ngoài chính Nó; […] và không một bài thơ nào sẽ đủ vĩ đại, đủ cao quý và thực sự xứng đáng với cái tên thi ca, tới mức bài thơ có thể được viết cho chính cái thú viết một bài thơ"[302]. Trong cả hai trường hợp, người ta không được phép đọc dở chừng, què quặt, nếu người ta không xem xét tổng thể hai mặt của một sự thật được xác định và được định nghĩa bằng cách đối lập với hai lỗi lầm đối lập nhau: như chống lại những người "hình dung rằng mục đích của thơ ca là một việc giảng dạy cái gì đó, rằng thơ ca phải khi thì tăng cường ý thức, khi thì hoàn thiện các phong tục, khi thì rốt cuộc cho thấy cái gì là hữu ích", tóm lại là chống lại sự "dị giáo của việc giảng dạy", vốn chung cho cả chủ nghĩa hiện thực lẫn lãng mạn và các hệ quả của nó, "những sự dị giáo của tham vọng, sự thật và luân lí"[303], Baudeaire đứng bên cạnh Gautier. Nhưng trong chính lời ngợi ca, ông cũng vô tình tách rời khỏi Gautier khi gán cho Gautier một quan niệm về thơ ca không hề có chút hình thức chủ nghĩa nào vốn là của ông: "Nếu ta suy nghĩ rằng Gautier hợp nhất với năng lực huyền diệu này [phong cách và hiểu biết về ngôn từ] một sự thông tuệ khổng lồ bẩm sinh của sự *tương ứng* và của chủ nghĩa tượng trưng phổ quát, bản mục lục của toàn bộ ẩn dụ, thì ta sẽ hiểu rằng ông có

thể liên tục - không mệt mỏi và không chút sai lầm - định nghĩa thái độ huyền bí được các đối tượng của sự sáng tạo giữ lấy trước cái nhìn của con người. Trong từ, trong *ngôn từ,* có cái gì đó *thiêng liêng* bảo vệ chúng ta khỏi việc phải làm cái gì đó ngẫu nhiên: Dùng từ một cách thông thái, đó là thực hiện một loại phù thủy gọi hồn"[304].

Đối với tôi, dường như khêu gợi ý nghĩa của câu văn cuối cùng không phải là thấy ở đó chương trình của một thứ mĩ học dựa trên sự thương lượng có thể bị chia tách một cách trái khoái do lối thể hiện chủ

yếu của nghệ thuật: *một chủ nghĩa hình thức mang tính hiện thực*. Thực sự thì Baudelaire muốn nói gì? Một cách nghịch lí, chính công việc thuần túy về hình thức thuần túy, công việc hình thức một cách xuất sắc lại làm nổi lên, như ma thuật, một cái có thực còn thật hơn cả cái thực vốn hiến mình tức thì cho các ý nghĩa và những người yêu cái thực một cách ngây thơ chỉ dừng ở đó, ngay cả khi áp đặt từ ngoài cho cái thực những ý nghĩa luân lí hay chính trị, những thứ giống như bảng ghi chú của một chiếc bản đồ định hướng cái nhìn và đưa cái nhìn ra khỏi điều chủ yếu. Khác với các nhà Thi Sơn và Gautier, Baudelaire chấp nhận phá hủy sự khác biệt giữa hình thức và nội dung, giữa phong cách và thông điệp: ông đề nghị với thi ca sát nhập tinh thần và vũ trụ được hình dung như một kho chứa các biểu tượng, mà ngôn từ của nó có thể nắm bắt lại ý nghĩa ẩn giấu bằng việc rút từ cái kho vô tận của sự tương đồng phổ quát. Việc tìm kiếm mò mẫm những sự tương đương giữa các dữ liệu chứa ý nghĩa cho phép trao trả lại cho chúng "sự mở rộng của những điều vô tận" bằng việc trao cho chúng, nhờ sức mạnh của trí tưởng tượng và nhờ sự duyên dáng của ngôn từ, giá trị biểu tượng có khả năng hòa tan vào trong sự thống nhất tinh thần của một thứ chất chung chung. Như thế là đối lập với tính chất trữ tình cảm xúc của chủ nghĩa lãng mạn (ít nhất là ở Pháp) - vốn hình dung thi ca như

là sự thể hiện tinh lọc các cảm xúc - và với xu hướng khách quan mang tính miêu tả và có tính hình ảnh của Gautier và của phái Thi Sơn - những người từ chối sự tìm kiếm một sự thâm nhập tương hỗ của tinh thần và của tự nhiên, Baudelaire cho thấy một dạng của xu hướng huyền bí về cảm xúc được mở rộng nhờ vai trò của ngôn ngữ: là thực tại tự trị, không hề tham chiếu gì khác ngoài chính mình, bài thơ là một sự sáng tạo độc lập với sự sáng tạo, tuy nhiên lại thống nhất với chính nó nhờ những mối quan hệ bề sâu, mà không một thứ khoa học thực chứng nào có thể nhận ra và chúng lại huyền bí như chính những sự tương ứng thống nhất giữa chúng vạn vật và hữu thể.

Chính chủ nghĩa hình thức có tính hiện thực cũng được Flaubert bảo vệ bằng lí do hoàn toàn khác, và trong một trường hợp đặc biệt khó khăn, tiểu thuyết dường như hiến mình cho việc tìm kiếm hiệu quả cái thực ít ra cũng nghiêm ngặt như thi ca hiến mình cho việc biểu lộ xúc cảm. Việc làm chủ của ông với mọi đòi hỏi về hình thức cho phép ông khẳng định hầu như không giới hạn khả năng của mình trong việc tạo nên theo cách mĩ học bất kì thực tại nào của thế giới, bao gồm cả những thực tại về mặt lịch sử được chủ nghĩa hiện thực biến thành đối tượng lựa chọn. Thêm nữa, như ta thấy, chính là trong và bằng công việc về hình thức mà thực hiện được việc gợi ra cái có thực còn thật hơn so với những hình thức cảm nhận của miêu tả giản đơn theo lối hiện thực chủ nghĩa. "Ý tưởng sinh ra từ hình thức": công việc của lối viết không phải là việc thực hiện một cách đơn giản một dự định, được thành hình một cách thuần túy từ một ý tưởng đã có trước, như học thuyết cổ điển tin tưởng (và như Viện Mĩ thuật hãy còn rao giảng), mà là một sự tìm kiếm thực sự, trong trật tự của nó tương tự với sự tìm kiếm mà các tôn giáo lúc ban đầu thực hiện, và có thể nói là được dành cho việc sáng tạo các điều kiện thuận lợi cho việc gợi lại và cho sự nổi lên của ý tưởng, nó vốn không là gì khác ngoài cái có thực trong trường hợp này. Từ

chối các quy ước và các thói quen thuộc phong cách của tiểu thuyết đã được xác lập và chối bỏ xu hướng luân lí và tình cảm của tiểu thuyết, tất cả đều thế. Chính là thông qua công việc về ngôn ngữ, công việc bao hàm lần lượt cả sự cưỡng lại, sự phản ứng, sự quy thuận và sự quy hối [remise de soi] mà thuật gọi hồn [magie évocatoire] thực hiện, phép này - giống như một lời khấn chú - làm nổi lên cái có thực. Chính khi nhà văn để ngôn từ ám ảnh mình thì ông ta khám phá ra rằng ngôn từ tư duy cho mình và khám phá cái có thực cho mình.

Việc tìm kiếm có thể nói là có tính hình thức về kết cấu của tác phẩm, về việc kết cấu của các câu chuyện có những nhân vật khác nhau, về sự tương ứng giữa các môi trường hay các tình huống và những cư xử hay những tính cách cũng như về nhịp độ hay màu sắc câu văn, về sự lặp diễn đạt và những vần thông phải loại bỏ, những định kiến và những hình thức nhàm chán cần bỏ đi; công việc đó thuộc về những điều kiện của việc tạo nên một hiệu quả có thực còn sâu sắc hơn hiệu ứng được các nhà phân tích thường nêu lên bằng cái tên này. Có nguy cơ gặp hiệu ứng của một dạng mầu nhiệm hoàn toàn khó nắm bắt khi công việc phân tích có thể khám phá ra trong tác phẩm - như tôi đã làm với *Giáo dục tình cảm* - có các cấu trúc chiều sâu không dễ hiểu với trực giác thông thường (và với việc đọc của các nhà phê bình), nên cần chấp nhận rằng chính qua công việc này dựa trên hình thức mà trong tác phẩm được phóng chiếu những cấu trúc được nhà văn, như một tác nhân xã hội, mang trong mình tới trạng thái thực tiễn, dù không thực sự nắm giữ sự làm chủ, và rằng sự hồi tưởng về tất cả những gì thường bị vùi lấp, ở trạng thái ngầm hay vô thức, được hoàn tất dưới cơ chế tự động của ngôn từ biến thành trống rỗng.

Cuối cùng, biến một lối viết thành một sự tìm kiếm mang tính hình thức tất yếu và có tính vật chất nhằm tới việc gắn vào trong những ngôn từ mạnh nhất của việc gợi ra, bằng chính hình thức của chúng, cái kinh

nghiệm được nhấn mạnh về điều có thực được chúng góp phần tạo nên trong chính tâm trí nhà văn, đó là buộc người đọc phải dừng lại ở cái hình thức thấy rõ của văn bản - thứ vật liệu nhìn được và nghe được - là thứ chứa chất những sự tương ứng với cái có thực vốn vừa nằm trong lớp ý nghĩa, vừa nằm trong lớp cảm tính, thay vì vượt qua nó, như một thứ kí hiệu trong suốt, đọc được mà không thấy được, để đi thẳng đến ý nghĩa; như thế là buộc người đọc phải khám phá ra ở văn bản quan niệm được nhấn mạnh về cái có thực vốn có trong đó thông qua việc gợi theo lối thần chú thường nằm trong công việc viết lách. Người ta có thể trích ra ở đây một nhà phê bình đương thời, Henry Denys, người qua so sánh với hội họa nói rất rõ hiệu ứng mà tiểu thuyết đầu tiên của Flaubert tạo ra: "…nó chứa những trang viết sáng chói đầy dũng cảm và sự thật. Cho nên bạn bè vĩnh cửu của câu chuyện này với những ngón tay hồng có mái đầu dựa trên mái tóc sáng, phần còn lại của cơ thể dựa trên những làn sóng lụa là, họ có thể bị một thứ ánh sáng chói lòa làm lóa mắt: việc dùng lâu những loại kính ảo giác [verre trompeur] khiến cho cái nhìn của họ bị kém đi, không chính xác và hời hợt"[305]. Hẳn là vì ông đã thực sự nhận được từ bạn đọc, bằng sức mạnh riêng của cách viết, cái nhìn hút vào một lối biểu hiện được cường điệu của cái có thực; và bằng một cái có thực được giãn cách có phương pháp bởi những quy ước và thói tục thông thường, Flaubert (như Manet đã làm một điều gần như tương tự trong lĩnh vực của ông) đã gây ra sự phẫn nộ của bạn đọc vả lại đầy những khoan thứ đối với những cuốn sách không có tính ma thuật kiểu gợi hồn trong cách viết của ông. Có thể giải thích như vậy với việc rất đông các nhà phê bình, vốn quen với thói hoa tình nhạt nhẽo của các nhà tiểu thuyết "đứng đắn" và các họa sĩ tân cổ điển rởm [pompier], trong việc tố cáo điều mà họ gọi là "thói dâm tình" [sensualisme] của Flaubert.

Các điều kiện đạo đức [éthique] của cách mạng mĩ học

Cuộc cách mạng về cái nhìn, được hoàn tất trong và bằng cuộc cách mạng về lối viết, đồng thời giả thiết và gây ra một sự đoạn tuyệt của mối quan hệ giữa đạo đức [éthique] với mĩ học, chúng đi kèm với một sự cải tổ hoàn toàn của phong cách sống. Công cuộc cải tổ này, được hoàn tất bằng xu hướng thẩm mĩ của phong cách đời sống nghệ sĩ, các nhà hiện thực chủ nghĩa của giới lãng tử thứ hai chỉ có thể hoàn tất nửa vời công cuộc này, vì họ bị khép kín trong câu hỏi về những mối quan hệ giữa nghệ thuật và thực tại, giữa nghệ thuật với luân lí, nhưng cũng nhất là trong những giới hạn của đặc tính [éthos] tiểu tư sản của mình; đặc điểm đó ngăn cản họ chấp nhận những hệ quả đạo đức. Tất cả những người ủng hộ nghệ thuật xã hội, như là Léon Vasques nói về *Cô Maupin* [Mademoiselle Maupin], là Vermorel kết án Baudelaire hay về Proudhon lên án những thói quen của các nghệ sĩ, đều thấy rõ những nền tảng đạo đức của thứ mĩ học mới: họ tố cáo mặt trái của một nền văn học đang "trở thành thứ hoa liễu và chuyển sang có tính kích dục"; họ kết án "những kẻ ngợi ca cái xấu và hạ cấp", tập hợp những "điều ô nhục luân lí" và "những xâm phạm thể xác"; họ đặc biệt phẫn nộ với những gì thuộc về phương pháp và mưu mẹo trong việc "làm cho hư hỏng [...] lạnh lùng, tính toán, kiểu cách"[306]. Tai tiếng về sự dễ dãi suy đồi, và cả tai tiếng về sự thờ ơ vô sỉ với kẻ bỉ ổi và kẻ gây tai tiếng. Lối phê bình ấy, trong một bài viết về *Bà Bovary* và "tiểu thuyết sinh lí học", đã trách cứ trí tưởng tượng giàu hình ảnh của Flaubert "được chứa đựng trong thế giới vật chất cũng như trong một cái xưởng khổng lồ đầy những mẫu hình có cùng giá trị như nhau dưới mắt ông ấy"[307].

Thật vậy, cái nhìn thuần khiết rằng đó là *sáng tạo* (thay cho chỉ là vận dụng [mettre en oeuvre] cái nhìn như ngày nay) bằng giá của một sự đoạn tuyệt với những mối quan hệ giữa nghệ thuật với luân lí, đòi hỏi một tư thế

bàng quan, thờ ơ và tách biệt, thậm chí quá trớn theo lối vô sỉ vốn đối lập với sự hai mặt kép, vừa kinh tởm vừa quyến rủ, của người tiểu tư sản đối với những kẻ "tư sản" và với "dân chúng". Chẳng hạn chính tính khí dữ dội vô chính phủ của Flaubert, xu hướng xâm phạm và đùa cợt đồng thời với khả năng giữ khoảng cách đã cho phép ông rút ra được những hiệu ứng thẩm mĩ đẹp nhất của việc miêu tả giản dị với sự cùng cực nhân thế. Như thế là khi ông lấy làm tiếc rằng với *Những tình nhân của Sainte-Perine* thì Champfleury đã bỏ lỡ một đề tài rất đẹp: "Tôi không thấy cái điều mà đề tài tỏ ra hài hước; tôi thì đáng lẽ sẽ làm cho nó trở nên tàn nhẫn và thê thảm"[308]. Và người ta còn có thể nhắc đến lá thư này, trong đó ông khuyến khích Feydeau, lúc ấy đang bên người vợ hấp hối, có được kinh nghiệm nghệ thuật từ chuyện này: "Cậu đã và sẽ thấy biết bao bức tranh đẹp, và cậu có thể học được nhiều. Thật đắt giá cho những bài học này. Các tay tư sản không hề ngờ rằng chúng ta dâng họ tấm lòng của mình. Nòi giống các đấu sĩ không hề chết: mọi nghệ sĩ đều là một. Anh ta mua vui cho công chúng bằng sự hấp hối của mình"[309].

Mĩ học được đẩy tới giới hạn hướng tới một dạng chủ nghĩa trung tính [neutralisme], còn xa mới là chủ nghĩa hư vô về luân lí. "Phương tiện sống duy nhất một cách yên ổn, đó là một cú nhảy lên trên toàn nhân loại, là không có gì liên quan với nó ngoài quan hệ bằng đôi mắt. Điều đó có thể gây tai tiếng cho những Pelletan[310], Lamartine và mọi giống vô sinh và *khô cằn* (không hoạt động trong tài sản lẫn lí tưởng) của các nhà nhân đạo và cộng hòa… - Chán ghê! Bảo họ bắt đầu bằng việc trả nợ trước khi rao giảng lòng từ thiện. Trọng danh dự trước khi muốn tỏ ra đạo đức. Tình hữu ái là một trong những phát minh đẹp nhất của thói đạo đức giả xã hội"[311]. Thói tự do này đối với các thói tục luân lí thông thường và các thói bảo thủ nhân văn, chúng bao trọn những người "phù hợp" vào trong thứ chủ nghĩa

đạo đức giả [pharisaisme], dường như là điều thống nhất sâu sắc nhóm các thực khách của các bữa ăn tối Magny[312], ở đó - giữa những thứ tiếu lâm văn chương và tục tĩu - người ta khẳng định sự chia tách của nghệ thuật và luân lí. Chính sự chia tách này tạo nên sự gắn bó gần gũi đặc biệt giữa Baudelaire và Flaubert, nhà văn Pháp còn nhắc đến điều này khi viết cho Ernest Feydeau lúc ông đang viết *Salammbô:* "Tôi tới chỗ những tông màu hơi sẫm. Bắt đầu đi trong những đám lòng ruột và thiêu những người hấp hối. Baudelaire hẳn sẽ hài lòng đấy!". Và thói quý tộc duy mĩ, được khẳng định ở đây theo cách thức của lối nói ngược dậy khiêu khích, được thể hiện - bằng cách thức kín đáo hơn và hẳn là chính xác hơn, trong những lời đánh giá về Hugo (rất gần với những lời đánh giá của Baudelaire): "Tại sao ông ấy lại nêu ra đôi khi một thứ đạo đức ngốc nghếch đến thế và ai đã thu hẹp nó lại đến vậy? Tại sao lại là chính trị? Tại sao lại là Viện Hàn lâm? Những sáo niệm! Sự bắt chước…[313]". Hoặc là về Erckemann-Chatrian: "có hấp không nhỉ? Đó là hai gã có tâm hồn bình dân[314]".

Như thế là việc phát minh ra thẩm mĩ thuần túy là không thể chia tách với sự phát minh một nhân vật xã hội mới, nhân vật của người nghệ sĩ lớn chuyên nghiệp hợp nhất trong một sự kết hợp vừa mỏng manh vừa không chắc chắn ý nghĩa của sự vi phạm và của tự do đối với các thứ chủ nghĩa bảo thủ và sự nghiêm khắc của một kỉ luật đời sống và công việc cực kì chặt chẽ, thứ thẩm mĩ giả thiết sự sung túc tư sản và sự cô độc[315] và nó đúng hơn đặc trưng cho nhà bác học hay người uyên thâm. Những cuộc cách mạng nghệ thuật lớn không phải là chuyện của những kẻ thống trị (một cách tạm thời), chỗ này hay chỗ khác họ đều không tìm thấy gì để chỉ trích một trật tự dành sẵn cho họ, lẫn của những kẻ bị trị bị lãng quên mà điều kiện sống và khả năng của họ thường buộc họ phải làm những điều tầm thường của văn chương, và những cuộc cách mạng ấy có thể cung cấp

những nhóm nghệ *sĩ* vừa cho những kẻ dị biệt vừa cho những người gìn giữ trật tự tượng trưng. Những cuộc cách mạng ấy thuộc trách nhiệm của những sinh thể hoang lai và không thể xếp loại, mà xu thế quý tộc của họ thường được liên tưởng tới một gốc gác xã hội ưu việt và tới một sự sở hữu số vốn tượng trưng khổng lồ (trong trường hợp của Baudelaire và Flaubert thì thanh thế đầy tai tiếng lập tức được đảm bảo bằng sự ồn ào trong dư luận) đảm bảo một "sự sốt ruột của những giới hạn" rất sâu về xã hội và thẩm mĩ, và một sự không khoan thứ đầy kiêu ngạo đối với mọi sự xâm hại thanh danh của thế kỉ. "Việc tìm kiếm một danh dự nào đó với tôi dường như là một hành vi khiêm tốn khó hiểu"[316].

Khoảng cách này với mọi vị thế tạo điều kiện cho sự tạo tác hình thức, chính công việc về hình thức gắn hình thức vào trong bản thân tác phẩm: chính sự loại bỏ không thương tiếc mọi "tai nghe mắt thấy", mọi sáo ngữ điển hình cho một nhóm và mọi nét tiêu biểu cho thấy hay thể hiện sự dính kết hay gắn bó với vị thế này hay kia, hoặc chiếm giữ vị thế này hay kia; chính việc dùng có phương pháp phong cách gián tiếp tự do khiến cho khó xác định, trong chừng mực có thể, mối quan hệ giữa người kể chuyện với sự việc hay với những người mà câu chuyện nói đến. Nhưng không có gì là dễ thấy hơn về điểm nhìn của Flaubert bằng *chính sự mơ hồ của điểm nhìn* được thể hiện bằng kết cấu vô cùng đặc trưng cho những tác phẩm của ông: như trong *Giáo dục tình cảm,* mà các nhà phê bình thường trách cứ là đã làm nên cả loạt "những đoạn lắp ghép kề nhau trong câu chuyện", là sự vắng mặt của một sự phân cấp rõ ràng các chi tiết và các tình tiết[317]. Giống như Manet sẽ làm tương tự, Flaubert rời bỏ cái nhìn thống nhất, được tóm bắt từ một điểm nhìn cố định và trung tâm, tiện cho điều mà người ta có thể gọi là - cùng với Panofsky - một "không gian lắp ráp" [espace agrégatif], có thể được hiểu như là một không gian được tạo nên từ các mảnh đặt kề nhau và không có điểm nhìn quan trọng nhất. Trong một

bức thư gửi Hyusmans nhân nói đến *Chị em Vatard* [Soeurs Vatard], ông viết: "Thiếu hẳn trong *Chị ent Vatard* cũng như trong *Giáo dục tình cảm* tầm nhìn giả lập [fausseté de la perspective]! Không có sự tiến triển hiệu ứng"[318]. Người ta nhớ lại lời tuyên bố một hôm ông nói với Heniy Céard, cũng nhân nói về *Giáo dục tình cảm:* "Đó là một cuốn sách, bạn thân mến ạ, bị lên án, vì nó chẳng làm điều gì: chắp những dòng chữ dài và rất đẹp của nó lại trong những cơ thể cường tráng của chúng, nó giống như một kết cấu hình kim tự tháp"[319]. Việc từ chối một cấu trúc hình kim tự tháp, nghĩa là sự đồng quy cao dần lên hướng về một ý tưởng, một niềm tin, một kết luận, giữ lại trong chính mình một thông điệp, có lẽ là quan trọng nhất, nghĩa là một cái nhìn - hãy chưa nói là một triết lí - về câu chuyện theo nghĩa kép của từ này. Là anh tư sản chống lại tư sản một cách cáu kỉnh, Flaubert đồng thời hoàn toàn bị lột trần khỏi các ảo tưởng về "dân chúng" (dù Dussardier - có gốc gác bình dân chân thành và thờ ơ, người tin vào việc bảo vệ nền Cộng hòa nên giết một người anh hùng nổi loạn, tức kẻ vô tội bị lợi dụng - là hình tượng sáng giá duy nhất của cuốn tiểu thuyết này). Nhưng trong sự không hấp dẫn hoàn toàn này, nó lại bảo lưu một niềm tin tuyệt đối có liên quan đến nhiệm vụ nhà văn. Chống lại mọi kẻ rao giảng với tâm hồn đẹp bắt nguồn từ Lamenais (đối lập với Barbes mà ông nói với George Sand: "ông ấy không rườm lời yêu tự do ở con người của Plutarque"), ông khẳng định theo một cách nhất quán duy nhất, nghĩa là *không rườm lời,* và bằng cấu trúc duy nhất trong diễn ngôn của mình, sự từ chối của mình dành cho bạn đọc mọi sự thỏa mãn lừa dối mà chủ nghĩa nhân văn giả dối đạo đức giả của các lái buôn ảo tưởng vẫn dành cho bạn đọc. Cuốn sách này, bằng việc từ chối việc "tạo nên một kim tự tháp" và "mở ra các tầm nhìn", được khẳng định như một diễn ngôn không ở phía bên kia và từ đó tác giả bị xóa nhòa, nhưng giống như một Chúa trời của

học thuyết Spinoza, nội tại và cộng sinh với sự sáng tạo, đó chính là điểm nhìn của Flaubert.

2. SỰ NỔI LÊN CỦA MỘT CẤU TRÚC ĐÔI

> Nếu tôi có vinh quang của Paul Bourget, tôi có thể tối nào cũng hiện ra trong cái khố trên một tạp chí và tôi đảm bảo rằng mình sẽ kiếm được.
>
> Arthur Cravan

Trước khi nhắc tới trạng thái của trường tri thức trong chặng thiết lập, thời kì hào hùng khi các nguyên tắc tự chủ - được cải biến thành các cơ chế khách quan, nội tại thuộc logic của trường - phần lớn là nằm ở những xu thế và những hành động của các tác nhân, người ta muốn đề xuất ở đây một mẫu hình về *trạng thái* của trường văn học được thiết định những năm 1880. Thực vậy, chỉ một biên niên đích thực được xây dựng mới có thể làm cho cảm thấy rất cụ thể rằng vũ trụ này về hình thức là vô tổ chức và tự do một cách tự nguyện - điều cũng có thể nhờ vào các cơ chế xã hội cho phép và tạo điều kiện cho sự tự chủ - lại trở thành nơi tồn tại của một dạng vở ballet được sắp đặt chặt chẽ, ở đó các cá nhân và các nhóm có đại diện của mình, chúng luôn đối lập với nhau, khi thì trực diện, khi thì đi cùng bước, rồi quay lưng với nhau bằng những cuộc chia tay thường ồn ào, và cứ như thế cho tới ngày nay…

Các đặc thù của thể loại

Các tiến bộ của trường văn học hướng tới sự tự chủ được đánh dấu bằng việc là vào cuối thế kỉ XIX, sự phân tầng giữa các thể loại (và các tác giả) theo những tiêu chí đặc biệt của việc đánh giá của những người ngang

hàng nhau gần như đích xác ngược lại với sự phân tầng theo sự thành công thương mại. Điều đó khác với những gì quan sát được vào thế kỉ XVII, khi hai sự phân tầng gần như lẫn lộn vào nhau, vì những kẻ được đánh giá cao nhất trong giới văn nhân, nhất là các nhà thơ và nhà bác học, là những người ưu thế nhất trong việc nhận được các khoản trợ cấp và sự tiền bạc[320].

Từ quan điểm kinh tế, sự phân tầng rất giản đơn và tương đối ổn định, mặc cho mọi sự trồi sụt có lúc xảy ra. Tại đỉnh cao, sân khấu - do số đầu tư văn hóa tương đối yếu - đảm bảo những nguồn thu nhập quan trọng cho một số ít các tác giả. Tại chân của tháp phân tầng, thi ca - được dành cho rất ít người (như vài thành công của sấn khấu bằng thơ) có được khoản lợi nhuận rất ít cho những người sáng tạo. Nằm ở vị thế trung gian, tiểu thuyết có thể đảm bảo các khoản thu nhập quan trọng cho một số tương đối lớn các tác giả, nhưng với điều kiện mở rộng công chúng ra ngoài lĩnh vực văn chương (mà thi ca đã khoanh vùng) và giới tư sản (như trường hợp đối với sân khấu), nghĩa là cho tới giới tiểu tư sản hay thậm chí - qua trung gian của các thư viện thành phố - tới cả "giới quý tộc thợ thuyền".

Từ quan điểm các tiêu chí đánh giá thống trị bên trong trường, mọi điều đều không đơn giản như thế. Tuy nhiên qua số lượng các chỉ số, người ta thấy rằng dưới thời Đế chính, đỉnh cao của sự phân tầng là do thi ca chiếm giữ, giống như nghệ thuật thì ngành này được truyền thống lãng mạn thừa nhận một cách hoàn hảo, thi ca vẫn giữ được uy thế của mình: mặc cho sự lên xuống - với sự suy thoái của chủ nghĩa lãng mạn, không bao giờ sánh được với Théophile Gautier hay phái Thi Sơn, và sự nổi lên của hình tượng bí ẩn, tai tiếng Baudelaire - thi ca tiếp tục thu hút số lượng lớn các nhà văn, dù nó gần như hoàn toàn không còn thị trường nữa - phần lớn các tác phẩm chỉ có vài trăm người đọc. Đối lập lại là sân khấu, mà sự chuẩn y tức thời

của công chúng tư sản áp đặt lên nó bằng những giá trị của mình, bằng sự bảo thủ, ngành nghệ thuật này ngoài tiền bạc còn giành được sự thừa nhận về mặt thiết chế hóa của Viện Hàn lâm và các bậc tai mắt chính thống. Còn về tiểu thuyết, nằm ở vị thế trung tâm giữa hai cực của không gian văn chương, nó cho thấy sự phân tán mạnh nhất từ quan điểm quy chế tượng trưng: dù nó có được văn chương cao quý, ít nhất cũng là ở trong trường, và thậm chí là ở ngoài, với Balzac, Stendhal và nhất là với Flaubert, tiểu thuyết vẫn gắn với hình ảnh cửa một nền văn học con buôn, giờ liên can tới báo chí qua loại văn đăng báo dài kì [feuilleton]. Tiểu thuyết nhận được một sức nặng đáng kể trong trường văn chương khi cùng với Zola, nó nhận được những thành công đặc biệt của việc bán sách (mà lợi lộc rất quan trọng cho phép Zola được giải phóng khỏi báo chí và tiểu thuyết feuilleton) bằng việc vươn tới một công chúng rộng hơn rất nhiều so với bất kì hình thức biểu đạt nào khác, mà không hề chối bỏ những đòi hỏi đặc biệt liên quan đến hình thức (ông thậm chí nhận được, với tiểu thuyết thượng lưu, một sự vinh danh tư sản vốn được dành cho sân khấu).

Người ta có thể xem xét cấu trúc giao thoa chéo của không gian này, ở đó sự phân tầng theo mức lợi lộc thương mại (sân khấu, tiểu thuyết, thi ca) cùng tồn tại với sự phân tầng theo chiều hướng ngược lại với uy danh (thi ca, tiểu thuyết, sân khấu) bằng một mô hình *đơn giản* bao gồm hai nguyên tắc chia biệt. Một mặt, những thể loại khác nhau, vốn được xem như những công việc kinh tế, khác biệt nhau dưới ba góc độ: thoạt tiên tùy theo giá cả sản phẩm hay hành động tiêu thụ tượng trưng, tương đối cao trong trường hợp sân khấu hay hòa nhạc, hoặc ít ỏi trong trường hợp sách vở hay bản tổng phổ, việc thăm bảo tàng hoặc các phòng tranh (giá cả theo đơn vị của bức tranh khiến cho việc sáng tạo tranh nằm ở một tình thế hoàn toàn riêng biệt); thứ hai, tùy theo khối lượng và chất lượng xã hội của những người tiêu thụ, tức là của tầm quan trọng các lợi ích kinh tế lẫn tượng trưng (liên

quan đến chất lượng xã hội của công chúng) được những công việc như thế này đảm bảo; thứ ba tùy theo chiều dài của vòng quay sản xuất và đặc biệt của nhịp độ mà lợi nhuận thu được - cả vật chất lẫn tượng trưng - và của khoảng thời gian mà lợi nhuận được đảm bảo.

Mặt khác, tùy vào mức độ mà trường giành được sự tự chủ và áp đặt logic của riêng mình, các thể loại cũng khác biệt nhau, và càng ngày càng rõ, tùy theo mức tín nhiệm hoàn toàn tượng trưng được các thể loại nắm giữ và trao gửi, và mức tín nhiệm đó có xu hướng dao động vì lẽ ngược lại với lợi nhuận kinh tế: mức tín nhiệm được gắn với một thực tiễn văn hóa quả là có xu hướng giảm bớt về khối lượng và nhất là sự phân tán xã hội của công chúng (điều ấy vì giá trị của mức tín nhiệm thừa nhận - được việc tiêu thụ đảm bảo - giảm bớt khi giảm đi khả năng đặc biệt được thừa nhận ở người tiêu thụ và thậm chí có xu hướng thay đổi tín hiệu khi tín hiệu này xuống dưới một ngưỡng nào đó).

Mô hình này quan tâm tới những sự đối lập chủ yếu giữa các thể loại, nhưng cả những sự khác biệt tinh tế hơn vốn có thể được quan sát ở bên trong chính một thể loại, và những hình thức đa dạng thuộc về sự thừa nhận được dành cho các thể loại hay cho các tác giả. Quả thực là chất lượng xã hội của công chúng (được đo chủ yếu theo khối lượng) và lợi nhuận tượng trưng được mô hình này đảm bảo, chúng xác định sự phân tầng đặc thù được xác lập giữa các tác phẩm và các tác giả ở trong mỗi thể loại, các phạm trù phân tầng được phân biệt ở đó tương ứng khá chặt chẽ với sự phân tầng xã hội của công chúng: điều đó thấy rõ trong trường hợp sân khấu, với sự đối lập giữa sân khấu cổ điển, sân khấu đường phố [théâtre de boulevard], kịch hát rong [vaudeville] và quán rượu [cabaret]; hoặc rõ ràng hơn trong trường hợp tiểu thuyết khi sự phân tầng các thể loại đặc thù - tiểu thuyết thượng lưu sẽ trở thành tiểu thuyết tâm lí, tiểu thuyết tự nhiên chủ nghĩa, tiểu thuyết phong tục, tiểu thuyết vùng miền, tiểu thuyết bình

dân - tương ứng trực tiếp với sự phân tầng xã hội của lớp công chúng có liên quan, và cả theo cách chặt chẽ hơn là tương ứng với các vũ trụ xã hội được thể hiện và thậm chí tương ứng với sự phân tầng của các tác giả tùy theo gốc gác xã hội và giới tính.

Mô hình cũng cho phép hiểu điều đã đưa lại gần và chia tách tiểu thuyết với sân khấu. Sân khấu đường phố, có thể đảm bảo những lợi ích kinh tế đáng kể nhờ vào những buổi diễn lại của chính một tác phẩm trước một công chúng tư sản hẹp, mang đến cho các tác giả - hầu như xuất thân từ giới tư sản - một hình thức của tôn trọng xã hội, hình thức mà Viện Hàn lâm thừa nhận. Các đặc điểm xã hội đặc thù của tác giả sân khấu là kết quả từ việc họ là sản phẩm của một sự lựa chọn hai mức độ: khi các sàn diễn rất ít - và các giám đốc có lợi khi duy trì vở kịch trên kịch mục lâu trong chừng mực có thể - thì trước tiên các tác giả phải đương đầu với một sự cạnh tranh khủng khiếp để được diễn, trong đó một lợi thế chủ yếu là vốn xã hội của quan hệ ở môi trường sân khấu; tiếp đó họ phải đương đầu với sự cạnh tranh để có công chúng, trong đó xuất hiện - ngoài việc làm chủ các mánh lới nghề nghiệp - sự canh tranh liên quan tới mức thân cận với giới sân khấu, sự gần gũi với những giá trị của công chúng, chủ yếu là tư sản và dân Paris, tức là phải "nổi bật" hơn cả về xã hội lẫn văn hóa.

Đối lập lại, các nhà tiểu thuyết chỉ có thể thực hiện các lợi nhuận tương đương với những lợi nhuận của các tác giả sân khấu với điều kiện đạt tới được "quảng đại công chúng", nghĩa là giống như những liên tưởng ác ý về lối diễn đạt đã chỉ ra bằng việc trình bày về sự mất tín nhiệm gắn với thành công thương mại. Như trường hợp Zola, các tiểu thuyết của ông có một thành công lớn nhất về tiền bạc đầy nguy cơ tai tiếng, ông hẳn chỉ có thể phần nào thoát khỏi số phận xã hội được các cuốn sách có số phát hành lớn và những đối tượng tầm thường [của các tiểu thuyết của ông - ND] gán cho bằng việc cải biến cái "thương mại", tiêu cực và "tầm thường" thành

"phổ thông" chuyên chở mọi ưu thế tích cực của xu thế tiến bộ về chính trị; cuộc cải biến có thể diễn ra nhờ vào vai trò tiên tri xã hội được dành cho ông ngay trong trường và ông được thừa nhận từ bên ngoài nhờ vào sự trợ giúp của tinh thần tận tụy cống hiến (cả sau này rất lâu của chủ nghĩa tiến bộ rao giảng[321]).

Sự quyến rũ đặc biệt đối với Zola của cuốn sách *Dẫn nhập vào nghiên cứu y học thực nghiệm* không chỉ được giải thích bằng uy tín rất lớn mà khoa học có trong những năm 1880, nhất là thông qua ảnh hưởng của Taine, Renan và cả Berthelot (nhà bác học được coi như vị tiên tri của một tôn giáo thực sự trong khoa học)[322]. Phải chăng ông ngây thơ khi tin rằng - như mọi người thường trách cứ ông - phương pháp của Claude Bernard có thể được áp dụng thẳng cho văn học? Dù sao tất cả đều tin rằng lí thuyết về "tiểu thuyết thực nghiệm" mang đến cho ông một phương tiện ưu việt trong việc vô hiệu hóa sự nghi ngờ về tính tầm thường được gán cho sự thấp kém xã hội của các môi trường được ông vẽ nên và của những ai mà các cuốn sách của ông đụng chạm tới: bằng việc viện đến mô hình các bác sĩ xuất sắc, ông đặt cái nhìn của "nhà tiểu thuyết thực nghiệm" vào *cái nhìn lâm sàng,* thiết định giữa nhà văn và đối tượng của anh ta cái khoảng cách khách quan hóa chia tách những người xuất sắc nhất của y khoa với bệnh nhân của họ. Mối quan tâm giữ khoảng cách không bao giờ lại rõ ràng bằng những sự tương phản được anh ta duy trì (mà đôi khi Céline phá bỏ) giữa ngôn từ được gán cho các nhân vật bình dân và lời lẽ của người kể chuyện luôn được đánh dấu bằng những dấu hiệu của thứ văn chương cao nhã [grande littérature], bằng nhịp điệu của chúng, vốn là mối quan tâm của văn bản, hoặc bằng những nét tiêu biểu của văn phong trau chuốt như cách sử dụng thời quá khứ đơn [passé simple] và văn phong gián tiếp. Như trong tuyên ngôn của ông, *Tiểu thuyết thực nghiệm,* người tuyên bố rất hùng hồn về sự độc lập và phẩm giá của văn nhân đã khẳng định bằng chính sự

nghiệp của mình giá trị cao quý của văn hóa và của ngôn ngữ văn chương - mà nhờ nó ông được thừa nhận và vì nó mà ông đòi hỏi sự thừa nhận, vì ông nổi lên như tác giả xuất sắc của nền giáo dục bình dân vốn hoàn toàn dựa vào sự thừa nhận đối với việc cắt đứt này, nó trở thành nền tảng của sự tôn trọng văn hóa.

Dị hóa các thể loại và nhất thể hóa trường

Phản ứng tượng trưng chủ nghĩa chống lại chủ nghĩa tự nhiên, và trong trường hợp thơ ca chống lại thực chứng chủ nghĩa vốn đè nặng lên thơ ca phái Thi Sơn do sự mê tín đối với dữ liệu chính xác, tài liệu, chủ nghĩa phương Đông và Hi Lạp, chỉ có thể được hiểu như một hệ quả trực tiếp của một sự biến hình các trạng thái tâm lí tự phản ánh những thay đổi kinh tế và chính trị, nghĩa là trừu xuất logic và lịch sử *đặc thù* của trường. Rõ ràng là "sự thừa nhận tinh thần luận" [reconnaissance spritualiste] quan sát được trong mọi trường quyền lực, trong quan hệ với một sự đổi mới của chủ nghĩa duy tâm được gắn với sự tôn thờ Wagner và những người nguyên thủy Italia, và mang hình thức - trong trường văn học - của một sự đổi mới chủ nghĩa huyền hoặc (chẳng hạn với Liên minh vì hành động đạo đức của Paul Desjadins), đôi khi lẫn với một thứ vô chính phủ kiểu salon[323], sự thừa nhận đó đã cung cấp các điều kiện thuận lợi cho sự xuất hiện và thành công tương đối của trào lưu tượng trưng chủ nghĩa (và của vô vàn những trào lưu nho nhỏ tương tự, như là "đẩy luận" [impulsionnisme][324] của Florian- Parmentier chống lại "chủ nghĩa duy vật khoa học, quan niệm cuồng tín thực nghiệm, duy tri thức" bằng việc dựng lên một thứ triết học gần với Bergon). Quy mô xã hội và thậm chí chính trị của phản ứng này thực sự rất rõ: nó đối lập một nghệ thuật mang tính nghệ sĩ và duy linh - vun xới bằng ý nghĩa điều huyền bí với một nghệ thuật xã hội và duy vật -

dựa trên khoa học (tiến bộ luận chính trị được gắn đúng hơn cho chủ nghĩa bảo thủ thẩm mĩ và chẳng hạn xuất hiện ở những nhà thi sơn xã hội cổ hay trong các trường phái kì quái khác nhau, như "thống nhất luận" [unanimisme] của Jules Romains vốn viện đến cả Tarde, Le Bon và chủ nghĩa tự nhiên, "cực luận" [paroxysme], "năng động luận" [dynamisme], vô sản luận [proletalisme]…).

Nhưng phản ứng tượng trưng chủ nghĩa chỉ được hiểu trọn vẹn nếu ta đặt nó trong quan hệ với cuộc khủng hoảng đặc thù mà việc sáng tác, sản xuất văn chương gặp phải trong những năm 1880 và nó càng tác động mạnh hơn lên các thể loại văn chương khác nhau nhiều vì chúng có hiệu quả kinh tế hơn hẳn[325]. Thi ca, dù sức hút của tiểu thuyết có tăng lên, tiếp tục hấp dẫn một bộ phận lớn những kẻ mới bắt đầu, không có gì để mất cả, quả thật vì nó không có khách hàng nào khác ngoài chính những người sáng tạo ra nó; logic nội tại của sự dị biệt thường trực trong các phong cách tạo điều kiện cho sự nổi lên, theo con đường do Baudelaire mở, một trường phái tượng trưng chủ nghĩa đang đoạn tuyệt với các nhà Thi sơn cổ hủ hay các nhà tự nhiên chủ nghĩa, những người biến thành thơ những diễn văn chính trị, triết học hay xã hội nghèo nàn. Ngược lại, các tiểu thuyết gia tự nhiên chủ nghĩa, nhất là thế hệ thứ hai, lại bị tác động trực tiếp bởi cuộc khủng hoảng và sự cải biến của họ hẳn cũng là những cuộc cải biến lần nữa nhằm đáp ứng những chờ đợi mới của công chúng có học, đặc biệt có liên quan đến "sự thừa nhận duy linh luận [sripitualiste]": một số người (như Huysmans) tự cải thành một "nhà tự nhiên chủ nghĩa duy linh luận", hay như Paul Bonnetain, J. H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Marguerite và Gustave Guiches, các tác giả của "Tuyên ngôn năm người chống lại *Đất*"[326] xuất hiện trên *Le Figaro* 18.8.1887, tham gia vào phản ứng của duy linh luận[327] chống lại Zola và phái tự nhiên chủ nghĩa.

Về phía mình, một phần nhỏ các nhà văn trước tiên hướng đến thi ca đã cải biến lần nữa trong tiểu thuyết "lí tưởng chủ nghĩa" và "tâm lí" một số vốn văn hóa và nhất là một số vốn xã hội còn quan trọng hơn số vốn của những đối thủ[328]: như André Theuriet nhập vào trong tiểu thuyết truyền thống của thi ca riêng tư và Paul Bourget - học trò của Taine - cũng giống như Anatole de France, Anne Theuriet hay Barbey d'Aurevilly, từng bắt đầu văn nghiệp của mình bằng việc xuất bản một vài tập thơ *(Đời* lo, 1875, *Edel,* 1878, *Thú tội,* 1882) và trở thành người phân tích các cảm xúc tinh tế của nhân vật trú trong một khung cảnh thượng lưu, như thế là mở đường cho các tiểu thuyết gia như Barres, Paul Marguerite, Camille Mauclair, Edouard Estaunié, hay André Gide; một vài tiểu thuyết của họ - qua văn phong và tính trữ tình của chúng - có thể được đọc như những bài thơ văn xuôi. Điều ấy có hiệu ứng làm nổi lên trong tiểu thuyết sự chia tách thành các trường phái cạnh tranh nhau mà thi ca đã có với, và qua sự đối lập những trào lưu mới này, tiểu thuyết xã hội hay vùng miền bắt nguồn từ chủ nghĩa tự nhiên và tiểu thuyết luận đề.

Còn về sân khấu, lĩnh vực dành riêng cho các nhà văn gốc gác tư sản, nó trở thành một nơi trú ẩn cho các tiểu thuyết gia và các nhà thơ không may mắn có gốc tiểu tư sản hay phần lớn là bình dân; nhưng những người này vấp phải các hàng rào ở lối vào - chúng đặc trưng theo thể loại, nghĩa là có những biện pháp mềm loại trừ mà các câu lạc bộ khép kín của các vị giám đốc nhà hát, các tác giả ăn khách và các nhà phê bình dùng để ngăn trở ước vọng của những kẻ mới đến. Hẳn vì sân khấu tuân thủ trực tiếp hơn các yêu cầu của sự đòi hỏi từ một công chúng có tính tư sản là chính (ít ra là từ gốc gác), nên nó là kẻ cuối cùng biết đến một sự tiền phong tự trị - vẫn những ư do đó - vốn luôn sẽ mỏng manh và dễ bị đe dọa. Mặc cho những sự thất bại ban đầu của anh em Goncourt (1865 với *Henriette Maréchat)* và của Zola (với *Thérèse Raquin* 1873, *Những kẻ thừa kế*

Raboudin - 1874, *Nụ hồng* - 1878, *Quán rượu* - 1879…) hành động của các nhà tự nhiên chủ nghĩa, đặc biệt là Zola[329], để xô đổ sự phân tầng các thể loại bằng việc chở vào trong mảnh đất sân khấu một số vốn tượng trưng giành được ở công chúng mới (những người đọc tiểu thuyết nhưng không đi tới nhà hát) không phải hoàn toàn không có hiệu quả: vào 1887, Antoine lập nên Sân khấu-Tự do, doanh nghiệp đầu tiên thực sự thách thức những đòi hỏi về kinh tế trong một lĩnh vực của trường - nơi những đòi hỏi này ngự trị hoàn toàn cho tới lúc đó, và cuối cùng đã chiến thắng, là vì nỗ lực đã bị người giám đốc rời bỏ vào năm 1896 khi số nợ lên tới hàng trăm ngàn quan.

Nhưng sự đoạn tuyệt - qua đó một vị thế mới được tạo nên, vị thế này vừa đối lập với truyền thống khoa trương [tradition déclamatoire] của Kịch Viện Pháp vừa đối lập với cả sự duyên dáng khoan thai của các diễn viên Đường phố - đủ làm nổi lên các hiệu ứng đặc trưng nhất sự vận động của một vũ trụ với tư cách trường: một mặt, Sân khấu Nghệ thuật của Paul Fort, sẽ trở thành Sân khấu tác phẩm của Lugné-poe (người bỏ Sân khấu-Tự do), được tạo nên theo mô hình của Sân khấu - Tự do và chống lại Lugné-Poe, bằng việc tái tạo, trong trường thứ cấp của sân khấu được thiết định, những sự đối lập giữa các nhà tự nhiên chủ nghĩa và tượng trưng chủ nghĩa - những sự đối lập từ nay chia cắt toàn bộ trường; mặt khác, bằng việc tạo nên đúng mức vấn đề dựng cảnh và đặt ra những cách dàn cảnh khác nhau của Paul-Fort giống như biết bao *các quyết định nghệ sĩ* - nghĩa là giống như các tổng thể *ngữ nghĩa* các lời đáp *được lựa chọn* một cách hiển ngôn cho một tổng thể các vấn đề mà truyền thống không hề có hay truyền thống đáp lại mà không hề đặt ra câu hỏi; André Antoine đặt ra câu hỏi về một tri thức chung [doxa] - với tư cách của nó - nằm ngoài vấn đề và tạo nên toàn bộ sự chuyển vận, nghĩa là lịch sử của việc dựng cảnh.

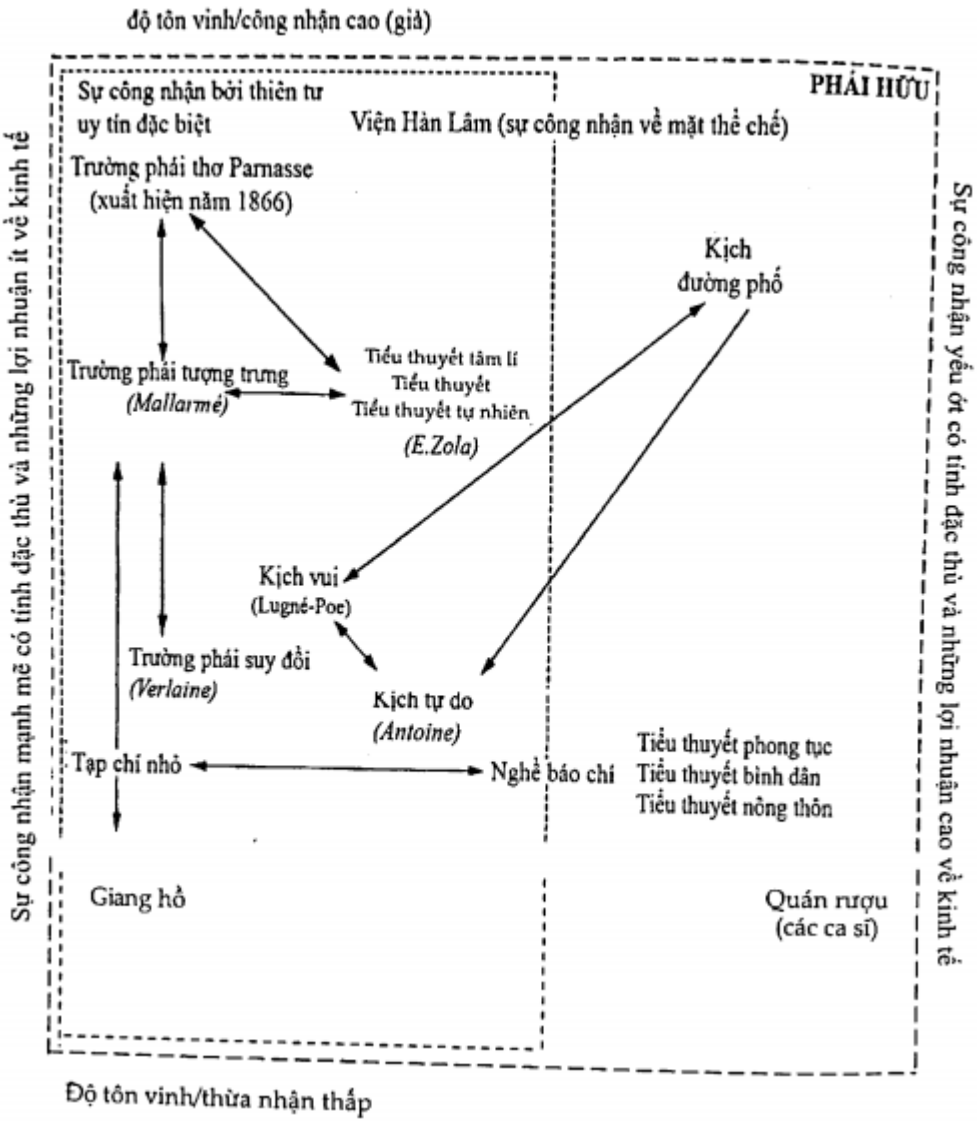
Ông làm nổi lên tức khắc *cái không gian kết thúc các sự lựa chọn khả thể* mà việc tìm kiếm sân khấu hãy còn chưa khai thác xong, nghĩa là vũ trụ các vấn đề thích đáng dựa trên đó mọi đạo diễn *xứng tên này* đều phải - dù muốn hay không - giành được vị thế và các đạo diễn khác xông tới - phản đối khi nói tới chúng: các vấn đề có liên quan đến không gian cảnh diễn, tới quan hệ (mà đạo diễn muốn cần thiết hơn) giữa bài trí và các nhân vật (ông ca ngợi sự chính xác), vấn đề về văn bản và sự chừng mực hay về tính sân khấu của việc trình diễn, vấn đề về sự tương tác giữa các diễn viên và người xem (với căn phòng tối, lí thuyết về "bức tường thứ tư"), vấn đề về chiếu sáng và tiếng ồn[330]…

Và xác nhận tốt nhất cho sự chi phối mà Antoine yên tâm về trường lực được ông mang tới cho sự tồn tại nằm ở việc là, giống như các nhà quan sát ít có xu hướng nhất tới một quan điểm xã hội học về lịch sử sân khấu đã chỉ ra, các đối thủ trong sự nghiệp của ông ngăn cản từng bước chiếm vị thế bằng một sự chiếm lấy vị thế đối lập: sự phô trương của "tính sân khấu" (nhất là với Jarry) chống lại thói ảo tưởng về "vẻ tự nhiên", "gợi ý" chống lại tả thực, "sân khấu tưởng tượng" chống lại "sân khấu quan sát", ưu thế ngôn từ chống lại ưu thế bài trí, "con người siêu hình" chống lại "con người sinh lí", "sân khấu tâm hồn" - theo cách diễn đạt của Edouard Schuré - chống lại sân khấu cơ thể và các bản năng, chủ nghĩa tượng trưng chống lại chủ nghĩa tự nhiên; tất cả những sự đối lập này đều có ở các soạn giả và các đạo diễn, họ - giống như Paul Fort và Lugné-Poe, cùng với Antoine và các tác giả - nằm trong cùng một quan hệ đối lập đồng đẳng từ điểm nhìn gốc gác xã hội (trong khi Antoine chỉ có học tiểu học, thì Lugné-Poe có bố làm ở ngân hàng với tư cách giám đốc chi nhánh của Société générale Londre và là cựu học sinh trường Condorcet[331]).

Như thế là vào đầu thế kỉ đối với thi ca và những năm 1880 với sân khấu, mà Zola khi đáp lại Huret có lưu ý rằng "mình luôn chậm trên lĩnh vực văn chương", giữa từng thể loại phát triển một khu vực tự trị - hay nếu muốn nói là một phái tiền phong. Mỗi thể loại có xu hướng bị tách thành một khu vực tìm kiếm và một khu vực thương mại, cả hai thị trường - giữa chúng cần tránh một biên giới rạch ròi và chỉ là hai cực - được định nghĩa bằng và nhờ vào mối quan hệ đối kháng của chúng trong cùng một không gian. Tiến trình dị biệt từng thể loại này có kèm theo một tiến trình nhất thể hóa tổng thể các thể loại, nghĩa là của trường văn học; trường này có xu hướng càng ngày càng được tổ chức quanh sự đối lập chung (chẳng hạn trong những năm 1880 là sự đối lập giữa chủ nghĩa tự nhiên với chủ nghĩa tượng trưng): thật vậy, mỗi một khu vực đối lập của từng trường thứ cấp (chẳng hạn sân khấu của đạo diễn) có xu hướng trở nên gần với khu vực tương tự của các thể loại khác (tiểu thuyết tự nhiên chủ nghĩa trong trường hợp Antoine hay thi ca tượng trưng chủ nghĩa trong trường hợp Lugne-Poe) hơn là cực đối lập của cùng trường thứ cấp (sân khấu đường phố). Nói một cách khác, sự đối lập giữa các thể loại mất đi tính hiệu quả cấu trúc và tiện cho sự đối lập giữa hai cực hiện hành trong từng trường thứ cấp: cực của sản xuất thuần túy, ở đó các nhà sáng tạo có xu hướng chỉ có khách hàng là những người sáng tạo khác (cũng là những người cạnh tranh), và ở đó các nhà thơ, tiểu thuyết gia và kịch tác gia có những đặc điểm thuộc vị thế tương đồng gặp lại nhau nhưng tham gia vào trong các mối quan hệ có thể mâu thuẫn nhau; cực của sản xuất đại trà, phụ thuộc vào sự chờ đợi của công chúng rộng rãi.

Nghệ thuật và tiền bạc

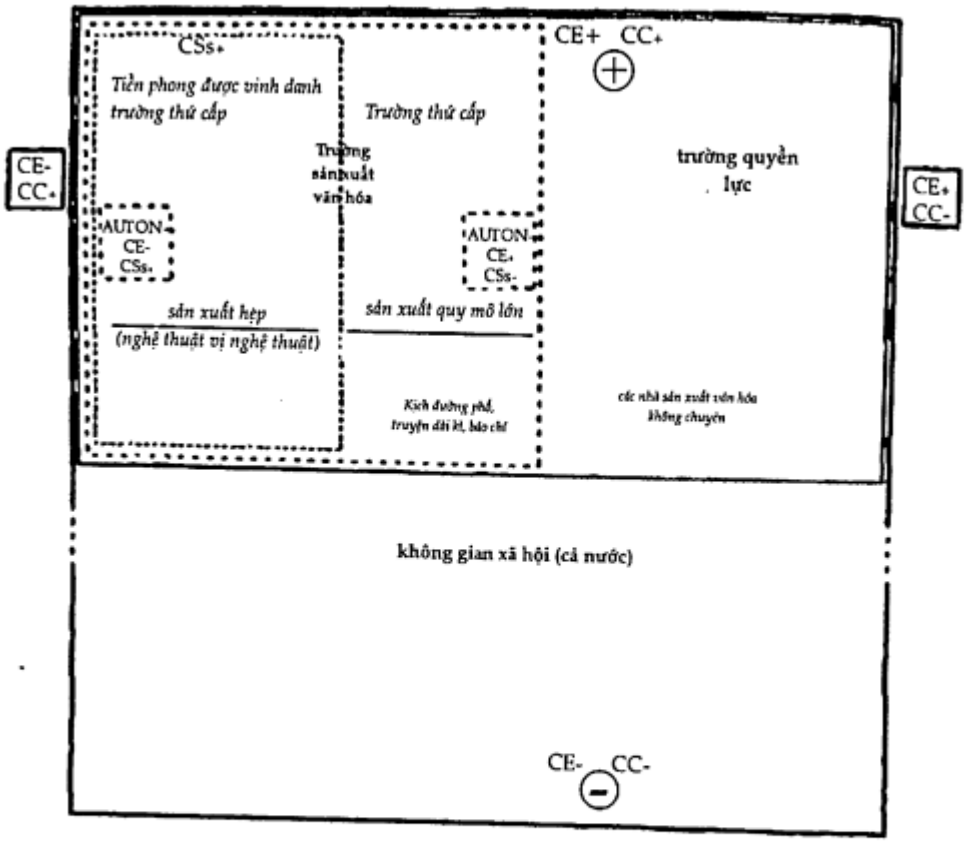
Từ đó, trường văn chương được thống nhất có xu hướng được tổ chức theo hai nguyên tắc dị hóa độc lập và bị phân tầng: sự đối lập chính giữa sáng tạo thuần túy - dành cho một thị trường hẹp giới hạn ở những nhà sản xuất - và việc sáng tạo đại trà - hướng về sự thỏa mãn những sự chờ đợi của công chúng rộng rãi tái tạo lại sự đứt đoạn nền tảng đối với trật tự kinh tế vốn là nguyên tắc của sản xuất hẹp; sự đối lập bị cắt đứt lần nữa bằng một sự đối lập lần thứ hai được thiết lập ở ngay trong chính trường thứ cấp sáng tạo thuần túy, giữa phái tiền phong và tiền phong đã được vinh danh. Chẳng hạn, đối với thời kì được xem xét, đó là sự đối lập giữa những nhà Thi Sơn và những người được gọi là "suy đồi" - bản thân họ cũng bị chia rẽ một cách ảo tưởng - trong một chiều kích thứ ba, tùy theo những sự khác biệt phong cách và dự định văn chương, vốn tương ứng với những sự dị biệt về gốc gác xã hội và phong cách sống.



Từ lâu được xem xét như những đứa trẻ bị bỏ rơi của phái Thi Sơn (trong số 37 bài thơ được in trong hai lần xuất bản đầu tiên của tập sách có tên Thi Sơn đương đại, họ bị loại ra vào lần tái bản thứ ba và vì thế mang lại vẻ cho họ vẻ tuẫn nạn), Verlaine và Mallarme bắt đầu thu hút sự chú ý vào giữa những năm 1880 và có biệt danh từ một tác phẩm giễu nhại luận chiến, *Những sự chảy rữa của Adore Floupette*, nhà thơ suy đồi [*Les Deliquescences d'Adore Floupette, poete decadent*], tập thơ châm chiếm của Gabriel Vicaire và Henri Beauclair xuất bản năm 1885 nhằm giễu nhại

thơ của Verlaine, Mallarmé cũng như những người bắt chước. Trước tiên, được hợp nhất một cách khách quan bằng sự đối lập chung của mình với các nhà Thi Sơn - những người hơn tuổi họ (và được Verlaine tập hợp thành lực lượng chiến đấu - trong tập *Các nhà thơ bị ruồng bỏ* [poètes maudits] - ông giới thiệu Mallarmé, Rimbaud và Tristan Corbière), hai nhà thơ - Mallarmé cùng hai thi sĩ tượng trưng, Verlaine cùng những người bạn suy đồi - xa nhau dần tới mức đối lập nhau quanh một loạt những sự tương phản về bút pháp hay chủ đề (sự tương phản của hữu ngạn và tả ngạn, của salon với quán café, của xu hướng cực đoan yếm thế với canh tân thận trọng, của mĩ học hiển minh dựa trên giáo lí bí ẩn và thần bí luận với mĩ học về sự sáng rõ và sự chất phác, ngây thơ và cảm xúc); những sự đối lập này tương ứng với những sự khác biệt xã hội (đa phần các nhà tượng trưng xuất thân từ giới tư sản trung và cao cấp hoặc từ quý tộc, học hành ở Paris, thường là luật; trong khi các nhà suy đồi lại xuất thân từ các giai tầng bình dân hay tiểu tư sản có ít vốn văn hóa[332]).

Trường sản xuất văn hóa trong trường quyền lực và trong không gian xã hội



Chú thích:

—— Không gian xã hội.
—— Trường sản xuất
---- Trường sản xuất văn hóa
..... Trường sản xuất thứ cấp hẹp

CE	Vốn kinh tế
CC	Vốn tượng trưng
CSs	Vốn tượng trưng đặc thù
AUTON+	Tự trị cao
AUTON-	Tự trị thấp

Những sự khác biệt tùy theo *mức độ vinh danh* quả thực chia tách các *thế hệ nghệ sĩ* – vốn được định nghĩa bằng khoảng cách, thường là rất ngắn, đôi khi chỉ là vài năm – giữa các loại phong cách và cách sống, chúng đối lập nhau như "mới" và "cũ", nguyên bản hoặc "bị vượt qua", những sự lưỡng phân đầy giễu cợt, thường là trống rỗng nhưng vừa đủ để xếp loại và làm cho tồn tại, với giá rẻ nhất, các nhóm đã được chỉ định - đúng hơn

là được định nghĩa - bằng những nhãn hiệu được dành để tạo nên những sự khác biệt mà các nhãn hiệu có tham vọng thể hiện.

Việc tuổi tác xã hội độc lập hẳn với tuổi tác sinh học không bao giờ rõ đến thế trong trường văn học, ở đó các thế hệ có thể cách nhau ít nhất là mười tuổi (trường hợp Zola sinh năm 1840 và các đồ đệ của nhóm Buổi tối Médan được thừa nhận như Alexis 1847, Huysmans 1848, Mirabeau 1848, Maupassant 1850, Céard 1851, Hennique 1851). Cũng là như vậy với Mallarmé và những đồ đệ đầu tiên của ông. Ví dụ khác: Paul Bourget, một trong những người bảo vệ chính cho "tiểu thuyết tâm lí", chỉ cách Zola 12 tuổi. Zola không phải không lưu ý tới khoảng cách này, giữa tuổi tác xã hội và tuổi tác *thực:* "Dìm mình vào những sự ngu ngốc và ngây thơ tương tự, vào thời điểm vô cùng quan trọng của sự tiến triển các ý tưởng, các thanh niên trẻ này - chỉ khoảng ba bốn mươi tuổi - có tác dụng với tôi, như những vỏ hạt dẻ nhảy múa trên thác Niagara! Vì họ chả có gì trong mình ngoài một tham vọng vĩ đại và trống rỗng"[333].

Những người chiếm giữ các vị thế tiền phong mà chưa được công nhận, nhất là những người lớn tuổi nhất (về mặt sinh học) trong số đó, có hứng thú giảm bớt sự đối lập thứ hai xuống mức thứ nhất, làm xuất hiện những thành công hay sự thừa nhận mà về lâu dài một nhà văn tiền phong có thể nhận được như những hiệu ứng điều chỉnh hay thỏa hiệp với trật tự tư sản. Họ có thể dựa trên việc là nếu sự vinh danh tư sản và các lợi nhuận kinh tế hay những danh dự tạm thời, qua đó sự công nhận được ghi dấu (Viện Hàn lâm, giải thưởng…), ưu tiên đến với các nhà văn sáng tạo cho thị trường tư sản và thị trường tiêu thụ rộng rãi, thì những thứ đó cũng liên quan đến bộ phận phù hợp nhất với phái tiền phong được công nhận. Hàn lâm viện Pháp như vậy nhường một chỗ cho một thiểu số các nhà văn "thuần túy" như Leconte de Lisle - trưởng phái Thi Sơn, trong lời tựa cho *Các bài thơ*

cổ đại in năm 1852 ông tự coi mình là nhà tiên tri, người khôi phục vẻ đẹp thuần khiết đã mất đi và là đối thủ mọi thứ mốt, ông cuối cùng cũng vào Viện Hàn lâm và được trao Bắc đẩu bội tinh *(ngược lại,* những người muốn bằng mọi giá tránh sự đồng hóa vào nghệ thuật tư sản và hiệu ứng già cỗi xã hội mà sự đồng hóa đó quyết định, buộc phải từ chối những dấu hiệu xã hội trong sự thừa nhận, vinh danh, giải thưởng, các hàn lâm viện và mọi thứ huân chương huy hiệu).

Các cấu trúc tạm thời và các hình thức thay đổi được áp dụng từ lâu vào lĩnh vực thi ca, thứ hiến mình trải nghiệm nhịp điệu các cuộc cách mạng (lãng mạn, thi sơn, tượng trưng) cũng được áp đặt như thế trong tiểu thuyết sau thời tự nhiên chủ nghĩa và ngay cả trong sân khấu cùng với sự lên ngôi của nghề đạo diễn và cuộc cách mạng đi kèm. Trong trường hợp thi ca, nhịp điệu các cuộc cách mạng (dự án, nếu không thành công) tăng lên và vào đầu thế kỉ thì "sự vô chính phủ văn chương" - như nhiều người nói - đã đạt tới đỉnh điểm: "Hội luận các nhà thơ", diễn ra ở Paris tại trường Cao học các khoa học xã hội (EHES) ngày 27.5.1901 với ý định tăng tình ái hữu, đã kết thúc trong cãi lộn và đánh nhau. Các trường phái tăng lên vùn vụt dẫn tới sự chia bè kết phái: tổng luận [synthétisme] với Jean de la Hire, hợp nhất luận [integralisme] với Adolphe Lacuzon năm 1901, đẩy luận [implusionnisme] với Florian- Parmentier năm 1904, quý tộc luận [aristocratisme] của Lacaze-Duthiers năm 1906, thống nhất luận [unanisme] với Jules Romains, chân luận [sincérisme] với Louis Nazz, chủ quan luận [subjectivisme] với Han Ryner, đạo luận [druidisme] với Max Jacob, vị lai [futurisme] với Marinetti năm 1909, nhấn luận [intensisme] với Charles de Saint-Cyr, hoa luận [floralisme] với Lucien Rolme năm 1911, đồng hiện luận [simultanéisme] với Henn-Martin Barzun và Fernand Divoire năm 1912, động luận [dynamisme] với Henri Guilbeaux năm 1913, vô luân luận [effrénéisme], toàn luận [totalisme][334]… Vì coi trọng logic

của cuộc cách mạng thường trực từng trở thành quy luật vận động của trường để biện minh cho sự sốt một của họ trong việc tham gia vào sự kế tục, nên một vài các nhà thơ không do dự khi nói rằng hai mươi lăm năm là thời gian sống thêm quá đủ cho một thế hệ văn chương[335]. Sự điên rồ cục bộ, phản ánh sự điên rồ của những nhóm nhỏ chính trị tiền phong, dẫn tới những sự chia rẽ được các thủ lĩnh tự phong kích thích: những người suy đồi sinh ra tượng trưng, tượng trưng sinh mĩ luận [magnificisme], ma luận [magisme], xã hội luận [socialisme], vô chính phủ [anarchisme] và phái roman. Rất hiếm phong trào đứng lại được và phần lớn các thủ lĩnh các trường phái - đa phần rơi ngay vào quên lãng - là không có đồ đệ. Khắp nơi, sự đứt đoạn ban đầu gây ra sự lặp lại của mình trong lần đứt đoạn mới.

Trong trường hợp tiểu thuyết, cuộc cách mạng tự nhiên chủ nghĩa gây ra, đúng lúc, phản ứng của "các nhà tâm lí học"; và trong trường hợp của sân khấu, như đã thấy, sự xuất hiện Sân khấu-Tự do của Antoine đã kích thích hầu như lập tức việc sáng tạo ra Sân khấu trong sự nghiệp của Lugné-Poe, dự phóng vào không gian mới được Antoine mở ra từ sự đối lập (xuyên qua các ranh giới thể loại) giữa tự nhiên chủ nghĩa với tượng trưng chủ nghĩa (thuận cho sự đối lập kép này, thi ca áp đặt sự chế ngự của mình lên tiểu thuyết với Huysmans, lên sân khấu với Maeterlink). Mỗi một cuộc cách mạng thành công đều tự hợp thức hóa mình, nhưng cũng đồng thời hợp thức hóa cuộc cách mạng đúng như nó vốn có, cho nên đó là cuộc cách mạng chống lại những hình thức thẩm mĩ mà nó đã áp đặt. Những cách biểu hiện và những biểu hiện của tất cả những ai, kể từ đầu thế kỉ cố gắng áp đặt một chế độ nghệ thuật mới, vốn được chỉ định bằng một khái niệm kết thúc bằng hậu tố mang nghĩa *chủ nghĩa* isme, cho thấy rằng cuộc cách mạng có xu hướng đứng vào vị trí *mẫu hình* của việc thâm nhập vào sự tồn tại trong trường.

Trường hợp tiêu biểu, điều mà người ta gọi là "cuộc khủng hoảng của chủ nghĩa tự nhiên", không là cái gì khác ngoài tổng thể các chiến lược tượng trưng, phần nào có hiệu quả, qua đó toàn thể các nhà văn và nhà phê bình – đối với một vài lối thoát nào đó khỏi chủ nghĩa tự nhiên - khẳng định quyền của mình với việc kế tiếp, trong một dạng đảo chính tượng trưng: nghĩa là, ngoài năm tác giả của tuyên ngôn 18.8.1887, Brunetière - người viết một bài báo ngay 1.9.1887 về sự phá sản của chủ nghĩa tự nhiên -, Paul Bourget - trong lời tựa của *Môn đệ* [Disciple] 1889 đứng lên chống lại chủ nghĩa tự nhiên đang đắc thắng -, và chính Jules Huret với cuộc điều tra nổi tiếng của mình (ví dụ đầu tiên về những tra vấn thực hành [interrogation performative], thường được thực hiện kể từ đó, những tra vấn đó có xu hướng tạo nên những hiệu ứng mà chúng dịnh liệu ghi lại), trong cuộc điều tra đó ông đã mang cho tất cả những người ngấp nghé, như Huysmans chẳng hạn, cơ hội được nói rằng "chủ nghĩa tự nhiên đã kết thúc"[336]. Một sơ đồ tư tưởng được tạo ra như thế, bằng việc được phân bố vừa ở các nhà văn, vừa ở các nhà báo và cả trong một phần công chúng vốn quan tâm nhất đến sự cách biệt văn hóa, hướng đến việc suy nghĩ đời sống văn chương, và rộng hơn là toàn bộ đời sống trí thức trong logic của thời thượng; sơ đồ đó cho phép kết án một xu hướng, một trào lưu chỉ bằng việc lập luận rằng "nó đã cũ".

Biện chứng của sự cách biệt

Thật khó để không rút ra từ cách đọc những cuốn sách nào đó đương thời, hoặc ngay sau đó[337] - trong đó mọi trường phái văn chương được thống kê một cách chi tiết - cái cảm xúc có liên quan tới một thế giới tuân thủ, theo cách hầu như cơ giới, với quy luật của hành động và của phản ứng, hay nếu người ta muốn nhường chỗ cho các ý định hay các khuynh

hướng, quy luật của tham vọng hay của sự cách biệt. Nó không thuộc về hành động của một tác nhân vốn là phản ứng với mọi cảm xúc khác, hoặc với cảm xúc này kia trong số đó: chủ nghĩa tân lãng mạn từ chối sự tối tăm tượng trưng và nhằm tới việc thương lượng lại với thi ca và khoa học; "trường phái roman" của Moreas đối lập chủ nghĩa tượng trưng bằng việc trở lại với chủ nghĩa cổ điển; "chủ nghĩa nhân văn" của Fernand Gregh từ chối chủ nghĩa tượng trưng, tối tăm và phi nhân; "sự thừa nhận tân cổ điển" của Morice đối lập trọn vẹn với tất cả những gì là mới mẻ…

Người ta hiểu rằng có thể đặt ở khúc quanh của thế kỉ, với Robert Wohl, sự nổi lên của một xu hướng nổi bật suy tư tổng thể trật tự xã hội thông qua sơ đồ của sự phân chia thành các thế hệ (theo logic muốn rằng các trí thức thường áp dụng vào tổng thể giới xã hội các đặc điểm liên quan đến tiểu vũ trụ của họ)[338]: quả thực đó là thời điểm khi sự phân chia này có xu hướng được tổng hợp thành tổng thể trường sản xuất văn hóa, nhất là với cuộc nổi loạn được tuyên bố, thông qua các công trình của Agathon (bút danh của Henri Massis, sinh năm 1886 và của Alfred de Tarde sinh năm 1880) *Tinh thần Sorbonne mới* (1911) và *Người trẻ tuổi ngày nay* (1913) chống lại tư tưởng khoa học gia của những Renan và Taine, người đã ngự trị toàn bộ trường trí thức trong những năm 1880 và đắc thắng trong trường đại học thông qua những người sáng lập ra các ngành khoa học mới và trường đại học mới, những Durkheim, Seignobos, Aulard, Lavisse, Lanson và Brunot. Trong chặng phê phán này của một cuộc đấu tranh thường trực vốn là việc thể hiện lần nữa sự đối lập bên trong trường trí thức giữa phái tả với phái hữu, vô thần với người theo đạo, những sự chia rẽ căn bản - chúng sẽ trở thành những nguyên tắc cấu trúc nên những quan niệm về thế giới sau này – được khẳng định một cách sáng rõ: từ chối lí trí và trí thức nhân danh tấm lòng hay niềm tin dẫn tới một chủ nghĩa phi lí trí hay là một chủ nghĩa phi duy lí đề cao việc hiểu chứ không giải thích, thứ chủ nghĩa chối bỏ

khoa học - nhất là khoa học xã hội, đặc biệt là xã hội học "kiểu Đức"[339] - vì quy giản luận, thực chứng luận và duy vật luận, nó cũng đề cao "văn hóa" chống lại sự uyên bác không tâm hồn của những nhà "kĩ thuật đầy kiến thức" và những hộp fiche [lưu thông tin chỉ mục thư viện - ND], nó muốn khôi phục lí tưởng quốc gia, nghĩa là những gì là nhân đạo cổ điển, tiếng Latin và tiếng Hi Lạp, điện Panthéon các tác giả Pháp và trong cả một trật tự khác là thể thao và các đức hạnh nam tính.

Sự đối lập giữa những người nắm giữ và những người có tham vọng đã tạo ra một sự căng thẳng ngay trong trường giữa những người, như trong một cuộc chạy đua, cố gắng vượt qua đối thủ và những người muốn tránh sự căng thẳng này. Đó là trường hợp của Zola và Maupassant, những người sau thành công của tiểu thuyết tâm lí, thay đổi chủ đề và cách thức của họ với *Mơ* và *Một cuộc đời,* giống như để thực hiện trước dự định của những kẻ cạnh tranh: "Tuy nhiên, nếu tôi có thời gian, tôi sẽ làm điều đó, điều họ muốn" - Zola đáp trong cuộc điều tra của Huret vì hiểu rằng bản thân ông thực hiện vượt qua chủ nghĩa tự nhiên, nghĩa là vượt chính mình, rằng các đối thủ của ông tìm cách chống lại mình[340].

Những cuộc cách mạng đặc thù và những thay đổi bên ngoài

Nếu những cuộc đấu tranh thường trực giữa những người nắm giữ vốn đặc thù và những người bị tước số vốn đó tạo nên động lực cho một sự biến hình không ngừng của việc cung cấp sản phẩm tượng trưng, thì hãy còn việc các cuộc đấu tranh ấy chỉ có thể đưa đến những biến hình ở chiều sâu của những mối quan hệ các lực tượng trưng - tức là những đảo lộn của sự phân tầng các thể loại, các trường phái và các tác giả - khi những sự biến hình này có thể dựa trên những sự thay đổi bề ngoài theo cùng một

chiều hướng. Trong số những sự thay đổi này, điều có tính quyết định nhất hẳn là sự tăng trưởng (có liên quan tới sự mở rộng kinh tế) của dân số được đi học (ở mọi mức độ của hệ thống giáo dục), sự tăng trưởng này là nguyên tắc của hai tiến trình song song: sự tăng lên của số lượng nhà sản xuất-sáng tạo có thể sống bằng ngòi bút của mình hay sinh sống bằng những nghề vặt do các công việc văn hóa mang lại - nhà xuất bản, báo chí..sự bùng nổ của thị trường người đọc tiềm năng được dành cho những kẻ ngấp nghé kế tiếp (những nghệ sĩ lãng mạn, phái Thi Sơn, tự nhiên chủ nghĩa, tượng trưng chủ nghĩa…) và cho sản phẩm của họ. Cả hai tiến trình này hiển nhiên có liên quan đến nhau trong chừng mực chính sự tăng trưởng của thị trường người đọc tiềm năng cho phép có sự nhân lên những nghề nho nhỏ trong khi cho phép có sự phát triển của báo chí và tiểu thuyết.

Một cách khái quát hơn, dù các cuộc đấu tranh độc lập một cách rộng rãi *trong nguyên tắc của mình,* thì những cuộc đấu tranh bên trong luôn phụ thuộc, *trong lối thoát của chúng,* vào mối tương quan mà chúng có thể thực hiện với những cuộc đấu tranh bên ngoài - dù đó là những cuộc đấu tranh nằm ngay trong trường quyền lực hay giữa trường xã hội trong tổng thể của nó. Cuộc đấu tranh của chủ nghĩa tự nhiên là như thế khi có thể là cuộc gặp gỡ giữa một bên là các khuynh hướng mới do Zola và bạn bè ông đưa vào trong trường sản xuất sáng tạo và bên kia là những may mắn khách quan vôn đảm bảo các điều kiện của việc hoàn thành những khuynh hướng này: nghĩa là, một bên có một sự hạ thấp quyền thâm nhập vào trong nghề văn chương có liên quan đến trạng thái tương đối thuận lợi của thị trường trí thức (theo nghĩa rộng) - sự hạ thấp đề xuất những nghe đặc thù đảm bảo một tối thiểu những thu nhập cho các nhà văn không có các khoản lợi tức, như chính Zola khi là nhân viên ở Hiệu sách Hachette từ 1860 tới 1865 và là cộng tác viên của nhiều tờ báo; và phía bên kia là một thị trường văn

chương đang mở rộng, tức là có người đọc nhiều hơn và rải rác hơn về mặt xã hội, tức là sẵn sàng tiếp nhận các sản phẩm mới một cách đầy tiềm năng.

Không còn là thành công của chủ nghĩa tự nhiên, sự quay trở lại được thực hiện không được như ý vào những năm 1880 không được hiểu như một hiệu ứng trực tiếp của những thay đổi bên ngoài, kinh tế hay chính trị. Cuộc "khủng hoảng tự nhiên chủ nghĩa" là hậu quả của một cuộc khủng hoảng thị trường văn học, nghĩa là - chính xác hơn - của sự biến mất các điều kiện vào thời trước đó đã tạo điều kiện cho sự thâm nhập của các phạm trù xã hội mới vào trong sự tiêu thụ, song song với đó là vào việc sản xuất. Tình thế chính trị (sự nhân lên của các Quỹ việc làm, sự phát triển của CGT [Tổng công đoàn những người lao động - ND], và của phong trào xã hội chủ nghĩa, Anzin, Fourmies…) vốn không phải không có liên hệ với sự đổi mới tinh thần trong giới tư sản (và rất nhiều nhà văn thay đổi chính kiến) chỉ có thể khuyến khích những ai - bị logic nội tại trong cuộc cạnh tranh cuốn đi - đứng lên trong trường chống lại chủ nghĩa tự nhiên (và thông qua họ là chống lại các ý định văn hóa của các phân số đang tăng lên của giới tiểu tư sản và tư sản). Không khí của việc trung hưng tinh thần hẳn có đóng góp vào việc tạo thuận lợi cho sự quay trở lại của các hình thức nghệ thuật, như thi ca tượng trưng hay tiểu thuyết tâm lí, chúng đưa sự phủ nhận mạnh mẽ thế giới xã hội đạt mức độ cao nhất.

Có thể còn cần phải xem xét xem "dự án sáng tạo" có thể nổi lên ra sao từ cuộc gặp gỡ giữa các xu thế đặc thù mà một nhà sản xuất (hay một nhóm nhà sản xuất) đưa vào trong trường (vì tiến trình của anh ta trước đó và vị thế của anh ta trong trường) và không gian những khả thể có sẵn ở trong trường (điều mà người ta đặt dưới khái niệm mơ hồ của truyền thống nghệ thuật hay văn chương). Trong trường hợp cụ thể của Zola, cần phải phân tích điều trong kinh nghiệm của nhà văn (nhất là người ta biết

rằng ông trong nhiều năm phải chịu cảnh nghèo do bố mất sớm) có thể tạo điều kiện cho sự phát triển của quan niệm nổi loạn về sự cần thiết (thậm chí của định mệnh) ở mặt kinh tế và xã hội mà toàn bộ sáng tác của ông thể hiện và sức mạnh đặc biệt đoạn tuyệt và cưỡng lại (hẳn là xuất phát từ chính những khuynh hướng ấy) cần thiết cho ông trong việc hoàn thành sự nghiệp đó và bảo vệ nó chống lại mọi logic của trường. "Một tác phẩm - ông viết trong *Chủ nghĩa tự nhiên trong sân khấu* - dù là một cuộc chiến với các quy ước mà thôi". Chỉ có sự liên kết của một tình thế đặc biệt thuận lợi và của một sự khác biệt không nhân nhượng với những đòi hỏi gắt gao ngầm ẩn của trường văn học, và sau thành công của *Quán rượu* với tất cả những hình thức biểu hiện căm ghét hay khinh rẻ, sự liên kết đó mới làm cho một sự thách thức nào đó với một vài chuẩn mực căn bản nhất của sự lịch lãm văn chương và nhất là thành công bền vững của ông trở nên có thể xảy ra.

Sự phát minh ra trí thức

Nhưng có thể là Zola không phải không mất tín nhiệm do những thành công thương mại và những nghi ngại về tính tầm thường trong các thành công đến với ông nếu ông (không phải không tìm kiếm) không làm thay đổi được, ít nhất là phần nào, các nguyên tắc cảm nhận và đánh giá đang thịnh hành, nhất là trong việc tạo ra bằng sự lựa chọn dứt khoát và chính thức lập trường độc lập và phẩm cách đặc thù của văn nhân - dựa trên việc dùng uy tín đặc thù cho sự nghiệp chính trị. Ông cần phải tạo nên một hình tượng mới cho điều đó, hình tượng của người trí thức, bằng việc phát minh ra cho người nghệ sĩ một chức trách đảo lộn mang tính tiên tri - không thể tách rời giữa chính trị và trí thức - có thể làm xuất hiện như một đảng phái mĩ học, đạo đức và chính trị, được thực hiện để gặp gỡ những người bảo vệ

hoạt động xã hội, tất cả những điều mà các đối thủ của ông miêu tả như hiệu ứng của một thứ sở thích tầm thường hay vô đạo đức. Đưa sự tiến triển của trường văn học tới đích theo chiều hướng tự chủ, ông gắng áp đặt cả trong chính trị bản thân các giá trị độc lập được khẳng định trong trường văn học. Đó chính là điều ông thành công khi nhân vụ Dreyfus đưa được vào trong trường một vấn đề được xây dựng theo các nguyên tắc phân chia đặc thù của trường trí thức và áp đặt được cho vũ trụ xã hội toàn bộ các luật tắc bất thành văn của thế giới đặc thù đó, nhưng nó lại có đặc thù là muốn trở thành cái phổ quát[341].

Đầy mâu thuẫn như vậy, chính sự tự chủ của trường trí thức khiến cho hành động khởi đầu của một nhà văn trở nên *có* thể thành hiện thực; nhà văn đó nhân danh các chuẩn mực riêng của trường văn học can thiệp vào trong trường chính trị vốn được tạo nên bằng trí thức. Bài báo "Tôi tố cáo" là việc đạt đích và hoàn tất tiến trình tập thể giải phóng được hoàn thành dần dần trong trường sản xuất văn hóa: với tư cách sự đoạn tuyệt báo trước đối với trật tự đã được thiết lập, ông khẳng định lại - ngược lại mọi lí lẽ của Nhà nước - sự không thể quy giản các giá trị sự thực và công lí, và đồng thời sự độc lập của những người gìn giữ các giá trị đó so với các chuẩn mực chính trị (các chuẩn mực của chủ nghĩa yêu nước chẳng hạn) và so với những đòi hỏi của đời sống kinh tế.

Người trí thức sống như vậy khi can dự vào trường chính trị *nhân danh sự tự chủ* và các giá trị đặc thù của một trường sản xuất văn hóa vốn đạt tới mức độ độc lập cao đối với chính quyền (và giống như vị chính khách có số vốn văn hóa lớn không dựa trên nền tảng của một uy tín chỉ thuần chính trị, vốn giành được bằng giá một sự chối từ sự nghiệp và với những giá trị trí thức). Qua đó, ông ta đối lập với nhà văn của thế kỉ XVII - những người hưởng lộc Nhà nước, về mặt xã hội có tín nhiệm nhờ vào một chức

năng được thừa nhận nhưng lại bị phụ thuộc, và chỉ khuôn vào việc giải trí, do vậy bị cách biệt khỏi các vấn đề nóng bỏng của chính trị và thần học; ông ta cũng đối lập với nhà lập pháp đầy khao khát - người có tham vọng thực hiện một quyền năng tinh thần trong trật tự chính trị và cạnh tranh với hoàng thân và vị thượng thư trên chính lĩnh vực của ông ta, giống như Rousseau viết một bản Hiến pháp Ba Lan; cuối cùng ông đối lập với những người, sau khi đã đánh đổi một quy chế - vốn thường thuộc về tầng lớp thứ hai - trong trường trí thức lấy một vị thế trong trường chính trị, đoạn tuyệt ít nhiều theo lối phô trương với các giá trị trong vũ trụ gốc gác của mình và quan tâm tới tự khẳng định thành con người hành động, cho nên họ thường có khuynh hướng nhất cho việc tố cáo chủ nghĩa lí tưởng và phi hiện thực của các "lí thuyết gia" để dựa hơn vào việc phản bội các giá trị trong lí thuyết. Bị khép mình trong tầng lớp của riêng mình, dựa vào những giá trị tự do, đền bù và công lí của riêng mình - chúng loại trừ việc ông có thể nhường quyền lực và trách nhiệm đặc thù của mình đổi lấy lợi ích và quyền lực thế tục chắc chắn bị mất giá trị - ông tự khẳng định chống lại các quy luật đặc thù của chính trị, các quy luật của *Realpolitik* [chính trị thực dụng[342]] và của lí trí Nhà nước[343], giống như người bảo vệ các nguyên lí phổ quát - chúng chỉ là sản phẩm của sự khái quát hóa các nguyên tắc đặc thù của vũ trụ riêng mình ông[344].

Việc phát minh ra trí thức, được hoàn tất với Zola, không chỉ giả thiết sự tự chủ hóa trước tiên của trường trí thức. Nó còn là thành quả của một tiến trình khác, song song, có dị biệt, tiến trình dẫn tới việc thiết định một bộ phận chuyên biệt của chính trị và thực hiện những tác động gián tiếp lên trường trí thức[345]. Cuộc đấu tranh tự do chống lại nền Trung Hưng và việc cởi mở dành cho các văn nhằn trong thời kì Orléan đã tạo thuận lợi, nếu không phải là một dạng chính trị hóa đời sống tri thức thì ít nhất là một

dạng làm cách biệt văn học và chính trị như đã thấy sự bừng nở của các nhà chính trị văn chương và các nhà văn chính trị như Guizot, Thiers, Michelet, Thierry, Villemain, Cousin, Jouffroy hay Nisard. Cuộc cách mạng 1848 làm những người tự do thất vọng và lo lắng, nhất là cùng với nền Đế chính, đã đưa phần lớn các nhà văn quay trở lại một dạng thờ ơ chính trị, không tách rời với một thái độ trốn tránh cao ngạo hướng về nghệ thuật vị nghệ thuật, được định nghĩa là chống lại "nghệ thuật xã hội". Người ta nhớ lại Baudelaire nổi đóa với các nhà xã hội chủ nghĩa: "Cứ hắt hủi thành kính cái xương bả vai của tay vô chính phủ đi"[346], hay Leconte de Lisle lên lớp cho Louis Ménard hẵng còn trung thành với những lí tưởng chính trị của mình: "Nào cậu cứ đưa đời mình thờ phụng Blanqui vốn chẳng hơn chẳng kém một thứ lưỡi dao cách mạng, thứ dao hữu ích trong chỗ của mình, tôi rất muốn như thế, nhưng rốt cuộc cứ băm đi! Đi đi! Cái ngày cậu có thể viết một tác phẩm hay, cậu có thể chứng minh tình yêu của mình với công lí và luật tục còn hơn là viết hai mươi tập sách kinh tế"[347]. Nhưng lối diễn đạt điển hình nhất của sự hết mê hoặc này chính là ở Flaubert, Taine hay Renan, những người trốn vào tác phẩm của mình và giữ im lặng về các sự kiện chính trị.

Trong số các yếu tố đã định hướng các nhà văn hướng về một sự tăng cường tính tự chủ đối với các yêu cầu tự bên ngoài, sự dị ứng với chính trị và đối với những ai đồng ý thâm nhập trở lại các trò chơi chính trị ngay giữa lòng của trường, như những người theo nghệ thuật xã hội chẳng hạn, hẳn là một yếu tố quyết định. Bằng một sự đảo lộn lạ kì như vậy, chính dựa trên uy tín đặc thù chống lại chính trị được các nhà văn và nghệ sĩ thuần túy chinh phục, mà Zola và những người tìm kiếm sinh ra từ sự phát triển của nền giáo dục bậc cao và nghiên cứu có thể đoạn tuyệt với thói lãnh đạm chính trị ở những nhà văn đi trước họ để can thiệp - nhân vụ Dreyfus - vào

trong chính trường chính trị, nhưng là bằng những vũ khí vốn không phải vũ khí của chính trị.

Kiểu người Zola "dấn thân", "khuyên răn", thậm chí là "truyền đạo" - mà truyền thống đấu tranh, được tiếp sức bằng nhiệt hứng học đường, đã tạo nên mọi vở kịch - che giấu rằng người bảo vệ Dreyfus cũng chính là người bảo vệ Manet chống lại Viện Hàn lâm, Salon và giọng điệu tư sản tốt bụng, và cũng nhân danh chính niềm tin vào sự tự chủ của người nghệ sĩ chống lại Proudhon cùng những cách đọc "nhân văn", đạo đức và xã hội đối với hội họa: "Tôi từng bảo vệ ông Manet như tôi sẽ bảo vệ suốt đời mình mọi cá nhân thẳng thắn sẽ bị tấn công. Tôi sẽ luôn ở cùng phía với những kẻ chiến bại. Có một cuộc đấu tranh hiển nhiên giữa những khí phách bất khuất và đám đông". Một chỗ khác: "Tôi hình dung rằng mình đang ở giữa đường và gặp một đám thanh niên tụ tập ném đá theo Manet. Các nhà phê bình nghệ thuật - xin lỗi, các vị gác cửa thành - làm việc của mình rất tồi; họ làm ầm ĩ lên thay cho phải làm dịu đi, và thậm chí - tha lỗi cho tôi! Tôi thấy hình như các vị gác cửa thành có cả một đống đá lát đường trong tay. Trong cảnh diễn này, từng có một sự thô lỗ nhất định làm tôi rầu lòng, còn tôi tỏ vẻ thờ ơ, với những dáng vẻ bình thản và tự do. Tôi tiến lại gần, hỏi đám thanh niên, hỏi đám gác cổng thành; tôi biết kẻ cùng khổ này đã phạm tội nào để bị người ta ném đá. Tôi về nhà và vì danh dự của sự thật tôi lập nên biên bản mà người ta sẽ đọc"[348]. "Tôi tố cáo" sẽ lập nên một biên bản nào đó.

Những trao đổi giữa các họa sĩ và các nhà văn

Nhưng như ví dụ của Zola, bản thân nó đã đủ để nhắc lại điều đó, ở đây cần ngược trở lại sau và có một cái nhìn rộng hơn về tiến trình tự chủ hóa của các trường văn học và nghệ thuật. Quả thực người ta chỉ hiểu được sự

cải biến tập thể đã dẫn tới việc phát minh ra nhà văn và người nghệ sĩ thông qua việc tạo nên một vũ trụ xã hội tương đối tự chủ, ở đó mọi sự cần thiết về kinh tế đều bị treo lại (một phần), với điều kiện ra khỏi những giới hạn bị sự phân chia các đặc thù và những khả năng áp đặt: điều chủ yếu không thể nhận ra được cũng lâu như việc người ta bị khép kín trong những giới hạn của một truyền thống duy nhất, văn học hay nghệ sĩ. Những sự tiến triển về phía sự tự chủ được hoàn tất ở những thời điểm khác nhau trong hai vũ trụ, có liên hệ với những thay đổi kinh tế hay hình thái học khác nhau, và so với chính những quyền lực khác nhau, như Hàn lâm viện hay thị trường, các nhà văn có thể hưởng lợi từ những cuộc chinh phục của các họa sĩ và đổi lại để làm tăng lên sự độc lập của họ[349].

Kết cấu xã hội trường sáng tạo tự trị đi kèm với kết cấu các nguyên tắc đặc thù về cảm nhận và đánh giá của thế giới tự nhiên và xã hội (và những biểu hiện văn chương, nghệ sĩ của thế giới này), nghĩa là với sự phát triển của một cách thức cảm nhận thuần túy mĩ học vốn đặt nguyên tắc "sáng tạo" trong việc biểu hiện chứ không phải trong cái được thể hiện và không bao giờ được khẳng định đầy đủ đến thế bằng khả năng dưới góc độ thẩm mĩ tạo nên các đối tượng thấp kém hay thông tục từ thế giới hiện đại.

Nếu các cách tân dẫn tới sự phát minh ra nghệ sĩ và nghệ thuật hiện đại chỉ có thể cảm nhận được ở bậc tổng thể các trường sáng tạo văn hóa, thì chính vì độ lệch giữa những sự biến đổi xảy đến trong nghệ thuật văn học và nghệ thuật mà các nghệ sĩ và các nhà văn có thể - như trong một cuộc chạy đua tiếp sức - tận dụng được những sự tiến triển đã hoàn thành, ở những thời điểm khác nhau, nhờ vào từng phái tiền phong. Các khám phá được tích lũy như vậy, trở nên khả thể nhờ vào logic đặc thù của trường này lẫn trường kia, xuất hiện theo lối hồi cố như những phương diện bổ sung cho chính một tiến trình lịch sử duy nhất.

Tôi sẽ phân tích ở chỗ khác lịch sử những cuộc đấu tranh được các họa sĩ, đặc biệt nhất là Manet, tiến hành để tìm kiếm sự tự chủ đối với Hàn lâm viện; và tiến trình vào lúc kết thúc của nó thì vũ trụ các nghệ sĩ ngừng hoạt động như một *cỗ máy* bị phân bậc và bị kiểm soát bằng một tập đoàn để dần được thành tạo thành *trường* cạnh tranh đối với kẻ độc tôn tính chính thống của người nghệ sĩ: tiến trình dẫn tới việc thiết định một trường là một tiến trình *thiết chế hóa sự phi quy tắc*[350] mà vào lúc kết thúc của tiến trình thì không ai có thể được đặt ở vị thế bậc thầy và ông chủ tuyệt đối của *luật tắc* [nomo], của nguyên lí quan sát và phân chia chính thống. Cuộc cách mạng tượng trưng mà Manet là người khởi xướng phá hủy chính khả năng quy chiếu tới một uy quyền tối thượng, của một tòa án ở bậc cao nhất, có khả năng chấm dứt mọi xung đột về mặt nghệ thuật: nhất thần giáo của nhà lập pháp trung tâm [nomothete] (từ lâu có đại diện là Viện Hàn lâm) nhường chỗ cho sự cạnh tranh của vô vàn vị thánh khó xác định. Việc nghi ngờ với Viện Hàn lâm đã khởi động lại cái lịch sử dường như kết thúc của một sự sáng tạo nghệ thuật từng khép mình trong thế giới đóng kín có các khả thể tiền định và mở ra cho sự bùng nổ một vũ trụ vô vàn các khả thể khác. Manet phá hủy nền tảng xã hội xét từ quan điểm cố định và tuyệt đối của chủ nghĩa tuyệt đối nghệ thuật (giống như ông đã phá hủy ý tưởng về một khu vực ưu tiên chiếu sáng, từ nay nó hiện diện trên bề mặt của tất cả mọi thứ): ông thiết định sự đa bội điểm nhìn [pluralité des points de vue] vốn gắn vào trong chính bản thân một trường (và người ta có thể tự hỏi liệu sự rời bỏ, thường được lưu ý, điểm nhìn thống soái, hầu như là thánh thần, trong bản thân cách viết tiểu thuyết liệu có duy trì không một quan hệ với sự xuất hiện một sự đa bội điểm nhìn cạnh tranh với nhau trong trường).

Bằng việc nhắc đến vai trò cách mạng của Manet (như vai trò của Baudelaire và Flaubert), tôi không muốn khuyến khích một cái nhìn đứt đoạn ngây thơ về sự sinh thành của trường. Nếu đúng thực là người ta có

thể xác định được thời điểm ở đó tiến trình chậm chạp *nổi lên* (đúng như Ian Hacking đã nói) của một cấu trúc chịu sự biến đổi quyết định - tiến trình dường như dẫn đến sự hoàn tất của cấu trúc - thì cũng hoàn toàn đúng khi người ta có thể đặt vào từng thời điểm của tiến trình liên tục và tập thể này sự nổi lên của một hình thức tạm thời của cấu trúc, từng có khả năng định hướng và điều khiển các hiện tượng có thể xảy ra, và như thế đóng góp vào sự vận động được hoàn thiện hơn của cấu trúc. Nhưng tôi có thể hỏi Aristote, với danh nghĩa thuốc giải trừ ảo mộng về sự khởi đầu thứ nhất - điều ấy có thể là cách nói (hơi mỉa mai) của vấn đề giả đã gây ra biết bao cuộc tranh luận kinh khiếp về sự sinh thành của nghệ sĩ và nhà văn: làm thế nào một đội quân thất trận dừng chạy trốn? Vào lúc nào người ta có thể nói nó dừng lại? Có phải đúng lúc người lính thứ nhất, thứ hai và thứ ba dừng lại? hay chỉ là khi một số lượng vừa đủ người lính dừng lại hay chính là khi người lính chạy trốn cuối cùng dừng lại? Quả thật, không thể nói rằng với anh ta [người lính cuối cùng - ND] thì đoàn quân dừng lại: nó thực sự đã bắt đầu từ rất lâu rồi.

Nhưng trong cuộc chiến chống lại Viện Hàn lâm của mình, các họa sĩ (đặc biệt là các nghệ sĩ "bị từ chối") có thể dựa trên công việc sáng tạo tập thể (được bắt đầu với chủ nghĩa lãng mạn) của hình tượng anh hùng của nghệ sĩ trong cuộc đấu tranh, nổi loạn mà sự độc đáo của anh ta được đo bằng sự không hiểu khiến anh ta là nạn nhân và bằng sự tai tiếng mà anh ta gây ra. Nhưng họ cũng nhận được sự ủng hộ trực tiếp của các nhà văn, vốn từ lâu được giải phóng khỏi uy quyền của Viện Hàn lâm, cơ quan từ thế kỉ XVII đã đảm bảo cho họ một bản sắc được thừa nhận nhưng cũng chỉ định cho họ một chức năng giới hạn, mặc dù được xác định từ bên ngoài. Các nhà văn đã chuyển lại cho các họa sĩ một hình ảnh đầy cảm hứng về sự đoạn tuyệt anh dũng mà họ đang hoàn thành, và nhất là họ đã mang đến

cho trật tự của diễn ngôn những khám phá mà các họa sĩ đang thực hiện, nhất là về mặt nghệ thuật sống.

Sau Chateaubriand, trong *Hồi kí từ bên kia thế giới,* ca ngợi sự nhẫn nhịn với cái nghèo, tinh thần tận tụy và sự hi sinh của các nghệ sĩ, các nhà lãng mạn lớn như Hugo, Vigny, hay Musset đã tìm thấy trong sự bảo vệ những người tuẫn nạn cho nghệ thuật nhiều cơ hội để diễn đạt sự khinh thị của mình với giới tư sản hay sự thương xót với chính mình. Bản thân hình ảnh của người nghệ sĩ bị nguyền rủa, vốn là một yếu tố trung tâm của một cái nhìn mới, dựa trực tiếp trên ví dụ của sự rộng lượng và của sự hi sinh mà các họa sĩ mang đến cho toàn thể giới trí thức: như Gleyre từ chối mọi sự trả tiền của học trò, Corot trợ giúp Daumier, Dupré khen ngợi một xưởng họa vì Théodore Rousseau… không nói đến tất cả những người chịu đựng sự nghèo khó một cách anh dũng hay hiến mình cho tình yêu nghệ thuật và *Những cảnh đời giang hồ* [của Balzac - ND], như tất cả các tiểu thuyết cùng dòng (của Champfleury chẳng hạn) miêu tả cuộc sống cùng cực và đầy thăng hoa.

Thờ ơ với mọi lợi ích, cao quý đối lập với hà tiện, rộng rãi và dũng cảm với sự tính toán và thận trọng, nghệ thuật và tình yêu thuần túy với tình yêu vụ lợi, sự đối lập có ở mọi nơi, ngay từ thời lãng mạn, trước tiên là trong văn học với vô vàn chân dung tương phản của người nghệ sĩ và người tư sản (Chatterton và John Bell, họa sĩ Théodore de Sommervieux và người bán thảm già Guillaume của tiểu thuyết *Cửa hiệu mèo chơi bóng…),* nhưng cả ở trong nghệ thuật kí họa với Philipon, Granville, Decamps, Henri Monnier hay Daumier, những người tố cáo người tự sản hãnh tiến dưới những đặc điểm của Mayeux, Robert, Macaire hay ông Prudhomme. Không ai đóng góp bằng Baudelaire, trong những bài viết đầu tiên nổi tiếng về các Salon từ 1845 tới 1846, trong việc dựng nên hình ảnh người nghệ sĩ như kẻ anh hùng cô độc, kiểu như Delacroix, sống một cuộc đời quý phái thờ ơ

mọi danh lợi và hướng tất cả cho lớp hậu thế[351], và cũng như một nhân vật r`âu rĩ hiến mình cho sự đen đủi và u s`âu.

Chính lí thuyết v`ê kinh tế hoàn toàn đặc thù của thế giới riêng biệt này được các nhà văn tạo dựng, như Théophile Gautier viết trong lời tựa cho *Cô Maupin* hay Baudelaire trong bài báo *Salon 1846,* khi họ tạo ra những cách nói đ`âu tiên - nhân bàn v`ê hội họa - có hệ thống v`ê lí thuyết nghệ thuật vị nghệ thuật, cách thức đặc thù này của thuật sống bắt rễ trong một nghệ thuật sống đoạn tuyệt với phong cách sống tư sản, nhất là vì nó dựa trên sự chối bỏ mọi đánh giá xã hội v`ê nghệ thuật hay v`ê nghệ sĩ.

Thật có ý nghĩa là khái niệm nghệ thuật vị nghệ thuật lại xuất hiện nhân nói đến tác phẩm *Roland nổi giận* của nhà điêu khắc Jean Duseigneur (hay là Jehan du Seigneur) triển lãm tại Salon 1831: đúng là ở nhà của nghệ sĩ, phố Vaugirard, tập hợp vào cuối năm 1830 những người mà Nerval gọi là "Tiểu tao đàn", Borel, Nerval, Gautier và họ chạy trốn những sự quá khích của "nước Pháp trẻ" nên gặp lại nhau ở những vị thế đạm bạc hơn như phố Doyenné. Họa sĩ thành nhà văn (như Petrus Borel và Delescluze), tức là sẵn sàng đóng vai trung gian giữa hai thế giới, Gautier, có "tính họa" nhất trong các nhà văn và là "bậc th`ây toàn hảo của giới trẻ (theo lời đ`ê tặng của *Hoa ác)* sẽ thể hiện quan điểm v`ê nghệ thuật và nghệ sĩ đang được hình thành trong nhóm này: phát triển tự do việc sáng tạo trí thức, nó phải chăng gây khó chịu cho thị hiếu, các quy ước và quy luật, căm ghét và từ chối hoàn toàn tất cả những ai mà các họa sĩ tôi thường coi như là các "chủ hiệu tạp phẩm", "kẻ thị dân" philistin hay "tư sản", xiển dương những khoái lạc của tình yêu và thiêng hóa nghệ thuật, vốn được coi như là bậc tạo hóa thứ hai. Khi hợp nhập phái tinh hoa với phái chống lại tính thực dụng, người nghệ sĩ đã châm biếm thứ đạo đức quy ước, tôn giáo, nghĩa vụ và mọi trách

nhiệm, khinh thường những thứ có thể gợi nên ý tưởng về một nghĩa vụ mà nghệ thuật có thể cần mang đến cho xã hội.

Như trường hợp nhân vật Telbadeo của *Lorenzaccio,* riêng mình tự do trong một thế giới hư hỏng, người có thể mang một ý nghĩa tới cho thế giới, trừ tà cái ác và thay đổi cuộc sống bằng đức hạnh của ngưỡng mộ và của sáng tạo nghệ sĩ, người họa sĩ đó tự khẳng định ngược với Hàn lâm viện và sự ghẻ lạnh của các thiết chế chính thức vốn chỉ làm cho ông thêm lớn hơn khi ông thể hiện hình ảnh đại diện một cách xuất sắc cho "kẻ sáng tạo", bản chất say mê, cương quyết, khổng lồ nhờ chính sự nhạy cảm phi thường và nhờ quyền năng duy nhất hóa thể [transsubstantiation] của mình. Thế giới rất đa dạng này, bản thân nó bị phân cực và thường được chỉ định như giới giang hồ, là nơi của một công việc thực nghiệm hoàn hảo, được Lamenais gọi là một "sự trác táng tinh thần", và thông qua đó một nghệ thuật sống mới xuất hiện.

Các họa sĩ mang đến cho các nhà văn, theo cách thức của một "sự tiên tri tiêu biểu" với nghĩa của Max Weber, mẫu hình người nghệ sĩ thuần túy mà họ cố gắng sáng tạo và áp đặt; và hội họa thuần túy, được giải phóng khỏi mọi đòi hỏi phải phục vụ cái gì đó hay rất đơn giản là phải mang ý nghĩa gì mà các họa sĩ đối lập với truyền thống kinh viện, đóng góp vào việc vật chất hóa cái khả thể của một nghệ thuật "thuần túy". Giới phê bình nghệ thuật, vốn giữ một vị thế vô cùng lớn trong hoạt động của các nhà văn, hẳn đối với họ là cơ hội khám phá sự thực trong việc thực hành và trong dự định nghệ thuật của họ. Điều đi vào hoạt động quả thật không chỉ là một sự tái định nghĩa các chức năng hoạt động nghệ thuật; thậm chí cũng không phải là cuộc cách mạng tinh thần, thứ cần thiết để tư duy mọi kinh nghiệm bị loại trừ khỏi thứ bậc kinh viện, "cảm xúc", "ấn tượng", "ánh sáng", "sự độc đáo", "sự tự phát", và để xét lại các từ ngữ thân thuộc nhất trong ngữ vựng truyền thống của giới phê bình nghệ thuật, "hiệu ứng",

“phác thảo”, “chân dung”, “phong cảnh”. Đó là tạo nên các điều kiện của một niềm tin mới, có khả năng mang một nghĩa tới cho nghệ thuật sống trong thế giới lộn ngược này, tức thế giới nghệ thuật.

Các họa sĩ đoạn tuyệt với Hàn Lâm viện và công chúng tư sản có lẽ không thể thành công trong sự cải biến được dành cho mình mà không có sự trợ giúp từ các nhà văn; vốn rất mạnh về khả năng đặc biệt của mình trong nghề nghiệp giải thích và dựa trên một truyền thống đoạn tuyệt với trật tự “tư sản” được thiết định trong trường văn học với chủ nghĩa lãng mạn, các nhà văn được trông chờ cho việc ủng hộ việc cải biến đạo đức và thẩm mĩ mà phái họa sĩ tiền phong đã hoàn tất và có khả năng đưa cuộc cách mạng tượng trưng tới thành công trọn vẹn, bằng việc tạo nên - theo nguyên tắc được đặt ra một cách hiển ngôn và được đảm bảo, với lí thuyết “nghệ thuật vị nghệ thuật” - những sự cần thiết của nền kinh tế mới có các vật phẩm tượng trưng.

Nhưng các nhà văn cũng học được nhiều, cho việc cư xử của chính mình, trong việc bảo vệ các họa sĩ dị giáo. Như sự tự do của các họa sĩ - nhất là Manet - khẳng định cái điều mà Joseph Sloane[352] gọi là “sự trung tính của đề tài”, nghĩa là sự chối bỏ mọi phân biệt giữa các đối tượng và chức năng giáo huấn, đạo đức hay chính trị; sự tự do đó chỉ có thể tạo nên một hiệu ứng ngược lên các nhà văn, những người dù được giải phóng từ lâu khỏi các đòi hỏi kinh viện vẫn tuân thủ trực tiếp hơn đòi hỏi của “thông điệp” với tư cách người sử dụng ngôn từ.

Cuộc cách mạng sẽ dẫn tới việc thiết định một thế giới nghệ thuật bị chia tách, và vì bị khép lại lần nữa dựa trên sự khác biệt định nghĩa chúng theo nghĩa đen, cuộc cách mạng đó được thực hiện thành hai chặng. Trước tiên đó là giải phóng hội họa khỏi những ràng buộc phải hoàn thành một chức năng xã hội, phải tuân theo một yêu cầu hay một đòi hỏi, phải phục vụ

một sự nghiệp. Trong chặng này, sự trợ giúp của các nhà văn đóng một vai trò quyết định. Như thế, nhân danh hội họa, vốn so với ngôn ngữ viết hay nói không cần phải truyền tải thông điệp, Zola sẽ tố cáo thói quen giáo huấn mà Proudhon muốn có từ tranh của Courbet: "Thế nào! Ông có chữ, có lời, ông có thể nói mọi điều mình muốn, và ông sẽ nói với nghệ thuật về đường nét và màu sắc để rao giảng và dạy dỗ. Nào! Xin hãy thương hại, hãy nhớ rằng chúng ta hoàn toàn không có lí. Nếu ông thực tế, hãy để cho hội họa cái quyền mang đến cho chúng ta những cảm xúc. Tôi không tin rằng ông cần phải đòi hỏi từ người nghệ sĩ rằng anh ta giảng dạy, và dù sao tôi hoàn toàn chối từ tác động của một bức tranh lên các phong hóa của đám đông"[353].

Manet và các nhà ấn tượng chủ nghĩa sau ông thảy đều ghê tởm mọi sự ép buộc, không chỉ phải phục vụ mà để nói cái gì đó. Tới mức rốt cuộc, để đi tới tận cùng công cuộc giải phóng của mình, họ cần được giải phóng khỏi các nhà văn - nói như Pissarro nhân về Huysmans - những người "đánh giá với tư cách văn nhân và lúc nào cũng chỉ thấy đề tài"[354]. Thậm chí là, như Zola, họ tự bảo vệ bằng việc khẳng định tính đặc thù của hình họa, thì các nhà văn - đối với đa phần các họa sĩ - đều là những người giải phóng khốn khổ. Và điều đó càng tăng, với sự kết thúc của độc quyền thừa nhận Hàn lâm viện, vì những *taste makers* [những kẻ thực hiện nhiệm vụ] trở thành *artist makers* [những người làm nghệ thuật], họ bằng câu chữ của mình có khả năng làm nên tác phẩm nghệ thuật như vốn có. Cho nên ngay sau khi được giải phóng khỏi thiết chế của Viện Hàn lâm, các họa sĩ - Pissarro và Gaugin là những người đầu tiên - phải cố được giải phóng khỏi các văn nhân, những người dựa trên tác phẩm của mình (như là vào những ngày tươi đẹp của phê bình hàn lâm) để đề cao thẩm mĩ và sự nhạy cảm của mình, đi tới tận cùng việc áp đặt cho họa sĩ hay thay thế họ bằng những phê bình của mình.

Việc khẳng định một mĩ học biến tác phẩm hội họa (và của mọi tác phẩm nghệ thuật) thành một thực tại đa nghĩa nội tại, tức là không thể quy giản thành mọi thứ diễn giải và chú thích, có được rất nhiều thứ nhờ vào ý chí mà các họa sĩ có được trong việc tự giải phóng khỏi dấu ấn của các nhà văn. Điều này không loại trừ, bằng cố gắng để được tự giải phóng, việc họ có thể tìm thấy các vũ khí và các công cụ tư duy trong văn học, nhất là ở các nhà tượng trưng, những người gần như cùng lúc từ chối hẳn sự siêu nghiệm của cái được biểu đạt so với cái biểu đạt, biến âm nhạc thành thứ nghệ thuật trác tuyệt.

Lịch sử các mối quan hệ giữa Odilon Redon và các nhà phê bình, nhất là Huysmans, như Dario Gamboni đã viết, là một minh chứng rõ nét cho cuộc đấu tranh giải phóng cuối cùng mà các họa sĩ buộc phải thực hiện để tìm kiếm sự tự chủ cho mình và để khẳng định khả năng không thể quy giản tác phẩm hội họa thành mọi thứ lời văn (chống lại thứ *ut pictura poesis* nổi tiếng), hay lại vẫn điều đó, khả năng vô cùng của hội họa đối với mọi thứ lời lẽ có thể. Công việc dài lâu được hoàn thành như vậy đã dẫn từ sự chuyên chế Hàn lâm viện - vốn giả thiết rằng tồn tại một sự thật lí tưởng mà việc sáng tạo và chiêm ngưỡng tác phẩm phải tuân theo - tới chủ quan luận dành chỗ cho mỗi cá nhân sự tự do sáng tạo hay tái sáng tạo tác phẩm theo ý của mình.

Nhưng có thể chỉ từ Duchamp các họa sĩ mới có thể đạt tới một chiến lược riêng cho phép họ sử dụng văn nhân mà không bị anh ta lợi dụng lại và như thế thoát khỏi mối quan hệ thấp hơn về cấu trúc so với các nhà sản xuất siêu diễn ngôn, họ được đặt vào đó do quy chế nhà sáng tạo thứ sản phẩm chắc chắn là câm lặng, và trước tiên nói về chính họ: chiến lược đó nhằm tố cáo và ngăn cản thực hiện có phương pháp - bằng quan niệm và chính cấu trúc của tác phẩm và bằng cả một thứ siêu diễn ngôn được báo trước (tiêu đề tối nghĩa và không ăn nhập gì cả) hay một người bình luận

xem lại - mọi ý định thôn tính tác phẩm bằng diễn ngôn; điều ấy, hiển nhiên không làm nản lòng - ngược lại - lời bình giải [exegese] vốn luôn cần thiết cho sự tồn tại xã hội được hoàn tất đầy đủ của sản phẩm nghệ thuật.

Vì hình thức

Sự vận động của trường nghệ thuật và của trường văn học hướng đến một sự tự chủ lớn hơn được đi kèm bằng một tiến trình dị biệt hóa các cách thức diễn đạt nghệ thuật và của một sự khám phá dần dần hình thức tương hợp với từng loại hình nghệ thuật và từng loại thể, vượt ra khỏi những dấu hiệu bên ngoài, được nhận ra về mặt xã hội và được thừa nhận nhờ vào bản sắc của nó: khi đòi hỏi sự tự chủ của lối thể hiện hoàn toàn "có tính hình tượng" [iconique], như sau này người ta sẽ nói so với hành động phát ngôn bằng ngôn từ, các họa sĩ rời bỏ chất văn chương, nghĩa là "motif", "giai thoại", mọi thứ có thể gợi đến một ý định tái tạo và tái hiện, tóm lại là *nói,* vì coi rằng bức tranh phải tuân theo những quy tắc của riêng mình, đặc biệt có chất họa và độc lập với đối tượng được thể hiện; tương tự thế, các nhà văn chối bỏ chất họa và cảnh sắc (như trường hợp Gautier và các nhà Thi Sơn chẳng hạn) để dành cho chất văn - viện cớ rằng âm nhạc vốn không hề chuyên chở ý nghĩa, không có ý nghĩa và thông điệp - và với Mallarmé họ trục xuất lời thô mộc khỏi "ngôn ngữ phóng sự", loại diễn ngôn thuần túy biểu hiện được hướng một cách ngây thơ tới một quy chiếu.

Có ý nghĩa là Gide đã nói rõ ràng sự chậm trễ của văn học so với hội họa để tán dương thứ tiểu thuyết "thuần túy", bị dứt bỏ nghĩa (chính là thứ mà Joyce, Faulkner và Virginia Woolf sáng tạo nên): "Tôi thường tự hỏi nhờ sự kì diệu nào mà hội họa tiến hẳn lên phía trước và làm thế nào mà văn học lại bị bỏ xa đến thế? Điều mà ngày nay trong hội họa được gọi là

“motif” rơi vào sự mất tín nhiệm biết bao! Một đề tài đẹp! Điều ấy thật tức cười. Các họa sĩ thậm chí chỉ còn dám liều với một bức chân dung với điều kiện tránh hẳn sự giống thật”[355].

Thế có nghĩa là từ sự thanh lọc này đến thanh lọc khác, các cuộc đấu tranh mà những trường khác nhau là địa điểm dẫn tới sự cô lập dần dần nguyên tắc chủ yếu của điều định nghĩa của riêng từng nghệ thuật và từng thể loại, “tính văn học” như các nhà hình thức Nga nói, hay “tính sân khấu” với Copeau, Meyerhold hoặc Artaud. Chẳng hạn bằng việc lột trụi thi ca ra như thế - với những vần thơ tự do - khỏi những đặc điểm như vần và nhịp, lịch sử trường chỉ còn để tồn tại một dạng trích xuất cô đặc cao độ (như trường hợp Francis Ponge) các đặc tính tinh tuyển nhất nhằm tạo nên cái hiệu quả thi ca việc phi tầm thường hóa từ ngữ và sự vật, *ostranenie* của các nhà hình thức Nga, mà không viện đến các thứ kĩ thuật được chỉ định theo lối xã hội như “các thi pháp”. Mọi niềm tin rằng khi một trong những vũ trụ tương đối tự chủ này được thiết lập như trường nghệ thuật, trường khoa học hay đại loại nét đặc thù nào đó, tiến trình lịch sử được xác lập tại đó giữ đúng cái vai trò của *kẻ cô đặc tinh chất* [abstracteur de quintessence]. Sao cho việc phân tích lịch sử trường dường như là hình thức chính thức duy nhất của việc phân tích cái bản chất[356].

Các nhà hình thức Nga, nhất là Jakobson, vốn gần gũi với hiện tượng học, trong mối quan tâm trả lời theo cách có phương pháp hơn và chặt chẽ hơn với những tra vấn của giới phê bình và của truyền thống học đường về bản chất các thể loại, sân khấu, tiểu thuyết hay thi ca, họ bằng lòng, như truyền thống suy tư về thứ “thi ca thuần túy” hay “tính chất sân khấu”, tạo nên bằng bản chất xuyên lịch sử *một dạng tinh chất lịch sử*, nghĩa là sản phẩm của công việc giả kim dài dặc và chậm chạp vốn luôn đi kèm tiến trình tự trị hóa của các trường sản xuất văn hóa.

Thế là, cuộc đấu tranh lâu dài của các họa sĩ để được giải phóng khỏi những đơn đặt hàng, ngay cả đơn hàng trung tính nhất và chiết trung nhất là từ sự bảo trợ của Nhà nước, và để đoạn tuyệt với các đề tài được áp đặt, đã làm hé lộ khả năng, đồng thời sự cần thiết, của một công cuộc sản xuất sáng tạo văn hóa được miễn khỏi mọi chỉ định hay mệnh lệnh từ bên ngoài và có khả năng khám phá ra trong chính mình nguyên tắc sự tồn tại và cần thiết của chính nó. Qua đó, cuộc đấu tranh đóng góp vào việc làm phát lộ cho các nhà văn - những người bằng việc phân tích hoặc tán dương đã giúp nó được hoàn tất - cái khả thể của một tự do từ nay được dành sẵn, và qua đó được áp đặt cho bất kì ai muốn bước chân vào trong vai trò của người họa sĩ hay nhà văn.

Quả thực làm thế nào không giả thiết rằng Zola cũng đòi hỏi cho chính mình để có được sự nhận diện tất yếu được tạo điều kiện từ sự đồng đẳng vị thế, sự tự do mà ông kêu gọi đối với người họa sĩ? Bằng việc đặt vấn đề rằng người nghệ sĩ chỉ có trách nhiệm trước chính mình, rằng anh ta hoàn toàn tự do đối với đạo đức và xã hội - điều gây ra, không nên quên điều đó, một tai tiếng khủng khiếp và buộc ông phải rời tòa báo *Sự kiện* [Événement] vào năm 1866 - ông khẳng định, cực đoan hơn điều chưa từng được quá khứ tạo ra, quyền của người nghệ sĩ về ấn tượng cá nhân và về phản ứng chủ quan: "hội họa thuần túy", bị dứt khỏi nghĩa vụ biểu thị điều gì đó, là một cách biểu hiện của sự nhạy cảm cụ thể ở người nghệ sĩ và của tính độc đáo trong cảm nhận cá nhân, tóm lại là theo cách nói nổi tiếng, "một góc sáng tạo căn cứ theo một tính khí". Không phải vì chủ nghĩa hiện thực khách quan của Manet, đúng như Champfleury đã bảo vệ, mà Zola ngưỡng mộ tác phẩm của ông, mà vì con người cụ thể của họa sĩ như đã thể hiện. Và tương tự thế, trong bài biện minh rất dài được ông viết cho tác phẩm *Germinie Lacerteux* [của Goncourt - ND], ông biểu dương không phải chất tự nhiên và chủ nghĩa tự nhiên của việc miêu tả mà là "lối biểu

hiện cao và tự do của một nhân cách", "ngôn từ đặc thù của một tâm hồn", và "sản phẩm duy nhất của một trí mẫn tiệp", nhắc lại trọn vẹn tham vọng đo lường bằng các quy tắc đạo đức và thẩm mĩ với một tác phẩm nằm "ngoài luân lí, ngoài mọi liêm sỉ và trong trắng"[357].

Nhưng ngoài ra, làm sao không thấy rằng bằng một sự tái khẳng định như vậy - không trường hợp nào kể từ Delacroix - về quyền năng cá nhân kẻ sáng tạo, và về quyền tự do khẳng định chính mình, vốn có hệ quả tất yếu là quyền của nhà phê bình hay của người xem đối với việc hiểu bằng cảm xúc, không định kiến, ông chỉ làm cho mở ra con đường đi đến sự khẳng định đầy cực đoan về tự do của nhà văn, đó là bài báo "Tôi tố cáo" và sự vụ Dreyfus? Quyền cho quan điểm chủ quan và đòi hỏi cho tự do tố cáo và kết án, nhân danh những đòi hỏi nội tại, thứ bạo lực không thể trách cứ của lí trí Nhà nước, tất cả những thứ đó chỉ là một.

3. THỊ TRƯỜNG TÀI SẢN TƯỢNG TRƯNG

> Trong một lĩnh vực khác, tôi đã có vinh dự, nếu không phải là lạc thú, đánh mất tiền bạc bằng việc cho dịch hai cuốn sách khổng lồ Hemingway của Carlos Baker.
>
> Robert Lafont

Lịch sử mà tôi đã cố gắng tái tạo những chặng quyết định nhất, bằng một loạt những nhát cắt đồng đại, dẫn tới việc thiết định thế giới riêng biệt này là trường nghệ thuật hay là trường văn học tựa như ngày nay chúng ta đã biết. Vũ trụ tương đối tự trị này (nghĩa là hiển nhiên tương đối độc lập, nhất là đối với trường kinh tế và trường chính trị) nhường chỗ cho một nền kinh tế lộn ngược, theo logic đặc biệt của mình nó dựa trên chính bản chất của các tài sản tượng trưng, những thực tiễn hai mặt, hàng hóa và giá trị, mà giá trị thuần túy tượng trưng và giá trị hàng hóa còn tương đối độc

lập. Kết thúc tiến trình chuyên biệt dẫn tới sự xuất hiện của một công việc sản xuất văn hóa được dành riêng cho thị trường và một phần cho phản ứng chống lại việc sản xuất này, của một công việc sản xuất các tác phẩm "thuần túy" và các tác phẩm dành cho việc chiếm lĩnh một cách tượng trưng, các trường sản xuất văn hóa được tổ chức, rất chung, thành trạng thái hiện nay[358], theo một nguyên tắc dị hóa vốn không là gì khác ngoài khoảng cách khách quan và chủ quan của các doanh nghiệp sản xuất văn hóa đối với thị trường và đối với đòi hỏi được hiển ngôn hay ngầm ẩn, vì các chiến lược của các nhà sản xuất được phân bố giữa hai giới hạn; chúng thật sự không bao giờ bị chạm tới, [đó là] sự phụ thuộc hoàn toàn và ích kỉ vào cầu [của thị trường - ND] và sự độc lập tuyệt đối với thị trường và các đòi hỏi của nó.

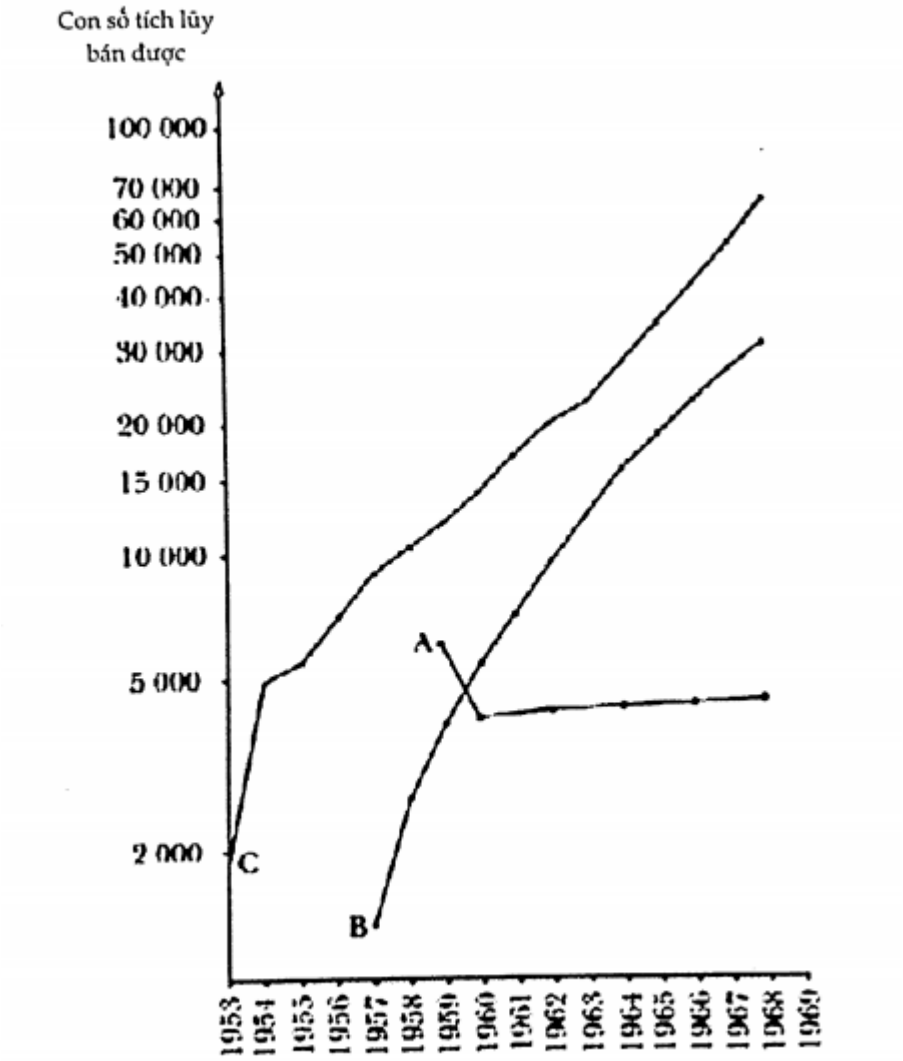
Hai logic kinh tế

Hai trường trên là nơi cộng sinh đối nghịch của hai pách thức sản xuất và lưu thông tuân theo những logic trái ngược. Tại cực thứ nhất, nền kinh tế phi-kinh tế của nghệ thuật thuần túy, vốn dựa trên sự thừa nhận bắt buộc các giá trị không hứng thú và dựa trên sự chối bỏ nền "kinh tế" ("giá trị thương mại") và lợi ích "kinh tế" (ngắn hạn), sẽ ưu tiên cho việc sản xuất và những đòi hỏi đặc thù, những điều xuất phát từ một lịch sử tự trị; việc sản xuất này, vì không thể thừa nhận yêu cầu nào khác ngoài yêu cầu việc sản xuất có thể tự mình tạo ra nhưng chỉ là dài hạn, sẽ được định hướng tới sự tích lũy số vốn tượng trưng được thừa nhận, như số vốn "kinh tế" bị từ chối, tức là chính thức, thực sự có uy tín, có khả năng đảm bảo - với một vài điều kiện và dài hạn - các lợi nhuận về "kinh tế"[359]. Tại cực thứ hai, cái logic "kinh tế" của các nền công nghiệp văn chương và nghệ thuật, vốn biến việc buôn bán các tài sản văn hóa thành một việc buôn bán như các

thứ khác, lại ưu tiên cho sự phân phối, cho thành công tức khắc và nhất thời, chẳng hạn được đánh giá theo lượng xuất bản và chỉ nhắm tới nhu cầu có sẵn của khách hàng (tuy nhiên, sự phụ thuộc của các doanh nghiệp này vào trường [nghệ thuật] được đánh dấu bằng việc các doanh nghiệp chỉ có thể tích lũy các lợi ích kinh tế qua một công việc kinh tế thuần túy và các lợi ích tượng trưng được đảm bảo trong các công việc trí thức cùng lúc với việc từ chối các hình thức thô thiển nhất của thói con buôn và bằng việc tránh tuyên bố rõ ràng về các mục đích có liên quan của họ).

Một doanh nghiệp sẽ càng gần với cực "thương mại" hơn vì các sản phẩm mà nó cung ứng trên thị trường đáp ứng trực tiếp và đầy đủ hơn với một *yêu cầu đã có trước,* và bằng *những hình thức đã được thừa nhận*. Dẫn đến chuyện là độ dài của vòng quay sản xuất hẳn là tạo nên một trong những biện pháp tốt nhất của vị thế một doanh nghiệp sản xuất văn hóa trong trường. Một mặt người ta đã nói thế về các doanh nghiệp có vòng quay sản xuất ngắn nhắm đến việc giảm thiểu nguy cơ bằng một sự điều chỉnh được tính trước theo yêu cầu có thể dự báo, và có được những chương trình thương mại hóa và những cách thức đề cao giá trị (quảng cáo, quan hệ công chúng,…) vốn được dành cho việc đảm bảo việc thu hoạch được tăng tốc của các lợi nhuận theo một vòng quay nhanh các sản phẩm có xu hướng dễ dàng lỗi mốt; mặt khác, các doanh nghiệp với vòng quay sản xuất dài, dựa trên việc chấp nhận các nguy cơ tiềm ẩn trong các khoản đầu tư văn hóa và nhất là dựa trên sự tuân thủ các quy luật đặc thù của kinh doanh nghệ thuật: vì không có thị trường trong hiện tại, nên việc sản xuất này hoàn toàn hướng đến tương lai theo xu hướng tạo nên các kho các sản phẩm luôn bị đe dọa rơi trở lại vào trạng thái sản phẩm vật chất (được đánh giá như chẳng hạn theo sức nặng của cân giấy vụn)[360].

Sự bấp bênh quả thực rất lớn và những may mắn thu lại các chi phí khi in một nhà văn trẻ là rất yếu. Một tiểu thuyết không có thành công thì có độ dài cuộc đời (ngắn hạn) có thể là dưới ba tuần. Trong trường hợp thành công ngắn hạn, một khi đã trừ đi các chi phí sản xuất, quyền tác giả và chi phí phát hành, chỉ còn khoảng 20% của giá bán với nhà xuất bản để trả dần những chỗ chưa bán được, tiền thuê kho, chi phí chung và thuế. Nhưng khi một cuốn sách kéo dài sự sống của nó hơn một năm và thuộc vào diện "vốn" [fond], thì nó tạo nên một thứ tài chính "di động" cung cấp các nền tảng cho một sự dự báo và một "chính sách" đầu tư dài hạn: bản in đầu đã giảm bớt các chi phí cố định, cuốn sách có thể được in lại với giá có lãi [prix de revient] đã được giảm trừ đáng kể và như thế là đảm bảo các khoản thu nhập đều đặn (thu nhập trực tiếp và các quyền phụ như dịch thuật, in dạng sách bỏ túi, bán cho truyền hình hay qua cho điện ảnh), điều ấy cho phép tài trợ cho các khoản đầu tư ít nhiều có nguy cơ, đến lượt mình và đến kì có thể đảm trách sự tăng trưởng của "vốn".



Nguồn: nxb Minuit

Sự không chắc chắn và sự bất định đặc trưng cho việc sản xuất văn hóa được thể hiện trong các đường cong bán hàng của ba cuốn sách ở nhà xuất bản Minuit, một cuốn đạt "giải văn chương" (đường A), sau năm đầu tiên được bán rất mạnh (trên 6.143 bản vào 1959, 4.298 năm 1960, sự suy giảm do không bán được) kể từ đó có số lượng sách bán rất chậm hằng năm (thuộc loại bán được trung bình bảy mươi bản một năm); tiểu thuyết *Ghen* (đường B) của Alain Robbe-Grillet xuất bản năm 1957 bán được năm đầu tiên 746 bản, chỉ sau bốn năm (1960) đạt tới mức bán ở năm đầu tiên của

cuốn tiểu thuyết được giải, và nhờ tăng đều đặn hằng năm kể từ 1960 (20% từ 1960 tới 1964, 19% từ 1964 đến 1968) nên năm 1968 đạt tới con số lũy tích là 29.462 bản; *Trong khi chờ đợi Godot* (đường C) của Samuel Beckett, xuất bản năm 1952 đạt 10.000 bản chỉ sau năm năm nhờ một tỉ lệ tăng trưởng - kể từ 1959 - được duy trì khá ổn định (ngoại trừ năm 1963) ở mức 20% (đường cong ở đây mang dáng dấp đặc biệt kể từ lúc này), cuốn sách năm 1968 (có tới 14.298 bản được bán) đạt tới mức lũy tích là 64.897 bản (Cần phải thêm trường hợp thất bại thuần túy và đơn giản, nghĩa là của một *Godot* mà sự nghiệp bị dừng lại vào cuối năm 1952, để lại một bảng tổng kết cực kì thất thu).

Như thế là người ta có thể nêu đặc trưng các nhà xuất bản khác nhau tùy theo thông báo mà họ dành cho các khoản đầu tư có nguy cơ về dài hạn và các khoản đầu tư chắc chắn cho ngắn hạn, và đồng thời theo tỉ lệ trong số các tác giả, các nhà văn trong thời gian dài và các nhà văn trong thời gian ngắn, các nhà báo kéo dài hoạt động thông thường của mình bằng các bài viết "thời *sự*", "nhân vật" cung cấp chứng cớ của họ cho các tiểu luận hay các truyện kể tự truyện hay các nhà văn chuyên nghiệp ẩn mình trong những chuẩn mực của một thứ thẩm mĩ đã được thừa nhận (văn học được giải, tiểu thuyết thành công,…).

Vào năm 1975, như người ta thấy đối lập nhau các nhà xuất bản nhỏ tiền phong, như Minuit (hay hiện nay là POL) và "nhà xuất bản bự" như Laffont, Tập đoàn Cité, Hachette, các vị thế trung gian của các nhà xuất bản Flammarion, Albin Michel, Calmann-Lévy là những nhà xuất bản cổ có "truyền thống", do những người thừa kế nắm giữ và tìm được trong di sản của mình một sức mạnh và một độ hãm; nhất là Grasset, "nhà xuất bản lớn" cũ kĩ ngày nay được nhập vào trong đế chế của Hachette; và Gallimard, xưa là nhà xuất bản tiền phong, từ lâu đã đạt tới đỉnh cao của sự công nhận và tập hợp một doanh thương hướng tới việc quản lí các vốn

(tái bản, xuất bản sách bỏ túi,…) và các doanh thương dài hạn (“Con đường”, “Tủ sách khoa học nhân văn”), mà các tác giả, như sẽ thấy, cũng được thể hiện trong danh sách các *best-seller* mang tính tri thức. Còn về trường thứ cấp [sous-champ] các nhà xuất bản đúng hơn là hướng đến việc sản xuất dài hạn, tức là hướng đến lớp công chúng “trí thức”, trường thứ cấp này được đa cực hóa quanh sự đối lập giữa Minuit (đại diện cho phái tiền phong đang được thừa nhận) một bên và bên kia là Gallimard nằm ở vị thế thống soái, Le Seuil đại diện cho vị thế trung tâm.

Đặc trưng cho hai cực đối lập nhau của trường xuất bản, các nhà xuất bản như Robert Laffont và Minuit cho phép nhận ra qua sự đa dạng của các khía cạnh ở các nhà xuất bản những sự đối lập chia tách hai khu vực của trường. Một bên là một khu vực kinh doanh rộng lớn (700 nhân viên) xuất bản mỗi năm một số lượng đáng kể sách mới (khoảng 200 đầu sách) và được định hướng mở tới việc tìm kiếm thành công (vào năm 1976, khu vực này cho biết có 7 đầu sách hơn với 100.000 bản, 14 đầu sách hơn 50.000 và 50 cao hơn 20.000), điều đó giả thiết các dịch vụ quan trọng trong việc thúc đẩy thương mại, những chi tiêu đáng kể cho quảng cáo và quan hệ công chúng (đặc biệt trong định hướng với các nhà sách) và toàn bộ chính sách lựa chọn được định hướng bằng chiều đầu tư chắc chắn (cho tới năm 1975, gần một nửa các cuốn sách được xuất bản là sách dịch và số sách đó chứng tỏ sự tồn tại của nước ngoài) và việc tìm kiếm thứ *best-seller*[361]*:* trong “danh sách trao thưởng” mà nhà xuất bản này đối lập với những kẻ “hẵng còn cứng đầu không coi nhà xuất bản của ông như có nhà xuất bản tính văn chương”, người ta nêu những tên tuổi như Bernard Clavel, Max Gallo, Françoise Dorin, Georges-Emmanuel Clancier, Pierre Rey.

Tại phía đối lập, nhà xuất bản Minuit - một doanh nghiệp nhỏ thủ công chỉ sử dụng vài chục người - xuất bản chưa đầy hai mươi đầu sách một năm (tức là đối với tiểu thuyết hay sân khấu chỉ là khoảng bốn mươi tác giả trong vòng hai lăm năm); dành một phần không đáng kể trong ngân quỹ của mình cho quảng cáo (nó thậm chí còn quyết định chiến lược không tham gia các hình thức quảng cáo tiếp thị thô thiển nhất), giống như hồi đầu nó thường có số lượng bán dưới 500 bản ("cuốn sách đầu tiên của P. được bán hơn 500 bản là đầu sách thứ chín của nhà xuất bản") và số đầu sách dưới 3.000 bản (theo một thống kê được thực hiện năm 1975 trên 17 đầu sách được xuất bản từ 1971, nghĩa là trong vòng 3 năm thì 14 cuốn không đạt được con số 3.000, 3 cuốn còn lại không vượt quá 5.000). Là nhà xuất bản thua lỗ (năm 1975), nếu người ta chỉ xem xét các ấn bản mới, nhà xuất bản này sống nhờ "fond" của mình, nghĩa là những thứ lợi nhuận được đảm bảo cho nó bằng những lần xuất bản của các ấn bản đã trở nên nổi tiếng (như trường hợp Godot).

Một nhà xuất bản đi vào chặng khai thác vốn tượng trưng được tích lũy khiến cho cùng tồn tại hai thứ kinh tế khác nhau, một hướng về việc sản xuất và tìm kiếm (như ở Gallimard và với tủ sách do Georges Lambrich thành lập) và một hướng về việc khai thác fond và việc phát hành các sản phẩm đã được thừa nhận (với những bộ sách như La Pléiade, nhất là Folio hay Idée[362]). Người ta dễ hình dung những mâu thuẫn có nguyên cớ từ những sự không tương thích giữa hai loại nền kinh tế[363]: tổ chức thích hợp để sản xuất, phát hành và nâng cao giá trị một loại sản phẩm, lại không phù hợp đối với loại kia; ngoài ra, sức nặng mà các đòi hỏi của việc phát hành và quản trị làm đè nặng lên thiết chế và lên các cách thức tư duy của những người có trách nhiệm có xu hướng loại trừ các khoản đầu tư trù ro, khi các tác giả có thể gây ra những điều đó không sớm đổi hướng về phía những nhà xuất bản khác. Rõ ràng là, nếu sự biến mất của người sáng lập

có thể làm tăng rủi ro, thì sự biến mất đó không đủ để giải thích một tiến trình như thế vốn gắn với logic của sự phát triển ở các doanh nghiệp sản xuất văn hóa.

Không đi sâu vào một phân tích hệ thống của trường các phòng tranh, đồng đẳng với trường các nhà xuất bản, vì có thể lại rơi vào những điều lặp lại, người ta chỉ có thể quan sát thấy rằng ở đây những sự khác nhau tùy theo sự xưa cũ (và danh tiếng), do vậy tùy theo mức độ được vinh danh và theo giá trị buôn bán của các tác phẩm được sở hữu, vạch ra rõ ràng những khác biệt trong mối quan hệ với "nền kinh tế". Không có "máng cỏ" riêng, các "phòng tranh bán tranh" (như khu Beaubourg chẳng hạn) trưng bày một sự lựa chọn (vào năm 1977) tương đối chiết trung các họa sĩ của các thời kì, các trường phái và thời đại rất khác nhau (các nhà trừu tượng cũng như các nhà hậu tượng trưng, một vài nhà siêu - hiện thực Âu châu, các nhà tân hiện thực), nghĩa là các tác phẩm, vì dễ hiểu hơn (do sự chuẩn mực hóa của chúng cao hơn hoặc khả năng "trang trí" của chúng), có thể tìm được những người mua ngoài những nhà sưu tập chuyên nghiệp và bán chuyên nghiệp (những người tham gia vào các khung khổ "bóng bẩy" và "các nền công nghiệp thời trang", như một người đưa tin đã nói); như vậy chúng có khả năng định vị và thu hút một phân số các họa sĩ tiền phong đã có chút danh tiếng bằng việc mang đến cho họ một hình thức thừa nhận có phần hứa hẹn, nghĩa là một thị trường ở đó giá cả cao hơn rất nhiều trong các phòng tranh tiền phong[364]. Ngược lại, các phòng tranh, như Sonnabend, Denise Rene hay Durand-Ruel ghi dấu lịch sử hội họa, là vì mỗi phòng tranh ở từng thời kì có thể tập hợp một "trường phái", được đặc trưng bằng một *đảng phái hệ thống*[365]. Như người ta có thể nhận ra, trong sự kế tiếp của các họa sĩ được phòng tranh Sonnabend giới thiệu, logic của một sự phát hiển nghệ thuật dẫn từ "hội họa Mĩ mới" và từ nghệ thuật bình dân (Pop Art) với các họa sĩ như Rauschenberg, Jaspers John, Jime Dine

đến những Oldenburg, Lichtenstein, Wesselman, Rosenquist, Warhol, đôi khi bị xếp loại dưới cái nhãn của *Nghệ thuật tối giản* [Minimal Art], tới những tìm kiếm mới nhất của nghệ thuật nghèo nàn, của nghệ thuật ý niệm [art conceptuel] hay của nghệ thuật bằng sự tương ứng. Tương tự thế, mối liên quan rất rõ ràng giữa sự trừu tượng hình học làm nên danh tiếng của phòng tranh Denise René (được thành lập năm 1954 và được khánh thành bằng một triển lãm Vasarely) và nghệ thuật chuyển động [art cinétique], của các họa sĩ như Max Bill và Vasarely làm nên một dạng của mối quan hệ giữa những tìm kiếm thị giác [visuel] của thời giữa hai cuộc thế chiến (nhất là các kiếm tìm của Bauhaus) với các tìm tòi quang học [optique] và kĩ nghệ của thế hệ mới.

Hai hình thức già cỗi

Như vậy sự đối lập giữa hai cực, và giữa hai quan điểm về "nền kinh tế", điều ấy là rõ ràng, mang hình thức của sự đối lập giữa hai *chu trình sống của doanh nghiệp sản xuất văn hóa,* hai *cách thức già cỗi* của các doanh nghiệp, của các nhà sản xuất và các sản phẩm, chúng hoàn toàn loại trừ nhau. Sức nặng của chi phí chung và mối quan tâm tương ứng của năng suất tư bản, những thứ buộc các tập đoàn khổng lồ có cổ đông (như Laffont) phải cho quay vòng rất nhanh số vốn, cũng chi phối trực tiếp chính sách văn hóa của họ, đặc biệt là việc lựa chọn các bản thảo[366]. Ngoài ra, các doanh nghiệp sản xuất có chu trình ngắn này, theo lối của loại mặt hàng xa xỉ, phụ thuộc một cách chặt chẽ vào toàn bộ tiền bạc và thiết chế "thúc đẩy thương mại" vốn cần được thực hiện thường xuyên và được huy động một cách đều đặn[367]. Ngược lại, nhà xuất bản nhỏ có thể biết rõ, với sự trợ giúp của các cố vấn đồng thời với các tác giả của nhà xuất bản, toàn bộ các tác giả và các cuốn sách được xuất bản. Các chiến lược được nhà

xuất bản nhỏ thực hiện trong mối quan hệ với báo chí thích ứng hoàn hảo với những đòi hỏi của vùng tự trị nhất của trường, ở đó áp đặt việc từ chối những thỏa hiệp tạm thời và có xu hướng đối lập sự thành công với giá trị nghệ thuật thuần túy. Thành công mang tính tượng trưng và kinh tế của việc sản xuất có chu trình dài hơi phụ thuộc (ít ra ở giai đoạn đầu của nó) vào hành động của một vài "kẻ khám phá", nghĩa là vào các tác giả và các nhà phê bình xây dựng nhà xuất bản bằng việc mang đến cho nó uy tín (qua việc in ấn ở nhà xuất bản, mang tới các bản thảo, nói có lợi cho các tác giả), và phụ thuộc cả vào hệ thống giảng dạy, vốn có khả năng duy nhất là mang đến đúng lúc một công chúng được biến đổi.

Trong khi mà việc tiếp nhận các sản phẩm được gọi là "thương mại" gần như độc lập với mức độ giáo dục của những người tiếp nhận, các tác phẩm nghệ thuật "thuần túy" lại chỉ thâm nhập được vào những người tiêu thụ có khả năng và xu hướng vốn là điều kiện cần thiết cho việc ưa thích chúng. Kết quả là các nhà sản xuất-cho-nhà sản xuất [nghệ thuật vi nghệ thuật - ND] phụ thuộc trực tiếp vào thiết chế trường học, thế mà họ lại không ngừng nổi dậy chống lại nó. Trường học chiếm một vị thế tương tự của Nhà thờ, mà theo Max Weber nó phải "lập nên một cách hệ thống nền tảng và giới hạn học thuyết đắc thắng mới và bảo vệ cái cũ chống lại những cuộc tấn công có tính báo trước, thiết lập điều đã có và điều chưa có giá tộ thiêng liêng và làm cho nó thâm nhập vào trong niềm tin của những người vô thần": thông qua những giới hạn giữa cái xứng đáng được truyền lại và thu nhận với những thứ không xứng, trường học tái tạo liên tục sự khác biệt giữa các tác phẩm đã được thừa nhận và các tác phẩm không chính thống, và đồng thời giữa cách thức chính thống và cách thức phi chính thống tiếp cận các tác phẩm chính thống. Bằng chức năng này, nhà trường khác biệt với các bậc khác nhờ nhịp độ, đặc biệt chậm, trong hành động của mình: gắn với việc hoàn thành chức năng *kẻ khám phá* của

mình, các nhà phê bình tiền phong buộc phải đi vào những sự trao đổi xác nhận phép mầu thường biến họ thành những phát ngôn viên, đôi khi thành các ông bầu của các nghệ sĩ và nghệ thuật của họ; các bậc như Hàn lâm viện hay đoàn thể những người làm ở viện bảo tàng phải kết hợp truyền thống và sự sáng tạo chừng mực trong giới hạn mà pháp chế văn hóa của họ tác động lên những người đương thời. Thiết chế trường học, vốn có tham vọng bá chủ sự thừa nhận các tác phẩm quá khứ và việc sản xuất, thừa nhận (do danh nghĩa trường học) của những người tiêu thụ đúng chuẩn, chỉ chấp nhận *post mortem* [sau khi chết] và sau một thời gian dài, dấu hiệu thừa nhận không sai lầm này là việc điển chế các tác phẩm như loại cổ điển bằng việc đưa vào các chương trình học.

Như vậy sự đối lập là hoàn toàn giữa *best-sellers* không tương lai và các tác phẩm cổ điển - loại *best-sellers* dài hạn cần tới hệ thống giảng dạy để có được sự thừa nhận cho mình, do vậy thị trường của chúng rộng và bền vững. Được gắn vào trong các đầu óc như là nguyên tắc phân chia căn bản, sự đối lập tạo nên hai lối biểu hiện đối lập của hành động nhà văn, và thậm chí của nhà xuất bản, thương nhân chất phác hay người khai phá dũng cảm, kẻ chỉ có thể thành công nếu anh ta nhận ra đầy đủ các quy luật và trò chơi đặc thù của việc sản xuất "thuần túy". Tại cực dị trị nhất [hétéronome] của trường, nghĩa là đối với các nhà xuất bản và nhà văn hướng tới việc bán hàng và đối với công chúng, thành công bằng chính nó là một bảo đảm về giá tri. Chính điều đó làm cho, trên thị trường này, thành công đi liền với thành công: người ta đóng góp vào việc tạo nên những *best-seller* bằng việc công bố số lượng đầu sách; các nhà phê bình không thể làm gì khác tốt hơn đối với một cuốn sách hay một vở kịch ngoài việc "tiên báo thành công" cho nó ("Điều ấy hẳn sẽ đi thẳng tới thành công"[368]; "tôi nhắm mắt đánh cá thành công của *Tournant*"[369]). Thất bại hiển nhiên là một sự lên án không thương xót: ai không có công chúng là

không có tài năng (chính Robert Kanters nói tới "các tác giả không tài năng và không công chúng theo kiểu Arrabal"[370]).

Nằm ở cực đối lập, thành công tức thời có cái gì đó đáng ngờ: hệt như nếu nó giảm bớt thứ đồ cúng tượng trưng từ một tác phẩm không giá trị đến một kiểu "có đi có lại" đơn giản của một sự trao đổi thương mại. Cách nhìn biến sự khổ hạnh tại thế gian này thành điều kiện cho sự cứu rỗi ở thế giới bên kia tìm được nguyên tắc của mình trong logic đặc thù của thuật giả kim tượng trưng, muốn rằng các khoản đầu tư chỉ được trả lại nếu chúng (hay dường như) được thực hiện bằng số vốn đầu tư mạo hiểm [a fonds perdus], theo cách của một món quà, thứ chỉ được đảm bảo cho món hồi đáp quý giá nhất là "sự thừa nhận" nếu như thành công được xem như là không cần trả lại; và giống như trong món quà tặng mà thành công cải biến thành sự rộng lượng bằng cách che khuất món quà đáp lại sẽ đến, chính *khoảng cách thời gian cách quãng* trở thành màn ảnh và giấu đi cái lợi lộc được hứa hẹn cho những khoản đầu tư ít hấp dẫn nhất[371].

Số vốn "kinh tế" chỉ đảm bảo lợi lộc đặc thù mà trường mang đến - và đồng thời các lợi lộc "kinh tế" mà các lợi ích thường mang đến đúng hạn - nếu số vốn được cải biến lần nữa thành vốn tượng trưng. Sự tích tụ chính đáng duy nhất, đối với tác giả cũng như đối với nhà phê bình, đối với nhà buôn tranh cùng như đối với nhà xuất bản hay giám đốc nhà hát, là làm cho mình nổi tiếng, một cái tên danh tiếng và được thừa nhận, số vốn thừa nhận bao hàm một khả năng thừa nhận các đối tượng (đó là hiệu ứng dấu vết hay chữ kí) hay con người (bằng việc xuất bản, triển lãm,…), tức là khả năng mang đến giá trị và rút ra các lợi lộc từ tiến trình này.

Là loại buôn bán các đồ vật mà lại không hề có giao thương, việc buôn bán nghệ thuật "thuần túy" thuộc về lớp các hành vi thực tiễn ở đó logic của nền kinh tế tiền tư bản chủ nghĩa vẫn tiếp tục (như trong một trật-tự

khác, nền kinh tế của những sự trao đổi giữa các thế hệ, và nói chung hơn nữa là của gia đình và của mọi quan hệ *philia)*[372]*:* những sự *khước từ* đầy thực tiễn, những hành vi *kép có tính nội tại, mơ hồ* này mang đến hai cách hiểu đối lập nhau nhưng cũng đầy sai lầm, chúng làm nên từ đó sự song trùng và nhân đôi trong bản chất bằng việc quy giản những thứ đó hoặc xuống mức khước từ, hoặc xuống điều bị khước từ, hoặc đến sự thờ ơ, hoặc đến hứng thú. Thách thức mà chúng nêu lên cho mọi thứ kinh tế học nằm chính ở chỗ là chúng chỉ có thể được hoàn tất bằng thực tiễn - chứ không chỉ bằng việc thể hiện - với giá của một sự kìm nén ổn định và tập thể của hứng thú "kinh tế" thuần túy và của sự thật thực tiễn mà việc phân tích "kinh tế" cho thấy điều đó.

Việc kinh doanh "kinh tế" bị từ chối của nhà buôn tranh hay nhà xuất bản, ở đó nghệ thuật và chuyện buôn bán hài hòa với nhau, không thể thành công, ngay cả về "mặt kinh tế" nếu việc kinh doanh đó không được định hướng bằng việc làm chủ thực tiễn các quy luật hoạt động và các đòi hỏi đặc thù của trường. Nhà thầu về mặt sản xuất văn hóa phải hợp nhất một sự kết hợp hoàn toàn không chắc chắn - dù là cực hiếm - của tinh thần thực tế vốn bao gồm những nhượng bộ tối thiểu trước các yêu cầu "kinh tế" bị từ chối (và không bị phủ nhận), với niềm tin "thờ *ơ*" vốn loại trừ những đòi hỏi đó. Với một sự kiên quyết như thế, Beethoven - đối tượng tuyệt vời của sự tụng ca thánh nhân về người nghệ sĩ "thuần túy" - đã bảo vệ các lợi ích kinh tế của mình, nhất là quyền tác giả với việc bán các bản tổng phổ; sự kiên quyết đó được hiểu một cách trọn vẹn nếu người ta biết nhìn một hình thức đặc thù của tinh thần doanh thương trong các hành vi xuất sắc nhất để vấp phải thói thoát tục của việc thể hiện kiểu lãng mạn ở người nghệ sĩ: nếu không phải ở tình trạng mới chớm xuất hiện, thì ý định cách mạng phải được đảm bảo bằng các phương tiện "kinh tế" cho một tham vọng không thể quy giản ở dạng "nền kinh tế" (chẳng hạn với Beethoven

có dàn nhạc quy mô lớn). Tương tự thế, nếu mọi thứ đối lập thương nhân thuần túy với nhà xuất bản hay nhà buôn tranh hành động như là "người khám phá", thì nhà buôn nghệ thuật không phải không đối lập với những người tham gia vào cùng khuynh hướng trong chiều kích thương mại và trong chiều kích văn hóa của việc doanh thương của họ (kiểu như Amoux [nhân vật buôn đồ gốm sứ nghệ thuật trong tiểu thuyết *Giáo dục tình cảm* - ND]): "Một lỗi lầm về giá thành hay về số lượng xuất bản có thể gây nên những thảm họa, ngay cả nếu việc bán hàng trôi chảy nhất. Khi Jean-Jaques Pauvert đưa vào xưởng in việc tái bản cuốn *Littré* [từ điển danh tiếng của Pháp thế kỉ XIX - ND], việc kinh doanh được hình dung là thịnh vượng do số lượng không ngờ những người đăng kí. Nhưng khi xuất xưởng, do một lỗi về báo giá khiến cho mỗi cuốn sách bị mất khoảng mười lăm quan. Nhà xuất bản buộc phải nhượng vụ làm ăn cho một chi nhánh khác"[373]. Sự mơ hồ sâu hun hút của vũ trụ nghệ thuật là điều làm cho, một bên những kẻ mới vào không có vốn có thể hiện diện được trên thị trường bằng việc viện đến các giá trị mà nhân danh chúng những kẻ chiếm ưu thế đã tích tụ số vốn tượng trưng của mình (ít hay nhiều từ đó được cải biên thành số vốn "kinh tế"); bên kia chỉ có những ai có thể tính toán và dàn xếp với những đòi hỏi "kinh tế" thuộc vào nền kinh tế bị chối bỏ có thể nhận được đầy đủ các lợi lộc tượng trưng và thậm chí cả "kinh tế" cho các khoản đầu tư tượng trưng của họ.

Những sự khác biệt chia tách các doanh nghiệp nhỏ tiên phong với những "đại xí nghiệp" chồng lấn lên những sự khác biệt mà người ta có thể làm, từ khía cạnh các sản phẩm, giữa "cái mới" - tạm thời không có giá trị kinh tế - cái "cũ kĩ" dứt khoát không còn giá trị, và cái "cổ xưa" hay cái "cổ điển" có một giá trị kinh tế ổn định và tăng trưởng đều; hoặc còn lên cả những sự khác biệt được thiết lập từ khía cạnh nhà sản xuất giữa phái tiên phong - luôn được tuyển mộ ở lớp trẻ (về mặt sinh học) nhưng không giới

hạn ở một thế hệ, các tác giả hay nghệ sĩ "đã hoàn thành" hay "bị vượt qua" (họ có thể trẻ về mặt sinh học) - và phái tiền phong được thừa nhận, tức các nhà "cổ điển".

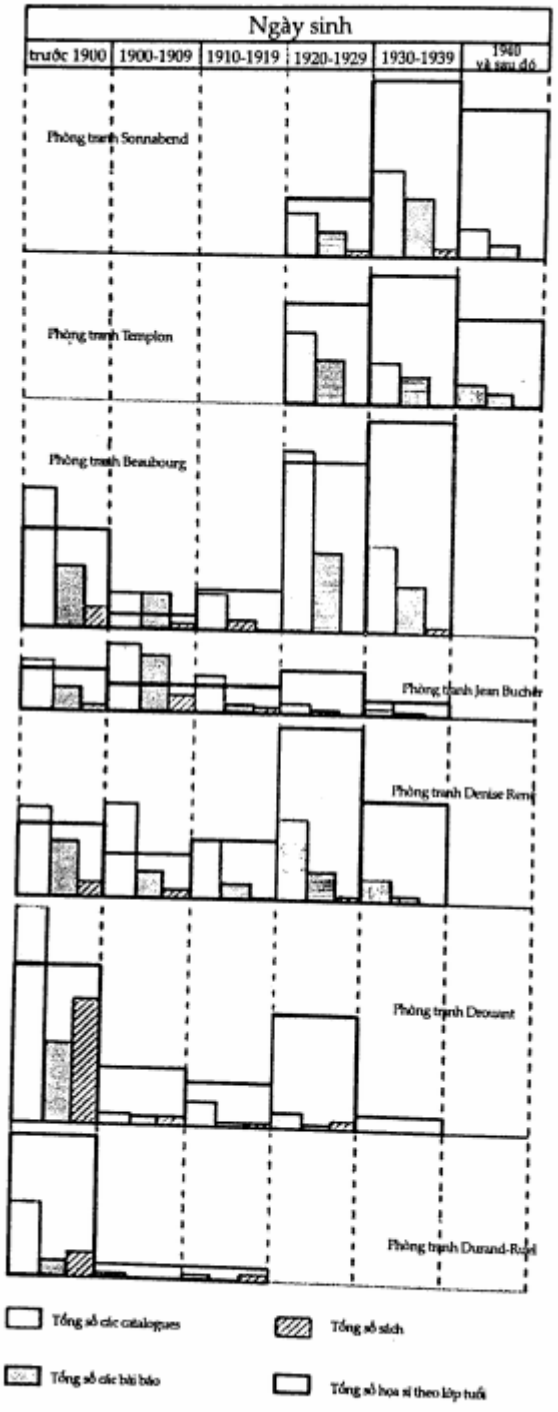
Để tin vào điều đó, chỉ cần xem xét mối quan hệ giữa tuổi tác (về mặt sinh học) của các họa sĩ và *tuổi nghệ sĩ*, được đánh giá theo vị thế mà trường chỉ định trong không-thời gian. Các họa sĩ của phòng tranh tiền phong cũng đối lập với các nghệ sĩ cùng tuổi tác (về mặt sinh học) triển lãm trong các phòng tranh bên hữu ngạn sông Seine và các họa sĩ già cả hơn hay đã chết từng được trưng bày ở những phòng tranh này: họ chẳng có gì chung với các nghệ sĩ cùng tuổi ngoài tuổi tác sinh học; họ chung với các họa sĩ có tên tuổi - những người đối lập với họ về thời đại nghệ thuật vốn được đo bằng thế hệ (các cuộc cách mạng) nghệ sĩ - trong việc chiếm giữ một vị thế tương đồng trong các trạng thái về sau (như đã thấy qua các chỉ dẫn thừa nhận như catalogue, bài báo hay sách đi kèm với tác phẩm của họ).

Nếu xem xét tháp tuổi tác của toàn bộ các họa sĩ bị "giam"[374]" trong các phòng tranh khác nhau, người ta sẽ quan sát trước tiên thấy một quan hệ khá trung tính (cũng thấy rõ ở các nhà văn) giữa tuổi tác các họa sĩ và vị thế các phòng tranh trong trường sản xuất: nằm trong lát cắt 1930-1939 ở Sonnabend (và 1920-1929 ở Templon), phòng tranh tiền phong, trong lát cắt 1900-1909 ở Denise René (hay phòng tranh nước Pháp), phòng tranh tiền phong được thừa nhận, thời đại điệu thức [âge modal] nằm trong giai đoạn trước năm 1900 ở chỗ của Drouant (hay là ở chỗ Druand-Ruel), trong khi mà các phòng tranh, như Beaubourg (hay Claude Bernard), chiếm những vị thế trung gian giữa tiền phong và tiền phong được thừa nhận, và cả giữa "phòng bán tranh" và "phòng tranh học đường", các phòng tranh

như Beaubourg cho thấy một cấu trúc lưỡng thức [bimodal] (với một cách thức trước 1900 và cách kia của những năm 1920-1929).

Khi hòa hợp trong trường hợp các họa sĩ tiền phong (được Sonnabend hay Templon triển lãm), tuổi tác sinh học và tuổi tác nghệ sĩ (mà phương cách tối ưu hẳn là thời kì xuất hiện của phong cách tương ứng trong lịch sử tương đối tự trị của hội họa) có thể lệch trong trường hợp của những người kế tục hàn lâm thuộc đủ loại cách thức chuẩn mực của quá khứ, những người này được trưng bày - bên cạnh những họa sĩ nổi tiếng nhất của thế kỉ trước - trong các phòng tranh của hữu ngạn sông Seine, những phòng tranh vốn thường nằm ở khu vực thương mại cao cấp, như Drouant hay Drouant-Ruel, đó là "thương nhân cho các nhà ấn tượng chủ nghĩa". Ra khỏi những hố hóa thạch của một thời đại khác, các họa sĩ này - trong hiện tại họ làm nên cái mà phái tiền phong đã làm trong quá khứ (giống như những *kẻ làm hàng giả,* nhưng có trách nhiệm) - làm nên một thứ nghệ thuật không thuộc về thời đại mình, nếu có thể nói như vậy.

Các phòng tranh và họa sĩ có tranh ở đó



Ngược với những nghệ sĩ tiền phong có thể nói là "trẻ" hơn hai lần, do tuổi nghệ sĩ và do cả sự từ chối (tạm thời) với tiền bạc và với những sự vĩ đại thời gian mà sự già cỗi nghệ thuật đạt tới, các nghệ sĩ hóa thạch có thể coi là hai lần già, do tuổi nghệ thuật của họ và của mô thức sản xuất cũng như do toàn bộ một phong cách sống mà phong cách trong tác phẩm là một chiều kích trong đó, và nó bao hàm sự tuân phục trực tiếp và tức thời với những đòi hỏi và những phần thưởng thế tục[375].

Các họa sĩ tiền phong có nhiều cái chung hơn với phái tiền phong của quá khứ hơn là với hậu đội của chính phái tiền phong đó; và trước hết, [đó là] sự vắng mặt dấu hiệu *vinh danh* siêu nghệ sĩ hay nếu muốn nói *nhất thời*, mà các nghệ sĩ hóa thạch, tức các họa sĩ có tiếng tăm, thường xuất thân từ các trường nghệ thuật, được trao giải, thành viên các hội đồng, nhận Bắc đẩu bội tinh, được cấp các đơn đặt hàng chính thức, được cung cấp đầy đủ. Nếu người ta loại trừ nhóm tiền phong của quá khứ, quả thực người ta nhận ra được rằng các họa sĩ được trưng bày ở phòng tranh Drouant phần lớn họ thể hiện những tính cách hoàn toàn trái ngược với hình ảnh người nghệ sĩ mà các nghệ sĩ tiền phong thừa nhận và các nghệ sĩ ngợi ca. Thường có gốc gác, thậm chí ở tỉnh lẻ, các họa sĩ này thường có điểm buông neo chính trong đời sống nghệ sĩ Paris là sự phụ thuộc vào phòng tranh vốn đã "khám phá" ra nhiều người trong số họ. Rất nhiều người đã triển lãm ở đó lần đầu tiên và/hoặc được giải thưởng Drouant cho hội họa trẻ lăng xê. Bị trường Mĩ thuật bỏ qua, hẳn là nhiều hơn cả các họa sĩ tiền phong (khoảng một phần ba trong số họ đã qua trường Mĩ thuật, trường Mĩ thuật thực hành hay Nghệ thuật trang trí ở Paris, ở tỉnh hay chốn quê hương), họ thích tự coi là "học trò" của người này người kia, và thực hiện theo cách của mình một thứ nghệ thuật hàn lâm (thường nhất là hậu ấn tượng), các đề tài (cảnh biển, chân dung, ám dụ, cảnh đồng quê, nu, cảnh xứ Provence,…) và các cơ hội (trang hoàng sân khấu, minh họa sách

đất tiền,…). Thứ nghệ thuật không có lịch sử này thường đảm bảo nhất cho họ một *sự nghiệp* đích thực, được đánh dấu bằng những phần thưởng và những sự thăng tiến đa dạng, như các giải thưởng và các huy chương (cho 66 trong số 133 người), và được tưởng thưởng bằng việc có những vị thế quyền lực trong các cấp được thừa nhận và chính thức (rất nhiều người trong số họ là các hội viên, chủ tịch hay thành viên của ủy ban của các salon lớn theo truyền thống), hay trong những bậc tái sáng tạo và chính thức hóa (giám đốc các trường Mĩ thuật ở tỉnh, giáo sư ở Paris, ở trường Mĩ thuật hay Nghệ thuật trang trí, nhân viên bảo tàng,…). Đây là hai ví dụ:

Sinh ngày 23 tháng 5 năm 1914 ở Paris. Thường lui tới Trường Mĩ thuật. Triển lãm riêng ở New-York và Paris. Tham gia Grand Salon de Paris. Giải hình họa Cuộc thi chung 1957. Các tác phẩm trong bảo tàng và sưu tập tư nhân.

Sinh năm 1905. Học trường Mĩ thuật Paris. Hội viên các Salon độc lập và Salon mùa thu. 1958 nhận giải lớn của Trường mĩ thuật của thành phố Paris. Các tác phẩm ở bảo tàng Nghệ thuật hiện đại Paris và trong nhiều bảo tàng của Pháp và nước ngoài. Nhân viên bảo tàng Honfleur. Nhiều triển lãm riêng trên toàn thế giới.

Rất nhiều người trong số họ cuối cùng đã nhận những danh hiệu ít mơ hồ nhất của sự vinh danh nhất thời, như Bắc đẩu bội tinh, hẳn là đổi lấy một sự ghim lại vào thế kỉ, qua trung gian của những sự tiếp xúc chính trị-hành chính mà các "đơn đặt hàng" hay những sự qua lại với giới thượng lưu mang lại nhờ chức vị "họa sĩ chính thức":

Sinh năm 1909. Họa sĩ phong cảnh và chân dung. Thực hiện chân dung cho S. S. Jean XXIII cũng như chân dung những người nổi tiếng thời chúng ta (Cecile Sorel, Mauriac…) được giới thiệu ở phòng tranh Drouant trong năm 1957 và 1959. Giải thưởng các họa sĩ nhân chứng thời đại.

Tham gia vào Grand Salon và là nhà tổ chức. Tham gia Salon de Paris được phòng tranh Drouant tổ chức ở Tokyo năm 1961. Các bức tranh của ông hiện diện ở nhiều viện bảo tàng của Pháp và bộ sưu tập trên toàn thế giới.

Sinh năm 1907. Bắt đầu ở Salon mùa thu. Chuyến đi đầu tiên của ông ở Tây Ban Nha gây ấn tượng mạnh cho ông và giải thưởng lớn đầu tiên ở Rome (1930) khiến ông lưu trú dài ngày ở Italia. Sự nghiệp của ông gắn bó với các vùng Địa Trung Hải: Tây Ban Nha, Ý, Provence. Là tác giả minh họa cho các sách quý, ma két cho sân khấu. Thành viên Viện nghiên cứu. Triển lãm ở Paris, London, New York, Geneve, Nice, Bordeaux, Madrid. Tác phẩm có ở nhiều bảo tàng nghệ thuật hiện đại và bộ sưu tập tư nhân ở Pháp và nước ngoài. Huân chương Bắc đẩu bội tinh[376].

Những tính chất hợp thức như thế có thể được quan sát từ phía các nhà văn. Là như thế khi "các nhà trí thức thành công bằng tri thức" (nghĩa là tổng thể các tác giả được nêu trong "lựa chọn" *Bán nguyệt san văn chương* [La Quinzaine littéraire] trong thời gian từ 1972-1974) trẻ hơn các tác giả *best-seller* (nghĩa là toàn bộ các tác giả được nêu trong bảng nhận giải hằng tuần của tờ *l'Express* trong những năm 1972-1974), và nhất là ít được các giám khảo văn chương trao thưởng (31% so với 63%), và đặc biệt bởi các giám khảo "gây hại" nhất dưới con mắt của các "trí thức", và ít danh hiệu nhất (4% so với 22%). Trong khi mà các *best-seller* được in chủ yếu ở những nhà xuất bản lớn chuyên về những cuốn bánh chạy, Grasset, Flammarion, Laffont và Stock, thì các "tác giả có thành công kiểu trí thức", đến hơn một nửa, được xuất bản ở ba nhà xuất bản mà việc sản xuất chỉ chuyên hẳn về công chúng "trí thức" như Gallimard, Le Seuil, và Minuit.

Những sự đối lập này rõ hơn nếu so sánh nhất quán hơn các tác giả giữa các nhà xuất bản Laffont và Minuit. Rõ ràng trẻ hơn, nhà xuất bản Minuit ít hơn hẳn về các giải thưởng và nhất là ít hơn hẳn các danh hiệu[377]. Quả

thực, đó là hai nhóm nhà văn gần như không thể so sánh được mà hai nhà xuất bản có: một bên mẫu hình chủ đạo là mẫu hình của nhà văn "thuần túy", tham gia vào những tìm kiếm hình thức và rất xa với "thế kỉ"; một bên là vị thế đứng đầu gắn với những nhà văn - nhà báo và các nhà báo - nhà văn sản xuất các tác phẩm "vừa lịch sử vừa báo chí", "thuộc vào loại tiểu sử và xã hội học, nhật kí và truyện phiêu lưu, phân cảnh điện ảnh và nhân chứng công lí"[378]": "nếu tôi xem xét danh sách các tác giả của mình, tôi thấy một bên những người xuất thân từ báo chí đi tới sách như Gaston Bonheur, Jaques Peuchmaurd, Henri-Francois Rey, Bernard Clavel, Olivier Told, Dominique Lapiere,… và những người xuất phát từ trường đại học như Jean-Francois Revel, Max Gallo, Georges Belmont thì đi theo đường ngược lại", cần bổ sung thêm vào loại nhà văn này, rất tiêu biểu trong hoạt động xuất bản "thương mại", các tác giả nhân chứng, "những người nổi tiếng" trong chính trị, thể thao, hay sân khấu thường viết theo đơn đặt hàng và đôi khi với sự trợ giúp của một nhà văn - nhà báo[379].

Các sách bán chạy *best-sellers* và các tác giả được thừa nhận[23]

Ngày sinh	Tin nhanh số 92	NG.san số 106
Sinh trước 1900	4	7
1900-1909	10	27
1910-1919	17	15
1920-1929	33	28
1930-1939	11	15
Từ sau 1940	5	5
Không thống kê	12	9

Giải thưởng	Tin nhanh số 92	NG.san số 106
Không có giải	28	68
Có giải	48	31
Trong đó giải Renaudot		
..... *giải Concourt*	52	6
... *giải Interallie*		
... *giải Femina*		
... *giải Medicis*		4
... *giải Nobel*		2

Nghề nghiệp		
Văn nhân	35	22
Giảng viên đại học	5	48
Nhà báo	26	6
Bác sĩ tâm lí		2
Nghề khác	10	7
Không thống kê	16	11

Các huân huy chương		
Không	44	79
Có	35	22
Trong đó Bắc đẩu bội tinh hay Huy chương nghề nghiệp	28	18
Nr	13	5

Để xây dựng danh sách các tác giả được thừa nhận bởi công chúng trí thức rộng rãi, chúng tôi giữ lại toàn bộ các tác giả Pháp còn sống được trích trong mục thường niên "Bán nguyệt san khuyên đọc" của tờ *Bán nguyệt san văn chương* trong các năm từ 1972-1974. Liên quan tới phạm trù các tác giả đối với công chúng rộng rãi, chúng tôi giữ lại các tác giả Pháp còn sống có lượng phát hành lớn nhất trong hai năm 1972-1973, và danh sách được lập trên thông tin của 29 nhà sách tiếng Pháp ở Paris và các tỉnh vốn thường được công bố trên tờ *Tin nhanh*. Việc chọn lựa của tờ Bán nguyệt san văn chương chia rõ làm phần có một số lớn các bản dịch nước ngoài (43% các tên sách được trích) và phần tái bản các tác giả kinh điển

(như Colette, Dostoïevski, Bakounine, Rosa Luxembourg), tức là cố gắng cập nhật thời sự thế giới văn chương; còn danh sách của *Tin nhanh* chỉ cho thấy 12% bản dịch nước ngoài, cũng là các tác giả bán chạy của quốc tế (Desmond Morris, Mickey Spillane, Pearl Buck…).

Khu vực địa lí			Nhà xuất bản		
Tỉnh lẻ	5	15	Gallimard	8	34
Trong đó vùng phụ cận Paris	2	5	Seuil	7	12
Miền Trung (Midi)	1	4	Denoel	3	6
Trong đó các vùng khác	2	4	Flammarion	11	5
Nước ngoài	2	4	Grasset	14	8
Paris và vùng ngoại thành	62	57	Stock	11	1
Quận 6/7	19	19	Laffont	18	3
Quận 8/16/ngoại thành phía tây	23	11	Plon	1	4
Quận 5/13/14/15	11	11	Fayard	5	4
Các quận khác	7	9	Calmann-Lévy	1	2
Vùng ngoại thành khác	2	7	Albin Michel	5	
Không thống kê	23	32	Các nhà khác	11	33

□ Tổng số vượt quá Số lượng N, thì cùng tác giả đó có thể in ở các nhà xuất bản khác nhau.

Rõ ràng là tính trội mà trường sản xuất văn hóa dành cho giới trẻ một lần nữa gợi đến sự chối bỏ quyền lực và thứ "kinh tế" làm nền tảng cho nó: nếu do các biểu hiện bên ngoài và nhất là thói quen [hexis[380]] hữu hình của họ, các nhà văn và các nghệ sĩ thường có xu hướng tự xếp mình vào "giới trẻ", thì đó là bằng những việc thể hiện như trong thực tế, sự đối lập giữa các lứa tuổi đều tương đồng với sự đối lập giữa "ông tư sản" nghiêm túc và sự từ chối "tri thức" của tinh thần nghiêm túc, và chính xác hơn là khoảng cách với đồng tiền và với quyền lực, khoảng cách này duy trì một mối quan hệ mang tính nhân quả qua lại với quy chế kẻ thống trị - kẻ bị trị, mãi mãi hay tạm thời xa rời đồng tiền và quyền lực.

Người ta có thể bằng giả thiết đặt ra rằng việc thâm nhập vào các chỉ dấu xã hội của tuổi chín chắn, vừa là điều kiện vừa là kết quả của việc thâm nhập vào các vị thế quyền lực, và việc rời bỏ những cách thực hành gắn với sự vô trách nhiệm của thiếu niên (mà trong đó có những cách thực hành văn hóa hay thậm chí chính trị kiểu "tiền phong chủ nghĩa"), cả hai điều đó cần càng ngày càng sớm hơn khi đi từ các nghệ sĩ tới các giáo sư, từ các giáo sư tới các thành viên nghề nghiệp tự do, từ những người là cán bộ tới các ông chủ; hay là các thành viên của cùng một tầng lớp chung độ tuổi sinh học, chẳng hạn toàn bộ học sinh của các trường lớn [grandes écoles], có những tuổi xã hội khác nhau, thứ được thể hiện bằng những tính chất và hành vi mang tính tượng trưng khác nhau tùy theo tương lai khách quan được hứa hẹn: sinh viên các trường Mĩ thuật hẳn là có "vẻ trẻ trung" hơn các sinh viên trường Sư phạm [normalien], bản thân những người này lại trẻ hơn sinh viên Bách khoa hay sinh viên của Học viện Hành chính ENA hay trường Thương mại cao cấp HEC[381]. Cần phân tích theo bản thân logic mối quan hệ giữa giới tính bên trong các miền thống trị của trường quyền lực, và nhất là những hiệu ứng của vị thế kẻ thống trị - bị trị, vị thế ấy rơi vào phụ nữ của giới tư sản và đưa họ lại gần với (về mặt cấu trúc) các thanh niên "tư sản" và các trí thức, vì nó chuẩn bị cho họ trước một vai trò trung gian giữa các phân số thống trị và bị trị (mà họ thường đặc biệt đóng vai trò thông qua các salon).

Ghi dấu ấn

Nhưng ưu thế được dành cho "tuổi trẻ", và cho các giá trị thay đổi và độc đáo gắn với tuổi trẻ không thể hiểu được một cách hoàn toàn từ lí do duy nhất từ các "nghệ sĩ" tới các "ông tư sản"; ưu thế cũng thể hiện quy luật đặc thù của việc thay đổi trường sản xuất, nghĩa là quy luật biện chứng

của sự khác biệt: sự khác biệt tất làm cho các thiết chế, các trường phái, các tác phẩm và các nghệ sĩ - những thứ hay những người "bắt đầu" rơi vào quá khứ - trở thành thứ *kinh điển hay bị loại bỏ,* hay thấy mình bị ném khỏi *lịch sử* hay "đi qua" lịch sử, hoặc thành hiện tại vĩnh viễn của *văn hóa* được vinh danh, ở đó các xu hướng và các trường phái đối lập nhau nhất "lúc sinh thời" có thể chung sống một cách hòa bình, vì đã được chuẩn hóa, thành mẫu mực trung tính.

Sự già hóa xảy đến với các doanh nghiệp và tác giả khi họ trở nên gắn bó (chủ động hay thụ động) với các cách thức sản xuất, nhất là nếu họ bắt đầu ghi dấu ấn, trở nên cũ; khi họ khép mình trong các sơ đồ cảm nhận và ưa thích, được cải thành các chuẩn mực siêu nghiệm và vĩnh cửu, các sơ đồ này cấm chấp nhận và cấm ưa thích cái mới. Như nhà buôn hay nhà xuất bản nào đó có lúc đóng một vai trò khám phá lại có thể để mình bị khép vào trong *quan niệm mang tính thiết chế* (kiểu "Tiểu thuyết Mới" hay "hội họa Mĩ mới") mà chính ông ta từng góp phần vào việc tạo ra nó, theo định nghĩa xã hội so với định nghĩa được các nhà phê bình, bạn đọc và cả các tác giả trẻ hơn quyết định, những người bằng lòng với việc vận dụng những sơ đồ được sáng tạo ra bởi thế hệ những người khởi đầu.

"Tôi muốn *cái mới,* xa khỏi những con đường mòn. Chính vì thế - Denise René viết - triển lãm đầu tiên của tôi được dành cho Vasarely. Đó là một *người kiếm tìm*. Rồi tôi bày Atlan ra vào năm 1945, vì ông ta cũng *lạ thường, khác biệt,* mới. Một ngày, năm người lạ mặt - Hartung, Deyrolle, Dewasne, Schneider, Marie Raymond, đến cho tôi xem tranh của họ. Trong chớp mắt, trước những tác phẩm *nghiêm ngặt và khổ hạnh* này, con đường của tôi đã được vạch ra. Tại đó có khá nhiều *thuốc nổ* để làm say mê và làm nghi ngờ các vấn đề nghệ thuật. Thế là tôi tổ chức cuộc triển lãm "Hội họa trừu tượng trẻ tuổi" (1.1946). Đối với tôi, *thời gian cuộc chiến* bắt đầu. Trước tiên cho tới năm 1950, *để áp đặt* sự trừu tượng vào trong tổng

thể của nó, *đảo lộn các vị thế truyền thống* của hội họa biểu hình [peinture figurative], mà giờ đây *người ta hơi quên* rằng đó là phần chính hội họa khi ấy. Rồi vào năm 1954, có làn triều dâng phi hình thức: người ta tham gia vào thế hệ tự phát với vô vàn họa sĩ *lún sâu một cách mãn nguyện* vào chất liệu. Phòng tranh kể từ 1948 *chiến đấu vì sự trừu tượng, từ chối* cảm hứng chung chung và *chỉ đừng* ở một sự lựa chọn *nghiêm ngặt*. Sự lựa chọn này, đó là điều trừu tượng mang tính kết cấu, xuất phát từ các *cuộc cách* tạo hình *mạng lớn* của hồi đầu thế kỉ và được nhiều nhà nghiên cứu ngày nay phát triển. Nghệ thuật quý tộc, *khắc khổ,* khẳng định đầu đặn toàn bộ sức sống của mình. Tại sao từ đó dần dần tôi lại đến chỗ *chỉ bảo vệ nghệ thuật kết cấu* [art constructif]? Nếu tôi tìm kiếm những lí do của chuyện này trong chính mình, đó dường như vì không một ai diễn tả tốt hơn sự chinh phục của người nghệ sĩ đối với một thế giới *bị đe dọa tan vỡ,* một thế giới liên tục hoài thai. Trong một tác phẩm của Herbin, của Vasarely, không hề có vị thế cho *các sức mạnh tối tăm, sự sa lầy, sự bệnh hoạn*. Thứ nghệ thuật này thể hiện rõ ràng việc làm chủ hoàn toàn của người sáng tạo. Một hình xoắn ốc, một tháp chọc trời, một bức tượng của Schoffer, một Mortensen, một Mondrian: đó là những tác phẩm làm cho tôi yên tâm; người ta có thể đọc trong chúng, vốn mù lòa, sự chế ngự của lí trí con người, sự chiến thắng của con người trước *hỗn độn*. Đối với tôi đó là vai trò của nghệ thuật. Cảm xúc tìm được rất nhiều phần của mình ở đó”[382].

Người ta thấy ở trên cái quyết định, thuộc về nguyên tắc của những sự lựa chọn ban đầu, sở thích với những kết cấu “nghiêm ngặt” và “khắc khổ”, bao hàm ra sao những lời từ chối không tránh khỏi; khi người ta áp dụng cho ông những phạm trù cảm nhận và đánh giá làm cho việc khám phá ban đầu có thể xảy ra thì toàn bộ tác phẩm có gốc gác từ sự đứt gãy với các sơ đồ sáng tạo và cảm nhận xưa cũ bị từ bỏ như thế nào từ phía phi

hình thức và hỗn độn; cuối cùng là sự quy chiếu nhớ nhung vào những cuộc chiến được tiến hành để áp đặt các chuẩn mực vào một thời đại khác biệt đã đóng góp ra sao vào sự chính thức hóa việc đóng cửa với tranh chấp dị loại của thứ đã trở thành một loại chính thống mới.

Chưa đủ khi nói rằng lịch sử của trường là lịch sử của những cuộc đấu tranh nhằm độc quyền áp đặt những phạm trù đánh giá và cảm nhận một cách chính thống; chính *cuộc đấu tranh* tạo nên lịch sử của trường; chính nhờ đấu tranh mà trường duy trì sự tồn tại. Sự già cỗi của các tác giả, các tác phẩm hoàn toàn khác với sản phẩm của một sự trượt theo lối cơ học vào quá khứ: nó được sinh ra trong cuộc chiến giữa những gì bắt đầu một thời mới và những gì nỗ lực cưỡng lại để tồn tại, và những gì đến lượt mình không thể báo hiệu thời đại mới mà không đưa vào quá khứ những thứ quan tâm tới việc làm thời gian dừng lại, làm hiện tại trở nên bất tử; giữa những thứ thống trị có liên quan đến tính liên tục, bản sắc, sự tái tạo với những thứ bị trị, những kẻ mới đến quan tâm tới sự đứt đoạn, sự khác biệt, và cách mạng. *Ghi dấu ấn,* đó tất yếu là *khiến cho một vị thế mới có thể tồn tại* bên cạnh những vị thế đã có, *vượt trước* những vị thế này, có *tính tiên phong,* và tạo nên thời đại bằng việc đưa lại sự khác biệt.

Ta hiểu địa vị, trong cuộc đấu tranh này vì sự sống, vì sự sống sót, gắn với với *những dấu hiệu khác biệt,* trong trường hợp tối ưu nhất chúng nhằm đến đánh dấu những dấu hiệu hời hợt nhất và dễ thấy nhất của những đặc tính gắn với một loạt tác giả hay tác phẩm. Từ ngữ, tên các trường phái hay nhóm, các danh từ riêng, chỉ có tầm quan trọng chừng nào tạo nên những sự vật: do ý nghĩa khác biệt, chúng tạo nên sự tồn tại trong một vũ trụ ở đó tồn tại nghĩa là khác biệt, "làm nên danh tiếng", một cái tên riêng hay một cái tên chung (tên một nhóm). *Những khái niệm giả,* công cụ thực hành xếp loại tạo nên sự giống nhau và những sự khác nhau bằng việc gọi chúng theo những cái tên của trường phái hay của nhóm phái nở rộ

trong hội họa gần đây, pop aft, nghệ thuật tối thiểu, process art, land art, body art, art conceptuel, arte povera, Fluxus, chủ nghĩa hiện thực mới, biểu hình mới [nouvelle figuration], support-surface, nghệ thuật nghèo [art pauvre], op art,… tất thảy chúng đều được tạo ra trong cuộc *đấu tranh vì sự thừa nhận* bởi chính những nghệ sĩ hay những nhà phê bình quan tâm, và chúng hoàn thành chức năng *kí hiệu nhận diện* vốn phân biệt các galeries, các nhóm phái và các họa sĩ, và đồng thời là các sản phẩm được chúng tạo nên hoặc giới thiệu[383].

Những người mới đến chỉ có thể, bằng chính phong trào mà nhờ đó họ đã tồn tại được, nghĩa là có sự khác biệt chính thức hay thậm chí, đối với một thời gian dài hay ngắn, có được sự khác biệt chính thức, *liên tục đẩy về quá khứ* những nhà sáng tạo thành danh mà họ được so sánh, và bởi thế cả những sản phẩm và sở thích của những ai hãy còn gắn với quá khứ. Chính là như thế mà các galeries hay các nhà xuất bản, như các họa sĩ hay các nhà văn, được phân bố vào từng thời điểm theo tuổi nghệ sĩ của họ, nghĩa là theo độ già của cách thức sáng tạo nghệ thuật và tùy theo mức độ chuẩn hóa và phân phối mô hình làm động lực, vốn cũng đồng thời là mô hình cảm nhận và đánh giá. Từ thế kỉ XIX trường các galeries tái sản xuất *bằng đồng bộ hóa* lịch sử các phong trào nghệ thuật: mỗi một galerie nổi bật đều là một galerie tiền phong trong một thời gian ít nhiều đã xa và nó càng được đề cao, như những tác phẩm mà nó vinh danh (mà nó có thể bán đắt hơn nữa), vì thời huy hoàng của nó đã xa rồi và vì "nhãn hiệu" của nó ("nghệ thuật trừu tượng hình học" hay "pop kiểu Mĩ") càng nổi tiếng rộng rãi hơn và được thừa nhận hơn, nhưng nó lại bị đóng khung trong "nhãn hiệu" đó ("Durand-Ruel", nhà buôn tranh Ấn tượng), nhãn hiệu ấy cũng là một số phận.

Vào từng thời điểm của một trường đấu tranh bất kì (trường xã hội trong tổng thể của nó, trường quyền lực, trường sản xuất văn hóa, trường văn học,…), các tác nhân và thiết chế tham gia vào trò chơi đều vừa là đồng đại, vừa giãn cách về thời gian. *Trường của hiện tại* chỉ là một cái tên khác của trường tranh đấu (như việc đã chứng minh rằng một tác giả của quá khứ thuộc về hiện tại trong chừng mực đích xác khi ông vẫn còn tham gia cuộc chơi). Tính đồng thời như sự hiện diện vào cùng thời hiện tại thực sự chỉ tồn tại trong *cuộc tranh đấu* vốn đồng bộ hóa những thời đại bị quãng cách hay đúng hơn là những tác nhân và những thiết chế cách xa nhau về thời gian và trong mối quan hệ với thời gian: một số nằm ngoài thời hiện tại không có người cùng thời được họ nhận ra và họ nhận ra những người cùng thời trong số những nhà sáng tạo tiền phong, và họ không chỉ có công chúng của tương lai; số khác, theo lối truyền thống hay bảo thủ, chỉ thừa nhận người cùng thời thuộc về quá khứ (các đường kẻ đứt của sơ đồ thể hiện những người đương thời ẩn).

Sự chuyển động theo thời gian, được tạo ra do sự xuất hiện của một nhóm có khả năng ghi dấu ấn bằng việc áp đặt một vị thế tiên phong, được thể hiện bằng một sự dịch chuyển của cấu trúc trường hiện tại, nghĩa là những vị thế theo thời gian bị phân bậc đối lập nhau trong một trường nào đó, mỗi một vị thế được thể hiện cách quãng như thế bằng một hàng trong sự phân bậc thời gian, sự phân bậc này đồng thời là một sự phân bậc xã hội (những đường ngang đứt quãng tập hợp các vị thế cân bằng về cấu trúc - chẳng hạn phái tiền phong - trong các trường của những thời điểm khác nhau). Phái tiền phong vào từng thời điểm được chia tách bởi một *thế hệ nghệ sĩ* (được hiểu như khoảng cách giữa hai cách thức sáng tạo nghệ thuật) của phái tiền phong đã được thừa nhận, bản thân phái này được phân tách bằng một thế hệ nghệ sĩ khác từng được thừa nhận vào lúc họ tiến vào trường. Kết quả là trong không gian của trường nghệ thuật cũng như trong

không gian xã hội, những khoảng cách giữa các phong cách hay các cách sống không bao giờ được đo tốt hơn bằng những khái niệm thời đại.

Logic của sự thay đổi

Các tác giả được thừa nhận chế ngự trường sáng tạo có xu hướng áp đặt dần dần lên thị trường, vốn càng ngày càng trở nên dễ hiểu và dễ chấp nhận trong chừng mực họ được bình dân hóa thông qua một tiến trình ít nhiều lấu dài của việc làm quen dần dần có gắn hay không với một lối học tập đặc thù. Các chiến lược được định hướng đến việc chống lại sự áp đặt của họ nhằm và luôn đạt được, thông qua họ, những khách hàng khác biệt nhờ những sản phẩm khác biệt. Áp đặt lên thị trường ở một thời điểm nào đó một nhà sản xuất mới, một sản phẩm mới và một hệ thống thị hiếu mới, điều đó khiến cho trượt vào quá khứ toàn bộ những nhà sản xuất, những sản phẩm và những hệ thống thị hiếu được phân bậc dưới mối quan hệ của mức độ chính thức. Chuyển động theo đó trường sản xuất có tính thời gian góp phần vào định nghĩa thời gian tính của các thị hiếu (được hiểu như là hệ thống những sự ưa thích được biểu hiện cụ thể bằng những sự lựa chọn tiêu thụ)[384]. Vì những vị thế khác nhau của không gian, được phân bậc trong trường sản xuất (chúng có thể được xác định, không hề phân biệt, bằng tên các thiết chế, các galeries, các nhà xuất bản, nhà hát hay bằng tên các nghệ sĩ hay trường phái), tương ứng với những thị hiếu được phân bậc về mặt xã hội, mọi sự biến đổi của cấu trúc trường dẫn đến một sự dịch chuyển của cấu trúc các thị hiếu, nghĩa là của hệ thống những sự phân biệt mang tính biểu tượng giữa các nhóm: những sự đối lập tương đồng với những sự đối lập đã được xác lập (vào năm 1975) giữa thị hiếu giới nghệ sĩ tiền phong, thị hiếu các "trí thức", thị hiếu "tư sản" cao cấp và thị hiếu "tư sản" tỉnh lẻ, và những sự đối lập tìm được phương tiện diễn đạt của mình

trên thị trường được biểu tượng hóa bằng những galeries như Sonnabend, Denise René, hay Durand-Ruel, những sự đối lập đó hẳn tìm được cách thể hiện mình vô cùng hiệu quả vào năm 1945, trong một không gian mà Denise René biểu diễn nghệ thuật tiền phong, hay vào năm 1875 khi vị thế tiền phong được Durand-Ruel chiếm giữ.

Mẫu hình này giờ đây hiển lộ một cách rõ ràng đặc biệt, vì sự thống nhất hầu như tuyệt hảo của trường nghệ thuật và lịch sử của nó, mỗi hành vi nghệ thuật ghi dấu mốc bằng việc đưa vào trong trường một vị thế mới và "di chuyển" một loạt các hành vi nghệ thuật có trước. Vì rằng cả một loạt những "cú" thích đáng hoàn toàn xuất hiện trong hành vi cuối cùng, một hành vi thẩm mĩ không thể quy giản vào một hành vi hoàn toàn khác nằm trong một bậc hoàn toàn khác của cả loạt, và chính cả loạt này có xu hướng đến tính duy nhất và tính không thể quy giản.

Như Marcel Duchamp nhận xét, có thể giải thích như vậy dối với sự *quay trở lại* chưa bao giờ nhiều đến thế của những phong cách đã cũ: "Đặc điểm của thế kỉ đang kết thúc giống như một *khẩu súng hai nòng* [double barrelled gun]: Kandinsky, Kupka đã phát minh ra trừu tượng. Rồi trừu tượng chết. Chả ai nói đến nữa. Nó lại trở ra 35 năm sau với chủ nghĩa biểu hiện trừu tượng Mĩ. Có thể nói rằng chủ nghĩa lập thể tái xuất hiện dưới một hình thức nghèo nàn với trường phái Paris thời hậu chiến. Dada cũng trở lại tương tự. Hai lần khai hỏa, lần thứ hai thì đuối hẳn. Đó là một hiện tượng của riêng thế kỉ này. Điều ấy không tồn tại ở thế kỉ XVIII hay XIX. Sau chủ nghĩa lãng mạn là Courbet. Và chủ nghĩa lãng mạn không bao giờ trở lại. Ngay cả hội họa tiền Raphael không phải là một thứ khai thác lần thứ hai của các nhà lãng mạn"[385].

Quả thật, những sự quay trở lại này luôn rất *hình thức,* vì chúng bị tách khỏi những gì mà chúng tìm thấy lại qua sự quy chiếu phủ nhận (khi đó

không phải là ý định chế nhạo) tới bản thân cái gì đó là sự phủ nhận (phủ nhận của phủ nhận…) đối với điều mà chúng tìm thấy lại[386]. Trong trường nghệ thuật hay văn học đạt tới mức hiện tại trong lịch sử của mình, tất cả các hành động, các hành vi, các biểu hiện - như một họa sĩ nói - là "những dạng nháy mắt ở bên trong của một môi trường": những cái nháy mắt này - những quy chiếu thầm lặng và ẩn giấu với những nghệ sĩ khác, hiện tại hay quá khứ - khẳng định, qua và bằng những mối quan hệ của sự khác biệt, một sự cộng tác loại trừ cái ngoại đạo, vốn được dành để làm cho cái chủ yếu biến mất, nghĩa là chính xác những mối quan hệ qua lại và những sự tương tác mà tác phẩm chỉ là dấu vết thầm lặng của chúng. Không bao giờ chính cấu trúc của trường lại hiện diện đến thế trong từng hành động sản xuất/sáng tạo.

Sự đồng vị và hiệu ứng hài hòa được thiết lập sẵn

Vì rằng chúng được tổ chức chung quanh chính sự đối lập căn bản có liên quan đến mối quan hệ với nhu cầu (nhu cầu của "thị trường" và của "phi thi trường"), nên các trường sản xuất và phân phối những loại sản phẩm văn hóa khác nhau - tranh, sân khấu, văn học, âm nhạc - đều đồng vị [homologie] về mặt cấu trúc và hành chức, và hơn nữa chúng còn duy trì một quan hệ đồng vị về cấu trúc với trường quyền lực, ở đó bản chất của khách hàng được lựa chọn.

Cấu trúc này đặc biệt đáng chú ý ở sân khấu, nơi mà sự đối lập giữa tả ngạn và hữu ngạn [sông Seine - ND] - vốn thuộc về tính khách quan của một sự phân chia không gian - cũng tác động đến đầu óc như một nguyên tắc phân chia. Như sự khác biệt giữa "sân khấu tư sản" và "sân khấu tiền phong" - hoạt động như một nguyên tắc phân chia cho phép xếp loại một cách thực tế các tác giả, tác phẩm, phong cách, đề tài - cũng được biểu hiện

rõ trong những đặc tính xã hội của công chúng thuộc - những nhà hát Paris khác nhau (tuổi đời, nghềnghiệp, nơi ở, việc lui tới sân khấu, giá cả mong muốn…) cũng như trong những đặc tính - hoàn toàn phù hợp - của các tác giả được trình diễn (tuổi tác, gốc gác xã hội, nơi ở, cách sống…) và những tác phẩm hay những chính những công việc nhà hát.

Quả thực chính là từ những quan hệ này mà "sân khấu tìm kiếm" đối lập với "sân khấu đường phố": một bên là các nhà hát lớn được tài trợ (Odéon, Nhà hát Paris phía Đông, Nhà hát nhân dân quốc gia) và những sân khấu nhỏ ở tả ngạn (Vieux Colombier, Montparnasse…)[387], những doanh nghiệp mạo hiểm vềkinh tế và văn hóa, với những cái giá tương đối hạn hẹp họ giới thiệu những buổi diễn đứt đoạn với các quy ước (vềnội dung hay trong việc dựng cảnh…); bên kia là các nhà hát "tư sản", các doanh nghiệp thương mại thông thường mà mối quan tâm vềlợi nhuận kinh tế buộc phải có những chiến lược văn hóa cực kì thận trọng, nên không dám mạo hiểm và không muốn làm khách hàng phải giật mình: họ giới thiệu những vở diễn được xây dựng hay thai nghén theo những công thức chắc chắn và đã được chấp nhận, cho một công chúng đứng tuổi, "trưởng giả" (nhân viên, thành viên các nghềtự do và chủ doanh nghiệp) vốn sẵn sàng trả giá cao để tham gia vở diễn với sự giải trí đơn giản tuân theo - cả trong động lực cũng như việc dàn cảnh của họ - những chuẩn mực của một thứ thẩm mĩ không thay đổi từ cả thế kỉ nay: hoặc những vở phóng tác bằng tiếng Pháp với các tác phẩm nước ngoài, được phân phối và được hùn vốn một phần bởi những người chịu trách nhiệm của tác phẩm gốc, theo một công thức được mượn từ điện ảnh và sân khấu tạp kĩ [music-hall], hoặc những vở diễn lại các tác phẩm được ưa thích nhất của sân khấu đường phố truyền thống[388]. Nằm giữa hai loại, các nhà hát cổ điển (như Kịch Viện Pháp, Xưởng [Atelier]) tạo nên những địa điểm trung tính khai thác công chúng của mình cả trong những vùng của trường quyền lực và đề

xuất những chương trình trung tính hay chiết trung, "đường phố tiền phong" (theo từ ngữ của một nhà phê bình trong tờ *La Croix)*, hay là tiền phong đã được vinh danh.

Cấu trúc này hiện diện trong mọi thể loại nghệ thuật, và từ lâu, nay có xu hướng hoạt động như một cấu trúc tinh thần, vì nó tổ chức việc sản xuất sáng tạo và cảm nhận các sản phẩm[389]: sự đối lập giữa nghệ thuật và tiền bạc ("tính thương mại") là nguyên tắc chủ dạo của phần lớn những đánh giá - về mặt sân khấu, điện ảnh, hội họa, văn học - có tham vọng thiết lập đường biên giữa cái gì là nghệ thuật và cái gì không phải thế, giữa nghệ thuật "tư sản" và nghệ thuật "trí thức", giữa nghệ thucật "truyền thống" và nghệ thuật "tiền phong".

Một vài trong muôn ngàn thí dụ: "Tôi biết một họa sĩ có tài trong nghề nghiệp…, nhưng điều mà anh ta làm cho tôi hoàn toàn là thương mại; anh ta tham gia sản xuất, giống như anh ta làm bánh vậy […] Khi các nghệ sĩ trở nên rất nổi tiếng, họ thường có xu hướng sản xuất" (giám đốc phòng tranh, phỏng vấn). Phái tiền phong thường không mang lại những đảm bảo khác nào cho niềm tin của mình ngoài sự thờ ơ với tiền bạc và thái độ tranh cãi của họ: "Tiền bạc không quan trọng với anh ta: ngoài chính việc công, thì anh ta hình dung văn hóa như một công cụ tranh chấp vậy"[390].

Sự tương đồng về cấu trúc và hành chức giữa không gian các tác giả và không gian người tiêu dùng (và các nhà phê bình) và sự tương ứng giữa cấu trúc xã hội của các không gian sản xuất và các cấu trúc tinh thần được các tác giả, nhà phê bình và người tiêu dùng áp dụng cho sản phẩm (bản thân họ được tổ chức theo những cấu trúc này) gắn với nguyên tắc của sự *trùng khít* được thiết lập giữa những phạm trù khác nhau ở tác phẩm được xem xét và những sự chờ đợi của các lớp công chúng khác nhau. Sự trùng khít, dường như nó kì lạ biết bao, có thể xuất hiện như sản phẩm của một

sự điều chỉnh dứt khoát của việc đáp ứng theo yêu cầu. Nếu việc tính toán ích kỉ hiển nhiên không vắng mặt, nhất là ở cực "thương mại", thì không cần cũng như không đủ để tạo ra sự hài hòa dễ thấy giữa những người sản xuất và những người tiêu dùng sản phẩm văn hóa. Các nhà phê bình chỉ phục vụ tốt công chúng của mình, vì sự tương đồng giữa vị thế của họ trong trường trí thức và vị thế công chúng của họ trong trường quyền lực là nền tảng cho một sự đồng cảm khách quan (được lập ra dựa trên chính những nguyên tắc như sự đồng cảm mà sân khấu đòi hỏi), sự đồng cảm ấy làm cho họ không bao giờ bảo vệ một cách chân thành cũng như hiệu quả các lợi ích của khách hàng như khi họ bảo vệ những lợi ích của chính mình chống lại đối thủ - những nhà phê bình giữ những vị thế đối lập trong trường sản xuất.

Người ta có thể tin các nhà phê bình danh tiếng nhất bởi sự tương hợp của họ với những chờ đợi công chúng khi họ đảm bảo rằng họ không bao giờ đồng ý với dư luận bạn đọc của họ; và rằng nguyên tắc tính hiệu quả trong phê bình của họ không nằm ở một sự điều chỉnh mị dân hợp với sở thích công chúng, mà nằm ở một sự hòa hợp khách quan, cho phép một sự chân thành tuyệt diệu, cần thiết để được tin, cho nên có hiệu quả[391]. Nhà phê bình của báo *Le Figaro* không bao giờ phản ứng một cách đơn giản trước một vở diễn; anh ta phản ứng trước những phản ứng của giới phê bình "trí thức" mà anh ta có thể lường được ngay cả trước khi giới này bày tỏ vì anh ta làm chủ sự đối lập luôn hình thành mà từ đó xuất hiện các phê bình trí thức. Hiếm khi thẩm mĩ "tư sản", ở vị thế bị chế ngự, có thể được thể hiện không dè dặt hay không thận trọng, và lời khen với "kịch đường phố" hầu như luôn mang hình thức biện hộ cho một sự tố cáo những giá trị của những người từ chối giá trị đó cho anh ta. Như trong một phê bình vở kịch của Herb Gardner, *Des Clowns par milliers* được kết thúc bằng một lời xưng tụng đầy những từ tiêu biểu (thật tự nhiên, thật duyên dáng, thật

dễ chịu, thật ấm tình người, thật uyển chuyển, thật tinh tế, thật thuyết phục và tế nhị, thật thi vị, thật nghệ thuật…), Jean-Jaques Gautier viết: "Nó làm người ta cười, mua vui, dí dỏm, món quà đáp lại, ý nghĩa của sự kì cục, nó làm vui vẻ, vơi lòng, soi sáng, hấp dẫn; nó không chịu sự nghiêm túc vốn là một hình thức trống rỗng, sự nghiêm trọng là sự vắng mặt của điều duyên dáng […]; nó bám vào sự hài hước như vào vũ khí cuối cùng chống lại sự bảo thủ; nó đầy sức mạnh và sức khỏe, nó là đại diện sự ngẫu hứng, và dưới dấu hiệu của tiếng cười muốn mang đến cho mọi người chung quanh một bài học về nhân phẩm con người và nam tính; nó muốn nhất là những người chung quanh *không còn xấu hổ khi cười trong một thế giới ở đó tiếng cười là đối tượng ngờ vực*"[392].

Đó là lộn trái việc biểu hiện chiếm ưu thế (trong trường nghệ thuật) và chứng minh rằng xu hướng bảo thủ ở bên cạnh phái tiền phong và bên cạnh sự tố cáo nó của giới bảo thủ "tư sản": sự dũng cảm đích thực thuộc về những người có can đảm thách thức thói bảo thủ ở những người chống-bảo thủ, nên họ cần liều tin vào những tràng vỗ tay của "tư sản"[393]… Sự lật nhào này từ đồng ý thành chống lại, vốn không nằm trong tầm của "tư sản" hạng nhất mới nổi, là cách cho phép "trí thức cánh hữu" thưởng thức được hai lần vòng quay đưa anh ta trở lại điểm xuất phát, nhưng lại phân biệt anh ta (ít nhất là một cách chủ quan) với "ông tư sản" như là nhân chứng tối cao cho sự can đảm và cho sự dũng cảm tri thức. Khi anh ta cố gắng quay ngọn giáo trở lại chống đối thủ, hay ít nhất từ bỏ hình ảnh mà đối thủ gán cho mình ("thúc đẩy hài kịch tới loại kịch vaudeville thực sự nhưng theo cách tinh tế hơn"), dù đó là dứt khoát chấp nhận hình ảnh thay vì chỉ chịu đựng nó ("nhẹ tựa lông hồng thôi"), thì người trí thức "tư sản" cho thấy rằng, vì không thể tự chối bỏ với tư cách trí thức, anh ta buộc phải thừa nhận các giá trị "trí thức" trong chính cuộc chiến của mình chống lại những giá trị đó. Những chiến lược kiểu này, cho tới khi đó vẫn chỉ dành

cho lối bút chiến của các tác giả tiểu luận chính trị vốn đương đầu trực tiếp với một sự phê phán khách quan, sau sự kiện phản đối tháng 5. 1968[394] đã xuất hiện hẳn trên cảnh diễn của sân khấu đường phố, địa điểm tuyệt vời của sự đảm bảo và của việc bảo hiểm tư sản: "Nổi tiếng là mảnh đất trung dung và là khu vực phi chính trị, sân khấu đường phố được vũ trang để bảo vệ sự toàn vẹn của mình. Phần lớn những vở kịch được giới thiệu trong giai đoạn đầu của mùa diễn gợi ra những chủ đề chính trị hay xã hội có vẻ được khai thác như những động lực nào đó (ngoại tình và các thứ khác) của cơ chế bất biến thuộc phong cách hài hước: người giúp việc tham gia công đoàn ở tác phẩm của Félicien Marceau, người bãi công trong sáng tác của Anouilh, thế hệ trẻ được giải phóng ở tất cả mọi người"[395].

Bởi những lợi ích "trí thức" riêng của họ có liên quan, nên các nhà phê bình có chức năng đầu tiên là khiến công chúng "tư sản" an tâm, và họ không thể chỉ dừng ở việc đánh thức ở công chúng hình ảnh khuôn mẫu mà công chúng có về "nhà trí thức": hẳn là các nhà phê bình không tránh khỏi việc gợi ý cho công chúng rằng rất nhiều nghiên cứu - những thứ có thể khiến công chúng nghi ngờ về năng lực thẩm mĩ của mình và nghi ngờ những sự dũng cảm có thể làm lay chuyển niềm tin của công chúng về đạo đức hay chính trị - thực ra được gợi hứng bằng thị hiếu đối với vụ tai tiếng và tinh thần khiêu khích hoặc thần bí hóa, khi rất đơn giản đó không phải là do linh tính về kẻ thất bại, kẻ có khuynh hướng thực hiện một sự đảo ngược chiến lược đối với sự bất lực hay sự thiếu năng lực của công chúng[396]; dù thế nào thì họ cũng chỉ có thể hoàn thành trọn vẹn chức phận của mình nếu họ tỏ ra có năng lực nói với tư cách *trí thức*, những người không để cho kể sao thì kể, có thể là những người đầu tiên hiểu được nếu có gì cần hiểu[397], và những người không sợ đương đầu với những tác giả tiền phong và những nhà phê bình trên chính mảnh đất của họ. Do thế, có

cái giá mà họ dành cho những kí hiệu hoặc những đặc thù thiết chế của quyền uy trí thức, được cả những người không phải trí thức đều thừa nhận, như là thuộc về các Viện Hàn lâm; cũng do thế mà với những nhà phê bình sân khấu, có sự đỏng đảnh đầy kiểu cách và theo lối quan niệm được dành để chứng tỏ rằng người ta biết mình nói về cái gì, hay với những tác giả tiểu luận chính trị có sự thậm ngôn vẻ uyên bác trong nghiên cứu theo chủ nghĩa Marx[398].

Sự "chân thành" (vốn là một trong những điều kiện của tính hiệu quả tượng trưng) chỉ có thể - và thực sự hoạt động - trong trường hợp có sự tương hợp tuyệt diệu, tức thời, giữa những sự chờ đợi thuộc về vị thế bị chiếm giữ và những năng lực của người chiếm giữ. Người ta không thể hiểu sự tương hợp này được thiết lập ra sao, chẳng hạn giữa đa phần những nhà báo và tờ báo của họ (và đồng thời là công chúng của các tờ báo) mà không tính đến việc là những cấu trúc khách quan của trường sản xuất là cơ sở cho các phạm trù có sự cảm nhận và đánh giá kiến tạo nên sự cảm nhận và đánh giá từ những vị thế khác nhau được trường và các sản phẩm cung cấp. Như vậy những cặp tương phản con người và thiết chế-tờ báo *(Figaro/Nouvel Observateur* hay ở mức độ khác quy chiếu tới những văn cảnh thực tế khác sẽ có *Nouvel Observateur/Libération…),* sân khấu (tả ngạn và hữu ngạn), các galeries, nhà xuất bản, tạp chí, hãng thời trang - có thể hoạt động như các mô thức phân loại, chúng cho phép định vị và tự định vị.

Như chúng ta đặc biệt thấy rõ trong trường hợp nghệ thuật tiền phong, chiều hướng này của định hướng xã hội cho phép dịch chuyển trong một không gian phân tầng, ở đó các *địa điểm* - các galeries, nhà hát, nhà xuất bản - dùng để đánh dấu những vị thế trong không gian này lại đồng thời thiếu đi những sản phẩm văn hóa vốn gắn với chúng, bên cạnh rất nhiều lí

do vì thông qua chúng một công chúng được chỉ định - trên cơ sở sự tương đồng giữa trường sản xuất và trường tiêu thụ - đánh giá sản phẩm được tiêu thụ, những đánh giá đóng góp vào việc làm cho sản phẩm trở nên khan hiếm hay bình dân (khoản tiền chuộc cho sự phổ biến). Chính việc làm chủ thực tiễn này cho phép những người có kinh nghiệm nhất trong số những người sáng tạo cảm thấy và linh cảm, *ngoài mọi tính toán ích kỉ,* "điều cần làm" gì, ở đâu, thế nào và với ai, vì mọi thứ đã được làm, những gì cần làm, những ai làm, ở đâu và khi nào và như thế nào[399].

Việc lựa chọn một địa điểm công bố (theo nghĩa rộng) - nhà xuất bản, tạp chí, báo, galerie - chỉ thực sự quan trọng vì tương ứng với mỗi tác giả, mỗi hình thức sản xuất và sản phẩm là một *địa điểm tự nhiên* (từng tồn tại hay cần sáng tạo) trong trường sản xuất và vì các nhà sản xuất hay các sản phẩm không ở đúng vị thế của mình - như người ta vẫn nói, chúng "bị nhầm chỗ" - ít nhiều đều có khả năng thất bại: mọi sự tương đồng - thứ đảm bảo một công chúng vừa vặn, những nhà phê bình chia sẻ… cho ai tìm được vị thế của mình trong cấu trúc - ngược lại không phù hợp với ai bị lạc khỏi địa điểm tự nhiên của mình. Tương tự như thế với các nhà xuất bản tiền phong và các nhà sản xuất *hàng bán chạy best-seller* thống nhất với nhau nói rằng họ không tránh khỏi lao tới thất bại nếu họ tính xuất bản những công trình chỉ dành cho cực đối lập của không gian xuất bản, tương tự một nhà phê bình chỉ có thể có "ảnh hưởng" tới độc giả của mình với điều kiện họ dành cho anh ta quyền lực đó bởi về cấu trúc họ hòa hợp với anh ta trong cái nhìn về thế giới, thị hiếu và mọi tập tính [habitus] của họ.

Jean-Jaques Gautier miêu tả rõ cái duyên này [affinité eslective] đã gắn kết nhà báo với tờ báo của mình, và thông qua đó là với công chúng: một ông chủ tốt của tờ *Le Figaro,* từng được lựa chọn theo đúng cơ chế đó, đã lựa chọn một nhà phê bình văn học của Le Figaro vì "anh ta có cái giọng

phù hợp để nói với các bạn đọc của tờ báo", vì dù không cần điều đó, "anh ta tự nhiên nói thứ ngôn ngữ của *Le Fiagro"* và rằng anh ta có thể là "người đọc tiêu biểu" của tờ báo này. "Nếu ngày mai trong tờ *Le Figaro,* tôi bắt đầu nói bằng thứ tiếng của *Les Temps Modernes* chẳng hạn, hay của *Saintes Chapelles des Lettres,* thì chẳng ai hiểu hay đọc tôi nữa, do vậy cũng không ai nghe, vì tôi dựa trên một số khái niệm và lập luận mà người đọc hoàn toàn coi thường chúng"[400]. Tương ứng với mỗi vị thế là hai *tiên giả định,* một *doxa* [tri thức chung], và sự đồng vị giữa các vị thế bị chiếm giữ bởi các nhà sản xuất và vị thế của các khách hàng là điều kiện cho sự đồng mưu này, nó càng bị đòi hỏi mạnh vì như ở nhà hát, điều được can dự mới chính yếu hơn, gần hơn những đầu tư tối hậu.

Như thế, dù những lợi ích đặc thù gắn bó với một vị thế trong trường đã trở nên có tính chuyên biệt (và tương đối tự chủ so với những lợi ích gắn với vị thế xã hội) chỉ có thể được thỏa mãn chính thức, do vậy hiệu quả, với giá của một sự tuân phục hoàn toàn các quy luật đặc biệt của trường, nghĩa là trong trường hợp cụ thể, với giá của một sự chối từ quan tâm tới hình thức bình thường, thì mối quan hệ tương đồng được thiết lập giữa trường sản xuất văn hóa và trường quyền lực (hay là trường xã hội trong tổng thể) khiến cho các tác phẩm được sản xuất với quy chiếu tới những mục đích thuần túy "bên trong" luôn được tiền giả định hoàn thành thêm những chức phận bên ngoài; điều ấy càng hiệu quả hơn vì việc hiệu chỉnh của chúng theo nhu cầu đều không phải là sản phẩm của một nghiên cứu có ý thức mà là kết quả của một sự tương ứng mang tính cấu trúc.

Dù chúng hoàn toàn đối lập với nhau về nguyên tắc, thì hai cách thức sản xuất văn hóa - nghệ thuật "thuần túy" và nghệ thuật "thương mại" - vẫn được liên kết với nhau bởi chính sự đối lập của chúng, sự đối lập ấy vừa hoạt động trong sự khách quan, dưới hình thức của một không gian những

vị thế đối lập nhau và vừa trong đầu óc mọi người - dưới hình thức của những mẫu cảm nhận và đánh giá - tổ chức mọi sự cảm nhận về không gian của các nhà sản xuất và các sản phẩm. Và những cuộc đấu tranh giữa những người chủ trương những định nghĩa đối lập nhau về sản xuất nghệ thuật và về bản sắc bản thân nghệ sĩ đã đóng góp quyết định vào việc sản xuất và tái sản xuất niềm tin, thứ vừa là một quan niệm căn bản và vừa là một hiệu ứng trong vận hành của trường. Hẳn là những nhà sản xuất nghệ thuật "thuần túy" có thể không biết rõ những vị thế đối lập, dù rằng dưới danh nghĩa vai trò phụ hay kẻ sót lại từ một trạng thái "quá đát" các vị thế đó vẫn định hướng theo cách phủ nhận những tìm kiếm của họ; tuy nhiên các nhà sản xuất lại có được phần lớn nghị lực, thậm chí cảm hứng, từ chính việc chối từ mọi thỏa hiệp tạm thời, bởi đôi khi họ gộp trong chính lời kết án với tất cả những ai đưa tới mảnh đất thiêng [của sản xuất thuần túy - ND] những sự thực hành và những ích lợi "thương mại" và với cả những ai tạm thời hưởng lợi từ vốn tượng trưng được họ đã tích lũy với giá một sự quy phục điển hình trước những đòi hỏi của sản xuất "thuần túy". Còn đối với những ai vẫn được gọi là "tác giả thành công", họ phải tính tới những lời nhắc nhở trật tự đối với những kẻ mới đến, những người chỉ có vốn liếng là niềm tin và sự bướng bỉnh nên họ có lợi nhất trong việc chối bỏ lợi ích. Chính vì thế nên dù vị thế của nó trong trường là thế nào, thì không ai không biết đầy đủ quy luật căn bản của thế giới[401]: đòi hỏi áp đặt phải từ chối yếu tố "kinh tế" sẽ hiện diện bằng mọi hình thức của sự siêu nghiệm, dù đòi hỏi đó chỉ là sản phẩm kiểm duyệt đan lồng nhau - người ta có thể giả thuyết rằng những sự kiểm duyệt ấy đè nặng lên những ai góp phần vào việc làm cho chúng đè nặng lên những kẻ khác.

Việc sản xuất niềm tin

Có một đặc tính rất chung của các trường là sự cạnh tranh cho thử thách che giấu sự thông đồng nhân nói đến những nguyên tắc của một trò chơi. Cuộc đấu tranh cho sự độc quyền của tính chính thống góp thêm cho sự tăng cường tính chính thống mà nhân danh nó cuộc đấu tranh được thực hiện: những xung đột tối hậu về cách đọc đích đáng đối với Racine, Heidegger hay Marx loại trừ câu hỏi về lợi ích và tính chính thống của những xung đột này, đồng thời với câu hỏi thực ra không đúng lúc, về những điều kiện xã hội tạo điều kiện cho chúng. Có vẻ như không hề khoan nhượng, chúng giữ lại điều chủ yếu: tín niệm mà các nhân vật chính bỏ công sức vào. Sự tham gia vào các lợi ích cấu thành nên việc phụ thuộc vào trường (nó giả thiết những lợi ích đó và tạo nên các sản phẩm nhờ chính hoạt động của mình) hàm ý chấp nhận một tổng thể những giả định và định đề, vốn là những điều kiện không thể tranh cãi của những tranh luận, chúng theo định nghĩa cần được tránh trong cuộc tranh luận.

Thế là khi làm rõ hiệu ứng bị giấu kín nhất của sự đồng lõa vô hình, nghĩa là sản xuất và tái sản xuất thường trực cái *illusio* [Ảo *tưởng],* tức sự gắn bó tập thể vào trò chơi vừa là nguyên nhân vừa là kết quả cho sự tồn tại của trò chơi, người ta có thể làm ngưng lại cái ý thức hệ kiểu thủ lĩnh [charismatique] về sự "sáng tạo", thứ là biểu hiện rõ rệt của niềm tin ngầm ẩn này và có thể tạo nên vật cản lớn nhất cho một khoa học nghiêm ngặt về sản xuất giá trị các vật phẩm văn hóa. Chính thực giá trị đã định hướng cái nhìn đến nhà sản xuất vẻ bên ngoài [producteur apparent] - như họa sĩ, nhạc sĩ, nhà văn - người cấm hỏi ai đã tạo nên "nhà sáng tạo" đó và quyền lực huyền ảo của việc hóa thể [transsubstantation] mà anh ta sở hữu; và cũng là hướng đến khía cạnh rõ nhất của tiến trình sản xuất, nghĩa là việc *chế tác* chất liệu của sản phẩm, biến hình thành "sáng tạo", qua đó đổi hướng tìm kiếm những điều kiện của năng lực thánh thần này vượt khỏi người nghệ sĩ và khỏi hành vi của riêng anh ta.

Chỉ cần đặt câu hỏi bị cấm đoán để nhận thấy rằng nghệ sĩ khi tạo nên tác phẩm thì bản thân anh ta cũng được tạo nên, trong trường sản xuất, từ tất cả những ai góp vào việc "khám phá" ra anh ta và vào việc vinh danh anh ta như một nghệ sĩ "nổi tiếng" và được thừa nhận - các nhà phê bình, người viết lời dẫn, người bán hàng… Chẳng hạn nhà buôn nghệ thuật (buôn tranh, nhà xuất bản…) không tách rời với kẻ khai thác công việc người nghệ sĩ bằng việc buôn bán các sản phẩm của anh, và cũng không tách rời với người đưa anh vào thị trường các sản phẩm tượng trưng như triển lãm, xuất bản, hay dàn dựng sân khấu, và đảm bảo cho các sản phẩm của lối sản xuất nghệ sĩ một sự *vinh danh* vốn càng quan trọng hơn vì bản thân ông ta được vinh danh nhiều hơn. Ông ta góp phần vào việc tạo ra giá trị của tác giả mà mình bảo vệ chỉ bằng việc mang đến cho anh sự tồn tại nổi tiếng và được thừa nhận, đảm bảo việc xuất bản của anh ta (dưới sự bảo trợ của mình, trong các galerie hay nhà hát của mình…) khi mang đến đảm bảo cho anh toàn bộ số vốn tượng trưng mà mình đã tích lũy[402], và do thế đưa anh vào trong giới vinh danh, sự vinh danh ấy dẫn anh vào những công ti càng ngày càng chọn lọc và vào những địa điểm càng ngày càng khan hiếm và được tìm kiếm (chẳng hạn trong trường hợp họa sĩ với các triển lãm nhóm, các triển lãm cá nhân, những bộ sưu tập ưu tiên, các bảo tàng).

Hãy xem việc thể hiện theo lối thủ lĩnh của các vị nhà buôn "lớn" hay của các nhà xuất bản lớn như những người khám phá được gợi cảm hứng, họ - được dẫn đi bởi những đam mê phi vụ lợi và phi lí đối với một tác phẩm - đã "làm nên" người họa sĩ hay nhà văn, hoặc cho phép anh được bắt đầu [sự nghiệp] bằng việc ủng hộ anh trong những thời điểm khó khăn với niềm tin mà họ đã đặt ở anh, và tránh cho anh khỏi những lo âu vật chất. Việc đó làm biến đổi những chức năng có thực: nhà xuất bản hay nhà buôn có thể tổ chức và làm cho việc phát hành tác phẩm trở nên có hiệu quả,

nhất là đối với nghề hội họa điều ấy là một công việc đáng kể khi cho rằng thông tin (về địa điểm triển lãm "thú vị", nhất là ở nước ngoài) và phương tiện có tính vật chất; riêng ông ta có thể, hành động như trung gian và như màn chắn, cho phép người sản xuất sáng tạo [tức nghệ sĩ - ND] thực hiện một sự bộc lộ đầy cảm hứng và "phi vụ lợi" về con người của mình bằng việc tránh cho anh sự tiếp xúc với thị trường, và miễn cho anh những nhiệm vụ vừa kì cục vừa thiếu đạo đức liên can tới tri thức thực hành ở tác phẩm của mình (Có thể là nghề họa sĩ hay nhà văn, và những cách thể hiện tương ứng, sẽ là hoàn toàn khác nếu các nhà sản xuất sáng tạo ấy cần phải tự mình làm công việc thương mại với các sản phẩm, và nếu họ phụ thuộc trực tiếp, trong những điều kiện tồn tại của mình, vào những sự phê chuẩn của thị trường hay những cơ quan chỉ biết hay chỉ thừa nhận những sự phê chuẩn ấy, như các nhà xuất bản "thương mại").

Nhưng bằng việc đi ngược từ "người sáng tạo" đến "người khám phá" như là "kẻ sáng tạo của kẻ sáng tạo", người ta chỉ làm việc dịch chuyển câu hỏi ban đầu, và còn cần phải xác định với nhà buôn nghệ thuật từ đâu tới cái quyền năng vinh danh mà người ta thừa nhận *ở* ông ta, vì câu hỏi có thể được đặt ra bằng những lời tương tự nhân nói đến những nhà phê bình tiền phong hay "nhà sáng tạo" được vinh danh, người khám phá ra một kẻ xa lạ hay "khám phá lại" một người tiên phong chưa được biết. Không đủ để nhắc lại rằng "người khám phá" chẳng bao giờ khám phá gì hết những gì vốn đã được phơi bày ít nhất bởi ai đó: các họa sĩ từng được biết đến ở một nhóm nhỏ họa sĩ hay những người thẩm định, tác giả "được đưa vào" bởi những tác giả khác (chẳng hạn người ta biết rằng các bản thảo gần như đến từ những người trung gian nổi tiếng), số vốn tượng trưng của ông ta được gắn trong mối quan hệ với các nhà văn và các nghệ sĩ mà ông ta bảo trợ - "một nhà xuất bản, một người trong số đó nói, là cuốn catalogue chào hàng của mình" - và bản thân giá trị của ông được định nghĩa bằng tổng thể

những mối quan hệ khách quan vừa thống nhất vừa đối lập họ với các nghệ sĩ và nhà văn khác; bằng mối quan hệ với các nhà buôn và các nhà xuất bản khác, mà những mối quan hệ cạnh tranh vừa thống nhất vừa đối lập người nghệ sĩ với họ, nhất là cho việc chiếm hữu những tác giả và nghệ sĩ; cuối cùng bằng mối quan hệ với các nhà phê bình có những lời phán quyết lại phụ thuộc vào mối quan hệ giữa vị thế mà họ chiếm giữ trong không gian của liêng mình và vị thế của tác giả và nhà xuất bản trong không gian của mỗi nhóm.

Nếu ta muốn tránh phải đi ngược trở lại chuỗi các nguyên nhân đến mức vô tận, có thể cần phải dừng lại cách nghĩ theo logic kiểu thần học về "sự khởi đầu ban đầu", thứ logic tất yếu dẫn tới "người sáng tạo": nguyên tắc về tính hiệu quả các hành động vinh danh nằm trong chính bản thân trường và không gì có thể vô ích hơn khi tìm kiếm gốc gác của quyền năng "sáng tạo", thứ *mana* [quyền thuật] hay thứ *uy quyền* tuyệt đích này, được truyền thống vinh danh không mệt mỏi, ở nơi khác với trong không gian trò chơi, vốn được thiết lập dần dần, nghĩa là trong hệ thống các mối quan hệ khách quan tạo nên trường, trong những cuộc tranh chấp có trường là địa điểm và trong cái hình thức niềm tin đặc thù được sinh ra ở trong đó.

Về mặt thần bí, không phải là biết đâu là những đặc tính nổi bật của vị thầy pháp hay đâu là những đặc tính của các phương tiện, các kế hoạch, các biểu hiện thần bí, mà là xác định những nền tảng cho niềm tin tập thể hay đúng hơn sự *vô tâm tập thể,* được tạo ra và được duy trì theo lối tập thể, thứ niềm tin là cơ sở cho quyền năng mà thầy pháp giành được: nếu, như Mauss chỉ ra, "không thể hiểu được sự thần bí mà không có nhóm thần bí", thì chính quyền năng của thầy pháp là một *sự bịp bợm công khai,* không được tập thể biết đến, do thế không được thừa nhận. Người nghệ sĩ, bằng việc đề tên của mình lên *ready-made* [thứ hàng làm sẵn[403]], đã trao

cho nó một giá trị thị trường không hề chung với cái giá sản xuất, do thế anh có được hiệu quả thần bí của mình nhờ vào logic trường vốn đã thừa nhận và cho phép anh; hành động của anh có thể không là gì hết ngoài một hành động vô nghĩa lí hay vô nghĩa nếu không có vũ trụ của những người xiển dương và những người tin thật, họ sẵn sàng tạo nên vũ trụ hệt như có sẵn ý nghĩa và giá trị căn cứ vào toàn bộ truyền thống, các phạm trù cảm nhận và đánh giá của họ đều là kết quả của truyền thống đó.

Hẳn không có sự kiểm định nào tốt hơn đối với những phân tích này bằng số phận những âm mưu được nhân lên trong môi trường của chính nghệ thuật vào những năm sáu mươi, nhằm bẻ gãy vòng tròn niềm tin, như những niềm tin của Manzoni[404] chẳng hạn, bằng những món đồ hộp của "giới nghệ sĩ" của ông, những nền tảng thần bí của ông có khả năng biến thành tác phẩm nghệ thuật những thứ bị bỏ đi hay những cách gắn chữ kí của mình lên những người đang sống được biến thành tác phẩm nghệ thuật, hay những tác phẩm của Ben trưng bày một mẩu bìa có dòng chữ "bản duy nhất" hay một tấm toan có ghi "tấm toan dài 45cm": vì chúng áp vào hành vi nghệ thuật một ý định khiêu khích hay giễu cợt gắn với truyền thống nghệ thuật kể từ Duchamp, nên chúng lập tức được chuyển thành "hành động" nghệ thuật, được ghi lại đúng như thế và được vinh danh bởi những bậc thiết chế đã nổi tiếng. Nghệ thuật không thể ném sự thật vào nghệ thuật mà không giấu nhẹm nó đi bằng cách biến sự hé lộ này thành một sự trình diễn nghệ thuật. Một cách nghịch lí, rất có ý nghĩa là tất cả các mưu toan chất vấn bản thân trường sản xuất nghệ thuật, logic của sự hoạt động trường và những chức năng mà nó hoàn thành, dù bằng những con đường cực kì cao cả hay vô cùng mơ hồ của diễn ngôn hay của những "hành động" nghệ thuật như của Macinuas hay Flynt[405], đều phải chịu một sự lên án thống nhất: bằng việc từ chối chơi trò chơi, từ chối thừa nhận nghệ thuật *theo những quy tắc nghệ thuật,* các tác giả của các hành vi đã

chất vấn không phải một cách thức chơi trò chơi, mà là bản thân trò chơi và niềm tin tạo nên nó, sự xâm phạm duy nhất không thể được chuộc lỗi[406].

Như ta thấy vừa đúng vừa sai khi nói (với Marx chẳng hạn) rằng giá trị hàng hóa của tác phẩm nghệ thuật là không thể so với giá thành sản xuất: đúng vì nếu ta chỉ tính tới việc sản xuất đối tượng vật chất mà người nghệ sĩ (như ít nhất là người họa sĩ) là người chịu trách nhiệm duy nhất; sai nếu ta hiểu việc sản xuất tác phẩm nghệ thuật như vật thiêng và được linh hóa, sản phẩm của một công việc vô cùng rộng lớn theo lối *giả kim tượng trưng* có sự cộng tác, với cả niềm tin và những lợi ích bất bình đẳng, của toàn bộ những tác nhân tham gia vào trường sản xuất, nghĩa là các nghệ sĩ và các nhà văn tối tăm như chính các "bậc thầy" được vinh danh, các nhà phê bình và các nhà xuất bản cũng như các tác giả, các khách hàng đầy cảm hứng không kém những người bán hàng đầy niềm tin. Có biết bao nhiêu là sự đóng góp không được biết bởi chủ nghĩa duy vật riêng phần của chủ nghĩa kinh tế chỉ cần được tính tới để thấy rằng việc sản xuất ra tác phẩm nghệ thuật, nghĩa là của người nghệ sĩ, không phải là một ngoại lệ của quy luật gìn giữ năng lượng xã hội.

Chưa bao giờ việc không thể quy giản công việc của sản xuất tượng trưng vào hành vi sản xuất vật chất được nghệ sĩ thực hiện có thể hiện ra rõ ràng như ngày nay. Công việc nghệ thuật theo định nghĩa mới của nó làm cho nghệ sĩ phụ thuộc hơn bao giờ hết vào đội ngũ bình luận và những người bình luận vốn đóng góp trực tiếp vào việc sản xuất tác phẩm bằng những suy nghĩ của họ về một nghệ thuật bản thân nó đã bao hàm một suy tư về nghệ thuật, và về một công việc nghệ thuật luôn chứa đựng một công việc về chính bản thân người nghệ sĩ.

Sự xuất hiện của định nghĩa mới này về nghệ thuật và về nghề nghệ sĩ không thể hiểu độc lập với những sự biến đổi của trường sản xuất nghệ thuật: việc tạo nên một tổng thể chưa từng có thiết chế ghi nhận, bảo lưu và phân tích các tác phẩm nghệ thuật (việc tái sản xuất, các catalogue, tạp chí nghệ thuật, bảo tàng nhận những tác phẩm mới…), sự tăng lên của nhân sự mẫn cán, làm toàn thời gian hay bán thời gian, đối với việc vinh danh tác phẩm, sự tăng mạnh việc lưu chuyển các tác phẩm và nghệ sĩ, với những triển lãm quốc tế lớn và sự nhân lên các chi nhánh galerie nghệ thuật ở các quốc gia… Mọi thứ đều góp vào việc tạo điều kiện thiết lập một quan hệ chưa từng có giữa những người diễn giải và tác phẩm nghệ thuật: diễn ngôn về tác phẩm không phải là kẻ phụ trợ đơn thuần để dành cho việc hiểu và yêu thích tác phẩm, mà là một thời điểm sản xuất ra tác phẩm, ý nghĩa và giá trị của nó.

Chỉ cần trích ra một lần nữa Marcel Duchamp:

- Hãy trở lại với *ready-made* [đồ làm sẵn] của ông, tôi tin rằng R. Mutt, chữ kí của *Fountain* [bồn tiểu], là tên của nhà sản xuất. Nhưng trong một bài báo của Rosalind Krauss, tôi đã đọc: *R. Mutt, a pun on the German, Armut, or poverty* [R. Mutt, một trò chơi chữ bằng tiếng Đức, Armut hay sự nghèo nàn - ND]. Sự nghèo nàn, điều đó đã thay đổi toàn bộ ý nghĩa của *Fountain*.

- Rosalind Krauss à? Cô gái tóc đỏ? Không hoàn toàn thế? Bạn có thể phủ nhận. Mutt đến từ Mott Works, tên của một hãng thiết bị vệ sinh lớn. Nhưng Mott lại quá gần, thế là tôi chế ra từ Mutt, vì có rất nhiều truyện tranh trên báo xuất hiện khi ấy, Mutt và Jef, mà ai cũng biết cả. Mutt, một chàng nhỏ và béo hài hước, Jef là một anh cao gầy. Tôi muốn có một tên khác. Và tôi đã thêm Richard… Richard, đúng là cho một cái bồn tè

[pissotiere] nhé! Bạn thấy chưa, ngược với sự nghèo nàn nhé. Nhưng không chỉ thế, R chỉ là R. Mutt thôi.

- Ý nghĩa có thể của Bánh xe đạp là gì? Liệu ta có thể thấy ở đó sự sát nhập của chuyển động vào trong tác phẩm nghệ thuật? Hay một điểm xuất phát căn bản, như người Trung Quốc đã sáng tạo ra bánh xe?

- Cái máy này không có ý định gì cả, nếu không phải là tự giải phóng khỏi cái vẻ bề ngoài của tác phẩm nghệ thuật. Đấy là ngông nghênh một tí. Tôi không gọi nó là tác phẩm nghệ thuật đâu. Tôi muốn kết thúc nó bằng mong muốn tạo nên những tác phẩm nghệ thuật […] Còn cuốn sách hình học được trưng bày vào lúc mưa gió? Có thể nói rằng đó là ý định sát nhập không gian vào thời gian? Bằng việc chơi chữ "hình học trong không gian" và "thời gian/tiết", mưa lẫn nắng, nó xuất hiện có làm biến đổi cuốn sách?

- Không. Cũng không hề có ý định đưa chuyển động vào điêu khắc. Đó chỉ là cho vui thôi. Hoàn toàn cho vui, vui thôi mà. Để xuyên tạc sự nghiêm túc của một cuốn sách các nguyên lí.

Được hé lộ thẳng thắn, ta nắm được việc bơm ý nghĩa và giá trị được nhà bình luận thực hiện, bản thân anh ta cũng ở trong trường, và lời nhận xét, rồi lời nhận xét về việc bình luận - và đến lượt mình thêm vào đó là việc hé lộ, vừa ngây thơ vừa ma mãnh, của sự sai lạc lời bình luận. Ý hệ của tác phẩm nghệ thuật không bao giờ cạn, hay của việc đọc như tái-sáng tạo, che giấu, bằng việc gần như hé lộ hết thường được thấy ở các câu chuyện về niềm tin, chuyện là tác phẩm thường được tạo nên không phải hai lần, mà hàng trăm hàng ngàn lần, bởi tất cả những ai quan tâm tới nó, những người thấy ở đó một lợi ích vật chất hay tinh thần để đọc, để xếp loại, cắt nghĩa, bình luận, tái tạo, chỉ trích, biết thêm hay sở hữu nó.

Việc sản xuất nghệ thuật, nhất là bằng hình thức "thuần túy" mà nó mơ tới ở bên trong một trường sản xuất đạt tới mức tự chủ cao, thể hiện một

trong những giới hạn của những hình thức khả thể của hoạt động sản xuất: phần của sự biến đổi vật chất, vật lí hay hóa học; phần được thực hiện chẳng hạn bởi một người công nhân luyện kim hay một nghệ nhân được giới hạn ở mức tối thiểu so với phần của sự biến đổi thuần túy tượng trưng; phần có một dấu hiệu nhận biết ở họa sĩ hay một chỉ dấu [griffe] nhà tạo mẫu (hay theo một cách khác, việc thuộc về một chuyên gia). Đối lập với những sản phẩm được sản xuất với giá thành tượng trưng ít ỏi hay hầu như không có gì (hẳn là càng ngày càng hiếm ở thời của *design),* tác phẩm nghệ thuật, giống như các sản phẩm hay các dịch vụ tôn giáo, những thứ bùa hay hộ mệnh khác nhau, chỉ nhận được giá trị từ một niềm tin tập thể cũng như sự ngộ nhận tập thể, sản xuất và tái sản xuất tập thể.

Điều qua đó cần được nhắc lại là ít nhất ở điểm cực hạn của sự liên thông từ vật phẩm được sản xuất, đồ dùng hay quần áo, tới tác phẩm nghệ thuật được vinh danh, công việc của sản xuất vật chất không là gì nếu không có việc sản xuất ra giá trị của vật phẩm được tạo ra; rằng "áo khoác cung đình" [manteau de cour], mà các nhà kinh tế cổ lỗ nhắc đến, chỉ xứng với cung đình, nơi thường xuyên có các diễn trình như phải có, tái tạo toàn bộ những gì làm nên đời sống cung đình, nghĩa là toàn bộ hệ thống các tác nhân và thiết chế có trách nhiệm sản xuất và tái sản xuất các tập tính [habitus], và các trang phục cung đình, có trách nhiệm làm thỏa mãn và đồng thời tạo ra "mong ước" về chiếc áo cung đình mà nhà kinh tế coi như một dữ kiện. Là việc kiểm định hầu như có tính thực nghiệm, giá trị của trang phục cung đình đã biến mất cùng với triều đình và các tập tính gắn với nó, các nhà quý tộc sa sút không còn sự lựa chọn nào khác việc trở thành, như Marx nói, "các vị thầy dạy nhảy của châu Âu"… Nhưng ở nhiều mức độ khác nhau, đó chẳng phải là như thế với mọi thứ đồ vật, với chính những ai dường như mang trong mình, rõ nhất của toàn thế giới, nguyên tắc về "tính hữu ích" của đồ vật? Điều có thể mang ý nghĩa là tính

hữu ích là một "phẩm chất ảo mộng", và rằng cần phải *tiết kiệm trong việc sản xuất xã hội cho tính hữu ích và cho giá trị* nhắm đến việc quyết định xem làm sao được tạo ra "những thang bậc chủ quan giá trị", thứ quyết định giá trị khách quan trao đổi, và theo logic nào - logic của sự liên kết lỏng kiểu cơ học hay logic của sự thống trị theo cách biểu tượng và của hiệu ứng áp đặt quyền uy…? - đã diễn ra sự hợp đề của những "nấc thang cá nhân".

Những xu thế "chủ quan" - những điều làm cơ sở cho giá trị, với tư cách những sản phẩm của một tiến trình lịch sử các thiết chế - có tính khách quan của điều được dựa vào một trật tự tập thể siêu nghiệm có những ý thức và những ý chí cá nhân: đặc thù của logic về cái xã hội là có thể *thiết lập* dưới hình thức trường và tập tính một xung năng libido thuần xã hội, thứ dao động như những vũ trụ xã hội, ở đó xung năng được sản sinh và được xung năng hỗ trợ *(libido dominandi* [xung năng thống trị] trong trường quyền lực, *libido sciendi* [xung năng tri thức] trong trường khoa học…). Chính là trong quan hệ giữa các tập tính [habitus] và các trường nơi ít nhiều các vũ trụ được hiệu chỉnh theo cách mơ hồ cho khớp - tùy theo việc chúng ít nhiều hoàn toàn là sản phẩm của trường - mà thứ được sinh ra là nền tảng cho mọi thang bậc hữu ích, nghĩa là sự gắn kết căn bản vào trò chơi, *illusio* [ảo tưởng], sự thừa nhận trò chơi và tính hữu ích của trò chơi, niềm tin vào giá trị trò chơi và thử thách trò chơi, những thứ làm nên mọi hành vi ban tặng ý nghĩa và có giá trị đặc biệt. Nền kinh tế [nghệ thuật - ND] mà các nhà kinh tế đã biết - và họ cố gắng dựng nên sao cho hợp lí bằng việc đặt nó dựa trên "một bản chất lí tính" - như mọi nền kinh tế khác, thực ra dựa trên một hình thức có tính bùa ngải [fétichisme], nhưng lại được che giấu tốt hơn những nền kinh tế khác nhờ vào việc ít ra vào lúc này xung năng - nguyên tắc của nền kinh tế này - trình ra toàn bộ

vẻ bên ngoài của bản chất đối với các đầu óc - nghĩa là các tập tính [habitus] vốn được rèn rập bởi chính những cấu trúc kinh tế đó.

PHẦN THỨ HAI

NHỮNG NỀN TẢNG CỦA MỘT KHOA HỌC VỀ TÁC PHẨM

Khi người ta có thể nghiên cứu, trong thời gian nào đó, tâm hồn con người bằng sự khách quan mà các khoa học tự nhiên dùng đối với nghiên cứu vật chất, người ta sẽ có một bước tiến khổng lồ. Đấy là phương tiện duy nhất đối với nhân loại để cao hơn chính mình một chút. Khi đó nhân loại tự ngắm mình một cách thẳng thắn, hoàn toàn qua tấm gương những công việc của mình. Con người sẽ như Thượng đế, tự đánh giá mình từ trên cao. Thế đấy, tôi tin điều đó có thể làm được. Có thể như đối với các nhà toán học, không gì khác ngoài một phương pháp cần được tìm thấy.

Gustave Flaubert

I. VẤN ĐỀ PHƯƠNG PHÁP

Forschung ist die Kunst, den nachsten Schritt zu tun (Nghiên cứu là nghệ thuật tiến những bước gần nhau nhất)

Kurt Lewin

Tôi không bao giờ có nhiều hứng thú đối với "lí thuyết vĩ đại", và khi tôi đọc những công trình có thể được xếp vào loại này, tôi không thể cưỡng lại được cảm thấy một sự khó chịu nhất định trước sự kết hợp cực kì học đường giữa những liều lĩnh giả tạo và những thận trọng thực sự. Tôi có thể nhắc lại ở đây hàng chục câu văn khoa trương và hầu như là rỗng tuếch,

thường được kết bằng một sự liệt kê tản mát những tên riêng có kèm ngày tháng, cuộc diễu hành t`âm thường những nhà dân tộc học, xã hội học hay sử học, chúng cung cấp cho "đại lí thuyết gia" đó chất liệu sự tr`âm tưởng và mang đến cho ông ấy, như một cống nạp, những sự xác nhận "tính thực chứng" tất yếu cho vẻ trang trọng mới đ`ây hàn lâm. Tôi sẽ chỉ nêu ra một ví dụ, hoàn toàn thông thường, bằng việc trích ra một tác giả mà tôi không tiện nêu tên: "Như nhi`âu báo cáo dân tộc học mà chúng ta đ`âu biết, t`ôn tại trong kiểu những xã hội này một dạng nghĩa vụ thuộc v`êthiết chế trao đổi quà tặng, thiết chế đó ngăn cản sự tích tụ vốn liếng hữu ích có mục đích kinh tế thu`ân túy: sự gia tăng kinh tế này - dưới hình thức biếu tặng, lễ tết, trợ giúp khẩn cấp - bị biến thành thứ nghĩa vụ không đặc thù, thành quy`ên lực chính trị, thành sự tôn trọng và thành quy chế xã hội" (Goodfellow, 1954; Schott, 1956; Belshaw, 1965, tr. 46, sđd; Sigrist, 1967, tr. 176, sđd.).

Và đôi khi cơ chế cứng nhắc theo yêu c`âu trường đại học buộc tôi phải dành một khoảng thời gian viết một trong những văn bản được gọi là bài tổng hợp [synthèse] v`êkhía cạnh này khác của công việc năm trước, tôi đột nhiên nhớ đến những buổi tối tối tăm của tuổi thơ, khi buộc phải viết luận theo những đ`ê tài bị áp đặt của lối sáo mòn nhà trường, cạnh những bạn học phải làm cùng một nhiệm vụ, tôi cảm thấy như bị trói vào chiếc ghế đày ải vĩnh viễn, ở đó người chép và kẻ cóp nhặt tái tạo đến vô hạn những công cụ lặp lại học đường như bài giảng, luận văn hay giáo trình.

Một tinh thần khoa học mới

Tôi chán ngán bao nhiêu trước những ngh`ê nghiệp với ni`êm tin kiêu ngạo có tham vọng miệt mài bên bàn làm việc của những "bậc cha chú sáng lập", thì tôi vui bấy nhiêu với những cuốn sách ở đó lí thuyết, vì nó giống khí trời ta thở, có mặt ở khắp nơi và cũng chẳng ở đâu hết, quanh một ghi

chép, trong lời bình luận một cuốn sách xưa, trong chính cấu trúc của lời diễn giải. Tôi hoàn toàn lại tìm được mình trong những tác giả biết dành những câu hỏi lí thuyết quyết định nhất vào một nghiên cứu được tiến hành tỉ mỉ theo lối kinh nghiệm, và biến những khái niệm này thành một cách sử dụng vừa khiêm nhường hơn vừa quý phái hơn, đôi khi đến mức giấu đi sự đóng góp của riêng mình trong một sự tái diễn giải đầy sáng tạo đối với các lí thuyết, chúng thuộc về chính các đối tượng của họ.

Đòi hỏi giải pháp của vấn đề này hay kia đầy chuẩn mực cho những nghiên cứu trường hợp - như chẳng hạn tôi đã làm, hãy cố hiểu cái thói dị đoan [fétichisme], khi tự mình vũ trang không phải những văn bản của Marx hay Lévi-Strauss, mà là một phân tích về đồ xa xỉ và "dấu ấn" [griffe] của người tạo mẫu[407] - đó là buộc sự phân cấp ngầm các thể loại và đối tượng phải chịu một sự biến đổi, điều không phải không có mối quan hệ với sự biến đổi được thực hiện, theo Erich Auerbach, bởi những người khởi đầu cho tiểu thuyết hiện đại như Virginia Woolf chẳng hạn: "Người ta dành ít tầm quan trọng hơn cho những sự kiện bên ngoài và cho những cú đòn số phận, người ta cho rằng chúng không cho biết rõ lắm điều chủ yếu nào đó nhân nói đến đồ vật được xem xét; ngược lại người ta tin rằng, bất cứ mảnh ghép nào của cuộc đời, được nhặt ra ngẫu nhiên, vào bất cứ khi nào, đều chứa đựng toàn bộ số phận và có thể được dùng để thể hiện nó"[408]. Có một sự biến đổi tương tự cần được thực hiện để đưa được vào trong các khoa học nhân văn một tinh thần khoa học mới: các lí thuyết được nuôi dưỡng không phải bằng sự đối đầu thuần lí thuyết với các lí thuyết khác, mà là sự đối chất với đối tượng kinh nghiệm luôn mới: các khái niệm trước hết có chức năng để, theo lối tốc kí, trỏ tới toàn bộ những mô thức tạo sinh thực hành khoa học được kiểm soát theo cách khoa học luận.

Khái niệm *habitus,* tập tính, chẳng hạn thể hiện trước hết việc từ bỏ một loạt những lựa chọn, mà khoa học xã hội (và thường là lí thuyết nhân học) bị khép kín trong đó, như là lựa chọn của ý thức (của chủ thể) hay của vô thức, lựa chọn của mục đích luận hay cơ giới luận… Vào lúc tôi đưa ra khái niệm này, nhân cơ hội công bố bằng tiếng Pháp hai bài báo của Panofsky, vốn chưa bao giờ đặt cạnh nhau - một bài về kiến trúc gothique có dùng từ này theo nghĩa của khái niệm "indigène" chỉ bản địa để biện luận về tác động của tư duy kinh viện lên lĩnh vực kiến trúc, bài kia viết về linh mục Suger mà ta cũng có thể dùng khái niệm này[409] - từ tập tính [habitus] cho phép tôi đoạn tuyệt với hệ hình cấu trúc luận mà không sợ rơi trở lại thứ triết học già cỗi về chủ thể hay về ý thức, triết học kinh tế cổ điển và *homo economicus* [con người kinh tế] của nó, vốn được ngày nay gọi là "chủ nghĩa cá nhân có phương pháp". Bằng việc mượn lại khái niệm *hexis*[410] của Aristote, mà truyền thống kinh viện thành tập tính [habitus], tôi muốn phản ứng chống lại cấu trúc luận và triết học hành động kì lạ của nó, vốn ngầm ẩn trong khái niệm kiểu Lévi-Strauss chứa vô thức và được tuyên bố công khai ở các nhà lí thuyết của Althusse, thứ triết học làm biến mất tác nhân [agent] bằng cách quy giản thành vai trò hỗ trợ hay chuyên chở *(Trager)* trong cấu trúc; về điều đó tôi còn được lợi, có phần hơi ép, từ cách dùng mà Panofsky, duy nhất trong tác phẩm của ông, có được từ khái niệm tập tính [habitus], để tránh làm xuất hiện lại, chủ thể thuần túy tri nhận của triết học tân Kant về "các hình thức biểu tượng", mà tác giả *Viễn tượng như hình thức biểu tượng* chịu ảnh hưởng. Gần gũi Chomsky về điểm này, nhà ngôn ngữ học đó từng gần như đồng thời đề xuất khái niệm *generative grammar* [ngữ pháp tạo sinh], tôi muốn nêu rõ những khả năng chủ động, sáng tạo, phát minh của tập tính [habitus] và của tác nhân (mà khái niệm *thói quen* không thể có)[411]. Nhưng tôi cần lưu ý rằng năng lực tạo sinh này không phải của tự nhiên hay của lí trí phổ quát như ở

Chomsky: tập tính [habitus], bản thân từ này cho thấy điều ấy, là một điều được lĩnh hội và cũng là một tài sản, trong một số trường hợp có thể hoạt động như một thứ vốn; cũng không phải thứ vốn của một chủ thể siêu nghiệm trong truyền thống duy tâm luận.

Để mượn ở chủ nghĩa duy tâm, như Marx gợi ý trong *Luận cương về Feuerbach,* "khía cạnh chủ động" của tri thức thực tiễn mà truyền thống duy vật, nhất là với lí thuyết "phản ánh", đã bỏ lại, cần đoạn tuyệt với sự đối lập đã thành nếp giữa lí thuyết và thực tiễn, vốn ăn rất sâu vào trong các cấu trúc của sự phân chia lao động (thông qua sự tồn tại của chính những người hành nghề trong công việc trí thức), và cho tới trong những cấu trúc của sự phân chia công việc trí thức, tức là trong những cấu trúc tinh thần của các trí thức, tới mức sự đối lập ấy ngăn cản việc hình dung một tri thức thực tiễn hay một sự thực hành trí thức; cần khám phá và miêu tả một hành vi nhận thức kiến tạo thực tại xã hội, cả trong công cụ cũng như trong những bước đi của hành vi ấy (tôi đặc biệt nghĩ tới những hành vi xếp hạng của nó), hành vi ấy không phải là thao tác đơn thuần và chỉ có tính tri thức của một ý thức có tính toán và lập luận.

Với tôi dường như khái niệm tập tính [habitus], từ lâu rơi vào cảnh không người sử dụng, dù có rất nhiều cách dùng tùy hứng[412], được tạo ra một cách tốt nhất để cho thấy ý chí này vượt ra khỏi triết học về ý thức mà không vô hiệu hóa tác nhân trong bản chất tác tử [agent] thực hành kiến tạo nên cái thực của nó. Cái ý định nhằm dùng lại một từ trong truyền thống, nhằm kích hoạt lại từ này, và đối lập hoàn toàn với chiến lược nhằm cố gắng sát nhập tên của nó vào một hệ thuật ngữ mới hay là, theo mẫu hình các khoa học tự nhiên, vào một "hiệu ứng", dù là thiểu số, ý định đó lấy cảm hứng từ niềm tin rằng công việc về các khái niệm bản thân nó là lũy tích. Việc tìm tòi tính độc đáo bằng mọi giá - thường được tạo điều kiện

bằng sự ngu dốt - và sự trung tín với những tác giả chuẩn mực này kia - điều có xu hướng lặp lại nghi thức - đều có điểm chung là cấm đoán thứ đối với tôi dường như là thái độ duy nhất có thể có đối với truyền thống lí thuyết: khẳng định cùng lúc cả tính liên tục lẫn sự đứt đoạn bằng một sự hệ thống hóa có tính phê phán tri thức có từ mọi nguồn.

Các khoa học xã hội đều ở một vị thế không thuận lắm cho việc tạo dựng một mối quan hệ có tính hiện thực nào đó với di sản lí thuyết: các giá trị độc đáo, vốn là những giá trị của các trường văn học, nghệ thuật hay triết học, tiếp tục định hướng các đánh giá. Dè bỉu coi như tầm thường hay lệ thuộc đối với cái ý chí giành lấy các phương tiện sản xuất đặc thù nhờ tham gia vào một truyền thống, và qua đó vào một công việc tập thể, các ngành khoa học xã hội đã tạo điều kiện cho những sự tinh vi [coup de bluff] không tương lai mà những chủ doanh nghiệp nhỏ không vốn liếng vẫn dùng để nhắm tới việc gắn tên tuổi của mình vào một nhãn hàng - như ta vẫn thấy điều ấy trong lĩnh vực phân tích văn chương, ở đó giờ không có nhà phê bình nào gắn cho mình một biệt danh [nom de guerre] kết thúc bằng *chủ nghĩa, khoa học, luận*. Vị thế mà các khoa học đó giữ, nửa văn chương nửa khoa học, không còn được tạo ra để hỗ trợ việc thiết đặt những cách thức sản xuất và truyền thụ tri thức vốn tiện cho tính lũy tích: dù việc hấp thụ chủ động và làm chủ được hoàn tất với một cách thức tư duy cũng khó và quý giá - và không chỉ đối với các hiệu ứng khoa học được những ngành đó tạo ra - như việc phát minh lúc ban đầu (dù sao còn khó và quý hơn những sáng kiến giả tạo, vô nghĩa hay tiêu cực được tạo ra bằng mọi giá bởi việc tìm kiếm sự khác biệt), thì các ngành khoa học xã hội thường bị giễu cợt và bị coi thường như là bắt chước ngu ngốc hoặc như là áp dụng máy móc một nghệ thuật phát minh từng được phát minh. Thế mà, tương tự như một bản nhạc có thể được viết không phải để được nghe hay thậm chí được chơi ít nhiều theo lối thụ động, mà để cho phép soạn tác, các

công trình khoa học - khác với với những văn bản lí thuyết - không muốn được chiêm ngưỡng hay được trích dẫn, mà là đối chất thực tế với kinh nghiệm; thực sự hiểu chúng, đó là khiến cho cách thức tư duy được hoạt động, tư duy được bộc lộ nhân đề cập tới một đối tượng khác; đó là kích hoạt lại đối tượng bằng một hành vi sản xuất mới, sáng tạo và độc đáo như chính hành vi ban đầu, và hoàn toàn đối lập với lối *bình tán* phi thực tế của *lector* [giảng viên], thứ siêu diễn ngôn vô bổ và khô cằn.

Bản thân các xu thế đều là cơ sở việc sử dụng một khái niệm như khái niệm trường, về chuyện đó, khái niệm này trước tiên dùng để chỉ định một tư thế lí thuyết, tạo sinh cho những lựa chọn phương pháp, phủ định cũng như khẳng định, trong việc kiến tạo đối tượng: chẳng hạn tôi nghĩ tới những công trình về các cơ sở giáo dục đại học, và nhất là về những trường đại học lớn [grandes écoles], ở đó khái niệm trường lực xuất hiện nhắc lại rằng mỗi một thiết chế trong số ấy, đầy nghịch lí, chỉ có thể cung cấp sự thật cụ thể với điều kiện được đặt lại trong hệ thống các quan hệ khách quan kiến tạo của không gian cạnh tranh mà thiết chế này tạo ra với những thiết chế khác[413]. Nhưng khái niệm cũng cho phép thoát khỏi sự lựa chọn giữa diễn giải bên trong và giải thích bên ngoài - mà đứng trước sự lựa chọn ấy có mọi khoa học về các tác phẩm văn hóa, lịch sử xã hội và xã hội học về tôn giáo, luật, khoa học, nghệ thuật hay văn học - bằng việc nhắc lại sự tồn tại những tiểu vũ trụ xã hội, những không gian tách bạch và tự chủ, trong đó sinh ra các tác phẩm: về những chất liệu này, sự đối lập giữa một bên là chủ nghĩa hình thức được sinh ra từ sự chuẩn hóa thực tiễn nghệ thuật đạt tới một mức độ tự chủ cao với bên kia là xu thế quy giản gắn với việc đưa trực tiếp các hình thức nghệ thuật về lại những sự tạo thành xã hội đã che khuất chuyện là hai xu thế đấy có điểm chung khi không hề biết tới *trường sản xuất* như là không gian quan hệ khách quan. Kết quả là nghiên cứu sâu theo hướng phả hệ - vốn có thể dẫn tới những

tác giả rất xa nhau như Trier hay Lewin - vì thế sẽ chỉ có hứng thú ở đây với điều kiện nó cho phép nêu bật đặc trưng đối với khía cạnh lí thuyết (và chủ đề, nói như Joelle Proust[414], mà khía cạnh ấy có liên quan) và đặt một cách minh bạch hơn khía cạnh ấy trong không gian các vị thế mà nhờ vào đó khía cạnh được định nghĩa.

Cách thức tư duy *theo quan hệ* [relationnel] (hơn là theo cách cấu trúc luận), như Cassirer[415] đã chứng tỏ, có ở mọi khoa học hiện đại và đã có vài ứng dụng nhất là với các nhà hình thức luận Nga[416] trong việc phân tích các hệ thống biểu tượng, huyền thoại hay tác phẩm văn học, cách thức này chỉ có thể được áp dụng vào các thực tế xã hội bằng cái giá của một sự đoạn tuyệt căn bản với lối biểu hiện thông thường về thế giới xã hội. Xu thế hướng tới cách thức tư duy được Cassirer gọi là "xu thế chất thể" [substantialiste], và nó hướng đến ưu tiên những thực tế xã hội khác - các thực tế này vốn được xem xét trong bản thân chúng và cho chính chúng - gây hại tới những mối quan hệ khách quan, thường là vô hình, những mối quan hệ đó hợp nhất các thực tại xã hội; xu thế đó không bao giờ mạnh đến như thế khi các thực tại này - cá nhân, nhóm hay thiết chế - được áp đặt bằng toàn bộ sức mạnh của sự trừng phạt xã hội.

Như thế là khao khát đầu tiên phân tích "trường trí thức" dừng lại ở những mối quan hệ thấy rõ ngay giữa những tác nhân tham gia vào đời sống tri thức: những tương tác giữa các tác giả và các nhà phê bình, hay giữa các tác giả và các nhà xuất bản, theo tôi đã che giấu những mối quan hệ khách quan giữa các vị thế có liên quan mà tất cả họ đều chiếm giữ trong trường, nghĩa là cấu trúc xác định hình thức những sự tương tác. Và cách nói chặt chẽ đầu tiên về khái niệm này được phát triển nhân một lần đọc chương *Wirtchat und Gesellschaft* [Kinh tế và xã hội] về xã hội học tôn giáo, vốn bị ám ảnh bởi quy chiếu tới những vấn đề được nghiên cứu về

trường văn học thế kỉ XIX đặt ra, môn xã hội học tôn giáo ấy không có chút bình luận học đường nào: nhờ vào một phê bình đối với cái nhìn theo lối tương tác [interactionniste] của những mối quan hệ giữa các tác nhân tôn giáo được Weber đề xuất, hàm ý một sự phê bình ngược trở lại đối với hình dung đầu tiên của tôi về trường trí thức, tôi đề xuất một sự kiến tạo trường tôn giáo như là *cấu trúc quan hệ khách quan* cho phép tính tới cái hình thức cụ thể của những sự *tương tác* mà Max Weber từng nỗ lực tuyệt vọng đưa vào trong một *loại hình học thực tại luận* [typologie réaliste], đầy những lỗ hổng các ngoại lệ[417].

Chỉ còn cần vận hành hệ thống câu hỏi chung được phát triển như thế để phát hiện, bằng việc áp dụng cho những khu vực khác nhau, những đặc tính của mỗi trường và những yếu tố bất biến lộ ra bởi việc so sánh những thế giới khác nhau được xử lí như biết bao "trường hợp cụ thể của khả thể". Không phải là hoạt động như những ẩn dụ đơn giản, được định hướng bằng những ý định tu từ thuyết phục, những chuyển giao có phương pháp đối với vấn đề và khái niệm chung - mỗi khi được đặc thù hóa do chính những áp dụng của chúng - dựa trên giả thiết rằng có những tương đồng cấu trúc và chức năng giữa mọi trường. Giả thiết có được sự xác nhận ở những hiệu quả thao tác luận được những sự chuyển giao tạo ra và có được sự điều chỉnh ở những khó khăn mà những chuyển giao đó làm nảy sinh. Sự bền bỉ của những quá trình vận hành lặp là một trong những con đường có thể của việc "dâng cao ngữ nghĩa" [ascension sémantique] (theo nghĩa của Quine[418]), nó cho phép mang đến một mức độ cao hơn tính tổng hợp và việc hình thức hóa đối với các nguyên tắc lí thuyết có tham gia vào nghiên cứu kiểu kinh nghiệm cái vũ trụ khác và vào những quy luật bất biến của cấu trúc và của lịch sử thuộc những trường khác nhau. Do những đặc thù trong chức năng và vận hành (hay đơn giản hơn của những nguồn thông tin có liên quan), mỗi trường đưa ra, theo cách ít nhiều rõ ràng,

những đặc tính mà nó có điểm chung với những trường khác: như có thể vì khía cạnh "kinh tế" của những sự thực hành ít bị kiểm duyệt hơn và ít chính thức hơn về mặt văn hóa, mà trường đồ xa xỉ phẩm [haute couture] ít được bảo vệ khỏi việc khách quan hóa, vốn luôn hàm ý một hình thức giải thiêng, trường lực này - hơn bất cứ thế giới nào khác - trực tiếp đưa tôi vào một trong những đặc tính căn bản nhất của trường sản xuất văn hóa, đó là logic rất huyền hoặc của việc sản xuất ra người sản xuất và của sản phẩm như là những thứ bùa may [fétiche].

Lí thuyết các trường được phát triển dần dần như thế, ngược với mọi vẻ bên ngoài, tuy nhiên không có chút gì nhờ vào sự chuyển dịch từ cách thức tư duy kinh tế; ngay cả nếu, bằng việc suy tư lại, trong một bối cảnh cấu trúc luận, về phân tích của Weber - ông đã áp dụng vào tôn giáo một vài khái niệm vay mượn từ kinh tế (như cạnh tranh, độc quyền, cung, cầu…) - tôi thấy mình thâm nhập ngay vào những đặc tính chung, có giá trị với những trường khác nhau, thì lí thuyết kinh tế đã làm rõ mà không hề giữ lại cái nền tảng lí thuyết đúng đắn. Không phải vì việc chuyển dịch là nguyên tắc cửa việc kiến tạo đối tượng - như khi người ta vay mượn ở một thế giới khác, đúng hơn là ưu tiên, như dân tộc học, ngôn ngữ học hay kinh tế, thì một khái niệm bị tách khỏi văn cảnh, ẩn dụ đơn giản cho chức năng thuần túy biểu tượng - mà là chính việc kiến tạo đối tượng đòi hỏi sự chuyển dịch và lập nên sự chuyển dịch đó[419]. Và vì tôi hi vọng có thể ngày nào đó chứng minh điều này[420], tất cả đều cho phép giả thiết rằng, vì đó không phải là mô hình tạo lập, lí thuyết trường lành tế là một trường hợp cụ thể của lí thuyết chung về các trường được kiến tạo dần dần, bằng một sự loại suy lí thuyết mang tính kinh nghiệm được xác nhận, và nó - trong khi cho phép hiểu được tính năng sản và những giới hạn giá trị chuyển giao tựa như trường hợp mà Weber đã thực hiện - buộc ta phải nghĩ lại những

tiền giả định về lí thuyết kinh tế, nhất là dưới ánh sáng của những tri thức đã được nêu ra từ phân tích các trường sản xuất văn hóa.

Lí thuyết chung về nền kinh tế của các thực hành dần dần lộ ra từ phân tích những trường khác nhau do thế thoát khỏi mọi hình thức quy giản, hãy bắt đầu bằng sự thực hành phổ thông nhất và quen thuộc nhất là kinh tế luận [économisme]: phân tích các trường khác nhau (trường tôn giáo, trường khoa học…) ở những cấu hình khác nhau mà chúng có thể bao trùm tùy theo thời kì và các truyền thống quốc gia bằng việc xử lí từng trường như một trường hợp *cụ thể* theo đúng nghĩa, nghĩa là như một trường hợp có thể bên cạnh những cấu hình khả hữu khác, đó là trao toàn bộ tính hữu ích của nó cho phương pháp so sánh. Điều ấy quả thực dẫn tới việc hiểu từng trường hợp trong tính đặc thù cụ thể nhất của nó mà không sa vào sự nhẫn nhịn đầy thỏa mãn của miêu tả theo lối nghiên cứu cá thể hóa [idiographique] (của một trạng thái nào đó của một trường xác định); và dẫn tới cố nắm được, trong chính sự chuyển động, những đặc tính bất biến của mọi trường và hình thức đặc thù mà trong mỗi một trường của các cơ chế chung và hệ thống các khái niệm - vốn liếng, đầu tư, lợi ích… - được sử dụng để miêu tả chúng. Nói cách khác, kiến tạo trường hợp cụ thể như chính nó buộc ta phải thực sự vượt qua một trong những sự lựa chọn được tái tạo tới vô hạn bởi nếp tư duy lười biếng và bởi sự chia cắt các "khí chất trí thức", sự lựa chọn đó đối lập những cái chung bất định và trống rỗng của diễn ngôn thực hiện bởi sự khái quát hóa kiểu vô thức và không kiểm soát ở trường hợp cụ thể với những sự tí mẩn miên man của nghiên cứu kiệt cùng đầy giả tạo ở trường hợp đặc biệt; vì không được hiểu như vốn có, nên trường hợp đó không thể cung cấp cả tính riêng biệt lẫn tính phổ quát.

Người ta thấy rõ điều mà một chương trình như thế có thể có đôi chút vượt mức thông thường. Trong từng trường hợp, để đi vào tính đặc thù của

cấu hình lịch sử được xem xét, mỗi lần đều cần phải nắm vững được nền văn học được dành cho một vũ trụ bị cô lập đầy giả tạo do chuyên biệt hóa sớm. Cũng cần giải quyết lối phân tích kinh nghiệm của một trường hợp được phát triển có phương pháp, khi biết rằng những sự cần thiết của việc kiến tạo lí thuyết có thể áp đặt cho các tiến trình kinh nghiệm mọi dạng đòi hỏi bổ sung, tới mức đôi khi dẫn tới những lựa chọn phương pháp luận hay tới những hệ thống thao tác lã thuật, trong cái nhìn quy thuận tích cực tuân theo dữ liệu đúng như nó hiện ra, những thao tác đó luôn có nguy cơ xuất hiện - bởi một sự đảo ngược kì lạ - như những tự do vô nguyên cớ, thậm chí như là những sự dễ dàng khó biện minh[421]. Ấn tượng về sức mạnh có tính phương pháp khám phá [heuristique], thường được cung cấp bởi sự vận hành các mẫu hình lí thuyết thể hiện bản thân chuyển động của thực tại, có đối trọng là cảm xúc thường trực không thỏa mãn mà sự khổng lồ của công việc cần thiết gây ra nhằm nhận được hiệu suất toàn phần của lí thuyết trong từng trường hợp được xem xét - điều đó giải thích vô vàn những sự bắt đầu lại và sửa đổi - và nhằm cố gắng đưa lí thuyết càng xa càng tốt khỏi gốc gác ban đầu của mình, mục đích để khái quát hóa lí thuyết thông qua việc sát nhập những điều quan sát được vào trong những trường hợp đa dạng nhất có thể. Là công việc có thể kéo dài vô hạn định, nếu không cần chấm dứt theo cách hơi võ đoán, với hi vọng là những kết quả đầu tiên này - tạm thời và kiểm định được - chỉ ra đầy đủ hướng đi tới mà một khoa học xã hội cần hướng đến, ngành khoa học này quan tâm tới việc cải biến thành chương trình nghiên cứu kinh nghiệm thực sự mang tính bao gộp và lũy tích đối với tham vọng chính đáng về tính hệ thống được chứa đựng trong những tham vọng chủ toàn của "đại lí thuyết".

Doxa văn học và việc cưỡng lại sự khách quan hóa

Hẳn là vì các trường này được bảo vệ bởi sự kính ngưỡng của tất cả những ai được rèn tập, thường là ngay từ thời trẻ dại, cho việc hoàn thiện những nghi thức bí tích của sự mộ đạo văn hóa (nhà xã hội học không là ngoại lệ), cho nên các trường văn học, nghệ thuật và triết học đối lập với sự khách quan hóa khoa học bằng những trở ngại tuyệt diệu, cả khách quan lẫn chủ quan. Chưa bao giờ hành vi nghiên cứu và giới thiệu kết quả, cả trong trường hợp này, lại dễ để bị khép vào hoặc tôn thờ mê hoặc hoặc hạ bệ mất thiêng, cả hai lựa chọn ấy luôn hiện diện, dưới những hình thức khác nhau, ở chính bên trong từng trường. Bản thân ý định nghiên cứu khoa học với cái thiêng có cái gì đó báng bổ và cảm xúc về sự *xâm phạm* - đặc biệt gây tai tiếng đối với những ai chỉ có từ này ở đầu lưỡi chót môi - có thể thúc đẩy nhiều người đánh liều hoàn tất nghiên cứu khi khoét thêm vết thương mà họ cần phải tất yếu hành hạ (và tự hành hạ) bằng những sự xúc phạm vô ích, ở đó thể hiện không phải là ý chí khiến người đọc khó chịu (như người ta có thể tin) mà là khao khát "chuyển hướng cây gậy" [đoạn tuyệt - ND] để vượt qua những cản trở[422].

Sự đoạn tuyệt, cần thực hiện để lập nên một khoa học nghiêm ngặt về các sản phẩm văn hóa, do thế còn hơn và còn là cái gì khác ngoài một sự đảo lộn phương pháp thông thường[423]; sự đoạn tuyệt hàm ý một sự *chuyển đổi* thực sự của cách thức phổ biến nhất trong suy nghĩ và trải nghiệm đời sống trí thức, một dạng *épochè*[424] [tạm ngưng đánh giá] đối với niềm tin vẫn thường được dành cho những thứ có tính văn hóa và cho những phương cách chính thức trong việc đề cập tới chúng[425]. Tôi không tin cần nêu cụ thể rằng việc ngừng đồng ý kiểu *doxa* [tri thức chung] là một *épochè* có phương pháp, việc tạm ngưng đó vốn không hề hàm chứa một sự đảo lộn bảng giá trị văn hóa, càng không phải một sự chuyển đổi thực sự sang phản-văn hóa [contre-culture] hay thậm chí, như một vài người làm ra

vẻ tin như vậy, không phải một sự tôn thờ cái không tôn thờ. Điều ấy ít ra cho tới cái mà những kẻ hương nguyện mới [pharisien] thèm khát tự trao cho mình một chứng nhận tiết hạnh văn hóa bằng việc lớn tiếng tố cáo, vào những thời điểm trung hưng, về những đe dọa được các phân tích đặt lên nghệ thuật (hay triết học); ý định mang tính biểu tượng [của các phân tích này] hiện ra với họ như một thứ bạo hành về mặt biểu tượng.

Còn cần việc phân tích khoa học tìm được một kiểm định hầu như thực nghiệm trong những dạng kinh nghiệm tự phát, thứ là những hành vi đầy ngẫu tượng [iconoclaste], dù chúng có được hình dung như những hành vi nghệ thuật (nghĩa là được các nghệ sĩ hay do những người vô thần chất phác hoàn thành) hay không: với tư cách sự ngưng lại rất thực tế của niềm tin thông thường trong tác phẩm nghệ thuật hoặc trong những giá trị tri thức đầy khách quan, các hành vi này [có tính ngẫu tượng - ND] cho thấy rõ niềm tin tập thể vốn là nền tảng cho trật tự nghệ thuật và cho trật tự tri thức, và được các phê phán căn cốt nhất về hình thức để nguyên không đụng tới[426].

Việc ngưng lại có phương pháp này càng trở nên khó khăn vì việc gắn bó với cái thiêng văn hóa, trừ ngoại lệ, không cần được phát ngôn dưới hình thức các luận đề hiển ngôn, càng không cần luận lí do cho mình. Không có gì đảm bảo hơn là trật tự văn hóa đối với những ai thuộc về nó. Những người có học hành sống trong văn hóa như trong khí quyển mà họ hít thở và cần cái khủng hoảng đủ lớn nào đó (và đi kèm là sự phê phán) để họ cảm thấy buộc phải biến đổi cái *doxa* thành *chính thống,* hay thành *tín điều* và buộc phải biện minh cho cái thiêng và các cách thức được thừa nhận trong việc vun đắp nên cái thiêng. Kết quả là không dễ để tìm được một cách diễn đạt có hệ thống về *doxa* văn hóa, vốn không ngừng lướt qua bề mặt đó đây. Như chẳng hạn khi trong cuốn sách kinh điển *Theory of*

Literature [Lí thuyết văn học], Rene Wellek và Austin Warren đã tán dương "lời giải thích bằng nhân cách và đời sống của nhà văn"[427] vốn rất thường, thì chính niềm tin vào "thiên tài sáng tạo" được họ chấp nhận ngầm ẩn như là xuất phát từ chính nó, và có thể là từ phần lớn những độc giả đối với họ, tận tụy như thế - theo lời của chính họ - với "một trong những phương pháp cổ nhất và được xác lập tốt nhất trong lịch sử văn chương", phương pháp nhằm tìm kiếm ở tác giả ở trạng thái cô lập (tính thống nhất và đặc thù làm nên những đặc tính của "người sáng tạo") cái nguyên tắc giải thích cho tác phẩm. Tương tự thế, khi Sartre dự định hiểu lại những suy tư, mà qua đó các quyết định luận xã hội đã đào luyện nên tính cá nhân đặc thù của Flaubert, ông buộc phải quy các hiệu ứng loại hình - những thứ đè nặng lên mọi nhà văn do việc anh ta thuộc về một trường nghệ thuật giữ một vị thế yếu thế trong trường quyền lực - và cả các hiệu ứng có những yếu tố đặc thù tác động lên toàn bộ các nhà văn cùng giữ cùng những vị thế như Flaubert trong trường nghệ thuật, về chỉ những yếu tố có thể được hấp thụ từ điểm nhìn được chấp nhận - nghĩa là thuộc về giai tầng xã hội gốc được khúc xạ thông qua một cấu trúc gia đình.

Việc phân tích thống kê mà phân tích ngoại quan đôi khi có được, và thường được cảm nhận bởi những người bảo vệ cho cái nhìn "vị nhân" [personnaliste] của "sáng tạo" như là biểu hiện tiêu biểu cho "xã hội học luận quy giản", không thoát khỏi cái nhìn thống trị: bởi việc phân tích này có xu hướng giản lược từng tác giả vào tổng thể các đặc tính vốn có thể được nắm bắt ở mức cá nhân trong trạng thái cô lập, nên việc phân tích đó có mọi cơ may - trừ cảnh giác đặc biệt - không biết hoặc vô hiệu hóa *những đặc tính cấu trúc* có liên quan đến vị thế được chiếm cứ trong một trường. [N]hững vị thế này, chẳng hạn sự thấp hơn về cấu trúc của nhà soạn kịch vaudeville hay người vẽ minh họa, nói chung chỉ được giải phóng thông qua những đặc điểm loại hình kiểu như thuộc về các nhóm hay

các thiết chế, tạp chí, trào lưu, thể loại… mà lối chép sử quen thuộc "không biết hoặc chấp nhận là xuất phát từ chính nó mà không hề đưa chúng vào một mô hình giải thích. Thêm vào đó là việc phần lớn các nhà phân tích đều áp dụng cho các *tập hợp tiền kiến tạo* [populations préconstruites] - cũng như với đa phần những văn liệu được các nhà cấu trúc luận thông diễn sử dụng - những *nguyên tắc xếp loại* mà bản thân chúng cũng là *tiền kiến tạo*. Thông thường nhất là họ xây dựng kết cấu của việc phân tích cho tiến trình thiết lập các danh sách, chúng thực ra là những thiết đặt mà dựa trên đó họ làm việc, nghĩa là của lịch sử quá trình điển phạm hóa và phân tầng, quá trình dẫn tới việc xác lập thành viên các tác giả chuẩn mực. Họ cũng tránh việc tái kiến tạo sự thành tạo những hệ thống phân loại, tên nhóm, trường phái, thể loại, phong trào…, chúng vốn là những phương tiện và thử thách cho cuộc tranh chấp những sự phân loại và qua đó góp phần tạo nên các nhóm phái. Vì không thể thực hiện một sự phê bình lịch sử nào đó về những phương tiện của việc phân tích lịch sử, người ta đứng trước việc phải quyết ngay không cần biết điều đang được nói đến và đang diễn ra trong chính thực tế, chẳng hạn việc định nghĩa và việc xác định những thành viên là nhà văn, nghĩa là chỉ những người, trong số "các nhà văn", có quyền nói mình là nhà văn.

"Dự án khởi nguyên" như huyền thoại sáng lập

Nhưng chính bằng lí thuyết của mình về "dự án khởi nguyên" [projet originel] mà Sartre đưa ra ánh sáng một trong những tiền giả định căn bản của phân tích văn chương dưới toàn bộ hình thức của nó, tiền giả định được gắn vào trong những cách diễn đạt của ngôn ngữ thông thường, và đặc biệt trong những "đã", "khi đó", "từ lúc còn trẻ" vốn rất hay gặp ở các nhà viết tiểu sử[428]: người ta coi rằng mỗi cuộc đời là một sự trọn vẹn, một

tổng thể chặt chẽ và có định hướng, rằng nó chỉ có thể hiểu được như là sự thể hiện thống nhất một ý định, chủ quan hoặc khách quan, được biểu hiện qua toàn bộ các kinh nghiệm, nhất là ở những kinh nghiệm cổ nhất. Với việc coi trọng ảo tưởng hồi ức hướng đến việc tạo nên những sự kiện tối hậu trong mục đích về các kinh nghiệm và cách hành xử ban đầu, và của ý hệ về tài năng hay về sự tiền định, điều dường như được đặc biệt đặt ra trong trường hợp các nhân vật xuất chúng, sẵn lòng tin vào một sự sáng suốt anh linh, người ta ngầm chấp nhận rằng cuộc đời, được tổ chức như một câu chuyện, diễn ra từ một gốc gác, vừa được hiểu như như điểm xuất phát nhưng cũng như nguyên cớ ban đầu, hay đúng hơn như nguyên tắc khởi tạo, cho tới một kết thúc cũng là một cái đích[429]. Chính thứ triết lí ngầm này được Sartre nêu ra hiển ngôn, khi ông coi là nguyên tắc của mọi sự hiện sinh, với "dự án khởi nguyên", đối với ý thức hiển hiện của những điều quyết định được ẩn trong một vị thế xã hội.

Nhân nói đến một thời điểm quan trọng trong cuộc đời của Flaubert (1820-1888), những năm 1837-1840, được Sartre phân tích dài dòng, như một sự khởi đầu thứ nhất, khổng lồ cho tất cả những sự phát triển về sau, hay một dạng *cogito* [tôi tồn tại] xã hội học ("tôi nghĩ theo lối tư sản, nên tôi là nhà tư sản"), ông viết: "kể từ 1837 và trong những năm 40, Gustave có được kinh nghiệm chính yếu đối với định hướng cuộc đời và ý nghĩa đối với sự nghiệp mình: ông *cảm thấy,* trong và ngoài mình, giới tư sản như tầng lớp gốc gác của mình […] Giờ chúng ta cần vạch lại chuyển động *khám phá* lớn lao này với rất nhiều hệ quả"[430]. Bản thân bước đi nghiên cứu, trong chuyển động kép của nó, thể hiện triết lí về tiểu sử biến cuộc đời thành một sự kế tiếp các sự kiện dứt khoát có tính hình thức vì toàn bộ những gì được chứa đựng đầy sức mạnh trong lúc khủng hoảng được ông dùng là điểm xuất phát: "Để chúng ta rõ thêm, cần lướt qua một lần nữa cuộc sống của tuổi thanh niên ở ngưỡng cửa cái chết Tiếp đó chúng ta sẽ

còn quay lại những năm khủng hoảng - 1834-1844 - vốn chứa đựng mọi đường sức [ligne de force] của số phận này".[431]

Khi phân tích triết học hiện sinh mà quan điểm về đơn tử [monade] của Leibniz với ông dường như là hiện thực hóa cái hình thức tiêu biểu này, Sartre quan sát thấy trong *Hữu thể và Hư vô* là triết học này đã vô hiệu hóa trật tự niên biểu bằng cách quy nó thành trật tự logic; nghịch lí thay, triết học của ông về tiểu sử tạo nên một hiệu quả tương tự, nhưng kể từ một sự khởi đầu tuyệt đối ở trường hợp này vốn nằm trong cái "khám phá" hoàn tất nhờ một hành vi có ý thức độc đáo: "Giữa những quan niệm khác nhau, không hề có trật tự niên biểu: ngay khi có sự xuất hiện của trật tự này ở trong mình, khái niệm tư sản thường xuyên bị phân rã và mọi hình ảnh thay thế [avatar] cho người tư sản của Flaubert được đồng thời nêu ra: các tình huống làm xuất hiện lần nữa từng hình ảnh thay thế này từ một trong số chúng, nhưng đó là cho một khoảnh khắc và trên cái nền tối tăm của việc không thể phân tách đầy mâu thuẫn. Vào mười bảy tuổi cũng như vào lúc năm mươi, ông chống lại toàn nhân loại [...] Vào hai mươi tư cũng như vào lúc bốn mươi nhăm, ông trách cứ người tư sản không đứng vào hàng ngũ ưu tiên"[432].

Cần phải đọc lại, trong *Hữu thể và hư vô,* những trang mà Sartre dành cho "tâm lí của Flaubert", ở đó ông cố gắng - ngược lại Marx và Freud được hợp nhất - đưa "con người" của "kẻ sáng tạo" ra khỏi mọi dạng "quy giản" nói chung, như là nhóm loại, giai cấp, và cố gắng khẳng định sự siêu nghiệm của *ego* [cái tôi] chống lại những sự xâm kích của tư tưởng di truyền, vốn tùy theo thời kì được đại diện bằng tâm lí học hoặc xã hội học, và chống lại "thứ mà Auguste Comte gọi là *chủ nghĩa duy vật,* nghĩa là việc giải thích kẻ cao hơn bằng người thấp bé hơn"[433]. Chính bằng cách "chứng minh" dài dòng như thế, ở đó ông chứng minh rằng mọi phương

tiện đầu tốt để cứu vớt những niềm xác tín tối hậu của mình, mà Sartre dẫn nhập kiểu quái vật quan niệm là khái niệm tự hủy [autodestructive] cho "dự án khởi nguyên", hành vi tự do và có ý thức tự sáng tạo qua đó người sáng tạo tự nhiệm dự án cuộc đời mình. Bằng huyền thoại sáng lập về niềm tin vào "kẻ sáng tạo" tiên tạo (khái niệm có quan hệ với tập tính [habitus] tựa như câu chuyện Sáng thế với lí thuyết tiến hóa), Sartre gắn cho gốc gác của từng sự tồn tại nhân sinh một dạng hành động tự do và có ý thức tự quyết định, một dự án khởi nguyên không nguồn gốc [projet originel sans origine] vốn đặt mọi hành vi sau này trong sự lựa chọn khởi đầu của một tự do thuần túy, vì đã dứt khoát hướng các hành vi đó khỏi mối quan tâm khoa học bằng sự chối bỏ siêu nghiệm [dénégation transcendantale].

Huyền thoại khởi nguyên đó nhắm đến từ bỏ mọi giải thích bằng nguồn gốc đã có công lao mang đến một hình thức hiển minh, và cả biểu hiện của một biện minh có hệ thống, cho niềm tin ở sự bất khả quy giản ý thức vào mọi sự quyết định từ bên ngoài, nền tảng cho trở ngại được kích thích bởi khoa học xã hội và ý chí "khách quan hóa" "quy giản" của chúng: mối nguy "quyết định luận" mà các khoa học thường xuyên làm cho nặng nề không bao giờ đáng lo hơn thế khi chúng đẩy thái độ hung hăng khoa học tới chỗ coi bản thân trí thức như là đối tượng/đồ vật.

Nếu khẳng định về tính không quy giản của khoa học là một trong những chiều kích ổn định nhất của triết học ở các giáo sư triết học, đó hẳn là vì nó tạo nên một cách định nghĩa và bảo vệ đường ranh giới giữa cái thuộc hẳn về triết học và cái mà triết học có thể bỏ mặc cho các khoa học về tự nhiên và về xã hội. Như Caro, trong bài giảng khai giảng tại trường Sorbonne năm 1864, chấp nhận nhường cho các khoa học thực chứng những hiện tượng *bên ngoài* miễn là đổi lại người ta đồng ý với ông rằng các hiện tượng ý thức thuộc về "một cấp cao hơn các sự việc, cao hơn thực tế và những nguyên cớ vốn thoát khỏi không chỉ những sự nắm bắt hiện tại

mà cả những sự nắm bắt khả thể của quyết định luận khoa học"[434]. Văn bản sáng rõ, làm cho ta có ấn tượng rằng không có gì mới đến thế dưới ánh mặt trời của triết học, và rằng bằng việc chống lại chủ nghĩa duy vật hay quyết định luận, những người bảo vệ hiện đại của chúng ta cho tự do, cho cá nhân và cho "chủ thể" nhắm tới, mà không phải lúc nào cũng biết, việc bảo vệ một sự phân bậc và sự khác biệt về tự nhiên hoặc từ bản chất, điều chia tách các nhà triết học với mọi nhà tư tưởng, vốn thường được đặc trưng như "nhà khoa học" hay "nhà thực chứng", những người vì không hài lòng ở việc rao giảng "quy giản cái cao cấp thành cái thấp hơn" và ở việc đặt đối tượng của mình vào trong bộ môn cao hơn, nên họ thúc đẩy sự ngông ngạo, với xã hội học triết học, tới việc coi bộ môn tự chủ là đối tượng [nghiên cứu] thông qua một sự lật đổ không tha thứ được đối với trật tự tri thức đã thiết lập.

Thượng đế chết, nhưng kẻ sáng tạo tiên tạo [créateur incréé] đã thế chỗ. Chính kẻ thông báo cái chết của Thượng đế trưng dụng mọi của cải của ông[435]. Nếu đúng là, như bản thân Sartre đã thấy điều này, những nhà văn hiện đại như Joyce, Faulkner hay Virginia Woolf, đã rời bỏ điểm nhìn từ trên cao [point de vue divin], thì nhà tư tưởng không chấp nhận dễ dàng đến thế rời bỏ vị thế tối cao. Diễn lại, ở một mức độ khác, lời từ chối kiểu Husserl đối với mọi sự sinh thành chủ thể độc đoán, có logic, trong những chủ thể ngẫu nhiên, lịch sử, nhà tư tưởng đó đặt "những kẻ sáng tạo" - như bản thân con người Flaubert - dưới một sự chất vấn căn bản là giả tạo, vốn có khả năng đánh dấu chỉ một lần duy nhất những giới hạn của toàn bộ sự khách quan hóa. Thay cho khách quan hóa Flaubert bằng việc khách quan hóa thế giới xã hội được biểu đạt qua chính ông, và Flaubert tự mình phác họa sự khách quan hóa xã hội đó (nhất là trong *Giáo dục tình cảm),* nhà tư tưởng [Sartre] lại chỉ phóng chiếu vào Flaubert, qua trạng thái chưa được phân tích, một sự tái hiện "hiểu được" của những lo lắng được coi là có

gốc gác từ vị thế của nhà văn, do thế ông tự dành cho mình cái hình thức tự ngắm vuốt [narcisisme] ủy nhiệm mà người ta thường coi như là hình thức tối cao của "sự hiểu thấu".

Làm sao Sartre có thể không biết rằng người mà ông miêu tả, với tư cách đứa con út, như là thằng ngốc trong dòng họ Flaubert cũng là kẻ ngốc trong gia đình tư sản với tư cách nhà văn? Điều ngăn cản ông hiểu, nghịch lí thay qua cách mà ông thuộc về cái điều mà ông tưởng như hiểu được, đó là sự không thể suy tư gắn vào vị thế nhà văn và theo cách nào đó ông trốn vào một sự tự phân tích hoạt động như hình thức tột cùng của sự *chối bỏ*. Nói cách khác, vật cản khiến ông không thấy và không biết điều thực sự đang diễn ra trong phân tích của mình - nghĩa là vị thế đầy mâu thuẫn của nhà văn trong giới xã hội, và đúng hơn là trong trường quyền lực, trong cả trường trí thức như những thế giới niềm tin ở đó xảy ra dần dần sự sùng bái "kẻ sáng tạo"- đó đích thị tất cả những gì *gắn ông* vào vị thế nhà văn này và ông có điểm chung với Flaubert, với tất cả các nhà văn, lớn hay nhỏ, quá khứ hay hiện tại, và với cả phần lớn những độc giả của ông, những người từ trước luôn sẵn sàng dành cho ông điều mà họ tự dành cho mình, và ông cũng dành cho họ, ít nhất là về hình thức.

Ảo tưởng về sự toàn năng của một tư tưởng có khả năng tự bản thân nó là nền tảng duy nhất của mình hẳn có cùng xu thế cũng như tham vọng thống trị không lưỡng lự lên trường trí thức. Và việc hiện thực hóa cái mong muốn toàn năng và luôn hiện hữu [ubiquité] này, vốn định nghĩa người trí thức toàn năng [total], người có khả năng chiến thắng trong mọi thể loại và ngay trong thể loại tối cao là phê phán triết học đối với các thể loại khác, việc hiện thực hóa đó chỉ có thể tạo điều kiện cho sự chín muồi của *sự ngông cuồng* [hubris] *ở nhà tư tưởng độc đoán,* không có những giới hạn nào khác ngoài những giới hạn được sự tự do của anh ta tự do tự nhiệm cho chính mình, và như thế được sắp xếp sẵn để tạo nên một cách

diễn đạt tiêu biểu về huyền thoại hoài thai miễn nhiễm [immaculée conception][436]. Là nạn nhân cho chính chiến thắng của mình, nhà tư tưởng độc đoán không thể cưỡng lại việc tìm kiếm trong mối tương quan của một số phận di truyền chứ không phải trong những yếu tố đặc thù có khả năng giải thích những điểm riêng biệt từ kinh nghiệm của mình về số phận chung này - cái nguyên tắc đích thực trong hành vi của mình, và đặc biệt trong sự đậm nét rất đặc biệt mà nhờ nó, vốn được giấc mơ bá chủ của mình nâng đỡ, ông trải nghiệm và nói các ảo tưởng chung.

Sartre là một trong số những người, theo cách nói của Luther, "dũng cảm phạm tội": người ta cần biết ơn ông vì đã đưa ra ánh sáng, bằng việc mang đến cho mình một cách nói hiển ngôn, cái giả định (ngầm) về *doxa* văn chương, thứ làm nền cho những phương pháp luận khác nhau như các chuyên luận đại học theo lối của Lanson ("con người và tác phẩm"), hoặc những phân tích văn bản được áp dụng vào một phân đoạn duy nhất của một tác phẩm cá nhân (bài thơ *Những con mèo* của Baudelaire trong các phân tích của Jakobson và Lévi-Strauss) hoặc áp dụng cho tác phẩm của một tác giả duy nhất, hay thậm chí những công trình của lịch sử xã hội về nghệ thuật hay về văn chương, những nghiên cứu ấy - bằng việc nhắm đến giải thích cho một tác phẩm từ những biến số tâm lí và xã hội vốn gắn với một tác giả cụ thể - buộc phải để cho điều chủ yếu biến mất. Như đã thấy ở ví dụ về tiểu sử được hình dung như một sự hợp nhất theo cách hồi cố toàn bộ lịch sử cá nhân "người sáng tạo" vào trong một dự án thuần thẩm mĩ, công việc cần thiết để phá hủy những trở ngại khi kiến tạo trọn vẹn đối tượng - nghĩa là việc tái cấu trúc sự thành hình các phạm trù cảm nhận vô thức mà qua đó kẻ sáng tạo tham gia vào kinh nghiệm đầu tiên - chỉ là một cùng với công việc tất yếu để tái kiến tạo sự thành hình của trường sản xuất, nơi sự hình dung này diễn ra. Rõ ràng là môi quan tâm đối với con người của nhà văn và của người nghệ sĩ tăng lên tỉ lệ thuận với sự tự chủ

hóa của trường sản xuất/sáng tạo và với sự nâng cao tương ứng của quy chế người sản xuất.

Việc hình dung theo lối mầu nhiệm [charismatique] về nhà văn như người "sáng tạo" dẫn tới việc bỏ sang một bên tất cả những gì gắn với vị thế của tác giả trong trường sản xuất và trong quỹ đạo xã hội, thứ đã dẫn anh ta tới đó: một mặt đó là sự hình thành và cấu trúc của không gian xã hội hoàn toàn đặc biệt nơi "người sáng tạo" được đặt vào và được tạo nên như vốn có, và ở đó bản thân "dự án sáng tạo" của anh ta được tạo nên; mặt khác đó là sự thành hình các xu thế vừa theo thể loại và vừa đặc thù, vừa chung và vừa riêng mà anh ta đưa vào trong vị thế này. Chỉ với điều kiện buộc phải tuân theo một sự khách quan hóa không nương nhẹ như thế đối với tác giả và tác phẩm được nghiên cứu (và đồng thời tác giả của sự khách quan hóa) và phải từ bỏ mọi tàn tích thói tự huyễn hoặc vốn gắn người phân tích với đối tượng được phân tích - điều sẽ giới hạn mức độ phân tích - thì người ta mới có thể lập nên một khoa học về các tác phẩm văn hóa và tác giả.

Quan điểm của Thersite và sự đứt đoạn giả tạo

Nhưng giới trí thức cũng tạo nên những hình ảnh ít mê hoặc hơn về chính mình và về xu hướng của mình. Như để cân bằng với điều mà hình ảnh oai vệ có thể có rất phi thực - mà người trí thức toàn năng đưa vào đó ảo tưởng và thực tế về sự tối cao của mình - ta có thể bị hấp dẫn nhường lời cho mọi công dân bình thường của nền Cộng hòa văn chương, cho những kẻ trong bóng tối hoặc những người không cấp bậc, những người theo cách của Thersite[437] - tay lính trơn ưa cà khịa trong *Iliade* được Shakespeare đưa lên sân khấu luôn - tố cáo lỗi lầm bị che giấu của quan tướng. Một nhà báo quan tâm tới "tính khách quan", ở một trong những

cuộc điều tra về các trí thức nhằm chứng minh - như thường diễn ra hiện nay - "sự kết thúc của trí thức", đã thực hiện thế này: khi dùng danh dự nghề nghiệp để phỏng vấn khách quan những người đầu tiên và cuối cùng, những người "đặc biệt cần có" và những người hoàn toàn muốn hiện diện, anh ta chắc chắn tạo ra - dù không cần muốn điều ấy - một sự san bằng những khác biệt hoàn toàn tuân theo những lợi ích về vị thế của mình, những thứ khiến anh ta nghiêng về tương quan luận [relativisme].

Không hề có người trí thức lớn đối với những trí thức nhỏ và nhất là có thể đối với tất cả những ai, dù giữ một vị thế bị áp chế trong thế giới, được đưa đến thực hiện một quyền lực của một trật tự khác: đứng trước một phần quyền lực của họ đối với các nhà sản xuất [các nghệ sĩ - ND] hiến mình cho nghệ thuật duy trì hoặc mài sắc sự cạnh tranh, thứ đối lập họ với nhau, và vì có khả năng tiến lại gần và quan sát họ, đôi khi có quyền hoặc nghĩa vụ đánh giá những nghệ sĩ đó (nhất là trong những hội đồng và ủy ban được sắp xếp cho mục đích này), họ được đặt vào vị thế để khám phá những mâu thuẫn, những yếu kém hay những thấp kém còn chưa được biết do một sự kính ngưỡng xa hơn.

Nghĩa là các vùng bị áp chế của trường sản xuất văn hóa thường xuyên có sự "cư trú" của một dạng phản trí thức bò sát [anti- ĩntellectualisme rampant]: thứ bạo lực bị đè nén này bùng nổ vào đúng lúc nhân có những khủng hoảng lớn của trường (như cuộc cách mạng 1848, do Flaubert tả lại), hoặc ngay khi thiết lập những chế độ nô dịch tư tưởng tự do (mà chế độ phát xít và Staline là ngưỡng giới hạn); nhưng đôi khi thứ bạo lực này nổi lên trong những cuộc công kích thành công ở đó mối hận từ những tham vọng thất bại và những ảo tưởng tan vỡ hay sự nóng ruột của những khát khao hãnh tiến thường được vũ trang bằng thứ xã hội học thô thiển nhất nhằm phá hủy hoặc quy giản những cuộc chinh phục lớn nhất của tư tưởng tự do.

Nhưng những việc khách quan hóa trò chơi tri thức được những đam mê trí thức này gợi hứng đều nhất thiết chỉ có tính riêng phần và mù quáng với chính nó: mối hận của việc thất tình khiến đảo lộn cái nhìn áp chế bằng việc hạ bệ những điều mà cái nhìn đó coi là cao cả. Vì rằng những ai tạo nên những sự khách quan hóa đó không có khả năng hap thụ trò chơi như nó vốn có và cả vị thế mà họ chiếm giữ, nên những "phát lộ" của việc tố cáo đều có một điểm mù, không là cái gì khác ngoài điểm (nhìn) từ đó những khách quan hóa được nắm bắt; khi không thể làm phát lộ gì về những lí do và những lí do tồn tại của những hành vi được nhắm đến - chúng chỉ xuất hiện trong cái nhìn toàn thể của trò chơi - những sự khách quan hóa chỉ làm cho chính những lí do tồn tại của mình được thể hiện.

Và thực sự, người ta có thể chứng minh rằng các phạm trù "phê bình" khác nhau của thế giới trí thức, những phạm trù được sinh ra bên trong chính cái tiểu vũ trụ này, dễ dàng để mặc được đưa tới những tầng lớp lớn về vị thế và về quỹ đạo bên trong thế giới này: lối phê bình cao ngạo và bị giải thiêng của phản trí thức thuộc xã hội thượng lưu (mà hệ hình của nó hẳn là *Thuốc phiện của các trí thức* [Opium des intellectuels] của Raymond Aron) đối lập với cuộc tranh biện đầy khó chịu của phản trí thức dân túy bằng những biến thể khác nhau, tựa như khoảng cách quý tộc của các trí thức bảo thủ xuất thân từ giới đại tư sản và được giới đó thừa nhận, và cũng có một hình thức vinh danh nội bộ, đối lập với sự ngoài lề của "những trí thức vô sản" xuất thân từ giới tiểu tư sản[438].

Những khách quan hóa riêng phần của cuộc tranh biện hay bút chiến là một vật cản vừa đáng ngờ vừa dễ chịu theo lối tự thỏa mãn của phê bình phóng chiếu. Những ai tạo nên các công cụ chiến đấu được ngụy trang bằng công cụ phân tích đều quên rằng họ cần trước tiên áp dụng chúng cho một phần thuộc về chính mình, cái phần thuộc về phạm trù được khách

quan hóa. Điều ấy có thể giả thiết rằng họ có thể đứng vào hoặc đặt đối thủ của mình vào trong không gian trò chơi, ở đó sản sinh ra những thách thức với họ, và có thể do vậy khám phá quan điểm dựa trên góc nhìn và những ngộ nhận, sự sáng suốt và quáng gà của họ. "Lỗi lầm là riêng tư", và để có được một *công cụ đoạn tuyệt* đích thực với mọi sự khách quan riêng phần, hay đúng hơn để có được một công cụ khách quan hóa *mọi* sự khách quan hóa tự phát, với những điểm mù mà chúng có thể hàm chứa và những lợi ích mà chúng có thể tạo nên, không ngoại trừ cái "tri thức bậc một"[439] - thứ mà bản thân nhà nghiên cứu bị bỏ mặc từ khi anh ta tham gia vào trường như là chủ thể kinh nghiệm - cần thiết xây dựng như vốn có cái địa điểm đồng-tồn tại của mọi điểm, từ đó được xác định các điểm nhìn khác nhau và cạnh tranh nhau, và địa điểm đó không là gì khác ngoài trường lực (nghệ thuật, văn học, triết học…).

Không gian các quan điểm

Nghĩa là người ta chỉ có thể hi vọng thoát khỏi vòng các ràng buộc quy định lẫn nhau, tựa như những ánh sáng phản xạ được phản xạ nhiều tới bất tận, với điều kiện thực hành châm ngôn tính phản tư[440] và cố gắng xây dựng có phương pháp không gian các điểm nhìn khả thể dựa trên dữ kiện văn học (hay nghệ thuật), mà từ đó phương pháp phân tích được định nghĩa như ta chấp thuận đề xuất[441]. Lịch sử của phê bình mà ở đây tôi muốn nêu ra những phác thảo đầu tiên không có mục đích nào khác ngoài cố gắng đưa đến cho ý thức người viết và các độc giả của họ những nguyên tắc về cách nhìn và về sự phân chia dựa trên những vấn đề mà chúng tự đặt ra, và những giải pháp mà chúng mang đến. Lịch sử làm phát lộ lập tức ra rằng những việc chiếm giữ các vị thế về nghệ thuật và văn học, như những vị thế nơi việc chiếm giữ được sinh ra, được tổ chức thành các cặp đối lập

- thường là kế thừa từ một quá khứ đầy tranh cãi và được hình dung như những sự tương phản [antinomie] không thể vượt qua, của những lựa chọn triệt để, bằng các khái niệm về mọi thứ hoặc không là gì cả - chúng cấu trúc nên tư tưởng cũng như giam cầm tư tưởng vào trong một loạt những sự tiến thoái lưỡng nan giả. Một sự phân chia đầu tiên là sự phân chia vốn dĩ đối lập những lối đọc nội quan [lectures internes] (theo nghĩa của Saussure nói về *ngôn ngữ học nội quan* [linguistique interne]), nghĩa là có tính hình thức hoặc hình thức luận, và những lối đọc ngoại quan [lectures externes] vốn cầu đến những nguyên tắc giải thích và diễn giải bên ngoài chính tác phẩm, như những yếu tố kinh tế và xã hội.

Tôi đề nghị sự rộng lượng đối với việc nhắc tới thế giới những việc chiếm vị thế về mặt văn chương: quan tâm đến việc tự giới hạn ở điều với mình có vẻ như là chủ yếu nhất, nghĩa là ở những nguyên tắc nền tảng hiển ngôn và hàm ngôn, tôi không triển khai cả kho dự trữ các quy chiếu và trích dẫn vốn dĩ có thể mang toàn bộ sức mạnh đến cho các lập luận của mình, và nhất là tôi đã quy giản về điều với mình có vẻ là sự thật của các trích dẫn từ các "lí thuyết", tựa như sự thật ở những nhà kí hiệu học Pháp, những lí thuyết ấy không hề phạm lỗi bằng một sự quá nhất quán và hợp tí, sao cho ta luôn có thể tìm được ở đó - bằng nỗ lực thực sự - cái gì đó mà người ta có thể đối lập với tôi. Hơn nữa, phương pháp phân tích các tác phẩm mà tôi đề xuất được xây dựng nhân nói đến cả trường văn học lẫn cả trường nghệ thuật (cũng như trường lực pháp tí và khoa học), sao cho - để thật sự đầy đủ - "bức tranh" của tôi về các phương pháp luận khả hữu có thể phải ôm trùm cả các truyền thống đang có hiệu lực trong nghiên cứu hội họa, nghĩa là Erwin Panosky, Frédéric Antan hay Ernst Gombrich, lẫn những Roman Jakobson, Lucien Goldmann và Léo Spitzer[442].

Truyền thống đầu tiên, trong hình thức phổ biến nhất, không phải cái gì khác là *doxa* văn học, từng được nhắc đến; nó bắt rễ ở địa vị công việc [poste] và cả thói quen nghề nghiệp[443] của người bình luận văn bản chuyên nghiệp (văn chương hay triết học, và ở những thời khác là tôn giáo), được cách phân loại nào đó của thời trung đại đối lập dưới cái tên *lector* [người đọc] với người tạo ra văn bản, *actor* [tác giả]. Khi được khuyến khích bởi uy tín và những nề nếp của thiết chế trường học, được hiệu chỉnh cực kì ăn khớp với chúng là "triết lí" về việc đọc, vốn gắn bó với việc thực hành của *lector,* triết lí không cần được tạo nên thành hệ thống học thuyết, và trừ một vài ngoại lệ hiếm hoi (như *Phê bình Mới*[444] trong truyền thống Mĩ hay "thông diễn học" trong truyền thống Đức), nó thường xuyên ở trạng thái ẩn tàng và âm thầm lưu truyền vượt ra khỏi (và thông qua) những đổi mới bề ngoài của nghi lễ hàn lâm như những lối đọc "cấu trúc" hay "giải kết cấu" với những văn bản được xử lí như hoàn toàn tự đủ[445]; nhưng nó cũng có thể dựa trên bình luận về những chuẩn mực của việc đọc "thuần túy" vốn được thể hiện trong chính trường văn học chẳng hạn ở T.S. Eliot với tiểu *luận The Sacred Wood* (cuốn sách miêu tả tác phẩm văn chương như là "mục đích tự nó") hay ở những nhà văn nhóm NRF[446] và đặc biệt ở Paul Valéry, hay dựa trên một sự kết hợp mầm mại chiết trung của diễn ngôn về nghệ thuật đến từ Kant, Roman Ingarden, của các nhà hình thức luận Nga và cấu trúc luận trường phái Praha như trong *Lí thuyết văn học [Theory of Literature]* của René Wellek và Austin Warren, những người có cao vọng làm nổi rõ bản chất của ngôn ngữ văn chương (nghĩa mở rộng, diễn đạt…) và xác định những điều kiện cần thiết của kinh nghiệm thẩm mĩ.

Những cách tiếp cận này của văn học chỉ có cái vẻ phổ quát của mình nhờ vào việc chúng gần như được hỗ trợ bởi thiết chế trường học trong

việc giảng dạy văn học, nghĩa là được bắt rễ sâu ở các giáo trình hay các *textbook* (kiểu bộ sách của death Books và Robert Penn Warren được gọi là *Understanding Poetry* [Để hiểu thi ca], cuốn sách đã giữ vị thế quan trọng nhất trong các *college* trung học Mĩ rất lâu sau năm xuất bản của nó là 1938), và cả trong những thói quen của tư duy các ông thầy, những người tìm được ở đó một sự biện giải về hoạt động của việc đọc các văn bản bị tách khỏi văn cảnh. Người ta có thể nhìn chứng cớ của mối quan hệ nhân quả này trong những sự giống nhau mà ta có thể quan sát giữa các cách thực hành và những "lí thuyết" nổi lên, như những sự phát minh tự phát, trong những thiết chế trường học ở các quốc gia khác nhau. Tôi nghĩ tới "lời giải thích" chi tiết hay tới "việc đọc kĩ" [close reading] các bài thơ được hiểu như "cấu trúc suy lí" và "văn bản địa phương" được xây dựng có kết cấu bởi John Crowe Ransom, và rộng hơn nữa tôi nghĩ tới những nghề chứa niềm tin văn chương, vừa nhiều vừa khó hiểu, những nghề khẳng định rằng mục đích duy nhất của bài thơ là bản thân bài thơ như cấu trúc tự đủ mang ý nghĩa. Hãy nhắc đến những người bảo vệ *Phê bình Mới* như John Crowe Ransom đã nhắc ở trên, những "nhà phê bình Chicago" như Cleath Brooks, Allen Tante… họ thấy bài thơ như "một thể thống nhất nghệ thuật", nơi chứa một quyền lực mà các nhà phê bình phải tìm nguyên nhân trong những mối tương liên và trong cấu trúc bài thơ độc lập với mọi quy chiếu tới những yếu tố bên ngoài - tiểu sử tác giả, công chúng được hướng đến,… - hay nhà phê bình người Anh R. Leavis rất gần với những nhà phê bình hiện đại Mĩ do cách thực hành và những tiền giả định của mình, và cũng có cả dấu vết đậm nét mà ông để lại trong các *college* (trường trung học). Cũng cần nhắc lại ở đấy, đối với truyền thống Đức, toàn bộ cả chuỗi những bản trình bày về "phương pháp" thông diễn (mà người ta có thể có một ý tưởng nào đó khi đọc lịch sử vấn đề của Peter Szondi[447]). Cuối cùng cần nhắc đến, trong truyền thống Pháp, tất cả

những nghề nghiệp rao giảng (và nghề khác có niềm tin hình thức luận hay duy nội quan - intemaliste), mà không quên những phiên bản được hiện đại hóa của lối "giải thích văn bản" danh tiếng được *sự canh tân*[448] cấu trúc luận mang đến. Nhưng để thuyết phục về tính chất nghi thức đối với mọi thực hành và mọi diễn ngôn được dành để giải quyết và biện minh cho chúng, không có gì rõ hơn bằng sự rộng lượng đặc biệt đối với việc lặp lại, với độ dư thừa và đối với sự đơn điệu của lời lảm nhảm nghi thức được tất cả các nhà diễn giải đó thể hiện, chưa kể họ hoàn toàn tận tâm với việc tôn sùng cái độc đáo.

Nếu ta muốn đặt truyền thống này thành nền tảng lí thuyết, thì tôi nghĩ người ta có thể quay theo hai hướng: một bên là triết học Tân Kant về các hình thức biểu tượng và rộng hơn là mọi truyền thống khẳng định sự tồn tại các cấu trúc nhân học phổ quát, như huyền thoại so sánh theo cách của Mirea Eliade hay tâm lí học Jung (ở Pháp là Bachelard); bên kia là truyền thống cấu trúc luận. Trong trường hợp thứ nhất, vì hình dung văn học như "một hình thức tri thức" (W. K. Wimsatt) khác với hình thức khoa học, cho nên người ta đòi hỏi việc đọc nội quan và có tính hình thức để tái nắm bắt những hình thức phổ quát của lí trí văn chương, tức là "tính văn học", dưới những loại khác nhau, nhất là về thi pháp, nghĩa là các cấu trúc mang tính cấu trúc phi lịch sử căn cứ vào kết cấu văn chương hay thi ca của thế giới, hay đơn giản hơn cái gì đó như những "bản chất" của "chất văn chương", của "chất thi ca" hay các biện pháp tu từ như ẩn dụ chẳng hạn.

Giải pháp cấu trúc luận mạnh hơn rất nhiều về trí thức cũng như xã hội. Về mặt xã hội, giải pháp này thường tiếp nối *doxa* nội quan và trao một vòng hào quang mang tính khoa học cho lời bình luận giảng giải như là việc tháo dỡ hình thức của các văn bản bị tách khỏi bối cảnh cả về không gian và thời gian. Đoạn tuyệt với phổ quát luận, lí thuyết của Saussure hấp

thụ các công trình văn hóa (ngôn ngữ, huyền thoại, các cấu trúc được xây dựng cấu trúc mà không có chủ thể cấu trúc, và cả theo cách mở rộng các tác phẩm nghệ thuật) như là những sản phẩm lịch sử, mà việc phân tích chúng cần phải cho thấy rõ cấu trúc đặc thù, nhưng lại không quy chiếu ra những điều kiện kinh tế hay xã hội của việc sản xuất/sáng tạo ra tác phẩm hay của những người sản xuất nó. Nhưng dù lí thuyết này tự coi là ngôn ngữ học cấu trúc, thì kí hiệu học cấu trúc cũng chỉ giữ lại tiền giả định thứ hai: nó có xu hướng đặt sang một bên tính lịch sử của những tác phẩm văn hóa và - từ Jakobson tới Genette - nó xử lí đối tượng văn chương như một thực thể tự trị, tuân theo những quy luật riêng của mình và đứng trước "tính văn chương" hay "tính thơ" thì tuân theo việc xử lí cụ thể mà chất liệu ngôn ngữ văn chương phụ thuộc vào đó, nghĩa là tuân theo nhưng kĩ thuật và thủ pháp vốn có trách nhiệm đối với ưu thế sẵn có của chức năng thẩm mĩ trong ngôn ngữ - như những song đối, tương phản và tương đương giữa các mức độ âm vị, hình vị, cú pháp và thậm chí là ngữ nghĩa của bài thơ.

Trong cùng tầm nhìn, các nhà hình thức luận Nga thiết lập một sự đối lập căn bản giữa ngôn ngữ văn chương (hoặc thi ca) và ngôn ngữ đời thường: trong khi mà ngôn ngữ đời thường, "thực hành", "có tính quy chiếu" thông báo qua những việc gợi nhắc tới thế giới bên ngoài, ngôn từ văn chương có lợi rất nhiều từ các cách thức đa dạng để làm nổi bật chính bản thân phát ngôn, để đưa phát ngôn [văn chương - ND] rời xa khỏi diễn ngôn hằng ngày và để làm đổi hướng sự tập trung khỏi những quy chiếu bên ngoài mà nhắm tới những cấu trúc "hình thức". Tương tự thế, các nhà cấu trúc luận Pháp xử lí tác phẩm nghệ thuật như một cách thức viết; giống như hệ thống ngôn ngữ được lối viết sử dụng, nó là một cấu trúc tự quy chiếu các quan hệ với nhau tạo nên bởi một trò chơi các quy ước và các "mã" văn chương đặc thù. Genette chỉ ra cái định đề ngầm ẩn trong các phân tích *bản chất* này, ở Jakobson những điều đó xuất phát từ ảnh hưởng

kết hợp giữa Saussure và Husserl và *căn bản là phi di truyền* [antigénétique], khi ông đặt vấn đề rằng mọi thứ có tính cấu thành của một diễn ngôn đều hiện ra bằng những đặc tính ngôn ngữ của văn bản và rằng bản thân tác phẩm cung cấp thông tin về cách mà tác phẩm cần được đọc. Người ta không thể đẩy *sự tuyệt đối hóa* văn bản đi xa hơn được nữa.

Nhờ một sự quay trở lại kì lạ của mọi thứ, phê bình "sáng tạo" giờ đây tìm kiếm một lối thoát ra khỏi cuộc khủng hoảng hình thức luận về căn bản phi di truyền của kí hiệu học cấu trúc luận bằng việc trở lại với thực chứng luận của lối chép sử văn chương truyền thống nhất, với một lối phê bình được gọi, theo cách lạm dụng ngôn từ, là "phê bình phái sinh văn học" [génétique littéraire], "thao tác khoa học sở hữu các kĩ thuật (phân tích bản thảo) và dự án soi sáng (sự thành hình của tác phẩm)[449]". Kết luận không có hình thức nào khác ngoài tiến trình từ *post hoc* tới *propter hoc*[450], "phương pháp luận" này tìm kiếm sự sinh thành văn bản trong cái mà Gérard Genette gọi là "tiền văn bản" [avant-texte]. Bản nháp, phác họa, dự định, tóm lại tất cả những gì chứa đựng các loại sổ ghi chép, ghi chú được tạo nên thành đối tượng duy nhất và tối hậu của việc kiếm tìm lời giải thích có khoa học[451]. Người ta thực sự khó thấy điều làm nên sự khác biệt giữa những Durry, Bruneau, Gothot-Mersch, Sherington, các tác giả của những phân tích tỉ mỉ các sơ đồ, các dự định hay những kịch bản của Flaubert, và những nhà "phê bình phái sinh" mới, họ làm y hệt nhau (họ tự hỏi rất nghiêm túc liệu "Flaubert từng bắt đầu chuẩn bị viết *Giáo dục tình cảm* năm 1862 hay 1863") nhưng lại có cảm tưởng thực hiện "một kiểu cách mạng trong nghiên cứu văn chương"[452]. Khoảng cách giữa chương trình một phân tích phái sinh thực sự về tác giả và về tác phẩm như nó được định nghĩa ở đây (và một phần được thực hiện trong cuốn sách) và phân tích - dựa trên sự so sánh các trạng thái và các chặng liên tiếp của tác

phẩm - cách thức tác phẩm được tạo ra hẳn phải nói tốt hơn, theo tôi, mọi diễn ngôn phê bình, *những giới hạn* của một *sự sinh thành văn bản,* được biện minh trong chính nó, nhưng phê bình phái sinh đó lại có nguy cơ dựng nên một cản trở mới cho một khoa học nghiêm ngặt về văn chương (Tôi cũng có thể, có nguy cơ tỏ ra không công bằng, nhắc đến sự mất cân đối giữa sự khổng lồ của công việc đầy uyên bác và sự ít ỏi của các kết quả nhận được). Quả thật nếu người ta đưa dự án này lại với sự thật của nó, người ta có thể thấy được một chất liệu quý đối với phân tích *công việc viết lách* (mà người ta không nhận được gì, nếu không phải sự lẫn lộn, khi gọi "sinh thành biên tập" [genèse rédactionnelle]) trong việc biên tập nghiêm ngặt và có phương pháp với những văn bản nháp. Chính Pierre-Marc de Biasi thực sự xử lí như thế các sổ ghi chép của *Giáo dục tình cảm* khi chẳng hạn ông quan sát làm thế nào Flaubert phát triển một ghi chép hoàn toàn mới về việc buôn bán dao kiếm trên đường phố Paris trước vài ngày của tháng Sáu 1848 để - qua hiệu ứng gợi ý của lối viết - cho thấy dấu hiệu huyền bí của một âm mưu được lập sẵn, rất hay, nhằm nuôi dưỡng những lo lắng của nhân vật Dambreuse và Martinon[453].

Nhưng việc phân tích các bản kế tiếp nhau của một văn bản chỉ cho thấy sức mạnh giải thích trọn vẹn nếu nó nhắm đến việc *tái kiến tạo* (hẳn là có phần giả tạo) tiến trình của công việc viết lách được hiểu như việc nghiên cứu được hoàn tất dưới đòi hỏi cấu trúc luận của thị trường và của không gian các khả thể mà trường đó đề xuất. Người ta có thể hiểu hơn những do dự, những hối hận, những sự trở lại nếu ta biết rằng lối viết, cuộc phiêu lưu đầy hiểm nguy trong một thế giới những đe dọa và nguy nan, cũng được dẫn hướng theo chiều kích phủ nhận bởi một tri thức được tính trước về việc tiếp nhận có thể, vốn thuộc về trạng thái đầy tiềm năng trong trường; rằng tựa như *pirat, peirates,* người thử liều, thử cố gắng (peirao), nhà văn như Flaubert hình dung là người phiêu lưu ra ngoài những con

đường được hoạch định sẵn theo lối thông thường và là chuyên gia trong nghệ thuật tìm được lối đi giữa những thử thách vốn là những sáo niệm, những "sáo ngữ", những hình thức theo quy ước.

Quả thực, có lẽ ở Michel Foucault là người ta thấy được cách diễn đạt chặt chẽ nhất về những nền tảng của phân tích cấu trúc những tác phẩm văn hóa. Ý thức được rằng không một tác phẩm văn hóa nào tồn tại bởi chính mình, nghĩa là ngoài những mối quan hệ liên lập vốn thống nhất nó với các tác phẩm khác, ông đề nghị gọi là "trường những khả thể chiến lược" [champ de possiblités stratégiques] đối với "hệ thống được quy định bởi những khác biệt và phân tán" mà ở trong đó mỗi tác phẩm được định nghĩa[454]. Nhưng rất gần với các nhà kí hiệu học và với các thói tục mà họ có thể, với Phân loại chẳng hạn, thao tác với một khái niệm như khái niệm "trường ngữ nghĩa", ông hiển nhiên chối từ tìm kiếm ở nơi khác ngoài "trường diễn ngôn" cái nguyên tắc soi sáng từng diễn ngôn được cài vào trong đó: "Nếu phân tích của những người trọng nông tham gia vào chính diễn ngôn như phân tích của những nhà công lợi[455], đó không phải vì họ sống cùng thời với nhau, không phải vì họ đối đầu với nhau ở trong cùng một xã hội, đó không phải vì lợi ích của họ đan bện vào nhau trong một nền kinh tế, mà là vì hai lựa chọn của họ thuộc về cùng một chính sự phân bổ những điểm lựa chọn, thuộc về cùng chỉ một trường chiến lược duy nhất".

Như vậy, trung thành trong chuyện này với truyền thống Saussure và với sự đoạn tuyệt mà truyền thống đó thực hiện giữa ngôn ngữ học ngoại quan và ngôn ngữ học nội quan, ông khẳng định sự tự trị tuyệt đối của "trường những khả thể chiến lược" này, và ông chối bỏ như "ảo tưởng kiểu doxa" đối với tham vọng tìm được trong thứ mà ông gọi là "trường tranh luận" và trong "những sự đa dạng lợi ích hay thói quen tinh thần ở các cá nhân" (tất cả mọi thứ tôi đặt, gần như cùng một thời điểm, trong những

khái niệm trường và tập tính [habitus]…) cái nguyên tắc giải thích của điều diễn ra trong "trường những khả thể chiến lược", và điều với ông có vẻ như được quyết định bởi những "khả thể chiến lược [duy nhất] của những trò chơi ý niệm", cái thực tại duy nhất mà theo ông một khoa học về các tác phẩm cần phải biết. Nhờ đó, ông chuyển vào trong bầu trời các ý tưởng những sự đối lập và những sự tương phản đã bắt rễ sâu (mà không hề quy giản) vào các quan hệ giữa những người sản xuất/nhà sáng tạo, như thế tức là chối từ toàn bộ sự thiết lập quan hệ của những tác phẩm với những điều kiện xã hội của việc sản xuất ra chúng (giống như sau đó ông sẽ tiếp tục làm điều ấy trong một diễn ngôn phê bình về tri thức và quyền lực, vốn rất trừu tượng và duy tâm luận, vì không tính đến những tác nhân và lợi ích của chúng, và nhất là bạo lực trong chiều kích biểu tượng của nó).

Hiển nhiên, không phải vấn đề chối bỏ việc quyết định được thực hiện do không gian những khả thể và do logic đặc thù của những liên kết mà trong và qua đó những thứ mới mẻ (nghệ sĩ, văn sĩ hay nhà khoa học) được sinh ra, vì đó là một trong những chức năng của khái niệm trường tương đối tự chủ, có một lịch sử riêng cần được tính đến; song ngay cả trong trường hợp trường khoa học, không thể xử lí trật tự văn hóa (épistèmè) như là hoàn toàn độc lập với những tác nhân và với những thiết chế vốn là biểu hiện cụ thể cho trường và đưa nó đến sự tồn tại, và không thể không biết những liên kết xã hội-logic đi kèm hoặc ngầm định cho những liên kết logic; đó chẳng phải chỉ vì người ta không được phép tính tới những thay đổi nổi lên trong thế giới bị chia tách một cách võ đoán này, và do đó thậm chí phi lịch sử và phi thực tế - trừ phi giành cho thế giới đó một xu thế nội tại tự biến đổi bằng một hình thức kì bí của *Selbsbewegung [tự chuyển động]* tìm được nguyên tắc của mình chỉ trong những mâu thuẫn nội tại, như ở Hegel (nguyên tắc đó cũng hiện diện trong giả định khác của khái

niệm *épistème* [trật tự văn hóal, khái niệm vốn là sự tin tưởng vào tính thống nhất văn hóa của một thời kì và một xã hội).

Cần phải cưỡng lại việc chấp nhận rằng có một lịch sử về lí trí không có lí cho nguyên tắc (duy nhất). Để lí giải cho việc nghệ thuật - hay khoa học - dường như tìm được trong chính mình nguyên tắc và chuẩn mực đối với sự thay đổi, và việc mọi thứ xảy ra hệt như là lịch sử ở bên trong hệ thống và hệt như là điều đương hình thành của các hình thức thể hiện và biểu đạt chỉ làm cho cái logic bên trong của hệ thống được biểu lộ, không cần thiết coi như là có thực đầy võ đoán đối với các quy luật tiến hóa này như người ta thường làm. "Hoạt lực các tác phẩm tác động lên các tác phẩm", như cách Brunetière nói, không bao giờ chỉ được thực hiện thông qua các tác giả mà chiến lược của họ cũng có được định hướng nhờ những lợi ích gắn với vị thế của họ trong cấu trúc trường.

Suy tư từng không gian sản xuất văn hóa với tư cách trường, đó là tự cấm mọi dạng quy giản luận, kiểu như *phóng chiếu thành mặt phẳng hai chiều* [projection aplatissante] từ không gian này vào không gian khác dẫn tới suy tư các trường khác nhau và các sản phẩm của chúng theo các phạm trù xa lạ (theo cách của những ai biến triết học thành một "sự phản ánh" khoa học, chẳng hạn quy giản siêu hình học từ vật lí…)[456]. Và tương tự cần thử nghiệm một cách khoa học "sự thống nhất văn hóa" của một thời kì và của một xã hội, mà lịch sử nghệ thuật và văn chương chấp nhận như một định đề thấy được, bằng một kiểu triết học Hegel trở nên yếu mềm[457] hay (nhưng đó chẳng phải là một sao?) nhân danh một hình thức ít nhiều được cải tiến có tính văn hóa luận, đó chẳng phải là hình thức mà Foucault đã tìm được sự bảo trợ lí thuyết trong khái niệm *épistèmè,* dạng *Wissenschaftwollen* [mong muốn khoa học], rất gần với khái niệm cũ của *Kunstwollen*[458]. Đó có thể là kiểm định, đối với từng cấu hình lịch sử

được xem xét, một mặt những sự tương đồng cấu trúc giữa các trường khác nhau, chúng có thể là nguyên tắc gặp gỡ hay tương ứng, khi không có được gì từ sự vay mượn; và mặt khác những sự trao đổi trực tiếp, chúng phụ thuộc - bằng hình thức và chính sự tồn tại của chúng - vào những vị thế được chiếm giữ trong từng trường riêng biệt bởi các tác nhân hay các thiết chế có liên quan, do thế phụ thuộc vào cấu trúc các trường này, và cũng phụ thuộc vào các vị thế tương đối của những trường đó trong sự phân bậc được thiết lập giữa chúng vào thời điểm được xem xét, thời điểm quyết định mọi dạng hiệu ứng của sự thống trị mang tính tượng trưng[459].

Bằng việc coi là cơ sở việc làm nổi bật và việc tạo dựng đối tượng đối với một sự thống nhất địa lí (Bale, Berlin, Paris hay Vienne) hoặc chính trị, người ta sẵn sàng quay trở lại với một định nghĩa về sự thống nhất theo cách nói *Zeiteist*[460]. Người ta thực sự ngầm giả thiết rằng các thành viên của cùng "một cộng đồng trí thức" có chung những vấn đề liên quan đến một tình thế chung - chẳng hạn một sự nghi vấn về những mối quan hệ giữa hình thức và thực tế - và cả việc họ ảnh hưởng lẫn nhau. Nếu người ta biết rằng mỗi trường - âm nhạc, hội họa, thi ca hay trong một trật tự khác như kinh tế, ngôn ngữ học, sinh học… - đều có lịch sử tự trị[461] của riêng mình, nó quyết định những quy tắc và thử thách đặc thù, thì người ta thấy rằng việc diễn giải bằng tham chiếu tới lịch sử riêng của trường (hay của ngành khoa học) là điều tiên quyết của việc diễn giải so với bối cảnh đương đại, dù đó là những trường sản xuất văn hóa khác hay trường chính trị và kinh tế. Câu hỏi căn bản thế là trở thành để biết liệu *các hiệu ứng xã hội của tính đương thời về mặt lịch đại, thậm chí là sự thống nhất về không gian,* như việc chia sẻ các địa điểm gặp gỡ đặc thù, quán cà phê văn chương, tạp chí, hiệp hội văn hóa, salon… hay việc cùng được đưa ra trong các thông điệp văn hóa, các tác phẩm tham chiếu chung, các câu hỏi bắt

buộc, các sự kiện đáng chú ý… tất cả có đủ mạnh để quyết định, thông qua sự tự trị của những trường khác nhau, một vấn đề chung, được hiểu không phải như một *Zeitgeist,* một cộng đồng tính thần hay phong cách sống, mà như một không gian những khả thể, hệ thống chiếm giữ các vị thế khác nhau mà so với đó thì mỗi trường phải tự xác định. Điều đưa đến việc đặt câu hỏi bằng lời lẽ rõ ràng về những truyền thống quốc gia gắn với sự tồn tại của những cấu trúc mang tính nhà nước (nhất là trường học) có khả năng tạo điều kiện ít nhiều cho sự ưu thắng của một địa điểm văn hóa trung tâm, của một thủ đô văn hóa, và cho việc khuyến khích ít nhiều sự chuyên môn hóa (về thể loại, môn loại…) hay ngược lại, sự tương tác giữa những thành viên của các trường khác nhau, hay cho việc đề cao một cấu hình đặc thù của cấu trúc phân bậc các nghệ thuật (với sự chiếm ưu thế hơn hẳn được trao lâu dài hoặc tạm thời cho một trong số đó như âm nhạc, hội họa hay văn chương) hoặc của những ngành khoa học.

Những sự xô lệch này giữa các phân bậc có thể là căn nguyên bất đồng thường được quy trách nhiệm cho "tính cách quốc gia" và chúng góp phần giải thích những hình thức bao gồm việc lưu chuyển quốc tế các y tưởng, các cách thức hay các mẫu hình trí thức. Như chẳng hạn hàng nhất phẩm được dành ở Pháp, ít nhất cho tới giữa thế kỉ XX, cho văn học và cho nhân vật của nhà văn (đối lập với nhà phê bình và với nhà bác học, thường được đối xử như kẻ thông thái rởm), và danh vị này còn có ở ngay trong hệ thống giáo dục dưới hình thức cả loạt những sự đối lập giữa văn học (bậc học thạc sĩ văn chương) và ngữ văn (bậc học thạc sĩ ngữ pháp), diễn văn và sự thông tuệ, "chói sáng" và "nghiêm túc", tư sản và tiểu tư sản; chức danh này điều khiển toàn bộ mối quan hệ mà các tác nhân cụ thể có thể duy trì, trong suốt thế kỉ XIX, với mô hình bên Đức: sự phân cấp giữa các môn học (văn học/ngữ văn) thường được đặc biệt đồng nhất vào sự phân cấp giữa các quốc gia (Pháp/Đức) tới mức những ai muốn đảo lộn mối quan hệ

mang đậm tính chính trị quá mức này trở thành nghi phạm của một dạng phản bội (mà người ta có thể nghĩ tới cuộc tranh cãi dân tộc chủ nghĩa của Agathon chống lại đại học Sorbonne Mới[462]).

Vẫn lời phê bình đó chống lại các nhà hình thức chủ nghĩa Nga[463]. Vì không thể xem xét cái gì khác ngoài hệ thống các tác phẩm, nghĩa là "hệ thống các quan hệ được thiết lập giữa các văn bản" (thứ hai là các quan hệ, vả lại được định nghĩa khá trừu tượng, được hệ thống này duy trì với các "hệ thống" khác hoạt động trong "hệ thống của các hệ thống" có tính cấu thành của xã hội - ta không xa với Talcott Parsons), nên những lí thuyết gia này cũng không thể tìm nổi trong bản thân "hệ thống văn chương" nguyên tắc năng động của nó. Như vậy, dù họ không phải không biết rằng "hệ thống văn chương", không hề là một cấu trúc cân bằng và hài hòa theo kiểu của ngôn ngữ Saussure, là điểm căng thẳng từng lúc, giữa các trường phái đối lập, được chuẩn hóa và không chuẩn hóa, và hiện ra như một sự cân bằng không bền giữa các xu hướng đối lập, họ tiếp tục (nhất là Tynianov) tin vào sự phát triển nội tại của hệ thống này và, như Michel Foucault, rất gần với triết học về lịch sử kiểu Saussure khi họ khẳng định rằng mọi thứ có tính văn chương (hay ở Foucault là có tính khoa học) chỉ có thể được xác định bằng những điều kiện có trước của "hệ thống văn chương" (hay khoa học)[464].

Vì không thể tìm, như Weber, nguyên tắc của sự thay đổi trong những cuộc tranh chấp giữa chính thống giáo, muốn "đưa vào nề nếp", và dị giáo, vốn "phá bỏ sự tầm thường", họ buộc phải biến tiến trình "tự động hóa" và "phi tự động hóa" (hoặc "phi tầm thường hóa"- *ostranenie)* thành một dạng quy luật tự nhiên của sự thay đổi thi pháp và rộng hơn là của mọi sự thay đổi văn hóa, hệt như "sự phi tự động hóa" phải tự động là kết quả từ "sự tự động hóa", vốn bản thân nó là thói quen có liên quan đến thói tục lặp đi lặp

lại của những phương tiện diễn đạt văn chương (có xu hướng trở nên "cũng ít được cảm nhận như các hình thức ngữ pháp của ngôn từ"): "Sự tiến hóa, Tynianov viết, được gây ra bởi nhu cầu của một sự năng động không ngừng, toàn bộ hệ thống động năng tất yếu trở nên tự động hóa và một nguyên tắc cấu thành đối lập nổi lên một cách biện chứng"[465]. Tính chất hầu như trùng ngôn của những đề xuất này dưới hình thức phẩm chất gây buồn ngủ xuất phát tất yếu từ sự lẫn lộn của hai sơ đồ, sơ đồ các tác phẩm - qua một sự khái quát hóa của lí thuyết về giễu nhại - mà người ta miêu tả như là *quy chiếu tới nhau* (điều thực sự là một trong những đặc điểm của những tác phẩm được tạo ra trong trường), và sơ đồ của các vị thế khách quan trong trường sản xuất và của những lợi ích tương phản nhau mà chúng [các vị thế - ND] tạo nên (sự lẫn lộn này, hoàn toàn tương tự với sự lẫn lộn mà Foucault nói về "trường chiến lược" nhân nói tới trường những tác phẩm, trở nên có tính tượng trưng và được cô đặc trong sự mơ hồ của khái niệm *ustanovka,* khái niệm có thể được dịch vừa là vị thế, vừa là chiếm giữ vị thế, được hiểu như là hành động "đóng chốt bằng việc quy chiếu tới một sự đạt ngay [donné]"[466]).

Nếu rõ ràng là định hướng và hình thức của thay đổi phụ thuộc vào "trạng thái hệ thống", nghĩa là vào thư mục những khả thể hiện nay và tiềm năng mà ở một thời điểm nào đó được mang đến bởi không gian của việc chiếm giữ các vị thế văn hóa (tác phẩm, trường phái, gương mặt tiêu biểu, thể loại, hình thức có thể…), thì chúng cũng phụ thuộc nhất vào những mối quan hệ lực tượng trưng giữa các tác nhân và các thiết chế, - có những mối quan tâm hoàn toàn sống động tới những khả thể được đề xuất như là công cụ và thử thách tranh chấp - bằng mọi quyền lực của mình những yếu tố đó ra sức chuyển thành hành động với những khả thể mà chúng thấy có vẻ là phù hợp nhất với ý định cũng như lợi ích đặc thù của mình.

Còn về phân tích ngoại quan, dù phân tích này tư duy các tác phẩm văn hóa như là sự phản ánh đơn thuần hay như "sự biểu đạt tượng trưng" về thế giới xã hội (theo cách nói được Engels sử dụng nhân nói về luật pháp), nó vẫn gắn chúng trực tiếp với những đặc tính xã hội của các tác giả, hay của những nhóm đối tượng hướng đến được tuyên bố rõ hoặc được giả thiết mà các tác phẩm được coi như biểu đạt hộ. Tái dẫn nhập trường sản xuất văn hóa như thế giới xã hội tự trị, đó là thoát khỏi *sự quy giản* mà mọi hình thức đã thực hiện, ít nhiều được tính lọc, của lí thuyết "phản ánh" vốn ngầm định ở những phân tích marxiste về tác phẩm văn hóa, đặc biệt là tác phẩm của Lukács và Goldmann, và nó không bao giờ nói hết, có thể vì lí thuyết đó không hề cưỡng lại cái thử thách của sự minh bạch [vấn đề].

Người ta thực ra có thể nêu tiền giả định rằng hiểu tác phẩm nghệ thuật, đó có thể là hiểu cái nhìn về thế giới thuộc riêng một nhóm xã hội từ hoặc theo cái ý định mà người nghệ sĩ đã tạo nên tác phẩm của mình, và điều ấy - người đặt hàng hoặc kẻ được hướng đến, nguyên nhân hoặc đích đến, hoặc cả hai cùng lúc - có thể nói được thể hiện thông qua người nghệ sĩ, vốn có khả năng mà anh ta không biết soi sáng những sự thực và những giá trị mà nhóm được biểu đạt không nhất thiết ý thức được hết. Nhưng đó là nhóm nào? Đó là nhóm bản thân người nghệ sĩ xuất thân - và anh ta có thể không nhất thiết trùng khít với cái nhóm ở đó có chung công chúng - hay đó là nhóm đích chính hay được ưu tiên của tác phẩm - điều ấy giả thiết rằng luôn có một nhóm duy nhất? Không có gì cho phép giả thiết rằng nhóm đích được tuyên bố, nếu có tồn tại, tức nhóm đặt hàng, nhóm được trao tặng, là nhóm đích thực sự của tác phẩm và rằng dù sao nó hoạt động như là nguyên cớ động lực [cause efficiente[467]] hay như nguyên cớ cuối cùng [cause finale] tác động lên việc sáng tạo nên tác phẩm. Hoàn toàn nhóm đích có thể là nguyên *cớ* ngẫu nhiên của một công việc, nó thấy được nguyên lí của mình trong toàn bộ cấu trúc và lịch sử của trường sản

xuất/sáng tạo và qua đó trong toàn bộ cấu trúc và lịch sử của thế giới xã hội được xem xét.

Đặt sang một bên như vậy logic và lịch sử đặc thù của trường để trực tiếp đưa tác phẩm đến với nhóm mà nó được hướng đến theo cách khách quan, và biến nghệ sĩ thành người phát ngôn vô thức của nhóm xã hội được người nghệ sĩ cho biết điều mình nghĩ hoặc cảm nhận một cách không ý thức, đó là buộc phải tuân theo những khẳng định mà siêu hình học có thể chối bỏ: "Giữa nghệ thuật tương tự [pareil art] và tình huống tương tự, có thể chỉ có sự gặp gỡ đầy ngẫu nhiên? Dĩ nhiên, Fauré không thích điều đó, nhưng bản nhạc *Madrigal* của ông rõ ràng đánh lạc hướng cái năm mà chủ nghĩa công đoàn nhận được quyền tuần hành biểu dương [droit de cité], năm mà 42 000 công nhân ở Anzin lao vào một cuộc bãi công 46 ngày. Ông đề xuất tình yêu cá nhân như để gỡ ngòi nổ cho cuộc chiến giữa các tầng lớp. Rốt cuộc, có thể nói rằng giới đại tư sản nói với các nhạc công của mình để các nhà máy mộng mơ của họ cung cấp cho mình những giấc mơ mà giới này cần cả về chính trị lẫn xã hội"[468]. Hiểu được việc tạo ý nghĩa xã hội trong vở kịch nào đó của Fauré, hay bài thơ nào đó của Mallarmé, mà không quy giản nó về chức năng trốn chạy bù đắp, về chức năng chối bỏ thực tại xã hội, hay về việc trốn vào những thiên đường đã mất, dù họ chia sẻ bằng biết bao hình thức biểu đạt khác nhau, đó trước tiên có thể là quyết định mọi thứ được gắn với vị thế từ đó chúng được tạo ra, nghĩa là bằng thứ thơ ca tựa như nó được định nghĩa vào khoảng những năm 1880, kết thúc một trào lưu liên tục thanh tẩy và nâng thành trác tuyệt - vốn được bắt đầu từ những năm 1830 với Théophile Gautier và bài tựa cho *Cô de Maupin,* được nối dài bởi Baudelaire, nhóm Thi Sơn, và dẫn tới giới hạn sôi nổi nhất của nó với Mallarmé; đó cũng có thể quyết định điều mà vị thế này có được nhờ vào mối quan hệ phủ định đối lập thơ với tiểu thuyết tự nhiên chủ nghĩa và ngược lại đưa thơ lại gần với mọi lối biểu hiện của

phản ứng chống lại chủ nghĩa tự nhiên, khoa học luận và thực chứng luận: tiểu thuyết tâm lí hiển nhiên ở tuyến đầu cuộc chiến [như là] việc tố cáo thực chứng luận trong triết học với Fouillé, Lachelier và Boutroux, việc bất ngờ phát hiện ra tiểu thuyết Nga với chủ nghĩa huyền bí nhờ vào Melchior de Vogue[469], những sự cải đạo sang Cơ đốc giáo… Cuối cùng, trong quỹ đạo gia đình và cá nhân của Mallarmé hay của Fauré, đó có thể là quyết định điều sẽ chuẩn bị trước cho họ chiếm giữ bằng việc hoàn tất cái địa vị xã hội được gọt giũa dần dần bởi những người chiếm giữ kế tiếp nhau, và đặc biệt là mối quan hệ - được Rémy Ponton[470] xem xét - giữa một quỹ đạo xã hội suy thoái buộc nhà thơ vào "công việc xấu xí của ông giáo"[471] và sự bi quan, hoặc việc sử dụng đầy tối tăm, nghĩa là phi giáo dục, đối với thứ ngôn từ, cũng là cách đoạn tuyệt với một thực tại xã hội bị chối bỏ. Thế là có thể còn cần giải thích "sự trùng khớp" giữa sản phẩm của tổng thể này gồm các yếu tố đặc thù và những sự chờ đợi rải rác của một lớp quý tộc suy thoái và của một lớp tư sản bị đe dọa, và đặc biệt sự hoài nhớ của họ về những vẻ vang bóng một thời cũng được lộ ra ở thị hiếu về thế kỉ XVIII, sự trốn chạy vào trong chủ nghĩa huyền bí và chủ nghĩa phi lí tính [irrationalisme]. Dù sao sự gặp gỡ giữa cả chuỗi nhân quả độc lập và hình thức mà nó mang đến từ một sự hài hòa tiền định của những đặc tính tác phẩm và kinh nghiệm xã hội từ những người tiêu thụ ưu việt, tất cả những điều này hiện ra như một cái bẫy giương lên với những ai, vì muốn ra khỏi việc đọc nội quan đối với tác phẩm hay câu chuyện nội quan về đời sống nghệ sĩ, tiến hành thiết lập quan hệ trực tiếp thời đại và tác phẩm, cả hai thứ được quy giản thành vài đặc tính sơ đồ, được chọn lựa cho những nhu cầu về nguyên cớ.

Chuyên chú tới các chức năng (mà truyền thống nội quan luận [internaliste], và nhất là cấu trúc luận, hẳn đã nhầm khi bỏ qua) thiên về

việc không biết câu hỏi logic nội tại của các vật phẩm văn hóa, cấu trúc của chúng với tư cách ngôn từ, vốn được truyền thống cấu trúc luận dành một sự chuyên chú. Sâu xa hơn, sự chuyên chú dẫn tới việc bỏ quên những tác nhân và những thiết chế, những thứ tạo nên các đối tượng đó, các giáo sĩ, các nhà làm luật, nhà văn hay nghệ sĩ, và đối với chúng thì họ cũng hoàn thành các chức năng vốn được định nghĩa chủ yếu ở bên trong cái thế giới những nhà sản xuất/sáng tạo. Max Weber có công lao làm sáng tỏ trong trường hợp cụ thể của tôn giáo vai trò các chuyên gia, và lợi ích của riêng họ; tuy nhiên ông hãy còn khuôn mình trong logic marxiste tìm kiếm các chức năng, thậm chí được nói một cách cụ thể, chúng không nói gì nhiều về chính cấu trúc của thông điệp tôn giáo. Nhưng nhất là, ông không nhận ra rằng các thế giới những người chuyên biệt trong công việc hoạt động như một tiểu thế giới tương đối tự trị, những không gian được cấu trúc (do thế có thể được biện minh bằng một phân tích cấu trúc, nhưng theo một cách khác) bằng các quan hệ khách quan giữa các vị thế - vị thế của nhà tiên tri và vị thế của trưởng lão hay vị thế của người nghệ sĩ được vinh danh và vị thế của nghệ sĩ tiền phong chẳng hạn: những mối quan hệ này là nguyên tắc thực sự của những việc chiếm giữ các vị thế do các nhà sản xuất/sáng tạo khác nhau, của sự cạnh tranh đối lập họ với nhau, của những liên minh ràng buộc họ lại, của những tác phẩm được họ tạo nên hay được họ bảo vệ.

Tính hiệu quả của những yếu tố bên ngoài, những cuộc khủng hoảng kinh tế, những biến đổi kĩ thuật, những cách mạng chính trị, hay đơn giản hơn, đòi hỏi xã hội của một lớp cụ thể người đặt hàng, được lịch sử xã hội truyền thống tìm kiếm sự biểu hiện trực tiếp trong những tác phẩm, chỉ có thể được thực hiện thông qua trung gian những biến đổi của cấu trúc trường có thể được xác định bởi các yếu tố đó.

Theo phép loại suy hiển ngôn, người ta có thể nhắc đến khái niệm "Nền Cộng hòa văn chương" và nhận ra trong miêu tả mà Bayle đề xuất nhiều đặc tính căn bản của trường văn học (cuộc chiến của tất cả chống lại tất cả, sự đóng khép của trường trong chính mình…): "Chính sự tự do ngự trị trong Nền Cộng hòa văn chương. Nền Cộng hòa này là một Nhà nước cực kì tự do. Người ta chỉ thấy ở đó đế chế của sự thật và của lí trí; và dưới dấu hiệu của những điều này người ta thực hiện cuộc chiến vô hại với bất cứ ai. Bạn bè phải cảnh giác nhau, cha mẹ chống lại con cái, bố vợ dè chừng con rể: hệt như một thế kỉ chiến tranh […] Mỗi người đều hoàn toàn là chủ và là biện lí cho chính mình"[472].

Nhưng, như cái giọng điệu nửa tích cực, nửa chuẩn mực của việc gợi dẫn văn chương từ môi trường văn học cho thấy, hiểu biết này từ xã hội học tự phát không có gì là của một khái niệm được rèn giũa, và nó không bao giờ dùng làm nền tảng cho một phân tích chặt chẽ đối với hoạt động của thế giới văn chương cũng như cho một sự diễn giải có phương pháp về sản xuất/sáng tác và lưu thông các tác phẩm (như ngày nay những ai muốn làm cho điều này đáng tin lại tái khám phá được khái niệm đó). Hơn nữa, hình ảnh, thứ chỉ có giá trị vì nó lặp lại một sự tương đồng thật sự về cấu trúc như thông thường trực giác bình thường vẫn có, có thể trở nên nguy hiểm nếu nó khiến ta không biết mọi thứ, những điều vượt trên những sự tương đương trong sự khác biệt có thể chia tách trường văn học và trường chính trị (cùng sự mơ hồ dựa trên khái niệm tiền phong). Thực vậy, nếu ta tìm được ở trường văn học mọi nét đặc thù trong hoạt động của trường chính trị và kinh tế, và nói chung của mọi trường - những quan hệ lực, vốn, chiến lược, lợi ích - thì lại không hề có một hiện tượng nào được trỏ bởi những khái niệm đó, vốn không hề khoác một hình thức hoàn toàn đặc thù, hoàn toàn không thể quy giản vào những nét tương ứng trong trường chính trị chẳng hạn.

Còn xa hơn nữa, khái niệm nghệ thuật *world* [thế giới], vốn được sử dụng nhiều ở Hoa Kì trong các trường xã hội học và triết học được lấy cảm hứng từ một triết học xã hội hoàn toàn đối lập với triết học có chứa ý tưởng về Nền cộng hòa văn chương như Bayle nói đến, và đánh dấu một sự thụt lùi so với lí thuyết về trường như tôi đã đề xuất. Đặt vấn đề rằng "các tác phẩm nghệ thuật có thể được hiểu như kết quả hoạt động tương ứng của tất cả các tác nhân, mà sự hợp tác của chúng là cần thiết để tác phẩm nghệ thuật được như nó tồn tại", Howard S. Becker từ đó kết luận rằng việc điều tra phải trải rộng cho tất cả những ai góp phần vào kết quả này, nghĩa là "những ai hình dung ý tưởng về tác phẩm (chẳng hạn các nhà soạn nhạc hay các kịch tác giả), những ai thực hành chúng (nhạc công hoặc nghệ sĩ), những ai cung cấp trang thiết bị cần thiết (chẳng hạn những nhà sản xuất đạo cụ), và những ai tạo nên công chúng của tác phẩm (khách quen của buổi diễn, nhà phê bình…)[473]. Không đi vào một trình bày có phương pháp về mọi thứ chia tách cái nhìn khỏi "thế giới nghệ thuật" với lí thuyết về trường văn học hay nghệ sĩ, tôi chỉ có thể lưu ý rằng trường văn học không thể bị quy giản vào một *dân cư,* nghĩa là một tổng số các tác nhân cá nhân có liên quan bởi những mối quan hệ *tương tác,* và cụ thể hơn, có tính *hợp tác:* điều thiếu sót giữa mọi thứ trong việc nhắc lại thuần túy có tính miêu tả và liệt kê này, đó là *những mối quan hệ khách quan* tham gia cấu thành cấu trúc của trường và định hướng những cuộc chiến nhắm tới việc gìn giữ và làm biến đổi cấu trúc đó.

Vượt qua những sự lựa chọn

Khái niệm trường cho phép vượt qua sự đối lập giữa việc đọc nội quan và phân tích ngoại quan mà không hề làm mất đi chút gì những tri thức và đòi hỏi của những phương pháp tiếp cận này, vốn quen được cho rằng

chúng không thể thỏa thuận được với nhau. Bảo tồn điều được gắn vào trong khái niệm tính liên văn bản, nghĩa là việc không gian các tác phẩm hiện ra ở từng thời điểm như một trường có sự chiếm giữ các vị thế - điều chỉ có thể hiểu được như là có tính quan hệ - trong tư cách hệ thống các khoảng cách sai biệt, người ta có thể đặt ra giả thiết (được khẳng định bằng phân tích kinh nghiệm) về một sự tương đồng giữa không gian các tác phẩm được định nghĩa bằng nội dung hoàn toàn có tính tượng trưng, và nhất là bằng *hình thức* của chúng, và không gian các vị thế trong trường sản xuất: chẳng hạn, câu thơ tự do được định nghĩa trong quan hệ (chống lại) với câu thơ alexandrin, và tất cả những gì nó hàm ý một cách có thẩm mĩ, cũng như có tính xã hội và chính trị; thực vậy, vì trò chơi của những sự tương đồng giữa trường văn học và trường quyền lực hay trường xã hội trong tổng thể của nó, phần lớn các chiến lược được đánh giá quá cao và nhiều các "lựa chọn" là những *cú đúp,* vừa thẩm mĩ vừa chính trị, vừa nội quan vừa ngoại quan.

Sự đối lập, thường được miêu tả như một sự tương phản bất khả vượt qua, giữa cấu trúc được hấp thụ có tính đồng đại với lịch sử, đã được vượt qua như vậy. Động lực của sự thay đổi, và chính xác hơn, của tiến trình hoàn toàn văn chương tự động hóa và phi tự động hóa được các nhà hình thức Nga miêu tả không gắn vào chính bản thân các tác phẩm mà gắn với sự đối lập, vốn cấu thành nên mọi trường sản xuất văn hóa, dù sự đối lập đó khoác cái hình thức có tính hệ hình của mình trong trường tôn giáo, giữa chính thống và dị giáo: có ý nghĩa khi Weber cũng nói - nhân nói tới sự thiên chức và các nhà tiên tri, của *Veralltaglichung* [trở nên sáo] và *Ausseralltaglichung* [từ bỏ sáo ngữ], nghĩa là giữa sự tầm thường hóa và sự phi tầm thường, giữa nền nếp hóa [routinisation] và rũ bỏ nền nếp. Tiến trình ở đó các tác phẩm được cuốn đi là sản phẩm của cuộc chiến giữa những ai - vì vị thế chiếm giữ (tạm thời) mà họ có trong trường (dựa theo vốn đặc

thù của mình) - có xu hướng trở nên bảo thủ, nghĩa là bảo vệ cái sáo ngữ và sự sáo hóa, sự tầm thường và tầm thường hóa, vắn tắt là của trật tự tượng trưng đã được thiết lập, với những ai có xu hướng đoạn tuyệt theo cách dị giáo với xu hướng phê bình những hình thức đã được thiết lập, với sự đảo lộn những mẫu hình đang thịnh hành, và quay trở lại với sự thuần khiết của gốc gác. Quả thực, chỉ có tri thức về cấu trúc mới có thể mang đến những công cụ của một hiểu biết thực sự về các tiến trình vốn dẫn tới một tình trạng mới của cấu trúc và, nhân danh chuyện này, nó chứa đựng những điều kiện của việc hiểu về cấu trúc mới này.

Chắc chắn là, như cấu trúc luận tượng trưng đã nhắc lại (được Michel Foucault định nghĩa trong trường hợp của khoa học), định hướng cho sự thay đổi phụ thuộc vào tình trạng của hệ thống các khả thể (liên quan đến khái niệm, phong cách…) vốn được kế thừa từ lịch sử: chính các khả thể [possibilités] định nghĩa điều có thể hay không thể trong suy tư hay hành động ở một thời điểm nào đó trong một trường nhất định; nhưng cũng không kém phần chắc là nó cũng phụ thuộc vào các lợi ích (thường hoàn toàn vô can tùy theo những chuẩn mực của tồn tại thông thường), những thứ định hướng các tác nhân tùy theo vị thế của chúng trong cấu trúc xã hội của trường sản xuất, hướng tới khả năng này hay kia hoặc đích xác hơn là hướng đến một vùng không gian các khả thể tương đồng với vùng mà chúng chiếm giữ trong không gian những vị thế nghệ thuật.

Tóm lại, các chiến lược của các tác nhân và các thiết chế tham gia vào những tranh chấp văn chương hay nghệ thuật không được định nghĩa bằng sự đối đầu thuần túy với những khả thể thuần túy: các chiến lược đó phụ thuộc vào vị thế được những tác nhân này chiếm giữ trong cấu trúc của trường, nghĩa là trong cấu trúc của sự phân bổ vốn liếng đặc thù, của sự thừa nhận, được thiết chế hóa hay không, được các tác nhân dành cho nhau bởi những đối thủ cạnh tranh đồng cân đồng lượng và bởi công chúng; và

sự thừa nhận ấy định hướng cảm nhận của các tác nhân về những khả năng mà trường mang đến, và định hướng "sự lựa chọn" của chúng đối với những ai cố gắng cập nhập hoặc cố gắng sản xuất sáng tạo. Nhưng ngược lại, những thử thách của cuộc đấu tranh giữa những ai thống trị và kẻ lăm le, những vấn đề mà họ phải đương đầu khi nhắc đến, những định đề và phản đề thậm chí hoàn toàn đối lập lẫn nhau, tất cả đều phụ thuộc vào tình trạng của tính vấn đề chính danh, nghĩa là vào không gian những khả thể kế thừa từ những cuộc tranh chấp trước đó, không gian này có xu hướng định hướng sự tìm kiếm các giải pháp, nghĩa là tìm kiếm hiện tại cũng như tương lai của việc sản xuất/sáng tạo.

Khách quan hóa chủ thể của việc khách quan hóa

Khi kết thúc mong muốn thực hiện nguyên tắc tính phản tư bằng việc cố gắng khách quan hóa (theo lối hồi cố) cái không gian những khả thể, so với nguyên tắc đó một phương pháp phân tích các tác phẩm văn hóa đã được tạo nên, phương pháp đưa ra ánh sáng một cách đích xác chức năng quyết định của không gian những khả thể trong kết cấu mọi tác phẩm văn hóa, người ta muốn tín rằng *công cụ của sự đoạn tuyệt* với mọi cái nhìn riêng phần là ý tưởng trường lực: quả thực chính ý tưởng về trường - hay đúng hơn là công việc kiến tạo nên đối tượng có chương trình được định nghĩa bởi ý tưởng đó - đã mang đến cái khả thể thực sự là có được một điểm nhìn về tổng thể những điểm nhìn được tạo nên đúng như vốn có. Công việc khách quan hóa này - khi nó được áp dụng như ở đây, trong chính trường lực ở đó có chủ thể của việc khách quan hóa - cho phép có góc nhìn khoa học về góc nhìn kinh nghiệm của nhà nghiên cứu, người vì được khách quan hóa như các góc nhìn khác - với mọi quyết định cũng như

giới hạn của mình - thấy mình có được lối phê bình mang tính phương pháp.

Chính bằng việc tự trao cho mình những phương tiện khoa học coi là đối tượng cái điểm nhìn ngây thơ về đối tượng mà chủ thể khoa học thực sự thực hiện cắt đứt với chủ thể kinh nghiệm cũng như với những tác nhân khác, dù là chuyên nghiệp hay thông thường, những tác nhân này vẫn bị phụ thuộc vào một điểm nhìn mà họ không biết như vốn có. Và nếu đôi khi thực sự khó thông báo kết quả của một nghiên cứu hoàn toàn phản tư, đó là vì người ta phải thu nhận được từ mỗi người đọc rằng anh ta từ chối nhìn một "sự tấn công" hay một "sự phê bình" theo nghĩa thông thường ở thứ muốn được là một sự phân tích, đó là vì anh ta chấp nhận đặt trên quan điểm của mình điểm nhìn khách quan hóa dựa trên việc phân tích và gắn mình - đặc biệt bằng việc để quan điểm của mình được phê phán có nền tảng ở sự chấp nhận những tiền đề của phê phán - vào nỗ lực giải phóng nhằm khách quan hóa mọi sự khách quan hóa, thay cho việc coi nó như vô dụng trong nguyên tắc của mình bằng việc quy giản nó thành một mong muốn nhằm mang đến cái hình thức của tính phổ quát khoa học cho một điểm nhìn cụ thể.

Chấp thuận điểm nhìn về tính phản tư, đó không phải là từ chối tính khách quan, mà là nghi vấn ưu thế của chủ thể tri nhận mà cái nhìn chống lại quan điểm phái sinh giải phóng đầy võ đoán - với tư cách ý hướng nhận thức thuần túy [noétique[474]] - khỏi công việc khách quan hóa; đó là nỗ lực tính đến "chủ thể" kinh nghiệm bằng chính những khái niệm về tính khách quan được kiến tạo bởi chủ thể khoa học (nhất là bằng việc đặt chủ thể trong một địa điểm xác định của không thời gian xã hội) và qua đó tự trao ý thức và sự làm chủ (có thể) với những gò bó vén có thể tác động lên chủ thể khoa học thông qua tất cả các mối quân hệ gắn anh ta với "chủ thể"

kinh nghiệm, với những lợi ích, với những xung năng, với những tiền giả định, với những niềm tin, với *doxa* của anh ta, mà anh ta phải đoạn tuyệt để tự tạo. Tìm kiếm trong chủ thể, như triết học cổ điển về tri nhận vẫn giảng dạy, các điều kiện khả thể, cũng là các giới hạn, của tri thức khách quan mà nó thiết lập là chưa đủ. Cần tìm kiếm cả trong đối tượng được kiến tạo bằng khoa học *những điều kiện xã hội khả thể của "chủ thể"* uyên bác (chẳng hạn *skholè* [thú vui] và toàn bộ di sản các vấn đề, khái niệm, phương pháp… khiến hành vi của chủ thể trở nên có thể) và những giới hạn khả thể của những hành vi khách quan hóa của ông ta.

Hình thức hoàn toàn độc đáo này của phản tư dẫn tới ghê sợ những tham vọng chuyên chế của tính khách quan cổ điển, nhưng không vì thế mà buộc ta vào tương đối luận; thực thế, những điều kiện khả thể của chủ thể khoa học và những điều kiện đối tượng của nó chỉ là một, và tương ứng với toàn bộ sự tiến bộ trong tri thức về những điều kiện xã hội sản xuất của những chủ thể khoa học là một sự tiến bộ trong tri thức về đối tượng khoa học và ngược lại. Điều ấy không bao giờ được thấy rõ đến thế khi việc nghiên cứu có đối tượng là bản thân trường khoa học, nghĩa là *chủ thể* thật sự của tri thức khoa học.

PHỤ LỤC

Người trí thức toàn diện và ảo tưởng về sức mạnh tối cao của tư duy

Ảo tưởng về tư duy không giới hạn chưa bao giờ lại rõ như vậy trong phân tích mà Sartre dành cho tác phẩm của Flaubert, và ở đó ông cho thấy những giới hạn của sự hiểu biết mà ông có thể có về một người trí thức khác, nghĩa là về chính mình với tư cách trí thức. Giấc mơ sức mạnh toàn năng này bắt rễ sâu trong vị thế xã hội chưa hề có trước đó mà Sartre đã

kiến tạo được bằng việc tập trung vào duy nhất một người một tổng thể những quyền lực trí thức và xã hội vốn bị chia rẽ cho tới lúc đó[475]. Vi phạm biên giới vô hình nhưng gần như không thể vượt qua được, vốn chia tách các giáo sư, nhà triết học hay nhà phê bình, và nhà văn, "các học sinh có học bổng" [boursier] của lớp tiểu tư sản và "những học sinh gia thế" [héritier] tư sản, sự thận trọng lối hàn lâm và sự dũng cảm kiểu nghệ sĩ, thông tuệ và cảm hứng, sự nặng nề của khái niệm và sự thanh lịch của lối viết, và cả tính phản tư và tính ngây thơ, Sartre đã thực sự phát minh và hóa thân cho hình tượng *người trí thức toàn diện* [intellectuel total], nhà tư tưởng nhà văn, nhà tiểu thuyết siêu hình học và người nghệ sĩ triết học, người đã dùng mọi uy tín và năng lực được tập hợp đó trong con người mình tham gia vào các cuộc đấu tranh chính trị đương thời. Điều có hiệu quả, trong số nhiều thứ, là cho phép ông thiết lập một mối quan hệ bất cân xứng cả với các nhà triết học lẫn các nhà văn, hiện tại hay quá khứ, và rằng ông chấp nhận nghĩ tốt hơn là họ không tự suy tư khi biến kinh nghiệm về trí thức và vị thế xã hội của mình thành đối tượng ưu tiên của một phân tích mà ông hoàn toàn tin là sáng rõ.

Cuộc "cách mạng" triết học chống lại các triết học về nhận thức (trở nên tượng trưng nhờ Léon Brunschwicg) đi song hành với "cách mạng" trong cách viết của triết học. Việc thực hiện lí thuyết của Husserl về tính chủ ý [intentionnalité] hướng đến thay thế cho thế giới đóng kín của ý thức tự nhận thức bằng thế giới mở của ý thức, thứ ý thức "bùng nổ" hướng đến mọi thứ, hướng ra thế giới, hướng đến những kẻ khác; việc thực hiện đó dẫn đến sự đột nhập vào diễn ngôn triết học của cả một thế giới những đối tượng hoàn toàn mới (như người phục vụ nổi tiếng của quán cà phê), vốn bị loại trừ khỏi khí quyển có phần đóng khép của triết học "hàn lâm" và tới khi đó vẫn chỉ dành cho các nhà văn. Nó cũng hợp với một cách mới, rất có tính văn chương, khi nói về những đối tượng phi thường này. Và cả một

phong cách sống mới: nhà triết học viết, cái truyền thống nhà vẫn ngồi bên bàn quán cà phê. Giống như ta thấy sự lựa chọn của ông với Gallimard, đơn vị văn chương thuần túy, để quên đi những bài viết triết học cho tới khi đó vẫn dành cho nhà sách Alcan[476], tiền bối cho Nhà xuất bản đại học hiện nay, Sartre đã phá bỏ cái ranh giới giữa triết học văn chương và văn chương triết học, giữa các hiệu ứng "tính văn chương" được sự cho phép của phân tích hiện tượng học và các hiệu ứng chiều sâu được đảm bảo bởi các phân tích hiện sinh chủ nghĩa của tiểu thuyết siêu hình học, *Buồn Nôn* hay *Bức tường*. Bằng việc tạo tính kịch và phổ biến các chủ đề triết học, các vở kịch luận đề như *Cửa đóng, Quỷ và Chúa trời tốt bụng* đã đặt tiền giả định cho các chủ đề vừa có mặt ở cuộc trò chuyện của giới tư sản, vừa hiện diện trong những buổi học triết.

Vốn được dành cho các giảng viên đại học theo truyền thống, việc phê bình là sự đồng hành tất yếu với sự biến hình sâu sắc của cấu trúc phân chia trong công việc trí thức. Trong những năm học tập, Sartre tìm thấy trong phân tích về các tác giả được lựa chọn, vốn hoàn toàn xa lạ với bảng danh sách quen thuộc ở trường học, một cơ hội có phần hàn lâm để thống kê và hợp nhất các kĩ thuật cấu thành của một "nghề" nhà văn tiền phong bao gồm các di sản đóng góp của Céline, Joyce, Kafka và Faulkner vào một hình thức văn chương tổng thể được thừa nhận, và vì thế có vẻ rất "cổ điển": không mạnh hơn về chất liệu sân khấu, ở đó ông gần Giraudoux - một nhà văn khác cũng là sinh viên trường Sư phạm [normalien] - hay nghiêm ngặt hơn nữa là gần Brecht- với *Những người bị bắt giam ở Altona* [Les *Séquestrés d'Altona]* - hơn là Inoesco hay Beckett, ông chỉ thực hiện trong tiểu thuyết cuộc cách mạng các hình thức mà các nhà phê bình cuốn *Tình huống [Situations]* vẫn gọi. Tuy nhiên, diễn ngôn phê bình cho phép mang lại những luồng gió của một bản kiểm kê của nhà phân tích cho việc áp đặt một định nghĩa mới về nhà văn và về hình thức tiểu thuyết.

Nhân nói về Faulkner, bằng việc viết rằng một kĩ thuật tiểu thuyết bao hàm một siêu hình học, bản thân ông trở thành người nắm giữ độc quyền tính chính đáng về mặt tiểu thuyết chống lại những Gide và Mauriac và những Malraux khác, vì ông là người duy nhất có bằng cấp nhà siêu hình học. Chức phận tự chính danh hóa của việc phê bình được thấy rõ khi, đi cùng việc tranh biện, nó được áp dụng cho những người cạnh tranh trực tiếp, như Camus, Blanchot hay Bataille, những người có tham vọng vị thế ưu thắng, ở đó chỉ có vị thế cho một người duy nhất, và cho những biểu tượng và những đặc tính tương ứng, như quyền đòi cho mình di sản của Kafka, nhà tiểu thuyết siêu hình học xuất sắc.

Những chiến lược khác biệt, mà phê bình cho phép, có được hiệu quả đặc biệt của mình nhờ vào việc chúng được áp dụng trên một tác phẩm "toàn diện/trị" [total], điều cho phép tác giả đưa vào trong từng lĩnh vực cái tổng thể của vốn kĩ thuật và tượng trưng nhận được trong những lĩnh vực khác, siêu hình học vào tiểu thuyết, hay triết học vào sân khấu, vì như thế nó đồng thời định nghĩa những người cạnh tranh của ông như là các trí thức chưa đầy đủ, thậm chí què quặt: Merleau-Ponty, dù một vài chặng đường phê bình, vẫn chỉ là một nhà triết học; Camus, vì thể hiện một cách ngây thơ với *Huyền thoại Sisyphe [Le Mythe de Sisyphe]* hay *Người nổi loạn [L'Homme révolte]* không cho thấy cho chút nào một nhà triết học chuyên nghiệp, chỉ là một nhà tiểu thuyết; Blanchot chỉ là một nhà phê bình và Bataille chỉ là một nhà tiểu luận; không kể Aron, dù sao cũng bị đánh giá thấp vì không có cái thành phần bắt buộc khác của hình tượng người trí thức trọn vẹn, toàn diện, tức là dấn thân (theo cánh tả).

Được chuẩn bị bởi những tiểu luận phê bình và những tuyên ngôn triết học tiền chiến, và cũng bởi thành công lớn của *Buồn nôn,* ngay lập tức được thừa nhận như hợp đề "chính yếu" của văn học và triết học, sự tập trung toàn bộ các loại vốn trí thức lập nên hình tượng người trí thức toàn

diện được hoàn tất ngay sau thời hậu chiến với việc sáng lập tờ *Thời hiện đại* [Temps Modernes]: tờ "tạp chí trí thức", như minh chứng bằng thành phần ban biên tập, tập hợp dưới ngọn cờ của Sartre những đại diện sống động nhất của mọi truyền thống trí thức, vốn được hòa hợp trong con người và sự nghiệp của người sáng lập; tờ tạp chí cho phép tạo nên chương trình tập thể từ dự án của Sartre khi suy tư mọi khía cạnh của sự tồn tại ("chúng ta không được phép lỡ điều gì của thời đại mình" như "lời giới thiệu" đã viết) và khi định hướng như thế mọi sự sáng tạo/sản xuất trí thức, cả về mặt hình thức cũng như chủ đề.

Nhưng việc điều hòa mọi thể loại sản xuất sáng tạo mà Sartre thực hiện vẫn là một hình thức đặc thù của tham vọng triết học, xuất phát từ sự gặp gỡ của hai triết học hiện tượng học, của Hegel đọc theo cách của Kojève[477] và của Husserl được xét lại theo cách của Heidegger. Thông qua nhà triết học-nhà văn, nhất là với Kant, triết học khi nhất loạt chống lại những sự thỏa hiệp "thượng lưu" đã nhận được trong toàn bộ trường trí thức vị thế thống trị mà nó từng luôn đòi hỏi - mà không bao giờ thực sự nhận được điều tương tự trong trường lực đại học. Và người ta hiểu rằng cái ý chí bao trùm tất cả [totalisation], cái hình thức mà tham vọng quyền lực tuyệt đối phủ lên trường trí thức, chưa bao giờ hiện ra rõ rệt như thế trong các tác phẩm triết học và trước tiên là trong *Hữu thể và hư vô*, lời khẳng định đầu tiên của tham vọng về một tư tưởng không thể vượt qua (nó sẽ thấy được vũ khí tuyệt đối của mình trong thứ biện chứng ôm đủ mọi thứ vào lòng của *Phê bình lí trí biện chứng [Critique de la raison dialectique]*, nỗ lực tối hậu để duy trì quyền lực tri thức bị đe dọa): bản thân quy mô cuốn sách, tức là quy mô của tổng số hoặc của những bài luận, tầm vóc của trường nhìn và của thế giới những đối tượng được đề cập - vốn về mặt hình thức là cùng chung sống với chính cuộc đời - quả thực rất cổ điển và rất gần với một truyền thống học đường được mở rộng, tầm

cao đầy uy quyền (được đánh dấu, bên cạnh những dấu hiệu khác, bởi sự vắng mặt của các tham chiếu) của sự đối chiếu với các tác giả ở hàng cao nhất, Hegel, Husserl hay Heidegger, và nhất là có thể tham vọng vượt qua tất cả hoặc bảo lưu tất cả - hãy bắt đầu bằng đối tượng của các hệ thống tư tưởng cạnh tranh lẫn nhau như phân tâm học hay các khoa học xã hội; trong công trình này tất cả những điều đó xác nhận ý chí thiết lập triết học như bậc nền móng, được lập nên nhằm trị vì mà không hề chia sẻ trên mảnh đất của sự tồn tại và của tư tưởng, nhằm xác lập như bậc siêu hình học có khả năng trao cho con người, cho thiết chế hay cho tư tưởng - mà triết học áp dụng được lên bậc này - một sự thật về chính tư tưởng này khi nó không còn bị ám ảnh.

Trở thành hóa thân cho người trí thức toàn diện, Sartre không thể không gặp những đòi hỏi dấn thân vốn thuộc về nhân vật của giới trí thức từ thời Zola và xu hướng gắn với quyền uy đạo đức vốn hoàn toàn cấu thành nên gương mặt của người trí thức có vị thế bao trùm tới mức có lúc nó được áp cho chính bản thân Gide. Đương đầu với chính trị, nghĩa là trong giai đoạn hầu như cách mạng kế sau thời kì hậu Thế chiến hai là với Đảng cộng sản, một lần ông còn tìm được - bằng chiến lược triết học đặc trưng của việc vượt bỏ triệt để nhờ nghi vấn phê phán với những nền tảng (mà ông cũng sẽ sử dụng đối với chủ nghĩa Marx và các khoa học về con người) - cách thức mang một hình thức chấp nhận được về lí thuyết đến với mối quan hệ chính danh liên đới được ông cố gắng thiết lập với Đảng (theo cách của những nhà siêu thực tiền chiến, nhưng trong một bầu khí quyển trí thức và một trạng thái của Đảng cộng sản hoàn toàn khác). Sự tán đồng tự do của "người bạn đường" tầm cao không có chút nào của sự tự hạ mình vô điều kiện [remise de soi] (tốt cho giai cấp vô sản, theo phương trình: "Đảng, *đó* là giai cấp vô sản"…) mà đôi khi người ta muốn thấy: sự tự do là điều cho phép người trí thức tự mình tuân theo ý thức sáng lập của Đảng, cho phép

so với Đảng và so với "nhân dân" đứng ở mối quan hệ vốn là quan hệ Cho-mình [Pour-soi] với Trong-mình [En-soi], và cho phép tự đảm bảo một chứng nhận phẩm giá cách mạng trong khi vẫn giữ trọn vẹn tự do của một việc gia nhập có lựa chọn, điều được coi như khả năng duy nhất trở nên có lí trí. Khoảng cách này so với mọi vị thế được thiết lập và so với những ai chiếm giữ các vị thế đó, những người cộng sản của tờ *Phê bình Mới* [Nouvelle Critique] hay những người theo đạo Cơ đốc của tờ *Tinh thần* [Esprit], chính là định nghĩa cho "trí thức tự do" và cho sự biến hình bản thể, cái Cho-mình.

Người ta có thể thực ra chứng tỏ rằng các phạm trù căn bản của bản thể học trong triết học Sartre, cái Cho-mình và Trong-mình, là một hình thức thăng hoa của sự tương phản, điều ám ảnh mọi tác phẩm của Sartre, giữa "trí thức" và "tư sản" hay nhân dân: là kẻ "con hoang" không được biện minh, là thứ âm bản hư vô và tự do giữa những nhà tư sản, những kẻ "vô lại" của *Buồn nôn,* và nhân dân, những kẻ có điểm chung được là trọn vẹn chính họ, không hơn, người trí thức luôn có khoảng cách với chính mình, cách biệt khỏi chính sự tồn tại của mình, do thế khỏi tất cả những ai chỉ là họ, bởi sự cách biệt cực nhỏ và không thể vượt qua vốn làm nên sự cùng khốn và vĩ đại của người trí thức[478]. Sự cùng khốn, do thế là sự vĩ đại của anh ta: việc quay trở lại với trung tâm của sự biến hình [transfiguration] mang tính ý thức hệ, điều từ Flaubert tới Sartre (va vượt ra ngoài nữa) cho phép người trí thức đặt nền tảng điểm danh dự trí tuệ của mình lên trên sự chuyển đổi thành lựa chọn tự do loại trừ mình khỏi các quyền lực và khỏi những ưu tiên tạm thời. Và "cái mong muốn được là Chúa", tức sự hợp nhất tưởng tượng của Cho-mình và Trong-mình, mà Sartre đặt vào trong tính phổ quát của thân phận con người, có thể rốt cuộc chỉ là một hình thức biến hình của tham vọng điều hòa sự đầy đủ thỏa mãn của anh tư sản và nỗi lo lắng phê phán của người trí thức, giấc mộng quan trường được thể

hiện ngây thơ hơn ở Flaubert: "sống như tư sản và suy tư như một vị Á thánh".

Sartre cải biến thành cấu trúc bản thể học, cấu thành nên sự tồn tại nhân thế trong tính phổ quát, từ kinh nghiệm xã hội của người trí thức, kẻ cùng khốn được ưu ái, vốn hiến mình cho sự hắt hủi (được ban phúc) của ý thức cấm ông có sự trùng khớp thỏa mãn với chính mình và cho sự ruồng bỏ của tự do vốn đặt ông ở cách xa thân phận và sự tạo thành thân phận cho mình. Sự khó chịu mà ông thể hiện là nỗi đau trở thành người trí thức chứ không phải nỗi đau-tồn tại trong thế giới trí thức, ở đó - mọi tính toán hoàn tất - ông giống như cá trong nước vậy.[479]

2. ĐIỂM NHÌN CỦA TÁC GIẢ

Một vài đặc điểm chung về các trường sản xuất văn hóa

> Đối tượng của một nhà phê bình thực sự có lẽ là khám phá vấn đề nào mà tác giả tự đặt cho mình (mà ông ta không biết hay dù có biết) và tìm hiểu xem liệu ông ấy đã giải quyết hay chưa.
>
> Paul Valéry

Khoa học về các công trình văn hóa giả thiết ba tiến trình hoạt động vừa cần thiết vừa tất yếu gắn bó với nhau như ba mức độ của thực tại xã hội được khoa học hấp thụ: thứ nhất là việc phân tích vị thế của trường văn học (v.v.) bên trong trường quyền lực, và sự tiến triển của nó theo thời gian; thứ hai, đó là việc phân tích cấu trúc nội tại của trường văn học (v.v.), cái thế giới tuân theo những quy luật của riêng nó về sự vận hành và biến đổi, nghĩa là cấu trúc của những mối quan hệ khách quan giữa các vị thế được chiếm giữ bởi các cá nhân hay các nhóm được đặt trong tình thế cạnh tranh để có được tính chính đáng; cuối cùng, đó là việc phân tích quá trình

sinh thành các tập tính [habitus] của những người chiếm giữ các vị thế này, nghĩa là các hệ thống các xu thế - sản phẩm của một quỹ đạo xã hội và của một vị thế bên trong trường văn học (v.v.) - tìm được trong vị thế này một cơ hội ít nhiều thuận lợi cho việc được trở nên cập nhật (việc kiến tạo trường là bước đệm tất yếu cho sự kiến tạo của quỹ đạo xã hội như loạt những vị thế được chiếm giữ liên tục trong trường này)[480].

Người đọc có thể, trong quá trình đọc nghiên cứu này, thay thế từ *nhà văn* bằng từ *họa sĩ, nhà triết học, nhà khoa học*… và *văn chương* bằng *nghệ thuật, triết học, khoa học*… (Để luôn nhắc với người đọc rằng điều đó sẽ cần thiết - nghĩa là người ta sẽ luôn luôn không cần viện đến danh xưng phái sinh [générique] như *người sản xuất văn hóa,* được lựa chọn mà không có sự thích thú cụ thể, để đoạn tuyệt với ý hệ phép mầu [charismatique] về "người sáng tạo/sáng thế" - chúng ta sẽ cho đi kèm từ *nhà văn* dấu hiệu *v.v.* chỉ sự tương tự). Điều ấy không có nghĩa là ta không biết những khác biệt giữa các trường lực. Chẳng hạn như mức độ cuộc tranh chấp dao động tùy theo thể loại, và tùy theo độ hiếm của năng lực đặc thù mà các thể loại đòi hỏi ở từng thời kì, nghĩa là tùy theo tính khả năng [probabilité] của "cuộc cạnh tranh không trung thực" hay của "bài tập không hợp pháp" (điều có thể giải thích rằng trường trí thức, luôn dưới sự đe dọa của sự thống trị từ bên ngoài và của các nhà sản xuất/sáng tạo từ bên ngoài trường [producteur hétéoronome], là một trong những điểm ưu tiên để nắm được cái logic đấu tranh vốn ám ảnh mọi trường lực).

Như vậy, sự phân bậc thực sự của các yếu tố giải thích đòi hỏi đảo ngược tiến trình mà thông thường cấc nhà phân tích chấp nhận: cần tự hỏi không phải làm thế nào một nhà văn nào đó đạt tới được điều mình muốn - có nguy cơ rơi vào ảo tưởng hồi cố về một sự nhất quán được tái tạo - mà là làm sao (căn cứ vào gốc gác xã hội và những đặc tính được tạo nên về

mặt xã hội mà nhà văn cần phải thực hiện) anh ta có thể chiếm giữ, hay trong một vài trường hợp khác có thể tạo nên những vị thế từng được tạo ra hoặc cần phải tạo ra, được cung cấp bởi một trạng thái nhất định của trường văn học (v.v.) và như vậy có thể cho ta một cách thể hiện ít nhiều đầy đủ và chặt chẽ về việc chiếm giữ các vị thế vốn được gắn vào trạng thái tiềm năng trong những vị thế ấy (chẳng hạn trong trường hợp Flaubert, đó là những mâu thuẫn gắn với nghệ thuật vị nghệ thuật, và chung hơn là với thân phận người nghệ sĩ).

Trường văn học trong trường quyền lực

Rất nhiều hành vi và những biểu hiện của các nghệ sĩ và các nhà văn (chẳng hạn thái độ nước đôi của họ đối với "nhân dân" cũng như với anh "tư sản") chỉ có thể giải thích được bằng việc quy chiếu đến trường quyền lực, ở trong đó bản thân trường văn học (v.v.) tự nó giữ một vị thế bị chế ngự. Trường quyền lực là không gian các quan hệ lực giữa các tác nhân hay các thiết chế vốn có điểm chung là sở hữu số vốn cần thiết để chiếm những vị thế ưu thắng trong các trường khác nhau (nhất là kinh tế và văn hóa). Nó là nơi đấu tranh giữa những người nắm quyền lực (hay các loại vốn liếng) khác nhau, những người đó - như những cuộc đấu tranh tượng trưng giữa các nghệ sĩ và các "nhà tư sản" của thế kỉ XIX - có sự đánh *cược* là sự biến đổi hay sự bảo lưu giá trị có quan hệ với những loại vốn liếng khác nhau, thứ giá trị tự nó xác định ở từng thời điểm những lực có thể tham gia được vào những cuộc đấu tranh này[481].

Là thách thức thật sự với mọi hình thức duy kinh tế, trật tự văn chương (v.v.) được thiết lập dần dần sau một tiến trình dài và chậm chạp của việc trở nên tự chủ, trật tự này hiện ra như một thế giới kinh tế lộn ngược: những ai bước vào đó đều có mối quan tâm tới sự phi vụ lợi; giống như *sự*

tiên tri và đặc biệt tiên tri về bất hạnh, điều theo Weber chứng tỏ tính đích thực của nó bằng việc là nó không hề có chút tiền công nào[482], sự đoạn tuyệt mạnh bạo với các truyền thống nghệ thuật đang thịnh hành tìm được tiêu chí đích thực của mình trong sự vô vị lợi. Điều ấy không có nghĩa là không có một logic kinh tế của nền kinh tế phép thuật dựa trên dạng huyền diệu xã hội là hành vi thuần túy quyết định khác hẳn với ý định thẩm mĩ thuần túy: người ta sẽ thấy rằng có những điều kiện kinh tế của thách thức kinh tế khiến hướng đến những vị thế nguy cơ nhất của phái tiền phong trí thức và nghệ sĩ, và của năng lực duy trì bền vững khi vắng mặt hẳn đối trọng tài chính; và cả những điều kiện kinh tế cho lợi nhuận tượng trưng, bản thân chúng có khả năng được cải biến, tùy thời hạn dài hay ngắn, thành lợi nhuận kinh tế.

Cần phân tích, theo logic này, những mối quan hệ giữa các nhà văn hay các nghệ sĩ với các nhà xuất bản hay các giám đốc phòng trưng bày. Các nhân vật *kép này* (mà Flaubert đã vẽ nên hình ảnh tiêu biểu qua nhân vật Amoux) là những người nhờ họ mà logic của "nền kinh tế" thâm nhập sâu vào trung tâm của thế giới sản xuất đối với người sản xuất/sáng tạo; cho nên họ [các giám đốc - ND] phải tập hợp những năng lực hoàn toàn đối lập nhau: những năng lực kinh tế, trong một vài khu vực của trường, hoàn toàn xa lạ với các nhà sản xuất/sáng tạo, và những năng lực trí tuệ gần với những năng lực của các nhà sản xuất/sáng tạo mà họ chỉ có thể khai thác công việc của các vị này càng vì họ biết đánh giá và nâng giá trị công việc. Thực thế, logic của những sự đồng vị cấu trúc giữa trường các nhà xuất bản hay các phòng tranh và trường các nghệ sĩ hay các nhà văn tương ứng khiến cho mỗi một "thương nhân của ngôi đền" nghệ thuật cho thấy những đặc tính gần với các đặc tính của người nghệ sĩ hay nhà văn "của ngôi đền", điều ấy tạo điều kiện cho mối quan hệ tin cậy và tin tưởng, mà dựa trên đó việc khai thác/bóc lột (các thương nhân có thể chấp nhận để nhà

văn hay nghệ sĩ tham gia vào trò chơi của riêng mình, trò chơi của sự *vô tư về quy chế,* để nhận được từ anh ta sự từ chối khiến cho thương nhân có thể có lợi nhuận).

Do sự phân cấp được thiết lập trong các mối quan hệ giữa những loại vốn khac nhau và giữa những người giữ vốn liếng, cấc trường sản xuất văn hóa chiếm một vị thế yếu thế tạm thời trong trường quyền lực. Để được giải phóng tới mức chúng có thể trở thành những ép buộc và đòi hỏi từ bên ngoài, chúng phải được vượt qua bởi nhu cầu từ những trường ôm trùm, nhu cầu của lợi nhuận, kinh tế và chính trị. Kết quả là vào từng thời điểm, chúng là những địa điểm của một cuộc đấu tranh giữa hai nguyên tắc phân cấp, nguyên tắc dị trị - thuận lợi cho những kẻ giữ vị thế ưu thắng trong trường về mặt kinh tế và chính trị (chẳng hạn "nghệ thuật tư sản") - và nguyên tắc tự trị (chẳng hạn "nghệ thuật vị nghệ thuật") vốn khiến cho những người bảo vệ cực đoan nhất của nguyên tắc này biến thất bại tạm thời thành một tín hiệu lựa chọn và khiến thành công như một tín hiệu thỏa hiệp với thời đại[483]. Trạng thái của mối quan hệ về lực trong cuộc đấu tranh này phụ thuộc vào sự tự trị mà *nói chung* trường có được, nghĩa là phụ thuộc vào mức độ mà các tiêu chuẩn và sự phê chuẩn của riêng trường áp đặt được cho tổng thể những nhà sản xuất vật phẩm văn hóa và cho ngay tất cả những ai - những người chiếm giữ các vị thế ưu thắng nhất thời (và tạm thời) trong trường sản xuất văn hóa (tác giả kịch hay tiểu thuyết thành công) hay khao khát chiếm giữ nó (người sản xuất yếu thế có thể đối với những công việc có tính lợi nhuận) - đứng gần nhất những người giữ vị thế tương đồng trong trường quyền lực, tức là rất nhạy với những yêu cầu bên ngoài và cũng dị trị nhất.

Mức độ tự trị của một trường sản xuất văn hóa được thể hiện trong mức độ ở đó nguyên tắc phân bậc bên ngoài phụ thuộc vào nguyên tắc phân bậc

bên trong: sự tự trị càng lớn, mối quan hệ lực tượng trưng càng thuận lợi cho những nhà sản xuất/nhà sáng tạo độc lập với nhu cầu [thị trường - ND] và sự cắt đứt càng có xu thế rõ rệt giữa hai cực của trường, nghĩa là giữa *trường thứ cấp sản xuất quy mô hẹp,* ở đó người sản xuất chỉ có khách hàng là chính những nhà sản xuất khác, là những người cạnh tranh trực tiếp với mình; và *trường thứ cấp sản xuất đại trà* vốn bị mất giá và bị loại bỏ *một cách tượng trưng*. Trong trường hợp thứ nhất, quy luật căn bản là sự độc lập với các yêu cầu đặt hàng từ bên ngoài, kết cấu của các hoạt động thực hành dựa trên - như trong *một trò chơi kẻ thua sẽ thắng* - một sự đảo ngược các nguyên tắc căn bản của trường quyền lực và của trường kinh tế. Nó loại trừ việc tìm kiếm lợi nhuận và không đảm bảo bất cứ một loại tương ứng nào giữa những việc đầu tư và các khoản thu về bằng tiền; nó không chấp nhận sự theo đuổi danh tiếng và những sự vĩ đại tạm thời.

Theo *nguyên tắc phân bậc bên ngoài,* đang có hiệu lực trong các khu vực nhất thời chiếm ưu thế của trường quyền lực (và cả trong trường kinh tế), nghĩa là tùy theo tiêu chí của sự *thành công theo thời gian* được đo theo các tiêu chí thương mại (như số sách bán được, số lượng buổi biểu diễn các vở kịch…), sự ưu trội thuộc về các nghệ sĩ (v.v.) nổi tiếng và được "công chúng rộng rãi" thừa nhận. *Nguyên tắc phân loại nội bộ,* nghĩa là mức độ vinh danh đặc biệt, tạo điều kiện cho các nghệ sĩ (v.v.) được biết và thừa nhận bởi đối thủ ngang cơ hoặc chỉ riêng họ (ít nhất là trong chặng khởi đầu của sự nghiệp của họ) và ít ra về mặt phủ định họ có được tiếng tăm nhờ vào việc không hề nhượng bộ chút nào trước yêu cầu đặt hàng từ phía "công chúng rộng rãi".

Vì số lượng công chúng mang đến một cách đo tốt về mức độ độc lập ("nghệ thuật thuần túy", "tìm kiếm thuần túy"…,) hay phụ thuộc ("nghệ thuật thương mại", "nghiên cứu áp dụng"…) đối với yêu cầu từ phía "công chúng rộng rãi" và những đòi hỏi của thị trường, nghĩa là của sự tham dự

giả định vào các giá trị vô vụ lợi, điều này (nghĩa là chất lượng xã hội của công chúng) hẳn là tạo nên một chỉ dấu chắc chắn và rõ ràng nhất của vị thế được chiếm giữ trong trường. Sự dị trị thực sự ra xảy đến theo nhu cầu có thể mang hình thức của viêc đặt hàng được cá thể hóa được nói bởi một "ông chủ", người đỡ đầu hay khách hàng, hoặc của sự chờ đợi và của sự phê chuẩn vô danh từ thị trường. Từ đó dẫn đến việc không là gì hết điều chia tách rõ ràng hơn các nhà sản xuất văn hóa so với mối quan hệ được họ duy trì bằng *thành công thương mại* hoặc giới thượng lưu (và các phương tiện để nhận được thành công, như chẳng hạn ngày nay sự tuân phục báo chí hay các phương tiện truyền thông hiện đại): được thừa nhận và được chấp nhận, thậm chí được cố ý tìm kiếm bởi vài người, thành công thương mại bị từ chối bởi những người bảo vệ một nguyên tắc phân bậc tự trị như là sự xác nhận một mối quan tâm lợi nhuận đối với các lợi ích kinh tế và chính trị, Và những người bảo vệ quyết liệt nhất cho sự tự trị tạo nên trong tiêu chí đánh giá căn bản sự đối lập giữa những tác phẩm đã được tạo nên cho công chúng và những tác phẩm phải tạo nên công chúng cho mình.

Những cái nhìn đối lập này về sự thành công nhất thời và về sự phê chuẩn mặt kinh tế làm cho rất ít trường, nếu không phải là bản thân trường quyền lực, có sự tương phản hoàn toàn (trong những giới hạn các lợi ích gắn với việc thuộc về trường) giữa những người chiếm giữ vị thế ở các cực: các nhà văn hay các nghệ sĩ bên lề đối lập nhau có thể, ở mức giới hạn, không có điểm chung nào ngoài sự tham gia của họ vào cuộc đấu tranh cho sự áp đặt những định nghĩa đối lập nhau trong sản xuất sáng tạo văn chương và nghệ thuật. Là minh chứng xuất sắc nhất của sự phân biệt giữa các mối quan hệ tương tác và các mối liên hệ mang tính cấu trúc, cấu thành nên một trường, họ có thể không bao giờ gặp nhau, thậm chí về mặt

phương pháp luận là không biết nhau, và chịu quyết định rất sâu sắc - trong hành vi của họ - bằng mối liên hệ đối lập vốn gắn họ lại với nhau.

Trong nửa sau thế kỉ XIX, thời điểm mà trường văn học đạt tới một độ tự chủ mà nó chưa bao giờ vượt qua được từ khi đó, có một sự phân bậc đầu tiên tùy theo mức độ phụ thuộc thực sự hay giả định vào công chúng, vào thành công và vào kinh tế. Sự phân bậc chính yếu này bản thân nó lại gặp gỡ với một sự phân bậc khác đã được thiết lập (trong chiều kích dọc thứ hai của không gian) tùy theo *chất lượng xã hội và "văn hóa"* của công chúng có liên quan (được đo đếm theo khoảng cách giả định đối với nơi có những giá trị đặc thù) và tùy theo số vốn tượng trưng được công chúng đảm bảo cho nhà sản xuất bằng việc dành cho anh ta sự thừa nhận. Như thế, bên trong chính *trường sản xuất thứ cấp giới hạn,* vốn chỉ dành riêng hẳn cho việc sản xuất đối với các nhà sản xuất, trường thứ cấp này chỉ thừa nhận nguyên tắc chính thức đặc thù, những ai được đảm bảo bằng sự thừa nhận của đối thủ ngang cơ - chỉ dấu giả định về một sự vinh danh bền vững (phái tiền phong được vinh danh) - đều đối lập với những ai không đạt được đến cùng mức độ thừa nhận từ điểm nhìn của những tiêu chí đặc thù. Vị thế dưới cơ này tập hợp các nghệ sĩ hay các nhà văn khác nhau về tuổi hay thế hệ, họ có thể phản đối phái tiền phong được vinh danh nhân danh một nguyên tắc chính danh mới, theo mẫu hình dị giáo, hoặc nhân danh việc quay trở lại với nguyên tắc chính danh cũ (xem thêm *sơ đồ trường sản xuất văn hóa trong trường quyền lực và trong không gian xã hội* của phần *nghệ thuật và tiền bạc,* mục *Sự nổi lên của một cấu trúc đôi,* Phần Thứ Nhất).

Sự không-thành công bản thân nó là mơ hồ vì nó có thể được cảm nhận như được chọn lựa, hoặc như chịu đựng, và các chỉ dẫn về sự thừa nhận của những người ngang cơ [pairs] - điều chia tách "các nghệ sĩ bị hắt hủi" với "những nghệ sĩ lỡ làng" - luôn không chắc chắn và mơ hồ, cả đối với

những người quan sát cũng như chính bản thân các nghệ sĩ: các tác giả *bất hạnh nhất* có thể tìm được trong sự không xác định khách quan này phương tiện duy trì một sự bất định về số phận của chính họ, được trợ giúp thêm bởi tất cả các điểm tựa thiết chế mà niềm tin tập thể sai lầm đảm bảo cho họ. Ngoài ra, việc biến cuộc cách mạng thường trực thành thiết chế giống như cách thức biến đổi hợp pháp của các trường sản xuất văn hóa đã khiến cho phái tiền phong văn chương và nghệ thuật kể từ cuối thế kỉ XIX tận dụng được một định kiến ưu ái dựa trên kí ức về những "sai lầm" cảm nhận và đánh giá của các nhà phê bình và của công chúng trong quá khứ: sự thất bại do thế có thể luôn tìm được những biện minh trong các thiết chế xuất phát hoàn toàn từ cả một công việc lịch sử, như khái niệm "nghệ sĩ bị hắt hủi" [artiste maudit], khái niệm này trao một sự tồn tại được thừa nhận cho sự vênh lệch có thực và được giả định giữa thành công tạm thời với giá trị nghệ thuật; và rộng hơn, bản thân các tác nhân và các bậc được chỉ định hoặc tự chỉ định để đánh giá và vinh danh đều nằm trong cuộc đấu tranh cho sự tôn xưng, do thế luôn có tính tương đối và đầy tranh cãi, chuyện này đảm bảo một sự ủng hộ khách quan cho công việc có niềm tin sai lầm, mà nhờ công việc đó các họa sĩ không có khách hàng, các diễn viên không có vai diễn, các nhà văn không có sách xuất bản hay không công chúng có thể che giấu thất bại của mình khi chơi trò mơ hồ của những tiêu chí thành công, điều cho phép đánh đồng thất bại được lựa chọn và tạm thời của người "nghệ sĩ bị hắt hủi" với thất bại không lời biện bạch của "kẻ thua cuộc". Công việc càng trở nên khó, theo thời gian và sự già cỗi, trong chừng mực sự thu hẹp những khả thể - được báo trước bởi sự lặp lại những kết quả phủ định - làm cho việc cố ý kéo dài sự bất định chưa trưởng thành [của trường] càng trở nên không thể đứng vững được.

Ngay cả nếu logic cạnh tranh đối với việc tái khám phá, việc chiêu tuyết hay điển phạm hóa các tác phẩm của quá khứ rốt cuộc đảm bảo được một

hình thức "sống sót văn chương" cho rất nhiều nhà văn - mà những người đương thời với họ hẳn không do dự sẽ xếp vào khu vực những kẻ "thua cuộc" - thì rất hiếm gặp một trường hợp đặc thù như Alphonse Rabbe, tác giả của *Album của một kẻ bi quan* [Album d'un pessimiste] mới được tái bản, được Pascale Casanova phác ra chân dung như sau: "Là nhà văn lỡ làng, bị lãng quên, rơi vào im lặng với mọi người đương thời, là nhà thơ tầm thường, sinh năm 1788 ở Provence và sẽ thất bại trong toàn bộ sự nghiệp của mình. Là họa sĩ thất vọng, nhà phê bình nghệ thuật không tài năng, nhạc công không chuyên, diễn viên tầm thường không được diễn cả hài kịch, nhà viết sử hạng hai, nhà chính trị tỉnh lẻ, nhà bút chiến vô danh, nhà báo ngoài lề, ông mất năm 1829, để lại di cảo đầy cảm động, bản bào chữa cho việc tự sát, được gọi là *Album một kẻ bi quan*. Ông được André Breton tấn phong là *nhà siêu thực sau cái chết* một thế kỉ sau đó"[484].

Tương tự thế, ở cực kia của trường, về phía trường thứ cấp sản xuất đại trà, dành cho và chuyên tâm vào thị trường và lợi nhuận, [giống như] sự đối lập từng chia tách nhóm tiền phong được vinh danh với nhóm tiền phong [đang lên của trường thứ cấp hạn chế - ND] có một sự đối lập tương tự được xác lập thông qua tầm vóc và chất lượng xã hội công chúng (có trách nhiệm phần nào với lượng lợi nhuận), nghĩa là thông qua giá trị tôn vinh mà trường lực mang đến với lối bình bầu phổ thông, giữa nghệ thuật tư sản - có mọi quyền lợi tư sản - và nghệ thuật "thương mại" đơn thuần, tức bị hạ giá hai lần với tư cách con buôn và "dân chúng": các tác giả đảm bảo được thành công thượng lưu và sự vinh danh tư sản (nhất là Hàn lâm viện) tự phân biệt - bằng cả nguồn gốc xã hội và quỹ đạo lẫn phong cách sống và sự gắn bó văn chương của họ - với những người chỉ có thành công dân dã kiểu như các tác giả tiểu thuyết nông thôn, tác giả kịch vaudeville hay tác giả ca khúc.

Mức độ tự trị của trường có thể được đo theo mức quan trọng của hiệu quả dịch lại [retraduction] hay *khúc xạ* [réfraction] được logic của nó áp đặt cho những ảnh hưởng hay cho những việc đặt hàng từ bên ngoài và cho sự biến đổi, thậm chí sự thay hình đổi dạng, mà trường lực tác động tới các lối biểu hiện tôn giáo hay chính trị và tới những sự cưỡng bức của quyền lực thời gian (ẩn dụ cơ giới về sự khúc xạ, hiển nhiên rất không hoàn hảo, ở đây chỉ có giá trị phủ định, để trừ bỏ khỏi tâm trí cái mẫu hình của sự phản ánh hãy còn chưa hoàn thiện). Nó có thể được đo bằng mức độ chặt chẽ của những sự phê chuẩn phủ định (mất giá, rút phép thông công…) vốn được áp đặt cho những cách thực hành dị trị kiểu như tuân phục trực tiếp những chính sách chính trị hay thậm chí tuân theo chính những đòi hỏi thẩm mĩ hay đạo đức, và nhất là tuân theo sức mạnh của những kích thích tích cực đối với sự cưỡng lại, thậm chí phục tùng cuộc đấu tranh mở chống lại quyền lực (khi bản thân ý chí tự trị có thể dẫn đến những việc chiếm giữ vị thế đối lập tùy theo bản chất các quyền lực mà ý chí đó đối lập lại).

Mức độ tự trị của trường (và qua đó trạng thái của những mối quan hệ lực được thiết lập) dao động đáng kể tùy theo các thời kì và các truyền thống quốc gia[485]. Nó được đo theo số vốn tượng trưng đã được tích lũy theo thời gian bằng hành động của các thế hệ kế tiếp nhau (giá trị được dành cho tên tuổi nhà văn hay nhà triết học, sự phóng túng về quy chế và hầu như được thiết chế hóa chống lại các quyền lực…). Chính nhân danh số vốn tập thể này mà những nhà sản xuất/sáng tạo văn hóa cảm thay có quyền và nghĩa vụ không biết đến những đòi hỏi hay yêu sách của các quyền lực nhất thời, thậm chí chiến đấu chống lại chúng bằng việc viện đến những nguyên tắc và chuẩn mực của riêng họ: khi những sự tự do và dũng cảm thuộc về trạng thái tiềm năng khách quan, hay thậm chí trạng thái đòi hòi, bằng *lí lẽ ẽ đặc thù* của trường, chúng có thể trở nên phi lí hay

hoàn toàn không thể hình dung nổi trong một trạng thái khác của trường hay trong một trường lực khác, những điều này trở thành bình thường, thậm chí là tầm thường[486].

Quyền lực tượng trưng, đạt được bằng sự tuân theo các quy tắc hoạt động của trường, đối lập với mọi hình thức quyền lực dị trị mà một vài nghệ sĩ hay nhà văn, và rộng hơn là những người nắm giữ vốn tượng trưng - chuyên gia, cán bộ, kĩ sư, nhà báo - có thể được trao cho nhằm đổi lấy những sự giúp đỡ kĩ thuật hay tượng trưng mà họ mang đến cho những người thống trị (nhất là trong việc tái sản xuất trật tự tượng trưng đã được thiết lập). Thứ quyền lực dị trị này có thể hiện diện chính ngay trong trường, và các nhà sản xuất sáng tạo hoàn toàn tận tụy nhất với các sự thật và với những giá trị nội tại trở nên suy yếu đáng kể do kiểu "con ngựa thành Iroie" là các nhà văn và các nghệ sĩ, những người chấp nhận tuân phục yêu cầu từ bên ngoài.

Điều đó có nghĩa là việc tuân phục không bao giờ là trọn vẹn như cái nhìn tranh biện khiến mọi người tin là thế khi cái nhìn đó xử lí mọi nhà văn bảo thủ như là *những người phát ngôn* đơn thuần. Không có gì minh họa tốt hơn - vì *huống hồ* nó cho phép lập luận - hiệu ứng khúc xạ được thực hiện bởi trường lực bằng trường hợp các nhà văn rõ ràng tuân theo những đòi hỏi bên ngoài - những đòi hỏi được thực hiện bởi các quyền lực chính trị, bảo thủ hay tiến bộ, hay bởi những đòi hỏi của các quyền lực kinh tế, những thứ có thể đè nặng trực tiếp hoặc qua trung gian của thành công trước công chúng hoặc báo chí…: như thế logic của tranh biện chính trị, điều còn ám ảnh vô số phân tích có cao vọng khoa học, khiến cho ta không biết đến sự khác nhau giữa những hình dung mà nhà văn đề xuất và những hình dung của bản thân những người thống trị trường lực như chủ ngân hàng, chủ hãng công nghiệp, doanh nhân, hay những đại diện của họ trong

trật tự chính trị, khi họ hành xử như là những nhà sản xuất ngẫu nhiên các vật phẩm văn hóa.

Trong trường hợp ví dụ của những "triết học" bảo thủ xuất hiện ở Đức nửa đầu thế kỉ XIX, nghĩa là ở một thời điểm khi các nền tảng truyền thống của quý tộc và của niềm tin quý tộc vào tính chính đáng của chính nó bị lung lay (nhất là vì các cuộc cải cách có xu hướng bãi bỏ những đặc quyền và phận nông nô), các tác phẩm được tạo nên từ các nhà ý thức hệ chuyên nghiệp khác biệt nhau tức khắc ở chỗ chúng mang rất nhiều dấu hiệu của việc tác giả của chúng thuộc về trường trí thức. Như vậy, ngay như nếu tác giả đó viện đến các nhà quý tộc nước ngoài trong trường, một nhà văn như Adam Millier - tác giả các bài báo hay tiểu luận có phong cách khoa trương và gần triết luận - thể hiện việc mình thuộc về trường lực ở chỗ ông cảm thấy buộc phải tấn công một cách dữ dội Fichte cũng như những truyền thống trí thức chủ đạo (Kant và luật tự nhiên, các nhà trọng nông và nền nông nghiệp hợp lí [agriculture rationnelle], Adam Smith, và ý thức hệ thị trường) trước khi đề xuất một "lí thuyết" thật sự, dựa trên "ý tưởng" (mà ông phân biệt với "quan niệm") về "sự giàu có tự nhiên"; về điều này ông cách xa những người mê say đơn giản - các nhà chính trị hay đại quý tộc - những người không bị bối rối bởi những mối bận tâm "lí thuyết": kiểu như một Friederich August von der Marwitz, người - với sự đảm bảo hồn nhiên của sự ngốc nghếch - trong những bức thư hay tiểu luận dành cho những đồng chí tán dương đất đai, sự sinh nở, thiên nhiên và truyền thống, tố cáo những cuộc cách tân, việc tập trung hóa nền hành chính, việc tổng hợp hóa nền kinh tế thị trường, và ông nói trực tiếp với các nhà quý tộc muốn đảm bảo sự cải tổ của họ bằng việc nhập ngũ hay tham gia trò chơi hiện đại hóa kinh tế[487].

Vẫn sự đối lập này lại có ở trong văn học mang cảm hứng kĩ trị, cảm hứng đã phát triển nhiều ở Pháp giữa những năm 1950 và 1970, khi chia rẽ các tác giả - dù họ triển khai những tư tưởng gần như có thể trao đổi lẫn cho nhau trong chủ đề của mình (điều đó cho phép phân tích chúng như một tổng thể) - những người này khác biệt nhau cực kì sâu sắc do chiến lược lập luận của họ và đặc biệt nhất do định hướng mà các tham chiếu của họ hướng đến[488]: các tác giả chuyên nghiệp càng tham chiếu - ít nhất theo lối phủ định - tới trường trí thức, tới những các cuộc tranh luận và các vấn đề của trường, tới các quy ước và tới các tiền giả định của trường, càng bởi vì họ được thừa nhận rõ hơn rất nhiều, càng bởi vì họ thừa nhận mạnh mẽ hơn các chuẩn mực của trường (được phân bổ tùy theo một sự phân cấp, hẳng chỉ giữ lại những mốc tham chiếu, đi từ Jean Fourastié tới Bertrand de Jouvenel và tới Raymond Aron); những người không chuyên như các nhà chính trị (Michel Poniatowski, Valery Giscard d'Estaing), các lãnh đạo tập đoàn công nghiệp (François Dalle) hay công chức cấp cao (François Bloch-Lainé hay Pierre Massé) thường bằng lòng lặp lại các bài diễn văn nhà trường, vốn ít nhiều đi ra từ các cuốn sách hay từ các bài giảng của những người chuyên nghiệp mà không hề lúng túng về những vấn đề làm các trí thức bận tâm, và họ thường không biết cả sự tồn tại của những vấn đề đó.

Vì hoàn toàn xa lạ cả về mặt khách quan lẫn chủ quan với trường sản xuất văn hóa, các nhà sản xuất/sáng tạo mà ta có thể gọi là *những kẻ ngây,* tương tự với trường hội họa, có thể bộc lộ những niềm xác tín của họ ở mức độ đầu tiên mà không hề chú ý chút nào tới những nhà sản xuất khác (trong trường hợp các chính khách, nếu không phải là chú ý tới những người được đặt như họ trong trường chính trị), như đã được chứng thực bằng sự đơn giản trong phong cách, bằng sự đảm bảo thánh thiện cho lập luận, và nhất là bằng sự ngây thơ trong tham chiếu của họ.

Ngược lại, vì có thể bị loại khỏi trường, những người được sự phân loại bản địa xếp như là "trí thức cánh hữu" không còn quyền cho sự ngây thơ mạnh mẽ và mối quan tâm khẳng định sự giải phóng theo lối quy chế trí thức của mình khiến họ giữ khoảng cách với những sự thực đầu tiên của thói bảo thủ sơ cấp [conservatisme primaire], nhưng để tìm lại được chúng rõ hơn sau cuộc tranh biện chống lại "các trí thức cánh tả": bản thân sự đơn giản hay sự sáng rõ mà họ tỏ ra là một sự chối bỏ dứt khoát với sự phức tạp vô ích của những người mà họ chỉ định, *từ bên ngoài,* như là "các trí thức", nghĩa là "các trí thức cánh tả". Cách nói giàu tính gợi ý trong diễn ngôn của họ hoàn toàn được chứa đựng trong tiêu đề nổi tiếng của Raymond Aron, *Thuốc phiện của các trí thức,* trò chơi chữ nhắc đến khẩu hiệu marxiste về tôn giáo như "thuốc phiện của nhân dân" chống lại những trí thức hiến mình cho tôn giáo chủ nghĩa Marx của "nhân dân", và chống lại tham vọng của họ về quy chế những kẻ đánh thức tinh thần[489].

Luật và vấn đề các giới hạn

Những cuộc tranh đấu nội tại, nhất là những cuộc đấu tranh đối lập những người chủ trương "nghệ thuật thuần túy" với những người chủ trương "nghệ thuật tư sản" hay "thương mại" và những cuộc đấu tranh dẫn nhóm thứ nhất tới việc phủ nhận danh hiệu nhà văn với nhóm thứ hai, tất yếu mang hình thức tranh chấp về *định nghĩa,* theo nghĩa đen của từ này: mỗi nhóm nhắm đến áp đặt *những giới hạn* của trường thuận lợi nhất cho những lợi ích của mình, hoặc tương tự thế, áp đặt định nghĩa các điều kiện của việc tòng thuộc thực sự vào trường (hoặc những danh xưng trao quyền lợi cho quy chế nhà văn, nghệ sĩ hoặc bác học), thứ định nghĩa được tạo ra tốt nhất để biện giải cho trường tồn tại như nó tồn tại. Như vậy, khi những người bảo vệ định nghĩa "thuần khiết" nhất, chặt chẽ nhất và nghiêm ngặt

nhất của việc tòng thuộc [vào trường - ND] nói về một số lượng nghệ sĩ nhất định (v.v.) rằng đó không phải *thực sự* các nghệ sĩ, hoặc rằng đó không phải các nghệ sĩ *đích thực,* thì tức là họ chối bỏ sự tồn tại của những nghệ sĩ kia *với tư cách* nghệ sĩ, nghĩa là từ *điểm nhìn* với tư cách nghệ sĩ "thực", họ muốn áp đặt trong trường như điểm nhìn chính thức về trường, quy luật căn bản của trường, nguyên tắc nhìn nhận và phân chia *(nomos),* điều vốn định nghĩa trường nghệ thuật (v.v.) *với tư cách như thế,* nghĩa là như địa điểm của nghệ thuật với tư cách nghệ thuật.

Cái việc "nhìn với tư cách" này (theo cách diễn đạt của Wittgenstein) mà người nghệ sĩ "thuần khiết" tìm cách đặt ra ngược với cái nhìn thông thường không phải cái gì khác, ít nhất là trong trường hợp này, ngoài điểm nhìn sáng lập mà nhờ đó trường được tạo nên như nó vốn có và nhân danh điều nay cái nhìn đó định nghĩa quyền được bước vào trong trường: "không gì được bước vào đây nếu anh ta không có một điểm nhìn hòa hợp hay trùng khớp với điểm nhìn sáng lập của trường; nếu anh ta muốn quy giản các công việc nghệ thuật vào công việc có tiền (theo nguyên tắc sáng lập của trường kinh tế, "buôn bán là buôn bán"), thì anh ta từ chối chơi trò chơi của nghệ thuật với tư cách nghệ thuật, vốn được định nghĩa chống lại cái nhìn thông thường và chống lại những mục đích thương mại hay kinh tế của những ai phụng sự nó. Việc định nghĩa chặt chẽ và nghiêm ngặt nhất về nhà văn (v.v.), mà giờ đây chúng ta chấp nhận như là xuất phát từ bản thân nó, là sản phẩm của một chuỗi dài những loại trừ và rút phép thông công nhắm tới việc từ chối sự tồn tại với tư cách nhà văn xứng đáng danh hiệu này đối với mọi kiểu nhà sản xuất, những người có thể tự coi chính mình như nhà văn nhàn danh một định nghĩa rộng và lỏng lẻo hơn về nghề nghiệp.

Một trong những thử thách trung tâm của những sự đối đầu văn chương (v.v.) là sự độc quyền tính chính thống văn chương, nghĩa là trong số nhiều

điều thì sự độc quyền của quyền được nói bằng uy tín xem ai được phép tự coi như nhà văn (v.v.), hay thậm chí được phép nói xem ai là nhà văn và ai có đủ thẩm quyền để nói ai là nhà văn; hay nếu thích, sự độc quyền của *quyền lực vinh danh* các nhà sản xuất hay các sản phẩm. Cụ thể hơn, cuộc đấu tranh giữa những người chiếm giữ hai cực đối lập của trường sản xuất văn hóa có thử thách là sự độc quyền việc áp đặt định nghĩa chính thức về nhà văn, và có thể hiểu được rằng nó được tổ chức xung quanh sự đối lập giữa tự trị và dị trị. Cho nên nếu trường văn học (v.v.) nói chung là địa điểm của một cuộc tranh đấu cho định nghĩa về nhà văn (v.v.), thì vẫn còn việc nó không phải định nghĩa chung nhất về nhà văn và rằng việc phân tích không bao giờ chỉ gặp những định nghĩa tương ứng với một trạng thái của cuộc đấu tranh cho việc áp đặt định nghĩa chính thức về nhà văn.

Nghĩa là các vấn đề lấy mẫu điển hình được đặt ra cho mọi chuyên gia chỉ có thể được giải quyết bằng một trong những sắc lệnh đầy tùy tiện của sự ngu dốt được người ta đặt tên là các định nghĩa thực hành [opératoire] (và chúng có tất cả mọi may mắn chỉ là sự áp dụng vô thức một định nghĩa lịch sử, nghĩa là khi đó là những thời kì xa xôi, phi niên biểu): ngữ nghĩa mơ hồ kiểu khái niệm như những khái niệm nhà văn hay nghệ sĩ vừa là sản phẩm vừa là điều kiện của những cuộc đấu tranh nhắm tới việc áp đặt định nghĩa về chúng. Với danh nghĩa này, anh ta tham gia vào chính cái thực tại cần diễn giải. Giải quyết trên giấy tờ và theo cách ít nhiều tùy tiện đối với những cuộc tranh cãi vốn không là như thế trong thực tại, như vấn đề muốn biết liệu người mang tham vọng nào đó nhân danh nhà văn (v.v.) có tham gia vào số các nhà văn hay không, tức là quên đi rằng trường sản xuất văn hóa là địa điểm các cuộc đấu tranh, thông qua việc áp đặt định nghĩa thống trị về nhà văn những cuộc đấu tranh ấy hướng đến giới hạn số lượng người có quyền tham gia vào cuộc đấu tranh cho việc định nghĩa nhà văn.

Cuộc đấu tranh này về những giới hạn của nhóm và những điều kiện của việc tòng thuộc không có gì trừu tượng cả: thực tế của mọi công việc sản xuất văn hóa, và bản thân ý tưởng về nhà văn có thể thấy bị biến đổi một cách căn bản do việc duy nhất là một sự mở rộng gồm toàn bộ những ai muốn nói về những chuyện văn chương. Kết quả là toàn bộ cuộc điều tra, vì nhắm chẳng hạn đến việc thiết lập những đặc tính của các nhà văn hay của các nghệ sĩ ở một thời điểm nào đó, đã định trước kết quả ngay trong quyết định khởi đầu, qua đó hạn chế số người tuân theo phân tích thống kê[490].

Người ta chỉ có thể ra khỏi cái vòng tròn [luẩn quẩn] đó khi đương đầu với nó như vốn có. Chính bản thân cuộc điều tra phải thống kê các định nghĩa đang tồn tại, vời sự mơ hồ vốn gắn với các thói tục xã hội, phải cung cấp các phương tiện để miêu tả các cơ sở xã hội: chẳng hạn thông qua phân tích theo lối thống kê xem giữa các nhà sản xuất sách (đặc thù về mặt xã hội) làm thế nào phân bố các chỉ số thừa nhận với tư cách nhà văn (như ví dụ hiện diện trong các danh sách hay các bảng phong thưởng) được trao tặng bởi những bậc vinh danh khác nhau (các cơ sở hàn lâm, hệ thống giảng dạy, tác giả trong danh sách…) và thông qua việc kiểm định xem làm thế nào bản thân họ - các tác giả của danh sách hoặc bảng phong thưởng hay theo định nghĩa nhà văn - được phân bổ trong không gian được kiến tạo như vậy, người ta có thể xác định được các yếu tố quy định con đường đi tới những hình thức khác nhau của quy chế nhà văn, nghĩa là nội dung ngầm ẩn hay hiển ngôn của những định nghĩa đang hiện có.

Nhưng người ta cũng có thể phá vỡ cái vòng tròn đó khi kiến tạo một mẫu hình của *tiến trình chuẩn hóa đưa tới thiết chế của các nhà văn,* thông qua một phân tích các hình thức khác nhau mà ngôi đền văn chương đã khoác cho mình, vào những thời kì khác nhau, trong những *bảng phong*

thưởng khác nhau được đề xuất cả trong những tài liệu - giáo trình, tuyển tập… - cũng như trong các công trình - tranh chân dung, tượng toàn thân, bán thân hay huy chương của các "vĩ nhân" (ta nghĩ tới những gì mà Francis Haskell phát hiện từ bức tranh của Delaroche, được vẽ năm 1837 dưới mái vòm của Irường Mĩ Thuật và cho thấy ngôi đền của các nghệ sĩ được tấn phong đương thời[491]). Bằng việc tích lũy các phương pháp khác nhau, người ta có thể cố gắng theo đuổi tiến trình vinh danh trong sự đa dạng của các hình thức và của những biểu hiện khác nhau của nó (khánh thành tượng đài hay các bảng hiệu tưởng niệm, gắn tên đường, lập các hội tưởng nhớ, đưa vào chương trình học đường…), cố gắng quan sát những đường dao động đồ thị của các tác giả khác nhau (thông qua những đường cong biểu đồ sách hoặc bài báo được viết về họ), cố gắng làm phát lộ logic của những cuộc đấu tranh khôi phục danh dự… Và có thể không hề có sự hỗ trợ nhỏ nhất cho một công việc như vậy ngoài việc làm cho có ý thức đối với tiến trình khắc sâu có ý thức hay vô thức, tiến trình khiến chúng ta chấp nhận sự phân bậc được thiết lập như là xuất phát từ chính nó.

Các cuộc đấu tranh định nghĩa (hay xếp loại) có sự thử thách của các *đường biên* (giữa các thể loại hay các bộ môn, hoặc giữa các cách thức sản xuất/sáng tạo bên trong bản thân một thể loại) và qua đó là của những sự phân tầng. Định nghĩa các đường biên, bảo vệ chúng, kiểm soát các lối vào, đó là bảo vệ trật tự được thiết lập trong trường. Thực vậy, sự tăng trưởng về lượng những người sản xuất là một trong những trung gian chính thông qua đó những sự thay đổi bên ngoài tác động lên những mối quan hệ lực trong trường: những đảo lộn lớn lao sinh ra từ sự đột nhập của những người mới đến, nhờ riêng hiệu ứng số lượng và chất lượng xã hội họ mang tới những cái mới mẻ về mặt sản phẩm hay kĩ thuật sản xuất, và họ có xu hướng hay tham vọng áp đặt vào trong một trường sản xuất vốn là thị trường của chính nó một cách thức mới đánh giá các sản phẩm.

Đã tồn tại trong một trường là phải tạo ra những hiệu ứng, dù đó là những phản ứng đơn giản cưỡng lại hay loại trừ. Kết quả là những người thống trị rất khó tự vệ chống lại sự đe dọa được chứa đựng trong việc tái định nghĩa hiển ngôn hay hàm ẩn cho quyền được bước vào [trường] mà không cần đồng ý sự tồn tại, thông qua chiến đấu, cho những ai muốn loại trừ họ. Sân khấu-Tự do thực sự tồn tại trong trường thứ cấp sân khấu ngay khi nó là đối tượng của những cuộc tấn công từ những người bảo vệ cho sân khấu tư sản - họ lại thực sự đóng góp vào việc làm cho sự thừa nhận trở nên chóng vánh hơn. Và ta có thể nhân lên đến vô cùng những ví dụ tình huống ở đó các thành viên hoàn toàn ngoại lệ của trường buộc phải dao động, như trong các thử thách danh dự và mọi cuộc đấu tranh tượng trưng, giữa sự khinh bỉ - điều nếu không được hiểu sẽ có nguy cơ xuất hiện như sự bất lực hay sự hèn nhát đáng khinh - và sự kết án hay sự tố cáo, những thái độ đó dù có muốn hay không đều chứa đựng một hình thức thừa nhận.

Một trong những đặc tính tiêu biểu nhất của một trường là mức độ ở đó những giới hạn năng động - chúng được trải rộng xa nhất có thể theo sức mạnh những hiệu ứng của trường - được cải thành một dạng đường biên pháp lí, bảo vệ bởi một quyền bước vào được lập thành quy tắc hiển ngôn, tựa như viêc sở hữu các chức danh giáo dục, sự thành công trong một kì thi tuyển… hay bởi những biện pháp loại trừ hoặc phân biệt đối xử kiểu như các điều luật nhắm đến việc đảm bảo một *numerus clausus* [số lượng giới hạn]. Một mức độ cao việc thiết lập quy tắc cho việc bước vào trong trò chơi đi kèm với sư tồn tại của một quy tắc trò chơi hiển ngôn và của một sự thỏa thuận tối thiểu dựa trên quy tắc này; ngược lại, tương ứng với một mức độ thiết lập quy tắc yếu là những trạng thái các trường lực ở đó quy tắc của trò chơi đi vào hoạt động trong trò chơi. Các trường văn học hay nghệ thuật được đặc trưng - nhất là khác với trường lực đại học - bằng một

mức độ yếu trong việc thiết lập quy tắc, và đồng thời bằng một sự thâm thấu ở mức cực hạn giữa các đường biên và sự đa dạng cực hạn của định nghĩa về các *vị trí công việc* [postes] do trường mang tới, và đồng thời về những nguyên tắc chính thức thường đối lập với nhau: việc phân tích các đặc tính của các tác nhân [người tham gia trường - ND] xác nhận rằng các trường đó thậm chí không đòi hỏi cả vốn liếng kinh tế được thừa hưởng cùng mức độ như trong trường kinh tế lẫn vốn liếng học đường như trong trường lực đại học, hay thậm chí của các khu vực trường quyền lực như chức vụ công cao cấp[492].

Nhưng vì nó là một trong những *địa điểm bất định* của không gian xã hội mang đến những vị trí công việc khó định nghĩa, đúng hơn là cần làm chứ không phải được làm, và bằng chính cách thức này, cực kì mềm dẻo và ít đòi hỏi, và cũng mang đến cả những tương lai cực kì bất định và vô cùng phân tán (chẳng hạn đối lập với chức trách công cộng hay Đại học), mà trường văn học và nghệ thuật thu hút và tiếp đón những tác nhân rất khác nhau giữa họ bởi tính đặc thù và xu thế, nghĩa là những tham vọng của họ, và thường là họ có đủ sự bảo đảm lẫn an toàn để từ chối bằng lòng về một sự nghiệp giảng viên đại học hay công chức để đương đầu những nguy cơ của nghiệp này, vốn không hề là một nghề như thế.

"Nghề" nhà văn hay nghệ sĩ thực ra là một trong những nghề ít được quy tắc hóa nhất; là một trong số những nghề ít khả năng nhất để định nghĩa (và cung cấp) đay đủ những ai dựa vào, và thông thường họ chỉ có thể đảm trách chức phận mà họ coi là chính với điều kiện có một nghề thứ hai để có thu nhập chủ yếu. Nhưng người ta thấy các lợi ích chủ quan mà quy chế kép này mang lại, danh tính công khai chẳng hạn cho phép được thỏa mân bằng tất cả những nghề nhỏ nhoi được gọi là nghề nuôi sống, chúng được chính cái nghiệp đó mang lại lợi lộc như nghề người đọc hay

chữa bản in trong nhà xuất bản, hoặc bởi những thiết chế có liên quan như nhà báo, truyền hình, đài phát thanh… Những công việc này, mà nghề nghệ thuật có thứ tương đương, khoan nói tới điện ảnh, có đặc tính đặt những ai làm nghề vào trung tâm của "môi trường", ở đó lưu chuyển các thông tin gắn với năng lực đặc thù của nhà văn và của người nghệ sĩ, ở đó kết nối các quan hệ và có được những bảo trợ hữu ích để được xuất bản, và ở đó chinh phục được những vị thế quyền lực đặc thù - các quy chế nhà xuất bản, quy chế giám đốc tạp chí, quy chế tủ sách hay các công trình tập thể - những vị thế đó có thể giúp tăng số vốn đặc thù, thông qua việc thừa nhận và sự vinh danh nhận được từ phía những kẻ mới đến nhằm đổi lấy sự công bố, bảo trợ và lời khuyên…

Chính vì bản thân những lí do này mà trường văn học vô cùng hấp dẫn và chào đón tất cả những ai có những đặc tính của những kẻ thống trị *nhưng vẫn thiếu một thứ,* "họ hàng nghèo" của các triều đình tư sản[493], các nhà quý tộc phá sản hay suy vi, các thành viên thiểu số bị tổn thương và bị chối bỏ của những vị thế ưu thắng khác, và đặc biệt của các chức trách công cao cấp; và vì thế danh tính xã hội không đảm bảo và đầy mâu thuẫn của họ thiên về việc chiếm được cái vị thế đầy mâu thuẫn là bị trị bên những kẻ thống trị. Chẳng hạn như nếu ta loại trừ sân khấu "tư sản", vốn muốn một sự đồng lõa tức thời giữa tác giả và công chúng, thì sự phân biệt chủng tộc là cách rất phổ biến trong trường trí thức và nghệ thuật vẫn không bằng trong các trường khác; dù sao, do sức nặng của phong cách [tác phẩm - ND] và phong cách sống trong nhân vật của nhà văn hay nhà nghệ sĩ mà sự phân biệt đó hẳn là ít hơn sự phân biệt thuần túy xã hội (nhất là chống lại những kẻ tỉnh lẻ), mà vô vàn những biểu hiện của sự coi thường giai cấp trong các cuộc tranh biện đã chứng minh điều đó.

Ảo tưởng và tác phẩm nghệ thuật như thứ bùa thần

Các cuộc tranh đấu cho sự độc quyền định nghĩa việc sản xuất sáng tạo văn hóa chính thống đã góp phần tái sản xuất liên tục niềm tin vào trò chơi, mối quan tâm đối với trò chơi và các thử thách, tức *illusio*[494], mà các cuộc đấu tranh cũng là sản phẩm của nó. Mỗi một trường tạo nên hình thức đặc thù của mình về *illusio,* theo nghĩa đầu tư vào trò chơi thứ khiến các tác nhân không còn thờ ơ, buộc họ và đặt họ vào khả năng thực hiện những sự phân biệt thích đáng từ quan điểm logic của trường, phân biệt cái gì là *quan trọng* ("điều hấp dẫn tôi", *interest)* đối lập với "với tôi mọi thứ đều như nhau cả", *in-different*. Nhưng cũng đúng là một hình thức nào đó gia nhập trò chơi, hình thức tín ngưỡng trong trò chơi và trong giá trị của các thử thách - điều làm cho trò chơi đáng để được chơi - về nguyên tắc là thuộc về sự hoạt động của trò chơi, và rằng *sự thông đồng* của các tác nhân trong *illusio* về căn bản là có tính cạnh tranh, điều đối lập các tác nhân với nhau và làm nên bản thân trò chơi. Tóm lại, *illusio* là điều kiện cho sự hoạt động của một trò chơi mà bản thân nó cũng là, ít ra là phần nào, kết quả.

Sự tham dự này quan tâm tới trò chơi được thiết đặt trong quan hệ có tính tình huống giữa một tập tính [habitus] và một trường, hai thiết chế lịch sử có điểm chung là ở (với những sự gắn bất tương thích) chính quy luật căn bản; sự tham gia là chính bản thân quan hệ này. Nó do thế không có gì chung với việc phát ra *một bản chất tự nhiên* mà ta thường đặt dưới khái niệm lợi ích.

Như đã được chứng minh rõ rệt bằng lịch sử và xã hội học so sánh, và nhất là bằng phân tích các xã hội tiền tư bản chủ nghĩa - hay các trường sản xuất văn hóa trong các xã hội của chúng ta - hình thức cụ thể của *illusio* mà trường kinh tế giả thiết, nghĩa là lợi ích kinh tế theo nghĩa của chủ nghĩa công lợi và của kinh tế, chỉ là một trường hợp cụ thể bên cạnh một thế giới

các hình thức lợi ích thực sự quan sát được; hình thức này vừa là điều kiện vừa là kết quả của sự nổi lên từ trường kinh tế, vốn được tạo nên bằng cách thiết lập thành quy luật căn bản đối với việc tìm kiếm sự tối đa hóa lợi nhuận tiền tệ. Dù hình thức đó là một thiết chế lịch sử như chính *illusio* nghệ thuật, thì *illusio* kinh tế như lợi ích đối với trò chơi dựa trên lợi ích kinh tế theo nghĩa hẹp đã hiện ra với tất cả mọi hình thức của tính phổ quát đầy logic, cần biết ơn Pareto khi diễn đạt sáng rõ ảo tưởng này về tính phổ quát, vốn ngầm là cơ sở toàn bộ lí thuyết kinh tế khi ông đối lập các hành xử "được xác định bằng thói tục" như việc cất mũ lúc bước vào phòng khách với các hành xử vốn là sự đạt đến "lập luận rõ ràng chặt chẽ" dựa trên kinh nghiệm, như việc mua một số lượng lớn lúa mì[495].

Mỗi một trường (tôn giáo, nghệ thuật, khoa học, kinh tế…), thông qua hình thức đặc thù điều hòa các thực hành và những biểu hiện được trường áp đặt, đều mang đến cho các tác nhân một hình thức chính thống thực hiện những mong muốn của mình, được dựa trên một hình thức đặc thù của *illusio*. Chính bằng mối quan hệ giữa hệ thống phân phối được tạo nên theo cách toàn thể hay một phần do cấu trúc với sự hoạt động của trường và hệ thống những tiềm năng khách quan được trường nêu ra, mà trong từng trường hợp hệ thống những sự thỏa mãn đáng mong muốn (thực sự) được định nghĩa và rằng các chiến lược lập luận phù hợp với logic nội tại của trò chơi được sinh ra (những chiến lược có thể hay không được đi kèm bằng một việc thể hiện rõ ràng của trò chơi)[496].

Người sản xuất ra *giá trị tác phẩm nghệ thuật* không phải là người nghệ sĩ mà là trường sản xuất với tư cách thế giới niềm tin, nơi tạo ra giá trị tác phẩm nghệ thuật *như bùa chú* bằng việc sản xuất ra niềm tin vào năng lực sáng tạo của nghệ sĩ. Vì rằng tác phẩm nghệ thuật chỉ tồn tại với tư cách đồ vật tượng trưng có giá trị nếu nó được biết đến hoặc nếu nổi tiếng, nghĩa

là về mặt xã hội được thiết đặt như tác phẩm nghệ thuật bởi những người xem có năng lực và xu hướng thẩm mĩ, những người cần thiết để biết được tác phẩm và nhận ra nó như vốn có, khoa học về các tác phẩm có đối tượng không chỉ là việc sản xuất tác phẩm về mặt vật chất mà còn cả việc sản xuất ra giá trị tác phẩm hoặc, đều là như nhau cả, sản xuất ra niềm tin vào giá trị tác phẩm.

Khoa học này do thế phải tính đến không chỉ những người sản xuất trực tiếp ra tác phẩm trong tính vật chất của nó (nghệ sĩ, nhà văn…), mà còn cả tổng thể các tác nhân và các thiết chế tham gia vào việc tạo ra giá trị của tác phẩm thông qua việc tạo nên niềm tin vào giá trị của nghệ thuật nói chung và vào giá trị khác biệt của từng tác phẩm nghệ thuật, [đó là] nhà phê bình, nhà viết sử nghệ thuật, nhà xuất bản, giám đốc phòng trưng bày, thương nhân, nhân viên bảo quản ở bảo tàng, nhà bảo trợ, người sưu tập, thành viên các bậc vinh danh, Viện Hàn lâm, thính phòng, giám khảo này kia… và toàn bộ các cấp chính trị và hành chính có khả năng trong nghệ thuật (các bộ khác nhau - tùy theo thời kì -, Lãnh đạo các bảo tàng quốc gia, các trường nghệ thuật…), những đơn vị có thể tác động lên thị trường nghệ thuật, hoặc bằng các phán quyết vinh danh có quan hệ hay không với lợi ích kinh tế (mua bán, tài trợ, giá cả, học bổng…), hoặc bằng những biện pháp có tính quy định (lợi ích thuế được dành cho các nhà bảo trợ hay nhà sưu tập…) mà không bỏ quên những thành viên các thiết chế, những người hợp sức trong việc tạo ra các nhà sản xuất/sáng tạo (các trường nghệ thuật…) và trong việc tạo ra người tiêu thụ có khả năng nhận ra tác phẩm nghệ thuật như vốn có, nghĩa là có giá trị, như các giáo sư và các bậc cha mẹ, tức những người chịu trách nhiệm khai tâm những năng lực nghệ thuật[497].

Nghĩa là người ta chỉ có thể mang đến cho khoa học về nghệ thuật đối tượng riêng của nó với điều kiện đoạn tuyệt không chỉ với lịch sử truyền thống về nghệ thuật vốn đầu hàng không điều kiện với thứ "sùng bái tên tuổi các bậc thầy" như Benjamin đã nhắc đến, mà còn đoạn tuyệt với lịch sử xã hội của nghệ thuật, thứ chỉ đoạn tuyệt về hình thức với những điều được tiền giả định về kết cấu đối tượng theo lối truyền thống nhất; quả thực, bằng việc giới hạn ở một phân tích các điều kiện xã hội cho việc tạo ra người nghệ sĩ đơn lẻ (nhất là được nắm bắt thông qua nguồn gốc xã hội và việc đào tạo anh ta), thứ lịch sử nói trên để cho mình bị áp đặt bởi điều chủ yếu của mô hình truyền thống về sự "sáng tạo" nghệ thuật, mô hình đã biến nghệ sĩ thành người sản xuất chỉ riêng tác phẩm nghệ thuật và cho giá trị của riêng mình - điều đó thậm chí vào đúng lúc lịch sử này quan tâm tới những người được hướng tới [người đọc giả định - ND] hay tới những người đặt hàng tác phẩm, mà không bao giờ đặt câu hỏi về sự đóng góp của họ cho việc sáng tạo nên giá trị của tác phẩm và của người sáng tạo.

Niềm tin tập thể vào trò chơi *(illusio,* ảo tưởng) và vào giá trị thiêng liêng của những thử thách trò chơi vừa là điều kiện vừa là kết quả của bản thân hoạt động ở trò chơi; chính niềm tin là cơ sở của quyền lực vinh danh cho phép các nghệ sĩ được vinh danh tạo ra một vài sản phẩm nào đó nhờ sự kì diệu của chữ kí (hoặc dấu hiệu riêng) thành đối tượng được *vinh danh*. Để đưa ra một ý tưởng về công việc tập thể mà niềm tin này là thành quả, cần tái tạo đường lưu chuyển của vô vàn hành động tín nhiệm, thứ được trao đổi giữa tất cả các tác nhân tham gia vào trường nghệ thuật - đương nhiên là giữa các nghệ sĩ - với các cuộc trưng bày của nhóm hay với các bài dẫn nhập mà các tác giả tiếng tăm tuyên dương những người trẻ nhất, những người này lại coi họ như những bậc thầy hay đứng đầu trường phái, giữa những nghệ sĩ và các nhà bảo trợ hay những nhà sưu tập, giữa các nghệ sĩ và các nhà phê bình, đặc biệt các nhà phê bình tiền phong có uy

tín nhờ vào việc nhận được thừa nhận từ những nghệ sĩ được họ bảo vệ, hoặc bằng việc tiến hành đánh giá lại hoặc khám phá lại các nghệ sĩ thiểu số mà họ có tham gia và thử nghiệm quyền lực vinh danh của mình, và cứ như thế mãi.

Điều chắc chắn, đó sẽ là thật vô ích khi tìm kiếm người bảo đảm hay sự bảo đảm tối hậu cho thứ tiền tệ bản vị là quyền lực vinh danh ở bên ngoài hệ thống các mối quan hệ trao đổi, mà thông qua đó đồng tiền vừa được tạo ra vừa lưu chuyển, nghĩa là trong một dạng ngân hàng trung ương có thể là sự bảo chứng tối hậu cho mọi hành động có uy tín. Vai trò ngân hàng trung ương này, cho tới giữa thế kỉ XIX, được nắm giữ bởi Hàn lâm viện, kẻ độc quyền trong việc định nghĩa chính thức cho nghệ thuật và cho nghệ sĩ, cho *nomos* [luật], nguyên tắc nhìn nhận và phân chia chính thức cho phép làm xuất phát điểm giữa nghệ thuật với phi nghệ thuật, giữa nghệ sĩ "đích thực", xứng đáng được triển lãm công khai và chính thức với những kẻ khác, trở thành số không do sự chối bỏ của ban giám khảo. Việc tạo nên thiết chế về sự phi luật tắc [anomie] - được rút ra từ việc tạo lập một trường các thiết chế đặt trong tình trạng cạnh tranh vì tính chính thống nghệ thuật - đã làm biến mất chính khả năng của một lời kết án ở bậc cao nhất và dành các nghệ sĩ cho cuộc đấu tranh không hồi kết vì một quyền lực vinh danh, thứ quyền lực chỉ còn được nhận và được vinh danh trong và bằng chính cuộc đấu tranh.

Kết quả là người ta chỉ có thể lập nên một khoa học thực sự về tác phẩm nghệ thuật với điều kiện tự mình dứt bỏ *illusio*, tức *ảo tưởng*, và phải tạm bỏ sang một bên mối quan hệ đồng lõa và đồng mưu kết nối tất cả những người có học với trò chơi văn hóa để tạo nên trò chơi này trong đối tượng, nhưng không vì thế quên rằng cái *ảo tưởng* này tham gia vào chính cái thực tại cần hiểu và ta phải đưa thực tại đó vào trong mẫu hình được dành để lí giải, tựa như mọi thứ hợp sức vào tạo nên và duy trì thực tại, giống

các diễn ngôn phê bình góp phần vào việc tạo nên giá trị tác phẩm nghệ thuật mà có vẻ như chúng ghi nhận. Nếu cần thiết đoạn tuyệt với diễn ngôn ngợi ca - vốn được nghĩ là như hành vi "tái sáng tạo" khi tái bản sự "sáng tạo" nguyên gốc[498] - cần tránh quên rằng diễn ngôn này, và việc thể hiện sự sản xuất văn hóa mà nó góp phần vào việc tạo nên uy tín, đều tham gia vào định nghĩa đầy đủ của tiến trình sản xuất rất cụ thể, nhân danh điều kiện sáng tạo xã hội của "người sáng tạo" như thứ bùa hộ mệnh.

Vị thế, xu thế và việc chiếm giữ vị thế

Trường là một hệ thống các quan hệ khách quan (ưu thắng hoặc phụ thuộc, bổ sung hoặc tương phản…) giữa các vị thế - chẳng hạn vị thế tương ứng với một thể loại như tiểu thuyết hay với một phạm trù thứ cấp như tiểu thuyết thượng lưu, hay với một điểm nhìn khác, vị thế được định vị cho một tạp chí, một thính phòng hay một nhóm văn chương như điểm liên kết của một nhóm các nhà sản xuất. Mỗi một vị thế được định nghĩa khách quan bằng mối quan hệ khách quan của mình với những vị thế khác, hay nói cách khác, bằng hệ thống các đặc tính thích đáng, nghĩa là có hiệu quả, những đặc tính cho phép đặt vị thế trong mối quan hệ với tất cả những vị thế khác trong cấu trúc của sự phân bố tổng thể các đặc tính. Tất cả các vị thế đều phụ thuộc, bằng chính sự tồn tại của chúng và bằng chính những quyết định mà chúng áp đặt cho những người giữ vị thế đó, vào tình huống của chúng hiện tại và vào tiềm năng trong cấu trúc của trường, nghĩa là trong cấu trúc của sự phân bố các loại vốn liếng (hay quyền lực) mà việc sở hữu chúng buộc phải giành được những lợi ích đặc thù (như uy thế văn chương) có hoạt động trong trường. Tương ứng với những *vị thế* khác nhau (trong một thế giới rất ít được thiết chế hóa như trường văn học hay trường nghệ thuật[499], các vị thế ấy chỉ cho được hấp thụ thông qua các

đặc tính của những người chiếm giữ) là việc chiếm *giữ các vị thế* tương đương, hiển nhiên là tác phẩm văn học hay nghệ thuật, nhưng có cả các hành vi hay diễn ngôn chính trị, tuyên ngôn hay luận chiến… - điều buộc phải chối bỏ lựa chọn thay thế giữa việc đọc nội tại tác phẩm và việc giải thích bằng những điều kiện xã hội của việc sản xuất hay tiêu thụ tác phẩm.

Trong giai đoạn cân bằng, *không gian các vị thế* có xu hướng điều khiển *không gian chiếm giữ các vị thế*. Cần tìm kiếm nguyên tắc chiếm giữ các vị thế văn chương (v.v.) ở chính những "lợi ích" đặc thù gắn với những vị thế khác nhau trong trường văn học, thậm chí ở việc chiếm giữ những vị thế chính trị ngoài trường. Các nhà lịch sử, vốn có thói quen đi theo tiến trình ngược lại, cuối cùng khám phá ra, cùng với Robert Darnton, điều mà một cuộc cách mạng chính trị có được nhờ vào những nghịch lí và những xung đột của "Nền Cộng hòa văn chương"[500]. Các nghệ sĩ *chỉ cảm thấy* thực sự mối quan hệ của mình với "nhà tư sản" thông qua mối quan hệ của họ với "nghệ thuật tư sản", hay rộng hơn, với những tác nhân hay các thiết chế thể hiện hoặc đại diện thay thế cho sự cần thiết "tư sản" ngay trong chính trường, như "nghệ sĩ tư sản". Tóm lại, những quyết định bên ngoài bao giờ cùng chỉ tác động qua sự trung gian của các lực và các hình thức đặc thù của trường, nghĩa là sau khi đã chịu một sự *tái cấu trúc* lớn hơn, trường càng tự chủ hơn, càng có khả năng hơn trong việc áp đặt logic đặc thù của mình, thứ logic chỉ là sự khách quan hóa toàn bộ lịch sử của nó trong những thiết thế và những cơ chế[501].

Với điều kiện tính tới logic đặc thù của trường như không gian các vị thế và chiếm giữ các vị thế hiện tại và tiềm năng (không gian các khả thể hay có vấn đề), ta có thể hiểu một cách thích đáng hình thức của các lực bên ngoài, vào lúc kết thúc việc dịch lại chúng theo logic này, dù đó là những quyết định mang tính xã hội đang thao tác thông qua những tập tính

[habitus] của các nhà sản xuất được các lực đó đã bền bỉ đào luyện hay dù đó là những quyết định tác động lên trường vào chính thời điểm sản xuất tác phẩm, tựa một cuộc khủng hoảng kinh tế hay một chuyển động bành trướng, một cuộc cách mạng hay một sự lây nhiễm dịch bệnh[502]. Nói cách khác, những quyết định kinh tế hay hình thái học chỉ thực hiện được thông qua cấu trúc đặc thù của trường và chúng có thể vay mượn những con đường hoàn toàn bất ngờ, chẳng hạn sự bành trướng kinh tế có thể tạo ra các hiệu ứng quan trọng nhất của mình bằng những trung gian như sự tăng lên số lượng các nhà sản xuất hay công chúng gồm người đọc và người xem.

Trường văn học (v.v.) là một trường lực tác động lên tất cả những ai bước vào đó, theo cách khác biệt tùy vị thế mà họ chiếm giữ (đối với những điểm rất xa, vị thế tác giả vở kịch thành công hay vị thế nhà thơ tiền phong), đồng thời với một trường tranh đấu có cạnh tranh vốn có xu hướng bảo toàn hoặc làm biến đổi trường lực này. Những việc chiếm giữ các vị thế (tác phẩm, tuyên ngôn hay hành vi tuyên ngôn chính trị…), mà ta có thể hoặc cần phải xử lí như một "hệ thống" các sự đối lập đối với các nhu cầu phân tích, không phải là kết quả của một hình thức nào đó đồng ý khách quan, mà là sản phẩm và thử thách của một xung đột triền miên. Nói cách khác, nguyên tắc sinh thành và thống nhất "hệ thống" này chính là đấu tranh.

Sự tương ứng giữa các vị thế và những việc chiếm giữ vị thế tương ứng không được thiết lập trực tiếp, mà chỉ thông qua trung gian hai hệ thống có sự khác nhau, có độ kênh khác biệt, có sự đối lập thích đáng mà chúng được chèn vào (và như thế người ta sẽ thấy rằng những thể loại, phong cách, hình thức, cách thức khác nhau… đều tương ứng lẫn nhau như là chính những gì có ở những tác giả tương xứng). Từng việc chiếm giữ vị

thế (chủ đề, phong cách…) được định nghĩa (khách quan và đôi khi cố ý) trong quan hệ với thế giới những sự chiếm giữ các vị thế và với *tính vấn đề* như *không gian các khả thể* [espace des possibles], những điều được chỉ ra hay được gợi ý trong đó; việc chiếm giữ vị thế nhận được giá trị khác biệt của mình từ mối quan hệ âm tính, thứ quan hệ gắn kết giá trị này với những việc chiếm giữ cùng tồn tại được việc chiếm giữ quy chiếu tới một cách khách quan và giá trị đó xác định việc chiếm giữ vị thế bằng việc giới hạn nó. Kết quả là chẳng hạn ý nghĩa và giá trị của một việc chiếm giữ vị thế (thể loại nghệ thuật, tác phẩm cụ thể…) thay đổi tự động, kể cả khi nó vẫn là thế, vào lúc vũ trụ của những lựa chọn thế chỗ biến đổi, những lựa chọn này đồng thời được cung cấp cho việc chọn lọc của những nhà sản xuất và những người tiêu thụ.

Hiệu ứng này ưu tiên tác động lên những tác phẩm được gọi là cổ điển, những thứ không ngừng thay đổi tùy theo sự thay đổi của thế giới những tác phẩm cùng chung sống. Điều ấy thấy rõ khi việc *lặp lại* đơn giản một tác phẩm của quá khứ trong một trường bị biến đổi sâu sắc đã tạo nên một *hiệu ứng nhại* hoàn toàn tự động (chẳng hạn ở nhà hát, hiệu ứng này có thể buộc đánh dấu một chút khoảng cách đối với một văn bản từ nay không thể được bảo vệ như vốn có). Người ta hiểu rằng các cố gắng của các nhà văn để kiểm soát sự tiếp nhận tác phẩm của chính mình luôn có xu hướng phần nào thất bại; chẳng phải chỉ là vì chính hiệu ứng những tác phẩm của họ có thể làm biến đổi những điều kiện của việc tiếp nhận tác phẩm và lẽ ra họ không cần phải viết nhiều thứ mà họ từng viết và viết chúng như họ đã từng viết - chẳng hạn bằng việc viện đến những chiến lược tu từ nhắm tới việc "đảo ngược bánh xe lịch sử" - nếu người ta từng lập tức dành cho họ điều mà người ta dành cho họ theo lối hồi cố.

Như thế người ta thoát được việc vĩnh cửu hóa và tuyệt đối hóa mà lí thuyết văn học thực hiện khi nó tạo nên bản chất siêu lịch sử của một *thể*

loại đối với tất cả những đặc tính mà thể loại có được nhờ vào vị thế lịch sử của mình trong một cấu trúc (được phân cấp) gồm những sự khác biệt. Nhưng người ta không vì thế buộc phải đắm mình theo lối sử luận trong tính đơn nhất của một tình huống cụ thể: thực ra chỉ có sự phân tích so sánh các biến đổi của những đặc tính quan hệ - vốn được ban cho những thể loại khác nhau trong những trường khác nhau - mới có thể dẫn đến những hằng số thực sự, tựa như sự phân cấp các thể loại (hay trong một thế giới khác là các bộ môn) mọi lúc và mọi nơi dường như là một trong những yếu tố chính quyết định với những thực hành sản xuất/sáng tạo và tiếp nhận tác phẩm.

Khoa học về tác phẩm nghệ thuật do thế có đối tượng riêng là *mối quan hệ giữa hai cấu trúc,* cấu trúc các quan hệ khách quan giữa các vị thế trong trường sản xuất (và giữa các nhà sản xuất chiếm giữ chúng) và cấu trúc các quan hệ khách quan giữa việc giành lấy các vị thế trong không gian các tác phẩm. Được vũ trang bằng giả thiết về sự đồng vị giữa hai cấu trúc, việc nghiên cứu có thể - bằng việc thiết định một sự dao động giữa hai không gian và giữa các thông tin tương đồng được giới thiệu dưới những hình thức khác nhau - chất chồng thông tin mà các tác phẩm được đọc mang tới trong những quan hệ tương liên tác phẩm lẫn trong những đặc tính của các tác nhân [tác giả hoặc người đọc - ND], hoặc của các vị thế tác phẩm, bản thân các tác phẩm ấy cũng được hấp thụ bằng các quan hệ khách quan của mình: như vậy chiến lược phong cách nào đó có thể cung cấp điểm xuất phát cho một nghiên cứu về quỹ đạo tác giả, và thông tin tiểu sử tương ứng có thể kích thích đọc theo cách khác nhau với điểm đặc thù hình thức tương ứng của tác phẩm hay đặc tính nào đó của cấu trúc tác phẩm.

Nguyên tắc của sự thay đổi các tác phẩm nằm trong chính trường sản xuất văn hóa và chính xác hơn trong các cuộc đấu tranh giữa các tác nhân

và các thiết chế mà chiến lược phụ thuộc vào lợi ích mà chúng có - tùy theo vị thế mà chúng chiếm giữ trong sự phân bổ vốn liếng đặc thù (được thiết chế hóa hay không) - trong việc bảo tồn hay làm biến đổi cấu trúc của sự phân bổ này, nghĩa là trong việc kéo dài hay cần đảo lộn những quy ước đang có hiệu lực; nhưng các thử thách của cuộc đấu tranh giữa kẻ thống trị và những kẻ muốn thế chỗ, giữa những người chính thống và những người dị giáo, và bản thân nội dung của các chiến lược mà họ có thể thực hiện để làm cho các lợi ích của mình tiến lên, lại phụ thuộc vào không gian chiếm giữ vị thế [espace des prises de position] từng được thực hiện, không gian này hoạt động có vấn đề khi có xu hướng định nghĩa cái không gian chiếm giữ vị thế khả thể, và như thế định hướng việc tìm kiếm các giải pháp, và do vậy định nghĩa sự vận động của sản xuất/sáng tạo. Mặt khác, dù sự tự trị của trường có lớn đến đâu, những cơ may thành công của các chiến lược bảo tồn hoặc lật đổ luôn phụ thuộc phần nào vào các nỗ lực gia tăng mà cả phía này lẫn phía kia có thể tìm được trong những lực bên ngoài (chẳng hạn những khách hàng mới).

Những biến đổi căn bản của không gian chiếm giữ các vị thế (các cuộc cách mạng văn chương hay nghệ thuật) chỉ có thể là hệ quả từ những biến đổi của các quan hệ lực cấu thành nên không gian các vị thế, những thứ bản thân chúng trở nên khả thể nhờ sự gặp gỡ giữa những ý định lật đổ của một bộ phận những nhà sản xuất và những sự chờ đợi của một phần công chúng (trong và ngoài trường), nghĩa là nhờ sự biến đổi của những quan hệ giữa trường trí thức và trường quyền lực. Khi một nhóm văn học hay nghệ sĩ mới đóng chốt trong trường, toàn bộ không gian các vị thế và không gian các khả thể [espace des possibles] tương ứng - tức là có vấn đề - đều bị biến đổi: với sự thâm nhập của nó vào sự tồn tại, nghĩa là vào sự khác biệt, cái thế giới các lựa chọn khả thể bị thay đổi, những sản xuất/sáng tác cho

tới khi ấy vẫn chiếm ưu thế chẳng hạn có thể bị biến thành sản phẩm lỗi thời hoặc cổ điển.

Không gian các khả thể

Mối quan hệ giữa các vị thế và những việc chiếm giữ các vị thế không có chút gì của một quan hệ quyết định theo lối cơ giới. Nằm ở giữa các vị thế này và các vị thế khác theo cách nào đó có không gian các khả thể, nghĩa là không gian của những việc chiếm giữ các vị thế thực sự đã được thực hiện như nó xuất hiện khi nó được cảm nhận thông qua các phạm trù cảm quan cấu thành nên một tập tính [habitus] nào đó, nghĩa là như một không gian được định hướng và chứa đầy việc chiếm giữ các vị thế, chúng được báo trước như những tiềm năng khách quan, những thứ "cần làm", "những chuyển động" cần tung ra, những tạp chí cần được thành lập, những đối thủ cần chiến đấu, những việc chiếm giữ vị thế cần được vượt qua…

Để nắm được hiệu ứng của không gian các khả thế, vốn hoạt động như chỉ dấu nhận biết của những khả năng, chỉ cần - như thực hiện theo cách các nhà logic học chấp nhận rằng mỗi cá nhân đều có "phản đề" [contrepartie] riêng của mình trong các thế giới khả thể ở hình thức của tổng thể con người lẽ ra là anh ta nếu thế giới khác đi - tưởng tượng những Barcos, Flaubert hay Zola sẽ ra sao nếu họ tìm được trong một trạng thái khác của trường một cơ hội khác triển khai các năng lực của mình[503]. Đây là điều ta thường tự phát làm, khi nhân nói đến một tác phẩm âm nhạc cổ, người ta tự hỏi liệu có ổn hơn khi chơi bằng đàn clavecin, thứ nhạc cụ được tạo ra cho bản nhạc ấy, hay thay nó bằng đàn dương cầm, vì "phản đề" của tác giả - người có thể viết nhạc trong một thế giới chứa nhạc cụ này - có lẽ sẽ sử dụng đàn dương cầm; khi biết rằng viết cho nhạc cụ này

nên nhà soạn nhạc khả dĩ có thể theo chính cách này thể hiện những ý định của mình, bản thân những ý định đó lại vẫn có thể là những cái khác.

Di sản được tích tụ lại bởi công sức tập thể hiện ra ở từng tác nhân giống như một không gian các khả thể, nghĩa là như một tổng thể những *điều bắt buộc* có thể xảy ra, là điều kiện và là phản đề của một tổng thể những cách sử dụng *có thể*. Với những ai tư duy bằng sự thay thế đơn giản, cần nhắc lại rằng về những mặt này, sự tự do tuyệt đối - được tán dương bởi những người bảo vệ tính tự phát sáng tạo - chỉ thuộc về những kẻ ngây thơ và dốt nát. Chỉ có đúng một việc thôi là bước vào một trường sản xuất văn hóa khi thanh toán một khoản phí vào cửa, chủ yếu cho việc nhận được một *mã đặc thù* cư xử và thể hiện, và để khám phá thế giới đã kết thúc của *những sự tự do cưỡng bức* và của những *tiềm năng khách quan* được trường đề xuất, những vấn đề cần giải quyết, những khả năng phong cách hay chủ đề cần khai thác, những trở ngại cần vượt qua, thậm chí những sự đoạn tuyệt cách mạng cần thực hiện[504].

Để những sự dũng cảm tìm kiếm đổi mới hay cách mạng có vài cơ may được phác ra, những sự dũng cảm này cần phải tồn tại ở trạng thái tiềm năng trong hệ thống có những khả năng từng được thực hiện, như *những lỗ hổng cấu trúc* [lacune structurale] có vẻ như chờ đợi và kêu gọi việc lấp đầy, giống như những định hướng tiềm năng phát triển, những con đường có khả năng cho tìm kiếm. Thêm nữa, những sự dũng cảm cần có những cơ may được tiếp nhận[505], nghĩa là được chấp nhận và được thừa nhận như là "có lí", ít ra bởi một số lượng nhỏ những người bản thân họ có thể hình dung được những điều này[506]. Tương tự như những sở thích (được thực hiện) của các khách hàng một phần được xác định bởi trạng thái cung cấp (sao cho, như Haskell[507] đã chứng minh, mọi sự thay đổi quan trọng của thiên nhiên và của số lượng các tác phẩm được cung cấp góp phần quyết

định một sự thay đổi những sự ưa thích được biểu lộ), giống như toàn bộ hành vi sản xuất phụ thuộc một phần vào trạng thái không gian của những sản xuất khả thể, trạng thái này được dành trọn một cách cụ thể cho sự cảm nhận dưới hình thức lựa chọn thực tiễn giữa các dự án cạnh tranh, và ít nhiều hoàn toàn không tương thích nhau (những cái tên riêng hay những khái niệm kết thúc bằng *ism* chỉ chủ nghĩa), vì thực sự mỗi một dự án trong số đó thực sự cấu thành nên một nghi vấn với những ai bảo vệ tất cả những kẻ khác.

Không gian các khả thể này được áp đặt cho toàn bộ những ai đã hấp thụ được cái logic và sự cần thiết của trường như một dạng *siêu nghiệm lịch sử,* một hệ thống các phạm trù (xã hội) cảm nhận và đánh giá, các điều kiện xã hội khả thể và tính chính đáng, những điều đó - kiểu như các khái niệm thể loại, trường phái, cách thức, hình thức - đã định nghĩa và xác định thế giới bằng điều có thể và không thể tư duy, nói cách khác vừa là thế giới đã kết thúc gồm những tính chất tiềm năng có thể kích thích được tư duy và được hiện thực hóa vào đúng lúc được xem xét - tức sự tự do - và vừa là hệ thống những điều cưỡng bức, được xác định *ở* trong đó điều cần làm và cần suy nghĩ - tức sự cần thiết. Là *ars obligatoria* [kĩ thuật bắt buộc] đích thực, như giới kinh viện có nói, không gian đó định nghĩa theo lối ngữ pháp không gian của điều khả thể, khả niệm trong những giới hạn của một trường nhất định, tạo nên từng sự "lựa chọn" được thực hiện trong số đó (về mặt dàn cảnh chẳng hạn) như một *tùy chọn* đúng kiểu ngữ pháp (đối lập với những sự lựa chọn khiến phải nói về tác giả là "anh ta làm quái gì thế"); nhưng nó cũng là một *ars inveniendi* [kĩ thuật sáng tạo] cho phép phát minh một sự đa dạng các giải pháp chấp nhận được trong những giới hạn của tính ngữ pháp (người ta còn chưa khai thác hết những khả thể thuộc vào ngữ pháp dàn cảnh do Antoine[508] đặt ra). Theo đó, không gian này là thứ mà nhờ vậy mọi nhà sản xuất sáng tạo văn hóa được định vị về

mặt địa điểm và thời điểm theo cách không thể cưỡng được sao cho ông ta có cùng *tính vấn đề* như toàn bộ những người đương thời (theo nghĩa xã hội học). Không hề có Tiểu thuyết Mới với Diderot, dù thậm chí Robbe-Grillet bằng một dự định phi thời ở không gian các khả thể của mình có thể tìm được một sự tiên báo trong *Jaques người theo thuyết định mệnh* [tiểu thuyết của Diderot - ND].

Vì rằng hệ thống các mô thức tư tưởng phần nào là sản phẩm của sự hấp thụ những sự đối lập cấu thành nên cấu trúc của trường, hệ thống này chung cho toàn bộ những người tham gia và cũng chung cho một phần ít nhiều rộng rãi của công chúng (dưới hình thức những sự đối lập hoạt động như các nguyên tắc nhìn và phân chia, đánh dấu, đóng khung, cắt rời), nên nó dành được một hình thức có tính khách quan chứa sự cần thiết siêu nghiệm của những sự hiển nhiên được chia sẻ, nghĩa là được chấp nhận một cách phổ quát (trong những giới hạn của trường) như xuất phát từ chính mình[509].

Chắc chắn là - ít nhất trong khu vực sản xuất đối với các nhà sản xuất, và có thể vượt ra ngoài nữa - mối quan tâm phong cách hay chủ đề thuần túy của lựa chọn này kia và tất cả những thử thách thuần túy, nghĩa là nội tại thuần túy, của nghiên cứu mang tính thẩm mĩ thuần túy (hay ở chỗ khác là có tính khoa học) đều *che giấu* - dưới chính con mắt của những ai lựa chọn như vậy - những lợi ích vật chất hoặc tượng trưng gắn với họ (ít nhất là đúng hạn) và đặc biệt chỉ xuất hiện như vốn có, trong logic của tính toán vị kỉ. Các mô thức cảm nhận và đánh giá đặc thù, vốn cấu trúc nên sự cảm nhận về trò chơi và về thử thách rồi tái tạo theo logic của riêng chúng đối với những sự phân chia căn bản của không gian các vị thế (chẳng hạn nghệ thuật "thuần túy"/nghệ thuật "thương mại", "giang hồ"/ "tư sản", "tả ngạn"/ "hữu ngạn"…) hay cả sự phân chia thành thể loại[510], đều quyết

định những vị thế xuất hiện như là chấp nhận được hoặc hấp dẫn (theo logic của xu thế), hoặc ngược lại như không thể, không hiểu nổi, hay không chấp nhận được (gần như là thế đối với những "bộ môn" đại học hay những "chuyên ngành" khoa học).

Người ta chỉ hoàn toàn có thể giải thích sự tương ứng chặt chẽ đáng ngạc nhiên, được thiết lập ở một thời điểm nhất định giữa không gian các vị thế và không gian các xu thế[511] của những ai chiếm giữ, với điều kiện quan tâm đồng thời đến những thứ, lúc này và cả ở những khúc quanh khác nhau đầy kịch tính của từng sự nghiệp nghệ sĩ (v.v.), là không gian của những khả thể được cung cấp - tức là những thể loại, trường phái, phong cách, hình thức, cách thức, đề tài khác nhau… -, những khả thể đó được xem xét cả trong logic nội tại lẫn trong giá trị xã hội, giá trị đó được gắn với từng khả thể trong số đó do vị thế của mình trong không gian tương ứng, và những điều là các phạm trù cảm nhận và đánh giá được tạo nên về mặt xã hội mà các tác nhân hay các tầng lớp tác nhân khác nhau áp dụng cho không gian.

Như vậy, thi ca như nó hiện ra trước một kẻ cao vọng trẻ tuổi những năm 1880 không phải là thi ca của 1830, và ngay cả của năm 1848, và lại càng không phải của thi ca những năm 1980: đó trước tiên là một vị thế cao trong sự phân bậc nghề nghiệp văn chương, nó mang đến cho những kẻ chiếm giữ - bằng một dạng *hiệu ứng đẳng cấp* - việc đảm bảo ít nhất là chủ quan về một sự hơn hẳn về bản chất so với tất cả những nhà văn khác, người thấp nhất trong số các nhà thơ (nhất là các nhà tượng trưng chủ nghĩa) cũng tự cảm thấy mình như cao hơn hẳn người đứng đầu các nhà tiểu thuyết (tự nhiên chủ nghĩa)[512]; cũng chính đó là một tổng thể những gương mặt tiêu biểu - Lamartine, Hugo, Gautier… - đã góp phần tạo nên và ấn định nhân vật và vai trò, những tác phẩm và những tiền giả định của họ

(đồng nhất lãng mạn của thi ca vào xu thế trữ tình chẳng hạn) thành các *điểm mốc* cho vị thế có thể của tất cả những người khác; đó là những biểu hiện chuẩn mực - biểu hiện của nghệ sĩ "thuần túy", thờ ơ với thành công và với các phán quyết của thị trường - và những cơ chế do sự chuẩn y của họ đã ủng hộ họ và mang đến cho họ một hiệu quả đích thực; cuối cùng chính trạng thái của những khả thể phong cách, việc lạm dụng câu thơ alexandrin, những sự dũng cảm về nhịp của thế hệ lãng mạn trở nên tầm thường… đã định hướng cho việc tìm tòi các hình thức mới.

Có thể hoàn toàn bất công và vô ích khi cố gắng chối bỏ đòi hỏi trao trả này nhân danh việc, ít gây tranh cãi, là đòi hỏi đó thực ra rất khó thực hiện. Tiến bộ khoa học có thể nhằm, trong vài trường hợp, xác định các tiền giả định và những bản kiến nghị nguyên tắc có cam kết ngầm bởi các công trình không thể chê trách là vì không thể suy ngẫm về "khoa học chuẩn mực", và nhằm đề xuất những chương trình để cố gắng giải quyết những câu hỏi mà nghiên cứu thông thường coi như đã được giải quyết, đơn giản vì không đặt nó ra. Quả thực, với điều kiện chú ý, người ta thấy được ở các chứng cớ rất nhiều những biểu hiện của không gian các khả thể: chẳng hạn đó là hình ảnh của những bậc tiền bối vĩ đại làm chuẩn để người ta được suy tư và được định nghĩa, như những gương mặt bổ sung của Taine và Renan đối với thế hệ nhà văn và nhà nghiên cứu nào đó, hay các nhân vật đầy mâu thuẫn của Mallarmé và Verlaine đối với cả một thế hệ nhà thơ; đơn giản hơn, chính việc biểu lộ đầy hứng khởi của nghề nhà văn hay nghệ sĩ có thể định hướng những nhiệt hứng cho cả một thời kì: "Thế hệ văn chương mới nuôi lớn cả sự say mê của tinh thần năm 1830. Những câu thơ của Hugo và Musset, những vở kịch của Alexandre Dumas và Alfred de Vigny lưu hành trong các trường trung học bất chấp sự khó chịu của trường Đại học; vô số các tiểu thuyết của thời Trung đại, các lời tự bạch trữ tình, những vần thơ tuyệt vọng được sáng tác trong gầm bàn"[513]. Và

còn cần trích ra đoạn *Manette Salomon* khi anh em Goncourt gợi ý rằng điều thu hút và hấp dẫn của nghề nghệ sĩ, đó chẳng phải bản thân nghệ thuật mà chính là đời sống nghệ sĩ (theo một logic giờ đây được quan sát qua sự lan tỏa sai biệt của gương mặt người trí thức): "Thực ra, Anatole [France] không bị hấp dẫn bởi nghệ thuật mà bị sự thu hút bởi chính đời sống nghệ sĩ. Ông mơ tới xưởng nghệ thuật. Ông khao khát bằng trí tưởng tượng của trường trung học và những thèm khát thuộc về bản chất. Điều ông thấy là những chân trời của đời Giang hồ đầy quyến rũ được nhìn từ xa: tiểu thuyết về đời Khốn cùng, việc dứt bỏ quan hệ và quy tắc, tự do, phiêu lưu, vô tổ chức, sự phóng khoáng của đời sống, sự ngẫu nhiên, cái bất ngờ của mọi ngày, việc trốn khỏi căn nhà ngăn nắp gọn gàng, thói quân hồi vô phèng của gia đình và của nỗi buồn vào các ngày chủ nhật, chuyện phiếm của tay tư sản, kẻ không quan tâm tới sự uyển chuyển mẫu hình phụ nữ, công việc không mang lại sự xấu xa, quyền hóa trang suốt năm như một dạng carnaval vĩnh cửu; đó là những hình ảnh và những sự quyến rũ đối với ông hiện ra từ sự nghiệp nghiêm ngặt và chặt chẽ của nghệ thuật"[514]. Nếu những thông tin này, và biết bao những cái tương tự, mà các văn bản đều chứa đầy, không được đọc đúng như vốn có, chính là vì *xu thế văn chương* có xu *hướng* phi thực tại hóa và phi lịch sử hóa tất cả những gì gợi ra các thực tại xã hội: cách xử lí trung hòa này quy giản về quy chế giai thoại bắt buộc của trẻ thơ và của thiếu niên văn chương đối với các chứng cớ đích thực về kinh nghiệm của một môi trường và của một thời kì hay về những thiết chế lịch sử - phòng khách, nhóm tao đàn, giang hồ… - và ức chế sự ngạc nhiên mà các chứng cớ có thể tạo ra.

Như vậy, trường của những sự chiếm giữ các vị thế khả thể có thể hiện ra *theo nghĩa của sắp xếp/đầu tư* (nghĩa kép) dưới hình thức của một cấu trúc các xác suất nào đó, những lợi ích hay những mất mát có thể cả trên phương diện vật chất lẫn tượng trưng. Nhưng cấu trúc này luôn bao hàm

một phần sự bất định, lại có liên quan tới việc là - đặc biệt trong một trường ít được thiết chế như vậy - các tác nhân, dù những sự cần thiết gắn với vị thế của họ chặt chẽ đến đâu đi nữa, đều luôn có một đường biên khách quan đầy tự do (mà họ có thể hay không hiểu được tùy xu hướng "chủ quan" của mình) và rằng những sự tự do đó được thêm vào trong trò chơi bi a của những tương tác mang tính cấu trúc, thế là sự tương tác ấy mở ra một chỗ đứng - nhất là trong các giai đoạn khủng hoảng - đối với những chiến lược có khả năng đảo ngược sự phân bổ thiết lập sẵn bằng những may mắn và những lợi ích thuận cho đường biên vận hành sẵn có.

Nghĩa là, những lỗ hổng cấu trúc của một hệ thống gồm những khả thể - hệ thống hẳn là không bao giờ hiện ra như vốn có trong kinh nghiệm chủ quan của các tác nhân (ngược lại với những gì mà việc tái kiến tạo *ex post [đã nói ở trên] có* thể khiến ta phải tin) - không thể được lấp đầy bằng tính năng huyền diệu của một dạng xu thế ở hệ thống tự hoàn tất: lời kêu gọi mà các lỗ hổng cấu trúc chứa đựng bao giờ cũng chỉ được đáp ứng bởi những người - do vị thế của họ trong trường, do tập tính [habitus] của họ, do quan hệ (thường là sự không ăn nhập) giữa cả hai - khá tự do đối với những bó buộc gắn với cấu trúc để có thể hấp thụ, như là công việc của riêng họ, một khả năng tiềm tàng, điều theo nghĩa nào đó chỉ tồn tại vì họ. Điều sau đó mang đến cho công việc của họ những hình thức của sự tiền định.

Cấu trúc và sự thay đổi: những cuộc đấu tranh nội bộ và cách mạng thường trực

Ra đời từ bản thân cấu trúc của trường, nghĩa là từ những sự đối lập đồng bộ giữa những vị thế đối lập nhau (thống trị/bị trị, được vinh danh/mới tập sự, chính thống/dị giáo, già/trẻ…), những sự thay đổi xảy đến

thường xuyên bên trong trường sản xuất hạn chế là hoàn toàn độc lập về nguyên tắc với những thay đổi bên ngoài, những điều này dường như quyết định những thay đổi bên trong vì chúng đi cùng với nhau về mặt thời gian (và điều đó thậm chí nếu chúng phần nào có được thành công sau này là nhờ sự gặp gỡ "kì diệu" giữa những loạt nhân quả - lớn lao - độc lập với nhau).

Thay đổi hoàn toàn khi xảy đến trong một không gian các vị thế - được định nghĩa một cách khách quan bởi khoảng cách chia tách chúng - đã quyết định một sự thay đổi được khái quát. Điều này có nghĩa là không cần phải tìm kiếm một địa điểm ưu tiên của sự thay đổi. Đúng là sáng kiến của sự thay đổi hầu như, theo định nghĩa, là thuộc về những kẻ mới vào trường lực, tức là những người trẻ nhất, cũng là những người không có một chút gì về vốn liếng đặc thù, và trong một vũ trụ ở đó tồn tại là khác biệt, nghĩa là chiếm một vị thế khác biệt và đặc trưng thì họ chỉ tồn tại càng vì họ khẳng định được bản sắc của riêng mình dù không cần đến việc muốn thế, nghĩa là sự khác biệt của họ, càng vì họ làm cho bản sắc của mình hiện ra và được nhận ra ("có danh với núi sông") khi đặt ra những mẫu hình tư duy có hiệu lực và những cách nói mới bằng việc đoạn tuyệt với những cách tư duy hiện hình, do thế có thể làm bối rối nhờ "sự tối tăm" và "không nguyên cớ" của họ.

Vì là việc chiếm giữ các vị thế đối với phần lớn là được định nghĩa theo lối phủ định trong quan hệ với kẻ khác, thực ra chúng thường gần như rỗng, được quy về một quyết định thách thức, chối bỏ, đoạn tuyệt: các nhà văn "trẻ" nhất về mặt cấu trúc (những người có thể là cũng già về mặt sinh học như những kẻ "cũ" mà họ mong muốn vượt qua), nghĩa là ít được thừa nhận nhất trên tiến trình thành chính thức, từ chối điều từng có và từng được làm bởi những người đi trước có tiếng tăm hơn, tất cả những điều này định nghĩa dưới con mắt họ là "sự lụ khụ", về thi pháp hay những cái

khác (mà đôi khi họ ném vào sự *giễu nhại),* và họ cũng làm như gạt bỏ tất cả những dấu hiệu *già về mặt xã hội,* như những biểu hiệu vinh danh nội bộ (Viện Hàn lâm…) hay bên ngoài (thành công); về phía mình, các tác giả được vinh danh tìm thấy những chỉ dấu rõ ràng của một "ý định khổng lồ và trống rỗng", như Zola nói, trong tính chất duy ý chí và cưỡng bức của một vài ý định vượt bỏ. Và quả thật càng tiến vào trong lịch sử, nghĩa là trong tiến trình tự chủ hóa của trường, thì các bản tuyên ngôn (chỉ cần nghĩ tới *Tuyên ngôn siêu thực)* càng có xu thế giảm dần về những biểu hiện thuần túy của sự khác biệt (mà không thể vì thế kết luận rằng họ có hứng thú tìm kiếm sự phân biệt do ích kỉ)[515].

Làm sao lại không nhận ra hiệu ứng của sự cần thiết tự phân biệt trong việc Breton - ta có thể tìm nhiều ví dụ tương tự - muốn đoạn tuyệt với NRF của Gide và Valéry hơn là sự phụ thuộc, điều ấy đối lập với sự bảo trợ và che chở, hay là việc ông nhất quyết khẳng định cái khác biệt của mình trong quan hệ với các nhóm cạnh tranh như của Tzara hay của Goll và Dermée, những người cũng đòi cho phong trào của mình cái tên chủ nghĩa siêu thực[516]. Ngay khi tác phẩm chiếm xong một vị thế khác biệt, có thể có tiếng tăm, trong không gian được tạo nên theo lịch sử bởi những tác phẩm cùng tồn tại, và qua đó thành những tác phẩm cạnh tranh - chúng bằng quan hệ tương hỗ của mình vạch ra không gian các hành vi chiếm giữ vị thế khả thể, như sự kéo dài, sự vượt bỏ, sự đứt đoạn - thì tác phẩm nổi tiếng và được thừa nhận đó đã định nghĩa những tác phẩm khác qua một đánh giá theo hành vi, điều vốn quyết định sự vận động bằng *giá trị khác biệt* của chúng.

Có thể cần phải viết lại, trong tầm nhìn này, lịch sử những trào lưu thi pháp được dựng lên lần lượt chống lại những hóa thân liên tiếp của đại diện tiêu biểu cho nhà thơ, Lamartine, Hugo, Baudelaire hay Mallarmé,

bằng việc dựa trên những văn bản quan trọng cấu thành và xác lập như lời dẫn, chương trình hay tuyên ngôn; cần cố gắng khám phá lại cấu hình khách quan của không gian các hình thức và các gương mặt khả thể hay bất khả tựa như cái cấu hình ấy đã hiện ra trước từng người trong số các nghệ sĩ đổi mới vĩ đại và khám phá lại việc thể hiện mà từng người trong số họ tạo ra cho mình bằng chức trách cách mạng như những hình thức phải phá bỏ, những bài sonnet, thể thơ alexandrin, những bài thơ và những thứ "rằn rĩ thi vị", những thủ pháp tu từ cần phải bị phá hủy, việc so sánh, ẩn dụ, nội dung và các tình cảm cần loại trừ, chủ nghĩa trữ tình, sự dào dạt cảm xúc, tâm lí học. Tất cả diễn ra như thể bằng việc trục xuất khỏi vũ trụ thơ ca chính thống những cách thức mà tính chất quy ước của nó bị lột bỏ dưới hiệu ứng của sự hao mòn, mỗi một cuộc cách mạng đó góp phần vào một dạng phân tích lịch sử của ngôn ngữ thi pháp, thứ ngôn ngữ có xu thế cô lập các thủ pháp và các hiệu ứng đặc thù nhất, như sự đoạn tuyệt tính chất song đối âm vị ngữ nghĩa[517] [parallélisme phonosemantique[518]].

Lịch sử tiểu thuyết, ít ra là từ Flaubert, cũng có thể được miêu tả như một cố gắng lâu dài để "giết chết tính tiểu thuyết[519]", theo lời của Edmond de Goncourt, nghĩa là để thanh lọc tiểu thuyết khỏi mọi thứ có the định nghĩa nên nó như cốt truyện, nhân vật, hành động, nhân vật chính-anh hùng: từ Flaubert điều ấy và giấc mơ về "cuốn sách về không gì cả" [un livre sur rien] hay anh em Goncourt và tham vọng về "một tiểu thuyết không lắt léo, không cốt truyện, không mua vui theo lối tầm thường[520]" cho tới "Tiểu thuyết Mới" và sự tan rã của truyện kể theo lối tuyến tính và ở Claude Simon, đó là sự tìm kiếm một kết cấu hầu như có tính hội họa (hay âm nhạc), được đặt trên những sự quay lại đều đặn và những sự tương ứng nội tại của một số lượng hữu hạn những yếu tố trần thuật, những tình

thuống, các nhân vật, địa điểm, hành động, được lặp lại nhiều lần, do thay đổi hay biến đổi.

Thứ tiểu thuyết "thuần túy" này hiển nhiên cần đến một cách đọc mới, cho tới khi đó được dành cho tho ca, mà giới hạn "lí tưởng" của nó là bài tập kinh viện giải đoán và giải trí dựa trên việc đọc lặp đi lặp lại. Quả thực, việc viết lách chỉ có thể nhận thêm sự chờ đợi một lối đọc vô cùng đòi hỏi vì nó diễn ra trong một trường ở đó được hiện thực hóa những điều kiện hạnh phúc của yêu cầu này: tiểu thuyết "thuần túy" là sản phẩm của một trường ở trong đó ranh giới có xu hướng bị phá bỏ giữa nhà phê bình và nhà văn, người chỉ làm rất tốt lí thuyết cho các tiểu thuyết của mình vì rằng một suy nghĩ phản tư và phê bình về tiểu thuyết và về lịch sử tiểu thuyết vận hành trong chính các tiểu thuyết của ông, điều ấy không ngừng nhắc ta về quy chế hư cấu của chúng[521]. Không nhân lên vô vàn những ví dụ như thế về sự phản tư kép này, người ta có thể ngược xa hơn vào quá khứ chỉ ra điều này trong tâm điểm của *Tuyên ngôn Dada,* diễn văn đầy những mâu thuẫn vừa muốn như nó vốn có, tức là một tuyên ngôn, vừa muốn là một suy tư phê bình về chính sự tồn tại của mình, tức là một phản tuyên ngôn, thế là một tuyên ngôn tự hủy[522].

Tương tự, René Leibowitz miêu tả tác phẩm cách mạng của Schoenberg, Berg và Webern[523] như là sản phẩm của sự có ý thức và vận hành có hệ thống, và theo cách diễn đạt của ông là "siêu hệ quả" [ultra- conséquente], của những nguyên lí vốn luôn thuộc trạng thái ngầm ẩn ở toàn bộ truyền thống âm nhạc, giờ hãy còn hiện diện toàn bộ ở những tác phẩm đã vượt qua và hoàn tất truyền thống theo một cách thức khác: như ông quan sát thấy rằng khi chiếm lấy hòa âm quãng chín, mà các nhạc sĩ lãng mạn hiếm khi sử dụng, và trong những vị trí giai điệu căn bản, Schoenberg "có ý thức quyết định tự giải phóng" và sử dụng điều đó trong tất cả những sự đảo lộn

có thể. Và ông còn viết: "Chính giờ đây việc có ý thức hoàn toàn về nguyên tắc kết cấu căn bản, vốn ngầm ẩn trong toàn bộ tiến trình trước đó của nhạc phức điệu, trở nên lần đầu tiên hiển ngôn trong sự nghiệp của Schoenberg: đó là nguyên tắc về *sự phát triển liên tục*"[524]. Cuối cùng, tóm tắt những tri thức căn bản có được từ Schoenberg, ông viết: "Tất cả những điều đó nói chung chỉ làm cho vinh danh theo cách thẳng thắn và có hệ thống hơn một trạng thái sự vật, điều dưới một hình thức ít thẳng thắn và ít hệ thống hơn đã tồn tại trong những tác phẩm cuối cùng theo lối điệu tính [tonal] của bản thân Schoenberg, và cho tới một độ nào đó trong cả một vài tác phẩm của Wagner"[525]. Làm sao không nhận ra ở đó một logic đã tìm được cách diễn đạt tiêu biểu nhất của mình trong các trường hợp toán học? Như Daval và Guilbaud đã chứng minh nhân nói đến phương pháp quy nạp hay là lập luận truy chứng, "dạng suy luận dựa trên suy luận hay là suy luận độ hai"[526], cái logic đó đưa nhà toán học tới việc lao động không ngừng trên sản phẩm của công việc các nhà toán học trước đó, khách quan hóa các bài toán từng hiện diện trong các tác phẩm của họ, nhưng ở trạng thái ngầm ẩn.

Tính phản tư và "sự ngây thơ"

Sự vận động của trường sản xuất văn hóa đến một sự tự trị lớn hơn được đi kèm một chuyển động hướng đến một tính *phản tư* lớn hơn, điều dẫn từng "thể loại" tới một dạng tự chỉ trích chính mình, chính nguyên tắc của mình, các tiền giả định của riêng mình: và càng thường xuyên hơn việc tác phẩm nghệ thuật, thứ *vanitas*[527] tự tố cáo như thế, bao hàm một dạng tự giễu cợt chính mình. Thực vậy, tùy theo mức độ trường tự khép mình, việc làm chủ theo cách thực hành đối với các tri thức đặc thù của toàn bộ

lịch sử thể loại - những điều được khách quan hóa trong các tác phẩm quá khứ và được ghi lại, được thành quy tắc, thành chuẩn mực bởi cả tập thể các nhà chuyên nghiệp bảo vệ và vinh danh gồm các nhà lịch sử nghệ thuật và văn học, những nhà diễn giảng và các nhà phân tích - tham gia các điều kiện bước vào trường sản xuất hạn chế. Lịch sử của trường thực sự là không thể đảo ngược; và các sản phẩm của lịch sử tương đối tự trị này cho thấy một dạng *tính lũy tích*.

Một cách nghịch lí, sự hiện diện của quá khứ đặc thù chưa bao giờ rõ rệt đến thế ở những nhà sản xuất sáng tạo tiền phong, những người bị quyết định bởi quá khứ cho tới trong ý định của họ vượt qua quá khứ, bản thân ý định đó có liên quan đến một trạng thái của lịch sử trường: nếu trường có một lịch sử được định hướng và lũy tích, thì đó là bản thân ý định *vượt qua* - điều đã định nghĩa theo nghĩa đen phái tiền phong - đã là sự đạt tới đích của toàn bộ một lịch sử và rằng ý định tất yếu được đặt trong quan hệ với tất cả các hoạt động vượt qua, nghĩa là so với tất cả những hoạt động vượt qua đã trở nên cũ trong bản thân cấu trúc của trường và trong không gian các khả thể mà trường đòi hỏi ở những kẻ mới bước chân vào. Nghĩa là điều xảy ra trong trường càng ngày càng có quan hệ với lịch sử đặc thù của trường, do thế càng ngày càng khó *suy ra* trực tiếp từ trạng thái của thế giới xã hội vào thời điểm được xem xét. Bản thân logic của trường có xu hướng lựa chọn và tôn vinh tất cả những đứt gãy chính thức với lịch sử từng được khách quan hóa trong cấu trúc của trường, nghĩa là những sự đứt đoạn vốn là sản phẩm của một xu thế được tạo ra bởi lịch sử trường và được thông báo của lịch sử này, do thế gắn vào tính liên tục của trường.

Như vậy, toàn bộ lịch sử trường là đặc điểm nội tại của từng trạng thái trường trong số đó, và để có thể vừa tầm của những đòi hỏi khách quan của trường, trong tư cách nhà sản xuất sáng tạo cũng như tư cách người tiêu thụ cần phải *sở hữu* một sự làm chủ thực tiễn hay lí thuyết với lịch sử này

và với không gian những khả thể, ở đó lịch sử sống sót được. Quyền được bước vào mà mọi kẻ mới đến phải trả phí không là gì khác ngoài việc làm chủ được tổng thể các hiểu biết lập nên *tính vấn đề đương có hiệu lực*. Mọi sự chất vấn đều nổi lên từ một truyền thống, từ một sự làm chủ thực tế hay lí thuyết đối với *di sản,* thứ vốn gắn vào bản thân cấu trúc của trường, như một *trạng thái sự vật* bị che đi bởi chính sự hiển nhiên của sự vật; trạng thái ấy xác định khả năng có thể và không thể suy tư, và mở ra không gian những câu hỏi và câu trả lời có thể. Điều ấy đặc biệt được thấy rõ trong trường hợp các khoa học tiên tiến nhất - nơi việc làm chủ các lí thuyết, các phương pháp và các kĩ thuật là điều kiện cho việc tiếp cận với thế giới các vấn đề - là những người làm nghề thống nhất với nhau để xem là quan trọng hay có ý nghĩa.

Một cách đầy nghịch lí là việc thông tin giữa những người làm nghề và những người ngoại đạo hẳn là không bao giờ khó như trong trường hợp các khoa học xã hội, ở đó sự cản trở cho lối vào về mặt xã hội khó thấy hơn: việc không biết tới tính vấn đề đặc thù - thứ được tạo nên theo tiến trình lịch sử trong trường và so với đó những giải pháp được chuyên gia đề xuất có ý nghĩa của mình - dẫn tới việc xử lí các phân tích khoa học như những câu trả lời cho lẽ thường, cho những nghi vấn thực tiễn, đạo đức hay chính trị, nghĩa là như *dư luận,* như những sự "tấn công" thường xuyên nhất (do hiệu ứng của việc hé lộ bí mật mà chúng tạo nên). *Thói sính chữ [allodoxia]*[528] có tính cấu trúc này được khuyến khích bởi việc là người ta luôn tìm được trong bản thân trường những "kẻ ngây thơ" (không nhất thiết vô tội) - những người vì không nắm giữ các phương tiện tư thuyết và công nghệ quản lí đối với vấn đề đang hiện hành - đã đưa vào trường các vấn đề xã hội ở trạng thái thô phác mà không hề khiến chúng phải chịu sự chuyển vị cần thiết nhằm tạo nên chúng như những vấn đề xã hội học, như trao một sự phê chuẩn về hình thức cho vấn đề chấp thuận tán

đồng [endoxique][529] - thường luôn có tính chính trị - mà những người ngoại đạo hình dung về công việc sản xuất khoa học.

Trong trường nghệ thuật đạt tới một mức cao của sự vận động, không có chỗ cho những ai không biết lịch sử của trường và tất cả những gì sự vận động đó gây ra, như ví dụ một quan hệ nào đó đầy nghịch lí với di sản của lịch sử. Chính trường còn kiến tạo và tôn vinh như cần có đối với những ai mà việc họ không biết logic trò chơi gọi họ như những kẻ "ngây thơ". Để tin điều này, chỉ cần so sánh một cách có phương pháp kiểu "họa sĩ đồ vật" là Nhân viên thuế quan Rousseau[530], hoàn toàn "được tạo ra" bởi trường như một thứ đồ chơi, với người có lẽ đã "khám phá" ra ông (ông là nhà phát minh ra Brisset[531] mà ông gọi là "Nhân viên thuế quan Rousseau của ngữ văn học") là Marcel Duchamp, người sáng lập một nghệ thuật "vẽ" khi hàm ý không chỉ nghệ thuật tạo ra một tác phẩm mà còn cả thứ nghệ thuật *biểu diễn* như họa sĩ. Không được quên rằng cả hai nhân vật này, được phú cho những đặc tính đầy tương phản mà không một nhà viết tiểu sử nào dám nghĩ có thể xếp cạnh nhau, có ít nhất điểm chung là chỉ tồn tại như các họa sĩ đối với hậu thế do hiệu ứng của logic hoàn toàn đặc thù của một trường đạt tới mức tự trị cao và được dung chứa bởi một truyền thống đoạn tuyệt thường trực với truyền thống mĩ học.

Nhân viên thuế quan Rousseau không hề có "tiểu sử" theo nghĩa lịch sử cuộc đời xứng đáng được kể hay được chép lại[532]; là viên chức cấp thấp, người yêu thương Eugénie Léonie V., cô nhân viên bán hàng ở "Kinh tế nội trợ", ông chỉ có khách hàng mua tranh là "những người khiêm nhường dành chút ít giá trị cho các tác phẩm của ông"; biết bao đặc điểm giống như những vẻ giễu cợt và biến nhân vật của Courteline và Labiche[533] này thành nạn nhân trong những màn diễn tàn nhẫn vinh danh đầy bông đùa

được dựng nên bởi những "người bạn" của ông, họa sĩ như Picasso hay nhà thơ như Appolinaire, và tính cách nhại không hẳn thoát khỏi ông hoàn toàn[534]. Không có lịch sử [cuộc đời - ND], ông cũng không có cả chuyện văn hóa và nghề nghiệp: ông bắt đầu nghề nghiệp [họa sĩ - ND] vào lúc 42 tuổi và nhờ Đấu xảo thế giới năm 1889 mà có được phần chính trong việc đào tạo thẩm mĩ của mình; các lựa chọn mà ông thực hiện - cả trong chủ đề lẫn cách thức - xuất hiện như việc hiện thực hóa một thứ "thẩm mĩ" bình dân hay tiểu tư sản - thứ thẩm mĩ được thể hiện trong việc sản xuất sáng tạo nhiếp ảnh thông thường - nhưng được định hướng bởi ý định có tính *sính cái đẹp [allodoxia]* sâu sắc của một người ngưỡng mộ các họa sĩ hàn lâm như Clément, Bonnat, Jérome, mà ông tin là bắt chước những cảnh thần thoại và ẩn dụ như *Sư tử cái gặp báo* [La Lionne rencontrant un jaguar], *Tình yêu trong cũi loài thú hoang* [L'Amour dans la cage des fauves], *Thánh Jérôme ngủ trên sư tử* [Saint Jérôme endormi sur un lion] (Những sự ngưỡng mộ hàn lâm này hẳn là không phải không có quan hệ với những bản vẽ nghiên cứu thứ hai được bắt đầu, nghĩa là *bị ngắt quãng* sớm, của Rousseau[535]).

Người ta thường nói rằng Rousseau "chép" những tác phẩm của mình, hay là. ông dùng chổi quét loại to [pantographe] để sản xuất các bức họa mà tiếp đó ông mải mê "tô màu", theo kĩ thuật tô các hình của sách thiếu nhi. Người ta cũng tìm được nhiều "bản gốc" trong số những "bản chép lại" ở các ấn bản phổ thông, tạp chí minh họa, các bản minh họa cho tiểu thuyết feuilleton (nhất là cuốn *Chiến tranh),* album cho trẻ em, ảnh chụp (nhất là *Lính pháo binh* của Guggenheim Museum, *Một tối tân hôn ở quê, Xe bò của lão Juniet*[536]*)*. Nhưng người ta không thấy là toàn bộ các đặc điểm chủ đề và phong cách tiêu biểu nhất trong tác phẩm của ông là những đặc điểm của "mĩ học" được biểu lộ qua việc thực hành chụp ảnh các tầng

lớp dân chúng hay tiểu tư sản: thường được đặt ở trung tâm hình ảnh, theo một kiểu trực diện cứng nhắc hay đôi khi thô ráp *(Thiếu nữ hoa hồng,* Philadelphie), các nhân vật đều có những biểu tượng hay biểu trưng cho trạng thái của họ, điều gần như luôn hiện diện theo truyền thuyết và phải mang đến lí do tồn tại cho bức tranh. Như vậy, giống như trong bức ảnh dân dã tôn vinh cuộc gặp gỡ giữa một địa điểm có tính biểu tượng và một nhân vật, trong bức tranh được đặt tên đầy "ngây thơ" là *Chính tôi,* họa sĩ có tất cả các đặc điểm cho chức trách của mình, bảng màu, cọ vẽ, mũ nồi, và Paris được chỉ định bằng tất cả những biểu tượng có thể cho phép nhận diện như cầu sông Seine, tháp Eiffel. Các thời điểm mà ông cố định trong tranh là những ngày chủ nhật của đời sống tiểu tư sản, và các nhân vật của ông với tất cả những phụ kiện cần thiết cho ngày lễ, cổ giả tuyệt đẹp, ria lấp lánh, áo khoác redingote đen, tạo dáng trước thợ chụp ảnh - người có trách nhiệm làm cho thật trang trọng những thời điểm trang trọng để thể hiện hoặc tạo nên những mối quan hệ xã hội. Các mối quan hệ được làm cho nổi bật bằng cách biến chúng trở thành biểu tượng: trong *Một tối tân hôn ở quê,* những bàn tay (rất khó xử lí) được giấu đi, trừ bàn tay của cô dâu đang xiết lấy bàn tay của chú rể. Thậm chí khi ông chép lại một mẫu được vay mượn từ truyền thống hàn lâm, Rousseau cũng đưa vào đó cái nhìn "công chức hóa" của mình. Như trong *Tứ tấu hạnh phúc [Heureux Quartuor],* họa sĩ buộc những yếu tố khác nhau phải chịu một sự thay đổi quy chế chức năng, như đàn ông, đàn bà, thiên thần nhỏ, thú vật, mà ông mượn từ bức tranh *Sự thánh thiện* [Innocence] của Jérôme, mà Dora Vallier đã chứng minh: thiên thần nhỏ tham gia vào cảnh và chú hươu nhỏ trở thành một chú chó, biểu tượng của sự trung thành gán nghĩa ẩn dụ cho tình yêu[537]. Và những vay mượn thoáng qua đó là một kiểu của người sao chép bằng lắp ghép [plagiaire bricoleur] vốn hoàn toàn không biết đến

những sự chiếm hữu nhại một cách kín đáo và cách tạo khoảng cách sao cho tinh tế mà những người tinh vi nhất cùng thời ông dễ dàng thực hiện.

Nghĩa là, những sản phẩm này của một ý đồ nghệ thuật tiêu biểu cho "thẩm mĩ" bình dân đưa vào đó, do chính bản thân sự "ngây thơ" của họ, một *khoảng cách,* thứ có khả năng hấp dẫn các nghệ sĩ tân tiến nhất: "Tôi rất yêu, Rimbaud nói, những bức họa ngô nghê, phía dưới thân cửa, các họa tiết, các bức tranh về người làm trò, những biển hiệu, những dòng chữ trang trí bình dân, những khúc ca, những nhịp điệu ngây thơ"[538]. Quả thực, theo một logic tìm được giới hạn của mình bằng những việc sản xuất được tập trung dưới cái tên nghệ thuật thô mộc [art brut], dạng *nghệ thuật tự nhiên* chỉ tồn tại như vốn có theo một nghị định *trừu tượng* trong số những thứ tinh tế nhất, nhân viên Thuế quan Rousseau - như mọi "nghệ sĩ ngây thơ", tức là các họa sĩ ngày chủ nhật[539] sinh ra từ khi về hưu hoặc từ các kì nghỉ phép - hoàn toàn được trường nghệ thuật *tạo ra*. Là tạo vật sáng tạo cần được sản xuất với tư cách người sáng tạo chính danh, dưới hình thức của nhân vật Thuế quan Rousseau, nhằm chính danh sản phẩm của mình[540], ông mang đến cho trường, mà không hề biết, một cơ hội thực hiện một vài khả thể sẽ được ghi nhận một cách khách quan như sau: "Nếu ông mất sớm hơn hai lăm năm, nghĩa là thay vì mất năm 1910, ông lại mất năm 1884, trước khi thành lập Salon các nghệ sĩ độc lập, thì hẳn chúng ta sẽ không biết gì về ông"[541]. Các nhà phê bình và các nghệ sĩ không thể để cho "người nghệ sĩ" này bước vào đời sống hội họa, người chẳng nợ gì ở lịch sử hội họa - người như Dora Vallier nói "hưởng một cuộc nổi loạn thẩm mĩ mà thậm chí mình chẳng biết" - ngoài việc áp dụng cho ông một cái nhìn lịch sử, đặt ông vào trong không gian của những khả thể nghệ thuật vốn gợi ra, nhân chuyện này, những tác phẩm hay tác giả có thể chính ông cũng không biết, và dù sao thực chất cũng xa lạ với ý định của ông, những

hình ảnh của Epinal, việc dệt thảm của Bayeux, Paolo Uccello hay những người Hà Lan. Tương tự thế, các "nhà lí thuyết" của nghệ thuật thô mộc chỉ có thể tạo nên những sáng tạo nghệ thuật ở các trẻ em hay những người bị phân lập [schizophrène] như một hình thức giới hạn của nghệ thuật vị nghệ thuật, theo một dạng ngược nghĩa tuyệt đối, vì họ không biết rằng những sáng tạo/sản xuất chỉ có thể xuất hiện như vốn có dưới một con mắt được tạo ra/được sản xuất, như của chính họ, bởi trường nghệ thuật, do thế được chứa đựng trong lịch sử của trường này[542]: chính toàn bộ lịch sử trường nghệ thuật quyết định (hoặc làm cho có thể) bước tiến đầy mâu thuẫn và cần thiết được dành cho thất bại, mà qua đó các nghệ sĩ nhắm tới việc tạo nên những nghệ sĩ chống lại định nghĩa lịch sử về người nghệ sĩ. Thứ nghệ thuật mộc này, nghĩa là rất tự nhiên, không có sự bồi đắp, chỉ thực hiện một sự mê hoặc như thế càng vì nghệ thuật sáng tạo của "người khám phá" có văn hóa cao - người làm cho nghệ thuật tồn tại như vốn có - đạt tới được việc được quên đi hoặc khiến cho mình được quên đi (trong khi tự khẳng định như một trong những hình thức tối cao của tự do "sáng tạo"): được tạo nên như thế thành nghệ thuật mà không có nghệ sĩ, không có nghệ thuật tự nhiên, được nổi lên từ một năng lực của tự nhiên, thứ nghệ thuật mộc giành được tình cảm từ một nhu cầu thần kì, theo cách một bản *Iliade* được viết bởi một con khỉ đánh máy, cung cấp như thế sự biện minh cao nhất cho ý hệ kiểu thủ lĩnh [charismatique] của người sáng tạo thiên bẩm. Rất có ý nghĩa là những gì chặt chẽ nhất, do thế là không chặt chẽ nhất, từ các nhà lí thuyết này về văn hóa tự nhiên (Roger Cardinal chẳng hạn) khiếm diện khỏi toàn bộ mối quan hệ với trường nghệ thuật, và nhất là khỏi mọi sự học, tiêu chí quyết định nhất cho việc thuộc về nghệ thuật mộc (chỉ hoàn toàn đáp ứng cho tiêu chí này là các họa sĩ tâm thần phân lập và vài nhân vật đặc thù như kiểu Sottie Wilson - sinh năm 1890 - vốn là nhà buôn lưu động sớm khám phá ra trong mình một năng lực họa sĩ minh họa

và, có những bức tranh được treo trong các phòng tranh và bảo tàng nghệ thuật hiện đại ở New York, Luân Đôn hay Paris, ông được các nhà thẩm định theo đuổi, nhưng muốn đứng ở bên lề và xuống đường bán những bức tranh, mà phòng tranh bán với giá đắt gấp hai trăm lần).

Chẳng phải ngẫu nhiên mà lịch sử của trường nghệ thuật mang đến gần như đồng thời hệ hình nghệ sĩ "ngây thơ" và sự đối lập tuyệt đối, cũng thuộc chính hệ hình này, là họa sĩ "xảo quyệt" xuất sắc, Marcel Duchamp. Xuất thân từ một gia đình nghệ sĩ - ông ngoại Émile Frédéric Nicolle là họa sĩ và nghệ nhân tranh khắc, anh cả Jaques Villon là họa sĩ, người anh thứ Raymond Duchamp-Villon là nhà tạc tượng theo trường phái lập thể, chị lớn là họa sĩ - Marcel Duchamp ở trong trường nghệ thuật giống như cá trong nước vậy. Vào năm 1904, sau khi nhận bằng tú tài - bằng cấp hiếm đối với các họa sĩ đương thời - ông tới Paris ở nhà anh mình Jaques, thường tới Viện Hàn lâm Julian, có mặt đầy đủ trong những cuộc gặp họa sĩ và nhà văn tiền phong diễn ra ở nhà anh Raymond, và ở 20 tuổi ông đã thử nghiệm tất cả các bút pháp. Thường xuyên đoạn tuyệt với các quy ước, dù là của các nhà tiền phong, như từ chối tranh khỏa thân ở các họa sĩ lập thể (với bức *Khỏa thân bước xuống một cầu thang* - Nu descendant un escalier), ông không ngừng khẳng định ý muốn "đi xa hơn", vượt qua tất cả những tham vọng quá khứ hay hiện tại, đạt tới một dạng cách mạng thường trực.

Nhưng trong trường hợp của ông, đó là một ý định có ý thức và được trang bị vì dựa trên tri thức trực tiếp của mọi tham vọng quá khứ hay hiện tại, ý định khôi phục danh dự hội họa bằng việc bứt ra khỏi "khía cạnh thể chất", "chỉ duy võng mạc" để "tái tạo các ý tưởng" (do thế tên gọi rất quan trọng). "Tôi chán ngấy, ông nói, với việc nói *dốt như một họa sĩ",* và ông thường viện đến không gian bốn chiều và hình học phi Euclide để thoát khỏi "những sự nhạt nhẽo quán cà phê và xưởng họa". Làm việc cực kì tỉ

mẩn, ông tạo ra những đồ vật mà việc sản xuất ra chúng như tác phẩm nghệ thuật giả định việc sản xuất của nhà sản xuất như người nghệ sĩ: ông sáng chế ra *ready-made* [hàng làm sẵn], đồ vật được sản xuất sẵn này hứa hẹn trở thành sản phẩm mĩ nghệ nhờ một nỗ lực tượng trưng ở người nghệ sĩ, thường được hiểu như một thứ chơi chữ [calembour]. Đối với người gần gũi với Brisset và Roussel[543] này, trò chơi chữ, dạng *ready-made* ngôn từ, cho thấy những mối quan hệ ý nghĩa bất ngờ, giống như việc đồ *ready-made* cho thấy những khía cạnh được giấu kín của đồ vật khi tách riêng chúng ra khỏi khung cảnh quen thuộc mà chúng vẫn mang ý nghía và chức năng hằng ngày.

Rất có ý nghĩa là vào đúng lúc Duchamp quyết định làm nghệ sĩ, trò chơi chữ - vốn là một trong những đặc điểm tiêu biểu nhất của văn hóa giang hồ [bohème] (nhà triết học Colline trong *Những cảnh đời giang hồ* thực hành nó liên tục) - trở thành một trong những nền tảng của nghệ thuật *quán rượu,* thứ phát triển mạnh trên đồi Montmatre[544], ở quán Thỏ uyển chuyển [Lapin agile] (trò chơi chử theo tên của André Gil, đã vẽ biển hiệu) và ở quán Mèo đen [Chat noir] với những nhân vật như Willy, Maurice Donnay hay Alphonse Allais, quán đã khai thác cái uy tín hơi tai tiếng của môi trường nghệ sĩ bằng việc phát tán theo ý định của công chúng những câu chuyện rỉ tai về xưởng họa và những truyền thống nhạo hay nhại chỉ có ở giới nghệ sĩ (gần giống như sân khấu của Jules Romains vào một thời đại khác mang tới cho công chúng tư sản những truyền thống, khi đó rất có giá, của "tinh thần trường sư phạm cao cấp" [esprit normalien]) (Trong thời kì gần đây, tờ *Libération* sinh ra từ những rối ren của phong trào sinh viên 1968 đã phổ cập - nhờ một công chúng rộng rãi có cao vọng hay khao khát trí thức - trò chơi chữ trí thức, thứ có được hình thức chính thống ở các tác giả cao quý nhất khi ấy như Jaques Lacan, đồng thời mang đến một hình thức bị hạ giá của phong cách sống trí thức).

Bằng sự tự do hơi có phần khiêu khích, theo đó ông khẳng định quyền năng vô hạn của người sáng tạo, cùng lúc với việc do khoảng cách được nhà sản xuất thể hiện đối với việc sản xuất của bản thân mình, *hàng ready-made* đứng ở vị thế đối cực với những *"ready-made* được trợ giúp" nhưng đầy xấu hổ của Rousseau, người giấu đi những xuất xứ của mình. Nhưng nhất là, như một cờ thủ giỏi, làm chủ được sự cần thiết nội tại của trò chơi, người có thể đưa vào từng nước đi việc đoán trước những nước đi kế tiếp chắc thắng sẽ được tung ra, Duchamp tiên đoán sự diễn giải để phủ nhận chúng hoặc phá vỡ chúng; và như trong bức tranh *Cô dâu ở trường bởi những người độc thân* [La Mariée mise à nu par ses célibataires] khi sử dụng những biểu tượng huyền thoại hay giới tính, ông ý thức nhắc đến một nền văn hóa bí truyền, giả kim huyền hoặc hay tâm phân học. Bậc thầy trong nghệ thuật chơi với tất cả khả năng mà trò chơi mang lại, ông giả vờ quay trở lại với lương thức để tố cáo những diễn giải rối tít mà những nhà bình luận hăng hái nhất mang lại cho tác phẩm của ông; hay là ông để mặc mọi nghi ngờ, do sự giễu cợt hoặc hài hước, bao phủ lên ý nghĩa của một tác phẩm *dứt khoát đa nghĩa:* bằng việc nhấn mạnh như thế điều mơ hồ làm nên sự siêu nghiệm của tác phẩm so với mọi cách diễn giải, bao gồm cả những cách diễn giải của chính bản thân tác giả, ông tận dụng một cách có phương pháp khả năng của một sự đa nghĩa mong muốn, với sự tham gia của cả hệ thống các nhà diễn giải chuyên nghiệp - nghĩa là chuyên nghiệp trong việc quyết định tìm được ý nghĩa và sự cần thiết với cái giá của một công việc diễn giải hay siêu diễn giải - sự tham gia đó thuộc vào chính trường văn học, và qua đó là thuộc về ý định sáng tạo của những nha sản xuất. Người ta hiểu có thể nói về Duchamp rằng ông là "họa sĩ duy nhất giành được một vị thế trong giới nghệ thuật bằng cả những gì ông không làm lẫn những gì ông đã làm"[545]: việc từ chối vẽ (được đánh dấu bằng việc về hưu khi chưa hoàn thành bức *Grand Verre,* 1923) trở thành

một hành động nghệ thuật, dựa theo việc rất thời sự là lời từ chối Dada chia tách nghệ thuật với đời sống, kể cả hành vi nghệ thuật tối cao, tương tự trong loại im lặng chiêm ngưỡng của anh chăn cừu của Hữu thể ở Heidegger[546].

Như vậy, sự tự trị tương đối của trường càng ngày càng được khẳng định trong những tác phẩm chỉ có được đặc tính hình thức và giá trị của mình nhờ vào cấu trúc, tức là nhờ vào lịch sử của trường, luôn cấm sự "đoản mạch", nghĩa là khả năng chuyển trực tiếp từ những gì xảy ra trong thế giới xã hội tới điều xảy ra trong trường. Sự cảm nhận mà tác phẩm được tạo ra theo logic của trường cần đến là một sự cảm nhận *khắc loại* [perception différentielle], sai biệt, gắn cảm nhận từng tác phẩm cụ thể vào không gian của những tác phẩm đồng khả thể [oeuvres compossibles], do vậy quan tâm và nhạy với *những khoảng cách* so với các tác phẩm khác, đương đại hoặc đã qua. Khán giả thiếu năng lực lịch sử này thường thờ ơ với người không có những phương tiện làm nên những sự khác biệt. Kết quả là, đầy nghịch lí, sự cảm nhận và đánh giá mơ hồ về nghệ thuật này, điều vốn là sản phẩm của một sự đứt đoạn thường xuyên với lịch sử, chúng đều có xu hướng trở nên có tính lịch sử: càng ngày càng hiếm chuyện sự khoái hoạt không cần điều kiện như tri thức và ý thức về các trò chơi và về các thử thách lịch sử, mà tác phẩm là kết quả, là "bệ *đỡ*" như người ta hay nói, được tác phẩm thể hiện và nó hiển nhiên chỉ được hiểu qua so sánh và đối chiếu lịch sử[547].

Nền tảng của sự độc lập đối với những điều kiện lịch sử nằm trong tiến trình lịch sử, điều dẫn tới sự *đột sinh* của một trò chơi xã hội được giải phóng (một cách tương đối) khỏi những sự quyết định và những đòi hỏi của tình huống lịch sử: vì rằng tất cả những gì xảy ra đều gắn sự tồn tại và ý nghĩa của nó chủ yếu với logic và với lịch sử đặc thù của bản thân trò

chơi, nên trò chơi này đứng được trong sự tồn tại bằng đặc tính của *sự bền bỉ* riêng nó, nghĩa là của những sự ổn định đặc thù đã định nghĩa trò chơi và các cơ chế; giống như sự biện chứng của các vị thế, các xu thế và những việc giành vị thế, những cơ chế đó trao cho trò chơi cái *conatus* [cố gắng, nỗ lực[548] - ND] của riêng mình.

Điều này cũng đáng giá như thế với bản thân khoa học xã hội, thứ chỉ có thể tự khẳng định như vốn có, nghĩa là như được giải phóng (cũng như đó có thể vào thời điểm được xem xét) khỏi những yếu tố quyết định về mặt xã hội, chừng nào những điều kiện xã hội của sự tự trị được thiết lập đối với nhu cầu xã hội. Sự tự trị đó chỉ có thể bẻ gãy cái vòng tương đối luận được nó làm cho nổi lên bằng chính sự tồn tại của mình với điều kiện đưa ra ánh sáng những điều kiện xã hội mang tính khả thể của một tư tưởng được giải phóng khỏi những chế ước xã hội và với điều kiện chiến đấu để thiết đặt những điều kiện nào đó, trong khi vẫn tự trang bị cho mình những phương tiện, nhất là về lí thuyết, chiến đấu trong bản thân mình với những hiệu ứng khoa học luận đoạn tuyệt về mặt khoa học luận, những điều luôn hàm ý những sự đoạn tuyệt xã hội.

Chỉ lịch sử xã hội của tiến trình tự trị hóa mới có thể cho phép tính đến sự tự do đối với "khung cảnh xã hội" mà việc thiết lập quan hệ trực tiếp với những điều kiện xã hội của thời điểm đã vô hiệu hóa bằng chính sự cố gắng để giải thích. Chính trong lịch sử mà có nguyên tắc của tự do đối với lịch sử. Điều ấy không hề hàm ý là những sản phẩm "thuần túy" nhất nghệ thuật "thuần túy" hay khoa học "thuần túy", không thể làm tròn các chức năng xã hội hoàn toàn "không thuần túy" - như những chức năng phân biệt và khu biệt xã hội hay tinh tế hơn là chức năng phủ nhận thế giới xã hội, chức năng ấy như một sự chối bỏ bị đè nén rất tinh tế được gắn trong

những sự tự do và đoạn tuyệt được khoanh vùng kín kẽ ở bậc các hình thức thuần khiết.

Cung và cầu

Sự tương đồng giữa không gian nhà sản xuất và không gian người tiêu thụ, nghĩa là giữa trường văn học và trường quyền lực, là nền tảng cho sự điều chỉnh khách quan giữa cung và cầu (ở phía cực yếu thế nhất thời nhưng ưu thắng tượng trưng trong trường với những nhà văn sản xuất sáng tạo cho người ngang cơ mình, nghĩa là cho chính bản thân trường hay chính cho phân số tự trị nhất của trường này, và phía cực kia là những người sản xuất sáng tạo cho các khu vực thống trị của trường quyền lực, chẳng hạn như "sân khấu tư sản"). Ngược với điều mà Max Weber gợi ý đối với trường hợp cụ thể của tôn giáo, việc điều chỉnh theo nhu cầu không bao giờ hoàn toàn là sản phẩm của *một sự giao dịch có ý thức* giữa nhà sản xuất và người tiêu thụ, và ít ra là của một sự kiếm tìm được mong muôn của việc điều chỉnh, trừ có thể trong trường hợp những doanh nghiệp sản xuất văn hóa dị nhất, tức phụ thuộc nhất vào cái bên ngoài [entreprises hétéronomes] (bởi chính lí do này mà người ta gọi chúng là "có tính thương mại").

Chính tùy theo những sự cần thiết gắn với các vị thế ở trong trường sản xuất như không gian các vị thế khác biệt một cách khách quan (các nhà hát, các nhà xuất bản, các tờ báo, các nhà mĩ nghệ xa xỉ [maison de haute couture], các phòng trưng bày khác nhau..,), gắn liền với đó là những mối quan tâm khác nhau, mà các doanh nghiệp sản xuất văn hóa khác nhau được dẫn tới việc cung ứng những sản phẩm khác biệt nhau một cách khách quan, khi nhận được ý nghĩa và giá trị khác nhau do vị thế trong một hệ thống khoảng cách sai biệt - những khoảng cách được điều chỉnh mà

không tìm kiếm thực sự cho việc điều chỉnh - cho sự chờ đợi của những người chiếm lĩnh các vị thế tương đương trong trường quyền lực (có phần lớn những người tiêu thụ trong số những người chiếm giữ ấy). Khi mà một tác phẩm "tìm được", như người ta nói, công chúng, người hiểu và yêu thích tác phẩm, gần như đó luôn là hiệu ứng của một sự *trùng khít* của một cuộc gặp gỡ giữa loạt nhân quả độc lập riêng phần với hầu như luôn là - và dù sao không bao giờ đầy đủ cả - sản phẩm của một sự tìm kiếm có ý thức đối với việc điều chỉnh cho những sự chờ đợi của khách hàng, hay cho những đòi hỏi của việc đặt hàng hay của nhu cầu.

Sự tương đồng được thiết lập giờ đây giữa không gian sản xuất và không gian tiêu thụ là cơ sở cho một tính chất biện chứng thường trực, điều làm cho các thị hiếu khác nhau nhất tìm được những điều kiện cho sự thỏa mãn chúng trong những tác phẩm được cung cấp, các thị hiếu đó giống như sự khách quan hóa, trong khi đó các trường sản xuất lại tìm được những điều kiện tạo thành và hoạt động ở các thị hiếu, thứ đảm bảo - tức thì hoặc có độ trễ - một thị trường có những sản phẩm khác nhau.

Nếu sự hòa hợp giữa cung và cầu cho thấy được tất cả những hình thức của một sự hài hòa được xác định từ trước, thì chính mối quan hệ giữa trường sản xuất văn hóa và trường quyền lực mang hình thức của một sự tương đồng gần như hoàn hảo giữa hai cấu trúc hoán đảo [chiasme]: thực vậy, tương tự như trong trường quyền lực, vốn kinh tế tăng trưởng khi người ta đi từ các vị thế tạm thời bị chèn ép tới những vị thế tạm thời ưu thắng, trong khi mà vốn văn hóa dao động theo chiều ngược lại tương tự trong trường sản xuất văn hóa, những lợi ích kinh tế tăng lên khi người ta đi từ cực "tự trị" tới cực "dị trị" [hétéronome], hay nếu muốn ta đi từ nghệ thuật "thuần túy" sang nghệ thuật "tư sản" hay "thương mại", trong khi mà các lợi ích đặc thù lại dao động theo chiều ngược lại.

Hiệu ứng, mà ta có thể nói là tự động, của sự tương đồng cũng ủng hộ hành động của mọi thiết chế nhắm đến việc tạo điều kiện cho tiếp xúc, tương tác, thậm chí giao dịch giữa những nhóm nhà văn hay nghệ sĩ khác nhau và những nhóm khách hàng tư sản khác nhau của họ, như đặc biệt là các Viện Hàn lâm, các câu lạc bộ và có thể nhất là các phòng khách, thứ thiết chế trung gian hẳn là quan trọng nhất trong số nhiều trung gian giữa trường quyền lực và trường trí thức. Thực vậy, các phòng khách bản thân chúng tạo nên một trường cạnh tranh đối với sự tích lũy vốn xã hội và vốn tượng trưng: số lượng và chất lượng của những người quen - chính khách, nghệ sĩ, nhà văn, nhà báo… - là một thước đo tốt của sức hấp dẫn ở từng nơi gặp gỡ như vậy giữa các thành viên của các hội nhóm khác nhau và đồng thời của quyền lực, thứ có thể qua phòng khách tác động, theo hướng tích cực cho sự đồng chất, lên trường sản xuất văn hóa và lên các thang bậc vinh danh như các Viện Hàn lâm (điều ấy thấy rõ chẳng hạn trong các phân tích được Christophe Charle thực hiện về vai trò của Bà de Loyones và của Bà Cavaillet trong cuộc đối địch giữa Jules Lemaître và Anatole France[549]). Tùy theo sự đối lập của công việc và thú tiêu khiển, của tiền bạc và nghệ thuật, của hữu ích và phù phiếm, được giao phụ trách các thứ của nghệ thuật và của sở thích, sự tôn thờ riêng tư của sự tinh tế đạo đức và thẩm mĩ (tuy nhiên đó là điều kiện chủ yếu cho sự thành công trên thị trường hôn nhân), đồng thời chăm sóc những mối quan hệ xã hội của nhóm gia đình (với tư cách những nội tướng), các phụ nữ của giai cấp quý tộc và tư sản chiếm giữ trong trường quyền lực gia đình một vị thế tương tự với vị thế mà các nhà văn và nghệ sĩ có, bị cai trị bởi những kẻ thống trị, ở cạnh trường quyền lực: điều đó hẳn góp phần vào việc chuẩn bị cho họ đóng vai trò trung gian giữa thế giới nghệ thuật và thế giới tiền bạc, giữa nghệ sĩ và anh tư sản (cần hiểu như thế với sự tồn tại và các hiệu ứng của những *mối quan hệ,* đặc biệt những quan hệ được thiết lập giữa các bà vợ

quý tộc hay đại tư sản Paris và các nhà văn hay các nghệ sĩ xuất thân từ giai tầng yếu thế).

Dường như về mặt lịch sử, việc thiết tạo nên một trường sản xuất nghệ thuật tương đối tự trị - vốn đề xuất những sản phẩm *được đa dạng hóa sao cho có phong cách* - đi kèm với sự xuất hiện của hai hoặc nhiều nhóm ông chủ các ngành nghệ thuật vốn có những sự chờ đợi nghệ thuật khác nhau[550]. Nói chung người ta có thể chấp nhận rằng sự đa dạng hóa ban đầu, vốn làm nguyên tắc cho sự hoạt động của một không gian sản xuất sáng tạo với tư cách trường, chỉ có thể diễn ra nhờ vào tính đa dạng của công chúng, mà nó hiển nhiên đóng góp vào việc tạo nên như vốn thế: tương tự như giờ đây người ta không tưởng tượng được điện ảnh thử nghiệm mà không có công chúng sinh viên và trí thức hay nghệ sĩ, giống như người ta không hình dung sự xuất hiện và sự phát triển của một phái tiền phong nghệ thuật và văn chương trong suốt thế kỉ XIX mà không có công chúng được đảm bảo bằng những kẻ giang hồ văn chương và nghệ thuật tập trung ở Paris, loại công chúng ấy dù vô cùng thiếu thốn để mua [sản phẩm nghệ thuật - ND] lại giải thích được sự phát triển bậc phát hành và vinh danh đặc thù, những bậc có thể mang đến cho những người mới đến - dù là thông qua bút chiến hay tai tiếng - một hình thức làm chủ có tính tượng trưng.

Sự tương đồng giữa các vị thế trong trường văn học (v.v.) và các vị thế trong trường xã hội tổng thể không bao giờ hoàn hảo được như sự tương đồng được thiết lập giữa trường văn học và trường quyền lực, nơi thường xuyên cung cấp phần khách hàng chủ yếu. Hẳn là các nhà văn và các nghệ sĩ ở cực kinh tế yếu thế (nhưng ưu thắng về mặt tượng trưng) của trường văn học, tức tạm thời bị thống trị, có thể cảm thấy đoàn kết (ít nhất bằng sự từ chối và nổi loạn của họ) với những ai chiếm giữ các vị thế bị tộ cả về

kinh tế lẫn văn hóa trong không gian xã hội. Tuy nhiên, vì những sự tương đồng của các vị thế, dựa trên đó có các liên minh bằng hành động hay bằng suy tư, được gắn với những sự khác nhau sâu sắc về điều kiện, nên chúng không tránh khỏi những hiểu lầm, thậm chí một dạng niềm tin sai lầm về cấu trúc: sự gần gũi về cấu trúc giữa phái tiền phong văn chương và tiền phong chính trị là cơ sở cho những sự sáp lại gần nhau - giữa vô chính phủ trí thức và phong trào tượng trưng chẳng hạn - và những sự đồng quy (Mallarmé nói về cuốn sách như "vụ ám sát"), chúng không xảy ra mà không có những khoảng cách an toàn[551].

Độ vênh lệch và việc hiểu nhầm hãy còn rõ hơn giữa những người ưu thắng trong trường quyền lực và những người tương đương trong trường sản xuất văn hóa: khi họ nghĩ về mình so với những nhà sản xuất văn hóa - và đặc biệt so với các nghệ sĩ "thuần túy" - nếu những người ưu thắng có thể tự cảm thấy đứng về phía tự nhiên, phía bản năng, phía cuộc sống, phía hành động, phía nam tính, và cũng cả phía lương năng, của trật tự, của lí trí (đối lập với văn hóa, với sự nhận thức, với tư tưởng, với tính nữ…) thì họ có thể không còn vũ trang cho mình nữa bằng một vài sự đối lập trong số trên để suy tư về mối quan hệ của mình với các tầng lớp yếu thế cũng được họ tự đối lập lại, như lí thuyết đối lập với thực tiễn, tư tưởng với hành động, văn hóa với tự nhiên, lí trí với bản năng, nhận thức với cuộc sống. Và họ cần một vài đặc tính mà các nhà văn và nhất là các nghệ sĩ trao cho để tư duy về mình và tự biện minh, và trước tiên trong con mắt của họ, cần tồn tại như họ tồn tại: việc tôn thờ nghệ thuật có xu hướng càng ngày càng tham gia vào các thành phần cần thiết của nghệ thuật sống tư sản - khi "sự thờ *ơ*" với việc tiêu thụ "thuần túy" là tất yếu thông qua "tâm hồn phụ" mà anh ta mang tới - để đánh dấu khoảng cách đối với những nhu cầu căn bản của "tự nhiên" và với những ai tuân phục.

Còn những nhà sản xuất văn hóa có thể sử dụng quyền được trao cho họ, nhất là trong thời kì khủng hoảng, bởi năng lực sản xuất sáng tạo một sự thể hiện có hệ thống và phê phán về thế giới xã hội, để huy động sức mạnh tiềm tàng của những kẻ yếu thế và góp phần vào việc đảo lộn trật tự đã được thiết lập trong trường quyền lực. Vai trò cụ thể mà "các trí thức vô sản" [intellectuels proletaroides] có thể giữ trong vô số các phong trào lật đổ, tôn giáo, hay chính trị, có lẽ xuất phát từ việc là hiệu quả của sự tương đương vị thế đưa các trí thức yếu thế này tới việc đoàn kết với những người yếu thế, hiệu ứng đó thường gấp đôi lên (nhất là trong trường hợp những nhà lãnh đạo Cách mạng Pháp mà Robert Darnton đã nghiên cứu) bằng một căn cước hay ít nhất bằng một sự gần giống nhau về điều kiện; và rằng do thế tất cả đều hướng các nhà cách mạng tới việc sử dụng sự phẫn nộ và sự nổi dậy dân chúng phục vụ cho năng lực hiển ngôn và hệ thống hóa của họ.

Những cuộc đấu tranh nội bộ và những sự phê chuẩn từ bên ngoài

Những cuộc đấu tranh nội bộ theo cách nào đó được phân xử bởi những sự phê chuẩn từ bên ngoài. Thực thế, dù chúng độc lập khá nhiều *về nguyên tắc* (nghĩa là trong các nguyên nhân lẫn các lí do quyết định các cuộc đấu tranh), thì chúng vẫn diễn ra ở trong trường văn học (v.v.) và luôn phụ thuộc - *theo lối thoát của mình,* hay hoặc dở - vào sự tương ứng mà chúng có thể duy trì với những cuộc đau tranh bên ngoài (những cuộc đấu tranh diễn ra ở trường chính trị hay ở trường xã hội trong tổng thể) và phụ thuộc vào những sự ủng hộ mà kẻ này hay kẻ kia có thể tìm được. Chính là như thế mà những sự thay đổi quyết định như sự đảo lộn các loại phân tầng nội bộ của những thể loại khác nhau hay những sự biến hình của bản thân sự phân tầng các thể loại đều tác động tới cấu trúc của trường trong tổng

thể của mình, chúng trở nên khả thể do *sự tương ứng giữa những sự thay đổi nội bộ* (bản thân chúng được quyết định trực tiếp bởi những sự biến đổi của những cơ may thâm nhập vào trường văn học) và *những thay đổi bên ngoài,* những thay đổi có thể mang đến cho những nhóm nhà sản xuất sáng tạo mới (các nhà lãng mạn, các nhà văn tự nhiên chủ nghĩa, chủ nghĩa tượng trưng… kế tiếp nhau) và cho các sản phẩm của họ những người tiêu dùng trong không gian xã hội chiếm những vị thế tương đồng với các vị thế của họ trong trường, tức là những người có những xu thế và những thị hiếu được điều chỉnh theo các sản phẩm được các nhà sản xuất cung cấp.

Một cuộc cách mạng thành công, trong văn học hay hội họa (người ta sẽ chứng minh điều đó nhân nói tới Manet), là sản phẩm của cuộc gặp gỡ giữa hai tiến trình, tương đối độc lập, nổi lên trong và ngoài trường. Những kẻ mới đến dị loại - từ chối bước vào vòng xoáy tái sản xuất đơn giản, vốn dựa trên sự thừa nhận lẫn nhau của "kẻ cũ" và "người mới" - đã đoạn tuyệt với những chuẩn mực sản xuất hiện hành và gây thất vọng những sự chờ đợi của trường, họ chỉ có thể rất hay áp đặt thành công những sự thừa nhận đối với sản phẩm của mình nhờ vào những sự thay đổi từ bên ngoài: những sự thay đổi quyết định nhất là những đoạn tuyệt chính trị như những cao trào cách mạng đã thay đổi những mối quan hệ lực bên trong trường (như cuộc cách mạng 1848 đề cao lực lượng yếu thế, tạo quyết định cho một sự chuyển dịch, dù là tạm thời, của các nhà văn hướng đến "nghệ thuật xã hội"), hay là sự xuất hiện của những phạm trù người tiêu dùng mới, bởi quan hệ gần gũi với những nhà sản xuất mới, đảm bảo sự thành công cho sản phẩm của các nhà văn đó.

Hành động đảo lộn của phái tiền phong - họ làm mất tín nhiệm những quy ước đang hiện hành, nghĩa là những chuẩn mực sản xuất sáng tạo và đánh giá của mĩ học chính thống, khi làm cho những sản phẩm được thực hiện theo các chuẩn này xuất hiện như đã cũ kĩ, lỗi mốt - tìm được một sự

ủng hộ khách quan từ *việc tận dụng hiệu ứng* các tác phẩm được vinh danh. Việc tận dụng này không có gì là cơ giới cả. Trước tiên nó là kết quả từ việc trở nên nề nếp [routinisation] của sản xuất, do hiệu ứng từ hành vi ở những người theo đuôi và của những thói kinh viện, mà bản thân các trào lưu tiền phong không thoát ra được, và nó sinh ra từ sự thực hiện lặp lại và xảy lặp các biện pháp được thử thách, từ việc sử dụng không sáng tạo một nghệ thuật phát minh từng được phát minh. Ngoài ra, các tác phẩm mới nhất có xu hướng, *theo thời gian,* tạo nên công chúng của riêng mình bằng việc áp đặt các cấu trúc của bản thân chúng thông qua hiệu ứng tập nhiễm, như các phạm trù cảm nhận chính thức cả tác phẩm có thể (sao cho ta đi tới việc xem xét những tác phẩm nghệ thuật của quá khứ, như Proust từng lưu ý, và cả thế giới tự nhiên thông qua những phạm trù được vay mượn ở một nghệ thuật của quá khứ nay đã trở nên tự nhiên); sự phổ cập các chuẩn mực cảm nhận và đánh giá mà các tác phẩm có xu hướng áp đặt đi kèm với một sự *tầm thường hóa* những tác phẩm này, hay chính xác hơn là một sự tầm thường hóa hiệu ứng việc giải tầm thường hóa mà các tác phẩm đó từng thực hiện. Kiểu *lạm dụng hiệu ứng đứt gãy* này dao động không ngừng tùy theo những người tiếp nhận, và nhất là tùy theo mức độ cũ kĩ của việc họ đứng trước tác phẩm mới mẻ, và đồng thời, tùy theo độ gần gũi của họ với ở các giá trị tiền phong, khi về bản chất những người tiêu thụ cảnh giác nhất (và trước tiên những người cạnh tranh và trong số đó chủ yếu là những học trò trực tiếp nhất) có khuynh hướng rõ nhất trong việc cảm nhận một cảm xúc chán chường và trong việc định vị những cách thức, mánh lới, thậm chí những thói kì quặc làm nên sự độc đáo ban đầu của trào lưu. Rõ ràng là việc tầm thường hóa chỉ trở nên rõ hơn hay nhanh hơn do thói học đòi [snobisme], tức là thói nhất quyết tìm kiếm sự khác biệt so với sở thích chung, sự khác biệt đó đưa vào trong việc tiêu thụ một logic tương

tự với sự đua nhau hứa hẹn khác biệt của phái tiền phong (mang đến một ví dụ tương tự khác giữa sản xuất và tiêu thụ)[552].

Người ta thấy là sự hiếm hoi tương đối, do thế là giá trị, của những sản phẩm văn hóa có xu hướng giảm đi tỉ lệ với một tiến trình vinh danh tăng lên, tiến trình ấy tất yếu kèm theo một sự tầm thường hóa có khả năng tạo thuận lợi cho sự phổ cập, do sự phổ cập này quyết định ngược trở lại việc giảm giá nhờ sự tăng lên lượng người tiêu dùng và nhờ sự suy yếu tương ứng của mức độ hiếm đầy khác biệt của tài sản và của việc tiêu thụ chúng. Sự mất giá các sản phẩm được cung cấp bởi phái tiền phong đang trên đường được vinh danh càng nhanh hơn vì những kẻ mới đến có thể viện cớ sự thuần khiết của gốc gác và sự đoạn tuyệt đầy ma mị giữa nghệ thuật và tiền bạc (hay sự thành công) để tố cáo sự thỏa hiệp với thế kỉ [XIX - ND], sự thỏa hiệp ấy được xác nhận bởi sự phát tác các sản phẩm đang trên đường điển mẫu hóa bên nhóm khách hàng càng ngày càng mở rộng, do thế được trải rộng vượt khỏi những giới hạn thiêng liêng của trường sản xuất sáng tạo cho tới những kẻ phàm chất phác, những người luôn bị nghi ngờ đã phàm tục hóa tác phẩm cao quý bằng chính sự ngưỡng mộ của họ.

Có thể thấy trong trường hợp André Gide một ví dụ điển hình của việc biểu hiện mà phái tiền phong (ở đây là "văn chương trẻ") tạo nên từ phái tiền phong đang trên đường được vinh danh và từ sự bài xích luân lí được phái tiền phong đặt lên trên những thành công của mình, vốn được xem như những sự thỏa hiệp: "Điều tác động tới Gide, *đó không phải thành công của kẻ thực hiện bị ông coi thường, cũng không phải những nhà văn đã được xác lập,* như Anatole France hay Paul Bourget, hoặc Pierre Loti, những người hoạt động trong những khu vực vô cùng khác với của ông, mà đó là sự so sánh với một vài người thuộc loại như ông và thuộc "cánh" của ông, ngay cả nếu họ có là đàn anh và đã vượt qua bức tường ngăn cách với

cái giá phải trả cho điều mà ông coi là *những sự nhượng bộ không tha thứ được:* Maeterlinck, trở thành một bậc hiền triết tiêu thụ hằng ngày; Barres được chính trị nâng đỡ; Henri de Régnier, được cuốn *Người tình kép* [la Double Maîtresse] đóng dấu như tiểu thuyết gia, thì có bài báo dễ dãi; tiếp đó Francis Jammes mà những tình cảm tốt đẹp của ông sẽ xứng với một công chúng từng dỗi hờn với thứ thi ca dễ chịu; và chưa cần nói đến hàng trăm ngàn bản in của Aphrodite[553] như *ex-alter ego* [phần cái Tôi khác cũ] Pierre Louys"[554].

Như thế, sự già hóa về mặt xã hội của tác phẩm nghệ thuật, sự biến đổi không nhận ra - điều thúc đẩy tác phẩm tới việc hoặc bị giáng loại hoặc thành loại cổ điển - là sản phẩm gặp gỡ của một phong trào nội bộ, gắn với những cuộc đấu tranh trong trường, những cuộc đấu tranh đã kích thích tạo nên những tác phẩm khác nhau, và của một phong trào bên ngoài, gắn với những sự thay đổi xã hội của công chúng - những người phê chuẩn và nhân lên sự biến mất điều hiếm hoi bằng việc khiến cho mọi người đều thấy nó. Tựa như những nhãn hiệu nước hoa danh tiếng để cho lượng khách hàng của mình mở rộng tới quá mức nên đã đánh mất một phần những khách hàng đầu tiên cùng với việc họ có thêm những khách hàng mới (sự phổ cập rộng rãi sản phẩm bằng giá rẻ đi kèm với một sự giảm sút doanh số), và như Carven những năm sáu mươi[555] các nhãn hiệu ấy dần dần tập hợp một lượng khách hàng hỗn hợp, gồm cả những phụ nữ lịch lãm nhưng già cả vẫn gắn bó với những thứ nước hoa sang trọng thời trẻ, và những phụ nữ trẻ hơn nhưng ít điều kiện hơn, họ khám phá ra loại sản phẩm bị giáng loại này khi chúng không còn là mốt[556], tương tự thế, vì những sự khác nhau về mặt vốn liếng kinh tế và văn hóa được diễn dịch lại thành những khoảng cách thời gian trong việc tiếp cận những thứ tài sản hiếm, một sản phẩm cho tới khi đó vẫn cực kì khác biệt đã được phổ cập, do thế bị hạ

cấp, đồng thời mất đi những khách hàng mới cực kì quan tâm tới việc làm nên khác biệt [distinction] của chính mình, sản phẩm ấy có lượng khách hàng ban đầu già đi và chất lượng xã hội của công chúng suy giảm: như ta biết qua một cuộc điều tra mới đây rằng những nhà soạn nhạc bị mất giá do hiệu ứng phổ cập kiểu Albinoni, Vivaldi hay Chopin càng ngày càng được nếm trải nhiều hơn tỉ lệ theo tuổi tác người nghe và theo những mức độ giáo dục thấp nhất.

Trong trường văn học hay nghệ thuật, những kẻ đến sau cùng trong phái tiền phong có thể hưởng lợi từ mối quan hệ mà người ta tự phát có xu hướng xác lập giữa chất lượng tác phẩm và chất lượng xã hội của công chúng để cố gắng làm mất uy tín tác phẩm của phái tiền phong đang trên đường được vinh danh, bằng việc gán sự hạ thấp chất lượng xã hội của công chúng cho sự từ chối hay việc buông thả của ý định phá hoại. Và sự đoạn tuyệt mới kiểu ngoại đạo với những hình thức đã trở nên chuẩn mực có thể dựa trên *công chúng tiềm năng,* những người chờ đợi ở sản phẩm mới cái điều mà công chúng ban đầu chờ đợi từ sản phẩm giờ đã được coi là chuẩn mực: phái tiền phong mới càng có ít khó khăn để chiếm giữ vị thế (hay theo ngôn ngữ tiếp thị makerting là thị trường ngách *[créneau])* mà phái tiền phong được vinh danh đã bỏ lại - để biện minh cho những sự đoạn tuyệt chối bỏ thần tượng [iconolaste] - thì nó lại càng phải viện đến sự quay trở lại với định nghĩa ban đầu, và đầy lí tưởng, của việc thực hành, nghĩa là quay trở lại với sự thuần khiết, sự tối tăm và nghèo nàn của những cái bắt đầu; sự ngoại đạo văn chương hay nghệ thuật đứng lên chống lại sự chính thống, và cùng với nó, nhân danh điều sự chính thống từng là thế.

Dường như đó là một *mẫu hình rất phổ biến,* phù hợp mọi sự nghiệp dựa trên sự từ chối lợi ích tạm thời và chối bỏ yếu tố kinh tế. Mâu thuẫn bên trong những sự nghiệp, như những sự nghiệp tôn giáo hay nghệ thuật, các sự nghiệp từ chối lợi ích vật chất bằng việc đảm bảo, *ngắn hoặc dài*

hạn hơn, những lợi ích thuộc mọi cấp độ cho những ai chối bỏ mạnh mẽ nhất những thứ đó, sự mâu thuẫn đó có thể là cơ sở cho *chu trình cuộc đời* đặc trưng cho các sự nghiệp: kế tiếp chặng đầu - chỉ toàn xu thế khổ hạnh và chối bỏ, vốn là chặng tích lũy vốn tượng trưng - là một chặng khai thác thứ vốn liếng này nhằm đảm bảo những mối lợi nhất thời, và qua những lợi lộc ấy, đảm bảo một sự biến đổi của các cách thức sống, sự biến đổi có khả năng kéo theo sự mất mát vốn tượng trưng và tạo điều kiện thành công cho những kẻ ngoại đạo cạnh tranh. Trong trường văn học hay nghệ thuật, chu trình này chỉ có thể làm mồi như vì là khi thành công xảy đến với anh ta, thường rất muộn, người sáng lập không thể - dù chỉ do hiệu ứng sự trì trệ của tập tính [habitus] - đoạn tuyệt với hoàn toàn những cam kết ban đầu, và dù sao sự nghiệp của anh ta chết cùng với anh ta; nhưng anh ta biết sự phát triển của trọn vẹn của mình trong những sự nghiệp tôn giáo ở đó những kẻ kế thừa và những người đi theo có thể nhận được những lợi lộc của sự nghiệp khổ hạnh mà không bao giờ cần phải biểu lộ những đức hạnh từng đảm bảo cho họ.

Sự gặp gỡ của hai lịch sử

Trong hạng tiêu thụ, những thực hành và những tiêu thụ văn hóa có thể được quan sát ở một thời điểm nào đó của thời đại là những sản phẩm của sự gặp gỡ giữa hai lịch sử, lịch sử các trường sản xuất vốn có quy luật thay đổi của riêng mình, và lịch sử của không gian xã hội trong tổng thể của mình, điều quyết định những thị hiếu qua trung gian của các đặc tính thuộc vào một vị thế, và nhất là thông qua những ước định xã hội được gắn với những điều kiện vật chất hiện tồn cụ thể và với một hàng ngũ cụ thể trong cấu trúc xã hội. Tương tự vậy, trong hạng sản xuất, các thực hành của các nhà văn và các nghệ sĩ, hẳng bắt đầu với tác phẩm của họ, là sản phẩm của

sự gặp gỡ giữa hai lịch sử, lịch sử của việc sản xuất ra vị thế được chiếm giữ và lịch sử của việc sản xuất các xu thế của những người chiếm giữ chúng. Mặc dù vị thế góp phần vào việc tạo nên các xu thế - trong chừng mực chúng phần nào là sản phẩm của những điều kiện độc lập, bên ngoài trường đúng nghĩa - những xu thế này có một sự tồn tại và một tính hiệu quả tự trị, và chúng có thể góp phần vào việc *làm nên* những vị thế.

Không có trường nào nơi sự đương đầu giữa các vị thế và xu thế ổn định hơn và bất trắc hơn trường văn học và nghệ thuật: nếu quả thực không gian các vị thế được đưa ra góp phần vào quyết định những đặc tính được chờ đợi, thậm chí được đòi hỏi, ở các ứng viên sáng giá, tức là các phạm trù tác nhân mà các vị thế có thể hấp dẫn và nhất là *níu kéo,* thì còn việc là cảm nhận về không gian các vị thế và những quỹ đạo khả dĩ, việc đánh giá giá trị được từng vị thế trong số đó nhận được từ chỗ đứng của mình trong không gian này, tất cả những điều đó còn phụ thuộc vào những xu thế của các tác nhân; mặt khác vì các vị thế được không gian cung ứng ít được thiết chế hóa, tức là không bao giờ được đảm bảo về pháp lí, do thế dễ tổn thương trước sự phủ nhận tượng trưng, chứ không phải từ các phủ nhận ngoại đạo - dù rằng có những hình thức truyền nhập đặc thù - nên trường sản xuất văn hóa tạo thành mảnh đất tiêu biểu của những cuộc đấu tranh cho việc định nghĩa lại "địa vị" [poste].

Dù hiệu ứng của trường lớn đến đâu, nó không bao giờ hoạt động một cách cơ giới, và mối quan hệ giữa các vị thế và những việc chiếm giữ vị thế (nhất là các tác phẩm) luôn được truyền thông mạnh thông qua những xu thế của các tác nhân và qua không gian các khả thể được các vị thế tạo nên như vốn có nhờ sự cảm nhận về không gian việc chiếm giữ các vị thế được các vị thế cấu trúc nên. Nguồn gốc xã hội như đôi khi người ta tin không phải là nguyên tắc của các quyết định cơ giới theo lối tuyến tính, nghe của ông bố quyết định vị thế được chiếm giữ, điều đến lượt mình có

thể quyết định việc giành lấy các vị thế [của đứa con]: người ta không thể không biết các hiệu ứng hoạt động thông qua cấu trúc của trường và đặc biệt thông qua không gian các khả thể được cung ứng, và chúng phụ thuộc chủ yếu vào mức độ cạnh tranh, thứ bản thân nó lại liên quan đến những đặc tính về chất lượng và số lượng của làn sóng những kẻ mới đến.

Địa vị [poste] (cần phải liều thử từ này….) của nhà văn hay nghệ sĩ "thuần túy", giống như địa vị "trí thức", là những thiết chế tự do, những thứ được kiến tạo chống lại giới "tư sản" (theo nghĩa của giới nghệ sĩ), và cụ thể hơn, chống lại thị trường và chống lại những hệ thống quan liêu Nhà nước (Salon, Hàn lâm viện…) bằng một loạt những đoạn tuyệt, phần nào theo lối tích tụ, những điều chỉ có thể xảy ra khi có sự lạm dụng những nguồn lực của thị trường - tức là của "giới tư sản" và của chính những hệ thống quan liêu Nhà nước[557]. Những địa vị ấy là cái đích của mọi *công việc tập thể* đã dẫn tới việc thành tạo nên trường sản xuất văn hóa trong tư cách không gian độc lập với nền kinh tế và nền chính trị; nhưng đổi lại, công việc giải phóng này chỉ có thể được hoàn tất và được kéo dài nếu địa vi gặp được một tác nhân được phú các xu thế bị đòi hỏi, ví như sự thờ ơ với lợi nhuận và xu hướng đầu tư mạo hiểm, và được phú cả những đặc tính - như khoản niên liễm - tạo nên các điều kiện (bề ngoài) cho các xu thế ấy. Theo hướng này, phát minh tập thể, mà nghề nhà văn và nghệ sĩ là sản phẩm, luôn cần phải được bắt đầu lại.

Tuy nhiên, việc thiết chế hóa đối với các phát minh đã qua và sự thừa nhận càng ngày càng được dành một cách rộng rãi cho một hoạt động sản xuất văn hóa có mục đích ở chính nó và cho mong muốn giải phóng được bao hàm bởi hành động này, cả hai điều này có xu hướng thường xuyên làm giảm nhiều hơn giá trị của sự tái sáng tạo thường trực. Tiến trình tự chủ càng tiến lên thì nó càng có khả năng chiếm lĩnh vị thế nhà sản xuất

"thuần túy" không hề có những đặc tính cần sở hữu - hay ít nhất hoặc không có tất cả những thứ đó hoặc ở mức độ như nhau - để *sản xuất* nên vị thế; nói cách khác, những kẻ mới đến càng hướng tới những vị thế "tự trị" nhất càng có thể tiết kiệm những sự hi sinh và những đoạn tuyệt ít nhiều mang tính anh hùng của quá khứ (trong khi vẫn đảm bảo cho mình những lợi nhuận tượng trưng bằng việc tôn thờ mà chúng mang lại cho họ).

Cố gắng thiết lập một quan hệ trực tiếp giữa những nhà sản xuất và nhóm xã hội mà họ ủng hộ về mặt tài chính (nhà sưu tầm, khán giả, nhà bảo trợ….), đó là quên đi rằng logic của trường khiến người ta có thể sử dụng những nguồn lực được cung ứng bởi một nhóm hay một thiết chế để tạo nên những sản phẩm ít nhiều độc lập với những lợi ích hay những giá trị của nhóm này hoặc của thiết chế này. Nhờ cái ý định khách quan đầy những mâu thuẫn rất khách quan của họ, chỉ muốn tồn tại ở mức thiết chế hóa thấp nhất, những đia vị của một loài hoàn toàn đặc dị - cung ứng bởi trường văn học (v.v.) đạt tới một mức độ tự chủ cao - có được nhiều thứ: trước tiên dưới hình thức ngôn từ như từ tiền phong chẳng hạn, hay những hình tượng tiêu biểu như hình tượng về người nghệ sĩ bị nguyền rủa và huyền thoại anh hùng về anh ta, những điều đó có tính cấu thành nên một truyền thống tự do và phê bình; tiếp đó và nhất là dưới hình thức *thiết chế hóa phi thiết chế,* mẫu hình của nó có thể là "Salon những nghệ sĩ bị từ chối" [Salon des refusés] hoặc tờ tạp chí tiền phong nhỏ, và hình thức cơ chế cạnh tranh có khả năng đảm bảo cho những cố gắng giải phóng và làm đảo lộn những sự kích thích và vuốt ve khiến các cố gắng có thể hình dung được. Như chẳng hạn những hành động tố cáo kiểu tiên tri, mà bài báo "Tôi tố cáo" là ví dụ - sau Zola, và nhất là có thể sau Sartre - chúng có tính cấu thành sâu sắc nên kiểu nhân vật của giới trí thức, tới mức họ áp đặt cho tất cả những ai ước vọng một vị thế - nhất là có tính thống trị - trong

trường trí thức. [Đó là] Thế giới đầy mâu thuẫn ở đó tự do đối với các thiết chế là gắn với chính các thiết chế.

Quỹ đạo được kiến tạo

Người ta hiểu tại sao tiểu sử được kiến tạo chỉ có thể là thời điểm cuối cùng của tiến trình khoa học: thực thế, *quỹ đạo xã hội* mà tiểu sử nhắm tới tái tạo được định nghĩa như là *loạt các vị thế* được chiếm giữ kế tiếp nhau bởi cùng một tác nhân hay một nhóm tác nhân trong các không gian kế tiếp nhau (với một thiết chế cũng là như vậy, chỉ có câu chuyện về thiết chế mang tính cấu trúc: ảo tưởng về sự nhất quán của phái duy danh [nominal] nằm ở việc không biết rằng giá trị xã hội các vị thế bất biến về tên gọi vào những thời điểm khác nhau có thể khác với lịch sử thuộc riêng trường). Chính khi so với những trạng thái tương ứng của cấu trúc trường mà *ý nghĩa* và giá trị xã hội của các sự kiện tiểu sử được xác định theo từng thời điểm, những điều đó được hiểu như việc *bỏ vốn [placement]* và *chuyển dịch* [déplacement] vào trong không gian đó, hay chính xác hơn là trong những trạng thái liên tiếp của cấu trúc phân bổ các loại vốn khác nhau hoạt động trong trường, vốn kinh tế và vốn biểu tượng như thứ vốn đặc thù vinh danh, cố gắng hiểu một sự nghiệp hay một cuộc đời như một loạt duy nhất và tự đủ bằng các sự kiện kế tiếp nhau không mối liên hệ nào khác ngoài sự liên tưởng tới một "chủ thể", sự nhất quán của nó chỉ có thể là sự nhất quán của một danh từ riêng được nhận ra về mặt xã hội, điều đó cũng phi lí như việc cố gắng giải thích cho có lí với một chặng di chuyển bằng tàu điện ngầm mà không tính tới cấu trúc của hệ thống, nghĩa là ma trận các quan hệ khách quan giữa những bến khác nhau.

Cả quỹ đạo xã hội phải được hiểu như một cách đặc thù vượt qua không gian xã hội, nơi bộc lộ những xu thế của tập tính [habitus]; mỗi một sự dịch

chuyển hướng đến một vị thế mới - trong chừng mực nó bao hàm sự loại bỏ khỏi một tổng thể ít nhiều rộng rãi các vị thế thay thế được, và qua đó bao hàm một sự thu hẹp tất yếu của việc triển khai những khả thể tương thích ban đầu - đánh dấu một chặng của tiến trình *lão hóa xã hội,* điều có thể được đánh giá theo số lượng những sự lựa chọn thay thế quyết định, như những chạc cây chẽ ra với vô vàn nhánh đã khô héo thể hiện câu chuyện một cuộc đời.

Người ta do thế có thể thay thế cho vô số các câu chuyện cá nhân bằng những dòng *họ quỹ đạo nội thế hệ* [intrageneraionnelles] bên trong trường sản xuất văn hóa (hay nếu người ta muốn, bằng những hình thức tiêu biểu của sự lão hóa đặc thù). Một mặt, những sự dịch chuyển được vạch ra trong cùng một khu vực của trường sản xuất văn hóa, và tương ứng với một sự tích tụ ít nhiều quan trọng về vốn: số vốn được thừa nhận đối với các nghệ sĩ trong khu vực ưu thắng về biểu tượng, số vốn kinh te với những ai nằm trong khu vực dị chất [không sáng tạo văn học thuần túy - ND]. Mặt khác đó là những sự dịch chuyển bao hàm một sự thay đổi khu vực và sự cải hoán từ một loại vốn đặc thù thành một loại vốn khác - chẳng hạn với những nhà thơ tượng trưng hướng đến tiểu thuyết tâm lí, tức là từ số vốn tượng trưng thành vốn kinh tế, trong trường hợp chuyển từ thi ca sang tiểu thuyết phong tục hay chủ đề, hay còn rõ hơn là sang quán rượu [cabaret] và sang loại tiểu thuyết feuilleton.

Theo cùng cách như thế, người ta có thể phân biệt ở bên trong của trường sản xuất văn hóa nhiều giai tầng quỹ đạo lớn kiểu *liên thế hệ* [intergénérationnelle][558]: một bên những quỹ đạo tiến bối [trajectoire ascendante] có thể là *trực tiếp* (quỹ đạo của các nhà văn xuất thân từ các giai tầng bình dân hay những phân nhóm có lương của các giai tầng trung lưu) hay được *giao cắt* [croisées] (các quỹ đạo của các nhà văn xuất thân từ

tiểu tư sản buôn bán hay thợ thủ công, thậm chí là nông dân, thông thường sau một sự đứt đoạn mang tính quyết định trong quỹ đạo tập thể của dòng dõi, phá sản hay mất cha chẳng hạn); bên kia là những quỹ đạo đi xuyên [transversale] - theo chiều ngang, nhưng theo một hướng suy thoái - trong trường quyền lực, chúng dẫn tới trường sản xuất văn hóa kể từ những vị thế tạm thời ưu thắng nhưng lại yếu thế về mặt văn hóa (các đại tư sản doanh nghiệp) hay từ những vị thế trung gian, gần như ngang nhau về sự giàu có về vốn kinh tế lẫn văn hóa ("nhiều khả năng": bác sĩ, luật sư,…); thêm vào đó phải kể đến những sự *dịch chuyển vô nghĩa* (Để cho hoàn toàn chính xác, còn cần phân biệt những quỹ đạo tùy theo điểm đến trong chính trường sản xuất văn hóa, nghĩa là ở một vị thế tạm thời yếu thế và ưu thắng về văn hóa hay ngược lại, hoặc là ở một vị thế trung tính: những trào lưu có vẻ như vô nghĩa của các trí thức thuộc thế hệ thứ hai chẳng hạn có thể hàm ý một sự dịch chuyển từ cực này tới cực kia của trường sản xuất văn hóa).

Chỉ khi ấy thì người ta mới có thể tách riêng ra - bên trong một bảng đầy đủ những sự liên kết khả thể giữa những quỹ đạo liên thế hệ và những quỹ đạo nội thế hệ - những người có khả năng nhất, như người đưa những quỹ đạo liên thế hệ tiền bối, đặc biệt những quỹ đạo giao cắt, dấn sâu vào trong những quỹ đạo nội thế hệ đi từ cực ưu thắng tượng trưng tới cực yếu thế tượng trưng, nghĩa là tới những thể loại thấp hơn hay tới những hình thức thấp hơn của các thể loại phổ biến (như tiểu thuyết vùng [roman régionnaliste], tiểu thuyết bình dân…).

Việc phân tích tiểu sử được hiểu như thế có thể đưa tới những nguyên tắc cho sự vận động của tác phẩm theo thời gian: thực sự đó là những sự phê chuẩn tích cực hay tiêu cực, thành công hay thất bại, cổ vũ hay nghi ngờ, tán thưởng hay loại trừ, mà qua đó với từng nhà văn (v.v.) - và với toàn bộ những người cạnh tranh - hiện ra sự thật khách quan về vị thế anh

ta chiếm giữ và về sự tiến triển có thể của anh ta; tất cả những gì nêu trên hẳn là một trong những sự trầm tư qua đó được áp đặt việc định nghĩa lại không ngừng của "dự định sáng tạo", vì sự thất bại cổ vũ cho sự cải biên lại hay cho sự rút lui khỏi trường trong khi sự thừa nhận nhấn mạnh và giải phóng những tham vọng ban đầu.

Bản sắc xã hội chứa đựng một quyền xác định các khả thể. Tùy theo số vốn tượng trưng được nhận ra ở anh ta (v.v.) phụ thuộc vào vị thế, mỗi nhà văn được hòa hợp với một tổng thể xác định những khả thể chính danh, nghĩa là trong một trường xác định với một phần xác định các khả thể được cung cấp khách quan vào một thời điểm nào đó của thời đại. Định nghĩa xã hội của điều được cho phép với ai, của điều mà anh ta có thể được phép một cách hợp lí mà không bị coi là hiếu thắng hay vô cảm, hiện rõ thông qua mọi sự cho phép và mọi đòi hỏi, mọi nhắc nhở trật tự khẳng định hay phủ định (sự quý phái bắt buộc), những điều đó có thể được công khai, chính thức như mọi hình thức *gọi tên* hay phán quyết được Nhà nước đảm bảo, hay ngược lại bất thành văn, thậm chí ngầm hiểu và hầu như không cảm nhận được. Và ta biết rằng, qua trung gian của hiệu quả hoàn toàn bí ẩn của việc vinh danh hoặc của việc gây tổn thương, những phán quyết của các thiết chế quyền lực có xu hướng tạo nên những xác nhận của riêng mình.

Là nguyên tắc cho những khao khát được trải nghiệm như tự nhiên vì lập tức được thừa nhận như chính danh, quyền khả thể [droit aux possibles] này làm căn cứ cho thứ cảm xúc hầu như có tính vật chất về tầm *quan trọng,* điều quyết định chẳng hạn *chỗ đứng* mà ta có thể dành cho mình trong một nhóm - nghĩa là các địa điểm trung tâm hay ngoại biên, cao hay thấp, nổi tiếng hay trong bóng tối… chỗ đứng mà ta có quyền chiếm giữ, quyết định quy mô không gian mà ta có thể đàng hoàng nắm lấy, và mức độ thời gian mà ta có thể giữ (cho người khác). Mối quan hệ chủ quan mà

một nhà văn (v.v.) duy trì ở từng thời điểm với không gian các khả thể phụ thuộc rất nhiều vào những khả thể, về mặt quy chế chúng được dành cho anh ta, và cũng phụ thuộc cả vào tập tính [habitus] được tạo nên ban đầu trong chính một vị thế hàm chứa một quyền các khả thể nào đó. Tất cả các hình thức vinh danh xã hội và chỉ định quy chế, những hình thức được một gốc gác xã hội thượng lưu - như một thành công học đường hay đối với các nhà văn là sự thừa nhận của những bạn văn ngang cơ [pairs] - trao cho, chúng có hiệu ứng làm tăng những quyền khả thể hiếm hoi nhất, và thông qua sự *đảm bảo* này, tăng khả năng chủ quan của việc hiện thực hóa một cách chắc chắn các khả thể đó.

Tập tính và những khả thể

Thiên hướng định hướng đến những vị thế nhiều nguy cơ nhất, và nhất là khả năng giữ chúng một cách bền vững không màng chút lợi lộc kinh tế nào về ngắn hạn, cả hai điều đó dường như phần lớn phụ thuộc vào việc sở hữu một số vốn kinh tế và tượng trưng đủ lớn. Trước tiên là vì số vốn kinh tế đảm bảo những điều kiện của sự tự do đối với nhu cầu về kinh tế, khi số niên liễm có thể là một trong những sự thay thế tốt nhất cho việc bán [sản phẩm văn hóa - ND]. Thực thế, những ai duy trì được trong các vị thế phiêu lưu nhất đủ lâu để nhận được những lợi ích tượng trưng mà những vị thế đó có thể đảm bảo đều chủ yếu thuộc về số những kẻ giàu có nhất, những người cũng có ưu thế không buộc phải hiến mình cho những công việc phụ thêm để đảm bảo sự sinh tồn tại cho mình. Điều đối lập với biết bao nhà thơ xuất thân từ lớp tiểu tư sản, những người nhanh chậm đều buộc phải rời bỏ thơ ca vì những hoạt động văn chương khác có nhuận bút cao hơn, như tiểu thuyết phong tục, hay là lập tức buộc dành một phần thời gian cho sân khấu hay tiểu thuyết (như François Coppée, Catulle Mendès

hay Jean Aicard[559]). Tương tự, khi sự già hóa - thứ cởi bỏ những mập mờ - biến cải những lời từ chối được chọn và tạm thời của đời sống giang hồ tuổi thiếu thời thành thất bại mà không chút khoan nhượng, các nhà văn có xuất thân khiêm tốn luôn sẵn lòng nhẫn nại hơn với thứ "văn học công nghiệp", loại biến lối viết thành một hoạt động như bất kì một hoạt động nào khác; trừ phi sự nổi loạn chống lại trí thức đẩy những kẻ cay đắng nhất trong số đó vào những bước ngoặt và những sự chối bỏ, điều đưa họ tới những sự thấp kém của cuộc tranh luận chính trị.

Nhưng nhất là, những điều kiện tồn tại vốn được tích hợp vào một sự sinh trưởng khá giả đã tạo điều kiện cho những xu hướng như sự táo bạo và sự thờ ơ với lợi ích vật chất, như ý nghĩa của việc định hướng xã hội và nghệ thuật tiên báo những sự phân bậc mới, những điều này có xu hướng tiến đến những chỗ đứng [poste] gần gũi với phái tiên phong nhất và hướng đến sự đầu tư nhiều nguy cơ nhất, vì họ còn đi trước cả nhu cầu, và thường xuyên đạt lợi nhuận cao nhất về mặt tượng trưng và dài hạn, ít ra với những nhà đầu tư đầu tiên. *Chiều hướng của sự đầu tư* dường như là một trong những xu thế có quan hệ mật thiết nhất với gốc gác xã hội và địa lí, do thế thông qua vốn xã hội có quan hệ tương liên chiều hướng đó là một trong những sự trung gian, qua đó những hiệu ứng của sự đối lập giữa các gốc gác xã hội - nhất là giữa gốc Paris và gốc tỉnh lẻ - hoạt động theo logic của trường[560].

Nói chung, chính những người giàu nhất về vốn kinh tế, vốn văn hóa và vốn xã hội là những người đầu tiên hướng đến những vị thế mới (giả thiết có lẽ cần được kiểm chứng trong tất cả các trường, trong kinh tế cũng như khoa học): đó là trường hợp của các nhà văn quanh Paul Bourget, họ đã rời bỏ thi ca tượng trưng để hướng đến một hình thức mới của tiểu thuyết, đoạn tuyệt với truyền thống tiểu thuyết chủ nghĩa tự nhiên và thích ứng tốt

hơn với những sự chờ đợi của công chúng có học. Ngược lại, chính chiều hướng tới của sự đầu tư, gắn với sự rời xa về xã hội và về địa lí, đã kích thích các nhà văn có xuất thân giai tầng bình dân hay của lớp tiểu tư sản và những người tỉnh lẻ hoặc những người nước ngoài hướng đến những vị thế ưu thắng vào thời điểm mà lợi nhuận, được đảm bảo bởi các vị thế ấy, có xu hướng suy giảm do chính sự hấp dẫn mà các vị thế thực hiện (chẳng hạn do lợi nhuận kinh tế mà các vị thế có được trong trường hợp tiểu thuyết tự nhiên chủ nghĩa, hay các lợi nhuận tượng trưng mà chúng hứa hẹn trong trường hợp thi ca tượng trưng) và do sự cạnh tranh gia tăng ở địa điểm của các vị thế. Chính chiều hướng tới đó cũng khuyến khích bám trụ trong những vị thế suy yếu hoặc bị đe dọa vào một thời điểm mà những người sành sỏi nhất rời bỏ chúng; hoặc là khuyến khích để mặc bị lôi kéo do sự quyến rũ của những địa điểm ưu thế hướng đến với những vị thế đối lập với các xu thế được người ta nhập khẩu vào, tới mức chỉ khám phá "địa điểm tự nhiên" của nó một cách quá muộn, nghĩa là sau rất nhiều thời gian đã mất, dưới hiệu ứng của những lực trong trường và theo cách thức khoanh vùng.

Là ví dụ cực kì điển hình, trường hợp Léon Cladel (1835-1892), con trai của một thợ làm yên cương ở Montauban, "thợ thủ công chuyển thành thị dân", bạn hội ái hữu[561] và cùng là chủ đất, người quan tâm tới việc "khiến cho đứa con thừa kế duy nhất trở thành một quý ông [monsieur - mang tính tư sản]", và muốn đưa con mình vào trường dòng ở Montauban lúc chín tuổi: sau khi học luật xong ở Toulouse, Cladel trở nên mẫn cán ở Montauban, kinh sợ phát hiện ra những người nông dân chỉ cúi đầu trước lợi ích vật chất; tiếp đó ông đi Paris, sống đời giang hồ và quay trở lại Quercy, "mệt mỏi vì đấu tranh, tối tăm và bị cô lập, mệt mỏi vì chiến đấu"; nhưng ông không thể "từ chối Paris" nơi ông lập nghiệp lần nữa; ông liên lạc với nhóm Thi Sơn, viết một tiểu thuyết, tìm được nhà xuất bản, với sự

giúp đỡ của mẹ, là ba trăm quan mà bà đưa cho, nhận được lời tựa tít Baudelaire, rồi sau bảy năm lưu lạc đầy tồi tàn, ông quay trở lại với Quercy quê hương và dành công sức cho tiểu thuyết vùng miền [roman regionaliste][562]. Toàn bộ tác phẩm của kẻ *lưu lạc* [déplacé] vĩnh cửu này mang dấu ấn đầy tương phản giữa những xu thế gắn với điểm xuất phát và cùng sẽ là điểm đến, với những vị thế được ngắm và tạm thời được chiếm giữ: "Sự bảo lãnh là để làm sáng rỡ Quercy của ông, mảnh đất dùng tiếng Latin và tổ quốc của những Hercules thô mộc, với một cách thức *hành động* cổ đại và man dại. Bằng việc làm lộ ra những tư thế kiêu căng kiểu anh hùng xóm khỏi những đám đông cuồng nhiệt đầy cục cằn, Cladel hi vọng được coi là những đối thủ khiêm tốn của Hugo và Leconte de Lisle. Sinh ra như vậy những *Ompdrailles, La Rêve votive de Bartheoloné-Porte-Glaive,* những truyện kể kì quặc, những kiểu nhại sử thi *Iliade* và *Odyssée* bằng thứ tiếng khoa trương hay kiểu Rabelais"[563].

Ai đến được với những vị thế, ở đó sự hiện diện của họ hoàn toàn không trung thực, đều tuân theo một *double bind structural* [cấu trúc đui mù kép], như trong trường hợp Cladel, cấu trúc ấy có thể sống sót sau khi họ bị trục xuất khá nhanh khỏi địa vị bất khả. Sự cưỡng bức kép đầy mâu thuẫn này thường buộc những "người kì diệu" [miraculé] của một thời điểm phải làm những dự án thiếu nhất quán bi thương, những dạng vinh dự tự hủy mang các giá tri của một vũ trụ chối bỏ toàn bộ giá trị của họ, dự án như thế nói về những người nông dân của Quercy bằng ngôn từ của Leconte de Lisle, thứ ngôn từ dao động giữa lối nhạo báng và sự gắn kết không thể cưỡng được. Và Léon Cladel, qua lời dẫn cho tiểu thuyết của mình, *Celul-de-la-Croix-aux-Boeufs (Người của Thập giá Những con Bò* -1871) bản thân ông nói sự mâu thuẫn giằng xé mình bằng sự sáng rõ đầy tuyệt vọng - và không hiệu ứng thực hành - vốn là ưu tiên của mọi nạn nhân có cùng những mâu thuẫn ấy: "Bị bản năng dẫn tới việc nghiên cứu

những kiểu và môi trường vô sản, và mặt khác yêu một cách nồng nhiệt những cái đẹp của phong cách, nó hầu như là định mệnh khi sớm hay muộn sẽ có cuộc đấu giữa kẻ ác và người tinh tế"[564]. Luôn ở trạng thái chông chênh không thuộc về cái gì [porte à faux], Cladel là nông dân trong số các nghệ sĩ Thi Sơn (điều đưa ông đến với phía dân chúng, phía của người bạn mình là Courbet), và là tiểu tư sản bên những nông dân tỉnh lẻ của quê mình. Không có gì ngạc nhiên nếu hình thức và chính nội dung của cuốn tiểu thuyết thô dã mà ông nhẫn nại, và ở đó ý định chiêu tuyết nhường chỗ cho loại hội họa của sự hoang dại [sauvagerie] và của lối bôi bẩn kiểu nhà quê, thể hiện sự thật đầy mâu thuẫn của một quỹ đạo không nhất quán: "Kẻ mộng mơ nghèo kiết xác, đứa trẻ nghèo, có tình yêu tự thân từ những hành vi dân dã, như những hành động thô mộc. Thế mà, nếu ngay từ đầu, không hề vòng vo, ông từng cố gắng thẳng thắn trả chúng bằng sự tàn nhẫn thanh sạch của những chấm phá, thứ phân biệt chặng đầu tiên ở những họa sĩ bậc thầy, ông hẳn có thể thành công khi lập tức tạo ra cho mình một vị thế trong số những người sáng láng nhất của thế hệ trẻ mà ông thuộc về"[565]. Người ta không thể nói hay hơn…

Chính bằng đối chiếu với các nghệ sĩ và các nhà văn Paris và tư sản, những người đẩy họ về phía dân chúng, mà các nhà văn và nghệ sĩ xuất thân trong tầng lớp dân chúng hay tiểu tư sản tỉnh lẻ được dẫn tới việc khám phá điều phân biệt họ một cách tiêu cực, hay thậm chí bằng ngoại lệ, tới việc đảm bảo và đòi hỏi điều này, theo cách của Courbet người quyết định nói giọng tỉnh lẻ, thứ ngôn ngữ nhà quê và cách nói của "dân chúng". "Theo miêu tả của Champfleury [nhà văn hiện thực chủ nghĩa, bạn Courbet và Cladel - ND], quán bia Đức của Pans, nơi nở rộ chủ nghĩa hiện thực với tư cách trào lưu, là một ngôi làng theo dòng Tin lành, ở đó ngự trị những cách thức thô mộc và một sự vui vẻ thẳng thắn. Vị trưởng phái, Courbet, là một *bạn đường,* ông xiết chặt bàn tay, nói và ăn rất nhiều, mạnh và cứng

cổ như một nông dân, ngược lại hoàn toàn với thói *dandy* [đàng điếm] của những năm ba bốn mươi. Lối cư xử của ông ở Paris là *cố ý dân dã, ông cố tình nói thứ tiếng quê kệch,* ông hút thuốc, hát, và pha trò như một người thuộc lớp dân chúng. Những người quan sát thực sự ấn tượng bởi kĩ thuật của ông có một sự tự do bình dân và thôn dã […] Du Camp viết rằng ông vẽ tranh của mình *như ta đánh xi giày*"[566].

Những kẻ mới giàu không thể đồng hóa được càng cố hết sức hòa mình với niềm tin rằng những ham muốn ban đầu để *tự hòa đồng* càng ít thành công hơn. Như Champleury, bản thân ông xuất thân từ tiểu tư sản hàng tỉnh, từ lâu "bị giằng xé giữa hai xu hướng, một hiện thực theo cách của Monnier và một thi ca theo lối Đức, lãng mạn và tình cảm"[567], được đưa tới chủ nghĩa hiện thực hành động [réalisme militant] do thất bại của những ham muốn đầu tiên của mình và nhất là có thể do sự khám phá ra sự khác biệt của ông, điều phủ nhận ông từ phía "bình dân", nghĩa là từ phía những đối tượng bị loại khỏi nghệ thuật chính thống đương thời và theo cách khi đó được coi như "chủ nghĩa hiện thực" trong việc xử lí đối tượng. Và việc quay trở lại này đầy cưỡng bức với "dân chúng" không kém phần mơ hồ và đầy nghi ngại hơn so với việc ẩn mình của các nhà văn hàng tỉnh nơi "quê nhà": sự ác cảm đối với những kẻ táo tợn ưa tự do và đối với xu hướng dân túy có tính quyết định của các trí thức tư sản có thể khuyến khích một lối dân túy phản trí thức, ít nhiều có tính bảo thủ; lối suy nghĩ chỉ là một dự phóng đầy hư ảo mối quan hệ nội tại với trường trí thức.

Người ta có thể thấy một ví dụ tiêu biểu của hiệu ứng kiểu trường lực này trong quỹ đạo của chính Champfleury, người sau khi là trưởng phái các nhà văn trẻ hiện thực chủ nghĩa từ 1850 và là "nhà lí thuyết" của trào lưu hiện thực chủ nghĩa trong văn học và trong hội họa, dần dần bị che khuất bởi Flaubert, rồi bởi anh em Goncourt và Zola: trở thành công chức nhà

máy quốc gia ở Sevres, ông làm nhà sử học về nghệ thuật tạo hình và văn học bình dân để hoàn thành sự nghiệp của mình dưới thời Đế chính hai, kết thúc một loạt những ngả rẽ và đổi hướng, như nhà lí thuyết chính thức (ông nhận Bắc đẩu bội tinh năm 1867) về một chủ nghĩa bảo thủ dựa trên sự tán dương trí tuệ dân gian - và nhất là sự nhẫn nhịn với những sự phân cấp được thể hiện trong việc tôn thờ các nghệ thuật và truyền thống dân gian[568].

Biện chứng các vị thế và các xu hướng

Như vậy, những xu thế gắn với một gốc gác xã hội nào đó chỉ được hoàn tất khi được chuyên biệt hóa một mặt theo cấu trúc các khả thể được hiện diện thông qua những vị thế khác biệt và những việc chiếm giữ vị thế của những người chiếm giữ, và mặt khác theo vị thế được chiếm giữ trong trường (thông qua mối quan hệ với vị thế này như cảm xúc thành công hay thất bại, thứ cảm xúc bản thân nói có liên can tới những xu thế, tức là tới những quỹ đạo), trường định hướng sự cảm nhận hay đánh giá những khả thể này: vẫn những xu thế đó cũng có thể dẫn tới những việc chiếm giữ các vị thế thẩm mĩ và chính trị rất khác nhau tùy theo trạng thái của trường mà so với đó các xu thế phải quyết định[569]. Từ đó, sự thiếu hụt các tham vọng vốn nhằm tới việc trực tiếp hàn gắn lại chủ nghĩa hiện thực trong văn học và hội họa với những tính chất của các nhóm xã hội - nhất là lối nông dân - mà từ đó xuất hiện những người sáng tạo hay bảo vệ nó như Champfleury hay Courbet chẳng hạn. Chỉ là ở trong một trạng thái nhất định của trường nghệ thuật, và trong quan hệ với các vị thế nghệ thuật khác cùng những người chiếm giữ chúng, bản thân họ đặc trưng về mặt xã hội, thì mới được quyết định các xu thế của các họa sĩ và các nhà văn hiện thực; những xu thế đó - ở chỗ khác và vào một thời điểm khác có thể biểu hiện theo cách

khác - được diễn đạt bằng một hình thức nghệ thuật, hình thức này trong cấu trúc ấy xuất hiện như cách thức hoàn bị nhất trong việc biểu lộ một sự nổi loạn không thể tách rời về mặt chính trị lẫn thẩm mĩ chống lại thứ nghệ thuật và các nghệ sĩ "tư sản" (hay lối phê bình "tâm linh" nâng đỡ họ) và thông qua họ chống lại những "nhà tư sản"[570].

Mối quan hệ giữa các vị thế và các xu thế hiển nhiên là hai chiều. Các tập tính [habitus], với tư cách các hệ thống của các xu thế, thực sự chỉ được hiện thực hóa trong quan hệ với một cấu trúc xác định gồm các vị thế được đánh dấu về mặt xã hội (bên cạnh nhiều thứ do những đặc tính xã hội của những người chiếm giữ, qua đó các đặc tính có thể làm ta cảm nhận được); nhưng ngược lại, chính thống qua các xu thế - bản thân chúng được hiệu chỉnh ít nhiều đầy đủ theo các vị thế - mà những tiềm năng này khác gắn với các vị thế được hiện thực hóa. Như chẳng hạn nếu dường như không thể hiểu những sự khác nhau chia biệt Sân khấu tác phẩm [Théâtre de l'oeuvre] với Sân khấu-Tự do [Thêatre-Libre] chỉ từ những khác biệt tập tính [habitus] giữa những người sáng lập, Lugné- Poe - con nhà trí sản Paris, tương đối có học - và Aintoine - con nhà tiểu tư sản hàng tỉnh và tự học -, thì dường như không thể không thể tính tới chúng từ những vị thế có tính cấu trúc duy nhất của hai thiết chế này: nếu ít nhất về gốc gác, các vị thế dường như tái tạo sự đối lập giữa những xu thế của những người sáng lập, thì chính chúng là sự hiện thực hóa các xu thế trong một trạng thái của trường lực được đánh dấu bằng sự đối lập giữa chủ nghĩa tượng trưng, có tính tư sản hơn - trước tiên do những tính chất của những người bảo vệ nó - với chủ nghĩa tự nhiên, có tính tiểu tư sản. Antoine, - người tự xác định như các nhà tự nhiên chủ nghĩa, có sự ủng hộ của họ, chống lại sân khấu tư sản - đề xuất một sự biến đổi có hệ thống của việc dàn cảnh, một cuộc cách mạng *đặc thù* dựa trên một quyết định chặt chẽ: ưu tiên môi trường so với các nhân vật, bối cảnh có tính quyết định so với văn bản được quyết định,

ông biến cảnh diễn thành "một thế giới chặt chẽ và đầy đủ trong chính nó, ngự trên đó chỉ có người duy nhất là người đạo diễn"[571]. Đối lập lại, việc chỉ đạo "làm rối tung và đầy ý tưởng" của Lugné-Poe, so với sân khấu tư sản và cả so với những sáng tạo của Antoine, điều đó dẫn tới những sự trình diễn được miêu tả như một "sự hòa trộn sáng tạo tinh tế và để mặc mọi thứ diễn ra", và chúng - bắt nguồn từ một dự án "khi thì mị dân khi thì đặc tuyển" - tập hợp một công chúng ở đó những người vô chính phủ ở cạnh những kẻ ưa huyền bí"[572].

Tóm lại, chính trong một không gian cụ thể mà sự đối lập giữa những xu thế có được định nghĩa trọn vẹn của mình, nghĩa là trọn vẹn những đặc thù lịch sử: nét đặc thù này mang hình thức của một hệ thống đối lập có ở khắp nơi, giữa các tờ báo hay các nhà phê bình thiên về người này hay người kia, giữa các tác giả được diễn và giữa các nội dung của các tác phẩm, với một bên "lát cắt cuộc đời" do một vài hành vi tiến gần đến kiểu kịch vaudeville, và với bên kia là những tìm kiếm tinh tế được gợi ý từ ý tưởng tác phẩm có nhiều cấp độ khác nhau, như Mallarmé đã nói. Tất cả cho phép giả thiết rằng, như trường hợp này gợi ý, sức nặng của những xu thế - nghĩa là lực có tính giải thích của "gốc gác xã hội" - đặc biệt lớn khi ta có chuyện với *một vị thế ở trạng thái sinh thành,* cần làm hơn là đã được tạo ra, được thiết lập, nghĩa là có khả năng áp đặt cho những người chiếm giữ những chuẩn mực riêng nó; và khái quát hơn, tự do vốn được để cho các xu thế sẽ dao động tùy trạng thái của trường (và đặc biệt của sự tự trị của trường), tùy vị thế được chiếm giữ trong trường và tùy mức độ của việc thiết chế hóa cho vị trí tương ứng.

Nếu ta không thể suy ra những việc chiếm giữ các vị thế từ những xu thế, thì người ta không thể đưa những việc chiếm giữ đó lại gần trực tiếp những vị thế nữa. Như vậy, *bản sắc vị thế* [identité de position], nhất là phủ

định, không đủ để lập nên một nhóm văn chương hay nghệ sĩ, ngay cả nếu nó có xu hướng tạo điều kiện cho những sự tiến lại gần và những sự trao đổi. Người ta thấy rõ điều đó trong trường hợp những người chủ trương nghệ thuật vị nghệ thuật, như Cassagne[573] đã chứng minh, có liên quan với nhau bởi những quan hệ đánh giá và có cảm tình: bữa tối ngày thứ năm Gautier thường tiếp Flaubert, Théodore de Banville, anh em Goncourt và Baudelaire; giữa Flaubert và Baudelaire, sự chia sẻ của họ chủ yếu gắn với việc là khởi nghiệp văn chương và vụ ra tòa của họ gần như là đồng thời; anh em Goncourt và Flaubert rất quý nhau và chính ở nhà Flaubert thì anh em Goncourt biết Bouillet; Théodore de Banville và Baudelaire là những người bạn cố tri; Louis Ménard, bạn tâm giao của Baudelaire, của Banville, và của Leconte de Lisle, trở thành một trong những người thân của Renan; Barbey d'Aurevilly là môt trong những người bảo vệ Baudelaire nhiệt thành nhất. Hiệu ứng trường có xu hướng tạo nên những điều kiện thuận lợi cho sự xích lại gần của những người chiếm giữ các vị thế tương đồng hay gần gũi trong không gian khách quan; nhưng chưa đủ để xác định những tập hợp thành đoàn thể, điều kiện cho sự xuất hiện *hiệu ứng đoàn thể* mà các nhóm văn chương và nghệ sĩ nổi tiếng nhất có được từ đó những món lợi tượng trưng rất lớn vừa đúng từ và do những sự đoạn tuyệt ít nhiều bùng nổ, những điều đó đã chấm dứt mọi thứ.

Sự thành tạo và tan vỡ của các nhóm

Trong khi mà những người chiếm giữ các vị thế *có ưu thế,* nhất là về mặt kinh tế, như sân khấu tư sản, khá đồng chất, thì các vị thế tiền phong - nhất là những người được định nghĩa theo cách phủ định đối lập với những vị thế chiếm ưu thế - lại tiếp đón vào một thời điểm trong chặng *tích lũy ban đầu cho vốn tượng trưng* các nhà văn và nghệ sĩ rất khác nhau

do gốc gác và xu hướng, mà những mối quan tâm, có lúc lại gần nhau, tiếp đó sẽ tỏa rộng ra[574]. Là những giáo phái cô lập, mà sự gắn kết âm tính được nhân đôi bằng một sự gắn bó cảm tình sâu đậm, thường được tập trung ở sự gần gũi với một thủ lĩnh, những nhóm yếu thế này cố gắng đi vào trong cao trào qua một nghịch lí hình thức, khi chúng được thừa nhận với những lợi ích tượng trưng thường chỉ dành cho một nhóm nhỏ, nếu không phải là cho một người duy nhất, và khi mà các lực âm tính gắn kết trở nên suy yếu: những sự khác biệt vị thế trong lòng nhóm, và nhất là những sự khác biệt xã hội và học hành - mà sự thống nhất đầy đối lập của những bước khởi đầu cho phép vượt qua và thăng hoa - được tái thể hiện bằng một sự tham gia bất cân xứng vào những lợi lộc của vốn tượng trưng tích lũy. Đó là kinh nghiệm càng đau đớn hơn đối với những người sáng lập đầu tiên không nổi tiếng vì sự vinh danh và thành công sẽ thu hút một thế hệ thứ hai các tín đồ, họ rất khác với thế hệ thứ nhất trong các xu thế, những người tham gia - đôi khi rộng hơn cả những cổ đông đầu tiên - vào các cổ tức.

Mô hình này, cho tiến trình tạo thành và tan vỡ của những nhóm tiền phong được vinh danh, có được một dẫn chứng sáng giá trong lịch sử các nhà hội họa ấn tượng, và cũng trong sự chia tách dần dần các nhà tượng trưng[575] và các nhà suy đồi. Xuất phát từ cùng vị thế, khó nhận ra, trong trường và được định nghĩa do cùng sự đối lập với chủ nghĩa tự nhiên và với Thi Sơn - mà Verlaine lẫn Mallarmée, các thủ lĩnh, đều bị loại ra khỏi đó - các nhà suy đồi và các nhà tượng trưng khác biệt tùy theo mức họ tham gia vào sự tồn tại xã hội trọn vẹn. Xuất thân từ những môi trường thuận lợi hơn (nghĩa là tư sản trung hoặc cao cấp và quý tộc) và có một số vốn học đường đáng kể, các nhà tượng trưng đối lập với những nhà suy đồi thường có xuất thân là gia đình thợ thủ công và gần như không có vốn liếng học hành, giống như các salon (vào thứ ba trong tuần của Mallarmé)

đối lập với quán cafe, hữu ngạn sông Seine đối lập với tả ngạn và với giới giang hồ, và nhất là trên phương diện mĩ học như tính bí hiểm [hermétisme] dựa trên một lí thuyết hiển ngôn và một sự đoạn tuyệt rõ ràng mọi hình thức cũ đối lập với sự "sáng rõ" và "sự giản dị" dựa trên "lương thức" và "sự ngây thơ"; về mặt chính trị, các nhà tượng trưng thể hiện rõ sự thờ ơ và bi quan, nhưng không loại trừ vài ánh sáng cực đoan chủ nghĩa vô chính phủ, trong khi mà các nhà suy đồi là những người theo thuyết tiến bộ và đúng hơn là các nhà cải cách[576].

Rõ ràng là hiệu ứng của sự đối lập giữa hai trường phái - sẽ được nhấn mạnh tùy theo mức tiến tới tiến trình thiết chế hóa cần thiết để tạo nên một nhóm văn chương thực sự, nghĩa là một công cụ tích lũy và tập trung vốn tượng trưng (với sự chấp thuận một cái tên, việc chấp bút bản tuyên ngôn và chương trình, và việc xác lập những nghi thức kết tụ như những cuộc gặp gỡ thường xuyên) - có xu hướng gia tăng những sự đối lập đầu tiên bằng cách vinh danh chúng: Verlaine ca ngợi sự ngây thơ (như Champfleury đối lập "sự chân thành trong nghệ thuật" với nghệ thuật vị nghệ thuật), trong khi thị hiếu kiểu Verlaine về sự chân thành và sự giản dị có thể góp phần vào việc đẩy Mallarmé hướng tới chủ nghĩa hũ nút [hermétisme] của "bí ẩn thi ca". Và như để cung cấp một chứng cớ chủ chốt về hiệu ứng của những xu thế, chính những nghệ sĩ phái suy đồi có tài sản nhất về mặt xã hội lại liên minh với các nhà tượng trưng (Albert Aurier) hay tiến lại gần họ (Ernest Raynaud), trong khi mà những tác giả của chủ nghĩa tượng trưng gần với các nhà suy đồi nhất về mặt gốc gác xã hội như Rene Ghil và Ajabert lại bị loại khỏi nhóm tượng trưng, người đầu tiên là bởi niềm tin với sự tiến bộ, người thứ hai sẽ kết thúc như nhà tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa, vì những tác phẩm của ông không bị đánh giá là đủ tối tăm[577].

Sự đối lập giữa Mallarmé và Verlaine là hình thức mang tính hệ hình của một phân chia được tạo nên dần dần, và càng ngày càng rõ nét, trong suốt thế kỉ XIX, sự chia tách được thiết lập giữa nhà văn chuyên nghiệp - những người do công việc của mình buộc phải có một cuộc đời khuôn phép, đều đều hầu như theo lối tư sản - với nhà văn tài tử, kẻ ham vui tư sản, với họ việc viết lách là một sự giết thời giờ, hay một *hotboy,* hay một kẻ giang hồ ngông nghênh và bần cùng sống nhờ vào những nghề tủn mủn của báo chí, xuất bản hay dạy học. Sự đối lập trong các tác phẩm dựa trên một sự đối lập của cách sống, điều ấy được thể hiện và nhân lên theo cách tượng trưng. Đoạn tuyệt với thế giới tư sản và những giá trị của nó, các nhà văn chuyên nghiệp - ở hàng đầu là các nhà văn nghệ thuật vị nghệ thuật - theo hàng nghìn cách cũng bị cắt đứt khỏi lối sống giang hồ, khỏi sự kiêu căng, khỏi những sự thiếu nhất quán, khỏi chính sự hỗn độn vốn không hề tương thích với một công việc sản xuất/sáng tạo bài bản. Cần trích một câu của anh em Goncourt: "Người ta chỉ hình dung trong im lặng, và như trong giấc mộng về hoạt động của mọi thứ và của những sự thực quanh mình. Những cảm xúc đều trái ngược với sự chi phối của trí tưởng tượng, cần có những ngày đúng quy củ, yên tĩnh, một trạng thái tư sản của trọn vẹn một sự tồn tại, một sự tĩnh tâm kiểu ông hàng xén, để cho thấy rõ cái vĩ đại, sự giày vò, dao găm, đau đớn… Những người phụ thuộc vào đam mê, vào cơn cảm xúc, không bao giờ viết được một cuốn sách về đam mê"[578]. Sự đối lập này giữa hai loại nhà văn chắc hẳn là cơ sở cho những sự đối kháng thuần chính trị *(và không hề ngược lại),* những thứ được thể hiện cụ thể nhân nói đến Công xã[579].

Sự đối đầu suốt một cuộc đời giữa các vị thế và các xu thế, giữa cố gắng để làm được "địa vị" và sự cần thiết tìm cho mình "địa vị", với những hiệu chỉnh thành công, những điều ấy có khuynh hướng đưa các cá nhân được dịch chuyển tới "địa điểm tự nhiên" [lieu naturel] của họ, kết thúc

một loạt những lời nhắc quay lại trật tự [rappel à l'ordre], sự đối đầu này giải thích sự tương ứng thường quan sát được, dù những nghiên cứu được thực hiện được đẩy xa tới đâu, giữa các vị thế và các đặc tính của những người chiếm giữ. Chẳng hạn bên trong chính loại tiểu thuyết bình dân [roman populaire], hơn bất cứ loại tiểu thuyết nào, vốn thường bị bỏ mặc cho các nhà văn xuất thân từ tầng lớp yếu thế và thuộc giới nữ, những cách thức khác nhau - ít nhiều có khoảng cách - trong việc xử lí thể loại này, tóm lại những vị thế trong vị thế [của tiểu thuyết bình dân - ND], bản thân những cách thức ấy có liên quan tới những khác biệt xã hội và học đường, những cách xử lí xa nhau nhất, nửa nhại [semi-parodique] (như ví dụ tuyệt diệu là Fantomas Apolinaire xiển dương) là của riêng của những nhà văn được ưu ái nhất[580]. Theo đúng logic này, Rémy Ponton thấy rằng về phía các tác giả đường phố, vốn trực tiếp tuân theo sự phê chuẩn tài chính từ thị hiếu tư sản, các nhà văn xuất thân từ giai tầng dân chúng hay từ lớp tiểu tư sản thường được thể hiện cực kì ít, trong khi họ hiện diện rõ hơn trong kịch đường phố [vaudeville], thể loại với tư cách hài kịch dành một chỗ lớn hơn cho các hiệu ứng dễ dãi của những cảnh đầy buồn cười hay tục tĩu đồng thời cho cả một dạng tự do nửa-phê phán, các tác giả thực hành đồng thời kịch đường phố và kịch vaudeville thể hiện những tính cách trung gian giữa những tính cách của các tác giả thuộc cả hai thể loại này[581]. Tóm lại, sự phù hợp - đáng ngạc nhiên trong thế giới này vốn muốn thẳng thắn về mọi quyết định và cưỡng bức - là hoàn toàn chặt chẽ giữa những khuynh hướng của các tác nhân và những đòi hỏi gắn với các vị thế mà họ chiếm giữ. Sự hài hòa được thiết lập về mặt xã hội này được làm rõ để tạo thuận lợi cho ảo tưởng về sự vắng mặt của mọi quyết định xã hội.

Một siêu nghiệm mang tính thiết chế

Nếu lịch sử của nghệ thuật hay của văn chương, như lịch sử triết học và theo một nghĩa khác lịch sử của chính các ngành khoa học, có thể khoác những hình thức của một sự vận động nội tại nghiêm ngặt khi mỗi một hệ thống biểu đạt tự chủ đó dường như phát triển tùy theo sự năng động của riêng mình, độc lập với hành động của nghệ sĩ, nhà văn, nhà triết học hay nhà bác học, thì đó là mỗi người khi mới tham gia vào phải thanh toán nợ với trật tự đã có trong trường, với quy tắc của trò chơi nội tại của trò chơi, mà việc biết và thừa nhận *(illusio)* được ngầm áp đặt cho những ai tham gia vào trò chơi. Xung năng hay sức đẩy đầy biểu cảm - điều mang tới cho việc nghiên cứu ý định, sự quản lí của mình, thường là âm tính - phải thanh toán với không gian các khả thể, dạng *mã đặc thù,* vừa pháp lí vừa truyền thông, mà việc biết và thừa nhận chúng tạo nên quyền thực sự bước vào trong trường. Theo cách của một ngôn ngữ, mã này tạo nên vừa một *sự kiểm duyệt,* bằng những khả thể mà nó loại trừ về mặt thực tế hay pháp lí, lẫn một *phương tiện diễn đạt* chứa đựng trong những giới hạn xác định các khả thể phát minh vô hạn mà mã này có được; mã đó hoạt động như một hệ thống được đặt và được tính về mặt lịch sử bằng những sơ đồ cảm nhận, đánh giá và diễn đạt xác định các điều kiện xã hội khả thể - và đồng thời những giới hạn - của việc sản xuất và lưu hành các sản phẩm văn hóa, và chúng tồn tại đồng thời ở *trạng thái được khách quan hóa* trong những cấu trúc cấu thành của trường, *và ở trạng thái được phiên chế* trong các cấu trúc tinh thần và những xu hướng cấu thành các tập tính [habitus].

Chính là trong mối quan hệ giữa xung lực biểu đạt, ở đó thể hiện những xu thế và những lợi ích nội tại gắn với vị thế, mã đặc thù này, nhất là vũ trụ những thứ cần nói và cần làm, những vấn đề được áp đặt và như là được đưa vào đua tranh, mà các lợi ích đặc thù được định nghĩa (chỉ thuần âm nhạc, triết học, khoa học….). Điều mà người ta đôi khi quy cho những

hiệu ứng "mốt", nghĩa là ý chí quyết tâm được trở nên như thế - *hấp dẫn* - thực ra là sản phẩm của logic cạnh tranh đưa những ai như thế và muốn như thế vào cuộc cạnh tranh, có ý thức hay không, hướng đến cùng đối tượng và nhân nói đến chính những đối tượng đó.

Trật tự này, được đặt ra cả trong sự vật (tài liệu, nhạc cụ, tổng phổ, bức tranh…) lẫn trong đoàn thể (tri thức, kĩ thuật, mẹo…), hiện ra như một thực tế *siêu nghiệm* với tất cả các hành vi riêng tư và có tính tình huống nhắm đến trật tự đó: do thế nó mang các hình thức của một nền tảng đến cho chủ nghĩa Platon được công khai hay ẩn tàng của những người như Husserl hay Menoing, họ đòi hỏi đặt hoạt động triết học đúng nghĩa lên việc không thể quy giản những nội dung ý thức (noèmes) thành những hành động có ý thức (noèse), số lượng thành tiến trình (tâm lí) tính toán; hay của những người như Popper cùng những người khác họ khẳng định sự tự chủ của thế giới những ý niệm, của sự hoạt động thế giới đó, của sự trưởng thành của nó so với các chủ thể nhận thức[582]. Quả thực, dù nó có những quy luật của riêng mình, siêu nghiệm với ý thức và ý chí cá nhân, di sản văn hóa - thứ tồn tại ở trạng thái được vật chất hóa và ở trạng thái được phiên chế (dưới hình thức của một tập tính [habitus] hoạt động như một dạng siêu nghiệm lịch sử) - chỉ tồn tại và thực sự chỉ còn ở trong và nhờ vào những cuộc đấu tranh mà các trường sản xuất văn hóa (trường nghệ thuật…) là địa điểm, nghĩa là do và cho những tác nhân được sắp sẵn và có khả năng đảm bảo việc tái kích hoạt liên tục đối với di sản.

Như vậy, "thế giới thứ ba" này, không tâm lí lẫn vật lí, ở đó Husserl và những người khác sau ông tin tưởng coi như đối tượng riêng của triết học, phải tồn tại và hãy còn tồn tại ngoài tất cả những sự chiếm hữu cá nhân, thậm chí sau cuộc cạnh tranh đối với việc chiếm hữu: chính là trong và do cạnh tranh giữa các *tác nhân* - chúng chỉ có thể tham gia vào vốn tập thể

trong chừng mực các tác nhân sát nhập số vốn này (ít nhiều đầy đủ) dưới hình thức những xu thế nhận thức và định giá của một tập tính [habitus] đặc thù (thứ tập tính [habitus] mà chúng đưa vào hoạt động trong sản xuất và trong sự đánh giá sản xuất của những tác nhân khác) - mà sản phẩm này của lịch sử tập thể, siêu nghiệm với từng tác nhân vì có tính nội tại với tất cả, được đặt thành chuẩn mực cho mọi hành vi quy chiếu đến sản phẩm. Thông qua những cưỡng bức và kiểm soát chéo mà mỗi tác nhân trong số đó khi hấp thụ số vốn tập thể đã khiến đè nặng lên những tác nhân khác, thứ *opus operatum* [hoạt động đã hoàn thành] đó - được dành theo cách khác cho sự vô nghĩa của chữ nghĩa hết hiệu lực - được khẳng định liên tục như một *modus operandi*[583] [phương thức hoạt động] tập thể, như phương thức sản xuất văn hóa mà chuẩn mực được áp đặt cho mọi nhà sản xuất vào từng thời điểm.

Thế giới siêu nghiệm của các tác phẩm văn hóa không chứa trong chính mình nguyên tắc siêu nghiệm của nó; nó không chứa cả nguyên tắc trở thành của mình, ngay cả nếu nó đóng góp vào việc *cấu trúc hóa* các tư tưởng và các hành vi thuộc về nguyên tắc biến đổi của mình. Các cấu trúc của thế giới ấy (logic, thẩm mĩ…) có thể được áp đặt cho tất cả những ai bước vào cuộc chơi mà anh ta là sản phẩm, công cụ và thử thách, không vì thế thoát được hành động biến đổi mà các hành vi và chính các tư tưởng - được quy định bởi các cấu trúc đó - có thể lỡ việc sản xuất sáng tạo, dù đó chỉ là do hiệu ứng của việc *đưa vào thực hiện,* vốn không bao giờ quy giản được vào một sự thực hành thuần túy.

Nghĩa là, khi đó là hiểu sự hoạt động của một trường sản xuất văn hóa; và điều xảy ra ở đó, người ta không thể tách rời xung năng biểu hiện (thứ có được nguyên tắc của mình trong bản thân sự hoạt động của trường và trong *ảo tưởng* [illusio] căn bản, điều làm cho trường trở nên khả thể) khỏi

logic đặc thù của trường, với những tính tiềm năng khách quan mà trường là chủ yếu, và tất cả những gì vừa cưỡng bức vừa cho phép xung năng biểu hiện được cải biến thành *giải pháp đặc thù*. Chính trong sự gặp gỡ này giữa "một tình thế đặt ra vấn đề" *(vấn đê-tình thê),* như Popper nói, và một tác nhân sẵn sàng *nhận ra* vấn đề "khách quan" này và từ đó làm nên sự việc của mình (người ta có thể nghĩ đến ví dụ, được Panofsky phân tích, vấn đề bông hồng của mặt tiền hướng Tây [của Nhà Thờ kiến trúc gothique - ND][584], được Suger để lại cho các kiến trúc sư, những người sẽ phát minh ra nghệ thuật gothique) mà tình thế đặc thù được quyết định, vốn được tạo ra từ một nghệ thuật phát minh từng được phát minh hay nhờ vào việc phát minh ra một nghệ thuật phát minh mới. Tương lai có thể của trường được gắn vào, ở từng thời điểm, cấu trúc của trường, nhưng từng tác nhân lại làm nên tương lai của riêng mình - vì qua đó đóng góp vào việc tạo nên tương lai của trường - bằng việc hiện thực hóa những tính tiềm năng khách quan được xác định trong quan hệ giữa những quyền lực của trường với những khả thể được gắn khách quan vào trong trường.

Vẫn còn một câu hỏi cuối cùng mà người ta không thể không đặt ra: đâu là phần của sự tính toán có ý thức trong các chiến lược khách quan được việc quan sát nêu ra? Chỉ cần đọc những chứng cớ văn chương, thư từ, những nhật kí riêng tư, và nhất là có thể những sự chiếm lĩnh vị thế rõ ràng trên giới văn chương với tư cách như vốn có (như những vị thế mà Huret lượm được) để tin rằng không có câu trả lời đơn giản và rằng sự sáng rõ, luôn chỉ là phần nhỏ, một lần nữa là chuyện vị thế và quỹ đạo trong trường, và rằng do thế câu trả lời dao động tùy các tác nhân và tùy các thời điểm. Nếu tuy nhiên cuối cùng cần gợi ra câu trả lời đó, thì nhất là để trừ tà cho sự lựa chọn điều lương thiện và vị kỉ, thông qua đó những cái nhìn đầy mâu thuẫn của cuộc đấu tranh hằng ngày giữa trường trí thức, cuộc đấu tranh của những người nổi tiếng được tán dương có nguy cơ thâm nhập

vào trong phân tích và nhất là *trong việc đọc* được thực hiện, thứ phân tích nhất là được áp dụng cho những vĩ nhân của quá khứ, và việc phân tích những Thersites[585], những người được vũ trang bằng mọi nguồn lực của một "xã hội học" theo cách nước đến chân mới nhảy để hạ uy tín những kẻ cạnh tranh bằng việc quy giản các ý định của họ về những hứng thú giả định.

Toàn bộ những nỗ lực mà tôi triển khai ở đây nhằm đến việc phá hủy, bằng nguyên tắc của chúng, những cái nhìn trong gương: "Đừng cười, đừng trách móc, đừng ghét bỏ, Spinoza đã nói, mà hãy hiểu", hay đúng hơn làm cho cần thiết và có lí trí. Hiểu biết về *mẫu hình* cho phép hiểu làm thế nào mà các tác nhân (nghĩa là tác giả và người đọc của văn bản này) là như họ vẫn thế và làm điều họ vẫn làm. Sau khi nhắc lại điều này, tôi giờ có thể đáp làm ví dụ cho câu hỏi đặt ra, nhưng bằng cách đề nghị độc giả huy động mọi nguồn lực của phương pháp phân tích mà tôi đã cố gắng giới thiệu, để có khả năng thực hành câu châm ngôn của Spinoza và để thay những niềm vui thường hơi buồn của cái nhìn cần những khoái lạc đồi bại, luôn mơ hồ và thường được lựa chọn, của sự biểu dương và sự khỉnh thường.

Vào lúc thành lập, năm 1909, tờ *La Nouvelle Revue française* [Tạp chí Pháp mới], mà người ta biết vị thế thống lĩnh nó chiếm giữ trong trường trí thức, André Gide theo tự truyện được phú cho "những dàn ăng ten để phát hiện những kênh và những hệ thống này, hay đúng hơn là những vùng này, ở đó ngự trị biết bao "tiểu khí hậu", ông hẳn "vận dụng tất cả những tài ngoại giao của mình" và thực hành "những liều lượng" bác học để "biến NRF thành trung tâm thu hút, quanh một hạt nhân vững chắc, những giá trị đa dạng, mà không thể phủ nhận và đầy hứa hẹn", "điểm tiệm cận cùng không thể biết hoặc không được biết"". Phần mục lục của một tờ tạp chí

vừa là chỗ phô bày vốn tượng trưng mà công ti có và vừa là một sự chiếm lĩnh vị thế chính trị-tôn giáo có được: nghĩa là cần "có" vài cổ phần to (Paul ơaudel, Henri de Reginier, Francis Carco, và cả Paul Valéry) cùng lúc với sự mở rộng người tham gia được phân phối rộng rãi nhất có thể dựa trên "bàn cờ chính trị văn chương" (luôn luôn người viết tiểu sử nói thế) nhằm tránh đưa ra định hướng này kia quá rõ rệt, và do thế gây ảnh hưởng xấu: người ta "vui vẻ" tiếp đón ba bài tụng ca của Claudel, mà người ta đánh giá là "rất được chào đón" vì tờ *Tạp chí* "có nguy cơ rót vào khía cạnh duy phê bình, duy chuẩn mực và duy trí thức"; Michel Arnaud vì đã đưa ra "một hình ảnh hơi lệch *sang tả* của Péguy, nên ông cần một đối trọng là Francis Jammes, và cứ thế tiếp tục"[586].

Việc tập hợp các tác giả và thứ nữa các văn bản thực hiện một tờ tạp chí văn học, người ta đều thấy điều này, có nguyên tắc thực sự là những chiến lược xã hội gần với những chiến lược chỉ định việc tạo nên một salon hay một trào lưu - thậm chí nếu các chiến lược đó tính tới, trong *số* những tiêu chí khác, số vốn thuần túy văn chương của các nhà văn được tập hợp. Và bản thân các chiến lược này có nguyên tắc thống nhất và tạo sinh không phải là cái gì đó như tính toán vị kỉ của một chủ ngân hàng về mặt vốn tượng trưng (ngay cả nếu như Andre Gide khách quan cũng là thế…), mà là một tập tính [habitus] chung, hay đúng hơn cái *éthos* [bản tính[587]], vốn là một chiều kích của những chiến lược đó, và thống nhất các thành viên của thứ được gọi là "hạt nhân". Nhóm này hay hệ thống này được tạo nên đã tuyển lựa những cộng tác viên ít nhiều nghiêm túc, đặc biệt [trong việc] quyết định phần mục lục của những số đầu tiên, bản thân nó được dành để hoạt động, bằng "cái mà nó thể hiện", nghĩa là một ưu tiên nào đó thuần văn chương và cũng một đường hướng chính trị-tôn giáo nhất định, như địa điểm tập hợp hay hỗ trợ [repoussoir], hay dù sao như *điểm mốc* trong những cuộc đấu tranh giai tầng mà toàn bộ trường là địa điểm. Trong

trường hợp của NRF, nguyên tắc thống nhất này không là gì khác ngoài những xu hướng chuẩn bị trước cho việc chiếm lĩnh một vị thế trung gian, và trung tâm, và giữa các "salon" và Trường đại học, nghĩa là giữa sự "trung thực" - điều chia tách "tinh thần salon" lẫn "các nhà văn thành công" - với chiều hướng của sự khác biệt tư sản - thứ rời xa cả tinh thần trí thức lẫn chủ nghĩa nhân văn có hương vị "công xã" của các nhà văn quá nổi bật bởi trường học xuất thân (các học sinh trường sư phạm)[588].

Khi chối từ nêu ra luân lí từ câu chuyện này, vốn không hề có, tôi chỉ muốn khiến lưu ý thêm lần nữa là thật giả tạo, khô kiệt, thậm chí đầy lừa dối biết bao nhiêu tất cả những khao khát để lấy ra từ các văn bản, và chỉ từ chúng, cái nguyên tắc thống nhất tổng thể các tác phẩm và tác giả được tạo nên như vậy, hoặc tệ hơn sự nhất quán về lí thuyết của những ý định gắn với nhãn mác xã hội, một khái niệm liên quan hiển nhiên đến *chủ nghĩa* [*isme*] mà lịch sử gán cho chúng.

"Khinh thị vứt bỏ điều hư cấu"

Về việc có ý thức đối với logic của trò chơi trong tư cách như vốn có, và của *ảo tưởng [illusio],* vốn là nền tảng trò chơi, từ lâu tôi đã tin rằng ý thức bị loại trừ theo cách nào đó bởi định nghĩa, vì rằng sự sáng suốt này có thể khiến công việc văn chương hay nghệ thuật trở thành một sự thần bí hóa đầy vị kỉ, hay một sự giả mạo có ý thức. Điều đó [quan trọng] tới mức mà tôi bắt đầu đọc thật sự một văn bản của Mallarmé được viết rất hay dù theo cách cực tối tăm, và sự thật khách quan của văn chương như là việc hư cấu dựa trên niềm tin tập thể, và quyền mà chúng ta cần có để bảo vệ thú vui văn chương đối với và chống lại mọi dạng khách quan hóa.

Chúng ta biết, những người bị cầm tù bởi một cách nói tuyệt đối, [điều ấy] hẳn chỉ là cái tồn tại. Bột phát loại bỏ mồi ngon, dưới một cái cớ, sẽ cho thấy rõ sự thiếu nhất quán của chúng ta, khi chối bỏ thú vui mà chúng ta muốn có: vì *cái bên ngoài* đó là tiền bạc của thú vui, và động lực, tôi có thể nói thế nếu tôi không ghê tởm thực hiện trước công chúng việc khinh thị vứt bỏ điều hư cấu, và kéo theo đó cơ chế văn chương để lập nên vở kịch chính hoặc chẳng có gì hết. Nhưng tôi tôn kính biết bao, bởi một sự giả mạo, người ta đã phóng chiếu vào sự thăng thiên nào đó được bảo vệ hay gây sấm sét! Còn thiếu ở chỗ chúng ta ý thức làm bùng nổ cái gì đó ở trên kia.

Điều đó để làm gì -

Cho một trò chơi[589].

Như thế cái đẹp chỉ là một sự hư cấu và buộc phải tự nhiệm như vốn thế, ngược lại niềm tin kiểu Platon về cái đẹp như là bản chất vĩnh cửu, thuần mê tín mà qua đó nhà sáng tạo nghiêng mình trước cái dự phóng vào một siêu nghiệm ảo tưởng của điều còn thiếu ở trần thế của đời sống văn chương, và có thể là của cuộc đời vô cùng ngắn ngủi. Trong trường hợp thi ca đạt tới được sự ý thức về mình, sự hư cấu này không thỏa mãn trong việc tái tạo thiên nhiên, và sự quay vòng bốn mùa, theo cách của âm nhạc (theo phong cách Wagner), thông qua sự đắp đổi sáng tối, thứ âm nhạc bằng sự hít thở bắt chước cái huyền thoại của bi kịch nguyên sơ về cái chết và sự tái sinh của thiên nhiên[590]. Khi đoạn tuyệt với kiểu *mimesis* âm nhạc, hãy còn gần với truyền thuyết hay nghi lễ, thi ca rời khỏi điều thuộc về trật tự cái tự nhiên để ý thức tự xếp vào trật tự hoàn toàn con người của quy ước, của "sự võ đoán của kí hiệu" như Saussure nói, của "sự nhân tạo nhân văn" như Mallarmé nói[591].

Việc từ chối ma thuật âm nhạc là một thời điểm mang tính quyết định cho kiểu cám dỗ tối hậu này, nhiều lần được hoãn lại, qua đó nhà thơ thực hiện, "muộn mằn", nhưng với một sự dũng cảm hoàn toàn duy lí, "hiểu sâu và rõ về cuộc khủng hoảng lí tưởng và cả một cuộc khủng hoảng khác về xã hội" đang thử thách ông[592] và chấp nhận sự nghi ngờ căn bản đối với niềm tin vào sự tồn tại của văn chương: "Có tồn tại cái gì đó như văn chương?"[593]. Sau "kiểu nghi vấn có thể bị lẩn tránh, đầy yên bình, như là nguy hiểm" và cho sự "dỡ bỏ" căn bản này đối với tất cả niềm tin vần chương, còn lại cái gì? "Một vở kịch với hai mươi tư chữ cái" được thừa hưởng từ trò chơi tung hứng [coup de dés] lặp lại bất tận một câu chuyện cụ thể, và một "thứ vận luật", một ý *nghĩa của trò chơi chữ cái,* của sự cân đối, mà không nên lẫn với *ý nghĩa của trò chơi văn chương* ("không nhân vật nào cảm thấy được cái sở thích vĩ đại đối với những sự hân hạnh được thiết đặt và đặc thù dành cho văn chương"[594]). Còn về bản thân nhà thơ, vô ích để tự hỏi liệu anh ta có phải là tác nhân hay chịu tác động ("hành động, phản ánh") và liệu có phải "khái niệm siêu nhiên" - thi ca như là *telos* [cái đích], sự đạt tới ngoài tự nhiên hoặc ngược với tự nhiên[595] (khác với âm nhạc) là câu thơ - là sản phẩm từ "sáng kiến của anh ta hay [từ] sức lực tiềm tàng của những tính cách thần thánh", "trung bình, hơn thế nữa! đó là nguyên tắc".

Là thứ thần học thực sự âm tính, loại phê bình phản ánh - qua đó nhà thơ tự nhiệm học thuyết và lãnh địa của mình - đã làm tan hoang sự thiêng liêng thi ca và thứ truyền thuyết có tính huyền bí tự động của việc sáng tạo một đối tượng siêu nghiệm, "đào thoát[596]", theo cách của thiên nhiên. Nhưng *cái bên ngoài kia* bị phá hủy hãy còn là "tác nhân và động cơ" của "thú vui mà chúng ta muốn có", bởi một dạng bái vật giáo có tính quyết định (nếu ta cho phép liên minh từ ngữ). Chính là nhân danh khoái lạc văn

chương, cái "thú vui lí tưởng"[597] này, sản phẩm thăng hoa của sự cao cả, mà ta *có quyền* cứu vớt trò chơi chữ nghĩa, và thậm chí, người ta sẽ thấy điều này, bản thân trò chơi văn chương: "Vì rằng một sự thu hút cao hơn hẳn giống như một sự trống rỗng" [sự trống rỗng của bên ngoài kia tiếp tục tác động với tư cách sự thiếu hụt, với tư cách "không gì cả"], chúng ta có quyền, kéo nó ra khỏi mình bằng nỗi buồn đối với các đồ vật nếu chúng được xếp đặt vững chắc và trội hơn[598] - [sự trống rỗng - ND] ngất ngây dỡ bỏ đồ vật tới mức lại trở nên đầy tràn[599] và cũng phú cho các đồ vật ấy sự rực rỡ, thông qua không gian bỏ trống [espace vacant] trong những dịp lễ lạt tùy ý và cô độc". Và Mallarmé tự mình bình luận trong một ghi chép bổ sung: "Quan điểm này là khoa học về hỏa pháo không kém phần siêu hình; nhưng một pháo hoa, ở tầm cao và theo gương của tư tưởng, làm sáng bừng niềm vui lí tưởng"[600].

Là người đọc của Max Müller[601], Mallarmé biết rằng thánh thần thường được sinh ra từ lỗi lầm ngôn từ quên lãng; và ông không đồng ý trao lại cho nhà thơ quyền lực thần thánh và khôi phục uy quyền tiên tri dưới những cái vẻ ngoài của ngôn ngữ con người, được thiết đặt thành nguyên tắc của một sự siêu nghiệm mới. Mặc dù ông đặt như định đề (ông dùng từ này) về học thuyết thi ca mới cho việc "một lần gieo súc sắc không bao giờ phá hủy được sự ngẫu nhiên" và rằng "khi bỏ những tiêu đề của một chức năng nổi danh"[602], ông từ chối "trang hoàng bàn thờ" bằng sự tôn thờ thi ca và từ chối kéo dài giấc mơ siêu hình của truyền thống thẩm mĩ vĩ đại, ông không thể chối từ gắn bó với những trò chơi đa nghi kiểu Pyrrhon [pyrrhonien] của một thứ hỏa pháo ngôn từ; điều ấy không có mục đích nào khác, vì niềm khoái lạc của riêng mình, ngoài việc tạo nên những sự rực rỡ của pháo hoa ngôn từ có khả năng che giấu sự trống rỗng của những bầu trời nơi chúng bùng nổ bằng những sự rực rỡ huy hoàng. Như

thế, ông chỉ có thể rời bỏ "sự xâm lấn tinh tế này, như một dạng thiếu tự tin không thể định nghĩa" - điều khiến ông đặt câu hỏi về sự tồn tại của văn chương, và của nhà văn, và bản thân ý nghĩa "xu hướng" của mình - bằng việc đối lập "sự thiết đặt kì lạ" với sự hiển nhiên trực tiếp của thứ mĩ học tương đương một *cogito* [tôi tư duy]: vâng, văn chương tồn tại vì tôi *thụ hưởng*. Nhưng liệu người ta có thể thỏa mãn hoàn toàn về chứng cớ này bằng lạc thú, cái *sự khoái thú* (aithesis), ngay cả nếu ta chấp nhận rằng thi ca tự cho mình cái ý nghĩa bằng việc mang đến ý nghĩa, dù là tưởng tượng, cho thế giới[603]? Và lạc thú được sinh ra bởi hư cấu cố ý đối với những "ngày lễ cô đơn" chẳng phải là được dành để xuất hiện như hư cấu, rõ ràng như có liên quan đến ý chí tham gia trò chơi chữ, ý chí "tự trả bằng những đồng tiền giả trong những giấc mơ của mình"?

Việc viện đến chữ nổi tiếng của Marcel Mauss lại không được thích đáng như nó tỏ ra. Thực thế, Mallarmé không quên, khác với những người bình luận ông, rằng như ông nói điều đó khi bắt đầu, cuộc khủng hoảng cũng có tính "xã hội": ông biết rằng thú vui cô đơn và có phần ái kỉ mà ông muốn nỗ lực cứu vớt có xu hướng được hình dung như một ảo tưởng nếu nó không bị bắt rễ sâu trong *illusio,* niềm tin tập thể vào trò chơi, và giá trị những thử thách của nó, điều vừa là điều kiện vừa là sản phẩm của sự hoạt động của "cơ chế văn chương". Và ông kết luận rằng để cứu vớt thú vui này mà chúng ta chỉ có vì "chúng ta muốn có" và cứu vớt ảo tưởng kiểu Platon vốn là "tác nhân", ông không có sự lựa chọn nào khác ngoài quyết định - bởi một hư cấu mang tính quyết định - "tôn sùng" sự lừa bịp không tác giả, người đặt sự tín nhiệm mỏng manh ra ngoài những việc nắm được sự sáng rõ mang tính phê bình. Khi từ chối "thực hiên công khai khinh thị vứt bỏ điều hư cấu và do thế là cơ chế văn chương, để sắp xếp vở kịch chính hoặc không là gì cả", ông đã lựa chọn chỉ phát ngôn điều hư vô căn cốt [principiel] về cách thức chối bỏ, nghĩa là bằng những hình thức tựa

như ông không giải phóng nó, vì ông gần như không có bất cứ cơ hội nào để thực sự được lắng nghe[604].

Giải pháp, mà Mallarmé mang đến cho câu hỏi muốn biết liệu có cần nói lên - trong trường hợp này là để tố cáo - những cơ chế thành tạo của các trò chơi xã hội được bao quanh chủ yếu bởi các đặc quyền và sự huyền bí, như trò chơi của nghệ thuật, của văn học, của khoa học, của luật học hay của triết học, và chứa chấp những giá trị được lưu giữ chung cho những gì thiêng liêng nhất, phổ quát nhất, giải pháp đó không phải để thỏa mãn mà là cách đặt vấn đề. Quyết tâm giữ lại bí mật về "cơ chế văn chương", hay chỉ vén màn bí mật dưới hình thức bị che kín hoàn toàn, đó là giữ định kiến rằng chỉ một vài người khởi đầu vĩ đại mới có khả năng sáng rõ hào hùng và hào phóng đầy quyết định, những thứ cần thiết để bằng sự thật về họ đương đầu với "những bịp bợm chính danh", nói như Austin, và để kéo dài - ngược với sự chờ đợi đầy ảo tưởng vào một bảo đảm siêu nghiệm - niềm tin ở những giá trị ít ra được những sự gian trá nhân văn vĩ đại vinh danh bằng sự đạo đức giả của họ.

Phụ lục

Hiệu ứng của trường và các hình thức bảo thủ

Toàn bộ việc sản xuất sáng tạo của các trí thức bảo thủ mang dấu hiệu của mối quan hệ khách quan, mối quan hệ ấy thống nhất họ vào những vị thế của trường và được áp đặt cho họ thông qua *tính vấn đề đặc thù,* gắn vào chính cấu trúc của trường, mà thời điểm thụ động của nó được họ thể hiện (hay như nhà vật lí nói, điện trở): họ không bao giờ có sáng kiến về những vấn đề trong một thế giới mà họ không có gì để nói về thế giới ấy, khi chẳng tìm được cái gì để nói lại, những việc đặt vấn đề không bao giờ

được thực hiện bởi suy tư phê bình mà họ không ngừng chỉ trích. Quả thật, chiến lược suy luận của họ tiêu biểu nhất là việc dịch lại trực tiếp một vị thế đầy mâu thuẫn gồm sự loại trừ kép, bản thân sự loại trừ được gán vào một *quỹ đạo đan chéo* [trajectoire croisée] trong phần lớn các trường hợp: thông thường xuất phát từ những vị thế ưu thế trong trường quyền lực, chỉ với cái giá của một sự đảo lộn kép mà những người của "trí thức cánh hữu", như Joseph Schempeter và Raymond Aron - những người được thừa nhận như là "người trí thức" bởi "các trí thức cánh tả" - đạt tới được trường sản xuất văn hóa, và đặc biệt hơn tới được những vị thế tạm thời có ưu thế của trường này, trường lực vốn chiếm một vị thế yếu - như mọi người đều biết -trong bản thân trường quyền lực. Luôn có thể bị chối bỏ bởi những kẻ thống trị như là quá "trí thức" và bởi cả các "trí thức" vì quá phục tòng cái trật tự "tư sản", họ [các trí thức cánh hữu - ND] buộc lòng phải đấu tranh không ngừng trên cả hai mặt trận, và đối lập với cả hai chiến tuyến mà chính họ có tham gia. Đứng trước những kẻ thống trị, họ hiện ra với tư cách "người trí thức", và trong mối bận tâm của họ để được khác biệt với tất cả các hình thức bảo thủ ở mức độ thứ nhất, họ buộc phải lập luận, thay vì khẳng định hay giáng đòn - như đe dọa đưa một khoảng cách đáng ngờ so với sự gia nhập tức thời và không tranh cãi vào trong cái trật tự đã định; và thậm chí xảy ra việc là họ tận dụng sự gần gũi của mình với giới phê bình trí thức để phê bình ý thức hệ tiền phê bình của chủ nghĩa bảo thủ tự phát và để đưa ra những bài học chính trị cho các chính khách nhân danh khoa học chính trị[605].

Nhưng mặt khác, để thuyết phục một công chúng tư sản được cải tạo từ trước rằng họ không có gì để ghen tị cả với những người đang nắm giữ tính chính đáng văn hóa và rằng họ có thể chiến thắng không khó khăn gì bằng thứ khéo léo nửa mùa, ít nhất là trong những lĩnh vực mà những kẻ thống trị (trong trường quyền lực) và những người đồng cấp trong trường trí

thức thống nhất với nhau chối từ họ, giống như kinh tế và chính trị, họ còn phải viện tới những chiến lược luôn gần như là quay ngược trở lại vũ khí của chính họ - thứ vũ khí của logic và của phê bình xã hội chẳng hạn - chống các "trí thức", buộc phải nói điều mà họ đáng lẽ nói nếu họ có biết nói nghĩa là gì, buộc phải quy về sự phi lí - bằng việc nói tường minh chặt chẽ theo lối hăm dọa về những hậu quả tối hậu " đối với những luận đề đã nhàm; như vậy họ cố gắng tự biện minh tìm lại, bằng một sự quay lại lần cuối, mảnh đất ban đầu của những sự thực đơn giản - về mặt trí thức và phong cách - và đưa ra những bài học về chủ nghĩa hiện thực chính trị và về lương thức [bon sens][606].

Được định nghĩa theo một sự đoạn tuyệt kép, họ buộc phải đồng thời và liên tục viện đến hai chiến lược đầy mâu thuẫn: họ cần chiến đấu với phê bình "trí thức" bằng việc đưa thứ phê bình đó tới cách diễn đạt đơn giản nhất, điều không ngừng trưng họ ra trước sự trong sáng đơn giản của người truyền bá tri thức; nhưng vì có thể bị mất đi toàn bộ sức mạnh đặc thù nên họ cũng phải cho thấy rằng mình có khả năng phản kích theo cách "trí thức" đối với những nhà phê bình của các "trí thức", và rằng thầm mĩ của họ về sự sáng sủa và giản dị, thậm chí nếu họ lấy cảm hứng từ một hình thức phản trí thức luận, là thứ hiệu ứng của một sự lựa chọn tự do đầy trí thức. Bởi bản thân họ, do vị thế và quỹ đạo, ở vào địa điểm ý hướng chính trị đối lập, đầy mâu thuẫn, họ có thể giành lấy vị thế dựa trên từng lần chiếm vị thế chính trị kể từ một vị thế khác, như trách phái tả đã không nghiêm khắc với phái hữu, trách phái hữu bỏ qua trí tuệ rộng lượng của phái tả.

Vì thiên hướng và thái độ của mình trong việc làm cho điểm quan sát dao động tùy theo đối tượng được quan sát, trong việc chấp nhận *liên tục và tách biệt* tất cả các quan điểm mà từ đó từng quan điểm trong số đó thực

sự được thể hiện có thể được khách quan hóa, do vậy được hấp thụ như vốn có (trừ quan điểm bùng nổ là của chính họ), họ xuất sắc trong một cách sử dụng đầy tranh cãi những hình thức của tính khách quan, tính chất được nhận đồng vào một dạng xu thế trung lập, xu thế có tham vọng quay lưng lại cả phái tả lẫn phái hữu bằng việc phản chiếu vào nhóm này hình ảnh mà nhóm kia có được hoặc có thể có[607]. Họ kiệt sức khi cố gắng hợp nhất con người trí thức và con người hành động, nhà bác học và chính khách, đầy nguy cơ không bao giờ được là người này hay kẻ kia, trở nên và cảm thấy xa lạ, nghi ngại lẫn nhau.

Dù tính khách quan chứa đựng chính những đòi hỏi đầy mâu thuẫn, vị thế nhà khảo luận chính trị luôn khó giữ được hơn vị thế phê bình văn chương hay nghệ thuật: những người thống trị quả thực có một ước vọng - về kinh tế và chính trị - đối với việc thẩm định mà họ không hề có về mặt nghệ thuật và văn chương; và giờ đây họ càng khẳng định mạnh mẽ hơn tham vọng này vì, dựa trên những sự biến hình của kiểu thức đào tạo và lựa chọn, họ có niềm tin được đảm bảo theo đường học vấn là có thể tự biến mình thành kẻ phát ngôn cho mình, kể cả trên lĩnh vực "lí thuyết".

Thường thường tin là chỉ có thể có được vị thế nhờ vào giá trị học vấn và nhờ vào năng lực kĩ thuật, và rằng như thế có khả năng đứng trên những sự phân chia và trên những xung đột của trường quyền lực, các quan chức mới của hệ thống quan liêu Nhà nước cảm thấy chính danh trong việc làm trọng tài các xung đột - trong con mắt đầy ảo tưởng của họ - giữa những lợi ích cụ thể bằng việc dựa trên cái nhìn về tất cả được bảo đảm bằng tri thức toàn diện của các cơ chế kinh tế. Chống lại những phân tích đầy nghi ngại một cách vô ích của "trí thức cánh hữu" hãy còn hướng quá nhiều tới các trí thức, và chống lại những tuyên tín niềm tin vừa ngây thơ vừa cổ sơ của các ông chủ tư nhân, giai cấp quý tộc Nhà nước, "giới tinh hoa" quan liêu

được chọn lọc và được đảm bảo về mặt học vấn - những người nghĩ mình như một dạng *trọng tài,* có khả năng vừa đối thoại với các trí thức và các ông chủ vừa thương thuyết với các giai cấp yếu thế hay những đại diện của họ, do vậy giữ được khoảng cách như nhau tới cả cực ưu thắng lẫn yếu thế của trường quyền lực - nỗ lực càng ngày càng quyết liệt để áp đặt một thứ diễn ngôn không dấu ấn, mà sự nhạt nhẽo hiển nhiên của nó gần gũi với những đòi hỏi của trường chính trị và trường báo chí.

Những người bảo vệ có vai vế của một chủ nghĩa bảo thủ với vẻ dễ mến gần như không có gì chung với những người chủ trương một chủ nghĩa bảo thủ dân túy dựa trên nền tảng phi trí thức, nếu không phải là việc họ cùng thuộc về trường chính trị, thứ ám ảnh - ở trạng thái bệnh địa phương - đối với những lớp cấp dưới của giới trí thức như "những người cách mạng bảo thủ" của nước Đức tiền quốc xã và quốc xã, những thợ thuyền theo đường lối Jdanov[608] của nước Nga hoặc của Trung Quốc và của tất cả các đảng cộng sản ở mọi thời điểm và mọi quốc gia, những người theo chủ nghĩa McCarthy[609] của nước Mĩ những năm năm mươi, không nói đến tất cả những nhà hùng biện nho nhỏ có được thành công đầy tai tiếng trong việc tố cáo các trí thức. Thứ chủ nghĩa phản trí thức từ bên trong này thường là việc các trí thức yếu thế, và thuộc thế hệ đầu, được các xu hướng đạo đức và *phong cách sống* của họ (trọng âm, cung cách, thái độ…) khiến cho cảm thấy không thoải mái và như là không đúng lúc, nhất là trong việc đối diện với những sự lịch thiệp và tự do kiểu tư sản của các trí thức bẩm sinh. Khi sự thất bại tương đối tới làm khổ sở những ao ước ban đầu của họ nhân nói đến một thứ văn hóa mà họ rất chờ đợi, họ sẵn lòng nghiêng về sự hằn thù và khinh thị đạo đức (nhất là với việc tố cáo cái mà Pareto gọi là "dâm chủ" [pomocratie]) chống lại sự mâu thuẫn mà họ cảm thấy giữa phong cách sống hào sảng [cosmopolite], tự do, có gu, thậm chí phóng túng và bất

cần của các trí thức hàng cao cấp và việc chiếm vị thế ưu tiên của họ, nhất là trong chính trị.

Những nhà thống trị luôn tìm được những con chó giữ cửa trung thành nhất cho mình, trong mọi trường hợp hung hãn nhất, ở các trí thức thất vọng và thường bị ấm ức do sự nổi loạn của những kẻ thừa kế, có được sự sang trọng nhờ chính việc khinh thường sự thừa kế của mình. Nỗi kinh sợ mà các trò chơi của giới trí thức tư sản, vừa bảo thủ vừa cách mạng, gây ra cho giới tiểu tư sản đưa anh ta - vốn rất khó khăn đạt tới được những đường biên bên dưới của một giới trí thức được lí tưởng hóa từ xa - vào trong một thái độ phản tri thức có sức mạnh của tình yêu bị thất vọng[610]. Được khuấy động bởi sự mê mải của kẻ chối đạo, anh ta làm lộ bí mật, giao cho các "nhà tư sản" những bí mật về một thế giới mà anh ta biết rõ hơn ai hết - cái nhìn của anh ta về thế giới xã hội chuẩn bị trước cho điều này - những phần ngầm và những khía cạnh tế vi; và như vậy thường xảy đến việc anh ta xuất hiện đáp ứng được những chờ đợi của những kẻ thống trị và thỏa mãn nhu cầu của họ trong việc được đảm bảo chống lại những sự liều lĩnh đáng ngại, ngay cả nếu như những sự liều lĩnh này có tính biểu tượng, được khuyến khích bởi một số trí thức chiếm trọn vị thế yếu thế của mình trong trường quyền lực.

Người ta do thế chỉ có thể coi là có lí hoàn toàn với những việc giành được vị thế của "những trí thức vô sản" [intellectuels proletaroides], họ đã định hướng và tô điểm cho việc thành tạo chính trị, vô cùng đa dạng như chế độ phát xít hay Staline, với điều kiện quan tâm tới - không tính những hiệu ứng của các xu hướng gắn với quỹ đạo của họ - những hiệu ứng ít thấy hơn của một vị thế bị giảm đi trong trường trí thức. Thực vậy, người ta có thể coi như quy luật chung là các nhà sản xuất văn hóa ngày càng có xu thế tuân theo những thương thuyết của quyền lực bên ngoài (dù đó là

Nhà nước, đảng phái, quyền lực kinh tế, hay như hiện nay là báo chí) và sử dụng các nguồn lực nhập từ bên ngoài để giải quyết các xung đột bên trong bởi vì chúng chiếm những vị thế thấp hơn trong những sự phân tầng bên trong trường và vì chúng không còn vốn liếng đặc thù. Chính thông qua những kẻ yếu thế (theo những quy tắc đặc thù) mà tính dị trị [hétéronomie] xảy ra.

Hệ hình của khao khát này ở các trí thức yếu thế muốn lật đổ mối quan hệ về lực bằng việc tự vũ trang những quyền lực không đặc thù (theo cách của những thành viên của đám giang hồ văn chương thời Cách mạng Pháp) hẳn là một xu hướng kiểu Jdanov, ở Liên Xô (cũ) cũng như Trung Quốc và trong tất cả các tình thế lịch sử ở đó sự biến hình các lợi ích bên trong thành "chức phận" bên ngoài được thừa nhận là có lợi lộc, xu hướng Jdanov này đưa các nhà văn và các nghệ sĩ hạng hai tới việc viện đến "nhân dân" và cầu đến những khẩu hiệu của "nghệ thuật xã hội" [art social] hay "nhân dân" để áp đặt sự trị vì của họ cho những người nắm giữ một uy quyền đặc thù trong trường (nhất là khi những ai, như trường hợp ở Trung Quốc, chống lại sự xô lệch giữa lí tưởng cách mạng và thực tế, nghĩa là chống lại sự trị vì của những công chức mẫn cán của Đảng[611]).

Bạo lực khủng bố tìm được trong những tình huống đặc biệt này cơ hội được hoàn thành theo cách đầy đủ chỉ là giới hạn của những bạo lực thông thường của tham vọng bị hỏng được thực hiện trong mỗi ngày, dưới những cái vẻ ngoài không thể chê trách của việc phê bình tính khí hay của sự tố cáo vốn được lấy cảm hứng từ những tai tiếng hay từ những âm mưu, hoặc quỷ quyệt hơn, là thông qua quyết định tập thể khó nắm bắt của những ủy ban và những hội đồng, những ban hành chính và những người quản lí, hoa học hay nghệ thuật.

Để đưa hết tính hiệu quả tới được sự phê bình các hình thức mầm mại của nền chuyên chế được thực hiện trong nền Cộng hòa văn chương, quả thực cần vượt khỏi sự kết án quá dễ dãi của những hình thức cực đoan theo xu hướng Jdanov và cần phải thống kê vô vàn những biểu hiện của bạo lực đàn áp được thực hiện bởi mọi tác nhân duy trì của trật tự biểu tượng; Flaubert đã vẽ được chân dung biểu tượng này qua nhân vật de Hussonet, nhà cựu cách mạng của quán café văn chương cải đạo thành người chịu trách nhiệm hành chính về các sự vụ văn chương; nhiệm vụ càng khẩn cấp, cả về mặt chính trị lẫn khoa học, là vì những việc đảo ngược tình thế ít nhiều bất ngờ có thể quan sát được khắp nơi trong giới chính trị giờ đây thường mang đến cho các trí thức vỡ mộng cơ hội thể hiện hai lần - với giá của một vài sự chỉnh sửa về *hình thức* - đầu một xung lực đàn áp của sự hằn thù, lần đầu bằng thứ bạo lực rõ ràng của tố cáo hay của đàn áp "kiểu cách mạng", lần thứ hai bằng bạo lực ngấm ngầm và không thể trách cứ của những quyền lực quan liêu hay báo chí, nhờ đó họ gắng áp đặt những nguyên tắc nhìn và phân chia ngoại sinh [exogène][612].

PHẦN THỨ BA

HIỂU HÀNH VI HIỂU

Các nghệ sĩ viết cho đối thủ ngang cơ của mình hay ít nhất cho những ai hiểu mình.

Barbey d'Aurevilly

1. SỰ SINH THÀNH LỊCH SỬ CỦA THẨM MĨ THUẦN TÚY

Bằng những ấn tượng thân thiết nhất của mình về thẩm mĩ mà tôi từng muốn đấu tranh ở đây, khi nỗ lực đẩy sự chân thành trí thức tới những giới hạn cuối cùng và tàn nhẫn nhất.

Marcel Proust

Có nhiều cách trả lời khác nhau mà các nhà triết học, ngôn ngữ, kí hiệu học và các nhà lịch sử nghệ thuật đưa ra cho câu hỏi về tính đặc thù của văn học ("tính văn chương"), của thi ca ("tính thi ca") hay của tác phẩm nghệ thuật nói chung, về sự cảm nhận thuần túy thẩm mĩ mà các câu trả lời cho là hợp, để thống nhất với nhau về những đặc tính như sự vô vị lợi, với sự vắng mặt chức năng hay tiền đề cho hình thức dựa trên chức năng, sự vô tư… Tôi sẽ không nhắc lại ở đây tất cả những định nghĩa chỉ là những dị bản của phân tích từ Kant, như của Srawson theo đó tác phẩm nghệ thuật có chức năng là không có chức năng, hay của T. E. Hulme mà đối với ông thì sự chiêm ngưỡng nghệ thuật là một "mối quan tâm khách quan" *(detached interest)*[613]*;* tôi chỉ đưa ra một ví dụ lí tưởng tiêu biểu về những mong muốn này để tạo ra một bản chất phổ quát, với giá của một *sự phi lịch sử*

hóa kép, về tác phẩm nghệ thuật và về việc nhìn nhận nó, một kinh nghiệm về tác phẩm nghệ thuật rất đặc thù và hiển nhiên thuộc về không gian xã hội và trong thời điểm lịch sử: theo Harold Osborne, thái độ thẩm mĩ được đặc trưng bằng sự tập trung chú ý (nó chia tách - *frames apart* - đối tượng thụ cảm với môi trường chung quanh) bằng việc để treo các hành động suy lí và phân tích (nó không biết tới văn cảnh lịch sử và xã hội học), bằng sự khách quan và lãnh đạm (nó loại bỏ những mối quan tâm của quá khứ hay tương lai), và cuối cùng là bằng sự thờ ơ với sự tồn tại của đối tượng[614].

Phân tích căn cốt và ảo tưởng về sự tuyệt đối

Nếu những phân tích căn cốt này gặp nhau ở điều căn cốt, đó là vì chúng có điểm chung khi coi là đối tượng, hiển ngôn hoặc ngầm ẩn (giống như những phân tích cận đến triết học hiện tượng học), thứ kinh nghiệm chủ quan về tác phẩm nghệ thuật, vốn là kinh nghiệm của tác giả, nghĩa là kinh nghiệm của một người có học về một xã hội nào đó, nhưng không ghi nhận *tính lịch sử* cho kinh nghiệm này và cho đối tượng mà nó được áp dụng. Nghĩa là những phân tích đó thực hiện, mà không hề biết, một sự *phổ quát hóa các trường hợp đặc thù* và chúng tạo nên qua chính đó một kinh nghiệm đặc thù, có địa điểm và ngày tháng, về tác phẩm nghệ thuật thành *chuẩn mực* xuyên lịch sử của mọi cảm nhận nghệ thuật. Các phân tích đồng thời bỏ qua câu hỏi về *điều kiện lịch sử và xã hội có tính khả thể* của kinh nghiệm này: chúng quả thực không phân tích những điều kiện ở đó được tạo ra và được tạo nên như vốn có những tác phẩm xem như xứng đáng với cái nhìn mĩ học; và chúng cũng hoàn toàn không biết câu hỏi về những điều kiện trong đó diễn ra (sự phát sinh loài [phylogenèse]) và tái diễn liên tục theo thời gian (sự phát sinh cá thể [ontogenèse]) xu thế thẩm mĩ mà các phân tích cận đến. Thế mà riêng phân tích kép này có thể tường thuật, và

giải thích về điều là kinh nghiệm thẩm mĩ và về ảo tưởng của tính phổ quát đi kèm với kinh nghiệm và điều được các phân tích cần cốt ghi nhận một cách ngây thơ.

Để được hoàn toàn tin, cần phải kiểm tra ở đây một vài ví dụ về các mong muốn mà những nhà trừu xuất tính chất [nhà triết học] hiện đại từng thực hiện để làm lộ ra cái bản chất thuần túy của tác phẩm nghệ thuật, để xác định chẳng hạn với Jakobson điều biến một tác phẩm ngôn từ thành một tác phẩm văn chương. Và chứng minh làm sao nó chỉ ở trong sự lựa chọn (hay cái vòng luẩn quẩn) của chủ nghĩa khách quan hay của chủ nghĩa hiện thực (mà tình yêu với nó mang đến công thức: "Nó liệu có đẹp không vì tôi yêu nó, hay liệu tôi có thích nó không vì nó xinh xắn"?): có nên nói rằng chính điểm nhìn thẩm mĩ tạo nên đối tượng nghệ thuật hay là chính những đặc điểm đặc biệt và nội tại của tác phẩm nghệ thuật gây được kinh nghiệm thẩm mĩ, văn chương chẳng hạn ở người đọc có khả năng đọc chúng một cách thích đáng, nghĩa là có tính thẩm mĩ hoặc bằng từ ngữ chính xác hơn, có khả năng xem xét thông điệp trong chính bản thân nó và cho chính nó[615]? Cái vòng hiển nhiên ở Wellek và Warren, những người định nghĩa văn học bằng những đặc điểm nội tại của thông điệp trong khi vẫn nêu đặc thù những đặc tính mà "người đọc có khả năng" phải có để đáp ứng những đòi hỏi của tác phẩm bằng việc hấp thụ nó theo cách có thẩm mĩ[616]. Còn về Panofsky, có vẻ như ông thoát khỏi cái bẫy này vì ông đính kèm phân tích của mình về bản chất những sự chờ đợi lịch sử. Như ông nói, nếu tác phẩm nghệ thuật tốt, "điều ấy buộc phải cảm nhận theo lối thẩm mĩ", và nếu toàn bộ đối tượng - tự nhiên cũng như nhân tạo - có thể được hấp thụ theo một ý định thẩm mĩ, nghĩa là theo hình thức của nó chứ không phải chức năng, làm sao thoát được cái kết luận rằng chính ý định thẩm mĩ tạo nên đối tượng thẩm mĩ? Và làm sao một định nghĩa như thế có thể có tính thực hành được [opératoire]? Chẳng phải ta không thấy rằng

gần như không thể xác định vào lúc nào thì một đối tượng được tạo tác trở thành một tác phẩm nghệ thuật, và kể từ khi nào chẳng hạn thì một bức thư trở thành một tác phẩm "văn chương", nghĩa là ở vào thời điểm nào thì hình thức vượt lên khỏi chức năng? Có phải để nói rằng sự khác biệt gắn với ý định của tác giả? Nhưng ý định này, như ý định của chính người đọc hay người xem, bản thân nó là đối tượng có tính quy ước xã hội, những quy ước đó cạnh tranh nhau trong việc định nghĩa cái ranh giới luôn bất định và thay đổi về mặt lịch sử giữa thứ đồ vật bình thường và tác phẩm nghệ thuật: "Sở thích cổ điển đòi hỏi các bức thư riêng tư, các lời lẽ quan phương và những cái khiên của những người anh hùng phải có *tính nghệ thuật* […] trong khi mà sở thích hiện đại đòi hỏi kiến trúc và những cái gạt tàn lại có tính chức năng"[617].

Và không hề nghi ngờ gì những xác nhận rõ nhất của sự chấp nhận hầu như có tính phổ quát - ít nhất trong số những ai nắm giữ các chức vị đại học - về những tiền giả định lập nên *tri thức chung [doxa]* về thẩm mĩ rằng việc các nhà triết học theo lối Wittgenstein - những người nhanh chóng nhất trượt *essentialist fallacy* [sự ngụy biện theo lối bản chất] khỏi những định nghĩa cổ điển của thi học hay của văn chương - chỗ này chỗ khác như vô tình viện đến "tính vô vị lợi của tác phẩm nghệ thuật" và sự vắng mặt chức năng hay "sự cảm nhận khách quan về mọi vật", những điều này thuộc về các sáo ngữ của chủ nghĩa hình thức được thừa nhận một cách phổ quát nhất trong những giới hạn hiển nhiên của vũ trụ có văn hóa[618].

Nhưng để ra khỏi cái cái nan đề, phải chăng chỉ cần khẳng định như Arthur Danto[619] rằng nguyên tắc của sự khác biệt giữa tác phẩm nghệ thuật và các đồ vật thông thường không phải cái gì khác ngoài một thiết chế, nghĩa là "thế giới nghệ thuật" (art world) trao cho chúng quy chế ứng cử viên cho sự đánh giá thẩm mĩ? Ghi nhận ngắn gọn, và nếu một nhà xã

hội học có thể tự cho phép một đánh giá nào đó, hơi theo lối "xã hội học": một lần nữa được sinh ra từ một kinh nghiệm cụ thể được phổ quát hóa quá nhanh, nó chỉ duy nhất đến việc *thiết chế hóa* (theo nghĩa tích cực) tác phẩm nghệ thuật. Nó làm kinh tế từ việc phân tích lịch sử và xã hội học của sự sinh thành và của cấu trúc việc thiết chế hóa (trường nghệ thuật), vốn có khả năng hoàn thành hành động thiết chế hóa nào đó, nghĩa là áp đặt *sự thừa nhận* tác phẩm nghệ thuật như là nó cho tất cả mọi thứ (và *chỉ cho những cái đó),* những thứ (như nhà triết học tham quan bảo tàng) được tạo nên (do công việc trở nên mang tính xã hội mà cũng cần phân tích những điều kiện xã hội và logic của nó) theo cách mà (như việc chúng được vào bảo tàng đã xác nhận điều này) chúng có thể được thừa nhận như là nghệ thuật và được hấp thụ như vốn có với những tác phẩm về mặt xã hội được chỉ định như là nghệ thuật (nhất là do những cuộc triển lãm trong một bảo tàng) (Tôi đã đặt riêng, bởi vui thích, một vài thứ mà nhà triết học, không hề nghĩ tới, cũng bỏ riêng ra…).

Tất cả điều đó có nghĩa là trong khoa học tác phẩm người ta không thể làm việc với hai mặt, một dành cho việc sản xuất sáng tạo, một dành cho việc tiếp nhận. Nguyên tắc về tính phản tư ở đây được áp đặt từ chính nó: khoa học về việc sản xuất tác phẩm nghệ thuật, nghĩa là sự nổi lên dần dần của một trường tương đối tự trị về sản xuất - bản thân nó là thị trường của riêng mình và có sự sản xuất - khi là chính mục đích của trường, việc sản xuất đó khẳng định sự trội hơn tuyệt đối của hình thức so với chức năng, do chính điều đó khoa học này là khoa học về sự nổi lên của xu thế thẩm mĩ thuần túy, có khả năng ưu tiên hình thức so với chức năng trong những tác phẩm được tạo ra như thế (và về mặt tiềm năng là trong cả thế giới).

Điều mà việc phân tích bản chất quên, đó là việc những điều kiện xã hội của sản xuất (hay của sự phát minh) và của việc tái sản xuất (hay của việc khắc sấu vào trí óc) các xu hướng và các sơ đồ phân loại được tiến hành

bằng cảm nhận nghệ thuật, theo cách *siêu nghiệm lịch sử,* vốn là điều kiện của kinh nghiệm thẩm mĩ tựa như việc phân tích miêu tả kinh nghiệm. Việc hiểu hình thức cụ thể này trong quan hệ với tác phẩm nghệ thuật, vốn là việc hiểu lập tức của sự gần gũi, giả định một sự hiểu của chính bản thân nhà phân tích, người không thể thâm nhập vào việc phân tích giản đơn theo lối hiện tượng học của kinh nghiệm trải nghiệm với tác phẩm, trong chừng mực kinh nghiệm này dựa trên sự lãng quên chủ động của lịch sử mà bản thân nó lại là sản phẩm. Chỉ với điều kiện huy động mọi nguồn lực của các khoa học xã hội thì người ta mới có thể đưa đến cùng cái hình thức duy sử này của dự án siêu nghiệm, dự án nhằm tới việc thông qua bệnh sử có tính lịch sử hấp thụ lại cho mình những hình thức và những phạm trù của kinh nghiệm nghệ thuật.

Dù dự án tự nó có vẻ xuất hiện dưới những hình thức một món quà của tự nhiên, thì con mắt của người yêu thích nghệ thuật thế kỉ XX là sản phẩm của lịch sử: về phía phát sinh loài [phylogenèse], cái nhìn thuần túy - vốn có khả năng hấp thụ tác phẩm nghệ thuật như nó đòi hỏi được hấp thụ trong chính nó và vì chính nó, với tư cách hình thức chứ không phải chức năng - là không tách rời khỏi sự xuất hiện nhà sản xuất được dắt dẫn bởi một ý định nghệ thuật thuần túy, bản thân ý định gắn chặt với sự nổi lên của một trường nghệ thuật tự chủ, có khả năng đặt và áp đặt những mục đích của riêng mình chống lại những đòi hỏi bên ngoài, và cũng không tách khỏi sự xuất hiện tương ứng của một nhóm "yêu thích" hay "có hiểu biết", những người có khả năng áp dụng cho các tác phẩm được tạo ra như vậy cái nhìn "thuần khiết" ứng với những mục đích đó; về phía sự phát sinh cá thể [ontogenèse], cái nhìn được gắn với những điều kiện học tập hoàn toàn cụ thể, giống như việc sớm lui tới bảo tàng và triển lãm được mở rộng sang việc giảng dạy học đường và nhất là sang đến *skholè* [thú tao nhã] như thú vui, khoảng cách đối với sự bắt buộc và những đòi hỏi về và

những sự cấp thiết mà nó giả định. Điều ấy có nghĩa, tiện đây, rằng việc phân tích bản chất, khi bỏ qua những điều này, ngầm lập những đặc tính cụ thể của một kinh nghiệm vốn là sản phẩm của một sự ưu tiên thành chuẩn mực phổ quát của toàn bộ sự thực hành muốn có tính thẩm mĩ.

Điều được miêu tả bởi phân tích phi lịch sử [anhistorique] về tác phẩm nghệ thuật và về kinh nghiệm thẩm mĩ thực sự là một *thiết chế,* với tư cách như vốn có, nó tồn tại theo cách đó hai lần: trong sự vật và trong trí não. Trong sự vật, dưới hình thức của một trường nghệ thuật, thế giới xã hội tương đối tự trị vốn là sản phẩm của một tiến trình nổi lên từ từ; trong trí não, dưới hình thức những xu thế được phát minh trong chính trào lưu qua đó trường được phát minh và các xu thế được hiệu chỉnh theo đó. Khi các sự vật và các xu thế lập tức hòa hợp với nhau, nghĩa là khi con mắt là sản phẩm của trường mà nó được áp dụng vào, mọi thứ xuất hiện ở đó như là tức khắc có ý nghĩa và giá trị. Tới mức mà, để cho hiện ra câu hỏi hoàn toàn kì lạ về nền tảng của ý nghĩa và về giá trị của tác phẩm nghệ thuật, vốn thường được chấp nhận là xuất phát từ chính nó *(taken for granted)* bởi tất cả những ai đi vào thế giới văn hóa như cá đi vào nước, cần một kinh nghiệm nổi lên - đối với một người có học - kinh nghiệm này hoàn toàn là ngoại lệ, dù ngược lại nó hoàn toàn là bình thường, như nhận xét có tính kinh nghiệm cho thấy[620] đối với tất cả những ai không có cơ hội hay may mắn chiếm lĩnh các xu thế được tác phẩm nghệ thuật đòi hỏi một cách khách quan" cơ hội của Arthur Danto chẳng hạn sau chuyến thăm triển lãm những chiếc hộp của Brillo de Wharhol ở Stable Gallery khi khám phá ra tính chất trừu tượng, *ex instituo* [xét về thiết chế - ND] như Leibniz nói, của việc thiết đặt giá trị được thực hiện bởi trường lực thông qua cuộc triển lãm ở một địa điểm được vinh danh và có khả năng vinh danh[621].

Kinh nghiệm về tác phẩm nghệ thuật như là tức khắc có giá trị và ý nghĩa là một hiệu ứng của sự hòa hợp giữa hai mặt của cùng một thiết chế lịch sử, *habitus* được dạy dỗ và trường nghệ thuật, chúng nương tựa vào nhau: vì rằng tác phẩm nghệ thuật không hề tồn tại như vốn thế, nghĩa là với tư cách đồ vật tượng trưng đã có ý nghĩa và giá trị, vì nếu tác phẩm được hấp thụ bởi những khán giả có xu thế và năng lực thẩm mĩ mà nó ngầm đòi hỏi, thì người ta có thể nói rằng chính con mắt của nhà mĩ học mới tạo nên tác phẩm như nó là thế, nhưng với điều kiện nhắc lại sau đó rằng anh ta chỉ có thể làm thế trong chừng mực bản thân mình là sản phẩm của một lịch sử tập thể lâu dài, nghĩa là của sự phát minh dần dần ra "kẻ sành sỏi", và cá nhân, nghĩa là của một sự đọc đi đọc lại kéo dài với tác phẩm nghệ thuật. Mối quan hệ nhân quả qua lại này, mối quan hệ của tín ngưỡng và cái thiêng, đặc trưng cho cả thiết chế vốn chỉ hoạt động nếu nó được đặt vừa trong tính khách quan của một trò chơi xã hội vừa trong những xu thế nghiêng về việc bước vào trong trò chơi, về việc quan tâm tới trò chơi. Các bảo tàng có thể viết trên trán tường phía trước cửa - nhưng chúng không cần phải làm thế chừng nào nó xuất phát từ chính mình: rằng không có ai ở đây bước vào nếu anh ta không phải người yêu nghệ thuật. Trò chơi làm nên *illusio,* sự đầu tư vào trong trò chơi của người chơi có kinh nghiệm, anh ta - có ý thức về trò chơi vì được làm nên bởi trò chơi - chơi trò chơi, và qua đó làm cho trò chơi tồn tại.

Rõ ràng là người ta không cần phải lựa chọn giữa chủ quan luận của các lí thuyết về "ý thức thẩm mĩ" - các lí thuyết quy giản chất lượng thẩm mĩ một vật tự nhiên hay một tác phẩm của con người về một sự tương quan đơn thuần của một thái độ thuần chiêm ngưỡng, chứ không lí thuyết hay thực hành, của ý thức - với một bản thể học về tác phẩm nghệ thuật như bản thể học mà Gadamer đặt ra trong *Chân lí và phương pháp*. Câu hỏi về ý nghĩa và về giá trị của tác phẩm nghệ thuật, giống như câu hỏi về tính

đặc thù của phán đoán thẩm mĩ, chúng chỉ có thể tìm được giải pháp của mình trong một lịch sử xã hội của trường được gắn vào một môn xã hội học về các điều kiện của việc tạo thành xu thế thẩm mĩ đặc thù phù hợp với trường trong từng trạng thái của mình.

Bệnh sử có tính lịch sử và sự quay lại của điều bị đồn nén

Cái gì làm một tác phẩm nghệ thuật là một tác phẩm nghệ thuật chứ không phải là một thứ của mọi người hay một đồ vật thuần túy? Cái gì làm một nghệ sĩ thành nghệ sĩ, đối lập với một nghệ nhân thủ công hay một họa sĩ vườn? Cái gì khiến cho một cái bồn tiểu hay một chiếc giá đỡ rượu được trưng bày trong một bảo tàng trở thành những tác phẩm nghệ thuật? Việc chúng được kí tên bởi Duchamp, người nghệ sĩ được thừa nhận (và trước tiên như người nghệ sĩ) chứ không phải bởi một nhà buôn rượu vang hay một ông thợ đường ống nước? Nhưng đó chẳng phải không chỉ là đưa tác phẩm nghệ thuật như là bùa chú về với thứ "bùa chú có tên của bậc thầy", như Benjamin đã nói? Trong số những khái niệm nói trên, ai đã sáng tạo ra "người sáng tạo" với tư cách nhà sản xuất bùa chú được thừa nhận? Ai trao tính hiệu quả thần kì của nó cho tên của mình, mà sự nổi tiếng là thước đo cho ước vọng tồn tại với tư cách nghệ sĩ? Ai khiến cho việc áp cái tên này - tựa như nhãn mác [griffe] của nhà thời trang lớn - làm nhân lên giá trị của đối tượng (điều ấy góp vào việc tạo ra thử thách cho những cuộc tranh luận trao giải và vào việc thiết lập nên quyền lực của người thẩm định)? Đâu là nguyên tắc tối hậu của hiệu quả định danh hay lí thuyết - từ đặc biệt mơ hồ vì đó là nhìn, *théorien* [nhà lập thuyết?], là khiến cho nhìn - thứ hiệu quả khi dẫn nhập sự khác biệt, sự phân chia, sự chia tách, đã tạo nên cái thiêng [cho tác phẩm nghệ thuật]?

Đó là những vấn đề hoàn toàn tương tự cùng cấp độ với những vấn đề mà Mauss đặt ra trong *Tiểu luận về ma thuật* khi ông tự hỏi về nguyên tắc tính hiệu quả thần kì và được đưa lại từ những phương tiện được thầy phù thủy sử dụng cho tới chính bản thân thầy phù thủy, từ thầy phù thủy có niềm tin như khách hàng và dần dần cho tới toàn bộ vũ trụ xã hội, nơi cái thần bí phát triển và hoạt động. Như vậy, trong việc đi lùi lại tới vô tận hướng đến nguyên nhân đầu tiên, và nền tảng cuối cùng của giá trị tác phẩm nghệ thuật, cần dừng đúng lúc. Và để giải thích kiểu thần kì này của sự hóa thể [transsubstantiation], vốn gắn với nguyên tắc cho sự tồn tại của tác phẩm nghệ thuật và nó, thường bị quên đi, đột ngột được nhớ lại - qua những nỗ lực theo kiểu của Duchamp - cần thay thế cho câu hỏi kiểu bản thể bằng câu hỏi kiểu lịch sử về sự sinh thành của vũ trụ, trong đó diễn ra và tái diễn không ngừng, bằng một sự sáng tạo thực sự luôn tiếp diễn, giá trị của tác phẩm nghệ thuật, nghĩa là trường nghệ thuật.

Việc phân tích bản chất chỉ làm ghi lại sản phẩm của việc phân tích mà bản thân lịch sử đã thực hiện bằng tính khách quan thông qua tiến trình tự chủ hóa của trường và thông qua việc phát minh dần dần ra các tác nhân (các nghệ sĩ, nhà phê bình, nhà chép sử, nhân viên bảo tàng, những có hiểu biết…), các kĩ thuật và các khái niệm (các thể loại, cung cách, thời kì, phong cách…) đặc trưng cho vũ trụ này. Khoa học các tác phẩm chỉ có thể được giải phóng hoàn toàn khỏi cái nhìn "bản chất luận" với điều kiện tiến hành tốt một phân tích có tính lịch sử về sự sinh thành của các nhân vật trung tâm này của trò chơi nghệ thuật là nghệ sĩ và người hiểu biết, và các xu thế mà họ thực hiện trong việc sản xuất và việc tiếp nhận các tác phẩm nghệ thuật. Các khái niệm trở nên rõ ràng và tầm thường như chính các khái niệm nghệ sĩ hay "kẻ sáng tạo", như chính các từ ngữ chỉ họ và tạo nên họ, chúng là sản phẩm của một công việc rất dài có tính lịch sử.

Chính đó là điều thường bị quên ở bản thân các nhà lịch sử nghệ thuật khi họ tự vấn về sự nổi lên của người nghệ sĩ theo nghĩa hiện đại của từ này, không vì thế mà thoát khỏi hoàn toàn cái bẫy của "tư tưởng bản chất", điều được găm vào việc sử dụng, luôn bị đe dọa bằng lối phi thời, bằng từ ngữ được phát minh về mặt lịch sử, tức là gắn với ngày tháng cụ thể. Vì không thể đặt vấn đề với tất cả những gì được ngầm tham gia vào khái niệm hiện đại về nghệ sĩ, và đặc biệt ý thức hệ chuyên nghiệp về "kẻ sáng tạo" không do ai tạo ra[622] vận động trong suốt thế kỉ XIX, chúng dừng ở đối tượng hình thức, nghĩa là người nghệ sĩ (chỗ khác là nhà văn, nhà triết học, nhà bác học) thay vì xây dựng và phân tích trường sản xuất, mà người nghệ sĩ - về mặt xã hội được xác lập với tư cách "kẻ sáng tạo" - là sản phẩm. Họ không thấy rằng việc chất vấn có tính nghi thức về địa điểm và thời điểm của sự xuất hiện nhân vật người nghệ sĩ (đối lập với người thợ thủ công) quả có đưa tới câu hỏi về điều kiện kinh tế và xã hội cho việc thiết lập dần dà một trường nghệ thuật có khả năng lập nên niềm tin trên những quyền lực hầu như ma thuật vốn được thừa nhận ở người nghệ sĩ.

Đó không chỉ là việc ma thuật hóa "bùa hộ mệnh có tên ông chủ" bằng một sự-đảo ngược đơn giản đầy phạm thượng hay có chút thẹn thùng - dù người ta muốn hay không, thì cái tên của ông chủ là một kiểu bùa hộ mệnh. Đấy là miêu tả sự nổi lên dần dần của toàn thể cơ chế xã hội làm cho nhân vật của nghệ sĩ như người sản xuất thứ bùa hộ mệnh là tác phẩm nghệ thuật trở nên khả thể; nghĩa là việc tạo nên trường nghệ thuật (ở đó cũng bao gồm các nhà phân tích, các nhà lịch sử nghệ thuật bản thân họ) như địa điểm ở đó diễn ra và tái diễn ra không ngừng niềm tin vào giá trị nghệ thuật và vào quyền lực sáng tạo giá trị, thứ vốn thuộc về nghệ sĩ. Điều đó dẫn tới việc thống kê không chỉ những chỉ dấu tự trị của người nghệ sĩ (tựa như những ai được việc phân tích hợp đồng làm lộ ra, như sự xuất hiện của chữ kí, khẳng định năng lực đặc thù của người nghệ sĩ hay của việc viện đến,

trong trường hợp xung đột, trọng tài của vị tai mắt…), mà cả những chỉ dấu sự tự trị của trường, kiểu như sự nổi lên của tổng thể những thiết chế đặc thù là điều kiện cho hoạt động của nền kinh tế các vật phẩm văn hóa: địa điểm triển lãm (galerie, bảo tàng…), các bậc vinh danh (Viện Hàn lâm, Salon…), các bậc tái sản xuất nhà sản xuất (các trường Mĩ thuật), các tác nhân đặc thù (nhà buôn, nhà phê bình, nhà lịch sử nghệ thuật, nhà sưu tập…), những người có các *xu thế* được đòi hỏi một cách khách quan bởi trường và có *các phạm trù cảm nhận và đánh giá đặc thù,* không thể quy giản về các phạm trù đang lưu hành trong sự tồn tại thông thường và có khả năng áp đặt một thước đo đặc thù của giá trị người nghệ sĩ và những sản phẩm của anh ta.

Chừng nào hội họa được đo bằng đơn vị diện tích hay bằng thời gian lao động, hoặc với số lượng và với giá thành chất liệu được sử dụng, vàng hay màu xanh thẫm, thì người nghệ sĩ làm họa sĩ về căn bản không khác một anh thợ vôi vẽ tường. Chính vì thế, giữa những phát minh đi kèm với sự nổi lên của trường sản xuất, một trong những phát minh quan trọng nhất hẳn là sự phát triển một thứ ngôn ngữ đặc biệt nghệ thuật: trước tiên, một cách gọi tên người nghệ sĩ, nói về mình, về bản chất và về cách thức trả thù lao cho công việc của mình, qua đó phát triển một định nghĩa tự trị về giá trị nghệ thuật đúng nghĩa, không thể quy giản về giá trị kinh tế như nó vốn thế; và trong chính logic đó một cách thức nói về chính hội họa với những từ thích đáng, thường là từng cặp tính từ cho phép nói tới tính đặc thù của kĩ thuật hình họa, *manifattura* [chế tạo - ND], thậm chí cách thức cụ thể của một họa sĩ mà hội họa góp phần làm anh ta tồn tại về mặt xã hội bằng cách gọi tên anh ta. Theo logic này, diễn ngôn tụng ca, nhất là tiểu sử, đóng một vai trò quyết định, không phải bởi điều nó nói về người họa sĩ và tác phẩm ông ta mà bởi việc tạo nên ông ta như con người đáng nhớ, xứng đáng với câu chuyện mang tính lịch sử, theo kiểu những chính khách và các

nhà thơ (người ta biết rằng sự loại suy đề cao giá trị - *ut pictura poesis* - góp phần, ít ra một thời gian, và tới mức thành một trở ngại, vào việc khẳng định tính chất không thể quy giản của nghệ thuật hội họa).

Một xã hội học loại hình cũng có thể khiến bao gồm trong mô hình của mình hành động của chính những nhà sản xuất, đòi hỏi của họ về quyền được là những quan tòa duy nhất cho việc sản xuất hội họa, quyền tự mình tạo nên những tiêu chí cảm nhận và đánh giá sản phẩm của họ; xã hội học đó có thể cần quan tâm tới hiệu ứng được tạo ra lên các nhà sản xuất và trên những hình ảnh về chính họ và về việc sản xuất của họ và qua đó lên chính bản thân việc sản xuất bởi bản thân hình ảnh về họ và về việc sản xuất của họ vốn được trả lại cho họ bởi những tác nhân khác tham gia vào trường, các nghệ sĩ khác, cũng như các nhà phê bình, khách hàng, người đặt hàng, nhà sưu tập,… (Như thế người ta có thể giả thiết rằng mối quan tâm mà từ thế kỉ XV ở Italia, một vài nhà sưu tập đã bắt đầu dành cho những phác thảo và những bản vẽ carton chỉ có thể góp phần xiển dương cảm xúc mà người nghệ sĩ có thể có bằng phẩm giá của mình).

Lịch sử các thiết chế đặc thù, là vô cùng cần thiết cho việc sản xuất sáng tạo nghệ thuật, có thể được nhân đôi bằng một lịch sử các thiết chế cần thiết cho việc tiêu thụ, tức là cho việc sản xuất ra những khách hàng tiêu thụ và đặc biệt ra *sở thích,* giống như xu thế và như năng lực. Xu hướng của "người hiểu biết" dành một phần thời gian của mình cho việc chiêm ngưỡng các tác phẩm nghệ thuật không một mục đích nào khác ngoài vui thú được tác phẩm mang đến chỉ có thể trở thành một chiều kích căn bản của phong cách sống của *gentleman* hay của quý tộc, vốn càng ngày càng được đồng nhất, ít ra ở Anh và Pháp, vào những kẻ có phong cách, với giá của toàn bộ công việc tập thể là cần thiết để tạo nên những phương tiện của việc tôn thờ tác phẩm nghệ thuật: người ta nghĩ tới những khái niệm như "thị hiếu tốt", vốn tuân theo một sự vận động ổn định, hay

tới những từ chỉ định như *virtuoso* [có năng lực] được vay mượn từ tiếng Italia, hay từ "connaisseur" [kẻ sành sỏi] của tiếng Pháp, những người vào thế kỉ XVII và XVIII ở Anh đại diện và tạo nên những nhân vật có khả năng thể hiện một nghệ thuật sống được giải phóng khỏi những mục đích vụ lợi và thấp kém về mặt vật chất mà "kẻ kém cỏi" vùi mình vào.

Nhưng cần cũng tính tới những sự thực hành cực kì có tính nghi thức như "Kì du học lớn" [Grand Tour], cuộc hành hương văn hóa dài nhiều năm, được hoàn thành bởi một chuyến viếng thăm Italia và Roma, điều tạo nên vòng nguyệt quế gần như bắt buộc của việc học hành đối với trẻ con các đại quý tộc Anh hay các nước khác, hoặc tính tới những thiết chế mang lại - thường nhất là ngược với việc trả tiền - những sản phẩm văn hóa cho một công chúng càng ngày càng được mở rộng, việc xuất bản định kì theo chuyên môn, các tạp chí hay công trình phê bình, các tờ báo hay tuần báo văn chương nghệ thuật, các galerie tư nhân được cải tạo dần thành các bảo tàng, các triển lãm thường niên, các hướng dẫn dành cho khách thăm các bộ sưu tập tranh và tượng của các lâu đài quý tộc hay các bảo tàng, các buổi hòa nhạc công cộng…

Ngoài việc các thiết chế tạo điều kiện cho việc tăng số lượng công chúng cho những tác phẩm văn hóa, việc tăng lên này còn có thể (và buộc phải thực hiện) thâm nhập vào xu hướng có văn hóa, các thiết chế công *cộng* như các bảo tàng không có mục đích nào khác ngoài việc mang đến cho sự chiêm ngưỡng các tác phẩm thường được tạo nên nhằm những mục đích khác (như các bức tranh tôn giáo, âm nhạc nhảy hay nghi lễ…), các thiết chế đó có hiệu ứng là tạo nên sự cắt đứt xã hội, điều mà bằng việc kéo những tác phẩm khỏi khung cảnh ban đầu của chúng đã tước bỏ chúng khỏi các chức năng tôn giáo hay chính trị, quy giản chúng như vậy - bằng một dạng *epoche* [tạm ngưng] thành hành động - theo chức năng nghệ thuật thuần túy. Bảo tàng - nơi chia cắt và cô lập *(frames apart)* - hẳn là địa điểm

tiêu biểu nhất của hành động *tạo dựng*, được lặp đi lặp lại thường xuyên, với sự ổn định không mệt mỏi cho các sự vật, qua đó được khẳng định và được tái tạo liên tục và quy chế được trao cho các tác phẩm nghệ thuật và xu hướng thiêng hóa mà các tác phẩm tương xứng[623]. Kinh nghiệm về tác phẩm hội họa mà địa điểm hoàn toàn thiêng liêng này áp đặt cho sự chiêm ngưỡng thuần túy có xu hướng trở thành chuẩn mực của kinh nghiệm về tất cả các đồ vật thuộc về cùng một phạm trù, vốn được tạo nên bởi việc trưng bày chúng.

Tất cả có chiều hướng nghĩ rằng lịch sử của lí thuyết thẩm mĩ và của triết học về nghệ thuật có liên hệ chặt chẽ, hiển nhiên không phải sự phản ánh trực tiếp vì lịch sử đó cũng phát triển trong một trường, với lịch sử các thiết chế thuận cho việc thâm nhập vào khoái thú thuần túy và vào sự chiêm ngưỡng vô vụ lợi, tựa như các bảo tàng hay các giáo trình thực hành tập thể hình là những sách hướng dẫn du lịch hay các bài viết về nghệ thuật (với số lượng đó cần xếp vào vô vàn những cấu chuyện du kí). Rõ ràng thực ra sách vở lí thuyết, được lịch sử triết học truyền thống coi như những đóng góp vào tri thức về đối tượng, cũng là và thậm chí đầu là những đóng góp vào *sự kiến tạo xã hội về chính thực tại* cho những đối tượng này, do vậy cho những điều kiện lí thuyết và thực hành của sự tồn tại xã-hội (vẫn điều này có thể được nói từ các luận lí thuyết chính trị, Machiavel, Bodun hay Montesquieu).

Do vậy cần dựng lại, *từ quan điểm này,* một lịch sử thẩm mĩ thuần túy, và chẳng hạn chứng minh làm thế nào các nhà triết học chuyên nghiệp đã nhập vào trong lĩnh vực nghệ thuật những khái niệm ban đầu được phát triển theo truyền thống *thần học,* nhất là khái niệm người *nghệ sĩ* như là "kẻ sáng tạo" được phú cho năng lực hầu như thần thánh là "trí tưởng tượng" và khả năng tạo nên một "thiên nhiên thứ hai", một "thế giới thứ

hai", một thế giới *sui generis* và tự trị; làm thế nào mà Alexdandre Baumgarten trong *Suy tư triết học về thi ca* năm 1735 làm di chuyển vào trong trật tự mĩ học sự thành tạo vũ trụ [cosmogonie] theo cái nhìn của Leibniz, theo đó Chúa trời bằng việc sáng tạo ra điều tốt đẹp nhất của thế giới đã chọn trong số vô vàn thế giới, tất cả đều được tạo nên bởi những yếu tố đồng khả thể [compossible] và được thu xếp bởi những quy luật nội tại đặc biệt biến nhà thơ thành một đấng sáng tạo và một bài thơ thành một thế giới tuân theo những quy luật riêng, mà sự thật của nó không nằm ở sự tương ứng với cái có thực mà trong sự tương hỗ nội tại; như Karl Philipp Moritz từng viết rằng tác phẩm nghệ thuật là một tiểu vũ trụ mà vẻ đẹp của nó "không cần có ích" vì nó "có trong bản thân mục đích tồn tại của mình"; làm thế nào, theo một đường lí thuyết khác, (mà cần phải cũng xem xét trong một chiều kích xã hội bằng việc đặt từng nhà tư tưởng trong trường của mình), ý tưởng rằng cái thiện tối cao nằm ở sự ngưỡng mộ cái Đẹp, với những nền tảng khác nhau về lí thuyết, kiểu Platon hay kiểu Plotin, hoặc Leibniz vận động ở những tác nhân khác nhau, và nhất là Shaftesbury, Karl Philipp Moritz hay Kant, người chấp nhận quan điểm của người tiếp nhận, đúng hơn là của người sản xuất ra tác phẩm nghệ thuật, nghĩa là con người của hành vi chiêm ngưỡng; rồi Schiller, Schlegel, Schopenhauer và nhiều người khác; làm thế nào truyền thống triết học đó, nhất là kiểu Đức, kết nối được qua trung gian Victor Cousin, với những nhà văn nghệ thuật vị nghệ thuật, Baudelaire hay nhất là Flaubert, những người tái sáng tạo, theo cách của mình, lí thuyết về "người sáng tạo", về "thế giới bên kia" và về sự trầm tư thuần túy[624].

Cũng có thể cần nêu ra, trong từng trường hợp, như tôi đã cố gắng nhân nói đến Kant, những chỉ dấu của quan hệ xã hội luôn được lồng vào trong quan hệ với tác phẩm nghệ thuật (chẳng hạn trong những cặp tính từ kiểu như thuần túy và pha tạp, hiểu và cảm, tinh lọc và tầm thường…), và đặt

quan hệ ẩn giấu này, nhưng có tính nền tảng, trong quan hệ với vị thế và với quỹ đạo của tác giả trong trường (triết học, nghệ thuật…) và trong không gian xã hội. Thứ phả hệ này, mà những sự quay vòng và những lặp lại bị ràng buộc làm cho hơi chán - thường theo cách không dễ lộ ra - khi vay mượn có ý thức hay không hoặc khi tái phát minh, có thể tạo nên việc khám phá chắc chắn và cực đoan nhất với cái vô thức mà tất cả những người có học, vì họ có chung điều này, sẵn sàng coi như một hình thức phổ quát *(tiên nghiệm)* của tri thức.

Các phạm trù lịch sử của việc cảm nhận nghệ thuật

Như vậy, tùy theo việc trường được tạo nên như vốn có, việc sản xuất ra tác phẩm nghệ thuật, giá trị cũng như ý nghĩa của nó, được quy giản càng ít vào chỉ công việc của người nghệ sĩ, nghịch lí là anh ta lại tích tụ ngày càng nhiều những cái nhìn; việc sản xuất đưa vào hoạt động tất cả những nhà sản xuất tác phẩm được xếp loại như là có nghệ thuật, lớn hoặc nhỏ, nổi tiếng, nghĩa là được nổi tiếng, hay vô danh, các nhà phê bình, bản thân họ được tạo nên trong trường, những nhà sưu tập, những người trung gian, những người làm bảo tàng, tóm lại tất cả những ai có quan hệ với nghệ thuật và những ai, sống vì nghệ thuật và cho nghệ thuật, đối lập với nhau trong những cuộc tranh đấu bằng cạnh tranh có thử thách là định nghĩa của ý nghĩa và của giá trị tác phẩm nghệ thuật, do vậy việc xác định thế giới của nghệ thuật và của những nghệ sĩ (thực thụ), và họ cộng tác, bằng chính những cuộc đấu tranh này, với việc sản xuất ra giá trị của nghệ thuật và của người nghệ sĩ.

Nếu khoa học về những tác phẩm nghệ thuật giờ hãy còn "thơ ấu", đó có thể là vì những ai có trách nhiệm việc này, và đặc biệt những nhà sử học nghệ thuật và các lí thuyết gia về thẩm mĩ, tham gia, mà không hề biết

hoặc là không rút được các hậu quả từ đó, vào những cuộc đấu tranh ở đó ý nghĩa và giá trị tác phẩm nghệ thuật được tạo dựng: họ bị mắc trong đối tượng mà họ tưởng coi như đối tượng. Để tin điều này, chỉ cần nhận xét rằng những khái niệm được sử dụng để suy tư các tác phẩm nghệ thuật, và đặc biệt để đánh giá và xếp loại chúng - như Wittgenstein lưu ý - đặc trưng bằng sự bất định cực đoan nhất, và dù đó là thể loại (thi ca, bi kịch, hài kịch, kịch hoặc tiểu thuyết) hay hình thức (ballade, rondeau, sonnet hay sonate, alexandrin hay thơ tự do), là thời kì hoặc phong cách (gothique, baroque, hay cổ điển), hoặc trào lưu (ấn tụng, trừu tượng, hiện thực, tự nhiên). Và rằng sự hòa lẫn [những thứ này - ND] không hề ít hơn trong những khái niệm được sử dụng để đặc trưng cho bản thân tác phẩm nghệ thuật, để cảm nhận và đánh giá tác phẩm nghệ thuật như những cặp tính từ cấu trúc nên kinh nghiệm nghệ thuật.

Vì các tác phẩm nghệ thuật thuộc về ngôn ngữ chung và vì phần lớn chúng hoạt động vượt khỏi cái không gian mĩ học thuần túy, nếu những phạm trù đánh giá này về thị hiếu chung cho tất cả những người nói cùng một thứ ngôn ngữ và do thế cho phép một hình thức bên ngoài của sự giao tiếp, thì chúng vẫn luôn được đánh dấu - ngay trong cách dùng mà những nhà chuyên nghiệp vấn làm - bằng một sự khó lường và một sự mềm dẻo cực điểm, như Wittgenstein lưu ý, chúng làm cho các tác phẩm nghệ thuật hoàn toàn trơ ì đối với cái định nghĩa có tính bản chất[625]. Hẳn điều đó có thể vì việc sử dụng đã thực hiện, và ý nghĩa được trao cho chúng, những thứ ấy phụ thuộc vào các điểm nhìn cụ thể của những người sử dụng, những điểm nhìn về mặt xã hội và lịch sử thường hoàn toàn không thể hòa hợp được với nhau.

Nhà phân tích có ý thức về việc là phân tích của mình về trò chơi luôn bị đe dọa sự lặp lại bản thân nó trong trò chơi nên phải tính toán, trong việc

trưng bày các kết quả của mình với những khó khăn gần như không thể vượt qua. Nhất là vì ngôn ngữ được kiểm soát một cách có phương pháp hướng đến xuất hiện - ngay khi mà việc đọc ngây thơ đưa người phân tích quay trở về trò chơi xã hội - như một việc chiếm giữ vị thế trong chính cuộc tranh luận được ngôn ngữ cố gắng khách quan hóa. Như chẳng hạn chính vào lúc ta thay một khái niệm trung tính hơn, khái niệm đường biên, cho một từ bản địa như "tỉnh lẻ", vốn quá nhiều ý liên tưởng mang nghĩa xấu, thì thực sự việc đối lập trung tâm với đường biên - mà người ta có thể viện đến để phân tích một vài hiệu ứng thống trị đầy biểu tượng, những hiệu ứng hoạt động nhiều trong thế giới văn chương hay nghệ sĩ, ở mức độ quốc gia hay quốc tế - là một thử thách tranh chấp trong trường được phân tích và từng khái niệm được sử dụng trong số đó để gọi tên sự đối lập có thể nhận được - tùy quan điểm người tiếp nhận - những sự liên tưởng đối lập nhau hoàn toàn; chẳng hạn với ý chí của những "người trung tâm", nghĩa là của những kẻ thống trị, muốn miêu tả những việc giành vị thế của những "kẻ ở đường biên" như một hiệu quả của sự chậm trễ hay của "chủ nghĩa tỉnh lẻ", và từ phía bên kia, việc cưỡng lại của "những người ở đường biên" chống lại sự giáng loại được hàm ý trong việc xếp loại này, và nỗ lực của họ để biến cải một vị thế đường biên thành vị thế trung tâm hay ít nhất có khoảng cách lựa chọn.

Tóm lại, nếu ta luôn có thể tranh cãi nhân nói đến những thị hiếu - như ai cũng biết, sự đối đầu giữa những sự ưa thích thực sự có một vị thế quan trọng trong trò chuyện hằng ngày - chắc chắn là việc truyền thống về mặt này chỉ được hoàn thành với một mức độ rất cao của ngộ nhận: thực vậy, các sơ đồ phân loại làm cho việc truyền thống có thể diễn ra cũng góp phần vào việc làm cho nó thực sự không hiệu quả. Như người ta biết rằng các cá nhân chiếm các vị thế khác nhau trong không gian xã hội có thể mang các ý nghĩa và các giá trị hoàn toàn khác nhau, thậm chí đối lập nhau,

với những tính từ thường được sử dụng để nêu ra đặc trưng những tác phẩm nghệ thuật hoặc những đồ vật của sự tồn tại hằng ngày[626]. Và ta không thống kê xong được những khái niệm, chẳng hạn ý tưởng về cái đẹp, chúng mang những ý nghĩa khác nhau của những thời kì khác nhau, nhất là sau những cuộc cách mạng nghệ thuật như chẳng hạn khái niệm "được kết thúc", vốn từng cô đọng lí tưởng không thể tách rời giữa thẩm mĩ và đạo đức [éthique] của hội họa hàn lâm giờ bị loại trừ khỏi nghệ thuật của Manet và các nhà ấn tượng chủ nghĩa.

Như chẳng hạn các phạm trù tham gia vào sự cảm nhận và đánh giá của tác phẩm nghệ thuật có liên quan kép đến bối cảnh lịch sử: gắn với một thế giới xã hội về không gian và thời gian, chúng là bản thân đối tượng sử dụng được đánh dấu về mặt xã hội bằng vị thế xã hội của những người sử dụng. Phần lớn các khái niệm mà các nghệ sĩ và các nhà phê bình dùng để tự xác định và để định nghĩa đối thủ của mình đều là vũ khí và thử thách tranh đấu, và rất nhiều phạm trù mà các nhà sử học nghệ thuật dùng để suy tư đối tượng của họ chỉ là những sơ đồ phân loại bắt nguồn từ những cuộc đấu tranh đó ít nhiều bị che giấu hoặc biến hình theo lối uyên bác. Được hình dung ban đầu, đa phần của thời đại, như những lời chửi rủa hay kết án (nhưng các phạm trù của chúng ta chẳng phải là xuất phát từ chữ Hi Lạp cổ *katègorein* nghĩa là kết án công khai?) những khái niệm chiến đấu này dần trở nên là những phạm trù tố [catégorème], có tính kĩ thuật, chúng được các phần giải phẫu của việc phê bình và những phần thuyết minh hay các luận điểm hàn lâm trao cho một vẻ bất tử, thuận cho sự lãng quên quá trình sinh thành.

Nếu có một sự thực, thì đó là sự thực là một thử thách đấu tranh; và dù những việc xếp loại hay những phán đoán đa dạng hay đầy mâu thuẫn đối với các tác nhân tham gia vào trường nghệ thuật được quyết định hay định

hướng không cần tranh cãi bởi những xu hướng và những lợi ích đặc thù gắn với những vị thế trong trường, với những quan điểm, thì thực ra chúng được nói nhân danh một tham vọng về tính phổ quát, về sự đánh giá võ đoán, sự đánh giá đó là bản thân sự phủ định cho tính tương đối của quan điểm[627]. "Tư tưởng bản chất" nằm ở tác phẩm trong mọi thế giới xã hội và cực kì đặc biệt trong các trường sản xuất văn hóa, trường tôn giáo, trường khoa học, trường văn học, trường, nghệ thuật, trường pháp lí.... ở đó diễn ra những trò chơi có thử thách là cái phổ quát. Nhưng hoàn toàn rõ ràng là trong trường hợp này, các "bản chất" là các chuẩn mực. Đấy là điều mà Austin nhắc lại khi ông phân tích những thứ liên quan của tính từ "đích thực" [vrai] (hay "có thực") trong những cách diễn đạt như một con người "đích thực", một sự dũng cảm "đích thực", hay như ở đây, một nghệ sĩ "đích thực" hay một kiệt tác "đích thực": trong tất cả mọi trường hợp, từ "đích thực" ngầm đối lập những trường hợp được nói đến với tất cả những trường hợp cùng lớp được những người phát ngôn khác gán tính ngữ cho nhưng theo cách không "thực sự" được biện minh, cực kì mang tính biểu tượng như mọi đòi hỏi của sự phổ quát.

Khoa học không thể làm gì khác ngoài cố gắng thiết lập sự thật của những tranh chấp này vì sự thật và cố gắng nắm được logic khách quan, theo đó những thử thách và những phe phái, những chiến lược và những chiến thắng được quyết định; và đưa lại những sự biểu hiện và những phương tiện tư duy được tư duy như không điều kiện cho những điều kiện xã hội của việc sản xuất và sử dụng của chúng, nghĩa là cho cấu trúc lịch sử của trường ở đó chúng được sinh ra và hoạt động. Tùy theo định đề về phương pháp, thường được phê chuẩn bởi việc phân tích theo kinh nghiệm, dù có tồn tại một quan hệ đồng đẳng giữa không gian của việc chiếm vị thế (các hình thức văn chương hay nghệ thuật, các khái niệm và phương tiện phân tích...) và không gian các vị thế được chiếm giữ trong

trường, thì như vậy người ta được dẫn đến việc lịch sử hóa các sản phẩm văn hóa đó, những thứ có điểm chung là tham vọng mang tính phổ quát. Nhưng lịch sử hóa các sản phẩm văn hóa, đó không chỉ là, như người ta vẫn tin, tương đối hóa chúng bằng việc nhắc rằng chúng chỉ có ý nghĩa bằng việc tham chiếu tới một trạng thái được quyết định của trường đấu tranh; đó cũng là trả lại cho chúng sự cần thiết bằng việc dứt chúng khỏi sự không xác định, thứ xuất phát từ một sự vĩnh cửu hóa giả tạo, và bằng việc đưa chúng lại gần những điều kiện xã hội của sự sinh thành, cái định nghĩa thực sự sinh trưởng.

Điều ấy cũng đáng giá đối với "sự tiếp nhận": ngược với sự biểu hiện chung muốn rằng việc phân tích xã hội học, bằng việc mang lại từng hình thức thị hiếu tới những điều kiện xã hội cho sản xuất, quy giản và tương đối hóa những thực hành và những đại diện có liên quan, người ta có thể xem xét rằng nó đưa phân tích rời khỏi sự võ đoán và những thói tuyệt đối bằng việc làm chúng vừa cần thiết vừa không thể so sánh được, do vậy được biện minh bởi tồn tại như nó đã tồn tại. Thực vậy, người ta có thể đặt ra rằng hai người sở hữu những tập tính [habitus] khác nhau - vì không được cùng đối diện tình thế như nhau và những kích thích như nhau, vì chúng tạo nên các tập tính [habitus] một cách khác - không chia sẻ với nhau cùng một loại nhạc và không xem cùng một bức tranh, và do thế có lí do để đưa ra những phán đoán về giá trị khác nhau.

Vì những sự đối lập cấu trúc nên sự cảm nhận thẩm mĩ không được đưa ra *theo lối tiên nghiệm,* nhưng về mặt lịch sử vì được tạo ra và được tái tạo, chúng không tách rời những điều kiện lịch sử của việc thực hiện chúng; tương tự như vậy, xu hướng thẩm mĩ, vốn tạo nên như tác phẩm nghệ thuật đối với những đồ vật về mặt xã hội được định ra cho việc sử dụng, cũng bởi thế gán sức bật của nó cho năng lực thẩm mĩ với các phạm trù, khái niệm và việc phân loại của nó, là một sản phẩm của toàn bộ lịch sử trường,

thứ phải được tái tạo ở từng người tiêu thụ tiềm năng của tác phẩm nghệ thuật bằng một sự học tập đặc biệt. Chỉ cần quan sát việc phân bổ nó trong lịch sử (mà ta có thể chẳng hạn nghĩ tới những nhà phê bình vào cuối thế kỉ XIX đã bảo vệ một thứ nghệ thuật phụ thuộc vào các giá trị đạo đức và các chức năng giáo huấn) hay trong chính xã hội hiện nay để tin rằng không có gì kém tự nhiên bằng thái độ chấp nhận trước một tác phẩm nghệ thuật và còn hơn thế trước một đồ vật nào đó cái tư thế thẩm mĩ như lối phân tích bản chất đã thực hiện.

Việc sáng tạo ra cái nhìn thuần khiết được hoàn thành bằng bản thân sự vận động của trường hướng đến sự tự chủ. Thực vậy, như người ta đã thấy, việc khẳng định tính tự chủ của những nguyên tắc sản xuất và đánh giá tác phẩm nghệ thuật là không tách rời việc khẳng định sự tự chủ của người sản xuất, nghĩa là của trường sản xuất. Cái nhìn thuần khiết - như hội họa thuần túy mà cái nhìn là hệ quả bắt buộc và được tạo nên để được nhìn vào chính mình và cho chính mình, với tư cách hội họa, với tư cách trò chơi hình thức, giá trị và màu sắc, nghĩa là độc lập với mọi quy chiếu ra những ý nghĩa siêu nghiệm - là sản phẩm của một tiến trình thanh lọc. Nó là sản phẩm của một sự phân tích thực sự với bản chất được thực hiện bởi lịch sử, trong tiến trình cách mạng liên tục, cũng như trong trường tôn giáo, những cuộc cách mạng đó dẫn phái tiền phong lần nào cũng tới đối lập một định nghĩa thuần túy hơn về thể loại với phái chính thống nhân danh việc quay trở lại với sự nghiêm ngặt của những sự khởi đầu.

Theo cách khái quát hơn, sự vận động của những trường sản xuất văn hóa khác nhau hướng đến một sự tự chủ lớn hơn, như ta vẫn thấy, đi kèm một dạng quay trở lại phản tư và mang tính phê phán của những nhà sản xuất về việc sản xuất của chính mình, thứ đưa họ tới địa vị xuất hiện từ đó cái nguyên tắc riêng nó và những giả định đặc thù. Tùy theo việc nó thể hiện sự đoạn tuyệt với những đòi hỏi bên ngoài và ý chí loại trừ các nghệ sĩ

đáng ngờ khỏi việc tuân thủ những yêu cầu đó, việc khẳng định tiên đề của hình thức về chức năng, của thức thể hiện về đối tượng của sự thể hiện, là sự biểu lộ đặc thù nhất về yêu cầu sự tự chủ của trường và của tham vọng trường trong việc sản xuất và áp đặt những nguyên tắc của một sự chính danh đặc biệt cả trong cấp sản xuất lẫn cấp tiếp nhận tác phẩm nghệ thuật. Làm cho cách nói vượt lên cái được nói, hi sinh "chủ thể", vốn xưa kia phục tùng nhu cầu, tuân theo việc xử lí đối tượng, tuân theo trò chơi thuần túy của màu sắc, giá trị và các hình thức, ép buộc ngôn ngữ để buộc [chủ thể] phải chú ý tới ngôn ngữ, tất cả điều ấy nhằm dứt khoát khẳng định sự đặc thù và sự không thể thay thế được của sản phẩm và của người sản xuất bằng việc nhấn mạnh lên khía cạnh đặc thù nhất và không thể thay thế được chút nào của hành động sản xuất. Người nghệ sĩ chối từ mọi ép buộc và đòi hỏi bên ngoài khẳng định sự làm chủ của mình lên điều định nghĩa anh ta và điều chỉ thuộc riêng về anh ta, nghĩa là cách thức, hình thức, phong cách, vắn tắt là *nghệ thuật,* được chỉ định là cái đích ngoại biệt của nghệ thuật. Hãy trích dẫn Delacroix: "Tất cả các đề tài đều tốt bởi công sức tác giả. Ôi! Hỡi người nghệ sĩ trẻ, anh đợi một đề tài ư? Mọi thứ đều là đề tài, đề tài chính là anh, đó là những ấn tượng của anh, những cảm xúc của anh trước thiên nhiên. Anh phải nhìn vào chính mình chứ không phải quanh mình"[628]. Đề tài đích thực của tác phẩm nghệ thuật không gì khác là bản thân cách thức nghệ thuật hấp thụ thế giới, nghĩa là người nghệ sĩ, cách thức và phong cách, dấu hiệu không thể rũ bỏ của việc làm chủ mà người nghệ sĩ có về nghệ thuật của mình. Baudelaire và Flaubert trong việc viết lách, Manet trong chuyện vẽ vời, họ đều đẩy việc khẳng định có ý thức về sự toàn năng của cái nhìn người nghệ sĩ tới những hệ quả tối hậu của sự khẳng định này với giá của những khó khăn đặc biệt chủ quan và khách quan: chính bằng việc chứng tỏ có khả năng ứng dụng cái nhìn này không chỉ cho những đối tượng thấp kém và tầm thường mà chủ nghĩa hiện thực

của Champfleury và Courbet mong muốn, mà còn cho những đối tượng vô nghĩa, mà "người sáng tạo" có thể khẳng định quyền lực gần như thần thánh của mình trong việc hoán vị và có thể để sự tự chủ của hình thức so với đề tài, đồng thời gán chuẩn mực căn bản của mình cho việc cảm nhận có văn hóa.

Lí do thứ hai của việc quay trở lại mang tính phê phán và phản tư của nghệ thuật với chính mình là sự đóng khép của trường sản xuất tạo nên những điều kiện của một chu trình và của một sự đảo ngược gần như hoàn hảo của những mối quan hệ sản xuất và tiêu thụ. Bằng việc trở thành đối tượng chính của những việc chiếm giữ vị thế và những sự đối lập giữa các nhà sản xuất, các nguyên tắc phong cách được hoàn thành càng ngày càng nghiêm ngặt và càng ngày càng được hoàn thiện trong các tác phẩm đồng thời với việc chúng được khẳng định theo cách luôn hiển minh hơn và có hệ thống hơn bằng sự đối chất của người sản xuất với những sự phán đoán phê bình hướng đến tác phẩm của anh ta hay với những tác phẩm của các nhà sản xuất khác và bằng những diễn ngôn lí thuyết được tạo nên bởi và cho sự đối chất. Ngoài ra, việc làm chủ có tính thực hành của những tri thức đặc thù được gắn vào các tác phẩm đã qua và được ghi nhận, pháp điển hóa, chuẩn hóa bởi một đội ngũ các nhà chuyên môn trong việc bảo tồn và vinh danh như các nhà lịch sử nghệ thuật và văn học, các chuyên gia tường giải học, các nhà phân tích, phê bình, việc làm chủ đó tham gia vào những điều kiện cho việc bước vào trong trường sản xuất. Kết quả là, ngược với những gì mà tương đối luận ngây thơ rao giảng, thời đại của lịch sử nghệ thuật thực sự là không thể đảo ngược và cho thấy một dạng *lũy tích*. Không có bất cứ ai gắn với truyền thống riêng của trường, dù chỉ trong ý định lật ngược truyền thống này, bằng các nghệ sĩ tiền phong, vì có nguy cơ hiện ra như những kẻ ngây thơ nên chắc chắn họ phải ở trong quan hệ với những mong muốn vượt bỏ trước đó, những mong muốn này từng

bị vượt qua trong lịch sử trường và trong không gian những khả thể mà trường áp đặt cho những kẻ mới bước vào.

Điều xảy đến trong trường càng ngày càng liên hệ với lịch sử đặc thù của trường và với bản thân lịch sử, do thế càng ngày càng khó để suy luận từ trạng thái của thế giới xã hội vào thời điểm xem xét (như một vài "ngành xã hội học" có tham vọng làm điều này, họ không biết cái logic đặc thù của trường). Sự cảm nhận mơ hồ tác phẩm, giống như những chiếc hộp của Brillo de Warhol hay các bức họa đơn màu của Klein, các tác phẩm hiển nhiên có được sự tồn tại, giá trị và những đặc tính hình thức của mình từ cấu trúc của trường, do vậy từ lịch sử của nó, sự cảm nhận này thế là chỉ có thể khác biệt, sai khác, nghĩa là chú ý tới những khoảng cách so với những tác phẩm khác, đương thời và quá khứ. Tới mức mà, như việc sản xuất, việc tiêu thụ tác phẩm xuất phát từ một truyền thống dài lâu đứt đoạn với truyền thống, việc tiêu thụ đó có xu thế trở thành dần dần có tính lịch sử, và tuy thế càng ngày càng hoàn toàn phi lịch sử hóa: quả thực, lịch sử được việc giải mã và sự ưa thích thực sự làm cho hoạt động càng ngày càng được quy giản vào lịch sử thuần túy của những hình thức, những thứ che lấp hoàn toàn lịch sử xã hội của những cuộc đấu tranh nhân nói đến hình thức, thứ lịch sử làm sống động và tạo nên những trào lưu của trường nghệ thuật.

Lộ ra như vậy cái thử thách mà mĩ học hình thức luận, vốn chỉ muốn biết đến cái hình thức cả trong cảm nhận lẫn sản xuất, muốn đối lập với sự phân tích xã hội học. Quả thực, các tác phẩm xuất phát từ một sự tìm kiếm thuần túy hình thức dường như được tạo ra để ca ngợi tính giá trị chuyên biệt của việc đọc nội quan [lecture interne], vốn chỉ chú ý tới những đặc điểm của hình thức, và để dỡ bỏ và để không quan tâm tới mọi cố gắng nhắm đến việc quy giản chúng vào một bối cảnh xã hội chứa những khả thể

mà chúng được tạo nên để chống lại[629]. Tuy nhiên, để lật ngược tình thế, chỉ cần quan sát thấy việc từ chối - được tham vọng hình thức luận đối lập với mọi dạng lịch sử hóa - dựa trên việc không biết đến những điều kiện xã hội chứa khả thể của riêng lịch sử, cũng giống như mĩ học triết luận ghi nhận và chuẩn y cái tham vọng này… Trong cả hai trường hợp đều có tiến trình lịch sử bị quên lãng, trong suốt tiến trình đó được xác lập những điều kiện xã hội của tự do đối với những yếu tố quyết định ngoại quan, nghĩa là trường sản xuất tương đối tự chủ và mĩ học thuần túy được trường cho phép.

Những điều kiện của việc đọc thuần túy

Giống như việc cảm nhận "thuần túy" đối với những tác phẩm hội họa hay âm nhạc, việc đọc "thuần túy", được những tác phẩm cách tân nhất của phái tiền phong đòi hỏi một cách riết róng và được những nhà phê bình cũng như những người đọc chuyên nghiệp có xu hướng áp dụng cho mọi tác phẩm thật sự, là một *thiết chế xã hội,* thứ vốn là kết quả của toàn bộ lịch sử của trường sản xuất văn hóa, lịch sử của việc sản xuất ở nhà văn và ở người tiêu tụ thuần túy mà trường này góp phần vào việc tạo nên bằng sản xuất cho chính nó. Vì là sản phẩm của một kiểu đặc thù các điều kiện xã hội, văn bản đặt định đề cho sự tồn tại của một người đọc có khả năng chấp nhận cái tư cách tương ứng với những điều kiện này: khi văn bản là sự thể hiện của một trường đạt tới một mức độ tự trị cao, thì nó chứa đựng một nghiêm lệnh, một mệnh lệnh, chính thứ được phần lớn các lí thuyết về tiếp nhận và về việc đọc ghi nhận và chuẩn y mà không hề biết. Quả thực, bằng việc dựa trên một sự phân tích -dáng vẻ có tính hiện tượng học của một kinh nghiệm trải nghiệm ở người đọc có học, các lí thuyết không được

phép nêu ra từ chuẩn mực được tạo ra đó con người của những luận thuyết quy chuẩn đầy ngây thơ.

Dù người ta có gọi anh ta là "người đọc ẩn" [lecteur implicite] với lí thuyết về tiếp nhận (và Wolfgang Iser), "người đọc mẫu" [archilecteur] với Michael Riffaterre[630] hay "người đọc được thông báo" [lecteur informé] với Stanley Fish[631], thì người đọc mà bài phân tích thực sự nhắc đến - như với chẳng hạn việc miêu tả kinh nghiệm của việc đọc như sự lưu giữ [rétention] và sự phóng chiếu [protention] ở Wolfang Iser[632] - không là gì ngoài chính nhà lí thuyết, người theo đó có một khuynh hướng rất chung ở các *người đọc lector*, anh ta có đối tượng là chính kinh nghiệm của mình, không được phân tích về mặt xã hội học, ở một người đọc có tri thức. Không cần đẩy quá xa việc quan sát theo kinh nghiệm để khám phá ra rằng người đọc mà các tác phẩm thuần túy mời gọi là sản phẩm của những điều kiện xã hội ngoại lệ, chúng tạo lại *(mutatis mutandis)* những điều kiện xã hội của việc sản xuất chúng (theo hướng này, tác giả và người đọc chính danh có thể hoán đổi lẫn nhau)[633].

Nghĩa là ở đây, sự đoạn tuyệt với thiết chế luận và sự thỏa mãn kiểu tự si [narcisse] của truyền thống chú giải học chỉ được hoàn thành bằng và bởi một sự tái chiếm hữu toàn bộ lịch sử của trường sản xuất, nó tạo ra những người sản xuất, những người tiêu thụ và các sản phẩm, tức là chính nhà phân tích, nghĩa là bằng và bởi một công việc lịch sử và xã hội học vốn tạo nên cái hình thức duy nhất hiệu quả hiểu biết về chính mình. Chính là trong chiều hướng này, đối lập hoàn toàn với hướng mà truyền thống "chú giải" trao cho nhà phân tích, mà người ta có thể khẳng định rằng "rốt cuộc, mọi việc hiểu là một sự hiểu chính mình"[634].

Hiểu, đấy là nắm bắt lại một sự cần thiết, một lí do của sự tồn tại, bằng việc tái kiến tạo ở trường hợp cụ thể một tác giả cụ thể, một hình thức tạo sinh, mà việc nhận ra nó cho phép tái tạo, theo một cách thức khác, việc sáng tạo chính tác phẩm, cho phép thử thách sự cần thiết được hoàn thành mà không hề có tất cả những kinh nghiệm cảm tình: khoảng cách giữa việc tái kiến tạo đầy cần thiết và việc hiểu mang tính tham dự không bao giờ hiển minh đến thế khi người thông ngôn được dẫn dắt bởi công việc của mình đưa tới thử thách như là cần thiết đối với những sự thực hành của các tác nhân chiếm giữ [vị thế] trong trường trí thức hay trong không gian xã hội của những vị thế hoàn toàn xa lạ với những sự thực hành của mình, do thế có khả năng hiện ra với anh như thực sự "ghét cay ghét đắng"[635]. Công việc cần thiết để tái kiến tạo công thức tạo sinh, vốn là nguyên tắc cho một tác phẩm, không có liên quan gì với kiểu đồng nhất trực tiếp và lập tức của cái tôi duy nhất ở người đọc vào cái tôi duy nhất của người sáng tạo được gợi ra ở quan điểm lãng mạn về "việc đọc sống động", nhất là với Herder được hiểu như một dạng trực giác thần thánh của tâm hồn tác giả; và việc thực hành sự đọc như ta có thể quan sát ở chính bản thân Georges Poulet (tôi nhớ tới phân tích của ông về *Bà Bovary)* không có gì quan hệ với điều mà ông nói trong *Hiện tượng học việc đọc,* nghĩa là với một cố gắng để đứng vào vị thế của tác giả, nhằm tái trải nghiệm theo cách nào đó một kinh nghiệm nội tại của tác phẩm, nhằm đạt tới trạng thái này hòa mình đầy yêu mến ở đó "cái ý thức" của độc giả "cư xử như nó là ý thức" của tác giả.

Nếu biểu hiện lãng mạn của việc đọc hãy còn sống động trong truyền thống học đường, cả văn lẫn triết, thì hẳn đó là nó mang sự biện minh tốt nhất của mình đến với xu hướng *lector* [người đọc] tự mình đồng nhất với *auctor* [tác giả] và như vậy tham gia, qua ủy nhiệm, vào "sự sáng tạo" - sự đồng nhất mà vài nhà giải nghĩa [exégète] đầy cảm hứng đã lập thành lí

thuyết bằng việc định nghĩa sự diễn giải như hành vi "sáng tạo"[636]. Người ta có thể, theo cách của Bachelard nói về "thói tự si hài hước" nhân nói đến một kinh nghiệm thẩm mĩ về tự nhiên dựa trên mối quan hệ "tôi đẹp vì thiên nhiên đẹp và thiên nhiên đẹp bởi tôi đẹp",[637] gọi là *thói tự si thông diễn học* [narcissisme herméneutique] đối với hình thức gặp gỡ này với tác phẩm và tác giả, ở đó nhà thông diễn học khẳng định sự hiểu biết và vĩ đại của mình bằng sự hiểu biết đầy yêu mến với những tác giả vĩ đại. Lịch sử xã hội của những sự diễn giải, thứ lịch sử cần phải đi kèm với, hay là đi trước, toàn bộ sự diễn giải mới cuối cùng sẽ không thống kê những lỗi lầm mà bao nhiêu là bao nhiêu các nhà diễn giải đã phạm phải bởi lí do duy nhất là họ tự thấy được phép nhìn tác giả "của họ" ở chính hình ảnh của mình, gán cho những tác giả ấy những suy tư và cảm xúc được xác định không gian và thời gian một cách nghiêm ngặt. Tất cả chúng ta đều nhớ những chú dẫn kinh viện và kì cục của những sách kinh điển học đường; nhưng rất nhiều cách đọc trần tục không nền tảng nào khác ngoài sự nhận đồng kiểu phóng chiếu và sự dịch chuyển ít nhiều có ý thức chỉ còn nhận được sự khoan dung vì những xu thế đạo đức được thể hiện ở đây không ghê sợ bằng. Tóm lại, người ta không thể trải nghiệm lại hay làm sống lại cái nghiệm sinh của những người khác, và không phải sự đáng mến đưa đến việc hiểu thực sự, mà là việc hiểu thực sự đưa đến sự đáng mến, hay đúng hơn, theo cách *amor intellectualis* này, vốn dựa trên sự chối bỏ thói tự si, nó đi kèm với sự khám phá điều cần thiết[638].

Chỉ một bài phê bình xã hội học cho việc đọc thuần túy, được hình dung như một phân tích các điều kiện xã hội khả thể cho hành vi cụ thể này, có thể cho phép đoạn tuyệt với những tiền giả định mà việc phê bình ngầm cam kết, và có thể thoát khỏi những ràng buộc và những giới hạn mà việc không biết tới những điều kiện và những tiền giả định đó khiến cho việc

đọc được chấp nhận[639]. Đây nghịch lí, việc phê bình hình thức chủ nghĩa, vốn muốn được giải phóng khỏi mọi tham chiếu tới các thiết chế, lại ngầm chấp nhận mọi "luận đề" gắn với sự tồn tại của thiết chế có uy quyền với nó: nó có xu hướng loại bỏ mọi sự tra vấn thực sự về thiết chế đọc, nghĩa là cả về việc đặt giới hạn của ngữ liệu các văn bản được thừa nhận bởi thiết chế lẫn về việc định nghĩa cách thức đọc chính thức vốn hấp thụ tùy theo những lưới[640] [phân tích] ít nhiều được mã hóa của các văn bản được tạo nên với tư cách những thực tại tự đủ, bản thân chúng chứa đựng những lí do tồn tại của chính mình.

Người ta chỉ có thể ra khỏi cái vòng bị ám của những *legenda* [truyền thuyết] tạo nên những *modus legendi,* thứ tái tạo nên những huyền thoại đó như vốn có, nghĩa là như những đối tượng xứng đáng được đọc, và được đọc với tư cách những đối tượng phi thời gian của một hứng thú thuần túy thẩm mĩ với điều kiện coi cái vòng đó như đối tượng trong hai tổng thể nghiên cứu: một bên là một lịch sử phát minh dần dần việc đọc thuần túy, cách thức hấp thụ các tác phẩm có phần gắn kết với sự tự chủ hóa của trường sản xuất văn học và sự xuất hiện tương liên các tác phẩm đòi hỏi được đọc (và được đọc lại) trong chính chúng và cho chính chúng; mặt khác, một lịch sử về tiến trình điển phạm hóa đã dẫn tới việc thiết định một ngữ liệu các tác phẩm điển phạm mà hệ thống học đường có xu hướng tái tạo liên tục giá trị của chúng bằng việc tạo nên những người tiêu dùng sành sỏi, nghĩa là được cải đạo, và những nhà bình luận có nhiệm vụ vinh danh. Việc phân tích diễn ngôn phê bình về các tác phẩm thực sự vừa là một phê bình có trước đối với khoa học các tác phẩm và vừa là một sự đóng góp vào khoa học sản xuất các tác phàm như những đối tượng tín ngưỡng.

Dù thậm chí không nghĩ tới việc phác họa ở đây chương trình này (tuy nhiên một phần được thực hiện trong công việc của các nhà sử học[641]), tôi

chỉ muốn nhấn mạnh lên sự tương tự giữa vị thế của *người đọc [lector]* và việc đọc bị phi lịch sử hóa và đã phi lịch sử hóa đối với một ngữ liệu các tác phẩm điển phạm bản thân chúng đã bị phi lịch sử hóa. Người ta biết rằng vào đầu thế kỉ XX, ý tưởng - mà ta không cần tường minh hóa bởi nó tỏ ra xuất phát từ chính mình - về một lòng nhân đạo thường hằng là nguyên tắc việc lựa chọn điều mà ta gọi là *"các* ngành nhân văn" [humanités][642]: thứ "văn hóa" này được tạo chủ yếu từ những văn bản quan trọng thời cổ đại Hi La, thông qua những bình luận và những bài tập ngữ pháp và tu từ mà chúng là đối tượng, các văn bản này được coi như cung cấp rất nhiều những chủ đề vĩnh cửu, những chủ đề không thể thiếu để tư duy các vấn đề căn bản về chính trị, về đạo đức và về sự siêu hình[643]. Như Durkheim quan sát, "tất thảy cần phải duy trì sức trẻ trong niềm tin rằng con người luôn và ở đâu cũng giống nhau, rằng chỉ những thay đổi mà anh ta thể hiện trong lịch sử được quy vào những thay đổi bên ngoài và hời hợt […]. Người ta do thế chỉ có thể, khi rời khỏi trường học, hình dung bản chất con người một cách khác như một dạng thực tế vĩnh cửu, bất biến, không đổi, độc lập với thời gian và không gian bởi vì tính đa dạng của các địa điểm và các điều kiện không ảnh hưởng tới anh ta"[644]. Trong suốt thế kỉ XIX, các ngôn ngữ và văn học cổ tiếp tục ngự trị trong chương trình và mặc cho các cố gắng của một trào lưu thiểu số muốn theo tinh thần của nhóm Bách Khoa đào tạo bằng quan sát và thực nghiệm, việc giảng dạy quay lại tri thức về hùng biện (thông qua các đoạn văn bằng tiếng Latin hay tiếng Pháp) và giáo dục luân lí, hay đúng hơn, "sự nâng cao của tư tưởng"[645]. Sự kết hợp một chủ nghĩa nhân văn phổ quát và một cách đọc hình thức luận đối với các văn bản tìm được sự hoàn thiện dưới nền đệ tam Cộng hòa trong tinh thần luận [spritualisme] được thế tục hóa là sự tôn thờ kiểu đại học đối với tác phẩm được xử lí như hình thức thuần

túy (với thể loại học đường của "giải thích văn bản") và có khả năng đi vào trong ngôi đền phong thánh các tác giả điển phạm để dùng nó là cơ sở cho một dạng đồng thuận cộng hòa và quốc gia, dựa trên sự trung tính hóa do sự phi thực tại hóa và chủ nghĩa chiết trung, của tất cả những xung đột có khả năng chia rẽ những phân số khác biệt của những kẻ trị vì (niềm tin và lí trí, bảo thủ và tiến bộ…). Như Lionel Gossman lưu ý, người ta thế là quan sát thấy rằng sau 1870, ở Anh hay Mĩ cũng như ở Pháp, việc giảng dạy văn học, cho tới khi đó quay về việc học viết và học nói trước công chúng (trong những nước anglo-saxon thì với một sự nhấn mạnh lên cái mà người ta gọi là *diễn đạt* [élocution]), càng ngày càng trở thành một "hoạt động động ưa thích", "có thể vun đắp tình cảm và trí tưởng tượng", việc giảng dạy tu từ học luôn nhường chỗ nhiều hơn cho một sự vun đắp thị hiếu và cho một sự chuẩn bị cho việc tiếp nhận[646].

Có một mối liên hệ phụ thuộc lẫn nhau giữa bản chất các văn bản được giới thiệu cho việc đọc và hình thức của việc đọc được thực hiện. Việc đọc của *lector* giả thiết cái *skholè* [thú tao nhã], tình thế được thiết đặt về mặt xã hội của *giải trí bằng học hành ở* đó người ta có thể "chơi nghiêm túc" *(spoudaiôs paizein)* và coi là nghiêm túc với những thứ giải trí; thực thế, việc đọc sẵn sàng dành rất chính xác điều mà các văn bản đòi hỏi, cho cả tác phẩm phi lịch sử hóa của truyền thống đại học lẫn cho tác phẩm văn chương được sinh ra từ ý định hình thức luận.

Việc sản xuất thuần túy tạo nên và giả thiết việc đọc thuần túy và những *ready-made* theo cách nào đó chỉ còn là những tác phẩm được tạo nên cho việc bình luận và bằng việc bình luận. Trường càng có sự tự chủ, nhà văn càng luôn cảm thấy được cho phép viết những tác phẩm được dành để *được giải mã,* tức là tuân theo việc đọc *lặp vẫn cần thiết để khám phá, mà không làm cạn kiệt sự đa nghĩa nội tại* của tác phẩm, về phía mình, việc

đọc "thuần túy", vốn loại trừ mọi tham chiếu quy giản về lịch sử xã hội của việc sản xuất và của những nhà sản xuất và hết thảy ý định lịch sử có khả năng tái kích hoạt cái đạo đức đầy tranh cãi hay có tính chính trị của tác phẩm văn chương, kết hợp tự nhiên "ý định" (như Panofsky nói) của tất cả những tác phẩm vốn không có ý định nào ngoài ý định không có ý định, nếu không phải là ý định thuộc về chính hình thức của tác phẩm. Kết quả là *scholastic view*[647] mà Austin nói đến không bao giờ *vô hình* như khi *scholars* của mọi quốc gia, được đóng khép trong cái vòng tuyệt diệu mà các lí thuyết mĩ học của họ miêu tả mà không hề biết, tựa như Hérodiade của Mallarmé, cái nhìn thuần túy của một việc đọc phi lịch sử hóa trong tấm gương của một tác phẩm thuần túy và bị phi lịch sử hóa hoàn toàn.

Sự khốn cùng của phi sử luận [anhistorisme]

Chẳng phải ngẫu nhiên mà quan điểm học đường về thế giới, và toàn bộ những tiền giả định không cần tranh cãi vì chúng được thiết lập rằng cái nhìn đó ngầm tham gia, tất cả những điều đó không bao giờ được giải phóng một cách cởi mở đến thế trong trường hợp của triết học: đầy nghịch lí, việc chèn vào trong một vũ trụ được đặt dưới dấu hiệu của *skholè* [thú tao nhã], của việc thực hành không lí do, của tính mục đích không mục đích không nhất thiết chuẩn bị cho việc khách quan hóa toàn bộ những điều kiện khả thể của kinh nghiệm thẩm mĩ, mà Kant nêu ra đặc trưng như là "việc thực hiện thuần túy năng lực cảm nhận" hay "trò chơi vô tư của sự nhạy cảm". Chính xác hơn, triết học về lịch sử triết học được các giáo sư của toàn bộ sự tuân phục lí thuyết[648] đưa vào *thực hành* khi đọc các văn bản triết học, và Gadamer tạo nên lí thuyết hiển ngôn về triết học đó, không hề có khuynh hướng khiến họ dứt khỏi, bằng những lí thuyết của mình về cảm nhận các tác phẩm văn hóa (mà các lí thuyết đọc là một

trường hợp cụ thể), cái vòng bị ám của việc đọc thuần túy các văn bản bị tước bỏ mọi dính líu lịch sử.

Cần làm rõ tổng thể những tiền giả định cấu thành nên *tri thức chung* về *triết học [doxa philosophique],* tức tính thực tế đầy nghịch lí, thứ được giữ nghiêm ngặt tránh mọi sự nghi ngờ "*cực* đoan" nhất mà các nhà phê bình thực hiện, những người bị hấp dẫn bởi *cái doxa;* và nhất là tất cả những ai *thực sự* tham gia vào việc đọc "theo lối triết học" các văn bản mà truyền thống học đường coi như là "thuộc triết học", nghĩa là như phù hợp lối đọc này. Người ta sẽ thấy như thế là việc đọc bị phi lịch sử hóa và có tính phi lịch sử hóa của nhà lịch sử triết học có xu hướng bỏ sang một bên (ít nhiều hoàn toàn) tất cả những gì liên kết văn bản với một lịch sử và với một xã hội, và nhất là với một không gian các khả thể mà so với đó tác phẩm triết học được định nghĩa một cách nguyên thủy; rằng việc đọc không biết đến *tổng thể* những hệ thống cộng sinh, những hệ thống đó - ít nhất cũng lâu như trường triết học còn chưa được tạo nên như nó vốn có (và có thể vượt ra ngoài điều đó, như chẳng hạn người ta có thể thấy điều ấy trong trường hợp Heidegger) - có thể không phải tất cả đều "có tính triết học" theo nghĩa hẹp mà định nghĩa nội tại vẫn hiểu.

Người ta quên rằng, điều lưu chuyển giữa các nhà triết học, đương đại và các thời kì kế tiếp nhau, đó không chỉ là những kinh sách, mà còn là những tên sách, những danh hiệu trường phái, những trích dẫn bị cắt tỉa, những khái niệm liên quan đến *chủ nghĩa* [-isme] thường phải gánh chịu những tố cáo tranh cãi hay những lên án phá hủy đôi khi hoạt động như những khẩu hiệu. Cũng chính những tri thức nề nếp hóa được truyền lại thông qua những buổi học và những giáo trình, những sự hỗ trợ vô hình và không thể tìm được của "cảm thức thông thường" từ một thế hệ trí thức và những tri thức ấy có xu thế quy giản một vài cuốn sách vào vài từ khóa, vài trích dẫn bị lãng quên. Đó còn là thông tin khổng lồ có liên quan tới việc

thuộc về một trường và lập tức được đầu tư trực tiếp vào sự trao đổi giữa những người đương đại: thông tin về các thiết chế - Viện Hàn lâm, các tạp chí, các nhà xuất bản v.v. - và về con người, về dáng vẻ bên ngoài và việc họ thuộc một thiết chế, về những mối tương liên của họ, những mối liên lạc hay những sự dỗi giận, và mọi thứ có gắn họ với mọi thứ của thế kỉ; thông tin về các vấn đề và các chỉ dẫn đang lưu hành trong thế giới thông thường, và được chuyên chở bởi những tờ nhật báo - một nhà sử học về triết học, thậm chí một người theo phái Hegel, có bao giờ giở một tờ báo buổi sáng của nhà triết học? - Về những cuộc cãi vã và những xung đột của giới đại học, những thứ trở nên phổ quát, chúng thường là gốc gác của cái nhìn đại học về thế giới.

Việc đọc, và *huống hồ* việc đọc các cuốn sách và sách triết học, chỉ là một trong nhiều phương tiện, ngay cả đối với những người sách vở nhất của những độc giả chuyên nghiệp, để chiếm lĩnh các tri thức được huy động trong việc viết và đọc. Phần lớn nhất của khối khổng lồ vô hình của những tư tưởng lớn, và nhất là mọi thứ xuất phát từ chính nó đối với những người đương thời, như thế có nguy cơ trở nên không vào được: không được nhận ra, *thứ doxa* này ít có cơ may được ghi lại bởi các nhân chứng, các niên biểu, hay các hồi kí - bất kể khả năng nhớ lại các tác giả của chúng là thế nào - chúng luôn là những "hồi ức của một kẻ hồi tưởng", theo lời của Satie. Bằng việc đưa đến khu vực thuần khoa học luận, dù đó chỉ bằng cách phá bỏ việc quy chiếu ra những thực tại được chỉ định bằng các danh từ riêng hay bằng những ảo tưởng được gọi là cá nhân, những tư tưởng, những sự đánh giá, những phân tích vốn một phần là sản phẩm của việc phổ quát hóa trường hợp cụ thể, việc đọc thông thường biến thành câu trả lời phi thời gian và vô nhân xưng với những vấn đề vĩnh hằng và phổ quát của những việc chiếm giữ vị thế, những điều - ở trong lĩnh vực chính trị và luân lí nhưng cũng ở trong trật tự tri thức hay logic dù với mức độ rất

ít - bắt rễ vào các câu hỏi, các tri thức và các kinh nghiệm được tạo nên và được chiếm lĩnh theo một cách thức tri thức kiểu *doxa*.

Được gắn vào sự phi lịch sử hóa ít nhiều có ý thức - vốn được quyết định bởi việc chủ động hay không trong việc không biết tới khung cảnh lịch sử - là sự cập nhật luôn ít nhiều phi thời, trừ cố gắng đặc thù, mà toàn bộ việc đọc tiến hành vô thức bằng việc duy nhất là đưa các văn bản trở lại với không gian các khả thể của thời điểm và với tính vấn đề triết học thuộc về không gian đó: sự quy chiếu "thời sự" này là thứ cho phép tạo ra bằng lối phi thời một lời bình luận vừa cũ vừa phi thời một cách sai lầm, đúng vào lúc lời bình luận tin vào từng chữ và vào tinh thần của các tư tưởng mà nó chỉ muốn tái tạo, làm biến đổi chúng, vì cái không gian trong đó lời bình luận tạo ra chúng thì đã bị biến đổi.

Chính cách thực thi thông thường của lời bình luận triết học được biện minh và được luật hóa đầy bí hiểm bởi lí thuyết do Gadamer đề xuất, tức việc áp dụng vào sự đọc các văn bản triết học của Heidegger về triết học. Theo cuốn *Sự thật và Phương pháp,* việc hiểu trọn vẹn một văn bản triết học là một sự "áp dụng" [application] (người ta có thể cũng nói một sự *thực thi,* như đối với một tác phẩm âm nhạc hay một mệnh lệnh), tóm lại là một sự thực hành một chương trình hành động gắn vào trong chính tác phẩm. Chương trình này, người ta đặt định đề là nó có một tính hiệu lực siêu lịch sử [transhistorique] và rằng việc thực hành không là cái gì khác ngoài một sự *cập thời hóa* [actualisation], điều vốn dựa trên tính thời gian hiện tồn của kẻ tồn tại [existant], việc cập nhật khiến chương trình ấy trở thành hiện tại, có lịch sử trong chính hành vi làm cho nó hoạt động, có hiệu lực. Và người ta xác lập một sự đối lập căn bản giữa hiểu *có tính lịch sử* một văn bàn triết học, hoặc pháp lí, và hiểu *theo lối triết học* hay lối pháp lí, nghĩa là thực hành chương trình nằm trong chính bản chất văn bản, nghĩa là chơi bè nhạc và trật tự mà văn bản chứa đựng. "Văn bản được hiểu

bằng các từ ngữ lịch sử là hoàn toàn bị gỡ bỏ khỏi tham vọng nói những điều có thật. Khi người ta xem xét truyền thống từ điểm nhìn lịch sử, khi người ta được đặt lại trong tình thế lịch sử và khi người ta cố gắng tái tạo chân trời lịch sử, người ta có ấn tượng là hiểu. Thực ra về căn bản người ta đã chối từ tham vọng tìm được trong truyền thống một sự thực mà người ta có thể hiểu và tự mình đảm trách"[649]. Tóm lại, nơi mà việc hiểu mang tính lịch sử lịch sử hóa, tương đối hóa, thi việc hiểu "đích xác" hấp thụ một sự thực được dứt khỏi thời đại bằng và qua hành vi phi thời gian hóa việc hiểu.

Thực Sự có những thông điệp, như các văn bản triết học, thần học hay pháp lí và nhất là các giả thiết khoa học, vốn hoàn toàn xa lạ với "truyền thống" như Gadamer định nghĩa - dù chúng là sản phẩm của lịch sử - những thông điệp này "dường như, theo cách nói của Kant, có tham vọng về tính hiệu lực phổ quát" giữa những lí do khác nhau vì chúng nhận được một hình thức vĩnh cửu thực tiễn từ việc luôn đổi mới không ngừng cập nhật lịch sử. Quả thực là việc học có tính lịch sử - vốn phân tích những điều kiện của *việc nổi lên* từ những thông điệp chuẩn tắc này, theo ước vọng áp đặt những điều kiện của việc cập nhật chúng thích đáng - thực ra hoàn toàn xa lạ, nếu không phải là chuyên biệt, với sự cập nhật được thực hiện bởi người "áp dụng" một quy luật vật lí hay thực hiện tính toán những xác suất và chỉ còn cần thực hiện những tiến trình lịch sử dẫn đến "sự nổi lên". Nhưng có phải là như nhau đối với một lí thuyết triết học, một bộ luật pháp lí hay một tín điều thần học, và sự độc lập đối với những điều kiện lịch sử phải chăng trong trường hợp này không được thử thách vì không thể nhận đồng chân lí vào *uy quyền* (như việc sử dụng chính từ truyền thống gợi ý điều này)? Có nên chấp nhận mọi hàm ý chính trị của sự lật ngược phân tầng theo kiểu của Kant với những năng lực mà Gadamer đề

xuất khi ông gợi ý "tái định nghĩa thông diễn các khoa học nhân văn kể từ thông diễn pháp lí hay từ thông diễn thần học"[650].

Chính việc lật ngược như thế được ông thực thi trong mối quan tâm bảo tồn cả về chính trị lẫn trí thức, khi dựa trên cơ sở của một "sự tái lập uy quyền và truyền thống"[651] và một sự tố cáo định kiến của việc chối từ định kiến, ông chấp nhận xử lí những văn bản triết học theo cách của những văn bản pháp lí hay thần học, như những thứ nắm giữ một "giá trị chuẩn tắc". Đối với nhà triết học ngữ văn học, mà nhờ đó Heidegger đã dựng được tượng, việc diễn giải trọn vẹn là một thiên khải sự thật nhằm nói sự thật của một văn bản có sự thật.

Nhưng làm sao lại không thấy rằng, do những thử thách và những lợi ích của mọi cấp bậc có thể tham dự vào đó, các nguyên cớ logic vốn mang đến cho những kết cấu triết học, pháp lí hay thần học các hình thức của tính chuẩn tắc phổ quát có thể chỉ là những sự hợp lí hóa dành cho việc phổ quát hóa các mối quan tâm cụ thể? Làm sao không sợ rằng kinh nghiệm chủ quan của chuẩn tắc chỉ là một ảo tưởng sinh ra từ sự gần gũi giữa các tập tính [habitus] và các mối quan tâm (bản thân ảo tưởng được lập ra trong một sự gần gũi các điều kiện, hay là ít ra một sự tương đồng các vị thế) của những ai tạo ra các thông điệp nguyên bản và của những ai tự cho có sứ mệnh "áp dụng" nó? Và vì không cưỡng nổi sự *chồng ghép các vị thế,* nên phải chăng người ta không bắt phải theo và không khiến phụ thuộc toàn bộ việc thực hiện các nguồn được kế thừa từ quá khứ vào phê bình mang tính lịch sử của những ai nắm giữ và những ai đạt được, những điều kiện của việc sản xuất và những điều kiện của việc tiếp nhận.

Việc lịch sử hóa kép

Có nguy cơ để cho thâm nhập ngấm ngầm, thuận cho sự tuôn trào và ảo tưởng của việc hiểu tức khắc, nền tảng tối tăm nhất của các niềm tin mà sự võ đoán văn hóa của một truyền thống luôn luôn cho thấy, quả thực cần thực hiện một cú *lịch sử hóa kép,* và truyền thống, và của việc "áp dụng" truyền thống: chỉ riêng việc phân tích các mô hình tư tưởng được kế thừa và những sự hiển nhiên đầy ảo tưởng mà chúng tạo ra có thể đảm bảo việc làm chủ lí thuyết (bản thân điều kiện của một sự làm chủ thực sự có tính thực tiễn) về tiến trình thông báo. Đối với điều ấy, đó là tái tạo cả không gian các vị thế khả thể (được hấp thụ thông qua những xu thế được sát nhập vào một vị thế nào đó) mà so với đó dữ liệu lịch sử tiến triển (văn bản, tài liệu, hình ảnh…) cần được diễn giải, lẫn không gian các khả thể mà so với đó người ta diễn giải nó. Không biết đến sự quyết định kép này, nghĩa là phải chịu "một cách hiểu" phi thời biểu và duy dân tộc, điều luôn có mọi may mắn trở thành hư cấu, và trong những trường hợp tốt nhất việc quyết định này sẽ không có được ý thức về những nguyên tắc của riêng mình (hình thức hiển nhiên chuẩn mực và cần thiết mang tính phi thời gian mà sự quyết định này giành được có thể là hệ quả của sự tương đồng giữa hai tình huống lịch sử hay là kết quả của một công việc tái diễn giải vô thức dựa trên việc áp dụng trái khoáy các phạm trù tư tưởng của người diễn giải). "Cách hiểu" bị tha hóa này - vì không biết những điều kiện xã hội khả thể của riêng nó - định nghĩa mối quan hệ kiểu truyền thống với truyền thống, mối quan hệ đắm chìm và gắn bó không khoảng cách mà sự xuất hiện của ý thức lịch sử, như ý thức về khoảng cách giữa thời gian sản xuất và thời gian "áp dụng", đã đánh dấu sự đoạn tuyệt. Mối quan hệ kiểu truyền thống, vốn có quan hệ theo truyền thống với thứ mà phái chính thống có quan hệ với *tri thức chung [doxa],* và cái mà Heidegger lẫn Gadamer làm nên những nhà lí thuyết, nhắm tới bắt chước

mối quan hệ ngây thơ này bằng một sự quay trở lại đầy hư cấu với kinh nghiệm tiền lịch sử của truyền thống.

Hiểu hành vi hiểu [comprendre le comprendre], đó là hiểu tại sao truyền thống nào đó được gán cho một thế giới xã hội ít nhiều xa xôi trong không gian và thời gian - thứ mĩ học của Kant hay có thể ở mức độ ít hơn, lí thuyết của ông về "xung đột các năng lực" - lại tự phát nói được với chúng ta cái thứ ngôn từ của tính phổ quát: sự "hòa tan các chân trời" có thể là ảo tưởng thuần túy và chỉ dựa trên sự lẫn lộn của các chân trời, những thứ định nghĩa sự phi thời và duy dân tộc, và dù sao còn cần giải thích. Ấn tượng chủ quan về sự cần thiết - mà chúng ta cảm thấy trước một thông báo nó xuất hiện với chúng ta như là câu hỏi có thể được áp đặt cho bất cứ ai mà câu hỏi có liên quan được đặt với họ - cần phải được đặt vào thử thách của việc tái kiến tạo sự thành tạo xã hội của câu hỏi, nghĩa là về lí do tồn tại và về ý nghĩa, về những điều kiện xã hột sự kéo dài của nó với tư cách câu hỏi, tức là của sự thành tạo xã hội của tiến trình đặt câu hỏi và của người đặt ra câu hỏi. Tóm lại, cảm thấy tính xuyên lịch sử [transhistorícité] trong sự ngây thơ của một đồng nhất tức khắc với văn bản (hay sự kiện) là chưa đủ, còn cần chứng minh nó. Để ra khỏi lịch sử, dù ít, việc hiểu phải được biết như là có tính lịch sử và tự trao cho mình phương tiện được hiểu về mặt lịch sử; và trong cùng sự vận động đó, việc hiểu là phải hiểu về mặt lịch sử cái tình thế lịch sử ở đó được tạo thành điều mà việc hiểu đã nỗ lực để hiểu.

Nếu ta tin rằng sự tồn tại là câu chuyện/lịch sử, nó không có cái bên kia, và rằng người ta do thế phải truy vấn lịch sử sinh học (bằng lí thuyết tiến hóa) và xã hội học (bằng sự phân tích đối với sự sinh thành xã hội học [sociogenèse] tập thể và cá nhân về các hình thức tư tưởng) về sự thật của một lí do xuyên suốt có tính lịch sử nhưng không quy giản được về lịch sử, cần chấp nhận rằng chính bằng việc lịch sử hóa (chứ không phải phi lịch sử

hóa theo lối quyết định của một dạng *thoát ly escapism về* lí thuyết[652]), ta có thể cố gắng dứt bỏ nhiều hơn lí tính khỏi tính lịch sử: đó là việc lịch sử hóa đối tượng đã biết, các phạm trù tư tưởng và cảm nhận ("con mắt của hội họa thế kỉ XV" chẳng hạn), những phạm trù được đầu tư trong việc sản xuất ra đối tượng, và khác với những phạm trù mà chúng ta tự phát áp dụng cho đối tượng; là việc lịch sử hóa chủ thể hiểu biết, việc đọc hay cảm nhận, các phạm trù tư tưởng, cảm nhận và đánh giá của anh ta, điều không bao giờ được áp đặt đến như thế trong trường hợp hiểu và đánh giá (hình thức) trực tiếp mà chúng ta có thể (tin là) có, vượt lên khoảng cách lịch sử, về một bức tranh của Piero della Francesca[653] hay một văn bản của Empédocle[654] hoặc Parmcnide, chưa nói đến một mặt nạ của người da đen.

Trừ phi tự thỏa mãn với những giải pháp ngôn từ và trùng ngôn của bản thể học về *Verstehen* [Hiểu] được Heidegger cung cấp mẫu hình, chính từ công việc của khoa học lịch sử, công việc tập thể và tích lũy, chứ không phải một hình thức nào đó suy tư siêu nghiệm, mà người ta chờ đợi giải pháp cho câu hỏi về sự chiếm hữu trọn vẹn các sản phẩm của công việc lịch sử, tài liệu, công trình, phương tiện, chúng ít nhiều có liên quan rõ nét tới những sự quyết định của tình thế lịch sử, và đối với một vài trong số đó - nhất là các công cụ tư duy (phương pháp, khái niệm…) - chúng định hướng và tổ chức sự cảm nhận hiện tại của chúng ta về quá khứ lịch sử (như thế là đóng góp vào sự hủy bỏ về hình thức *khoảng cách* so với quá khứ)[655]. Thực thế, chỉ một công việc như thế mới có thể thâm nhập vào một hiểu biết trọn vẹn về các điều kiện xã hội sản xuất tác phẩm nghệ thuật, vì mang lại đồng thời các phương tiện làm *cho nó trở nên có lí,* nghĩa là trao lại cho nó lí do đặc thù và sự cần thiết, tóm lại là khiến cho ta cảm thấy được sự tồn tại của công việc này như là cần thiết (điều ấy

không đồng nghĩa, như Gadamer tin tưởng, phục dựng lại môi trường lịch sử); cũng thế, công việc đó có thể mang đến cho hiểu biết, và qua đó là cho ý thức, toàn bộ những tiền giả định tham gia vào trong sự cảm nhận về tác phẩm, chẳng hạn các nguyên tắc, ít nhiều được vận hành có ý thức, của công nghệ chú giải và các tiền giả định có liên quan tới chức năng được trao cho "việc đọc" hay là cho sự cảm nhận tác phẩm: chức năng thuần túy nhận thức hiểu để hiểu hay chức năng chuẩn tắc của việc "ứng dụng" tạo dựng. Chính là chỉ sau thử thách kép này mà có thể nổi lên một sự hiểu từ *hiệu quả* được thực hiện một cách bền bỉ bởi tác phẩm, dù đó là "sự quyến rũ vĩnh cửu" mà Marx nhắc đến (hơi bồng bột chút…) nhân nói đến nghệ thuật Hi Lạp hay thậm chí đến *hiệu ứng sự thật,* thứ có thể đi kèm hoặc không với một sự thiên khải đích thực sự thật.

Thực ra chỉ có lịch sử xã hội mới có thể cung cấp các phương tiện tái khám phá chân lí lịch sử của những dấu vết được khách quan hóa hoặc được phiên chế của lịch sử, những điều này hiện ra trong ý thức dưới những vẻ ngoài của bản chất phổ quát. Việc nhắc lại những quyết định lịch sử của lí trí có thể tạo nên nguyên tắc của một sự tự do thực sự đối với những quyết định ấy. Tư tưởng tự do phải được chinh phạt bởi một sự hồi tưởng lịch sử có khả năng vén màn tất cả những gì trong tư tưởng là sản phẩm bị lãng quên của công việc lịch sử. Việc có được ý thức được giải quyết về những quyết định lịch sử, công cuộc chinh phục chính mình thực sự, vốn là sự đối lập chính xác của sự trốn chạy huyền ảo vào trong "tư tưởng hiện tồn", mang lại một khả năng kiểm soát thực sự các quyết định này. Chính với điều kiện huy động mọi nguồn lực của khoa học xã hội mà ta có thể tiến hành tới tận cùng một sự hiện thực hóa lịch sử đối với dự định siêu việt: tương tự như những tâm hồn - theo huyền thoại Er - đã uống nước sông Léthé[656] sau khi đã chọn cả loạt những quyết định của mình, tư tưởng của chúng ta đã quên đi sự sinh thành bản thể [ontogenèse]

và sinh thành loài [phylogenèse] của những cấu trúc của riêng nó, những cấu trúc này - do chúng tìm được nguyên tắc của mình trong những cấu trúc của các trường xã hội, được thiết đặt bởi lịch sử - có thể được trao trả cho nó bằng tri thức về lịch sử và về cấu trúc các trường đó. Nỗ lực mà tôi đã làm ở đây để cố gắng làm tiến triển tri thức này, dưới con mắt tôi có lẽ được biện minh nếu tôi từng chứng tỏ được (và thuyết phục được) rằng một tư tưởng về các điều kiện xã hội là khả thể, nó mang đến cho tư tưởng cái khả năng của một sự tự do so với các điều kiện đó.

2. SỰ SINH THÀNH XÃ HỘI CỦA CON MẮT

> Tôi không diễn giải, vì tôi tự cảm thấy ở nhà mình qua hình ảnh hiện tại.
>
> Ludwig Wittgenstein.

Cuốn sách của Michael Baxandall, *Con mắt thế kỉ XV ở nước Ý*[657] *[L'oeil du quatrocento]* với tôi dường như là một sự hiện thực hóa tiêu biểu của điều phải là một xã hội học về cảm nhận nghệ thuật, và cả như một cơ hội làm biến mất những dấu vết trí thức luận có thể còn lại trong bài trình bày mà tôi từng thực hiện vài năm trước đây về các nguyên tắc căn bản của một khoa học cảm nhận nghệ thuật[658]. Miêu tả việc hiểu tác phẩm nghệ thuật như một hành vi *giải mã,* tôi đặt vấn đề rằng khoa học về tác phẩm nghệ thuật có mục đích tái tạo *mã* nghệ thuật, được hiểu như là hệ thống xếp loại (hay là nguyên tắc phân chia) được tạo nên mang tính lịch sử[659], nó được kết tính trong một tổng thể *từ ngữ* cho phép gọi tên và cảm nhận những sự khác biệt[660]; nghĩa là, chính xác hơn, cho phép viết nên lịch sử của các mã, công cụ cảm nhận dao động theo thời gian và không gian, nhất là tùy theo những sự biến đổi của các công cụ vật chất và biểu tượng sản

xuất sáng tạo[661]. Tôi dựa trên một sự phân tích thống kê những biến thiên sự ưa thích của công chúng với các bảo tàng châu Âu tùy theo những cá thể đột biến xã hội khác nhau (kiểu như mức học vấn, tuổi tác, nơi ở, nghề nghiệp…) để chứng minh rằng các phạm trù cảm nhận - một cách ngây thơ được coi như phổ quát và vĩnh cửu - được những người yêu thích nghệ thuật của các xã hội chúng ta áp dụng cho tác phẩm nghệ thuật là các phạm trù lịch sử, và cần phải tái tạo lại sự thành tạo theo thể loại [phylogenèse] của chúng qua lịch sử xã hội của việc phát minh ra xu thế "thuần túy" và của năng lực nghệ thuật, và tái tạo sự thành tạo về cá thể [ontogenèse] qua việc phân tích sai biệt đối với việc chiếm hữu xu thế và năng lực này. Nói cách khác, tôi sẽ nhắc lại rằng trò chơi vô vị lợi của cảm tính và sự tập luyện thuần túy cho năng lực cảm nhận, được Kant nhắc đến, giả thiết những điều kiện lịch sử và xã hội về tính khả thể hoàn toàn cụ thể, thú vui mĩ học, thú vui thuần túy đó "có thể được thử thách chỉ bởi con người", vì là sự ưu tiên cho những ai có điều kiện kinh tế và xã hội, ở trong đó xu thế "thuần túy" và "vô vị lợi" có thể được tạo nên một cách bền vững.

Có nghĩa là, dù ý định của tôi ngay từ đầu đã là cố gắng làm rõ logic đặc thù của sự hiểu biết theo cảm tính, mà phân tích về điều này được tôi theo đuổi gần như đồng thời nhân nói đến những đối tượng kinh nghiệm rất khác nhau (như nghi thức của người Kabyle), thì tôi đã gặp nhiều khó khăn để đoạn tuyệt với việc quan niệm của giới trí thức - ngay cả trong truyền thống hình tượng học được Panofksy lập ra và nhất là theo truyền thống kí hiệu học khi ấy đang ở đỉnh cao - họ có khuynh hướng hình dung sự cảm nhận tác phẩm nghệ thuật như một hành vi giải mã, hay như người ta thích nói là như một "việc đọc" - theo lối ẩn dụ tiêu biểu về *lector* tự phát nghiêng về cái mà Austin gọi là "điểm nhìn hàn lâm [point de vue scholastique]. Điểm nhìn này là nền tảng của "ngữ văn luận", mà theo Bakhtine nó hướng đến việc xử lí ngôn từ như là thứ tử văn chỉ để dành

cho việc *được đoán giải* (chứ không phải để nói hay được hiểu theo lối thực tiễn), và khái quát hơn là nền tảng của thứ thông diễn học đưa tới việc hình dung toàn bộ hành vi hiểu dựa theo mô hình của việc *dịch [thuật]* và biến việc cảm nhận một tác phẩm văn hóa, dù là gì đi nữa, thành một hành vi nhận thức giải mã giả thiết việc cập nhật và việc thực hiện có ý thức các quy tắc sản xuất và diễn giải.

Quả thực, đó là nghịch lí của việc hiểu mang tính lịch sử về một tác phẩm hay về một sự thực hành của quá khứ - tác phẩm của Piero della Francesca chẳng hạn - hoặc của một sự thực hành hay một tác phẩm phát ra một truyền thống xa lạ - nghi thức người Kabyle: để bổ sung cho sự vắng mặt việc hiểu (thực sự) vốn tức khắc được trao cho người bản địa đương thời, cần làm một công việc *tái kết cấu* cái mã được đầu tư ở đó; nhưng không vì thế mà quên rằng đặc thù của việc hiểu từ ban đầu là nó không hề giả thiết chút nào một cố gắng nhận thức kiểu kết cấu và dịch thuật; và rằng người bản địa cùng thời - khác với người thông ngôn - đầu tư vào việc hiểu của mình bằng những sơ đồ thực hành không bao giờ lộ ra ở ý thức đúng như thế (theo cách của các quy tắc ngữ pháp chẳng hạn). Tóm lại, nhà phân tích phải đưa vào lí thuyết của mình về cảm nhận tác phẩm nghệ thuật một lí thuyết về sự cảm nhận ban đầu như là thực hành, không lí thuyết không khái niệm, anh ta tự trao cho mình thứ thay thế những điều ấy bằng công việc hướng đến kiến tạo một lưới diễn giải, một mẫu hình có khả năng làm cho tác phẩm cũng như việc thực hành trở nên hợp lí. Điều ấy không có chút ý nghĩa nào nếu anh ta cố gắng *bắt chước* hay tái tạo lại hoàn toàn (theo logic gần với Michelet hay những người khác về sự "tái sinh của quá khứ") kinh nghiệm thực hành của việc hiểu - ngay cả nếu việc làm chủ hiển nhiên các mô hình, những thứ được đưa vào thực hành trong việc sản xuất sáng tạo và việc hiểu, có thể dẫn đến khả năng cảm nhận

được kinh nghiệm thực hành của người bản địa đương thời theo *cách thức của sự gần như*.

Phân tích của Michael Baxandall do thế đã khuyến khích tôi hoàn tất tới tận cùng - mặc cho mọi cản trở xã hội đối lập với một sự xâm phạm nào đó việc phân tầng xã hội các thực hành và đối tượng - việc dịch chuyển sang lĩnh vực cảm nhận nghệ thuật từ mọi thứ được những phân tích của tôi về các hành vi nghi thức ở những người nông dân Kabyle hay từ những thao tác đánh giá của các giáo sư hay các nhà phê bình từng cho tôi biết nhân nói đến logic đặc thù của cảm thức thực hành, mà ý nghĩa thẩm mĩ của nó là một ví dụ cụ thể. Khoa học về kiểu thức trí thức thẩm mĩ tìm được nền tảng của mình trong một lí thuyết của sự thực hành với tư cách thực hành, nghĩa là với tư cách việc hành động dựa trên những thao tác nhận thức đưa vào hoạt động một kiểu thức tri thức vốn không phải là kiểu thức bằng lí thuyết và bằng khái niệm nhưng không vì thế - như những ai muốn cảm thấy tính đặc thù luôn muốn điều ấy - là một dạng tham dự không lời vào đối tượng đã biết.

Tương tự như ngày nay, những ai thiếu vốn văn hóa nhất dường như có xu hướng hướng tới một thị hiếu mà ta gọi là "chủ nghĩa hiện thực" - bởi không thể sở hữu *ở trạng thái thực hành*, như người yêu thích nghệ thuật, các *phạm trù đặc thù* xuất phát từ sự tự trị hóa trường sản xuất sáng tạo, những phạm trù cho phép cảm nhận được tức khắc những sự khác biệt về cách thức và phong cách - là vì họ chỉ có thể áp dụng cho các tác phẩm nghệ thuật những mô hình thực hành mà họ sử dụng trong cuộc sống hằng ngày, tương tự như những người cùng thời với Piero della Francesca đưa vào trong cảm nhận về những bức họa của ông những mô hình xuất phát từ kinh nghiệm hằng ngày của họ về thể nguyền, về nhảy múa hay chợ búa. Việc hiểu tức khắc, được mang đến cho họ như thể hẳn không có gì lớn lắm chung với việc hiểu mà con mắt kiểu Kanf mang đến cho người được

học hành đầy đủ của thời đại chúng ta, con mắt ấy được phát minh trong và bằng nỗ lực của các họa sĩ để khẳng định sự tự trị của mình, nhất là bằng việc khẳng định sự làm chủ của họ đối với thứ thuộc về họ đúng nghĩa trong sự phân chia công việc sản xuất mang tính tượng trưng, nghĩa là cách thức, hình thức, phong cách.

Con mắt của thế kỉ XV [ở Ý][662]

Mối quan hệ gần gũi giả - mà chúng ta duy trì với các kĩ thuật diễn đạt và các nội dung biểu đạt của hội họa thế kỉ XV ở Ý[663], và đặc biệt với tính biểu tượng Cơ đốc giáo mà sự ổn định về tên gọi che giấu sự biến thiên sâu sắc có thực diễn ra theo thời gian - không cho chúng ta nhận ra tất cả khoảng cách giữa các sơ đồ cảm nhận và đánh giá mà chúng ta áp dụng vào những tác phẩm này với những sơ đồ mà chúng phù hợp một cách khách quan và được những người xem trực tiếp áp dụng cho chúng. Rõ ràng là việc hiểu mà chúng ta có thể có về những tác phẩm này - vừa quá gần để gây bối rối và ép buộc cho một sự giải mã có vũ trang lại vừa quá xa để được dành theo cách trực tiếp cho việc được hiểu ở mức tiền phản xạ, hầu như mang tính thể chất, của *habitus* được hiệu chỉnh - có thể là nguồn gốc của một thú vui thực sự có thực, dù việc hiểu ấy rất ảo vọng. Chỉ còn một công việc dân tộc học lịch sử đích thực có thể cho phép sửa chữa những lỗi điều chỉnh có nhiều cơ may hơn để trở nên khó nhận ra hơn trong trường hợp các nghệ thuật được gọi là nguyên thủy - và nhất là của nghệ thuật người da đen - ở đó sự lạc điệu giữa phân tích dân tộc học và diễn ngôn mĩ học không thể thoát khỏi những nhà duy mĩ đã trở nên chai sạn nhất. Quả thực có ít trường hợp ở đó sự kiến tạo khoa học về đối tượng đương nhiên giả thiết như ở đây cái hình thức gạn dạ trí thức, vô cùng hiếm, thứ hình thức cần thiết để đoạn tuyệt với những sáo niệm và để thách thức sự phù

hợp lệ thói, và tư duy các tác phẩm cũng được vinh danh như những tác phẩm của Piero della Francesca hay Botticelli bằng sự thật lịch sử hội họa của họ đối với những "chủ tiệm tạp hóa" (thế kỉ XIX, khi phát minh ra mĩ học của chúng ta, nói rất to điều hiển nhiên ngày nay).

Để đoạn tuyệt với việc hiểu nửa vời đầy ảo tưởng, vốn dựa trên sự chối bỏ tính lịch sử, nhà sử học phải tái kiến tạo "con mắt đạo đức và tinh thần" của con người thế kỉ XV [quattrocento], nghĩa là trước tiên những điều kiện xã hội của *thiết chế này* - mà không có nó thì không có nhu cầu, nghĩa là thị trường hội họa -, *mối quan tâm* đối với hội họa, và đặc biệt, đối với thể loại này hay kia, cách này cách kia, hay đề tài này hay khác: "Thú vui của việc sở hữu, một sự sùng đạo chủ động, một ý thức công dân nào đó, một xu hướng tiến tới sự tự động-tưởng niệm và có thể tiến tới sự tự động quảng cáo, sự cần thiết đối với người giàu tìm được một hình thức sửa chữa bởi công trạng và sự chấp nhận, bởi sở thích với các hình ảnh: quả thực, khách hàng đặt hàng các tác phẩm nghệ thuật mà không cần phải phân tích các động lực thầm kín của mình; vì nói chung, đó là những hình thức nghệ thuật được thiết chế hóa - bức tranh hậu ban thờ, bức bích họa nhà nguyện gia đình, ảnh Đức Mẹ trong phòng, đồ đạc treo tường trong các phòng làm việc - những hình thức này ngầm lí giải những động lực ở chỗ đứng của mình, và theo cách đúng hơn là đầy vuốt ve và trong một mức độ rộng hơn chúng chỉ định cho các họa sĩ điều họ cần phải làm"[664].

Sự thô lỗ, hay sự trong trắng, tự nó tạo nên một thông tin quan trọng đầu tiên về thái độ của những người mua hàng thế kỉ XV đối với các tác phẩm, mà cùng với điều đó thì những đòi hỏi của các khách hàng - và nhất là mối quan tâm của họ để có được sự vô tội đối với tiền bạc của mình - được khẳng định trong những hợp đồng, và đổi lại đó là thông tin về cái nhìn "thuần khiết" - trước tiên của mọi tham chiếu tới giá trị kinh tế - mà khán

giả có văn hóa ngày nay, sản phẩm của một trường sản xuất tự chủ hơn, cảm thấy tha thiết hướng đến những tác phẩm "thuần khiết" của hiện tại cũng như đến những tác phẩm "ô uế" của quá khứ. Chừng nào mối quan hệ giữa ông chủ và người họa sĩ còn thể hiện ra như một mối quan hệ đơn giản kiểu thương mại, ở đó người đặt hàng áp đặt điều mà người nghệ sĩ phải vẽ, và trong chi tiết nào đó, với màu sắc nào đó, thì giá trị thẩm mĩ thuần túy của các tác phẩm thực sự chưa thể được tư duy như vốn có, nghĩa là độc lập với giá trị kinh tế: đôi khi còn được đo đếm một cách tầm thường bằng diện tích vẽ hay bằng thời gian bỏ ra, mà diện tích đó thường càng ngày càng được xác định bởi giá cả vật liệu được sử dụng và sự điêu luyện về kĩ thuật ở người họa sĩ[665], điều hiển nhiên được thể hiện trong bản thân tác phẩm.[666] Như Baxadall chứng minh, nếu mối quan tâm đối với kĩ thuật không ngừng tăng lên có phương hại tới sự chú ý vật liệu, thì có thể vàng sẽ trở nên khan hiếm và sự quan tâm tới việc trở nên khác biệt với những kẻ giàu xổi sẽ hướng đến việc chối bỏ sự phơi bày đầy ngang ngạnh sự giàu có, cả trong hội họa lẫn trang phục, trong khi mà dòng chảy nhân văn lại tới tăng cường cho chủ nghĩa khổ hạnh Cơ đốc giáo. Chính như thế mà trường sản xuất nghệ thuật càng trở nên tự chủ, thì các họa sĩ càng ngày càng trở nên có thể làm cho thấy và làm tăng giá trị yếu tố kĩ thuật, cách thức, cái mà tiếng Ý gọi là *manifattura,* nghĩa là *hình thức,* tất cả những gì khác với đề tài, thường là bị áp đặt, thuộc về chính họ.

Nhưng việc phân tích các "câu trả lời ít nhiều có ý thức của các họa sĩ đối với những điều kiện của thị trường", và của quyết định mà họ có thể rút ra để khẳng định sự tự chủ của *nghề nghiệp của mình,* của thiên hướng gia tăng ở khách hàng của họ trong việc ưu tiên khía cạnh kĩ thuật tác phẩm và những biểu hiện thấy được của "bàn tay bậc thầy", đưa đến một phân tích các khả năng thị giác các khách hàng, và các điều kiện trong đó những người ngoại đạo chất phác có thể chiếm lĩnh được những tri thức thực

hành vốn đảm bảo cho họ việc thâm nhập tức khắc vào các tác phẩm hội họa và cho phép họ đánh giá sự điêu luyện kĩ thuật ở các tác giả của họ.

Tái kiến tạo một "cái nhìn về thế giới" là một dự án về hình thức có vẻ bình thường lại tỏ ra phi thường tuyệt diệu, ngay khi người ta cố gắng mang lại ý nghĩa cho khái niệm già cỗi *Weltanschauung* [thế giới quan - tiếng Đức], một trong những từ hẳn được dùng nhiều nhất của truyền thống khoa học. Trước tiên là vì như bản thân Michael Baxandall lưu ý, "phần chính của các thói quen thị giác trong một xã hội không tự nhiên được ghi lại ở những văn bản viết"[667]; tiếp đó là vì việc sử dụng, vốn dường như áp đặt, "chứng cớ về hoạt động thị giác" như các bức tranh hay bức hình họa giả thiết là đã được giải quyết vấn đề mà người ta đòi hỏi ở chúng góp phần vào việc giải quyết. Quả thực, chính là dựa trên chính vòng này mà nhà sử học đặt định đề rằng các nhân tố xã hội "tạo điều kiện cho việc thành tạo các xu thế thị giác tới lượt mình được thể hiện thành các yếu tố rõ ràng có thể được đồng nhất vào phong cách của người họa sĩ"[668]. Hiểu biết về các xu thế nhận thức và đánh giá tất yếu mà nhà sử học tự trao cho mình bằng việc dựa trên các nguồn văn bản viết chạm đến những cách dùng của số học, những cách thực hành và hình dung tôn giáo hay kĩ thuật nhảy múa của thế kỉ XV ở Italia đã cho phép ông ta hiểu hội họa trong logic lịch sử của chúng, và qua đó xử lí chúng như những tài liệu cho một cái nhìn mang tính lịch sử về thế giới, cho phép tìm được trong những đặc tính hiển thị của việc biểu hiện bằng hình họa những chỉ dẫn có liên quan tới các mô hình cảm nhận và đánh giá được người họa sĩ và khán giả của mình đưa vào trong cái nhìn của họ về thế giới và vào trong cái nhìn của họ về việc biểu hiện bằng hình họa về thế giới. "Con mắt đạo đức và tinh thần" được rèn tập bởi "tôn giáo, giáo dục, công việc", "con mắt của thế kỉ XV [ở Ý]" không phải cái gì khác ngoài hệ thống các mô hình cảm nhận và đánh giá, phán đoán và thụ hưởng; được nhận vào trong các thực

hành của đời sống hằng ngày, ở trường học, nhà thờ, trong chợ, và bằng việc lắng nghe các bai giang, các bài nói chuyện hay các buổi thuyết giáo, và bằng việc đo những đống lúa mì hay tấm chăn, hoặc bằng việc giải quyết những vấn đề lợi ích được cấu thành hay những khoản bảo hiểm hàng hải, các mô hình đó được đưa vào hoạt động trong toàn bộ sự tồn tại thông thường và cả trong việc sản xuất và cảm nhận các tác phẩm nghệ thuật. Ngược với lỗi lầm duy trí thức luôn mai phục nhà phân tích, Baxadall nhắm tới việc tái tạo "một kinh nghiệm xã hội" về thế giới, được hiểu như kinh nghiệm thực hành vốn thu được trong sự lui tới một thế giới xã hội cụ thể, nghĩa là trong trường hợp được xem xét, một habitus nhà buôn hay như chính ông nói trong một tóm tắt có tính mô hình quốc tế về các phân tích của mình, một habitus "thương nhân thường lui tới nhà thờ và có sở thích với nhảy múa"[669].

Các sơ đồ thực hành này, được chiếm lĩnh bằng sự thực hành của thương mại và được đầu tư vào trong việc thương mại các tác phẩm nghệ thuật, không thuộc về những phạm trù logic mà triết học thích đưa ra bức tranh về chúng. Ngay cả trong trường hợp của một người chuyên nghiệp cho phán đoán về sở thích, nhà phê bình Cristoforo Landino, từ ngữ được sử dụng để nêu bật đặc tính của các họa sĩ, và có thể được hiểu như cách diễn đạt cho "những phản ứng [của họ] với các bức tranh, hiển nhiên nhưng cũng như nguyên tắc tiềm tàng trong các sơ đồ phán đoán của họ"[670], được tổ chức theo một cấu trúc, nhưng cấu trúc ấy lại không có sự chặt chẽ hình thức của một kết cấu logic đúng nghĩa: "Thuần khiết, dễ dàng, duyên dáng, có trang điểm, biến đổi, nhanh chóng, nhanh nhẹn, mộ đạo, phối cảnh, sặc sỡ, kết cấu, đường rút gọn, bắt chước thiên nhiên, người yêu thích sự khó khăn, đó là việc trang bị bằng khái niệm mà Landino đề xuất để hấp thụ được chất lượng hội họa của thế kỉ XV. Những khái niệm này có một cấu trúc: chúng đối lập hoặc liên kết, được phủ kín hoặc được

bao gồm. Dễ dàng vạch ra một biểu đồ ở đó những mối quan hệ có thể được hình dung, nhưng có thể đưa đến một một sự cứng nhắc hệ thống mà các khái niệm không có và không cần có trong thực tiễn"[671].

Các chiều kích khác nhau, được việc phân tích tất yếu cô lập đối với những nhu cầu của việc hiểu và việc giải thích, ngầm liên quan trong *sự thống nhất của một habitus,* và các xu thế tôn giáo của con người – kẻ thường lui tới nhà thờ và nghe được những lời rao giảng - bị lẫn hoàn toàn vào với các xu thế thương mại của doanh nhân, vốn bị đoạn tuyệt với việc tính toán tức thời số lượng và giá cả, như phân tích về các tiêu chí đánh giá màu sắc đã chứng minh: "Sau vàng và bạc, màu xanh dương thẫm [bleu d'outre-mer]" là màu quý nhất và khó dùng nhất. Có những sắc thái rất đắt và những cái khác rất rẻ, thậm chí có một màu thay thế còn tiết kiệm hơn được gọi là xanh Đức […] Để tránh những sự vỡ mộng, khách hàng nói cụ thể là màu xanh được dùng có thể là xanh dương thẫm; còn các khách hàng thận trọng hơn chỉ rõ một sắc thái cụ thể - xanh dương thẫm với hai hoặc ba sắc độ[672]. Các họa sĩ và công chúng rất chú ý tới điều này, và những hàm ý *xứ lạ exotique* và nguy hiểm, vốn được liên tưởng với màu xanh dương thẫm, là một phương tiện để làm nổi bật cái gì đó, điều có nguy cơ khiến chúng ta không nắm hết được vì màu xanh thẫm với chúng ta không còn ấn tượng mạnh như màu điều hay đỏ son. Chúng ta hiểu được khi nào thì màu xanh dương thẫm chỉ được sử dụng nhằm trỏ nhân vật chính của Đức Chúa hay của Marie trong một cảnh Kinh thánh, nhưng những việc sử dụng thật sự ấn tượng còn tinh tế hơn nhiều. Trong bức tranh khổ lớn của Sassetta, *Thánh Francois từ chối của cải* [Saint François renonçant à ses biens[673]], bộ quần áo của thánh François trút bỏ trong bức tranh là màu xanh dương thẫm. Trong *Đóng đinh thập giá* [Crucification] của Masaccio, với màu sắc rất phong phú, hành vi chủ yếu gắn với việc kể chuyện, ở đây

là hành động cánh tay phải của thánh Jean, là một hành vi được thể hiện bằng màu xanh xanh dương thẫm[674].

Nền tảng của ảo tưởng thủ lĩnh

Yêu thích một bức tranh, trong trường hợp một nhà buôn thế kỉ XV ở Ý, đó là *tìm lại được,* là hoàn vốn, nhận được tiền dưới hình thức các màu sắc "giàu có" nhất, hiển nhiên là đắt nhất, bằng kĩ thuật hội họa được hiển thị nổi bật nhất; nhưng đó cũng là - và điều ấy có thể là một định nghĩa về hình thức tiền hiện đại về thú vui mĩ học - tìm được sự thỏa mãn phụ thêm nhằm tìm lại được trọn vẹn, được nhận ra, thấy thoải mái ung dung ở nhà mình, tìm lại được thế giới và mối quan hệ của mình với thế giới: *sự thoải mái* mà việc chiêm ngưỡng nghệ thuật mang đến có thể xuất phát từ cái mà tác phẩm nghệ thuật mang đến một cơ hội hoàn tất - dưới một hình thức được nhấn mạnh bởi sự không nguyên cớ - những hành động hiểu thành công, chúng làm nên hạnh phúc như kinh nghiệm của một sự hòa hợp tức thời, tiền ý thức và tiền phản xạ, với thế giới, giống như cuộc gặp kì diệu giữa ý nghĩa thực hành và các việc tạo nghĩa được khách quan hóa. Vậy ý thức hệ thủ lĩnh [charismatique] miêu tả tình yêu nghệ thuật bằng ngôn ngữ của sự sét đánh là một "ảo tưởng được xác lập": miêu tả mối quan hệ thương lượng lẫn nhau giữa ý nghĩa mĩ học và việc tạo nghĩa nghệ thuật, từ vựng của nó về mối quan hệ tình ái, thậm chí tình dục, là một biểu hiện gần đúng, và có thể gần chính xác nhất, nó bỏ qua những điều kiện xã hội những khả thể của kinh nghiệm này.

Habitus thương lượng, tra vấn, làm cho đối tượng lên tiếng, về phần mình đối tượng dường như thương lượng, kêu gọi, gây hấn với habitus; tri thức, kỉ niệm hay các hình ảnh, như Baxadall lưu ý, tới hòa tan với các đặc tính được cảm nhận trực tiếp nên hiển nhiên chỉ có thể nổi lên vì, đối với

một habtius được tiền giả định, các hình ảnh dường như được gợi lên một cách huyền bí bởi những đặc tính đó (sự hiệu quả thần bí thường được thi ca tự nhận cho mình khi tìm được nguyên tắc ở dạng hòa hợp hầu như mang tính chất thể, điều ấy trao cho ngôn từ, và những hàm nghĩa quyền năng làm hé lộ những kinh nghiệm được vùi lấp trong những nếp gấp của cơ thể). Tóm lại nếu như các nhà duy mĩ ngừng tuyên bố, kinh nghiệm nghệ thuật là công việc của giác quan và của cảm xúc chứ không phải của việc giải mã và lập luận, chính là sự biện chứng giữa hành vi tạo thành và đối tượng được tạo thành, chúng thương thỏa với nhau, được thực hiện trong mối quan hệ hoàn toàn bí hiểm giữa habitus và thế giới.

Hợp đồng cho bức *Sự ngưỡng mộ của các thầy pháp* [L'Adoration des mages[675]] giữa Ghirlandaio và linh mục trưởng tu viện nhà thương Những người vô tội của Florence cho thấy hội họa ở đó ý nghĩa kinh tế tìm được phần của mình cũng là thứ hội họa chứa đầy ý nghĩa tôn giáo khi phân chia tỉ lệ giá trị kinh tế của các màu sắc theo giá trị tôn giáo của sự ủng hộ thánh tượng với việc tô màu vàng kim cho Chúa và Đức Mẹ hay sử dụng màu xanh dương thẫm để tôn cao một hành vi của thánh Jean. Nhưng người ta biết qua nghiên cứu của Jaques Le Goff rằng tinh thần tính toán của nhà buôn tìm được cách thích ứng cả trong không gian thuần tôn giáo, sự xuất hiện của nơi chuộc tội, không gian đó đưa được sự tính toán vào trật tự tinh thần, khi trùng khít với sự sinh ra của ngân hàng[676]. Chỉ cần thêm rằng những sự thỏa mãn luân lí (và chính trị) có được nhờ sự cảm nhận một việc thể hiện cộng hưởng và đầy hài hòa, được giữ cân đối vầ đầy đảm bảo, về thế giới hữu hình, và đơn giản nhất là thú vui chi tiêu không nguyên cớ cho một năng lực thông diễn, để thấy rằng trong trường hợp con người của nước Ý thế kỉ XV, kinh nghiệm về vẻ đẹp trong cái mà sự cảm nhận có thể có một cách thần diệu sinh ra từ mối quan hệ thâm nhập lẫn nhau, điều này được xác lập giữa thân thể được xã hội hóa và một đối tượng xã hội dường

như được tạo ra để thỏa mãn mọi giác quan được thiết chế về mặt xã hội, giác quan của cái nhìn và giác quan chạm tới, và cả giác quan kinh tế và giác quan tôn giáo.

Việc phân tích theo lối lịch sử, vốn không chấp nhận lối nói chung chung của phân tích theo lối bản chất để đắm sâu vào trong cái cụ thể lịch sử của một địa điểm hay một thời điểm, đã thể hiện một bước chuyển bắt buộc, một thời điểm không tránh được (ngược với xu thế lí thuyết trống rỗng) và được dành để được vượt qua (ngược với sự phi đại tính kinh nghiệm mù quáng) đối với toàn bộ nghiên cứu khoa học về *những sự bất biến*. Được hình dung như vậy, việc hiểu biết những điều kiện và những quy định lịch sử đối với các thú vui của "con mắt thế kỉ XV" có thể dẫn đến điều hẳn là tạo nên nguyên tắc bất biến và xuyên lịch sử của sự thỏa mãn nghệ thuật, sự hoàn tất tưởng tượng này của cuộc gặp gỡ hạnh phúc một cách phổ quát giữa một *habitus lịch sử* và thế giới *lịch sử* ám ảnh nó và có chứa nó.

3. MỘT LÍ THUYẾT VỀ HÀNH ĐỘNG ĐỌC

Hãy thận trọng nếu bạn không muốn, trong cuộc gặp này với Jaques và ông chủ anh ta, biến cái đúng thành cái sai, cái sai thành cái đúng. Bạn đã được cảnh báo, và tôi đi rửa tay đây.

Denis Diderot

Tôi đã thấy rõ trong các tiểu thuyết rằng chính tôi trả giá, và mang lại niềm tin và "sức sống" cho những phát ngôn mà phần lớn không đáng giá gì cho tác giả - (Tôi nói về những tiểu thuyết hay nhất; 75% câu văn là có thể đổi được kiểu *ad libitum* [tùy thích] như là trong cuộc sống sự cảm nhận đúng là như thế - toàn những câu *thông dụng)*.

Paul Valéry

"Khi cô Emily Grierson chết, tất cả thành phố của chúng ta đi tới chỗ an táng cô: đàn ông với dáng vẻ cảm động trân trọng đối với một tượng đài biến mất, phụ nữ chủ yếu bị thúc đẩy bởi tò mò muốn nhìn được phần nội thất của căn nhà cô mà chẳng ai được thấy từ mười năm nay, trừ một người giúp việc già, vừa là người làm vườn vừa là đầu bếp"[677]. Truyện ngắn bắt đầu như một câu chuyện nào đó, tuân theo các quy tắc của thể loại: một nhân vật chính là cô Emily Grierson được kín đáo chỉ định như một nhân vật nổi bật, các nhân vật phụ được phân chia tùy theo giới tính và được cá tính tuân theo các kiểu mẫu (thói cổ hủ ở đàn ông, sự tò mò ở phụ nữ), một người kể chuyện chấp nhận các quy ước quen thuộc của thể loại, và kín đáo tham gia vào nhóm *(chúng tôi* thấy, *chúng tôi* nhìn, thành phố *chúng tôi),* và cả một loạt tổng thể các chỉ dẫn nhất là về thời gian (từ mười năm nay) để dẫn nhập một tôi-không-biết đầy khác thường.

Để giới thiệu Emily, tàn tích vinh quang của một quá khứ bị hủy hoại (fallen monument), Faulkner tập trung các chi tiết về hình thức vô hại nhưng được chăm chút nhằm tung ra, như một thứ lò xo, những tiền giả định của cảm thức thông thường, những thứ mà các nhà tiểu thuyết thông thường vẫn hay huy động mà không hề biết rõ nhằm tạo nên một hiệu quả có thực; ông dựa trên chẳng hạn ý tưởng về quý phái - và tất cả những gì nó bao hàm như "sự quý phái bắt buộc" nổi tiếng vốn được dẫn ngay trong văn bản - nhằm gợi ra hình ảnh của một người già rất xứng đáng, kẻ sống sót cuối cùng của một gia đình lớn bị lụi tàn và biểu tượng của những truyền thống quá khứ, và để kích thích tất cả những dự báo được gắn sẵn trong loại bản chất xã hội này.

Là thứ định kiến thuận về mặt xã hội được nhấn mạnh, nghĩa là có mọi sức mạnh của cái xã hội, ý tưởng quý phái hoạt động vừa như một nguyên

tắc xây dựng tính thực tại xã hội được chấp nhận ngầm ẩn bởi cả người kể chuyện và các nhân vật của mình lẫn bởi người đọc và vừa như một nguyên tắc dự báo thường tìm được sự khẳng định trong các dữ kiện, trong chừng mực ở đó sự quý phái có quy chế của một bản chất đi trước và tạo nên sự tồn tại, tương ứng hay loại trừ theo định nghĩa một vài khả thể. Sức mạnh của tiền giả định vô cùng mạnh và các giả thiết về sự lây nhiễm thực tế của tập tính [habitus] vững tới mức chúng cưỡng lại sự hiển nhiên: "- Tôi muốn thạch tín. Người bán cần sa nhìn cô ta. Cô ấy nhìn anh ta dò xét, nhìn sang phải, khuôn mặt căng như một lá cờ trải rộng - Nhưng tất nhiên, người bán cần sa nói, nếu đó là thứ bà muốn". Ý nghĩa của từ ngữ và hành vi được xác định trước bởi hình ảnh xã hội của con người tạo nên chúng, và chỉ đến một người "vượt khỏi mọi nghi ngờ", bản thân ý tưởng về kẻ giết người bị loại trừ.

Những dự báo của cảm thức thông thường còn mạnh hơn sự hiển nhiên các dữ kiện; sự thực quan phương ("Hệt như ngày mà cô ấy mua *thuốc-diệt-chuột,* thạch tín"; "ông ấy đã viết trên đó về cái hộp […]: *dành cho chuột")* hàm súc hơn sự thú nhận khoa trương, mất trí hay ích kỉ ("Tôi muốn *thuốc độc,* cô nói với người bán cần sa"). Và cũng như thế với các dấu hiệu đáng ngờ mà tác giả tích lũy - "mùi", cơn điên của Emily nghĩa là "bố cô không chết" - và chúng không được biết tới một cách có hệ thống, hoặc trở thành điểm mù bởi cả những người đồng hương với Emily và người đọc ("*Không ai* lúc ấy nói rằng cô ấy điên. *Chúng tôi* tin rằng cô không thể làm khác. *Chúng tôi* nhớ lại mọi thanh niên mà cha cô đã gạt ra và *chúng tôi* biết rằng khi không còn gì hết cô *phải* bám riết lấy thứ đã làm cô bị truất quyền, như người ta vẫn thường làm"). Tương tự thế, chỉ sau cái chết của Emily, nghĩa là bốn mươi năm "sau sự việc" thì cư dân của Jefferson khám phá ra rằng Emily đã đầu độc người tình và giữ thi thể anh

ta trong nhà của mình suốt những năm tháng đó, chỉ ở trang cuối của truyện kể thì người đọc mới khám phá ra điều lầm to của cô.

Một tiểu thuyết phản thân

Nhưng hẳn sẽ không có gì thêm ngoài cốt truyện được dẫn dắt tốt của một truyện ngắn hiện thực nếu nó chỉ xuất hiện theo lối hồi cố mà Faulkner - bằng một thuật khéo léo về niên biểu - đã xây dựng truyện kể của mình như một cái bẫy trong đó các tiền giả định của sự tồn-tại thông thường và những quy ước của thể loại tiểu thuyết sẵn sàng góp phần để khuyến khích - suốt câu chuyện - việc tiên báo một *ý nghĩa có thể* vốn sẽ bất ngờ bị phủ định ở cuối truyện. Faulkner quả thực đã dàn cảnh cho một sự lạm dụng kép niềm tin: trước tiên sự lạm dụng được Emily hoàn tất bằng việc dựa vào hình dung ít nhiều đầy tính ảo tượng về thói quan liêu *(Chúng tôi thường* hình dung về họ như những nhân vật bức tranh) và của sự nhất trí về ý nghĩa của thế giới mà sự hòa hợp ngầm của những tập tính [habitus] lập nên nhằm lạm dụng người bán thuốc cần sa và tất cả những người trong thành phố, nhất là những người đàn ông, sẵn lòng hơn cả phụ nữ, và những chuyện xoi mói của họ, trong việc có một định kiến thuận cho sự thật quan phương và công khai; tiếp theo đó là sự lạm dụng mà ông thực hiện với người đọc bằng việc sử dụng tất cả những gì mà người đọc ngầm chấp nhận trong "thỏa ước đọc" để định hướng sự chú ý của anh ta về những chỉ dấu và đường dẫn giả và làm đổi hướng anh ta bằng những chỉ dẫn, nhất là về thời gian, được ông gieo rắc mà không để cho bất cứ cái gì xuất hiện trong toàn truyện kể theo cách của một tác giả quen trong loại tiểu thuyết trinh thám, và chỉ một cách đọc có phương pháp của Menakhem Perry[678] mới có thể định vị và sắp xếp[679].

Thực thế, Faulkner đoạn tuyệt, mà không hề nói, với "thỏa ước đọc" (tới mức là người ta có lí để nói về thỏa ước để chỉ sự tin tưởng ngây thơ mà người đọc có khi đọc và chuyển động đặt lại mình nhờ đó anh ta hoàn toàn lao vào, nhập vào cùng với mình toàn bộ những tiền giả định về lương thức). Để thực hiện sự đoạn tuyệt này, ông tự "vũ trang" bằng những cách thức, như rải những chỉ dẫn khiến thoạt đầu không nhận ra được, hoàn toàn tương tự như trong tiểu thuyết trinh thám; nhưng không phải để đòi hỏi những cách thức thông thường đó cho phép độc giả theo lối hồi cố gắn lại một sự cởi nút hình thức đặc biệt vào trong logic thế giới thông thường, ở đây ông dùng chúng để khuyến khích những sự chờ đợi thông thường nhất và để làm những sự chờ đợi đó bị thất vọng và tố cáo chúng bằng một lối thoát thực sự đặc biệt; dù sao lối thoát ấy cũng mời gọi một việc đọc lại vô cùng bất ngờ, hay ít nhất là một dạng thâu tóm lại về tinh thần buộc người đọc ít nhất phải khám phá theo cách khá lộn xộn việc huyền thoại hóa mà chính anh ta là nạn nhân và cũng là người đồng mưu. Người đọc mà *Bông hồng cho Emily* ngầm đề xuất là kiểu người đọc phi-thường này [extra-ordinaire], thứ người đọc-chuẩn mực [archi-lecteur] này như đôi khi người ta vẫn nói (không bao giờ đặt ra câu hỏi về những điều kiện xã hội khả thể ở kiểu nhân vật kì lạ đó), hay đúng hơn nữa, siêu-người đọc [métalecteur] vốn có thể đọc không phải truyện kể, cực kì đơn giản, mà là đọc việc đọc thông thường truyện kể, đọc những tiền giả định mà người đọc tham gia bằng kinh nghiệm thông thường về thời gian và hành động và bằng kinh nghiệm của mình trong việc đọc một câu chuyện *"có* tính hiện thực" hay bắt chước, loại câu chuyện được coi như diễn đạt cái thực tại của thế giới thông thường và kinh nghiệm thông thường về thế giới đó.

Bông hồng cho Emily quả thực là thứ tiểu thuyết phản tư, một tiểu thuyết phản thân [roman réfléchissant] chứa trong chính cấu trúc của mình cái chương trình (theo nghĩa của tin học) của một sự phản tư về tiểu thuyết

và về người đọc ngây thơ. Theo lối của một kiểm nghiệm hay một phương tiện thử nghiệm, nó cần đến cách đọc lặp, và cả cách đọc được bóc tách vốn cần thiết cho việc tích lũy những ấn tượng của lần đọc ngây thơ đầu tiên và những sự phát lộ nổi lên trong lần đọc thứ hai nhờ việc chiếu sáng ngược trở lại - khi biết được cởi nút, sau lúc kết thúc lần đọc đầu tiên - vào văn bản và nhất là vào các tiền giả định của việc đọc "tiểu thuyết" một cách ngây thơ. Như thế là bị mắc trong cái bẫy này, kiểu khiêu khích đích thực với một *thứ sính cái đẹp [allodoxia]* thực sự đầy mâu thuẫn vì nó là kết quả việc áp dụng tự nhiên các tiền giả định của *tri thức thông thường [doxa], người* đọc buộc phải đưa ra dưới ánh sáng mặt trời mọi thứ mà anh ta thường chấp nhận đi theo các tác giả mà không biết, những người cũng không biết hơn rằng họ đòi hỏi thứ *tri thức* [doxa] ấy từ người đọc.

Bằng việc dựa trên tổng thể các tiền giả định được ngầm đưa vào và bằng kinh nghiệm thông thường về thế giới và kinh nghiệm thông thường về việc đọc, Faulkner đưa lên tiền cảnh toàn bộ những đặc điểm định hướng sự chú ý ngược hướng và giấu đi cấu trúc đích thực, nhất là trong chiều kích thời gian. Bằng cách đảo lộn trật tự niên biểu, ông đẩy người đọc vào những dự báo rốt cuộc có thể bị thất vọng; bằng việc giao cho người đọc - trong một sự hỗn độn được sắp xếp đầy uyên bác, và thường xuyên không đúng lúc - các chỉ dẫn thời gian vốn có thể cho phép anh ta gỡ truyện kể khỏi sự đứt đoạn, do vậy tái nắm bắt - thông qua trật tự những sự kế tiếp thực sự - những ý nghĩa và những quan hệ nhân quả và kết thúc chỉ xuất hiện theo cách hồi cố kể từ sự phát lộ cuối cùng.

Để tạo nên hiệu ứng này, anh ta trước tiên dựa trên những tiền giả định và những cách thức của lối viết và của việc đọc tiểu thuyết. Theo cách của nhà tiểu thuyết làm ra vẻ tin điều mà anh ta kể và đòi hỏi độc giả đọc truyện kể của mình bằng việc giả vờ quên rằng đó là một truyện hư cấu, Faulkner làm cho truyện kể của mình thêm khả tín về hình thức nhờ một sử

dụng ổn định của "chúng tôi" hay cách diễn đạt vô nhân xưng, thống nhất và vô vàn kiểu như "mọi người đều nghĩ rằng.."các bà đều nói…"; ông hiện ra như vậy tựa như phát ngôn viên của cả nhóm, mà mỗi thành viên đều dành cho người khác điều mà mỗi người trong số họ dành cho chính mình mà không hề biết, các giả định không chính đề có tính cấu thành nên cái nhìn chung về thế giới: như chẳng hạn-nếu ông không quên nhắc đến những thói kì lạ của hành vi ở Emily, thì ông dựa trên sự hình dung chung về sự quý tộc nhằm gợi ý rằng những sự kì lạ ấy không thể do sự điên rồ mà do một thành kiến về sự vĩ đại và tự hào kiểu quý tộc. Bằng việc đòi hỏi độc giả đọc truyện kể của mình theo quy ước được chấp nhận, như một câu chuyện giả có thực, ông cho phép và khuyến khích người đọc đưa vào việc đọc những định kiến mà anh ta dùng trong cuộc sống và cái nhìn của ngày thường, như người có xu hướng dành nhiều sự tin tưởng cho cái nhìn của đàn ông, quan phương và tôn trọng với những quy ước và những hợp quy hơn là cho cái nhìn của phụ nữ, những cái nhìn về mặt xã hội học bị chối từ nghi vấn các sự thực quan phương, tức là nam giới, và được sự khám phá cuối cùng cho là có lí.

Nhưng ông cũng đưa vào trong chính lối viết của truyện kể việc làm chủ thực sự đối với những tiền giả định của lối viết và của việc đọc thông thường - chẳng hạn như việc người ta đọc một cuốn sách bằng cách đi từ đầu tới cuối, việc đọc như thế thường diễn ra mà ta không nhận ra - và hiểu biết thực tiễn của ông về khoảng cách giữa việc đọc ngày thơ – vốn vừa tuân phục, ép buộc vừa thư dãn nên không bị bối rối khi tái xây dựng cấu trúc tổng thể của không gian và địa điểm - và việc đọc "kinh viện" của độc giả chuyên nghiệp, người đọc này có thể thực hiện quay trở lại nhiều lần về phía sau, và bằng việc tái tạo niên biểu thực sự của các sự kiện, điều có thể làm nổ tung toàn bộ kết cấu được gợi ý theo lối nhạt nhẽo cho người đọc ngây thơ. Chứng cớ rõ nhất của việc làm chủ kép này được

cung cấp bởi tất cả những cách nói như "cô ấy dường như…", "đôi mắt cô ấy như…" qua đó điểm nhìn của nhà tiểu thuyết được nhắc lại và chúng xuất hiện theo lối hồi cố như là những sự nhắc lại việc không biết của những người cùng thành phố của Emily về sự thật của nhân vật và những hành vi của cô. Lối viết phản thân này do thế tương ứng với một lối đọc lại phản thân, vốn khác với việc đọc lại một cốt truyện trinh thám mà người ta đã biết giải pháp, việc đọc phản thân đó làm người ta khám phá ra không chỉ một tổng thể những chỉ dẫn lừa dối mà còn cả *self-deception* [thất vọng tự thân] mà người đọc tin tưởng đã rời bỏ, các thủ pháp và các hiệu quả có liên quan tới cấu trúc thời gian của truyện kể và của việc đọc, qua đó nhà tiểu thuyết đã biết đánh thức những tiền giả định xã hội làm nền cho kinh nghiệm ngây thơ về thế giới và về thời gian.

Thời gian đọc và đọc thời gian

Nếu ta giới hạn ở truyện ngắn này, không chắc là người ta có thể nói về "tính thời gian của Faulkner" điều mà Sartre từng nói trong một bài báo nổi tiếng[680]. Hẳn là vì công việc nhà tiểu thuyết của ông đưa ông tới (hay là buộc ông) phải gắn với với quan hệ giữa thời gian của việc thực hành và thời gian của truyện kể, Faulkner đã quyết định đoạn tuyệt hẳn với quan niệm truyền thống về tiểu thuyết và với việc thể hiện, ngây thơ về niên biểu, về kinh nghiệm thời gian: "Khi người ta đọc *Âm thanh và Cuồng nộ,* Sartre viết, người ta bị ấn tượng trước tiên bởi những điều kì quặc về mặt kĩ thuật. Tại sao Faulkner lại bẻ gãy thời gian câu chuyện của mình và trộn lẫn các trích đoạn? Tại sao cái cửa sổ đầu tiên mở ra thế giới tiểu thuyết này lại là ý thức của một thằng ngốc? Người đọc bị quyến rũ đến việc tìm kiếm những mốc giới và tái thiết lập cho chính mình niên biểu truyện" (tr. 65). Nhưng có thể đó chính là điều mà tác giả muốn nhận được từ độc giả:

anh ta phải tiến hành công việc định vị và tái kiến tạo tất yếu để "tự tìm lại chỗ" và anh ta phải nhân đó khám phá mọi thứ mình mất khi tìm lại chỗ đó một cách quá dễ dàng, giống như trong các tiểu thuyết được tổ chức theo những quy ước hiện hành (nhất là có liên quan tới cấu trúc thời gian của truyện kể), nghĩa là sự thật của kinh nghiệm thông thường về thời gian và của kinh nghiệm về việc đọc thông thường truyện kể.

Tương tự những tác phẩm nghệ thuật điện ảnh vốn đòi hỏi, để được thực hiện, sự cộng tác của tích cực của người xem, những tiểu thuyết của Faulkner cũng là những chiếc máy đích thực trong việc khai thác thời gian, những chiếc máy - không đề xuất một lí thuyết hoàn chỉnh về thời gian tính vốn chỉ cần làm hiện ra - buộc người đọc phải *tự mình tạo nên lí thuyết đó* bằng việc dựa trên các yếu tố được cung cấp, trong chính bản thân truyện kể, về kinh nghiệm thời gian của các nhân vật, và hơn nữa, về những câu hỏi và những suy tư nhân nói đến kinh nghiệm thời gian của riêng tác nhân hoạt động và của người đọc, những thứ kinh nghiệm được áp đặt bởi việc đặt ra những câu hỏi về *những thói quen đọc sách*. Thực vậy, theo cách những đứt đoạn kiểu thực nghiệm của sự tĩnh lặng kiểu tri thức chung [doxa] mà đôi khi các nhà nghiên cứu tri thức bình dân [ethnométhodologue][681] từng thực hành - khi chẳng hạn họ gợi ý cho một sinh viên được mẹ hỏi có đi lấy sữa trong bếp không đã đáp: "Nhưng bếp ở đâu?", các truyện kể kiểu Faulkner tố cáo những sự hòa hợp ngầm là nền tảng cho cảm thức thông thường - chẳng hạn sự hòa hợp đã thống nhất nhà văn truyền thống với người đọc - và nghi ngờ *tri thức chung [doxa]* được chia sẻ, vốn là nền tảng cho kinh nghiệm kiểu *tri thức chung* [doxa] về thế giới và về việc thể hiện theo lối tiểu thuyết về thế giới đó.

Bằng việc đương đầu có ý thức với công việc, hoàn toàn xa lạ trong vẻ tầm thường, *nhằm kể một câu chuyện,* nghĩa là nhằm tự đặt mình vào trong

quan hệ dãn cách và trung tính hóa với việc thực hành và với logic đặc thù mà hành vi xã hội của truyện kể bao hàm, Faulkner thấy mình bị dẫn dắt vào việc gắn vào trong chính cấu trúc những câu chuyện của mình một sự cật vấn vô cùng sâu sắc về kinh nghiệm mà chúng ta làm nên từ tính tạm thời cả trong cuộc sống lẫn câu chuyện cuộc đời chúng ta hay của cuộc đời những người khác. Việc cật vấn này và những sự bắt đầu của câu trả lời mà ông mang tới cho câu chuyện, bằng những phương tiện của riêng nhà văn như ông, là một lời mời cho việc *sản xuất/tạo ra* một lí thuyết về kinh nghiệm tạm thời, theo đúng nghĩa đen, nó không phải là của Faulkner, càng không phải kinh nghiệm mà Sartre dành cho Flaubert.

Lí thuyết này, người ta chỉ có thể xây dựng với điều kiện chối bỏ và vượt lên khỏi thứ triết học tự phát của tính tạm thời mà việc biểu hiện theo lối tiểu thuyết, trong biến thể tiểu sử, là biểu hiện tiêu biểu nhất. Thứ triết lí tự phát đó về hành động, và của truyện kể về hành động, mà nhà tiểu thuyết "tiền Faulkner", cũng thường đồng thời là nhà lịch sử, tham gia vào trong lối viết của lịch sử, và tìm được sự kéo dài tự nhiên của mình trong triết học (Husserl hoặc Sartre) về ý thức thời gian, không chấp nhận tri thức thật sự về cấu trúc của việc thực hành: việc sản xuất ra thời gian được hoàn thành trong và bởi việc thực hành không có gì liên quan tới một kinh nghiệm (theo nghĩa *Erlebnis)* về thời gian, ngay cả nếu nó giả thiết một kinh nghiệm (theo nghĩa *Erfahrung),* hay như Searle[682] nói, một *background assumption* [tiền giả định hậu cảnh] (Faulkner đã cho chúng ta nhiều ví dụ của "những giả định hậu cảnh này", dù đó là tiền giả định ủng hộ những giả định ủng hộ những giả thuyết của những người cùng thành phố với cô Emily về ý nghĩa mối quan hệ của cô với Homer Barron hay các dự đoán về tương lai mối quan hệ này, hay của những mối quan hệ làm cơ sở cho những phán đoán thống nhất và kiên quyết của họ: "Cho nên hôm sau, *tất cả mọi người* đều nói: Cô ấy sẽ tự vẫn; và *chúng ta* thấy rằng

đó là cái hay nhất mà cô ấy cần làm. Lúc đầu quan hệ với Homer Barron, *chúng ta* từng bảo: Cô ấy sẽ cưới anh ấy. Rồi sau đó, *chúng ta* nói…").

Tác nhân trở nên có tính tạm thời trong bản thân hành vi mà qua đó anh ta siêu nghiệm cái hiện tại tức thời tới tương lai được bao hàm trong quá khứ mà tập tính [habitus] của anh ta là sản phẩm; anh ta tạo nên thời gian bằng sự tiên báo thực tiễn về một-cái-sắp đến, vốn đồng thời là việc cập nhật thực tiễn của quá khứ. Như thế người ta có thể chối bỏ việc biểu hiện đầy siêu hình thời gian như thực tế trong chính nó, bên ngoài và trước việc thực hành, không chấp nhận triết học của ý thức, thứ ở Husserl được gắn với triết học về ý tưởng (nền tảng) có tính thời gian hóa: ý tưởng này không phải hành động cấu thành nên một ý thức siêu nghiệm được dứt bỏ khỏi thế giới như với Husserl, cũng không phải hành động của một *Dasein* [Tồn tại] tham dự vào thế giới như ở Heidegger, mà là hành động hòa hợp với các tập tính [habitus] khác (điều này chống lại ý tưởng kiểu Husserl về tính liên chủ thể siêu nghiệm). Mối quan hệ thực tiễn với thế giới và với thời đại, vốn chung cho tổng thể các tác nhân có cùng những tiền giả định trong kết cấu của ý nghĩa về thế giới nơi mà chúng được đắm mình, là nền tảng cho kinh nghiệm về thế giới này giống như thế giới cảm thức thông thường. Tập tính [habitus] như đầu óc thực tế, vốn là sản phẩm của sự sát nhập các cấu trúc của thế giới xã hội - và đặc biệt là của những xu thế nội tại và của những nhịp điệu thời gian của nó - gây ra những tiền giả định *(những giả thuyết mặc định - assumptions)* và những dự báo, vốn thông thường được xác nhận bởi dòng chảy vạn vật [cours des choses], là nền tảng cho một quan hệ gần gũi trực tiếp hoặc đồng lõa kiểu bản thể, hoàn toàn không thể quy giản vào quan hệ giữa một chủ thể và một đối tượng, với thế giới gần gũi.

Tóm lại, tập tính [habitus] là nguyên tắc của việc dựng nên cấu trúc xã hội cho sự tồn tại theo thời gian, cho mọi dự báo và những sự giả định

trước mà qua đó chúng ta theo lối thực tiễn xây dựng ý nghĩa của thế giới, nghĩa là việc tạo dựng ý nghĩa, và cũng đồng thời định hướng của nó tới *hướng về điều-sẽ-đến*. Chính ở đó mà Faulkner buộc chúng ta phải khám phá bằng việc phá vỡ có phương pháp ý nghĩa của trò chơi xã hội được chúng ta cam kết cả bằng kinh nghiệm của mình về thế giới cũng như bằng việc đọc ngây thơ truyện kể ngây thơ về kinh nghiệm này: ý nghĩa này của trò chơi cũng là một ý nghĩa của lịch sử trò chơi, nghĩa là của điều-sẽ-đến mà ông đọc trực tiếp trong hiện tại của trò chơi và ông sẽ góp phần vào việc làm cho xảy đến bằng việc tự hướng đến so với ông mà không hề cần phải đặt điều ấy một cách rõ ràng trong một dự án có ý thức, tức là tạo nên nó trong tư cách *tương lai* ngẫu nhiên.

KHÚC MỞ ĐẦU TÁI LẶP

ẢO TƯỞNG VÀ SỰ THAM DỰ TRÒ CHƠI *[ILLUSION]*

Tạo ra sự thực là nhằm mang đến ảo tưởng trọn vẹn về sự thực theo logic thông thường của các dữ kiện, chứ không nhằm phiên chuyển chúng một cách tầm thường thành sự lộn xộn của những sự kế tiếp. Tôi kết luận rằng các nhà Hiện thực chủ nghĩa tài năng cần phải được gọi đúng hơn là những nhà ảo tượng [illusionniste] […] Mỗi người trong chúng ta do thế đều có một *ảo tưởng về thế giới,* ảo tưởng nên thơ, đa cảm, vui vẻ, trầm tư, bẩn thỉu hay bệnh hoạn tùy theo bản chất. Còn nhà văn không có chức phận nào khác ngoài việc tái tạo trung thành cái ảo tưởng này với mọi phương thức nghệ thuật mà anh đã biết và anh có thể có.

Guy de Maupassant

Như vậy cần chấp nhận rằng chính việc phân tích theo lối lịch sử cho phép hiểu được những điều kiện của "việc hiểu", tức sự chiếm hữu tượng trưng, có thực hay hư cấu, một đối tượng tượng trưng, thứ có thể được đi kèm bằng hình thức niềm vui cụ thể mà chúng ta gọi là mĩ học. Điều ấy không làm cho hiểu biết về sự thật lịch sử thành điều kiện và giới hạn của thú vui mĩ học (nghĩa là kết án những thú văn chương hay nghệ thuật, như trong huyền thoại Amphitryon thì chúng là sản phẩm của sự hiểu nhầm).

"Sự tháo dỡ đầy báng bổ của hư cấu" - dù bản thân nó tự coi là giả vờ và bịa chuyện, như hư cấu văn chương (ít nhất khi hư cấu đạt tới được ý thức về mình) hay là, như Searle quan sát, dù hư cấu coi là nghiêm túc điều mà nó nói và dù nó chấp nhận đáp lời, tức là trong trường hợp cần thiết,

tín là lỗi, như hư cấu khoa học - dẫn tới việc khám phá cùng với Mallarmé rằng *nền tảng của niềm tin* (và của khoái lạc mà hư cấu có được trong trường hợp hư cấu văn chương) là nằm trong *illusio,* trong sự tham dự trò chơi với tư cách vốn có, việc chấp nhận cái tiền giả định căn bản mà trò chơi, văn chương hay khoa học, xứng đáng được chơi, được coi là nghiêm túc. *Illusio* văn chương - sự tham gia nguyên thủy này vào trò chơi văn chương, vốn đặt nền tảng vào trong niềm tín về *tầm quan trọng* hay *mối quan tâm* của các hư cấu văn chương - là điều kiện gần như luôn khó nhận ra của thú vui thẩm mĩ, thứ luôn phần nào là thú vui chơi trò chơi, thú vui tham gia vào sự hư cấu, thú vui hòa hợp hoàn toàn với các tiền giả định của trò chơi; đó là điều kiện của cả *ảo tưởng* văn chương lẫn hiệu ứng niềm tin (đúng hơn là "hiệu ứng hiện thực") mà văn bản có thể tạo ra.

Để hiểu bản thân hiệu ứng niềm tin này, bằng việc phân biệt nó với hiệu ứng được tạo ra bởi văn bản khoa học, cần phải - trong lúc đi theo việc phân tích ở hành vi của Faulkner - thấy rằng nó dựa trên sự hòa hợp giữa các tiền giả định, hay chính xác hơn là các mô hình kiến tạo được người kể và người đọc (hay trong trường hợp phân tích của Baxadall là người họa sĩ và người xem) đưa vào sản xuất và tiếp nhận tác phẩm và chúng - vì được sở hữu chung - được dùng để kiến tạo nên thế giới của cảm thức thông thường (khi sự hòa hợp gần như phổ quát dựa trên các cấu trúc đó, đặc biệt không gian và thời gian, là nền tảng của *illusio* [sự tham dự vào trò chơi] căn bản, niềm tin vào thực tại của thế giới).

Flaubert kéo dài, bằng việc đào sâu chúng, sự tra vấn của Mallarmé về những nền tảng của niềm tin mà ta có thể gọi là kinh viện vì nó có liên quan đến sự tồn tại trường lực, những nền tảng ấy có điểm chung trong việc giả thiết cái *skholè* [sự nhàn tản] và sự tra vấn của Faulkner về các nền tảng của niềm tin trong điều mà văn bản biểu đạt. Điều đó có trong các câu chuyện hư cấu có dùng hiệu quả niềm tin để đặt câu hỏi về những nền

tảng niềm tin. Ông không bằng lòng trong việc dàn dựng để các nhân vật, như Frédéric hay bà Arnoux, trải nghiệm một cách văn chương cuộc phiêu lưu văn chương, cái huyền thoại về một đam mê lớn lao bất khả - họ đưa niềm tin vào văn chương, tức là vào sự hư cấu, vào cái phi thực, tới mức sống một cách phi thực tại với những thứ sáo mòn cũ nhất của hư cấu như huyền thoại về sự thanh sạch ái tình ("với tôi dường như bà ở đó khi tôi đọc những đoạn văn ái tình trong sách"). Flaubert liên kết khuynh hướng coi là nghiêm túc mọi ảo tưởng về nghệ thuật và tình yêu với khuynh hướng chỉ đối đầu cái thực thông qua một sự dự báo văn chương thiên về vỡ mộng, thiên về một dạng bệnh học của niềm tin sơ khởi vào thực tại của các trò chơi xã hội, về một sự bất lực bước vào trong *illusio* như ảo tưởng thực tế được chia sẻ và được tán thưởng một cách tập thể. Flaubert còn gắn hiển nhiên xu hướng chạy trốn không thể kìm nén này vào trong chuyện hư cấu mà ông chia sẻ với với Frédéric, và được ông hoàn tất một cách chủ động bằng việc viết một tác phẩm ở đó ông khách quan hóa việc viết lách, ở một dạng bất lực coi là nghiêm túc đối với những trò chơi xã hội thực tế nhất, thế giới của cảm thức thông thường, của kinh nghiệm kiểu *tri thức chung [doxa]* về thế giới tầm thường được cung cấp bởi một sự xã hội hóa thành công, nghĩa là có khả năng đảm bảo sự sát nhập các cấu trúc được chia sẻ, những cấu trúc lập nên điều mà Durkheim gọi là "chủ nghĩa bảo thủ hợp lí" [conformisme logique], và qua đó là sự nhất trí về ý nghĩa của thế giới.

Tóm lại, bằng việc quay trở lại không mệt mỏi, từ *Bà Bovary* tới *Bouvard và Pecuchet,* qua *Giáo dục tình cảm,* tới những nhân vật sống cuộc đời như một tiểu thuyết vì họ coi hư cấu quá mức nghiêm túc do thiếu khả năng coi là nghiêm túc đối với cái thực và họ phạm một "lỗi phạm trù", hoàn toàn tương tự với lỗi của nhà tiểu thuyết hiện thực và độc giả, Flaubert nhắc lại rằng thiên hướng dành cái thực tại cho các hư cấu

(tới mức muốn cái thực tại của sự tồn tại phải phù hợp với các hư cấu, như Don Quixote, Emma hay Frédéric) có thể tìm được nền tảng của mình trong một dạng dửng dưng, khách quan, một dị bản đầy bị động của sự không động tâm khắc kỉ [ataraxie stoicienne], điều khiến ta thấy thực tại như là ảo tưởng và nhận thấy *sự tham dự trò chơi [illusion]* trong sự thực "ảo tưởng được lập ra [như nền tảng]", hãy mượn lại cách diễn đạt mà Durkheim dùng nhân nói đến tôn giáo.

Coi là nghiêm túc cái ảo tưởng văn chương, đó quả thực là chơi một *illusio* này chống lại một cái khác, một *illusio* được dành cho *happy few*[683], thứ *illusio* văn chương, tức niềm tin tăng lữ, sự ưu tiên của những ai sống bằng văn học và những ai có thể bằng viết lách trải nghiệm cuộc sống như một cuộc phiêu lưu văn chương, chống lại *illusio* quen thuộc nhất và được chia sẻ phổ quát nhất, *thứ illusio* của cảm thức thông thường. Với Don Quixote thì Sancho thuộc về cái mà Thalès cần ở người giúp việc nữ Thrace, một lời nhắc thường trực về thực tại của thế giới cảm thức thông thưởng, của thế giới chung, gần như được chia sẻ phổ quát, khác với những thế giới đặc biệt, cấc tiểu thế giới được thành lập - như thế giới của văn học và khoa học - dựa trên một sự đoạn tuyệt với cảm thức thông thường, với sự tham dự *kiểu doxa* vào thế giới thông thường.

Nhưng công việc phân tích các hình thức của ảo tưởng này và các hình thức của *illusio* và những mối quan hệ của chúng, Flaubert hoàn tất nhờ vào một *thức diễn đạt* cực kì văn chương, mang đến cơ hội nắm bắt sự khác biệt giữa diễn đạt văn chương và diễn đạt khoa học. Nếu ông đặt vấn đề hư cấu về thực tại và của thực tại như hư cấu, thì chính là trong một hư cấu - hẳn là hơn bất kì một hư cấu khác - nó có khả năng tạo ra ảo tưởng về thực tại. Điều ấy là vì, như Faulkner, ông đã vận dụng những cấu trúc sâu nhất của thế giới xã hội, những thứ đồng thời là những cấu trúc tính

thần được người đọc dùng trong việc đọc của mình và khi là sản phẩm của việc phiên chế các cấu trúc của thế giới hiện thực thì chúng được dành cho thế giới này và có khả năng lập nên niềm tin trọn vẹn nhất trong sự hư cấu, điều gợi ra những cấu trúc đó, giống như chúng làm nền tảng cho niềm tin vào kinh nghiêm thông thường về thế giới. Nhưng các cấu trúc này không bị tháo gỡ như trong phân tích khoa học: các cấu trúc ấy chứa một lịch sử, ở đó chúng vừa được hiện thực hóa và vừa được ẩn đi. Diễn đạt văn chương, như diễn đạt khoa học, dựa trên các mã quy ước, các tiền giả định được lập nên về mặt xã hội, các mô hình phân loại được tạo nên về mặt lịch sử, như sự đối lập giữa nghệ thuật và tiền bạc, nó tổ chức toàn bộ kết cấu của *Giáo dục tình cảm,* và việc đọc nó. Nhưng tác phẩm chỉ giải phóng các cấu trúc này và các câu hỏi được tác phẩm đặt ra nhân nói đến chúng, như các câu hỏi mà tôi vừa kiểm tra, qua những câu chuyện cụ thể, qua những ví dụ tiêu biểu đặc thù, nói như Nelson Goodman chúng như những mẫu vật của thế giới có thực: các mẫu vật đại diện và thể hiện này, chúng là ví dụ một cách cụ thể - kiểu như mẩu vải thể hiện cả tấm vải - cho thực tại được gợi đến, tất cả xuất hiện thực sự với tất cả các hình thức của thế giới về cảm thức thong thường, *được chứa đựng* bởi các cấu trúc nhưng lại được che giấu dưới vẻ ngoài phiêu lưu ngẫu nhiên, các tai biến giai thoại, sự kiện cụ thể. Hình thức gợi ý, ẩn dụ, che khuất này là điều làm cho, như trong cái có thực, tấm vải văn chương gắn với cấu trúc nhưng lại che phủ cấu trúc đó khi ta nhìn. Ngược lại, khoa học cố gắng nói mọi điều như chúng vốn có, không uyển ngữ và đòi hỏi được coi là nghiêm túc, nhất là khi nó phân tích các nền tảng của hình thức hoàn toàn *đặc* thù của *illusio* vốn chính là *illusio* khoa học.

LỜI BẠT

VÌ MỘT TINH THẦN ĐOÀN THỂ CỦA TÍNH PHỔ QUÁT

Xưa kia, các nhà xảo biện nói với một nhóm nhỏ, còn giờ báo chí thường kì cho phép họ làm cả một quốc gia sai lạc.

Honoré de Balzac

Khác với các chương trước, chương này là, và mong muốn là, một sự chiếm lĩnh vị thế chuẩn mực được lập ra dựa trên sự tin chắc rằng có thể rút ra từ hiểu biết về logic hoạt động của các trường sản xuất văn hóa một chương trình hiện thực đối với một hành động tập thể của các trí thức. Một chương trình như thế là cần thiết với một sự gấp gáp đặc biệt trong những thời đại trung hưng này: dưới hiệu ứng của một tổng thể các yếu tố đông quy, các cuộc chinh phục tập thể quý giá nhất của các trí thức bị đe dọa, bắt đầu bằng các xu thế phê bình - vừa là sản phẩm vừa là sự đảm bảo cho sự tự trị của họ. Có trào lưu tuyên bố khắp nơi, ngôn từ to tát, cái chết của các trí thức, nghĩa là sự chung kết của một trong những đối trọng phê phán cuối cùng có khả năng đối lập với các lực lượng thuộc trật tự kinh tế và chính trị. Và các nhà tiên tri bất hạnh hiển nhiên xuất phát trong số những người hẳn là có được tất cả với sự biến mất đó: bởi "sự nóng vội của các vị kí lục được thấy mình in ấn, chơi, nổi tiếng, được ngợi ca" - như Flaubert từng nói - thúc đẩy tới mọi sự thỏa hiệp với quyền lực của thời điểm, các nhà báo, nhà kinh tế hay nhà chính khách, các vị kí lục đó muốn rời bỏ khỏi những ai miệt mài bảo vệ hoặc hóa thân cho những đức tính và các giá trị bị đe dọa song vẫn có khả năng đe dọa sự tồn tại của họ. Có ý nghĩa là một trong những đại diện tiêu biểu nhất của "các nhà triết

học phóng viên" đó, như cách gọi của Wittgenstein, cố ý tấn công Baudelaire trước khi làm nên một câu chuyện về các trí thức trên truyền hình ở đó theo cách nhân vật của Walter de la Mare - kẻ chỉ nhìn thấy phần dưới của thế giới, các bệ cột, chân, giày dép - anh ta chỉ kể lại từ cuộc phiêu lưu khổng lồ này điều mình có thể hiểu như những sự hèn nhát, phản bội, thấp hèn, nhỏ nhen.

Tôi nói ở đây với tất cả những ai hình dung văn hóa không phải như một di sản, thứ văn hóa chết mà người ta tôn sùng cưỡng bức bằng một sự sùng tín nghi thức, cũng không phải như một phương tiện thống trị và phân biệt, thứ văn hóa pháo đài và Bastille được ta đối lập với những người Mọi từ bên trong và từ bên ngoài, giờ đây thường là như nhau với những người bảo vệ mới của phương Tây, mà là như phương tiện giải phóng ủng hộ tự do, như modus operandi [thói quen làm việc] *cho phép việc vượt qua thường xuyên* opus operatum [hoạt lực], *văn hóa đồ vật và đóng khép. Những người ấy sẽ dành cho tôi, hi vọng thế, quyền mà tôi dành cho mình ở đây khi viện đến sự hóa thân hiện đại của quyền lực phê phán của các trí thức có thể là một tập thể trí thức có khả năng làm mọi người nghe được một diễn văn tự do, khi không biết một chút giới hạn nào khác ngoài những cưỡng bức và những kiểm soát mà từng nghệ sĩ, từng nhà văn và từng nhà bác học - được vũ trang bằng mọi tri thức của những người đi trước - khiến đè nặng lên chính mình và lên những người khác.*

Người trí thức là một sinh thể đầy mâu thuẫn, mà ta không thể tư duy như thế chừng nào người ta còn lĩnh hội anh ta thông qua sự lựa chọn cưỡng bức tự trị hay dấn thân, văn hóa thuần túy hay chính trị. Vì anh ta được tạo nên theo lịch sử, trong và qua sự vượt thoát sự đối lập này: các nhà văn, các nghệ sĩ và các nhà bác học tự khẳng định lần đầu tiên như trí thức khi, trong vụ Dreyfus, họ can dự vào đời sống chính trị *như vốn là thế,* nghĩa là với một uy tín đặc thù dựa trên việc thuộc về thế giới tương

đối tự trị của nghệ thuật, khoa học, văn học, và nhất là những giá trị được tích hợp vào sự tự trị - khách quan và có thẩm quyền…

Người trí thức là một nhân vật có hai chiều kích chỉ tồn tại và chỉ còn lại như thế nếu (và chỉ nếu) anh ta được cấp một quyền lực đặc thù, được trao bởi một thế giới trí thức tự trị (nghĩa là độc lập với các quyền lực tôn giáo, chính trị, kinh tế) có quy tắc đặc thù được anh ta tôn trọng, và nếu (và chỉ nếu) anh ta dùng uy quyền này vào các cuộc đấu tranh chính trị. Vì không tồn tại, như người ta thường tin, một sự mâu thuẫn giữa tìm kiếm sự tự trị (điều đặc trưng cho nghệ thuật, khoa học hay văn học mà ta nói là "thuần túy") và tìm kiếm tính hiệu quả chính trị, nên chính là bằng việc gia tăng sự tự trị của mình (và qua đó giữa những điều khác nhau, đó là tự do phê bình của họ đối với quyền lực) mà các trí thức có thể gia tăng tính hiệu quả của một hành động chính trị, mà mục đích và phương tiện của hành vi chính trị tìm được nguyên lí của mình trong logic đặc thù các trường sản xuất văn hóa.

Cần và chỉ cần chối bỏ sự lựa chọn cũ kĩ giữa nghệ thuật thuần túy và nghệ thuật có tính dấn thân là chúng ta có tất cả trong đầu *óc,* và sự lựa chọn đó lại nổi lên đúng kì trong những tranh luận văn chương, để có khả năng định nghĩa điều có thể là những định hướng lớn lao của một hành động tập thể của các trí thức. Nhưng kiểu loại bỏ các hình thức tư duy này mà chúng ta áp đặt cho chính mình khi tự coi mình như đối tượng tư duy là vô cùng khó khăn. Chính vì thế, trước khi phát ngôn những định hướng đó và để có thể làm được điều đó, cần cố gắng nói rõ ràng một cách đầy đủ nhất có thể cái vô thức mà bản thân lịch sử, với thành quả là trí thức, đã đặt lên từng người trí thức. Ngược với chứng lãng quên của sự thành tạo, vốn là cơ sở cho mọi hình thức của ảo tưởng siêu nghiệm, người trí thức không phải là liều thuốc giải độc hiệu quả hơn việc tái kiến tạo lịch sử bị lãng quên hay bị vùi lấp, điều đó tồn dư trong những hình thức tư duy về mặt

hình thức là phi lịch sử, những hình thức này cấu trúc nên sự cảm nhận của chúng ta về thế giới và về chính mình.

Lịch sử lặp lại một cách đặc biệt vì sự thay đổi đều đều khoác lên cái hình thức của một vận động con lắc giữa hai thái độ có thể đối với chính trị, sự tham chính và sự rút lui (về điều này ít nhất là cho tới việc vượt bỏ sự đối lập giữa Zola với những người ủng hộ Dreyfus). Sự "tham chính" của các "nhà triết học" được Voltaire, trong mục từ của *Từ điển triết học* có tên "Văn nhân" vào năm 1765, đối lập với thói tối tăm kinh viện của các trường đại học suy đồi và các Viện Hàn lâm, "nơi ta nói mọi thứ", "nửa chừng", có được sự tiếp nối trong sự tham gia của "các văn nhân" vào Cách mạng Pháp - ngay cả, như Robert Darnton đã chứng minh, nếu "thói giang hồ văn chương" trong những "sự lộn xộn" cách mạng có được cơ hội một sự trả thù đối với những gì thiêng liêng nhất của những kẻ tiếp bước "các nhà triết học".

Trong thời kì trung hưng hậu cách mạng, các "văn nhân", vì họ bị coi là có trách nhiệm không chỉ với các trào lưu ý tưởng cách mạng - thông qua vai trò của *opinion makers* [những người tạo ra dư luận] mà vô số các tờ báo trong chặng đầu tiên của Cách Mạng trao cho họ - mà cũng vì những quá khích của thời Khủng bố, bị bao quanh bởi sự nghi ngờ, thậm chí khinh thị, bởi thế hệ trẻ những năm 1820 - và đặc biệt bởi những nhà lãng mạn, những người trong giai đoạn đầu của phong trào đã chối bỏ và từ chối tham vọng của "nhà triết học" can dự vào đời sống chính trị và đề xuất một cái nhìn duy lí về sự trưởng thành lịch sử. Nhưng khi sự tự trị của trường trí thức bị đe dọa bởi chính sách phản động của thời Trung Hưng, các nhà thơ lãng mạn - những người được dẫn dắt tới khẳng định mong muốn tự trị bằng một sự khước phục sự nhạy cảm và tình cảm tôn giáo chống lại Tôn giáo và sự phê bình các tín điều - không chậm trễ trong việc

đòi hỏi, như Michelet và Saint-Simon, tự do cho nhà văn và nhà bác học, và họ đảm nhiệm chức trách tiên tri vốn từng là của nhà triết học thế kỉ XVII.

Nhưng là phong trào dao động mới, chủ nghĩa lãng mạn dân túy, vốn dường như bị xâm chiếm bởi hầu như toàn bộ các nhà văn trong thời kì trước cách mạng 1848, không tồn tại nổi sau thất bại của trào lưu và sự thiết lập của Đế chính hai: sự sụp đổ của những ảo tưởng, mà tôi cố tình gọi là những nhà cách mạng năm bốn tám, bởi tương tự với những ảo tưởng của các nhà cách mạng năm sáu tám [của thế kỉ XX - ND] - sự sụp đổ hãy còn ám ảnh chúng ta hiện nay - đã dẫn tới sự tỉnh ngộ được Flaubert nhắc đến một cách dữ dội trong *Giáo dục tình cảm,* tác phẩm đã cung cấp một mảnh đất thuận lợi cho một khẳng định mới về sự tự trị, lần này về căn bản của nhóm tinh hoa, trong giới trí thức. Những người bảo vệ nghệ thuật vị nghệ thuật như Flaubert hay Théophile Gautier khẳng định sự tự chủ của người nghệ sĩ bằng việc tự mình đối lập với cả "nghệ thuật xã hội" và với "thói giang hồ văn chương" lẫn với nghệ thuật tư sản, thứ nghệ thuật phụ thuộc vào các chuẩn mực của khách hàng tư sản về mặt chất liệu nghệ thuật lẫn nghệ thuật sống. Họ đối lập với thứ quyền lực mới sinh ra là nền công nghiệp văn hóa khi chối từ phục tùng "văn học công nghiệp" (trừ nhân danh thay thế việc cung cấp niên liễm, như ở Gautier hay Nerval). Bởi không chấp nhận đánh giá nào khác ngoài của những kẻ ngang cơ [pairs], họ khẳng định sự khép kín trong chính mình của trường văn học cũng như sự chối từ ra khỏi tháp ngà của nhà văn để thực hiện một hình thức nào đó của quyền lực (về chuyện này là khi đoạn tuyệt với nhà thơ *thần cảm* [poète vates] kiểu Hugo hay nhà bác học kiểu Michelet).

Bởi một nghịch lí hình thức, chỉ vào cuối thế kỉ XIX, vào lúc trường văn học, trường nghệ thuật và trường khoa học đạt tới sự tự trị thì các tác nhân tự chủ nhất của các trường này mới có thể can dự vào trong trường chính trị với tư cách người trí thức - không phải với tư cách người sản xuất

sáng tạo văn hóa được cải thành chính khách theo kiểu Guizot hay Lamarrtine - nghĩa là với một uy tín được dựa trên sự tự trị của trường và tất cả những giá trị được gán cho trường, sự thuần khiết đạo đức, năng lực đặc thù… Một cách cụ thể, uy tín nghệ thuật và khoa học đích thực được khẳng định qua những hành vi chính trị như bản "Tôi tố cáo" của Zola và những dự định nhằm ủng hộ ông. Những sự can dự này của một kiểu mới có xu hướng tối đa hóa hai chiều kích cấu thành nên đặc tính của người trí thức, người được khám phá thông qua các hành vi ấy, "sự thuần khiết" và "sự dấn thân", chúng làm sinh ra một *chính sách về sự thuần khiết* vốn là phản đề tuyệt rõ của lí trí Nhà nước. Những can dự ấy quả thực hàm ý sự khẳng định quyền xâm phạm các giá trị thiêng liêng nhất của tính tập thể - các giá trị của lòng yêu nước chẳng hạn với sự hỗ trợ mang đến cho bài báo vu khống Zola chống lại quân đội hay rất lâu sau trong chiến tranh Algérie là lời kêu gọi ủng hộ kẻ thù - nhân danh những giá trị siêu việt vượt trên những giá trị của Nhà nước, hay nếu muốn là nhân danh một hình thức cụ thể có tính phổ quát luận đạo đức [universalisme éthique] và khoa học, hình thức đó muốn được sử dụng như nền tảng không chỉ cho một dạng uy quyền luân lí mà còn cho một sự huy động tập thể nhằm tới một cuộc chiến hướng đến thúc đẩy các giá trị đó.

Có lẽ chỉ cần thêm vào việc gợi ra lướt nhanh trên những chặng lớn của sự thành tạo gương mặt trí thức một vài chỉ dẫn về chính sách văn hóa của nền Cộng hòa năm 1848 hay chính sách của Công xã [Paris] để có một bức tranh gần như đầy đủ về các quan hệ có thể giữa những nhà sản xuất văn hóa và các quyền lực tựa như người ta có thể quan sát hoặc trong lịch sử của một nước duy nhất, hoặc trong không gian chính trị hiện nay của các Nhà nước châu Âu. Lịch sử mang đến một bài giảng quan trọng: chúng ta ở trong một trò chơi ở đó mọi ván chơi được chơi hôm nay, chỗ này chỗ kia, đều từng được chơi - kể từ việc từ chối chính sách và việc quay lại với

thầy tu cho tới sự cưỡng lại với hành động của một quyền lực chính trị ác cảm với mọi thứ trí thức, ngang qua cuộc nổi loạn chống lại việc chiếm giữ khu vực mà ngày nay được vài người gọi là các phương tiện truyền thông hay sự bỏ quên bị vỡ mộng với những thế giới không tưởng [utopie] cách mạng.

Nhưng việc đứng như thế ở "tàn cuộc" không nhất thiết dẫn đến sự tỉnh ngộ. Quả thực rõ ràng là người trí thức (hay đúng hơn các trường tự chủ khiến anh ta trở nên có thể) không được thiết đặt ngay từ ban đầu và dứt khoát với Zola và rằng những người nắm giữ vốn văn hóa luôn có thể "thoái bộ" - sau một sự phân rã dạng kết hợp không ổn định vốn định nghĩa người trí thức - hướng đến những vị thế này hay kia về hình thức như là bị loại trừ, nghĩa là hướng đến vai trò của nhà văn, người nghệ sĩ hay nhà bác học "thuần túy" hay hướng đến vai trò tác nhân chính trị, báo chí, chính khách, chuyên gia. Ngoài ra, ngược với điều mà cái nhìn ngây thơ kiểu Hegel về lịch sử trí thức có thể khiến ta tin, việc đòi hỏi tính tự trị gắn vào chính sự tồn tại của một trường sản xuất văn hóa phải thanh toán với những trở ngại và những quyền lực không ngừng được đổi mới, dù đó là các quyền lực bên ngoài như của Nhà thờ, Nhà nước hay của các doanh nghiệp lớn, hay của các quyền lực bên trong, và đặc biệt những quyền lực được đưa ra bởi việc kiểm soát các phương tiện sản xuất và phát hành đặc thù (báo chí, nhà in, đài phát thanh, truyền hình).

Đó là một trong những lí do - với những khác biệt tùy theo lịch sử quốc gia - chúng khiến cho những sự *biến dị* tùy theo các nước của những mối quan hệ hiện tại và quá khứ giữa trường trí thức và các quyền lực chính trị che đi những *sự bất biến*, tuy nhiên lại quan trọng hơn, những sự bất biến là nền tảng thực sự của sự thống nhất có thể cho các trí thức của mọi quốc gia. Cùng ý *định tự trị* có thể thực sự được thể hiện trong những việc chiếm giữ vị thế đối lập (thế tục trong trường hợp này, tôn giáo trong

trường hợp kia) tùy theo cấu trúc và lịch sử của các quyền lực mà ý định đó được khẳng định bằng việc chống lại nó. Các trí thức của những quốc gia khác nhau phải hoàn toàn ý thức về cơ chế này nếu họ muốn tránh để mình bị chia cắt bởi những sự đối lập do tình thế và hiện tượng, chúng có nguyên tắc là việc bản thân ý chí giải phóng luôn vấp phải những lực cản khác nhau. Tôi có thể lấy ví dụ ở đây về các nhà triết học Pháp và Đức nổi tiếng nhất những người - vì họ đối lập bản thân mối quan tâm tự trị với những truyền thống lịch sử bị đàn áp - về hình thức trong các mối quan hệ đối lập với sự thực và với lí trí có vẻ như bị lật ngược. Nhưng tôi có thể cũng lấy ví dụ về một vấn đề như những cuộc thăm dò ý kiến được một số nhà triết học ở phương Tây *có* thể coi như một phương tiện cai trị vô cùng tinh vi, trong khi nó có thể hiện ra ở những nước khác, trong các nước Đông Âu chẳng hạn, như một sự chinh phục tự do.

Các trí thức của những nước châu Âu khác nhau chỉ có thể vượt qua những sự đối lập có nguy cơ chia rẽ nếu họ có một ý thức rõ ràng về các cấu trúc và các lịch sử quốc gia của quyền lực, mà họ phải tự khẳng định chống lại chúng để tồn tại với tư cách người trí thức; và chẳng hạn nếu họ biết nhận ra trong những câu chuyện của những người đồng nghiệp nước ngoài nào đó (và đặc biệt trong điều mà những câu chuyện đó có thể có vẻ gây thất vọng hay gây sốc) hiệu quả của khoảng cách lịch sử và địa lí với những kinh nghiệm chuyên chế như phát xít hay chuyên chính như chế độ Staline, hoặc với những phong trào chính trị mơ hồ như các cuộc nổi loạn của sinh viên năm 1968, hoặc trong trật tự các quyền lực nội tại đó là hiệu quả của kinh nghiệm hiện tại và quá khứ ở những thế giới trí thức tuân phục một cách bất cân xứng đối với sự kiểm duyệt mở hay tiềm tàng của chính trị hay của kinh tế, của trường đại học hay của Viện Hàn lâm…

Khi chúng ta nói trong tư cách các trí thức, nghĩa là với tham vọng về tính phổ quát, nghĩa là vào từng khoảnh khắc thì đó là vô thức lịch sử gắn

với kinh nghiệm của một trường trí thức cụ thể nói qua miệng chúng ta. Tôi tin rằng chúng ta chỉ có may mắn nào đó đạt tới được một sự truyền thống thực sự với điều kiện khách quan hóa và làm chủ được các vô thức lịch sử vốn chia tách chúng ta, nghĩa là các lịch sử đặc biệt của các thế giới trí thức mà các phạm trù cảm nhận và tư duy của chúng ta là sản phẩm của chúng.

Tôi muốn giờ đây đi tới trình bày về những lí do đặc thù ngày nay đang áp đặt, với một sự khẩn cấp đặc biệt, một sự vận động các trí thức và sự sáng tạo một liên đoàn *Quốc tế đoàn các trí thức* [International des intellectuels] thực sự gắn với việc bảo vệ sự tự trị của các thế giới sản xuất văn hóa, hay để nhại một thứ ngôn ngữ hiện nay hơi được ưa chuộng, *quyền sở hữu của các nhà sản xuất văn hóa với công cụ sản xuất và lưu thông của họ* (tức là đánh giá và vinh danh). Tôi không tin hi sinh cho một cái nhìn khải huyền về trạng thái của trường sản xuất văn hóa trong những quốc gia châu Âu khác nhau khi nói rằng sự tự trị này bị đe dọa cực kì mạnh, hay chính xác hơn rằng những sự đe dọa của một loại hoàn toàn mới giờ đè nặng lên sự hoạt động của nó; và rằng các nghệ sĩ, các nhà văn và các nhà bác học càng ngày càng bị loại hoàn toàn khỏi các cuộc tranh luận công cộng, vừa là vì họ ít có xu hướng can dự vào đó và vừa vì khả năng can thiệp vào đó một cách hiệu quả càng ngày càng ít dành cho họ.

Những sự đe dọa tới sự tự trị xuất phát từ sự thâm nhập lẫn nhau càng ngày càng lớn giữa thế giới của nghệ thuật và thế giới của tiền bạc. Tôi nghĩ tới những hình thức bảo trợ mới, tới những liên minh mới được thiết lập giữa một vài doanh nghiệp kinh tế, thường hiện đại nhất - như Daimler-Benz hay các ngân hàng ở Đức - và các nhà sản xuất văn hóa; tôi cũng nghĩ việc càng ngày càng thường xuyên hơn việc nghiên cứu đại học viện tới các nhà tài trợ [sponsor] hay tới sự sáng tạo giảng dạy gắn trực tiếp với doanh nghiệp (như ở Đức với *Technologiezentren* hoặc ở Pháp với các

trường thương mại thực hành). Nhưng dấu ấn hay ảnh hưởng của kinh tế tới việc nghiên cứu nghệ thuật hay khoa học cũng hoạt động chính bên trong trường thông qua việc kiểm soát các phương tiện sản xuất và phát hành văn hóa, thậm chí các bậc vinh danh. Các nhà sản xuất gắn với những chế độ quan liêu văn hóa lớn (báo chí, phát thanh, truyền hình) càng ngày càng buộc phải chấp nhận và thông qua những chuẩn mực và những sự ép buộc gắn với các đòi hỏi của thị trường, và nhất là với các áp lực ít nhiều mạnh và trực tiếp của những người đăng quảng cáo; và họ ít nhiều có xu hướng một cách vô thức tạo nên ở mức độ phổ quát sự hoàn tất trí thức những hình thức của hoạt lực trí thức, mà những điều kiện làm việc của họ buộc họ phải theo (tôi nghĩ chẳng hạn *tới fast writing* [viết nhanh] và tới *fast reading* [đọc vội], chúng thường là quy luật sản xuất và phê bình báo chí). Người ta có thể tự hỏi liệu việc chia thành hai thị trường, vốn đặc trưng cho các trường sản xuất văn hóa từ giữa thế kỉ XIX với một bên là trường giới hạn các nhà sản xuất cho nhà sản xuất, và bên kia là trường sản xuất lớn và "văn học công nghiệp", có bị đe dọa biến mất, khi logic của việc sản xuất thương mại có xu hướng càng ngày càng áp đặt cho sản xuất tiền phong (thông qua, nhất là trong văn chương, những ép buộc đè nặng lên thị trường sách).

Và cần phân tích những hình thức thao túng và phụ thuộc mới, như các hình thức mà vị mạnh thường quân thiết đặt, và những "người thụ hưởng" chưa phát triển các hệ thống tự vệ thích đáng chống lại các hình thức đó do chưa đưa ý thức về mọi hiệu ứng; cũng cần phân tích những ép buộc mà mạnh thường quân Nhà nước, dù về mặt hình thức nó cho phép thoát khỏi mọi áp lực trực tiếp của thị trường, áp đặt - hoặc thông qua sự thừa nhận mà Nhà nước tự phát dành cho những ai thừa nhận Nhà nước vì họ cần tới Nhà nước để nhận được một hình thức thừa nhận mà họ không thể tự đảm bảo bằng chính tác phẩm của mình, hoặc tinh vi hơn thông qua cơ chế

những ủy ban và các hội đồng, nơi có một sự hợp tác tiêu cực vốn thường xuyên nhất đạt tới một sự chuẩn hóa việc nghiên cứu - rằng hình thức đó là khoa học hay nghệ thuật.

Việc loại trừ khỏi tranh luận công khai các nghệ sĩ, các nhà văn và các nhà bác học là kết quả của hành động ăn khớp với nhiều yếu tố: một vài yếu tố có liên quan tới sự tiến triển nội tại của việc sản xuất văn hóa - như việc chuyên biệt hóa càng ngày càng được đẩy xa tới mức khiến cho các nhà nghiên cứu không còn những tham vọng rộng lớn theo kiểu người trí thức kiểu xưa - trong khi mà những yếu tố khác lại là kết quả của sự chi phối càng ngày càng lớn của một xu thế kĩ trị, xu thế đó với sự đồng mưu thường là vô thức của các nhà báo - bị mắc vào trò chơi của những người cạnh tranh với họ - đặt các công dân vào kì nghỉ bằng việc tạo điều kiện cho "sự vô trách nhiệm được tổ chức", theo lời của Ulrich Beck, và xu thế đó tìm được một sự đồng mưu tức khắc trong một kĩ trị của truyền thông, càng ngày càng hiện diện, thông qua đa phương tiện [media], trong chính vũ trụ của việc sản xuất văn hóa. Có thể cần phát triển chẳng hạn việc phân tích sự sản xuất và tái sản xuất quyền lực kĩ trị, hay đúng hơn là *épistemocratique* [kĩ trị bằng tri thức], để hiểu được sự ủy quyền hầu như là vô điều kiện, dựa trên uy tín xã hội của thiết chế trường học, mà phần lớn nhất của các công dân đều dành, dựa trên các vấn đề sống động nhất, cho giới quý tộc Nhà nước[684] (và ví dụ rõ nhất của chuyện này là sự tin tưởng hầu như không giới hạn, nhất là ở Pháp, đối với những ai được gọi là *ủng hộ sức mạnh hạt nhân* [nucléocrate]).

Vì càng ít có những thứ để thông báo (sự thực cũng như việc có quyền) thì thành công của họ, được đo đếm theo mức mở rộng công chúng của họ, càng lớn hơn, nên những ai kiểm soát việc sử dụng được các phương tiện truyền thông sẽ có xu hướng áp đặt sự trống rỗng của tiếng ầm ào đa

phương tiện ngay giữa bộ máy truyền thông và sẽ có xu hướng áp đặt thêm các vấn đề giả tạo và hời hợt được sinh ra từ sự cạnh tranh duy nhất đối với công chúng rộng rãi nhất cho tới trường chính trị và các trường sản xuất văn hóa. Các sức mạnh quán tính sâu nhất của thế giới xã hội, thậm chí không nói đến những quyền lực kinh tế - thông qua quảng cáo họ thực hiện một ảnh hưởng trực tiếp lên báo chí được viết và được nói - có thể áp đặt một sự thống trị càng ngày càng vô hình vì nó chỉ được hoàn tất thông qua các hệ thống phức tạp phụ thuộc lẫn nhau, và theo cách *kiểm duyệt* vốn hoạt động thông qua những sự kiểm soát đan chéo của sự cạnh tranh và những kiểm soát nội hóa của việc tự kiểm duyệt.

Các ông chủ mới cần suy tư này mà lại không hề có tư tưởng đã độc chiếm cuộc tranh luận công khai làm phương hại tới những người chuyên nghiệp của chính trị (nghị sĩ, đại biểu công đoàn…); và cả các trí thức cho tới trong thế giới của riêng họ, những người tuân phục những dạng *cú đánh đặc thù* như những cuộc điều tra nhắm tới việc tạo ra những xếp loại bị thao túng, hay như những bảng trao giải mà báo chí công bố nhân các dịp kỉ niệm ngày sinh… hay còn những chiến dịch báo chí thực sự nhằm làm mất giá trị những việc sản xuất dành cho thị trường hạn chế (và có sự quay vòng dài) nhằm làm lợi cho những sản phẩm có độ quay vòng ngắn nhưng phát hành rộng được những nhà sản xuất mới tung ra trên thị trường.

Người ta đã có thể chứng minh rằng biểu hiện chính trị thành công là thứ đạt tới việc được xuất hiện trên các tờ báo và nhất là trên truyền hình, tức là áp đặt cho các nhà báo (những người có thể góp phần vào thành công của nó) ý tưởng rằng nó đã thành công - các hình thức biểu hiện đáng gờm nhất được hình dung và được tạo ra, đôi khi với sự giúp sức của các cố vấn truyền thông, theo định hướng và với ý định của các nhà báo, những

người cần phải viết thu hoạch tổng kết[685]. Theo cùng cách đó, một phần càng ngày càng lớn của việc sản xuất văn hóa - khi nó không đến từ những người làm việc trong ngành đa phương tiện, họ được đảm bảo có bệ đỡ là các đa phương tiện - được định nghĩa bằng ngày công bố, tên, format, nội dung, phong cách cho cách thức đáp ứng những sự chờ đợi của cánh phóng viên, những người sẽ làm cho nó tồn tại bằng cách nói đến nó.

Giờ đây không còn là việc có một nền văn học thương mại và những sự cần thiết của thương mại áp đặt trong trường văn hóa. Nhưng dấu vết của những người nắm giữ quyền lực đối với các phương tiện lưu thông - và vinh danh - hẳn là không bao giờ trải rộng và sâu đến thế; và biên giới chưa bao giờ mơ hồ đến thế giữa tác phẩm tìm kiếm và tác phẩm *bán chạy best-seller*. Sự bùng nhùng này của các biên giới - mà các nhà sản xuất được gọi là "các nhà đa phương tiện" tự phát hướng đến (như chứng cớ là việc các bảng trao giải báo chí đặt kề nhau luôn luôn là những nhà sản xuất tự trị nhất và dị trị nhất) - tạo nên sự đe dọa tệ nhất đối với sự tự trị của việc sản xuất văn hóa. Nhà sản xuất dị trị, kẻ mà người Ý gọi một cách tài tình là *tuttolongo,* là con ngựa thành Troie, mà qua anh ta mọi hình thức dấu vết xã hội - hình thức của thị trường, mốt, Nhà nước, chính trị, báo chí - hoạt động được trong trường văn hóa. Việc kết án mà ta có thể mang đến chống lại những *doxosophé*[686] này, theo cách nói của Platon, được hàm ý trong ý tưởng rằng lực lượng đặc thù của trí thức, thậm chí trong chính trị, chỉ có thể đặt lại trên sự tự chủ được mang đến bởi năng lực đáp ứng với những đòi hỏi nội tại của trường. Chủ nghĩa Jdanov, vốn rất thịnh ở những nhà văn hay nghệ sĩ tầm thường hay thất bại, chỉ là một trong số nhiều sự xác thực rằng sự dị trị xảy ra trong một trường thông qua các nhà sản xuất ít khả năng thành công nhất tùy theo những chuẩn mực mà trường áp đặt.

Trật tự vô chính phủ ngự trị trong một trường trí thức đạt tới mức độ tự trị cao luôn mỏng manh và bị đe dọa, trong chừng mực nó tạo nên một thách thức với các quy luật của thế giới kinh tế thông thường, và với các quy tắc của cảm thức thông thường. Nó không thể dựa trên chủ nghĩa anh hùng duy nhất của ai đó mà không gặp nguy hiểm. Không phải là phẩm hạnh có thể lập nên một trật tự tri thức tự do; chính một trật tự tri thức tự do mới có thể lập nên phẩm hạnh trí thức.

Bản chất đầy nghịch lí, có vẻ như đầy mâu thuẫn, của người trí thức khiến cho mọi hành vi chính trị nhắm đến tăng cường hiệu quả chính trị trong những công việc của anh ta là nhằm tự trao những khẩu hiệu về hình thức đầy mâu thuẫn: một bên tăng cường sự tự chủ, nhất là bằng việc tăng cường việc cắt đứt với các trí thức dị trị, và chiến đấu để đảm bảo cho các nhà sản xuất văn hóa những điều kiện kinh tế và xã hội của sự tự chủ so với mọi quyền lực, không loại trừ những người của các cơ chế quan liêu Nhà nước (và trước tiên về mặt xuất bản và đánh giá đối với các sản phẩm của hành vi trí thức); mặt khác dứt bỏ các nhà sản xuất văn hóa khỏi sự cám dỗ của tháp ngà bằng việc khuyến khích họ đấu tranh ít nhất để được đảm bảo quyền đối với các phương tiện sản xuất và vinh danh văn hóa và khuyến khích bước vào thế kỉ [mới] để khẳng định những giá trị gắn với sự tự trị của họ.

Cuộc đấu tranh này phải có tính *tập thể,* vì tính hiệu quả của các quyền lực tác động lên họ phần lớn xuất phát từ việc là các trí thức đương đầu với chúng trong trật tự tản mát, và trong sự cạnh tranh. Và cũng vì những mong muốn vận động luôn có thể bị nghi ngờ, và có thể bị thất bại, lâu tới mức những mong muốn đó có thể bị nghi ngờ được dùng để phục vụ cho các cuộc đấu tranh vì vai trò lãnh đạo của một trí thức hay một nhóm trí thức. Những nhà sản xuất văn hóa chỉ còn tìm lại được trong thế giới xã hội vị trí thuộc về họ nếu khi hi sinh hẳn cái huyền thoại về "người trí thức

cơ hữu" [intellectuel organique], không rơi vào việc huyền thoại hóa bổ sung, huyền thoại hóa về quan lại rút lui, họ chấp nhận làm việc tập thể nhằm bảo vệ lợi ích của chính mình: điều có thể dẫn dắt họ tới việc tự khẳng định như một quyền lực quốc tế về phê phán và theo dõi, thậm chí đề xuất, đối mặt với những nhà kĩ trị, hay với một tham vọng lớn hơn, hiện thực hơn, tức giới hạn ở không gian của riêng họ, dẫn tới việc dấn mình vào một hành động lí trí bảo vệ những điều kiện kinh tế và xã hội của sự tự trị trong những thế giới xã hội được ưu ái, ở đó được sản xuất và tái sản xuất những phương tiện vật chất và trí thức của điều mà chúng tôi gọi là Lí trí. Thứ *Realpolitik de raison* [chính sách đích thực của lí trí] hẳn là có thể bị nghi ngờ bởi tinh thần đoàn thể [corporatisme]. Nhưng chính tinh thần này có trách nhiệm chứng minh, bằng mục đích phục vụ điều mà chính sách kia coi là phương tiện - được chinh phục đầy khó khăn - của sự tự chủ, rằng đó một tinh thần đoàn thể của sự phổ quát.

CHÚ THÍCH

D. Sallenave, *Quà tặng của những người chết* [Le Don des morts], Paris, Gallimard, 1991.↩

Tên một tiểu thuyết cuối cùng chưa hoàn thành của Flaubert, đồng thời là của hai nhân vật chính yêu thích tri thức đã kì công sưu tầm, ghi chép mê mải nhiều điều nhưng lại không có giá trị thực tiễn. Cuốn tiểu thuyết này tiêu biểu cho loại *Sổ tay những điều ngu ngốc* trong câu văn của R. Queneau mà Flaubert nhắc ở lời đề từ ở trên. Từ đây, tất cả các chú thích có kí hiệu (ND) là của người dịch bản tiếng Việt. Cũng cần nói thêm rằng do P. Bourdieu chủ trương một cách viết mang tính hàn lâm (từ vựng, cú pháp, diễn đạt…) cũng như có diện bao quát liên ngành rộng, nên trong nhiều trường hợp khi chưa tìm được cách dịch tối ưu và với mong muốn nhận được sự góp ý lựa chọn từ bạn đọc, chúng tôi tạm để nguyên văn trong ngoặc vuông, nhằm phân biệt với những ngoặc đơn của tác giả (ND).↩

Sđd, nt.↩

Sđd, nt.↩

Sđd, nt.↩

Sđd, nt.↩

H.G. Gadamer, *Nghệ thuật hiểu. Các bài viết*. II. *Thông diễn học và Trường kinh nghiệm [L'Art de compréhension, Ecrits*. IL *Herméneutique et Champ de l'expérience]*, Paris, Aubier, 1991, tr. 17; và cũng về việc không thể quy giản của kinh nghiệm lịch sử như là

"đắm chìm trong một sự xảy ra" loại trừ việc biết về "điều xảy ra", tr. 197.↩

J. W. Goethe, "Karl Wilhelm Nose", *Natunoiss,* Sch., IX, tr. 195, trích theo E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe,* Paris, Berlin, 1991, tr. 114.↩

M. Chaillou, *Hướng dẫn nhanh về văn học Pháp thế kỉ XVII* [Petit Guide pedestre de la littérature française du XVII siècle], Paris, Hatier, 1990, tr. 9-13.↩

P. Bourdieu chơi chữ với hai từ đồng nghĩa gần âm, *grotesque* và *crotesque* (của tiếng Pháp cổ), chúng tôi tạm dịch thoát ý như trên (ND).↩

Để giúp cho độc giả theo dõi dễ dàng hơn và có thể kiểm tra tính xác đáng của phân tích này qua việc tham khảo các phân tích khác, trong phần phụ lục có tóm tắt nội dung của *Giáo dục tình cảm* (xem phụ lục 1) và một vài phân tích kinh điển của tác phẩm này (xem phụ lục 2).↩

Ví dụ, Lucien Goldmann cho biết một chi tiết rất thú vị: theo Lukács thì *Giáo dục tình cảm* là một tiểu thuyết tâm lí (chứ không hoàn toàn xã hội học) nhằm phân tích thế giới nội tâm (xem L. Goldmann, "Dẫn luận các vấn đề của xã hội học tiểu thuyết", trong *Tạp chí của Viện Xã hội học* [Revue de rinstitut de sociologie] số 2, Bruxelles, 1963, tr. 225-242).↩

Trong một thời gian dài, nguồn lợi tức được thể hiện bởi bà mẹ "có tham vọng lớn cho Frédéric" và không ngừng nhắc nhở anh ta phải tuân theo các luật lệ và các chiến lược, nhất là trong hôn nhân, cần thiết để đảm bảo giữ vững địa vị xã hội.↩

"Frédéric kêu lên phản đối" khi Deslauriers lấy ví dụ của Rastignac để chỉ ra một cách trơ trẽn đường đi nước bước có thể đưa đến thành công: "Anh phải làm thế nào để làm vừa lòng ông Dambreuse, và cả bà vợ của ông ta nữa. Anh hãy trở thành tình nhân của bà ta đi!" (G. Flaubert, *Giáo dục tình cảm,* Paris, Gallimard, tủ sách "Thư viện Tao đàn Pléiade", 1948, tr. 49; và G. Flaubert, *Giáo dục tình cảm,* Paris, Gallimard, tủ sách "Folio", 1972, tr. 35; từ đây trở đi các trích dẫn được lấy trong hai lần xuất bản này, viết tắt là GDTC, P. và F., có nghĩa là trong tủ sách Pléiade hoặc Folio). Đối với các sinh viên cùng học và những mối quan tâm tầm thường của họ, Frédéric luôn tỏ thái độ "coi thường" *(GDTC,* P., tr. 55; F. tr. 41), thái độ này, cũng như sự dửng dưng của anh đối với thành công của bọn người ngu ngốc, có nguồn gốc từ "những tham vọng cao thượng hơn" *(GDTC, P.,* tr. 93-94; F., tr. 80). Nhưng Frédéric cũng nói đến tương lai của một luật sư hoặc một dân biểu hùng biện mà không tỏ ra bất bình hoặc cay đắng gì *(GDTC,* P., tr. 118; F., tr. 105).↩

GDTC, P., tr. 300-301; E, tr. 293.↩

GDTC, P., tr. 34,47,56-57,82,216; E, tr. 20,33,42-43,69,208.↩

Để chứng minh rằng Flaubert đã bỏ công tìm tòi những chi tiết thích đáng đến mức độ nào, chỉ cần lấy ví dụ huy hiệu của dòng họ Dambreuse do nhà nghiên cứu Yves Lévy phân tích: "cánh tay trái bên sườn phải cái khiên là một vật hiếm có trong khoa huy hiệu học, có thể được coi là một dạng không hoàn thiện của cánh tay phải bên sườn trái cái khiên. Việc chọn vật này, với bàn tay nắm lại, và với các màu men - màu cát cho nền huy hiệu, màu vàng cho cánh tay và màu bạc cho găng tay, cùng với khẩu hiệu rất có ý nghĩa "bằng mọi cách", tất cả những dấu hiệu đó cho thấy là Flaubert có chủ ý cho nhân vật này

một huy hiệu có ý nghĩa rõ rệt; đó không phải là huy hiệu của một người quân tử, mà là của một kẻ vụ lợi".↩

GDTC, P., tr. 65, 77, 114; F., tr. 52, 64, 101.↩

GDTC, P., tr. 187,266,371,393; F, tr. 178,259,368,390.↩

GDTC, P., tr. 145; F., tr. 135.↩

GDTC, P., tr. 421; F., tr. 418.↩

GDTC, P., tr. 249; F., tr. 241.↩

GDTC, P., tr. 88,119,167; F., tr. 75, 106, 157.↩

GDTC, P., tr. 292; F., tr. 285.↩

GDTC, P., tr. 49; F., tr. 35. Vị thế cao sang của hai vợ chồng Dambreuse được thể hiện qua chi tiết là họ được nói đến từ lâu *(GDTC, P.*, tr. 42; F., tr. 29), nhưng mãi về sau Frédéric mới tiếp cận được, và phải nhờ qua nhiều quan hệ trung gian. Khoảng cách về thời gian là một trong những biểu hiện khó vượt qua nhất của khoảng cách xã hội.↩

MJ. Durry, *Flaubert và những Dự án chưa công bố - Flaubert et ses Project inedits*, Paris, Nizet, 1950, tr. 155↩

GDTC, P., tr. 65; F., tr. 51.↩

Trong bản tiếng Pháp, P. Bourdieu dùng chữ "production" vừa mang ý nghĩa sản xuất, vừa có ý nghĩa sáng tạo [nghệ thuật]. Cách dùng này đáng lưu ý vì nó gắn với mối quan tâm của một nhà nghiên cứu xã hội học nghệ thuật muốn nhấn mạnh đến tính chất hàng hóa của nghệ thuật như một sản phẩm trong thị trường kinh tế. Do vậy đôi khi chúng tôi dùng cách diễn đạt kép: "sản xuất sáng tạo" (ND).↩

"Nhờ có các quan hệ và tờ tạp chí, ông ta điều khiển nhiều họa sĩ vô tài có tham vọng trưng các tác phẩm của họ trong cửa hiệu của ông ta" *(GDTC, P.*, tr. 71; F., tr. 57).↩

"Nghệ thuật công nghiệp có vẻ là một phòng khách nghệ thuật hơn là một cửa hiệu" *(GDTC, P.*, tr. 52; F, tr. 38).↩

GDTC, P., tr. 425; F., tr. 422.↩

GDTC, P., tr. 201; F., tr. 191.↩

GDTC, P., tr. 177; F., tr. 167.↩

GDTC, P., tr. 78; F., tr. 64.↩

Ví dụ, Pellerin vốn "nhạy cảm với danh tiếng hơn là với tiền bạc", măc dù vừa bị Amoux lừa gạt lấy tiền trong một hợp đồng, nhưng ngay sau đó lại ca ngợi hết lời trên *Nghệ thuật công nghiệp*, khi được mời thì vẫn sốt sắng đến dự bữa tối ở nhà Amoux.↩

Theo lời của Pellerin thì đó là "một kẻ súc sinh, một đồ tư sản" *(GDTC, P.*, tr. 73; F. tr. 59). Trong khi đó thì bà Dambreuse khuyên Frederic phải cảnh giác đối với Arnoux: "Tôi hi vọng là anh không có dính dáng gì đến ông ta, có phải không?" (GDTC, P., tr. 269; F., tr. 261).↩

GDTC, P., tr. 421; F., tr. 418.↩

Một cặp khái niệm quan trọng trong lí thuyết xã hội học nghệ thuật của P. Bourdieu là *dominant/domine* mà chúng tôi buộc phải đưa nhiều lựa chọn tương đương trong việc diễn đạt bằng tiếng Việt nhằm đảm bảo khả năng rõ ý và lưu loát của bản dịch: *thống trị/bị trị, ưu thắng/yếu thế*. P. Bourdieu cố ý sử dụng cặp khái niệm này trong lí thuyết của mình ở mọi tình huống nhằm nhấn mạnh đến tính đồng vị

cũng như phức tạp do sự đan chéo vào nhau của các không gian xã hội được ông gọi là các *trường (lực):* không gian chính trị, không gian kinh tế, không gian đại học, không gian nghệ thuật… (ND).↩

"Đến lúc uống rượu liqueurs sau bữa ăn, bà Amoux bỏ ra ngoài. Mọi người bắt đầu nói chuyện rất tự do" *(GDTC, P.,* tr. 79; F., tr. 66).↩

GDTC, P., tr. 148; F., tr. 138.↩

GDTC, P., tr. 155; F., tr. 145.↩

Tiền bạc thống trị trong xã hội được thể hiện rất rõ ràng ở phòng khách của Rosanette: Oudry lấn bước Amoux ("Lão ta giàu, thật là một kẻ vô lại", GDTC, P., tr. 158; F., tr. 148), còn Frédéric thì thua kém Amoux.↩

Khái niệm then chốt của P. Bourdieu, đồng thời cũng là tên lí thuyết của ông, *champ* được chúng tôi lựa chọn diễn đạt bằng tiếng Việt chủ yếu là "trường", nhưng đôi khi là "trường lực" nhằm tránh những hiểu lầm do văn cảnh (ND).↩

Về các nghĩa thông dụng của thuật ngữ "môi trường" từ Newton là người thật ra không sử dụng từ này, đến Balzac đã đưa "môi trường" vào văn học năm 1842 trong lời nói đầu của *Tấn trò đời,* hoặc Taine là người đã dùng khái niệm này như một trong ba nguyên tắc lí giải lịch sử, hoặc *Từ điển bách khoa* của D'Alembert và Diderot trong đó môi trường được giải thích trên góc độ máy móc, hoặc Lamarck là người đưa khái niệm vào sinh học, và Auguste Comte đã xây dựng lí thuyết khái niệm này, xem chương "Yếu tố sống và môi trường" trong tác phẩm của Georges Canguilhem, *Hiểu biết về sự sống*, Paris, Vrin, 1975, tr. 129-154.↩

Bởi viện tới khái niệm "trường (lực)" của vật lí điện từ trong lí thuyết của mình, nên rất nhiều khái niệm hoặc cách diễn đạt của Bourdieu thuộc về hệ thống này, chẳng hạn ở đây ông dùng từ force chỉ "lực" trong trường điện từ như một cách miêu tả sự tương tác giữa hai vật, hai hệ quy chiếu hoặc hai hệ thống dẫn tới sự thay đổi vận tốc hoặc hướng chuyển động. Bởi thế có những lúc để tránh hiểu nhầm do cấu trúc tiếng Việt, chúng tôi dịch thành "lực từ" (ND).↩

Thật vậy, tương lai được hình dung như một chùm tia được tập hợp bởi các quỹ đạo có thể - từ quỹ đạo cao nhất, ví dụ đối với Frédéric là trở thành bộ trưởng và tình nhân của bà Dambreuse, đến quỹ đạo thấp nhất, ví dụ Frédéric có thể trở thành thư kí trong văn phòng một người được ủy nhiệm ở tỉnh lẻ, và lấy cô Roque làm vợ.↩

Thật ra, Flaubert không phân biệt rõ ràng Deslauriers và Hussonnet: hai nhân vật này có một thời gian cùng có một dự định chính trị-văn học và muốn Frédéric tham gia, họ luôn có ý kiến và cách xử thế tương tự như nhau, nhưng Hussonnet quan tâm đến văn học hơn, còn Deslauriers thì muốn thành đạt trong chính giới. Trong một cuộc tranh luận về nguyên nhân của sự thất bại của cách mạng 1848, Frédéric đã trả lời Deslauriers như sau: "Các anh chỉ là một đám tiểu tư sản mà thôi, và những người khá nhất trong bọn anh chỉ là những kẻ thông thái rởm" *(GDTC,* p., tr. 400; E, tr. 397). Trước đó, có một đoạn như sau: "Frédéric nhìn ông ta; với tấm áo redingote nhàu nát, đôi mắt kính mờ và khuôn mặt nhợt nhạt, ông luật sư tỏ vẻ thông thái rởm đến nỗi anh không thể không nhếch mép cười một cách khinh miệt" *(GDTC, P.,* tr. 185; E, tr. 175).↩

GDTC, P., tr. 307; F., tr. 300.↩

GDTC, P., tr. 275; F., tr. 267.↩

Xem thư của G. Flaubert gửi Louise Colet ngày 7.3.1847, trong *Thư từ*, Paris, Gallimard, tủ sách "Thư viện Tao Đàn Pléiade", 1973, tập I, tr. 446 [từ đây trở đi các chú thích đề *Thư từ*, P., và *Thư từ*, C., trích từ hai lần xuất bản trong thư Viện Pléiade và bởi nhà xuất bản Conard, năm 1926-1933].↩

GDTC, P., tr. 193; F., tr. 39.↩

GDTC, P., tr. 193; F., tr. 183.↩

GDTC, P., tr. 267; F., tr. 259.↩

Sự tồn tại của một số yếu tố cấu trúc bất biến như những yếu tố đặc trưng cho vị thế của "người thừa kế", hoặc nói chung là của người thiếu niên, và có thể là cơ sở của các quan hệ qua đó độc giả đồng nhất với nhân vật, chắc chắn là một trong những nguyên nhân làm cho một số tác phẩm hoặc nhân vật được truyền thống văn học coi là bất tử.↩

Bởi tính không tương thích hoàn toàn, nên các khái niệm đặc thù của Bourdieu, nhất là có gốc Latin, chúng tôi sẽ dịch và có thể đi kèm hoặc không trong ngoặc vuông (ND).↩

GDTC, P., tr. 193; F., tr. 270.↩

GDTC, P., tr. 193; F., tr. 133.↩

GDTC, P., tr 193; F., tr. 72.↩

GDTC, P., tr 193; F., tr. 91-114, tr. 78, 102.↩

GDTC, P., tr. 193; F., tr. 185, 176.↩

GDTC, P., tr. 193; F., tr. 141-142, tr. 130-131.↩

GDTC, P., tr. 193; F., tr. 270.↩

GDTC, P., tr. 193; F., tr. 53, tr. 39. Về mưu toan của Sartre tìm được trong cấu trúc sâu của mối quan hệ Gustave với kẻ khác, và đặc biệt với cha của Flaubert, căn rễ của khuynh hướng nhị hóa nhân cách có thể là nguyên cớ cho kiểu "bộ đôi" này, xem thêm J. P. Sartre, *Thằng ngốc trong gia đình, Gustave Flaubert từ 1821 tới 1857*, Paris, Gallimard 1971, tập 1, tr. 226, 330.↩

P. Coigny, *Giáo dục tình cảm của Flaubert*, Paris, Larousse, 1975, tr. 119.↩

GDTC, P., tr. 430, 431.↩

GDTC, P., tr.118, 107↩

GDTC, P., tr. 275-276, tr. 270, tôi nhấn mạnh.↩

GDTC, P., tr. 276.↩

GDTC, P., tr. 99. Tôi nhấn mạnh.↩

Như đối với Deslauriers, bà Amoux đại diện cho "phụ nữ thượng lưu": "phụ nữ thượng lưu (hay điều mà anh ta coi như thế) làm lóa mắt tay luật sư như bản tóm tắt hay biểu tượng của ngàn thú vui chưa biết" (GDTC, P., tr. 276, tr. 270).↩

GDTC, P., tr. 184,245, tr. 175,238.↩

GDTC, P., tr. 344; F., tr. 342. "Hussonnet không kì cục. Buộc phải viết hằng ngày về tất cả mọi đề tài, phải đọc đủ thứ báo, nghe đủ thứ trò chuyện và phát ra các nghịch lí để làm lóa mắt, cuối cùng anh không còn biết chính xác mọi thứ."↩

GDTC, P., tr. 377; F., tr. 376.↩

GDTC, P., tr 394; F., tr. 394.↩

GDTC, *P.*, tr. 453-454; F., tr. 456.↩

GDTC, P., tr 453-454; F., tr. 456.↩

GDTC, *P.*, tr 130; F., tr. 118.↩

GDTC, *P.*, tr. 273, F., tr. 267.↩

GDTC, *P.*, tr. 417, F., tr. 418.↩

GDTC, *P.*, tr. 76, F., tr. 63. Phần đầu tiên của tiểu thuyết là địa điểm của một sự trùng khít thứ hai, nhưng sẽ được giải quyết đầy may mắn: Frédéric nhận được lời mời từ nhà Dambreuse đúng ngày lễ bên nhà Amoux *(GDTC*, P., tr. 110; F., tr. 98). Nhưng thời gian của những sự bất đồng vẫn chưa tới và bà Dambreuse sẽ hủy lời mời này.↩

GDTC, *P.*, tr. 438; F., tr. 439.↩

GDTC, *P.*, tr. 440; F., tr. 441.↩

GDTC, *P.*, tr. 390; F., tr. 389.↩

GDTC, *P.*, tr. 373; F., tr. 372.↩

GDTC, P., tr 379; F., tr. 379.↩

GDTC, *P.*, tr. 403; F., tr. 403.↩

GDTC, P., tr 39; F., tr. 394.↩

GDTC, *P.*, tr. 418-419; F., tr. 418.↩

GDTC, *P.*, tr. 402; F., tr. 403.↩

GDTC, P., tr. 471, F., tr. 417.↩

Quả thực là GDTC là "tiểu thuyết của những sự trùng khớp mà các nhân vật tham gia vào đó một cách thụ động, như những kẻ bị ảo giác, ngu ngơ trước điệu nhảy của số phận họ" (J. Bruneau, "Vai trò sự

ngẫu nhiên trong GDTC", Europe, tháng 9-10-11, 1969, tr. 101-107). Nhưng đó là những sự trùng khớp cần thiết, nhân dịp đó hé lộ sự cần thiết thuộc về "môi trường" và sự cần thiết được sát nhập vào các nhân vật:" Trong tiểu thuyết này nơi dường như ngự trị sự ngẫu nhiên (các cuộc gặp, sự biến mất, cơ hội hiện ra, cơ hội bỏ lỡ)", không có một chỗ nào cho sự ngẫu nhiên. Henry James khi đọc tiểu thuyết này như một sử thi đến ngạt thở - hang together – mà mọi phần đều được khâu chắc chắn vào nhau (V. Brombet, "GDTC: sự khớp nối và đa trị" trong C. Gothot-Mersch (bs), Việc tạo nghĩa ở Flaubert, Paris, UGE, tủ sách 10/18, tr. 55-69).↩

Flaubet ghi chú rằng có những "sự giống nhau sâu sắc" giữa Amuoux và Frédéric *(GDTC, P.,* tr. 71; F., tr. 57). Ông cho nhân vật này, thiên về những vị thế kép, có những xu thế *kép bền vững*, hoặc được nhân đôi: "sự hôn phối giữa ngây thơ và con buôn" ở đỉnh cao của mình khiến anh ta cố gắng tăng lên lợi nhuận của mình "bằng cách bảo toàn các dáng vẻ nghệ sĩ", sự hôn phối đó kích thích anh ta - khi bị yếu đi bởi một sự tấn công, anh ta quay về sự mộ đạo - hiến mình cho việc buôn bán các vật phẩm tôn giáo, "để cứu rỗi và làm giàu" *(GDTC, P.,* tr. 71, 425; F., tr. 58, 422) (ở đây Flaubert dựa vào sự tương đồng giữa trường nghệ thuật và trường tôn giáo).↩

GDTC, P., tr. 65; F., tr. 51.↩

GDTC, P., tr 209-210; F., tr. 210.↩

Một ví dụ của những sự thăng giáng này: "Cô quay trở lại Paris không gọi chút thích thú nào […]; và khi ăn tối một mình, Frederic có một cảm xúc bị bỏ rơi kì lạ; thế là anh nghĩ tới cô Roque. Ý tưởng cưới vợ chỉ còn là thái quá" (GDTC, P., tr. 285; F., tr. 280.). Ngày hôm sau của chiến thắng của anh trong buổi tối ở nhà ông bà Dambreuse

thì ngược lại: “Chưa bao giờ Frédéric lại xa đám cưới đến thế. Tuy nhiên, cô Roque với anh như là một con người bé nhỏ khá kì cục. Khác biết bao với bà Dambreuse! Một tương lai khác được dành cho anh” *(GDTC, P.,* tr. 381; F., tr. 380.). Việc quay trở lại lần nữa với cô Roque sau khi đoạn tuyệt với bà Dambreuse (GDTC, P., tr. 446; F., tr. 449).↩

GDTC, P., tr. 395-396; F., tr. 395.↩

GDTC, P., tr. 440; F., tr. 442.↩

GDTC, P., tr. 175; F., tr. 166.↩

GDTC, P., tr. 389; F., tr. 389.↩

Trong các chân dung đầy mâu thuẫn của Rosanette và bà Amoux *(GDTC, P.,* tr. 174-175; F., tr. 164-165), chính là với vai trò của mẹ và người vợ nội tướng “Marie” - tên gọi như Thibaudet lưu ý tượng trưng cho sự thuần khiết - mà vị trí lớn nhất được tạo ra.↩

GDTC, P., tr. 390; F., tr. 390.↩

GDTC, P., tr. 285; F., tr. 280.↩

GDTC, P., tr. 446; F., tr. 448.↩

GDTC, P., tr. 396; F., tr 396.↩

GDTC, P., tr. 404; F., tr. 404.↩

GDTC, P., tr. 213; F., tr. 205.↩

Người ta tìm được chính cấu trúc này trong dự án có tên “Một sự quản trị hiện đại”: “Mười vạn quan mà các hành vi hèn hạ của các nhân vật quay xung quanh, người đàn bà, người nhân tình thứ nhất người chồng sẽ cần chúng; người đàn bà cưỡng ép số tiền bằng một

"sự vô lại" mà bà ta buộc một thanh niên si tình mình phải làm; bà ta dành số đó cho ông chồng bị lụn bại bất ngờ" (M.J. Durry, *Flaubert và các dự định chưa xuất bản*, sđd, tr. 102).↩

GDTC, P., tr. 213; F., tr. 205.↩

GDTC, P., tr. 221; F., tr. 214.↩

GDTC, P., tr. 438; F., tr. 440.↩

GDTC, P., tr. 446; F., tr. 448.↩

S. Freud, Tiểu luận phân tâm học ứng dụng, bản dịch tiếng Pháp của E. Monty và m. Bonaparte, Paris, Gallimard, in lần thứ 7, 1933, tr. 87-103. Thông qua ba trạng thái của chiếc rương, lần lượt thuộc về bà Arnoux, Rosanette, và bà Dambreuse, ba người sở hữu được nêu ra và sự phân tầng được thiết lập giữa họ dưới mối quan hệ của tiền bạc và quyền lực.↩

Người ta hiểu rằng ông cần được đảm bảo một cách đầy đủ về tính chất "không tiêu cực" trong "khuynh hướng" nhà văn của ông, với thành công của Bà *Bovary*, để có thể hoàn tất *Giáo dục tình cảm*.↩

GDTC, P., tr. 56-57; F., tr. 42.↩

J.-P. Richard, Sự sang tạo hình thức ở Flaubert" trong *Văn học và cảm giác* [Littérature et Sensation], Paris, Seuil, 1954, tr. 12.↩

GDTC, P., tr.32; F., tr.27.↩

GDTC, P., tr. 240; F., tr. 233.↩

GDTC, P, tr. 352; F., tr. 351.↩

Chẳng hạn, GDTC, P., tr. 200; F., tr. 191 ("Frédéric tự nguyền rủa vì sự ngốc nghếch của mmh"). GDTC, P., tr. 301; F., tr. 296 ("Frédéric

yêu nàng tới mức anh ra đi. Ngay sau đó, anh tự giận chính mình, tự coi mình như kẻ ngốc"), và nhất là *GDTC, P.,* tr. 453-454; F., tr. 449-450 (cuộc gặp gỡ cuối cùng với ba Arnoux). Khái quát hơn, chính hành động xuất hiện như "càng thiếu tính thực tiễn hơn" càng vì ham muốn, có khuynh hướng bị cường điệu hóa trong trí tưởng tượng, càng trở nên mạnh hơn.↩

Flaubert, Thư gửi Louise Colet, 8.12.1846, *Thư từ,* P., tập I, tr. 380.↩

Flaubert, Thư gửi mẹ, 15.12.1850, *Thư từ,* P., tập I, tr. 720.↩

"Tôi muốn viết câu chuyện luân lí của những người đàn ông thế hệ mình; "tình cảm" hơn là có thực. Đấy là một cuốn sách tình yêu, đam mê tựa như nó có thể tồn tại ngày nay, nghĩa là thụ động" (G. Glaubert, Thư gửi cô Leroyer de Chantepie, 6.10.1864, *Thư từ,* P., tập 3, tr. 409).↩

Flaubert, Thư gửi Louise Colet, 31.03.1853, Thư từ, P., tập II, tr. 291, hoặc cũng thư gửi mẹ, 3.5.1853, tr. 323.↩

Flaubert, Thư gửi Louise Colet, 1546.5.1852, *Thư từ, P.,* tập II, tr. 91↩

Flaubert, *Sự cám dỗ của Thánh Antoine,* P. Gallimard, 1971, tr. 41-42.↩

Flaubert, Thư gửi George Sand, 29.9.1866, *Thư từ,* P., tập III, tr. 536.↩

Dĩ nhiên đó là những "sáo niệm" mà Flaubert xua đuổi quyết liệt khỏi mình và những người khác, và cũng là những thói quen ngôn từ đặc trưng cho một con người; như chẳng hạn điều mà ông gọi là "từ ngữ ngu ngốc" của Rosanette ("Trò tầm phào! Ở đồi Chaillot! Người

ta không bao giờ có thể biết được"…) hay "lời lẽ tầm thường" của bà Dambreuse ("Một sự ích kỉ bừng nở trong lời lẽ tầm thường của bà: Điều ấy làm gì tôi? Tôi có thể tốt! Tôi có cần không nhỉ!", GDTC,P., tr. 392-420; F., tr 392-421).↩

Flaubert, *Tháng Mười một*, P. Charpentier, 1886, tr. 329↩

GDTC, P., tr. 271; F., tr. 265.↩

Người ta nghĩ tới suy tư được kích thích ở Frédéric bởi thành công của Martinon: "Không có gì gây tủi nhục khi thấy những thằng ngốc lại thành công trong những việc mà ta thất bại" *(GDTC, P.*, tr. 93; F., tr. 81). Toàn bộ sự mơ hồ của mối quan hệ chủ quan mà người trí thức duy trì với những kẻ thống trị và quyền lực của họ nhận được một cách khổ sở nằm ở trong sự phi logic của sự gắn kết này. Sự khinh thường rõ rệt với thành công có thể chỉ là một cách làm nên sự cần thiết về đạo đức và giấc mơ của cái nhìn vượt lên.↩

GDTC, P., tr. 318; F., tr. 315. Tôi nhấn mạnh.↩

Flaubert, Thư gửi Louise Colet, 26.8.1846. *Thư từ*, P., t. I, tr. 314↩

Flaubert, Thư gửi Louise Colet, 6-7.8.1846. *Thư từ*, P., t. I, tr. 278.↩

Flaubert, Thư gửi G. Sand, 6.9.1871. *Thư từ*, C., t. VI, tr. 276.↩

Flaubert có hai bản thảo *Giáo dục tình cảm* khác nhau. Bản thứ nhất được viết khi còn là sinh viên Luật, 1843-1845. Tiểu thuyết không hoàn thành này kể về hai người bạn thân Jules và Henry. Họ đều có những mối tình dang dở, Henry với Emilie Renaud một người phụ nữ đã có chồng, và Jules với cô đào Lucinde. Sau đó, năm 1869 Flaubert viết lại và thay đổi hoàn toàn cốt truyện, chỉ còn một mối tình không thành lời của sinh viên tỉnh lẻ Frédéric với bà Amoux (ND).↩

Phân tích hoàn toàn nội bộ này với các đặc tính của tác phẩm sẽ được bổ sung thêm (ở chương sau) bằng các kết quả của việc miêu tả trường văn học và của vị thế mà Flaubert chiếm giữ trong đó.↩

GDTC, P., tr. 331-332; F., tr. 324-325.↩

G. GenettF., *Figures,* Paris, Seuil, 1966, tr. 229-230.↩

R. Barthes, *Le Plaisir du texte,* Paris, Seuil, 1973, tr. 18-19.↩

Hiệu ứng niềm tin mà văn bản văn chương tạo ra dựa trên, như ta sẽ thấy, sự hòa hợp giữa cac tiền giả định mà nó nêu ra và các tiền giả định của chúng ta trong kinh nghiệm thông thường về thế giới.↩

Trao cho Giáo dục tình cảm quy chế của "tư liệu xã hội học" như người ta nhiều lần làm (chẳng hạn xem J. Y. Dangelzer, Miêu tả về môi trường trong tiểu thuyết Pháp, Paris, 1939; hay B. Slama, "Một cách đọc Giáo dục tình cảm", Văn học, số 2, 1973, tr. 19-38) bằng việc chỉ dừng lại ở các chỉ dẫn bề ngoài của việc miêu tả "môi trường", đó là để lọt tính đặc thù nhất của công việc văn chương.↩

Lưu ý này, chuẩn bị và thảo luận trong khuôn khổ seminaire lịch sử xã hội về nghệ thuật và văn học ở Trường Đại học sư phạm (ENS, 1973), được biên soạn lại với sự cộng tác của J.-C Chamboredon và M. Kajman.↩

GDTC, F., tr. 44.↩

GDTC, F., tr. 48. Trong sơ đồ Paris 1846 được vẽ lại ở đây, người ta đã thể hiệu bằng các múi tên liên tục các quỹ đạo của các nhân vật chính và đặt tên của họ cho những địa điểm nơi ở. Đường đứt quãng theo chiều bắc-nam thể hiện giới hạn của khu vực được chiếm đóng bởi những người nổi dậy năm 848, và được c. Simon vạch ra. Paris *từ 1300 tới 1900,*3 tập, Paris, Plon và Nourrit, 1900-1901.↩

GDTC, F., tr. 39.↩

GDTC, F., tr. 44.↩

GDTC, F., tr. 42.↩

GDTC, F., tr. 40.↩

Không phải ngẫu nhiên mà ta tìm được trong khu phố này một trong trường trung học thịnh vượng nhất đương thời, trường Condorcet, nơi tiếp đón con cái của giới đại tư sản, chủ yếu để theo đuổi ngành luật, theo một điều tra năm 1864 (117/224) hay bác sĩ (16), đối lập với trường trung học Charlemagne "dân chủ" hơn, mà các học sinh chủ yếu trong một tỉ lệ lớn hơn dành cho các trường lớn [grandes écoles] (xem thêm R. Anderson, "Secondary Education in Mid Nineteenth Century France: Some Social Aspects", *Past and Present*, 1971, tr. 121-146). Giới tư sản này, thường gia nhập giới quý tộc (xem Dambreuse và Frédéric mà cha của cô Roque có nhắc tới vài tham vọng tùy thời - GDTC, F., tr. 114) với những danh hiệu có tính thực chất hơn, hẳn là hơn giới quý tộc cổ trong khuynh hướng tích lũy vốn văn hóa.↩

GDTC, F., tr. 36.↩

GDTC, F., tr 393.↩

GDTC, F., tr. 128.↩

GDTC, F., tr. 426.↩

GDTC, F., tr.134.↩

GDTC, F., tr. 282.↩

GDTC, F., tr. 341.↩

Người ta đã đặt Deslauriers ở quảng trường Trois-Maries, do không có khả năng xác định định phố của *Trois-Maries* mà Flaubert nói đến.↩

Bourdieu muốn nhắc tới hai vụ án văn chương mà cả Flaubert lẫn Baudelaire – hai người sẽ là biểu tượng cho quá trình đổi mới văn xuôi và thơ ca một thế kỉ sau – đã phải ra tòa vì "vi phạm thuần phong mĩ tục", một người được trắng án còn một người bị phạt (ND).↩

Hẳn sự kinh sợ những ông "tư sản" và những kẻ "philistin" đã trở thành một sáo ngữ văn chương với các nhà lãng mạn, gồm các nhà văn, nghệ sĩ hay nhạc công, những người luôn tuyên bố sự ghê tởm với xã hội và nghệ thuật mà xã hội ấy đặt hàng và tiêu thụ; nhưng người ta lại không thể không xác nhận rằng sự khinh thị và sự nổi loạn dưới thời Đế chính hai lại khoác cái vẻ bạo liệt chưa từng có, mà người ta có thể liên hệ với sự chiến thắng của giới tư sản và sự phát triển đặc biệt của sự phóng túng ngoài khuôn khổ (bohème) của giới nghệ sĩ và văn chương.↩

L. Bergeson, *Các nhà tư bản ở Pháp (1780-1914)*, Paris, Gallimard, tập "Lưu trữ", 1978, tr. 77.↩

Như trên, tr. 195.↩

Hội đồng tồn tại ở Pháp trong giai đoạn 1793-1870 nhằm thảo ra các đạo luật, bao gồm Quốc hội và Nghị viện (ND).↩

Tổ chức thiết chế văn hóa hành chính của Pháp gồm một *Viện Hàn lâm* (Académie) do tể tướng Richelieu thành lập thế kỉ XVII và hoạt động như một thiết chế văn hóa tối cao. Bốn mươi ghế ở đây là những vị thế suốt đời, nên được gọi là các vị bất tử (immortel) dành cho các nhà bác học thuộc tất cả mọi lĩnh vực và có thể được coi như

tinh hoa của toàn bộ trí thức Pháp. Chỉ khi có một Viện sĩ hàn lâm qua đời thì Viện Hàn lâm mới tổ chức bầu người khác thay thế. Bên cạnh đó còn có các *Viện Hàn lâm* thuộc các ngành khác nhau, hoặc một thiết chế cũng được gọi là *académie* nhưng thiên về quản lí văn hóa giáo dục của một vùng (région). Rousseau được *Viện Hàn lâm Dijon* trao giải thưởng cho bài luận đặc biệt độc đáo của mình về văn minh là một ví dụ. Do vậy ở đây khi Boudieu dùng "Viện Hàn lâm" ở số ít là chỉ thiết chế tối cao về văn hóa, còn khi dùng theo số nhiều và không viết hoa là các loại Viện Hàn lâm còn lại (ND).↩

Nhà viết kịch Pháp (1820-1889) nổi tiếng thời Đế chính 2, chịu ảnh hưởng Dumas cha, viết hài kịch phong tục, là thành viên Viện Hàn lâm (ND).↩

Em gái của Napoleon III (ND).↩

Trích theo A. Cassagne, *Lí thuyết nghệ thuật vị nghệ thuật ở những nhà lãng mạn cuối cùng và các nhà hiện thực đầu tiên của Pháp,* Paris 1906, GenevF., Slatkine Reprints, 1976, tr. 342.↩

Trong một ghi chép ở giấy tờ của hoàng gia "về việc khuyến khích trao cho các văn nhân", Sainte-Beuve viết: "Văn chương ở Pháp cũng là một nền dân chủ, hay ít nhất nó cũng đã là như thế. Phần lớn các văn nhân đều là những người lao lực, những công nhân theo một điều kiện nào đó, sống bằng ngòi bút của mình. Người ta không nghe thấy nói ở đây về những văn nhân thuộc về trường Đại học, về những người tham gia Viện Hàn lâm, mà về phần lớn những nhà văn tạo thành cái mà người ta gọi là báo chí văn chương" (Sainte-Beuve, *Thứ hai đầu tiên,* Paris, Calmann-Lévy, 1886-1891, tập 3, tr. 59, xem thêm *Thứ hai mới,* Paris, Calmann-Lévy, 1867-1879, tập 9, tr. 101, trong đó Sainte-Beuve nói về"công nhân văn chương").↩

J. Richardson, *Công nương Mathilde,* Londres, Weindenfel and Nicolson, 1969, hoặc F. Strowski, *Bức tranh văn chương Pháp thế kỉ* XIX, Paris, Paul Delaplane, 1912.↩

Tên một tiểu thuyết cuối cùng chưa hoàn thành của Flaubert trùng tên với hai nhân vật chính miêu tả nhùng dự định bất thành của hai con người t`âm thường trong một cuộc sống t`âm thường (ND).↩

A. Cassagne, *Lí thuyết nghệ thuật vị nghệ thuật*… sđd, tr. 115.↩

Như trên.↩

V`ề điểm này, có thể đọc L. O'Boile, *Các vấn đề về sự dư thừa trong giáo dục ở Tây Âu 1800-1850* (tiếng Anh), hoặc *Tập san lịch sử hiện đại* (tiếng Anh) tập XLII, số 4 tr. 471- 495 và N`ền *giáo dục cánh tả ở Đức* (tiếng Anh) 1848, *Tập san lịch sử hiện đại* (tiếng Anh), tập XXXII, số 1,1961, tr. 374-383.↩

A. Proust, *Lịch sử giáo dục Pháp* 1800-1967, Paris, A. Colin, 1968.↩

Thuật ngữ thế kỉ XIX chỉ một khu vực trưng bày các tác phẩm của các họa sĩ đương đại trong điện Louvre. Không gian trưng bày thuộc quy`ền quản lí của hoàng gia và những người hiên diện ở đây đại diện cho nghệ thuật chính thống đương thời. Việc từ chối của Salon với sáng tác của các nghệ sĩ trẻ như Manet đã nhấn mạnh vào sự đối lập mạnh mẽ vốn đã ti`ềm tàng trong giới nghệ sĩ và thúc đẩy họ tìm đến lối biểu hiện của nghệ thuật ấn tượng (ND).↩

Thư Jules Buisson gửi Eugène Crépet, trích trong C. Pichois và J. Ziegle, *Baudelaire,* Paris, Julliard, 1987, tr. 41.↩

Sự tương đ`ồng vị thế hẳn là đóng góp vào việc giải thích xu hướng của nghệ sĩ hiện đại trong việc đ`ồng nhất số phận anh ta với số phận

của gái làm tiền - "lao động tự do" của thị trường trao đổi thân xác.↩

Người ta thấy ở đó một ví dụ về sự đơn giản hóa hay phạm phải ở những người nghĩ đến những biến hình của các xã hội hiện đại, giống như những tiến trình tuyến tính và một chiều, kiểu như "tiến trình văn minh" của Norbert Elias: họ quy giản thành một sự tiến bộ đơn phương của các vận động phức hợp. Các vận động này, khi chúng liên quan tới những hình thức thống trị, luôn mơ hồ, hai mặt, vì bước lùi của việc viện đến bạo lực vật chất chẳng hạn được bù lại bằng một sự tiến lên của bạo lực biểu tượng và của mọi hình thức kiểm soát mềm.↩

Đây là một từ đối với chúng tôi hơi khó dịch. Từ điển Littré chú "bohème" là "tên gọi chỉ những nhóm lang thang, không chỗ ở cố định, không nghề nghiệp ổn định, và thường học đòi chuyện bói toán". Sau đó từ này chỉ những nghệ sĩ sống không phụ thuộc vào một vị thế cố định. Balzac có một tiểu thuyết mang tên *Một ông hoàng của giới giang hồ* (Un Prince de la bohème) chỉ "những chàng trai, tuổi trên hai mươi, nhưng chưa tới ba mươi, thảy đều là bậc tài ba theo lối của mình (…) nơi tinh hoa vô dụng, khô héo đi của giới thanh niên Pháp tuyệt vời mà Napoléon và Louis XIV tìm kiếm…". Sau đây Bourdieu còn nói rõ hơn về kiểu người này dưới góc nhìn xã hội học. Chúng tôi tạm dịch là "lối sống lãng tử" hoặc "đời giang hồ" (ND).↩

H. de Balzac, *Traité de la vie élégance* (Tiểu luận về đời sống lịch thiệp), Paris, Delmas, 1952, tr. 16.↩

Từ này với chúng tôi hơi khó dịch. Bắt đầu được sử dụng từ những năm 1780 ở Anh, sau đó được Byron sử dụng trong sáng tác của mình, từ này lan sang xã hội Pháp vào đầu thế kỉ XIX và được những thanh niên của trào lưu lãng mạn đương thời cực kì ưa thích. Có thể miêu tả

qua trang phục của họ một thứ tâm lí vừa phù phiếm vừa nổi loạn chống lại xã hội tư sản đương thời. Thoạt đầu nó chỉ những thanh niên chú trọng tới chuyện ăn mặc và bề ngoài, sau đó chuyển thành một thái độ sống của những thanh niên giàu có, quý tộc, mải miết với những chuyện về trang phục và hình thức như những tác phẩm nghệ thuật mà Lord Byron là điển hình. Những cái tên chính có thể nhắc đến như Byron, Stendhal, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam, Sue, Baudelaire, Wilde, Bourget… Trong thế kỉ XIX *dandy* được sử dụng để chỉ một xu hướng mang tính mĩ học và đạo đức của những thanh niên bặt thiệp và chống lại tinh thần bảo thủ, thậm chí mang dấu ấn nổi loạn khi gắn với chủ nghĩa lãng mạn. Trong văn học Pháp những năm giữa thế kỉ XIX (thời Trung Hưng) khi chịu ảnh hưởng của văn hóa Anh, thì các nhân vật văn học kiểu này được biết đến như Rastignac hay Charles Grandet, Marsay của Balzac. Hãy trích một đoạn viết về mẫu người này của chính Baudelaire - đối tượng được phân tích trong tiểu luận của Bourdieu - với tư cách người đương thời trong bài báo *Họa sĩ của đời sống hiện đại* (1863): "Những kẻ này không có trạng thái nào khác ngoài sự chăm chút cho ý tưởng về cái Đẹp ở con người mình, sự thỏa mãn những nhu cầu của mình, sự cảm nhận và suy tư […] Dandysme thực ra không phải, như nhiều người cạn nghĩ tưởng, một sở thích vô độ với chuyện trang phục và lịch lãm vật chất. Những thứ này đối với một *dandy* hoàn hảo chỉ là một biểu tượng của sự vượt trội theo lối quý tộc trong trí tuệ. Cho nên dưới mắt anh ta, vốn khao khát hơn cả sự nổi trội, sự hoàn thiện của trang phục là ở sự giản dị tuyệt đối, quả thực là cách thức tuyệt nhất để trở nên nổi bật". Xem thêm chú thích về lãng tử *(bohème)* (ND).↩

Cá nhà triết học Hi Lạp cổ đại dùng chữ hexis chỉ tri thức thu nhận được cấu thành nên tính cách cá nhân và không hề bị động. Khi dịch

sang tiếng Latin, người ta dùng chữ habitus nhằm chỉ ngoại hình, diện mạo, cách ăn mặc, cư xử, tâm thế, tính cách, xu thế. Đi vào nghiên cứu xã hội học từ này của Max Weber chỉ tập tính, tập quán đặc trưng của một nhóm hay tầng lớp xã hội nơi thành viên được nhận vào trong quá trình xã hội hóa. M. Mauss dùng trong mối quan hệ với khái niệm nổi tiếng của ông, dữ liệu xã hội tổng thể (fait social total) nhằm chỉ mối liên hệ giữa cá thể với cộng đồng ở tất cả các phương diện. P. Bourdieu sử dụng lại trong nghiên cứu xã hội học xủa ông sau khi thực hiện bản dịch nghiên cứu nổi tiếng của Panofsky, từ đó dùng nhiều trong nghiên cứu xã hội học nghệ thuật. Hiểu nó như là một "hệ thống xu thế được điều chỉnh" (system de dispositions reglees), ông cho rằng habitus cho phép cá thể hoạt động trong cộng đồng và cho phép hiểu những hành vi đó vừa từ góc độ cá nhân vừa từ góc độ xã hội, nghĩa là những thiết chế, tổ chức có liên quan vì các "hành vi con người không bao giờ là những phản ứng tự phát với những kích thích và "phản ứng" nhỏ nhất của một người khác nói chung là toàn bộ lịch sử của hai người và mối quan hệ của họ" (Xem thêm "Habitus, illusion et rationalite" trong Responses, Le Seuil, 1992, tr. 99). "Habitus" của ông do thế là kết quả của những kinh nghiệm dự tính mà cá nhân có thể có khi tiếp xúc với trường. Nó thường xuyên thay đổi theo quỹ đạo (trajectoire) và độc lập với ý muốn cá nhân có tính chủ quan. Cho nên, khi Bourdieu coi cá nhân chiếm lĩnh vị thế trong trường không phải với tư cách con người mà như là một tác nhân thì ông vẫn đòi hỏi phải luôn luôn xem xét sự vận động trong từng tình huống của một cá thể, không vì thế mà coi cá nhân là hư vô, "ảo ảnh". Trong phần hai của cuốn sách này, ở mục "Vấn đề phương pháp" ở một tinh thần khoa học mới và Tập tính và những khả thể, ông sẽ bàn

thêm về khái niệm này. Chúng tôi tạm dùng chữ tập tính song song với chữ habitus trong ngoặc vuông (ND).↩

C. Baudelaire. *Tác phẩm toàn tập,* Paris, Gallimard, tập "Bibliothèque de la Pleiade", 1976, t. II, tr. 26.↩

Từ lóng của các đối thủ ám chỉ Napoleon III, nhắc lại cuộc vượt ngục của ông khỏi pháo đài Ham ngày 25.5.1846 với bộ quần áo của anh công nhân Badinguet (ND).↩

G. Flaubert, *Thư từ,* C., tập VI, tr. 161.↩

G. Flaubert, 29.4.1871, *Thư từ, C.,* tập VI, tr. 229-230.↩

Bazire, *Manet,* Paris 1884, tr. 44-45, trích trong *Manet, Tập hợp triển lãm 1983,* Paris, NXB Hội bảo tàng quốc gia 1983, tr. 226.↩

G. Flaubert, 29.4.1871, Lời dẫn cho *Những khúc ca cuối cùng* của L. Bouilhet, 20.6.1870, trích trong *Thư từ,* C., tập VI, Phụ lục 2, tr. 477.↩

G. Flaubert, 29.4.1871, "Thư gửi Louise Colet", 22.9.1853, trích trong *Thư từ,* P., tập II, tr.437.↩

A. Cassagne, *Lí thuyết nghệ thuật vị nghệ thuật,* như trên, tr. 212-213.↩

E. Caramaschi, *Chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa ấn tượng trong tác phẩm của anh em Goncourt,* Pise, Libreria Goliardica, Paris, Nizet, tr. 96.↩

Bạn thân của Flaubert có thể được coi như đại diện cho nhóm nhà văn thành đạt trên văn đàn đương thời (ND).↩

Vụ việc một sĩ quan Do thái bị cố tình kết án sai đã gây ra một phong trào phản ứng khắp nước Pháp, đặc biệt của các trí thức Pháp,

E. Zola là người đầu tiên viết bản tố cáo nổi tiếng trên tờ *Aurore* năm 1905 (ND).↩

Tác giả nhắc tới sự từ chối của Viện Hàn lâm và Salon - nơi được coi là tiếng nói chính thức của Nhà nước - với tranh của các họa sĩ Ấn tượng, những người *bị từ chối,* sẽ tạo nên tiền đề cơ bản cho hội họa thế kỉ XX (ND).↩

Khu phố nổi tiếng ở Paris gắn với hình ảnh giới sinh viên và trí thức Pháp nằm bên hữu ngạn sông Seine. Phía bên kia là khu tả ngạn với điện Louvre và những khu phố tư sản trong thế kỉ XIX. Vì thế có một sự khác biệt nhất định và người ta thường dùng hai khái niệm *tả ngạn* và *hữu ngạn* chỉ hai thế giới khác nhau của Paris thế kỉ XIX (ND).↩

G. Flaubert, 26.1.1862, *Thư từ,* Paris, t. III, tr. 203.↩

G. Flaubert, "Thư gửi J. Sandeau", 26.1.1862, *Thư từ,* Paris, t. III, tr. 202.↩

Nguyên văn là *anomie,* thuật ngữ xã hội học chỉ tình trạng thiếu vắng các chuẩn mực tạo ra sự ổn định của một tổ chức (ND).↩

C. BaudelairF., "Thư gửi Flaubert", 31.1.1862, trích trong C. Pichois và J. Ziegler, *Baudelaire,* sđd, tr. 445.↩

Edouard Manet (1832-1883) là một trong những họa sĩ mở đầu cho trường phái hội họa Ấn tượng thế kỉ XIX – trường phái bị các Salon, đại diện chính thức của nghệ thuật chính thống đương thời từ chối – thường được gọi chung là các nghệ sĩ bị từ chối [Refuses] buộc ông cùng các bạn đồng chí phải mở một phòng triển lãm riêng (ND).↩

Về việc ứng cử vào Viện Hàn lâm cũng như những gì liên quan tới vụ việc Baudelaire, đặc biệt trong mối quan hệ với các nhà xuất bản,

xin đọc C. Pichois và J. Ziegler, Baudelaire, ss đ d, và H. Martin và R. Chartier (xb) Lịch sử ngành xuất bản Pháp, tập 4, Paris Promodis 1984; và v`ê Flaubert, R. Descharmes, "Flaubert và các nhà xuất bản của ông, Michel Levy và Georges Charpentier", Tạp chí lịch sử văn học Pháp, 1911, tr. 364-393 và 627-633.↩

C. Baudelaire, *Tác phẩm toàn tập,* sđd, t. II, tr. 79-80, cũng xem nhân nói v`êGautier, sđd, t. II, tr. 106.↩

C. Baudelaire, *Tác phẩm toàn tập,* sđd, t. II, tr. 79-80, cũng xem nhân nói v`êGautier, sđd, t. II, tr. 106.↩

C. Baudelaire, *Tác phẩm toàn tập,* sđd, t. II, tr. 79-80, cũng xem nhân nói v`êGautier, sđd, t. II, tr. 246.↩

Vụ kiện do công tố viên Pinard tiến hành năm 1856 để xem xét việc tiểu thuyết có "vi phạm thu`ần phong mĩ tục hay không", ngay khi tiểu thuyết vừa in xong trên tờ *Revue Paris*. Kết quả là Flaubert được tuyên bố trắng án sau những cáo trạng nặng n`ề, tất nhiên vẫn phải sửa chữa một số chỗ theo yêu c`ầu của tòa. Cũng chính ông công tố viên này kết án thành công Baudelaire trong một vụ kiện ngay sau đó một thời gian (ND).↩

Nguyên văn là *romantique*, được hiểu là những người yêu thiên nhiên, khao khát tự do diễn đạt, chống lại xu hướng cổ điển, sự bài bản (ND).↩

Nhà văn viết truyện feuilleton với những đ`ề tài v`ề người bình dân, cho nên ông được giới báo chí thoạt đ`ầu gọi với tên gọi mỉa mai là chủ nghĩa hiện thực, nhưng ông nhận ngay nó cho mình (ND).↩

C. Baudelaire, *Tác phẩm toàn tập,* sđd, t. II, tr. 79-80; xem thêm nhân nói v`êGautier, sđd, t. II, tr. 80.↩

C. Baudelaire, *Tác phẩm toàn tập,* sđd, t. II, tr. 79-80; xem thêm nhân nói về Gautier, sđd, t. II, tr. 183.↩

C. Baudelaire, *Tác phẩm toàn tập,* sđd, t. II, tr. 79-80; xem thêm nhân nói về Gautier, sđd, t. II, tr. 333.↩

C. Baudelaire, *Tác phẩm toàn tập,* sđd, t. II, tr. 79-80; xem thêm nhân nói về Gautier, sđd, t. II, tr. 43.↩

Tuy nhiên cần phải nói rằng Flaubert đã xích mích khá nhiều với Lévy, trong khi lại có quan hệ thân mật với nhà xuất bản Charpentier mà trụ sở là một trong những địa điểm tụ tập của phái tiền phong trong văn chương và nghệ thuật (xem thêm E. Bergerat, *Kí ức về một đứa trẻ Paris,* Thư viện Charpentier, 1911-1913, tập 2, tr. 323).↩

G. Flaubert, "Thư gửi Ernest Feydeau", 1511-1872, Thư từ, C., tập VI, tr. 448.↩

G. Vapereau, *Dictionnaire unvervel des contemporains, Paris, Librairie Hachette 1865* (mục E. About) và L. Badesco, *Thế hệ thơ 1860,* Paris, Nizet 1971, tr. 290-293.↩

F. Strowski, *Bức tranh văn học Pháp thế kỉ XIX,* sđd, tr. 337-341.↩

Vở kịch ba hồi, về một chuyện ngoại tình chênh lệch tuổi tác, được anh em Goncourt đọc tại phòng khách công nương Mathilde và sau đó được Kịch Viện Pháp trình diễn năm 1865 nhưng nhanh chóng bị kiểm duyệt nặng nề và cấm diễn sau sáu buổi vì vấn đề luân lí (ND).↩

A. Cassagne, Lí *thuyết nghệ thuật vị nghệ thuật…,* sđd, tr. 115-118.↩

C. Baudelaire, *Tác phẩm toàn tập,* t. II, tr. 39.↩

Thời điểm của cuộc cách mạng 1848 lập nên nền Cộng hòa đệ nhị (ND).↩

Pierre Dupont, sau Béranger, là nhà thơ viết lời bài hát nổi tiếng nhất vào giữa thế kỉ trước. Là nhà thơ lãng mạn thời trẻ, đoạt giải của Viện Hàn lâm vào năm 1842, ông xuất hiện như "nhà thơ nhà quê" vào năm 1945, nhất là với bài hát *Đàn bò* (Les Boeufs), được tất cả mọi người đều biết. Ông ngâm vịnh thơ của mình trong các quán café văn chương mà giới nghệ sĩ lãng tử thường lui tới, và đi vào phong trào bình dân, viết các bài ca cách mạng vào thời điểm trước 1848 để trở thành nhà thơ ngợi ca (barde) nền cộng hòa mới. Ông bị bắt giữ và bị kết án sau cuộc Đảo chính. Tác phẩm của ông được in năm 1851 dưới nhan đề *Các bài ca và bài hát* có lời tựa của Baudelaire. Gustave Mathieu, bạn và chịu ảnh hưởng của Dupont, sinh ra ở Nevers, thành viên của nhóm Berry tập hợp quanh George Sand, nổi tiếng sau năm 1848, nhất là vì những bài thơ chính trị, giống như trường hợp Dupont. Sáng tác của ông được Darcier hát trong những quán rượu (cabaret) ở tả ngạn sông Seine. Dẫn theo E. Bouvier, *Trận chiến chủ nghĩa hiện thực 1811-1857,* Paris, Fortemoing, 1913.↩

Các "nhà thơ công nhân" xuất hiện rất nhiều trong những năm trước 1848. Như Charles Poney, thợ nề ở Toulon, xuất bản trong *Họa báo* các bài thơ rất được ưa chuộng, tạo nên sự xuất hiện của việc sáng tạo các bài ca xã hội vốn chỉ là sự bắt chước nhạt nhẽo và vụng về Hugo, Barbier và Ponsard.↩

C. Pichois và J. Ziegler, *Baudelaire,* đã trích, tr. 219.↩

P. Martino, *Tiểu thuyết hiện thực dưới thời Đế chính 2,* Paris, Hachette, 1913, tr. 9↩

E. Bouvier, *Trận chiến hiện thực* 1841-1857 [Bataille réaliste 1841-1857], sđd.↩

Flaubert. *Madame Bovary,* Paris, Conard, tr. 577, 581, 629, 630.↩

C. Pichois, *Baudelaire - Nghiên cứu và chứng cớ [Baudelaire - Etudes et témoignages],* Neuchâtel, La Baconnière, 1976, tr. 137.↩

B. Russell, "The Superior Virtue of the oppressed", The Nation, 26.06.1937 và Champfleury *Cảm nhận của Jossquin,* tr. 215, trích theo R. Chemiss, "The Anünaturahsts trong G. Boas (xb), *Courbet and the Naturalistic Movement,* NewYork, Russell and Russell, 1967, tr. 97.↩

Jules Vallès (1832-1885), nhà văn, nhà báo, chiến sĩ tham gia phong trào Công xã 1872 với nhiệt tình nổi bật. Ông từng bị kết án tử hình khi phong trào thất bại nhưng trốn thoát sang Luân Đôn. Ông sẽ được Bourdieu nói đến nhiều hơn trong phần sau (ND).↩

Doxa (tiếng Latin) là khái niệm chỉ toàn bộ những nhận định ngầm, đích đáng hoặc không, những quan niệm phổ biến hoặc cá biệt, những tiền giả định dựa trên đó diễn ra các quá trình giao tiếp, ngoại trừ những hình thức đặc thù như thông báo khoa học. Cách dùng *doxa* được phân biệt với một số từ gần gũi mà nghiên cứu xã hội nhận văn phương Tây thường dùng như *ý thức hệ, tri thức khoa học, huyền thoại*. Khái niệm này được coi là biểu hiện cụ thể cho những mối quan hệ tưởng tượng được thiết lập trong ý thức hệ. Lê Hồng Sâm trong cuốn sách *Sự thống trị của nam giới* cua Bourdieu dịch thành "dư luận". P. Bourdieu khi bàn về những sự tương đồng trong sự năng động của trường cho rằng "Tương ứng với từng vị thế là những *tiên giả định* [présuppositions], một *doxa,* và sự tương đẳng những vị thế được chiếm giữ bởi những nhà sản xuất và khách hàng của họ là điều kiện cho sự đồng lõa đó, nó càng trở nên mạnh vì giống như ở sân

khấu, điều tham dự là thứ chủ yếu hơn, gần gũi hơn những đầu tư tối hậu" (La *Distinction,* Minuit, 1979, tr. 267). Do tính phức tạp của khái niệm nên trước khi tìm được sự thống nhất trong diễn đạt, chúng tôi tạm để nguyên ở đây hoặc sẽ tạm dịch có chú dẫn tùy theo văn cảnh (ND).↩

Học thuyết thời cổ đại Hi Lạp cổ vũ xu hướng coi thường và chống lại mọi quy ước thông thường của xã hội, đại diện là Antisthène và Diogène (ND).↩

Victor Cousin (1792-1867), nhà triết học chiết trung, chính khách Pháp, chịu ảnh hưởng của triết học Thomas Reid và G. W. F. Hegel. (ND)↩

Trong một bức thư đề ngày 31.01.1862 mà người ta thấy ông đáp lại Flaubert khi nhà văn thể hiện "sự kinh ngạc" của mình trước việc ứng cử của Baudelaire vào Viện Hàn lâm, Baudelaire cho thấy ý thức về một tình đoàn kết.↩

G. Flaubert, "Thư gửi Edma Roger des Genettes", 30.10.1856, *Thư từ,* p., t. II, tr. 633- 634.↩

G. Flaubert, "Thư gửi Edmon de Goncourt", 01.05.1879, *Thư từ*, P., t. VIII, tr. 263.↩

G. Flaubert, "Thư gửi Renan", 13.12.1876, *Thư từ,* P., t. VII, tr. 368.↩

G. Flaubert, "Thư gửi G. Sand"' 05-1867, *Thư từ,* P., t. in, tr. 642.↩

G. Flaubert, "Thư gửi Ernest Feydeau", 17.08.1861, *Thư từ,* P., t. III, tr. 170.↩

T. Gautier, *Lịch sử chủ nghĩa lãng mạn,* trích theo P. Lidsky, *Các nhà vẫn chống lại công xã,* Paris, Maspero, 1970, tr. 20.↩

A. Cassgne, *Lí thuyết nghệ thuật vị nghệ thuật,* sđd, tr. 154-155.↩

G. Flaubert, "Thư gửi Georges Sand", 19.9.1868, *Thư từ,* P., t. III. tr. 805.↩

G. Flaubert, "Thư gửi bà Roger des Genettes", Hè 1864, *Thư từ,* P., III., tr. 402.↩

Baudelaire, "Thư gửi Barbey", 9.7.1860, trích theo C. Pichois trong *Baudelaire, nghiên cứu và nhân chứng,* sđd, tr. 177.↩

G. Flaubert, "Thư gửi George Sand", 12.12.1872, *Thư từ,* C., t. VI, tr. 458.↩

G. Flaubert, "Thư gửi bá tước Rene de Maricourt", 4.1.1867, Thư từ, C., t. V, tr. 264. Mối quan hệ mơ hồ được họ duy trì với công chúng tư sản và với các tác giả chấp nhận phục vụ công chúng ấy có thể giải thích phần nào rằng ngoại trừ Bouilhet và Theodore de banville thì những người chủ trương nghệ thuật vị nghệ thuật đều gặp những thất bại ầm ĩ ở sân khấu, như Flaubert và an hem Goncourt hay như Gautier và Bauderlaire, họ đều giữ lại một số khá nhiều các sổ kịch bản trong hộp đồ của mình.↩

M. Du Camp, *Théophile Gautier,* Paris, Hachette, 1895, tr. 120, trích theo M. C. Schaptra, "Cuộc phiêu lưu Tây Ban Nha của Théophile Gautier" trong R. Bellet (BT) *Phiêu lưu trong văn học dân gian ở thế kỉ XIX,* Lyon, PUL 1985, tr. 21-42 (về những mối quan hệ giữa Gautier và Girardin, đặc biệt xem thêm các trang 22-25).↩

G. Flaubert, "Thư gửi Louis Bouilhet", 30.9.1855, *Thư từ, P.,* t. II, ti. 598. Bức thư này là một cớ hội kiểm chứng một lần nữa tầm quan

trọng của vốn xã hội của Flaubert: bà Stroehlin, bạn thân của mẹ Flaubert, hàng xóm "ở triều đình cạnh giới chức *hoàng* gia". Bouilhet, khác với Flaubert, dường như hoàn toàn không có chút vốn xã hội, và điều ấy thường đi kèm với việc không có chút khả năng nào cho phép giành được vốn xã hội (như Flaubert thường trách bạn mình nhiều lần vì điều này).↩

G. Flaubert. "Thư gửi Emest Feydeau", 15.5.1859, *Thư từ,* P., t. III, tr. 22.↩

Chỉ do hiệu ứng của nhóm theo chủ đề mà cuốn sách rất hay của Albert Cassagne cho thấy một ví dụ kinh khủng: người ta có thể đọc chẳng hạn những lời phán xét về phổ thông đầu phiếu hay về việc giáo dục cho dân chúng, *Lí thuyết nghệ thuật vị nghệ thuật,* sđd, tr. 195-198.↩

Khái niệm *disposition,* tạm dịch là "xu thế", dùng trong xã hội học Pháp theo nghĩa nhằm chỉ những cấu trúc nhận thức của các cá nhân định hướng, thậm chí quyết định, hành động của họ trong một văn cảnh nhất định. Đôi khi từ này được dùng trong quan hệ với *habitus* (ND).↩

Như anh em Goncourt, những người nhắc lại rất dài dòng những mâu thuẫn của nghệ sĩ hiện đại (Edmond và Jules de Goncourt, *Charles Demailly,* Paris, Fasquelle, 1913, tr. 164-171) thể hiện giới lãng tử như một dạng giới vô sản văn chương phải "chịu cảnh cùng cực vì lương quá thấp", họ mang đến cho "tờ báo nhỏ" một dạng đội quân cách mạng, "bị lột trần, đói ăn, không giày", hoàn toàn sẵn sàng ra tiền tuyến chống lại "giới quý tộc văn chương" (sđd, tr. 24-25).↩

G. Flaubert. "Thư gửi Ernest Chevalier", 23.7.1839, *Thư từ,* C., t. I, tr. 54. Cũng xem thêm thư gửi Gourgaud-Dugazon 22.1.1842, sđd, tr.

93.↩

Chuyên luận của J.-P. Sartre về Flaubert với sự kết hợp của cả triết học Marx lẫn chủ nghĩa hiện sinh và phân tâm học (ND).↩

A. C. Flaubert. "Thư gửi G. Flaubert", 29.8.1840, *Thư từ*, P., t. I, tr. 68. Một ví dụ vui vui chống Prudhon của chàng thanh niên Flaubert: "Tôi sẽ đáp lại bức thư của anh và như những người làm trò nói, tôi đặt tay vào cây bút lông để viết cho ngài" (G. Flaubert, "Thư gửi Ernest Chevalier", 24.9.1834, *Thư từ*, P., t. I, tr. 15, cũng xem thêm tr. 18 và 27).↩

Thật vậy, dường như Flaubert đúng hơn là một học sinh ngoan (không chói sáng bằng Bouilhet). Ông có thể gây chú ý bằng một kinh nghiệm thời học nội trú (nội trú từ 1832 tới 1838, rồi lại ngoại trú, ông rời Trung học năm 1839 sau một cuộc nổi loạn do ông cầm đầu): "Từ năm 12 tuổi, tôi được xếp vào một trường Trung học: tôi thấy ở đó hình ảnh thu nhỏ thế gian, những lỗi lầm ở dạng tiểu họa, những mầm mống kì cục, những khao khát nhỏ bé, những bè đảng nho nhỏ, sự tàn bạo nhỏ bé của nó; tôi thấy ở đó sự chiến thắng của sức mạnh, biểu tượng huyền bí của sức mạnh của Chúa" (G. Flaubert, *Tác phẩm thời trẻ*, t. II, tr. 270, trích theo J. Bruneau, *Những khởi đầu văn chương của Flaubert 1831-1845*, Paris, A. Colin, 1962, tr. 221). "Tôi ở trường Trung học từ tuổi lên mười, và tôi sớm gặp ở đó một sự ghê tởm sâu sắc đối với con người. Xã hội trẻ em cũng tàn ác đối với các nạn nhân như xã hội thu nhỏ khác, xã hội của người lớn. Cũng sự bất công của đám đông, cũng sự chuyên chế của những định kiến và của sức mạnh, cùng sự ích kỉ" (G. Flaubert, *Hồi ức một người điên* - "Tác phẩm thời trẻ", t. I, tr. 490, trích theo J. Bruneau *Những khởi đầu văn chương của Flaubert 1831-1845*, sđd, tr. 221).↩

Khác với Flaubert, Baudelaire có cha là công chức có học (ông có vẽ tranh) xuất thân từ một gia đình quan viên đã mất khi ông còn nhỏ, còn cha dượng là tướng Aupick - người có một sự nghiệp vẻ vang - nên ông giữ một quan hệ đầy xung đột với gia đình mình. Gia đình phản đối những tham vọng văn chương của ông và áp đặt cho ông một lời khuyên mang tính pháp lí in hằn lên suốt cả đời ông vết sẹo của những kẻ bị loại bỏ. Như C. Pichois và J. Ziegler nhận xét, sự hoang phí với ông là một cách chối bỏ gia đình vì gia đình hắt bỏ ông khi từ chối những giới hạn mà họ ấn định cho những chi tiêu của ông. Sự đoạn tuyệt này với gia đình, đặc biệt với mẹ ông, vừa phải chịu đựng vừa bị đòi hỏi, hẳn là lí do của một quan hệ bi kịch với xã hội, mối quan hệ của kẻ bị ruồng bỏ buộc phải ruồng bỏ điều đã loại bỏ ông, trong và qua một sự đoạn tuyệt thường-trực.↩

G. Flaubert. "Thư gửi George Sand", 1.2.1869, *Thư từ,* C., t. VI, tr. 8.↩

Thư của Paul Alexis gửi Flaubert trích theo A. Albalat, *Gustave Flaubert và bạn bè,* Pans, Plon, 1927, tr. 240-243. Sơ đồ được gọi tên là "Con cú triết học, ghi chép cho kết cấu và biên tập một tờ báo đưa ra một ý tưởng về cái mà có thể vào năm 1851 sẽ là câu trả lời của Baudelaire. Còn rõ hơn trong những sự từ chối của ông so với những sự ủng hộ, ông nói sự kinh tởm của mình đối với văn học thương mại (G. Planche, J. Janin, A. Dumas, E. Sue, P. Féval - C. Baudelaire, *Tác phẩm toàn tập,* sđd, t. II, tr. 50-52: bài báo "Kịch và các tiểu thuyết đứng đắn" còn thêm cả Ponsard, Augier và những nhà tân cổ điển), đánh giá của ông đối với văn học phong tục hiện thực chủ nghĩa (Ourliac), sự tôn trọng của ông dành cho các nhà văn chính danh (Gautier, Sainte-Beuve), nhưng vào lúc ấy, ông còn tỏ ra ác cảm với nghệ thuật vị nghệ thuật, hẳn là dưới ảnh hưởng của thói lãng tử trước

1848 (sđd, t. II, tr. 38-43). Văn bản nho nhỏ có tên "về một vài định kiến đương đại", nhưng lại được viết cùng thời kì, đánh dấu sự đoạn tuyệt của ông với những lí tưởng của năm 1848 và chủ nghĩa lí tưởng lãng mạn (Hugo, Lamenais) (sđd, t. II, tr. 54). Năm 1855, ông khẳng định sự đoạn tuyệt của mình với chủ nghĩa hiện thực trong bài viết có tên "Vì có chủ nghĩa hiện thực" (sđd, t. II, tr. 57-59).↩

"Khi tiểu thuyết phong tục không cho thấy những sở thích cao quý tự nhiên của tác giả, thì nó có nguy cơ cực kì nhạt nhẽo và thậm chí […] hoàn toàn vô ích. Nếu Balzac đã biến thể loại bình dân này thành cái gì đó đáng ngưỡng mộ, luôn rất tò mò và thường là cao cả, đó là vì ông đã ném vào đó cả cuộc đời mình (sđd, t. II, tr. 121). Tóm lại, ông cả quyết rằng "thể loại con hoang này có lĩnh vực thực sự vô hạn (sđd, t. II, tr. 119) phải được cứu bằng việc áp dụng tài năng đặc biệt nào đó, giống như "nghệ thuật nói hay".↩

P. Martino, *Tiểu thuyết hiện thực dưới thời Đế chế* 2, sđd, tr. 98. Trong một phê bình dữ dội về một diễn văn của Musset ở Viện Hàn lâm, Flaubert chỉ trích sự phân bậc của các thể loại và sự yếu mềm đối với thái độ ấy (Xem thêm G. Flaubert, Thư gửi Louise Colet", 30.5.1852, *Thư từ,* t. II, tr. 421).↩

Planche, *Chân dung văn học,* t. II, tr. 420, trích theo J. Bruneau, *Bước đầu văn chương của Gustave Flaubert,* sđd, tr. 111.↩

Trích theo E. Batavier, *Trận chiến hiện thực 1844-1857,* sđd, tr. 329.↩

Nhân nói tới sự lựa chọn giữa những "trường phái lớn" khác nhau, người ta có thể chỉ ra rằng sự đối lập giữa nghệ thuật và tiền bạc, giữa văn hóa và kinh tế là một trong những mô thức cảm nhận và đánh giá căn bản nhất của nơi thai nghén sự ưu ái được gọi là tập tính [habitus]

(Xem thêm P. Bourdieu, *Giới quý tộc Nhà nước, những trường lớn và tinh thần tập thể,* Paris, Minuit, 1989, tr. 225).↩

E. Zola, *Tác phẩm toàn tập,* Paris Bemouard, 1927-1939, tập XLI, tr. 153.↩

E. Zola, *Tác phẩm toàn tập,* Paris Bemouard, 1927-1939, tập XLI, tr. 157.↩

W. Asholt, Vấn đề của *Tiền bạc*. Vài nhận xét nhân nói tới những văn bản văn chương đầu tiên của Vallès", *Tạp chí nghiên cứu Vallès,* số 1,1984, tr. 5-15.↩

G. Flaubert, "Thư gửi Edma Roger de Genettes", *Thư từ 30.W.1856,* P., t. II, tr. 643-644.↩

G. Michaut, *Những trang phê bình và lịch sử văn chương,* 1910, tr. 117, trích theo P. Martino, *Tiểu thuyết hiện thực dưới thời Đế chính* 2, sđd, tr. 156-157.↩

E. Duranty, *Chủ nghĩa hiện thực,* số 5, 15.3.1857, trích theo R. Deschannes và R. Dumesnil, *Chung quanh Flaubert,* Paris, Mercure de France, 1912.↩

Paul de Kock (1793-1871) là nhà văn bình dân, nổi tiếng viết nhanh và táo tợn về thị dân Pans. Ông còn viết cả kịch vaudeville, ca khúc bình dân… (ND).↩

G. Flaubert, "Thư Louise Colet", 20.9.1851, *Thư từ,* P., t. II, tr. 5.↩

G. Flaubert, "Thư gửi Louise Colet", 13.9.1852, *Thư từ,* P., t. II, tr. 156.↩

G. Flaubert, "Thư gửi Ernest Feydeau", 11.12.1857, *Thư từ,* P., t. II, tr. 782.↩

G. Flaubert, "Thư gửi Louis Bouilhet", 2-10.8.1854, *Thư từ,* P., t. II, tr. 563-564.↩

Trích theo A. Albalat, *Gustave Flaubert và bạn bè,* sđd, tr. *68*.↩

Hãy chỉ lấy một thí dụ. Eugène Scribe, cực kì nổi tiếng trên lĩnh vực kịch vui từ những năm đầu thập niên 1830 cho tới thời Đế chính 2 trong các vở *Betrand và Raton* (1833) và *Tình đồng chí* (1837) đã sáng tạo những tình huống (chẳng hạn những tranh cãi và sự đối đầu trong những nhóm chính trị và văn chương của vở thứ hai) và những quan sát (lời lẽ vỡ mộng của bá tước Rantzau về những cuộc cách mạng trong vở thứ nhất), ở đó người ta nhận ra hình thức thô mộc của một vài chủ đề kiểu Flaubert (xem thêm B. Froger và S. Hans "Hài kịch Pháp thế kỉ XIX: một danh mục văn chương và chính trị", *Tạp chí lịch sử sân khấu,* quyển XXXVI, số 3, tr. 260- 275).↩

E. Zola, *Các nhà tiểu thuyết tự nhiên chủ nghĩa,* Paris, Fasquelle, 1923, tr. 184-186.↩

Ông tự tưởng là có tài châm chọc những kẻ bóng mỡ (haute graisse) và ông cho la mình mạnh trong việc làm bật thắt lưng của những kẻ bụng phệ hiếu kì vì cười nhờ những câu pha trò nhạt nhẽo ở rạp cầu Mới. Kiệt tác của mình với ông là trò hề giận dữ được đổi tên là *bước chân của chủ nợ,* mà ông báo cho Gautier và họ nhảy cùng nhau ở Neuilly với những lối vặn vẹo kiểu aissaouas và thầy tu hồi giáo. - Đó là sân khấu, ông vừa kêu lên vừa ngã sấp xuống divan, nức nở - đó là sự thật" (E. Bergreat, *Kỉ niệm về một đứa trẻ của Paris,* sđd, tr. 132).↩

G. Flaubert, "Thư gửi Louise Colet", 12.12.1853, *Thư từ,* P., t. II, tr. 429. Chủ đề này trở đi trở lại ám ảnh trong suốt thời gian ông viết *Bà Bovary*.↩

Tác giả muốn nhắc tới một chi tiết thường được coi là điển hình cho nỗ lực viết văn cẩn trọng của Flaubert. Nhà văn này thường xuyên đọc to lại những đoạn văn đã viết để tìm được những hiệu quả tối ưu (ND).↩

G. Flaubert, "Thư gửi bá tước René de Maricourt", 8.9.1865, *Thư từ*, C., t. V, tr. 179.↩

Như trong *Tạp chí Hai thế giới* 6.1874, Duvergier de Hauranne tố cáo Manet và những người giống ông như một *mối nguy hiểm* chính trị: "Chúng ta ở đây chạm tới cái mà người ta có thể gọi là nền dân chủ nghệ thuật. Nền dân chủ này chống lại những sự nhạt nhẽo tư sản và những vi phạm phóng khoáng của sự xa xỉ tư sản; nhưng phần lớn thời gian nền dân chủ ấy chỉ biết bắt chước những sự nhạt nhẽo, và nó thường nguy hại như nghệ thuật được nó chấp nhận cải cách. Tham vọng là lí tưởng hóa cái tầm thường bằng sự dư thừa chính cái tầm thường và thoát bỏ sự nhàm chán bằng chính việc sử dụng điều sáo rỗng" (Trích theo J. Lethève, *Chủ nghĩa ấn tượng và chủ nghĩa tượng trưng trước báo chí*, Paris, A. Colin, 1959, tr. 73-74).↩

G. Flaubert, "Thư gửi Louise Colet", 27.3.1853, *Thư từ*, P., t. II, tr. 287.↩

Trích theo B. Weinberg, *French Realism. The Critical Reaction 1830-1870*, New York, Londre, Oxford University Press, 1937, tr. 165. Một phân tích về các lập luận, được tác giả thông kê một cách tỉ mỉ, được các đối thủ và những người bảo vệ chủ nghĩa hiện thực sử dụng cho thấy cuộc tranh cãi và sự bất đồng chỉ là những điều có thể, vì các đối thủ ngầm thống nhất với nhau về một tổng thể những tiền giả định chung, kiểu như sự đối lập giữa hiện thực và thi ca, sao chép, bắt

chước hay tái tạo và phong cách, nghiên cứu về sự lịch lãm, sự lựa chọn…↩

Các tiểu thuyết công nghiệp mà ngày nay gọi là những *best-seller* dường như tuân theo (cần kiểm tra giả thiết này) một quy luật ngược lại của ý định kiểu Flaubert: vẽ một cách tầm thường điều đặc biệt (theo định nghĩa thông thường nhất của nó), gợi ra các tình huống và những nhân vật đặc dị, nhưng theo quy luật của lương thức và bằng thứ ngôn ngữ viết đời thường nhất, có khả năng đem lại cho nó một sự nhìn nhận gần gũi.↩

A. Claveau, "Thư Pháp-Ý", 7.5.1857, trích theo G. Flaubert, *Thư từ*, P., t. II, tr. 1372.↩

A. Albalat, *Gustave Flaubert và bạn bè*, sđd, tr. 43.↩

Luc Badesco, *Thế hệ thơ ca từ I860*, sđd, số 74.↩

A. Albalat, *G. Flaubert và bạn bè*, sđd; L. Badesco, *Thế hệ thơ ca I860*, sđd. Rõ ràng là lịch sử chiếm một vị thế rất quan trọng trong trường văn học: các nỗ lực của ông để trở nên "chân thật" hơn, "khách quan" hơn như người ta nói khi ấy không loại trừ ý muốn trở nên "văn chương" hơn. Những đánh giá về các nhà sử học khác nhau như Thiers, Mignet hay Michelet luôn có bao hàm văn phong của họ và người ta khen Michelet là một "nhà ảo thuật về văn phong".↩

Trong một bài báo phân tích chi tiết cuộc tranh luận giữa tác giả của *Salammbô* và nhà khảo cổ Froehner, nhất là tất cả những gì mà câu trả lời của Flaubert mang đến về câu hỏi đối với vị thế của văn học trước khoa học, Joseph Jurt cho thấy là Flaubert tìm kiếm ở khoa học một phong cách lí tưởng (sự chính xác) và một mô hình nhận thức (lí tưởng khách quan) (J. Jurt, "Vị thế của văn học trước khoa học",

Viết tách ở Pháp trong thế kỉ XIX, Montréal, Longueil, 1989, tr. 175-192).↩

G. Flaubert, "Thư gửi Louise Colet", 7.10.1853, *Thư từ*, P., t. II, tr. 450.↩

J. Bruneau, *Những bước đầu văn chương của Gustave Flaubert*, sđd, tr. 112 sq.↩

P.G. Castex (Flaubert, *Giáo dục tình cảm*, Paris, CDU, 1962) so sánh thái độ của Rạsstignac ở nghĩa địa Pere Lachaise (lời thách thức nổi tiếng ném ra với kinh thành bởi một kẻ tiểu tư sản tỉnh lẻ đang lên: *Giờ còn hai chúng ta)* với hành vi của Frédéric trong cùng tình huống chỉ là "ngắm phong cảnh trong khi người ta thốt lên câu chuyện", bu ồn, và khác với Rastignac trong bữa tiệc cuối cùng thì đi ăn tối với bà De Nucingen, bỏ qua việc nắm lấy cơ hội mà bà Dambreuse chìa cho chàng ta.↩

G. Flaubert, "Thư gửi Caroline Flaubert", 14.10.1869, *Thư từ*, tập VI, tr. 82.↩

"Chính xác như chúng tôi thời trẻ; mọi người thuộc thế hệ tôi đ ều tìm lại được mình ở *đó"* (G. Flaubert, "Thư gửi Cô Leroyer de Chantepie", 13.12.1866, *Thư từ*, t. V, tr. 256).↩

Là người bạn thân của Flaubert (họ cùng đi du lịch Trung Đông, trong thời gian đó Maxime Du Camp rất chăm chút tình bạn, còn Flaubert thì bỏ lơ), d ần d ần Maxime Du Camp đối với Flaubert trở thành một dạng cái bóng (repoussoir) v ề mặt đạo đức và thẩm mĩ (mà ông đoạn tuyệt quan hệ vào năm 1852). Theo hướng này, Ehl Camp chính là phản đ ề của Flaubert: người thay vì tạo nên trường lại được các sức mạnh của trường tạo nên; người bằng việc chứng tỏ mình là

kẻ bảo thủ sâu sắc trong vũ trụ của riêng mình lại luôn hướng tới (và được suy nghĩ) sự tiên phong trong lĩnh vực chính trị. Cho nên bị tham vọng thúc đẩy, ông chỉ còn nghĩ tới nghệ thuật xã hội và thơ ca hữu ích: ông biểu dương tàu thủy hơi nước và xe lửa, trở thành chủ báo và lui tới các salon để "tiến thân".↩

G. Flaubert, "Thư gửi G. Sand", 12.1875, *Thư từ,* C., t. VII, tr, 281.↩

Albert Thibaudet đã xác định mốc cho "xu thế tiến tới sự cân bằng và tới những tương phản", điều mà ông gọi là "cái nhìn bằng hai mắt" của Flaubert: "Cách thức cảm nhận và suy tư của ông là để nắm được, tựa như gắn thành cặp, những sự đôi lập, những sự cực hạn của cùng một loại, và để tạo nên từ hai cực của một thể loại, từ hai hình ảnh phẳng, một ảnh nổi" (A. Thibaudet, *Gustave Flaubert,* tr. 89, dẫn theo L. Cellier, "Giáo dục tình cảm". *Lưu trữ văn chương hiện đại,* 1964, quyển III, số 56, tr. 2-20). Còn Leon Cellier thêm vào loạt những cặp đó mà tôi đã xác định được trong nghiên cứu của mình về *Giáo dục tình cảm* thứ tạo nên Sénécal và Deslauriers. Ông nhận thấy rằng Senecal thuộc về Deslauriers thứ mà Deslauriers thuộc về Frederic: Deslauriers bảo vệ Senecal, cho chỗ ở giống như Frederic làm với Deslauriers; Senecal rời khỏi rồi lại quay lại với Deslauriers, anh dùng nó (tái tạo thái độ từng là của Frederic đối với Deslauriers); họ đều phục vụ chế độ độc tài, người này giống như quận trưởng, người kia như nhân viên cảnh sát.↩

Việc từ chối tham gia, phụ thuộc hoặc được xếp loại được thể hiện không ngừng, nhất là khi Louise Colet tìm cách tuyển mộ Flaubert trong việc tạo ra một tờ tạp chí: "Nhưng về việc thực sự tham gia dù vào cái gì trong giới hạ lưu, không! Không! Nghìn lần không! Tôi

không hề muốn là thành viên một tờ tạp chí, một hội đoàn hay một nhóm hàn lâm còn hơn cả là ủy viên thành phố hay sĩ quan vệ quốc quân" (G. Flaubert, "Thư gửi Louise Colet", 31.3.1853, *Thư từ*, t. II, tr. 291; hoặc "Thư gửi Louise Colet", 3.5.1853, sđd, tr. 323).↩

P. Martino, *Tiểu thuyết hiện thực dưới thời Đế chính 2*, sd, tr. 25.↩

G. Flaubert, "Thư gửi Louise Colet", 25.6.1853, *Thư từ*, P., t. II, tr. 362, hoặc: "Sông Hằng không thơ mộng hơn lạch Bièvre, mà lạch Bièvre cũng không thơ mộng hơn sông Hằng. Hãy cảnh giác, chúng ta sẽ lại rơi vào như thời bi kịch cổ điển thói quý tộc của các đề tài và cầu kì của từ ngữ. Người ta sẽ thấy rằng những lối nói cặn bã tạo hiệu quả tốt cho phong cách, như xưa kia người ta làm bạn thấy phong cách dễ chịu bằng những từ ngữ chọn lọc. Lối tu từ đã *quay trở lại*, mà vẫn là tu từ thôi" (G. Flaubert, "Thư gửi J. K. Huysmans", 2.3.1879, *Thư từ*, t. VIII, tr. 225).↩

Đó là điều mà các nhà hiện thực chủ nghĩa - mà Flaubert chống lại - không hiểu, và sau họ, tất cả những nhà bình luận - như ngày nay người ta thấy nhân nói đến những người theo đuôi chủ nghĩa tân cổ điển [pompier] muốn rằng một cuộc cách mạng thẩm mĩ nhất định phải gắn với một cuộc cách mạng chính trị (theo nghĩa thông thường của từ ngữ) cả trong nguyên nhân lẫn kết quả: họ có thể tranh luận để biết liệu có phải những người đã hoàn thành cuộc cách mạng không tách rời một cuộc cách mạng chính trị đặc biệt (nghĩa là được hoàn thành *bên trong* của trường) - giống như cuộc cách mạng ấn tượng chủ nghĩa chống lại Viện Hàn lâm và Salon - tiến bộ hay bảo thủ hơn về mặt chính trị so với những người lật đổ chính quyền (việc sử dụng vốn từ gốc gác chính trị, giống như khái niệm tiền phong, góp phần lớn vào sự lẫn lộn này). Câu trả lời cho vấn đề sai lầm này do thế

không thể chỉ còn phụ thuộc vào những khả năng chính trị của những nhà sử học vốn chỉ có thể đối lập với nhau vì họ có điểm chung là không hề biết tới sự tự chủ của trường và điểm đặc biệt của những cuộc đấu tranh diễn ra trong đó.↩

"Thư gửi Louise Coiet", 16.2.1852, *Thư từ,* P., t. II, tr. 31.↩

C. Baudelaire, *Oeuvres complètes,* sđd, t. II, tr. 112-113.↩

C.Baudelaire, *Oeuvres complètes,* sđd, t. II, tr. 112-113.↩

C.Baudelaire, *Oeuvres complètes,* sđd, t. II, tr. 117-118..↩

Trích theo B. Wienberg, *French Realism: The Critical Reaction,* nt, tr. 162.↩

L. Badesco, *La Génération poétique de 1860,* sđd, tr. 304-306.↩

G. Merlet, *Revue européenne,* 15.6.1860, trích theo B. Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction,* sđd, tr. 133.↩

G. Flaubert, "Thư gửi George Sand", 23-24.01.1867, *Thư từ,* C., t. V, tr. 271.↩

G. Flaubert, "Thư gửi Ernest Feydeau", 10.1859, *Thư từ,* C., t. IV, tr. 340. Monet sẽ nhắc đến - hầu như giống hệt - sự thờ ơ tuyệt đối này của con mắt nghệ sĩ: "Một ngày, đứng trước một cái tủ đầu giường người chết là chính tôi và vô cùng thân thuộc với tôi, tôi ngạc nhiên dán mắt vào sự phanh phui đầy bi kịch, bằng hành động tìm kiếm một cách máy móc sự kế tiếp, để nhìn sự tương hợp những màu sắc bị xuống cấp được cái chết vừa áp cho khuôn mặt bất động. Những tông màu lơ, vàng, xám, tôi biết gì nào? Tôi đến từ đó đấy…" (G. Clemenceau, *Claude Monet, Les Nymphéas,* 1928, tr. 19-20, trích theo Venturi, *De Manet tới Lautrec*, Paris, A. Michel, 1953, tr. 77).↩

Có lẽ Flaubert muốn nói tới Pierre Clément Eugène Pelletan (1813-1884), nhà văn đồng thời là nhà báo và chính khách cộng hòa đương thời. Giống như Lamartine, vừa là một nhà thơ và một chính khách, Pelletan có niềm tin mạnh mẽ ở sự tiến bộ của xã hội (ND).↩

G. Flaubert, "Thư gửi Louise Colet", 22.04.1853, *Thư từ,* P., t. II, tr. 313.↩

Vào khoảng từ 1862, một nhóm các nhà văn, nhà báo và nhà khoa học gặp gỡ hai lần một tháng ở quán Magny (Paris), trong số đó có thể có vài gương mặt tiêu biểu như Sainte-Beuve, T. de Gautier, Flaubert, Maupassant, H. Taine, I. Tourgueniev, anh em Goncourt… (ND).↩

G. Flaubert, "Thư gửi Louise Colet", 11.05.1853, *Thư từ,* P., t. II, tr. 330.↩

G. Flaubert, "Thư gửi George Sand", 01.12.1872, *Thư từ,* C., t.VI, tr. 457.↩

Flaubert, người luôn từ chối lập gia đình, coi việc lấy vợ của những người thân, như Alfred Le Potevin hay Ernest Chevalier, như một sự quy thuận với chủ nghĩa bảo thủ, điều đó đôi khi gây cho ông sự bài xích và đôi khi lãan cả sự châm chọc. Lập gia đình, đó là can dự vào một sự tồn tại "bếp núc" (xem thêm M. Nadeau, *Gustave Flaubert nhà văn,* Paris, các bức thư mới - Maurice Nadeau, 1980, tr. 75-76).↩

G. Flaubert, "Thư gửi George Sand", 28.10.1872, *Thư từ,* C., t. VI, tr. 440.↩

B. Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction,* sđd, tr. 172 và 164.↩

G. Flaubert, "Thư gửi Huysmans", t2-3.1872, *Thư từ,* C., t. VIII, tr. 224.↩

R. Descharmes và R. Dumesnil, *Chung quanh Flaubert,* sđd, tr. 48. Cũng những phân tích về thất bại của *Giáo dục tình cảm* có ở trong phần Thư từ: "về mặt thẩm mĩ mà nói, thiếu một *tầm nhìn giả*. Vì phải kết hợp sơ đồ lại nên sơ đồ biến mất. Toàn bộ tác phẩm nghệ thuật buộc phải có một điểm chung, một đỉnh cao, *tạo nên một kim tự tháp,* hay là anh sáng phải đập lên một đỉnh của ngọn. Thế mà không có gì hết trong cuộc sống. Nhưng Nghệ thuật không phải là Tự nhiên! (G. Flaubert, Thư gửi bà Roger de Genettes", *Thư từ,* C., t. VIII, tr. 309).↩

Xem A. Viala, *Sự sinh thành của nhà văn,* Paris, Minuit 1984. Cần tránh tạo thành chỉ mục có một dạng phần đầu tuyệt đối những dấu hiệu đầu tiên của việc thiết chế hóa nhân vật nhà văn, giống như sự xuất hiện những bậc đặc biệt được thừa nhận. Quả thực, tiến trình này từ lâu đã rất mơ hồ, thậm chí mâu thuẫn nhau, trong chừng mực ở đó các nghệ sĩ cần phải trả tiền cho một sự phụ thuộc mang tính quy chế đối với Nhà nước bằng sự thừa nhận và quy chế chính thức mà Nhà nước dành cho họ. Chỉ vào cuối thế kỉ XIX thì hệ thống các đặc điểm cấu thành của một trường tự trị mới được tập hợp (khả năng thụt lùi tới một sự dị trị không bị loại trừ vĩnh viễn, giống như khả năng bắt đầu ngày hôm nay, thuận cho một sự quay trở lại với các hình thức mới của Mạnh Thường Quân - công hay tư - và do dấu ấn tăng lên của báo chí).↩

Nếu các họa sĩ, trừ Courbet ra, hiếm khi viện đến những biện minh quần chúng, có thể là vì họ không phải đương đầu với vấn đề phát hành khải lượng lớn, vì rằng sản phẩm của họ là duy nhất và với một

giá tương đối cao tính theo đơn vị và vì thành công duy nhất của họ mà họ có là thành công trong giới thượng lưu, trong những hiệu ứng xã hội g`ân với các thành công của sân khấu.↩

V`êưu thế của khoa học vào những năm 1880, xem thêm D. Monet, *Lịch sử văn chương,* Paris, Larousse, 1927, tr. 11-14.↩

Nhất là ở những nhà văn có liên quan đến Sân khấu tác phẩm như Felix Fénéon, Louis Malaquin, Camille Mauclair, Henri de Regnier hay Saint-Pol-Roux.↩

Impulsionnisme, tạm dịch là "đẩy luận", chỉ những người chấp nhận lực đẩy chứ không phải lực hút vào thời đại mà những khám phá của Newton hẵng còn bị phản đối. Ngay cả khi sự hiển nhiên toán học buộc hai phái phải chấp nhận kết quả cũng như các định luật, thì họ vẫn tiếp tục sau đó tranh luận trong ca thế kỉ, P. Janet, *Tạp chí Hai Thế giới,* 1.5.1874, tr. 90 (ND).↩

Xem C. Charles, *Cuộc khủng hoảng thời kì tự nhiên chủ nghĩa,* Paris, PENS, 1979, tr. 27- 54.↩

Bức thư ngỏ của năm nhà văn - thuộc lớp tự nhiên chủ nghĩa thứ ba - gửi Zola sau khi cuốn tiêu thuyết của ông ra đời. Một mặt họ thừa nhận tài năng của ông, mặt khác trách cứ ông đã t`âm thường hóa và sa vào tính chất thương mại của văn chương (ND).↩

Học thuyết đối lập với chủ nghĩa duy vật và tách Thượng đ`ê khỏi thế giới, linh h`ôn khỏi cơ thể (ND).↩

Xem thêm R. Ponton, "Sự sinh thành của tiểu thuyết tâm lí. Vốn văn hóa, vốn xã hội và chiến lược văn chương cuối XIX", Kỉ yếu nghiên cứu khoa học xã hội, số 4, 7.1975, tr.66-81.↩

Từ 1876 đến 1880, Zola đã bảo vệ một sân khấu tự nhiên chủ nghĩa trong mục phê bình sân khấu của mình (Xem thêm E. Zola, *Chủ nghĩa tự nhiên trong sân khấu, tác phẩm toàn tập,* sđd, t. XXX, *Các nhà viết kịch của chúng ta,* nt, t. XXXIII).↩

J.-J. Roubine, *Sân khấu và dàn cảnh 1890-1980,* Paris, PUF, 1980.↩

Một trong bốn trường trung học có uy tín nhất của Pháp được Napoléon thành lập năm 1803 và nổi bật bởi sự ưu trội của học sinh về thành công cũng như thành phần xuất thân - chủ yếu là con nhà tư sản giàu có. Trong số giáo viên của trường có thể nhắc đến, J. Jaurès, S. Mallarmé, M. Pagnol, J. P. Sartre, M. Merleau-Ponty…, và các học sinh như H. Bergson, J. Cocteau, P. Valéry, M. Proust và cả cựu vương Bảo Đại… (ND).↩

Xem thêm R. Ponton, *Trường văn học Pháp từ 1865 tới 1905,* Paris, luận án EHESS, 1977 và J. Jurrt, "Tính đồng đại văn chương và quan hệ các lực. Trường thi ca những năm 80", *Tác phẩm và phê bình,* tập XII, số 2, 1987, tr. 19-33.↩

J. Huret, *Điều tra về sự tiến triển văn chương,* p. Charpentier 1891, tái bản với chú thích và lời dẫn của Daniel Grojnowski, Vanves, Thot, 1982, tr. 158.↩

Florian-Parmentier, *Văn học và Châu Âu. Lịch sử văn học Pháp từ 1885 tới nay,* Paris, Eugène Figuiere, 1914, tr. 292-293.↩

Florian-Parmentier, *Văn học và Châu Âu. Lịch sử văn học Pháp từ 1885 tới nay,* Paris, Eugène Figuiere, 1914, tr. 292-293.↩

Tiêu biểu cho chế độ mới được thiết lập trong trường văn học, cuộc điều tra được tiến hành với sáu mươi tư nhà văn (được xuất bản

trong *Tiếng vang Paris* từ ngày 5.3 đến 5.7.1891) cho thấy rõ ràng thứ triết lí mới của lịch sử, thứ triết lí của sự vượt thoát thường trực, với ba câu hỏi được nêu ra: "1. Chủ nghĩa tự nhiên có ốm yếu không? Có chết không? 2. Có thể cứu nó dược không? 3. Cái gì có thể thay thế nó?".↩

Nhất là Florian-Parmentier, *Văn học và Thời đại,* sđd, xem thêm Muller và G. Picard, *Các xu hướng hiện tại của văn học Pháp,* 1913; G. Le Carborel và C. Vellay, *Văn học đương đại,* Paris, Mercure de France, 1905.↩

Xem thêm R. Wohl, *The Generation of 1914,* Cambridge, Havard University Press, 1979. Lối diễn đạt nguyên mẫu của lí thuyết này về các thế hệ, vốn trở thành một trong những "phương pháp" được chấp nhận trong văn học (với nghiên cứu về "các thế hệ văn chương") và trong chính trị ("các thế hệ chính trị") là cuốn sách của Francois Mentré, *Les Générations sociales* (Paris, 1920), cuốn sách xây dựng khái niệm "thế hệ xã hội" giống như "sự thống nhất tình thần" được tạo nên chung quanh một "trạng thái tập thể".↩

Nguyên văn *teutonique* với ý miệt thị, ở đây hàm ý các thành tựu khoa học của Marx, Weber… (ND).↩

Huret, *Điều tra về sự tiến triển văn chương,* sđd, tr. 160.↩

Xem thêm C. Charle, "Trường văn học và trường quyền lực. Các nhà văn và vụ Dreyfus", *Biên niên ESC* số 2, 3.4.1977, tr. 240-264.↩

Quan niệm chính trị một cách thực tiễn ở phương Tây từ thời O. von Bismark nhằm tính toán cân bằng các giá trị và lợi ích quốc gia trong quan hệ quốc tế, nó mang cả nghĩa tiêu cực lẫn tích cực (ND).↩

Về sự tiến triển của khái niệm "lí trí Nhà nước" [raison d'Etat] như thứ lí trí đặc thù, không thể quy giản vào "lí trí đạo đức" cũng như "lí trí thần học", xem thêm E. Thuau, *Lí trí nhà nước và Tư tưởng chính trị thời Richelieu,* Paris, Đại học Paris, 1966.↩

Tiện đây, người ta thấy sự phi lí hoàn hảo của những quy luật lớn theo xu hướng tựa như quy luật cho rằng các trí thức thua trong quyền lực chính trị trong chừng mực họ chiến thắng trong sự tự chủ: quả thật, như người ta thấy, chính bản thân hình thức của quyền lực thay đổi tới mức không có nhiều ý nghĩa lắm trong việc so sánh quyền lực phê bình và phủ định của một Zola hay của một Sartre với quyền lực phụ thuộc của một Corneille hay một Racine.↩

Về logic đặc thù của một trường chính trị, xem P. Bourdieu, "Trình diễn chính trị. Các yếu tố cho một lí thuyết về trường chính trị". *Kỉ yếu hội thảo khoa học xã hội,* số 36-37, 1981, tr. 3-4.↩

C. Baudelaire, trích theo A. CassagnF., *Lí thuyết về nghệ thuật vị nghệ thuật,* sđd, tr. 81.↩

C.M. Leconte de Lisle, "Thư gửi Louis Menard", 7.9.1849, trích theo P. Lidsky, *Các nhà văn chống lại Công xã,* sđd.↩

Xem thêm E. Zola, *Những sự căm ghét của tôi,* Paris, Fasquelle, 1923, tr. 322 và 330. Cũng nhân nói đến Courbet và Proudhon: "Với ông ta một tấm vải vẽ là một đề tài; hãy vẽ nó bằng màu đỏ hay xanh, không quan trọng lắm! […] Ông ta bình luận, ông ta ép bức tranh mang ý nghĩa nào đó; bằng hình thức không từ nào". Hay là "nghệ thuật của tôi, ngược lại, là một sự phủ định với xã hội, một sự khẳng định của cá nhân, ngoài mọi quy tắc và mọi sự cần thiết xã hội" (E. Zola, sđd, tr. 35-36,39).↩

Chỗ này, tôi dựa trên nghiên cứu được tôi thực hiện nhân nói đến *cuộc cách mạng tượng trưng* được Manet hoàn thành, và tôi đã giới thiệu những kết quả ban đầu (về Hàn lâm viện và con mắt hàn lâm viện) trong P. Bourdieu, "Việc thiết chế hóa sự phi quy tắc [anomie]", *Tập san bảo tàng quốc gia nghệ thuật hiện đại*, số 19-20, tr. 6-19. Tôi muốn giới thiệu ở đây một *sơ đồ giản hóa* các trao đổi giữa các họa sĩ và nhà văn, mà người đọc sẽ có trách nhiệm làm giàu và bổ sung ý nghĩa.↩

Anomie là khái niệm do nhà xã hội học E. Durkheim dùng lần đầu năm 1893 miêu tả sự giảm bớt dần các kiểm soát truyền thống về mặt luật tắc đối với các hành vi trong xã hội hiện đại. Đặc biệt trong nghiên cứu về sự tự tử, hiện tượng liên quan đến sự thiếu vắng các định chế đạo đức hoặc giá trị, ông viết rằng "Anomie trong xã hội hiện đại chúng ta là một yếu tố điều chỉnh và đặc thù với sự tự tử; nó là một trong những nguồn gốc được cung cấp bởi sự ngẫu nhiên hàng năm". Có thể đặt *anomie* trong mối quan tâm với *tự chủ* (autonomie) và *dị trị* (hétéronomie). Chúng tôi tạm dịch là sự *phi quy tắc* (ND).↩

C. Baudelaire, *Tác phẩm toàn tập*, sđd, t. II, tr. 312.↩

J. C. Sloane, *French painting between the Past and the Present Artist, Critics and Tradition from 1848 to 1870,* Princeton University Press, 1951, tr. 77.↩

E. Zola, *Những sự căm ghét của tôi*, sđd, tr. 34.↩

C. Pissarro, *Những bức thư gửi con trai Lucien,* Paris, Albin Michel, 1950, tr. 44.↩

A. Gide, *Bọn làm bạc giả,* Paris, Gallimard, bộ "Folio", 1978, tr. 30.↩

Các phân tích bản chất và các định nghĩa hình thức quả là không thể che giấu rằng việc khẳng định điều đặc thù của "chất văn" hay của "chất họa" và việc không thể quy giản nó vào mọi hình thức diễn đạt khác là không thể tách rời với sự khẳng định tính tự chủ của trương sản xuất mà nó vừa giả định vừa tăng cường. Chính là như thế, như ta sẽ thấy, nên việc phân tích cái xu thế thẩm mĩ thuần túy tương ứng với những hình thức tiên tiến nhất của nghệ thuật là không thể tách rời việc phân tích tiến trình tự chủ hóa của trường sản xuất.↩

E. Zola, *Những sự căm ghét của tôi,* sđd, tr. 68 và 81. Logic của sự chuyển dời sang văn học của các phạm trù được phát minh nhân nói đến hội họa có thể thấy rõ trong nguyên tắc được ông nêu ra nhân nhắc tới Hugo, nguyên tắc hẳn là định nghĩa thẩm mĩ *hiện đại* - như là chủ quan luận cực đoan - chống lại xu hướng chuyên chế của thẩm mĩ Hàn lâm viện: "Không nhất thiết cần có giáo lí văn chương; mỗi tác phẩm đều độc lập và đòi hỏi được đánh giá riêng rẽ" (E. Zola, sđd, tr. 98). Hoạt động nghệ thuật không bị chi phối bởi những quy tắc đã tồn tại từ trước không thể được đánh giá theo một tiêu chí siêu nghiệm. Hành vi đó tạo ra các quy tắc của riêng mình, và mang đến cùng với nó cách thức đánh giá của riêng mình.↩

Dù các dữ liệu đã cũ - chúng được thu thập vào năm 1976 - thì các nghiên cứu này dựa trên đó vẫn giữ lại ở đây toàn bộ giá trị của chúng đối với thời kì hiện nay (như người ta đã gợi ý bằng việc chỉ ra, đây đó, một vài sự tương ứng hiện nay về tác nhân hay về thiết chế đã biến mất, hay bằng việc nêu ra một vài chỉ dẫn về những sự thay đổi ở những tác nhân vẫn còn tiếp tục tồn tại). Những thay đổi diễn ra trong sân khấu cũng như trong thế giới các phòng trưng bày hay nhà xuất bản dường như không tác động sâu sắc tới cấu trúc được nêu ra bởi các nghiên cứu theo lối kinh nghiệm tiến hành trong một trạng thái

xuất hiện trước các vũ trụ này (Mối quan tâm làm xuất hiện các đại lượng bất biến và nắm được những sự tương đồng đã đưa tôi tới việc bỏ qua hoặc xếp xuống hàng thứ yếu *các tính chất đặc biệt* của các trường khác nhau, nhất là văn học và nghệ thuật, để chỉ ra trong công việc *khám phá* những nguyên tắc phân chia mà các trường khác nhau có điểm chung và chúng đã tổ chức cả hoạt động của những trường sản xuất văn hóa khác nhau lẫn cảm nhận mà chúng ta có về các trường đó).↩

Các ngoặc kép từ nay đánh dấu rằng đó là "nền kinh tế" theo nghĩa hẹp của nhà kinh tế.↩

Các độ dài không giống nhau của thời gian trong vòng quay sản xuất làm cho việc so sánh các bản báo cáo hằng năm của các nhà xuất bản khác nhau là không có ý nghĩa: bản thống kê hăng năm mang đến một ý tưởng càng không thích đáng hơn về tình trạng thực của doanh nghiệp vì người ta xa rời hơn những doanh nghiệp có vòng chu chuyển nhanh, nghĩa là phần các sản phẩm có chu trình dài tăng lên. Quả thực, chẳng hạn khi đó là đánh giá các kho, người ta có thể ghi vào sổ hoặc *giá thành sản xuất,* hoặc *giá bán,* hoặc không chắc lắm là *giá giấy*. Những cách thức đánh giá khác nhau này hợp lí một cách rất không cân đối tuy theo người ta xem xét các nhà xuất bản "thương mại" - đối với họ kho rất nhanh chóng trở lại trạng thái giấy in, hay các nhà xuất bản mà kho trở thành một thứ vốn có xu hướng liên tục chứa giá trị. ↩

Tại NXB Laffont (và cả ở những nhà xuất bản khác ít phụ thuộc hoàn toàn hơn vào logic của thị trường như Albin Michel), các bản dịch cuốn sách nước ngoài dường như tuân theo một logic thực sự có tính văn chương hơn.↩

Đây là tên ba tủ sách nổi tiếng của Gallimard lần lượt gồm các loại sách tinh hoa văn học, sách bỏ túi (vì bán rất chạy) và sách tư tưởng thuộc hàng kinh điển (ND).↩

Thời gian trôi qua kể từ ngày cuộc điều tra cho phép thấy rằng Nhà xuất bản Minuit, đạt tới vị thế tổ chức được thừa nhận (nhất là với giải Nobel của Samuel Beckett và Claude Simon), có thể cố gắng tích lũy, cho một thời điểm (theo một logic được quan sát trong trường hợp phòng tranh Denise René), các ưu thế của xu thế khổ hạnh tien phong chủ nghĩa và các lợi ích của thành công thương mại, bằng các chiến lược của trò chơi kép, mà tiểu thuyết của Jean Rouaud, giải Goncourt, là một ví dụ tiêu biểu (xem thêm B. Simonot, "Giải Goncourt, một sự tự do bị theo dõi", *Liberation, Tạp chí châu Âu về sách,* 12.1991, số 8, tr. 21).↩

Chính cái logic này làm cho nhà xuất bản-nhà khám phá (mà Maurice Nadeau hẳn là một trong những ví dụ tiêu biểu nhất) luôn được trưng ra để xem những "khám phá" của nó bị biến chất do các nhà xuất bản ở vị thế tốt hơn hay được thừa nhận hơn, những nhà xuất bản này mang đến danh tiếng, tên tuổi, ảnh hưởng của họ tới với các ban giám khảo các giải thưởng và quảng cáo và các quyền tác giả cao hơn.↩

Nếu người ta chỉ giới hạn ở vài điểm quy chiếu trong một tập hợp vô hạn [continuum] (hiển nhiên có những vị thế trung gian giữa Durand-Ruel và Denise René), người ta thấy rằng, bằng sự đối lập với phòng tranh Sonnabend tập hợp các họa sĩ trẻ (già nhất là năm mươi), nhưng tương đối nổi tiếng và với phòng tranh Durand-Ruel chỉ còn những họa sĩ đã mất và nổi tiếng, phòng tranh Denise Rene (vào năm 1976) đứng ở vị thế đặc biệt này của không-thời gian trường nghệ

thuật, nơi các lợi lộc, thường là độc nhất, của phái tiền phong và của sự thừa nhận *vào một thời điểm* được tính thêm vào, nó tập hợp một tổng thể các nghệ sĩ từng được thừa nhận mạnh mẽ (các nhà trừu tượng) và một nhóm tiền phong hay hậu-tiền phong (nghệ thuật chuyển động), hệt như nếu nó từng thành công trong việc thoát ra khỏi ở một thời điểm tính biện chứng cứa việc phân biệt từng cuốn đi các trường phái trong quá khứ (NXB Minuit giữ một vị thế tương tự vào năm 1990 trong trường xuất bản).↩

Rất nổi tiếng là việc giám đốc của một trong những nhà xuất bản Pháp *lớn nhất* thực tế không đọc bất kì bản thảo nào được mình xuất bản và ngày tháng của ông ta trôi qua trong cả đống việc quản lí (họp hội đồng sản xuất, gặp gỡ các luật sư, các đại diện chi nhánh…).↩

Robert Laffont thừa nhận sự phụ thuộc này khi, để giải thích sự hạ thấp của phần dịch so với các tác phẩm nguyên bản, ông ta viện cớ - ngoài việc tăng lên của phí tạm ứng đối với quyền dịch thuật - đến "ảnh hưởng quan trọng của các phương tiện truyền thông, đặc biệt là truyền hình và đài phát thanh, trong việc thúc đẩy việc bán một cuốn sách": "Phẩm vị của một tác giả và sự duyên dáng trong bài phát biểu của ông ta là một yếu tố quan trọng trong việc lựa chọn của đa phương tiện và của kết quả tác động tới công chúng. Trong lĩnh vực này, các tác giả nước ngoài, ngoại trừ một vài đại văn hào đã được thừa nhận, hiển nhiên là không được ưa chuộng bằng" *(Vừa xuất hiện,* tạp chí thông tin của NXB Laffont, số 167,01.1977).↩

R. Kanters, *l'Express,* 15-21.01.1973.↩

P. Marcabru, *France-Soir,* 12.01.1973.↩

Có lẽ Bourdieu muốn nhắc tới Fermando Arrabal, nhà thơ, nhà viết kịch, biên kịch điện ảnh người Tây Ban Nha nhưng sống ở Pháp do

chế độ Franco. Ông chịu ảnh ảnh hưởng mạnh của chủ nghĩa siêu thực cũng như Kafka, Jarrry, Beckett… (ND).↩

Đối với một phân tích cấu trúc thời gian của việc trao đổi quà tặng, xem thêm P. Bourdieu, Ý *nghĩa thực tiễn,* Paris, Minuit, 1980, tr. 178-183.↩

Về việc buôn bán trong các xã hội Ấn Âu giống như thể "nghề nghiệp không tên", vô danh, xem thêm E. Benveniste, *Ngữ vựng các thiết chế Âu châu,* Paris, Minuit 1969, tr. 139 sđd; về nền kinh tế tiền tư bản như "kinh tế" bị từ chối, xem thêm P. Bourdieu, *Algérie 60,* Paris, Minuit, 1977, tr. 19-43.↩

B. Demory, "Sách ở thời đại công nghiệp", *Expansion,* 10.1970, tr. 110.↩

Người ta không phải không biết rằng có thể có những sự võ đoán để làm một phòng tranh trở nên độc đáo bằng số tranh mà nó có - điều dẫn tới việc đồng hóa các họa sĩ mà nó "tạo nên" và "ràng buộc" và những người mà nó chỉ sở hữu vài tác phẩm chứ không được độc quyền. Sức nặng tương đối của hai loại họa sĩ này vả lại khá đa dạng tùy theo các phòng tranh và có thể cho phép phân biệt, ngoài những đánh giá giá trị, các phòng "bán tranh" và những phòng tranh học đường.↩

Rõ ràng là, như đã chứng minh ở chỗ khác, việc "lựa chọn" giữa những sự đầu tư mạo hiểm mà nền kinh tế của sự chối từ đòi hỏi và những việc xếp đặt chắc chắn các sự nghiệp lão làng (chẳng hạn giữa nghệ sĩ và nghệ sĩ-giáo sư hình họa hay nhà văn và nhà văn-giáo sư) không độc lập với gốc gác xã hội và với xu hướng đương đầu với những sự nguy hiểm được nền kinh tế ít nhiều tạo điều kiện tùy theo những sự an toàn mà nó đảm bảo.↩

Xem thêm *Họa sĩ tiêu biểu đương đại,* Paris, Phòng tranh Drouant, quý bốn 1967.↩

Không một nhà văn nào được xếp vào nhóm Tiểu Thuyết Mới lại được nhận giải Goncourt hay giải Viện Hàn lâm, cho tới giải Nobel của Claude Simon, họ chỉ được vinh danh bởi các "trí thức" cao nhất của những bậc vinh danh này như giải Féneon và nhất là giải Médicis (xem thêm *Tiểu thuyết Mới,* Paris, Seuil, 1973, tr. 31-33).↩

R. Laffont, *Nhà xuất bản [Editeur],* Paris, Laffont, 1974, tr. 302.↩

Chưa đầy 5% các "trí thức thành công theo kiểu trí thức" tham gia vào số sách best-seller (đó thường là những tác giả được thừa nhận mạnh mẽ kiểu như Sartre, Simone de Beauvoir…).↩

Gốc từ tiếng Hi Lạp cho từ *habitus*. Chúng tôi tạm dịch như trên (ND).↩

Đây đều là những trường danh tiếng nhất của Pháp đào tạo trong các lĩnh vực khác nhau. Các *trường lớn* [grandes écoles] đặc biệt được coi trọng trong hệ thống giáo dục đại học của Pháp (ND).↩

Denise René, Lời giới thiệu cho *Catalogue của triển lãm quốc tế lần thứ nhất các phòng tranh tiên phong,* Lausanne, Bảo tàng Mĩ thuật miền, 1963, tr. 150. Tôi nhấn mạnh.↩

Để làm tan đi những cuộc tranh cãi về số lượng "khái niệm" đang được sử dụng trong nghệ thuật, văn chương hoặc cả triết học, chỉ cần ghi nhận rằng thường đó là những *khái niệm phân loại,* đôi khi được quy giản thành những từ có hình thức trung tính và khách quan hơn ("văn học đồ vật" chẳng hạn đối với Tiểu thuyết Mới nhằm chỉ "tất cả những nhà văn in sách ở nhà xuất bản Minuit"), chúng có chức năng ban đầu là cho phép nhận diện *tổng thể những hành vi* kiểu như

các họa sĩ được tập hợp trong một triển lâm đáng chú ý hay trong một galerie được thừa nhận, hay các nhà văn được xuất bản ở cùng một nhà xuất bản, hay thực hiện những kiểu thức đặc trưng đơn giản và chung (kiểu Denise Rene, đó là nghệ thuật trừu tượng hình học", "Alexandre Iolas, đó là Max Ernst" hay "Arman, thùng rác", "Christo, đóng thùng").↩

Như một họa sĩ tiền phong nói đáp lại những câu hỏi về nhiếp ảnh, những thị hiếu có thể trở nên "cũ", nhằm chỉ đến thị hiếu của phái tiền phong ở những thời điểm khác nhau: "Ảnh đã trở nên cổ rồi - Vì sao? - Vì không còn là mốt nữa; vì nó liên quan đến ý niệm cách đây hai hay ba năm […]- Ai đó đã nói rằng: khi tôi nhìn một bức tranh, tôi không quan tâm tới cái mà bức tranh thể hiện? - Giờ đây, [có] những kiểu người ít học trong nghệ thuật. Đó đúng là kiểu người không hề có ý niệm gì về nghệ thuật mới nói thế. *Cách đây hai năm,* tôi thậm chí không biết liệu cách đây hai mươi năm, các họa sĩ trừu tượng có nói thế không, tôi không tin. Đó là kiểu rất đặc trưng những kẻ chẳng biết gì và nói: tôi thì không phải một lão già vứt đi đâu, điều quan trọng là xinh đấy chứ".↩

Interveiw reproduite in VH 101, số 3, mùa thu 1970, tr. 55-60.↩

Chính vì thế, có thể là ngây thơ khi nghĩ rằng mối quan hệ giữa sự gần gặn về thời gian và việc khó thâm nhập vào các tác phẩm sẽ biến mất trong trường hợp ở đó logic của sự khác biệt đưa đến một sự quay trở lại (ở mức độ hai) của những cách thức diễn đạt xưa cũ (giống như ngày nay với "tân dada", "tân hiện thực" hay là siêu hiện thực).↩

Trong những giới hạn của thông tin có được (thông tin được cung cấp bởi công trình rất có ý nghĩa của Pierre Guetta, *Sân khấu và công*

chúng, 2 tập, bản in ronéo, Paris, Bộ văn hóa 1966), hãy chỉ nêu tên các nhà hát được xem xét trong nghiên cứu này. Trong số 43 nhà hát của Paris được thống kê vào năm 1975 của những tạp chí chuyên ngành (các sân khấu được tài trợ không tính đến), 29 (tức là hai phần ba) trình diễn những buổi chủ yếu được rút ra từ sân khấu đường phố; 8 giới thiệu các tác phẩm cổ điển hay trung tính (theo nghĩa "không nổi bật"); 6 - đều nằm bên tả ngạn - giới thiệu những tác phẩm có thể được coi như thuộc về sân khấu trí thức (Một vài nhà hát được nêu ra đã biến mất từ thời điều tra, nhưng số khác vẫn còn chiếm những vị thế tương đương trong không gian).↩

Cũng như trong toàn bộ cuốn sách, ở đây từ "tư sản" là một cách nói tắt chỉ "những người giữ vị thế thống trị trong trường văn học" khi nó được dùng như danh từ, khi là một tính từ là một cách nói "có liên quan về mặt cấu trúc với những vị thế này". "Trí thức" tương tự mang ý nghĩa "những vị thế bị trị trong trường quyền lực".↩

Dù cấu trúc này mang hình thức "hiện đại" trong phần tư cuối cùng của thế kỉ với sự xuất hiện của một sân khấu "tìm kiếm", cấu trúc được quan sát trong không gian của sân khấu không như ngày nay. Và khi Françoise Dorin trong *Bước ngoặt* - một trong những thành công lớn của sân khấu đường phố - đặt một tác giả tiền phong vào trong một tình huống tiêu biểu nhất của sân khấu vaudeville [thứ kịch hát có yếu tố châm biếm nhẹ nhàng], thì cấu trúc ấy chỉ làm cho người ta thấy lại được - vẫn nhân nào quả ấy - những chiến lược mà từ năm 1836 Scribe [Eugène Scribe (1791-1861), nhà viết kịch thành công lớn đương thời, được bầu vào Viện Hàn lâm Pháp năm 1834 - ND] đã sử dụng trong *Tình đồng chí* (La Camaraderie) ngược với Delacroix, Hugo và Berlioz, và khi để làm cho đa phần công chúng an tâm nhằm chống lại những sự ngông cuồng và liều lĩnh của các nhà lãng mạn,

thì ông ta tố cáo Oscar Rigaut - vốn nổi tiếng với những bài thơ bi sầu - như là kẻ ham chơi, tóm lại một người như những người khác, được đặt sai chỗ để miêu tả các nhà tư sản thiển cận" (xem thêm M. Descoter, *Công chúng sân khấu và Lịch sử công chúng*, Paris, PUF 1964, tr. 298). Những lời buộc tội ấy hẳn là thường không nhiều trong bản thân các tác phẩm sân khấu (chẳng hạn người ta nghĩ đến sự nhạo báng với Tiểu Thuyết Mới trong *Cực kì trung thành (Haute-fidelite)* của Michel Perri, 1963) và có nhiều hơn ở các nhà phê bình nếu chúng không được đảm bảo tìm thấy được sự đồng mưu của công chúng "tư sản" cảm thấy bị "sân khấu trí thức" thách thức hay lên án.↩

A. de Baecque, "Sự phá sản của sân khấu", *Bành trướng*, 12.1968.↩

J. J. Gautier, *Sân khấu ngày nay,* Paris, Julliand, 1972, tr. 25-26.↩

J. J. Gautier, *Le Figaro,* 11.12.1963.↩

Cùng vị thế trong một cấu trúc tương đồng gây ra những chiến lược như nhau: ở Drouant, người bán tranh tố cáo "những họa sĩ rởm, những thiên tài giả mà ở họ những sự độc đáo giả tạo thay cho tài năng" (Galerie Drouant, *Catalogue*, 1967, tr. 10).↩

Sự kiện 5.1968 là cách diễn đạt thường được sử dụng để chỉ sự kiện công nhân và trí thức, sinh viên Pháp xuống đường phản đối Tổng thống De Gaule. Sự kiện này là một trong những bước ngoặt quan trọng nhất của lịch sử nước Pháp hiện đại thông qua phong trào văn hóa và sinh viên phản đối và chống lại quyền lực chính trị. Tính chất tự phát của nó bắt đâu từ những phản đối của sinh viên đã nhanh chóng được nhân lên và trở nên có tính tổ chức khi phong trào được tầng lớp công nhân ủng hộ (ND).↩

L. Dandrel, *Le Monde,* 13.1.1973. Không khí "trung hưng", thứ mang lại chớp sáng cho những vị thế bảo thủ (về mặt chính trị), tạo điều kiện cho sự quay trở lại bằng sức mạnh của những sự chiếm giữ vị thế theo cách thoái bộ trong các trường sản xuất văn hóa, chẳng hạn với việc quay trở lại "truyện kể" trong lĩnh vực tiểu thuyết hay một cuộc điều tra nào đó mới đây của tờ *Thợ Cạo,* tờ báo - vốn rời khỏi những chiến lược tự vệ mà vào những lúc khác nó buộc phải làm - không ngần ngại đề nghị một danh sách những "nhà văn được đánh giá rất cao", ở đó có phần lớn các nhân vật văn hóa chính của phái tiền phong như Duras, Beauvoir, Simon, Bataille… (xem thêm *Le Figaro,* 16.3.1992).↩

"Đấy là một dạng tài năng mà điện ảnh mới phỉ nhổ, điện ảnh này bắt chước giống hệt thứ văn chương mới, sự ác cảm dễ hiểu. Khi một nghệ thuật giả thiết một tài năng nào đó, những người áp đặt làm bộ coi thường vì thấy nó quá khó nhằn; những kẻ tầm thường chọn những con đường dễ đi nhất" (L. Chauvet, *Le Figaro,* 5.12.1969).↩

"Một bộ phim không xứng là điện ảnh mới nếu khái niệm phản đối không hiện ra trong việc trình bày những motif. Cần nêu cụ thể là có lúc bộ phim hoàn toàn không có ý nghĩa gì hết" (L. Chauvet, *Le Figaro,* 4.12.1969).↩

"Thú vui của ông ta chẳng phải là chất chồng những khiêu khích hoa tình và lỗ mãng đầy tục tằn nhất được nói bởi các giáo sư cực kì khoa trương, những người có niềm tin trữ tình-siêu hình, và chẳng phải là thấy thói trí thức giả hiệu kiểu Paris bị bốc hơi trước những sự tầm thường điếc đặc?" (C.B., *Le Figaro,* 20-21.12.1969).↩

"Người ta không được báo như thế, đó là những thứ mà ta cảm thấy… Tôi không biết chính xác điều mình làm. Có những người làm

những thứ gửi đi, tôi thì không biết […] Thông tin đó là mơ hồ cảm thấy, mong muốn nói điều gì đó và rơi vào đó… Có khối thứ nho nhỏ, đó là cảm xúc chứ không phải là thông tin" (họa sĩ tiền phong).↩

J. J. Gautier, *Sân khấu ngày nay*, sđd, tr. 26. Các nhà xuất bản hoàn toàn ý thức rằng thành công của một cuốn sách phụ thuộc vào địa điểm xuất bản: họ biết thừa nhận điều "dành cho họ" và điều không như thế, và nhận ra rằng cuốn sách ấy "được dành cho họ" (như Gallimard chẳng hạn) chạy không ổn ở nhà xuất bản khác (Laffont chẳng hạn). Việc điều chỉnh giữa tác giả và nhà xuất bản, và tiếp đó là giữa cuốn sách và công chúng là kết quả một loạt những lựa chọn mà tất cả chúng khiến cho hình ảnh nhãn hiệu của nhà xuất bản phải can dự: tùy theo hình ảnh này mà các tác giả lựa chọn nhà xuất bản, những nhà xuất bản đó lựa chọn các tác giả tùy theo ý tưởng mà nó có về chính mình, và các độc giả khiến cho can dự trong những lựa chọn tác giả của mình hình ảnh mà họ có về nhà xuất bản, điều ấy đóng góp vào việc giải thích thất bại của những cuốn sách "nhầm chỗ". Chính cơ chế này khiến một nhà xuất bản nói rất chính xác: "Mỗi nhà là xuất bản đều xuất sắc nhất trong phạm vi của chính mình".↩

Các công trình, cực nhiều, ở đó các ông chủ, chủ nhà băng, quan chức hay chính khách trình bày triết học yêu thích của mình đều là hướng đến ca ngợi văn hóa và việc sáng tạo văn hóa. Trên một trăm người được nêu lên trong cuốn sách *Who's Who* đều viết tác phẩm văn chương, một phần ba là những người không chuyên (nhà kĩ nghệ, 14%, quan chức 11%, bác sĩ 7%…) và phần những nhà sản xuất bản thời gian còn đông hơn trong lĩnh vực viết lách chính trị (45%) và viết lách chung (48%).↩

Chẳng phải ngẫu nhiên mà vai trò đảm bảo tượng trưng thuộc về nhà buôn nghệ thuật lại đặc biệt rõ trong lĩnh vực hội họa, nơi mà việc đầu tư "có tính kinh tế" của người mua hàng (nhà sưu tập) quan trọng hơn hẳn so với văn chương hay thậm chí sân khấu. Raymonde Moulin quan sát thay là "hợp đồng được kí với một galerie lớn có giá trị thương mại" và rằng nhà buôn, trong mắt người chơi, là "người đảm bảo chất lượng tác phẩm" (R. Moulin, *Thị trường hội họa ở Pháp,* Paris, Minuit, 1967, tr. 329).↩

P. Bourdieu có lẽ muốn nhắc đến tác phẩm nổi tiếng và tai tiếng đương thời của M. Duchamp khi tạo nên một cuộc cách mạng thực sự về tư duy nghệ thuật, đồng thời cảm nhận thẩm mĩ cũng như việc buôn bán nghệ thuật, là chiếc bồn tiểu, hiện được trưng bày ở bảo tàng nghệ thuật hiện đại Pompidour của Paris (ND).↩

Có thể P. Bourdieu muốn nói đến Piero Manzoni (1933-1963), nghệ sĩ tạo hình tiên phong cho nghệ thuật Ý niệm và Nghệ thuật Nghèo nàn (Arte Povera) trong những năm sáu mươi của Italia. Nghệ thuật Nghèo nàn là một thái độ hơn là một trào lưu thể hiện sự từ chối đối với xã hội tiêu thụ và công nghiệp hiện đại. Chất liệu được sử dụng thường là những đồ phế phẩm (giẻ, đồ bỏ đi, cát, đất, gỗ, nhựa đường…) nhằm biến cái vô nghĩa thành có nghĩa, và nó đặc biệt nhấn mạnh đến tiến trình sáng tạo hơn là sản phẩm hoàn tất. Bởi thế, các sản phẩm của nó thường trượt khỏi đích ngắm của thị trường nghệ thuật thông thường những năm đó. Nghệ thuật Ý niệm cũng phát triển trong thời gian này và đặc biệt nhấn mạnh đến đồ *ready-made* như một biểu thị đặc trưng của mình. Người ta có xu hướng nói đến nghệ sĩ đầu tiên thực hành là M. Duchamp với chiếc bồn tiểu nổi tiếng vào năm 1917 (ND).↩

Có lẽ tác giả muốn nói đến Georges Macinuas (1931-1978) và Henry Flynt (1940). Người thứ nhất là nghệ sĩ Mĩ gốc Litva, thành viên sáng lập Fluxus, tổ chức các nghệ sĩ thế giới các nghệ sĩ, kiến trúc sư, nhà soạn nhạc, tạo mẫu. Ông đặc biệt có ảnh hưởng trong nghệ thuật trình diễn. Người thứ hai là nhà triết học và nhạc sĩ tiền phong, nhà hoạt động "phi nghệ thuật" (anti-art artivist) gắn bó với các xu hướng nghệ thuật Ý niệm, Fluxus và Hư vô chủ nghĩa (ND).↩

Theo cùng logic này, việc "chất vấn" triết học đối với triết học là được chấp nhận, thậm chí được tuyên dương bởi chính những nhà triết học, những người cho rằng không thể chấp nhận được việc khách quan hóa theo lối xã hội học đối với việc tạo nên các thiết chế triết học.↩

P. Bourdieu, "Nhà tạo mẫu và dấu ấn của mình: góp vào lí thuyết về cái huyền bí", Kỉ *yếu nghiên cứu khoa học nhân văn,* số 1,1975, tr. 7-36.↩

E. Auerbach, *Mimesis, phương thức thể hiện thực tại trong văn học phương Tây,* Paris, Gallimard, 1968, tr. 543.↩

Xem E. Panofky, *Kiến trúc gothique và Tư tưởng kinh viện,* và bài trước đó *Linh mục Suger de Saint-Denis,* dịch sang tiếng Pháp với lời hậu bạt của P. Bourdieu, Paris, Minuit, 1970, tr. 133-167.↩

Khái niệm *hexis* được bàn luận từ Platon, trong cuốn *Thête* ghi chép lại những bài giảng của Socrate về tri thức, được nhà triết học Hi Lạp coi như một tiến trình lĩnh hội, tức là có tính chủ động. Một *hexis* là điều kiện chủ động, gắn với định nghĩa về một phẩm chất đạo đức của Aristote. Nhà triết học này còn mang đến một phân tích chi tiết hơn về khái niệm, mà thời trung đại dịch sang tiếng Latin là *habitus* chỉ năng lực hay đúng hơn là cách thức sống. Năng lực này, theo

Aristote bền vững hơn cảm xúc nhất thời và mang đến một lí giải về động lực bề sâu hơn là cái "ý định" có tính tức thời và khó kiểm chứng. Có lúc nó được dịch đơn giản thành "thói quen". Với nhà triết học kiêm thần học Thomas d'Aquin, khái niệm này chỉ những phẩm chất, "cách thức sống", định hướng ngầm cho hành vi. Với M. Mauss, nhà xã hội học Pháp đầu thế kỉ XX, *habitus* là nguyên tắc quan trọng để xem xét con người một cách trọn vẹn, có quan hệ với khái niệm "sự kiện xã hội toàn thể". Ông xem xét đặc biệt kĩ "mối quan hệ" bao trùm các khía cạnh tâm lí, sinh lí, xã hội, văn hóa. Như thế M. Mauss đã bắt đầu một cách tiếp cận đa chiều về con người và những sự kiện xã hội có liên quan (ND).↩

Có thể thấy rõ ở đây tôi đối lập hẳn với triết học cấu trúc luận về tác nhân và hành vi. Với những ai còn ngờ vực, tôi nhắc lại một bài báo mà tôi thấy như một sự khách quan hóa công bình về chuyện trạng thái của trường triết học và của các khoa học xã hội những năm sáu mươi là gì. Được viết *trong đúng những năm ấy* (xem P. Bourdieu và J. C. Passeron, "Sociology and Philosophy in France since 1945, Death and Ressurrection of a Philosophy without Subject", *Social Research,* n° 34, 1967, tr. 162-212), bài báo tự mình thể hiện tự do hơn nhiều so với những đòi hỏi của trường lực được những người trong ngành xã hội học dành cho tôi, họ có thể nói về "tư tưởng năm 68" bằng những điều ngược lại, bằng các trích dẫn bị cắt xén và bằng một mớ hỗ lốn của các trận luận chiến chính trị khá tồi.↩

Rõ ràng là, ít ra khi khái niệm *habitus được* áp dụng cho những người đương thời, nghĩa là cho những người cạnh tranh, việc nghiên cứu nguồn - thứ không bao giờ là chiến lược chú giải học tốt nhất - không hẳn là xuất phát từ mối quan tâm hiểu ý nghĩa một đóng góp mà ở việc giảm bớt hoặc phá hủy tính độc đáo sự đóng góp ấy (theo

nghĩa của lí thuyết về thông tin) bằng việc cho phép "người khám phá" nguồn vô danh trở nên khác biệt so với, như người mà người ta không hề làm như vậy với anh ta, điều quen thuộc ở những người ngây thơ; những người này, bởi thiếu văn hóa hoặc mù quáng, để mặc mình đi theo cái ảo tưởng của thứ chưa bao giờ thấy. Những mưu kế của lí trí luận chiến nhiều vô kể, và như biết bao "nhà phả hệ học" khác người không bao giờ chú ý tới khái niệm *habitus* hay cho những cách dung mà Husserl đã làm, và nếu tôi từng dùng khái niệm này, sẽ khai quật những cách dùng theo lối Husserl để nhân tiện trách tôi đã phản bội lại tư tưởng cốt yếu của ông muốn khám phá một lời tiên báo phá hủy [anticipation destructive].↩

Điều đó đủ để phân biệt khái niệm như nó được sử dụng ở đây với những cách sử dụng theo lối mơ hồ và dễ bị nhào nặn (trường lối viết, trường lí thuyết…), chúng biến khái niệm trở thành một cặp khái niệm biến nghĩa hoàn toàn tầm thường như những khái niệm lĩnh vực [domaine] hay trật tự [ordre].↩

Xem thêm J. Proust, *Vấn đề hình thức, logqiue và đề xuất phân tích từ Kant tới Carnap*, Paris, Fayard, 1986.↩

E. Casirer, *Chất thể và chức năng* [Substance et Fonction], Paris, Minuit, 1977. Người ta cũng có thể viện đến Bachelard (nhất là *Duy lí luận ứng dụng* [Le Rationalisme appliquée], Paris, PUF, 1949, tr. 132-133, và *Triết học về sự phủ định* [La Philosophie du non], Paris, PUF, 1940, tr. 133-134), ông đã đề xuất một phương pháp luận khoa học theo lối "cấu trúc" (G. Canguilhem, *Nghiên cứu lịch sử và triết học các khoa học* [Etudes d'histoûe et de philosophie des sciences], Paris, Vrin, 1968, tr. 202) nhấn mạnh đến tính chất hình thức, có tính thao tác và cấu trúc của toán học hiện đại. Tôi đã cố gắng nêu ra, trong một

bài báo viết vào lúc cấu trúc luận ở đỉnh cao, những điều kiện cho việc áp dụng vào các khoa học xã hội của cách thức tư duy theo lối quan hệ, vốn rất mạnh ở khoa học tự nhiên (xem P. Bourdieu, "Structuralism and Theory of Sociological Knowledge", *Social Research,* tập XXV, n° 4,1968, tr. 681-706).↩

Về mối quan hệ giữa hình thức luận Nga và Cassirer, có thể đọc P. Steiner, *Hình thức luận Nga, một siêu thi pháp* [Russian Formalism, A Metapoetics], Ithaca, Cornell University Press, 1984, tr. 101-104.↩

P. Bourdieu, "Trường trí thức và dự án sáng tạo", *Les Temps modernes,* n° 246, 1966, tr. 865-906.↩

Willard Van Orman Quine (1908-2000) là nhà triết học Mĩ tại Đại học Havard theo truyền thống phân tích, được coi như một trong những nhà triết học lớn nhất của thế kỉ XX (ND).↩

Như vậy, vì là phân tích các thói quen xã hội của ngôn ngữ, chính khái niệm trừu tượng "tình huống" - bản thân nó đưa ra một sự đoạn tuyệt với mô hình của Saussure hay Chomsky - đã buộc tôi phải tư duy về những mối quan hệ trao đổi ngôn ngữ như biết bao thị trường được xác định trong từng trường hợp do cấu trúc các quan hệ giữa các loại vốn liếng ngôn ngữ hay văn hóa của những người tham gia giao tiếp hay những nhóm có họ.↩

Tôi đã cố gắng những bước đầu tiên theo hướng này khi phân tích thị trường nhà cá nhân (xem P. Bourdieu *và những người khác,* "Kinh tế nhà cửa", *Kỉ yếu nghiên cứu khoa học xã hội, n°* 81-82,1990, tr. 2-96).↩

Tôi có thể lấy ở đây ví dụ về nghiên cứu trường lực đại học, ở đó việc hoàn toàn cần thiết đặt trường lực này vào trong trường quyền

lực đã áp đặt việc cầu cứu tới những chỉ dẫn thô thiển và rõ ràng không đủ; hoặc ví dụ cho nghiên cứu về nhiệm kì của giám mục, ở đó mối quan hệ cấu trúc của các giám mục với những nhà thần học (và rộng hơn với các giáo sĩ) chỉ có thể nắm bắt được theo cách đơn giản và định tính; hoặc *ví* dụ về nghiên cứu, theo lối hệ hình, trường của các thiết chế giáo dục đại học, ở đó mối quan tâm hiểu trường trong tổng thể của nó - ngược với những tỉ mẩn vừa không thể chê trách vừa phi lí cả về mặt kinh nghiệm lẫn lí thuyết của những chuyên luận được thừa nhận trong một thiết chế duy nhất – dẫn tới những khó khăn kinh khủng, đôi khi hoàn toàn không thể vượt qua được.↩

Những ai mà tôi có thể làm tổn thương có thể đọc điều mà tôi viết ở cuối cuốn *Làm nên khác biệt* [La Distinction] nhân nói đến những niềm vui bệnh hoạn đối với "cái nhìn giải trí" (xem P. Bourdieu, *Làm nên khác biệt, Phê bình xã hội về sự phán đoán,* Paris, Minuit, 1979, tr. 565-566).↩

Tôi từng đưa ra một giới thiệu đầu tiên tạm thời về những nguyên tắc có tính phương pháp của những nghiên cứu về trường văn học, nghệ thuật và triết học, những điều có điểm xuất phát trong khuôn khổ một tọa đàm diễn ra ở trường ENS [Đại học sư phạm] vào những năm sáu mươi và tám mươi ở ba bài báo bổ sung: "Trường trí thức và dự định sáng tạo" [Champ intellectuel et projet créateur], *Les Temps Modernes,* no 246,1966, tr. 865-906, "Trường quyền lực, trường trí thức và tập tính giai cấp" [Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe], *Scolies,* no 1, 1971, tr. 7-26, "Thị trường các vật phẩm tượng trưng" [Le marché des biens symboliques], *Năm xã hội học,* n° 22,1971, tr. 49-126. Nhờ những người có thể quan tâm tới các nghiên cứu này mà tôi có thể nói rằng văn bản đầu tiên trong số này với tôi vừa là chủ yếu lại vừa lỗi thời: nó nêu ra những đề nghị căn

cốt liên quan đến sự hình thành và cấu trúc của trường, và một vài trong số những phát triển mới nhất ở công trình của tôi, cũng như tất cả những gì liên quan tới cặp đối lập hoạt động như những cặp chính sáo ngữ, chủ đề, đã hiện diện ở đó; nhưng nó có hai sai sót mà bài báo thứ hai nhằm đến cải chính: nó cố gắng quy giản những quan hệ khách quan giữa các vị thế vào những tương tác giữa các tác nhân và nó tránh đặt trường sản xuất văn hóa trong trường quyền lực, như thế để tránh bỏ sót cái nguyên tắc có thực của một vài đặc tính của trường. Còn về bài báo thứ ba, dưới một hình thức đôi khi hơi phi lí, nó cung cấp những nguyên tắc dùng để làm cơ sở cho những công việc được giới thiệu ở đây và cho toàn bộ những nghiên cứu được thực hiện ở nơi khác nữa.↩

Khái niệm triết học chỉ việc ngừng phán xét. Với Husserl, đó là việc "bỏ qua một bên" những gì liên quan tới thực tại khách quan để nhường chỗ cho trực giác về những bản chất thuần túy (ND).↩

Tôi sẽ mượn lại ở đoạn sau này phân tích về tín ngưỡng, thuộc về điểm nhìn trường học, nó được dành cho những công trình văn hóa và bản thân nó là nền tảng cho niềm tin hoàn toàn đặc thù trong chính nội dung của những tác phẩm này, "sự ngưng lại có ý chí và tạm thời này của việc không tín ngưỡng tạo nên niềm tin thi ca" theo Coleridge và điều ấy dẫn tới chấp nhận những kinh nghiệm cực kì bình thường (xem Coleridge, *Biographia Literaria,* n° 2, tr. 6, trích theo M. H. Abrams, *Doing Things with Textes, Essays in Criticism and Critical Theory,* New York, Londres, W. W. Norton/Co., 1989, tr. 108).↩

Xem thêm D. Gamboni, "Khinh mạn và coi thường. Cơ sở cho một nghiên cứu chống ngẫu tượng đương đại" [Méprises et mépris.

Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain], *Kỉ yếu nghiên cứu trong khoa học xã hội nhân văn,* n° 49, 1983, tr. 2-28.↩

R. Wellek và A. Warren, *Theory of LiteraturF.,* New York, Harcourt, Brace, tái bản, 1956, tr. 75.↩

Đối với ngôn ngữ thông thường, cuộc sống không tách khỏi tổng thể những sự kiện của một sự t ồn tại cá nhân, được hình dung như một câu chuyện và truyện kể [récit] v ề câu chuyện này: nó miêu tả cuộc đời như một con đường, một sự nghiệp với những ngã tư và những rào cản, hay như một lối đi, một con đường mà người ta thực hiện và c ần được thực hiện, một tiến trình, một cuộc chạy đua, một chuyến đi, một chặng đường, một sự dịch chuyển tuyến tính và một chi ều bao hàm một sự khởi đ ầu ("bắt đ ầu một cuộc đời"), những chặng và một sự kết thúc theo cái nghĩa kép của từ và của mục đích ("anh sẽ đi con đường của mình" nghĩa là *anh sẽ thành công trong cuộc đời)* một kết thúc của câu chuyện.↩

Một ví dụ, mới đây, của triết học v ề tiểu sử: "Tôi cố gắng […] giới thiệu cuộc đời ông (một ph ần, hãy bắt đ ầu như vậy) như một *tổng thể nhận thức được,* như một tổng thể ở đó có thể cho thấy một *sự thống nhất,* hay như một *sự vận động của một Daimon,* tựa như cái mà Goethe miêu tả trong một bài thơ được Wittgenstein ưa thích…" (B. McGuiness, *Wittgenstein Những năm tháng tuổi trẻ,* 1889-1921, bản tiếng Pháp của Y. Tenenbaum, Paris, Seuil, 1991, tr. 11, tôi nhấn mạnh).↩

J. P. Sartre, "Ý thức t ầng lớp ở Flaubert", *Temps modernes,* n° 240, 1966, tr. 1921. Tôi nhấn mạnh.↩

Nt, tr. 1935.↩

J.-P. Sartre, "Ý thức tầng lớp ở Flaubert", *Temps Moderne,* n° 240,1966, tr. 1945-1950.↩

J.-P. Sartre, *Hữu thể và hư vô,* Paris, Gallimard, 1943, tr. 643-652 và đặc biệt tr. 648.↩

Xem thêm C. Becker, "Sự phản công tự nhiên chủ nghĩa" [l'offensive naturaliste] trong C. Duchet (xb), *Lịch sử văn học Pháp,* tập V, 1848-1917, Editions Sociales, 1977, tr. 252.↩

Hẳn là người ta không đọc kĩ cuốn sách nhỏ về thanh niên mà Sartre đề nghị diễn giải lại, hay đúng hơn là một sự cực đoan hóa đối với lí thuyết duy lí kiểu Descates về tự do: đó hoàn toàn không phải là mang lại cho Con người sự tự do trọn vẹn trong việc sáng tạo ra các sự thật và những giá trị vĩnh hằng mà Descates từng dành cho Chúa (J.-P. Sartre, *Descaries,* Genève, Traits, Paris, Trois Collines, 1946, tr. 9-52).↩

Sẽ có ở phần phụ lục một phân tích về vị thế và quỹ đạo của Jean-Paul Sartre, nó cung cấp những yếu tố để hiểu do đâu và vì sao ông lại ở vị thế sẵn sàng đưa ra một cách nói tiêu biểu cho việc bảo vệ huyền thoại người sáng tạo tiên thiên (người đã nhận cách thể hiện khác trong suốt chiều dài của lịch sử triết học).↩

Trong thần thoại Hi Lạp, đây là một chiến binh người Akéen, con của Agrios. Homère miêu tả nhân vật này ở sử thi *Iliade* như kẻ xấu xí, mị dân đáng ghê tởm, bị các vị anh hùng khinh ghét. Trường hợp này khá đặc biệt trong hệ thống các vị anh hùng của sử thi Hi Lạp cổ đại, vốn đặc biệt ngợi các dũng sĩ và anh hùng (ND).↩

Sẽ có ở phụ lục chương 2 một phân tích các xu thế đạo đức và chính trị của hai phạm trù diễn ngôn bảo thủ lớn được mang đến cho

các vị thế và quỹ đạo của những người tạo ra chúng.↩

Tri thức bậc một [connaissances du premier genre] là một khái niệm triết học cua Spinoza về nhận thức được phát triển từ *Tiểu luận về Thượng đế* [Court traite de Dieu] tới *Đạo đức học* [Ethique] chỉ những ý tưởng mơ hồ, thiếu chính xác, có tính tiền niệm, hoặc những niềm tin tín ngưỡng võ đoán. "Tri thức bậc hai" có tính duy lí, được hình thành từ suy ngẫm và do thế trừu tượng (ND).↩

Tính phản tư [réflexivité] chỉ một tiến trình biến đổi các biểu hiện, các hành vi xã hội và tri thức, liên quan tới nhiều trường nghiên cứu khác nhau như nhân học, xã hội học, tâm lí học (theo nghĩa "lại-khúc xạ")… Khái niệm có nhiều mức độ phân tích: chủ thể, nhóm xã hội, tổ chức, thiết chế. Tính phản tư phân biệt với sự suy ngẫm, vốn là một thao tác tinh thần, một hoạt động của tư duy về một đối tượng đã có mặt tại đó. Tính phản tư đúng hơn là một khuynh hướng cá nhân, xã hội, chính trị. Trong xã hội học, nhân học và tâm lí học, tính phản tư là một bước phương pháp luận nhằm áp dụng các công cụ phân tích vào chính những công việc này hay các suy ngẫm và do thế tích hợp bản thân con người vào vào chủ thể nghiên cứu. Tính phản tư đặc biệt được David Bloor hay ở đây là P. Bourdieu phát triển thành lí thuyết từ góc độ xã hội học (ND).↩

Để đi tới cùng phương pháp, thứ đặt định đề cho sự tồn tại của một quan hệ có thể hiểu được giữa những việc chiếm giữ vị thế và những vị thế trong trường, có thể cần hợp nhất những thông tin cần thiết xã hội học về xã hội học để hiểu - bằng một trạng thái nhất định ở một trường nào đó - những nhà phân tích khác nhau phân bổ ra sao giữa những cách tiếp cận khác nhau và vì sao trong số rất nhiều phương pháp khả thể khác nhau họ hấp thụ phương pháp này chứ không phải

phương pháp kia. Ta có thể tìm được vài yếu tố cho một sự thiết lập quan hệ trong phân tích mà tôi đã giới thiệu về cuộc tranh luận giữa R. Barthes và R. Picard (xem P. Bourdieu, *Homo accademius* [Người Hàn lâm viện], Paris, Minuit, 1984, và đặc biệt ở lời hậu bạt cho lần tái bản thứ hai, 1992).↩

Erwin Panosky, Frederic Antan, Emst Gombrich là các nhà nghiên cứu lịch sử nghệ thuật tạo hình, Roman Jakobson, Lucien Goldmann và Léo Spitzer là các nhà nghiên cứu lịch sử ngôn ngữ và ngữ văn (ND).↩

P. Bourdieu dùng khái niệm *éthos professionnel,* trong đó *éthos* gốc Hi Lạp mang ý nghĩa tính chất, cách thức, thói quen, tức là những gì mà chủ thể trình hiện ra cho người khác thấy (ND).↩

New Criticism là xu hướng nghiên cứu phê bình của văn hóa Anh-Mĩ (Anglo- saxon) bắt đầu từ những năm 1920 cho tới những năm 1960 dựa trên hành vi đọc kĩ (close reading). Một trong những đại diện xuất sắc của xu hướng này là nhà thơ Mĩ mang quốc tịch Anh T. S. Eliot (ND).↩

Ta sẽ tìm thấy một lời bào chữa của *Phê bình Mới* chống lại những lời phê bình đối với nó (nhất là mĩ học bí truyền, thói quý phái, việc không quan tâm tới lịch sử, những tham vọng của nó) trong sách của R. Wellek, "The New Criticism: Pro and Contra", *Critical Inquiry,* vol. IV, n° 4,1978, tr. 611-624. Cần phải đọc lời biện hộ tuyệt vọng và cũng đầy năng lực, mà nhà lí thuyết già cỗi của văn học dùng để chống lại những ai theo ông đã nói đến "sự kết thúc của nghệ thuật" và "cái chết của văn học" hay của "văn hóa", nghĩa là tất cả nhà marxiste, nhà kí hiệu học (Roland Barthes nói rằng "văn học có tính phản cách mạng về kết cấu…), các nhà giải kết cấu… (xem thêm R. Wellek, *The*

Attack on Literature, The American Scholar, vol. XLII, n° 1,1972-1973, tr. 27-42): ông mang đến một ý tưởng đúng về "nỗi sợ hãi lớn lao" rằng thói khủng bố ngôn từ ("ngôn từ là đám phát xít"…) của những *cuộc cách mạng bảo thủ* những năm bảy mươi có thể kích thích trong thế giới được bảo vệ và được ưu tiên của *American Scholar,* nghĩa là gây ra, những nỗ lực *trung hưng* cho văn hóa (nhất là với Alan Bloom) mà ngày nay chúng ta đang phải chịu đựng.↩

Tên viết tắt thường dung cho chữ *Nouvelle Revue française* chỉ tạp chí văn học hằng tháng do Charles-Louis Philippe thành lập năm 1908 cùng nhóm các nhà văn trẻ khi đó như Marcel Drouin, Henn Gheon, Jean Schlumberger… và nổi tiếng nhất là André Gide, sau đó sẽ là Jaques Rivières và Jean Paulhan. Các ấn bản in tại Gallimard, ông chủ nhà xuất bản danh tiếng này cũng sẽ là một thành viên quản lí. Tờ tạp chí này có tham vọng trở thành tiếng nói độc lập và nhanh chóng có uy tín rất lớn trên văn đàn Pháp trước Thế chiến thứ hai với sự xuất hiện của phần lớn những tên tuổi lớn như Aragon, Thibaudet, Malraux, Sartre, Drieu La Rochelle… (ND).↩

P. Szondi, *Dẫn nhập vào thông diễn văn chương,* Paris, LeCerf, 1989.↩

Khái niệm *aggiomamento* gốc từ tiếng Italia chỉ sự cập nhật, được công đồng Vatican II (1962-1965) sử dụng chỉ nỗ lực và ý nguyện hiện đại hóa Nhà thờ theo hướng cởi mở hơn sau diễn văn của giáo hoàng Jean XXXIII năm 1959. Trong nghĩa mở rộng, nó chỉ mong muốn đổi mới, cởi mở và hiện đại hóa sau một thời kì khắc khổ, tuân thủ nghiêm ngặt những tín điều cũ (ND).↩

P.-M. de Biasi, Lời dẫn cho *G. Flaubert,* "Sổ tay làm việc", bản in phê bình và phê bình phái sinh do P.-M. de Biasi thực hiện, Paris,

Balland, 1988, tr. 7.↩

"Sau *đó* tới *hậu quả tất yếu"* tiếng Latin trong nguyên bản chỉ thao tác lập luận của phái ngụy biện với định đề rằng cái xuất hiện sau là hệ quả của cái xuất hiện trước ND).↩

R. Debray-Genette, *Flaubert với tác phẩm,* Paris, Flammarion, 1980.↩

P.-M. Biasi, "Phê bình phái sinh" trong *Dẫn nhập các phương pháp phê bình cho phân tích văn chương,* Paris, Bordas, 1990, tr. 5-40; R. Debray-Genette, "Phác thảo phương pháp" trong *Tiểu luận phê bình phái sinh,* Paris, Flammarion, 1979, tr. 23-67; C. Duchet, "Sự khác nhau phái sinh trong việc xuất bản văn bản của Flaubert" trong *Gustave Flaubert,* t. II, Paris, 1986, tr. 193-206; T. William, *Flaubert, Giáo dục tình cảm, Các kịch bản,* Paris, Jose-Corti, 1992; và nhất là hai tuyển tập: L. Hay (biên tập), *Tiểu luận phê bình phái sinh,* Paris, Flammarion, 1979, và A. Gresillon (biên tập), *về sự sinh thành tác phẩm văn chương,* Tusson, Du Lerot, 1988.↩

P.-M de Biasi, trong G. Flaubert, *Sổ tay làm việc,* sđd, tr. 83-83.↩

M. Foulcault, "Trả lời cho nhóm khoa học luận", *Sổ tay cho phân tích,* n° 9, 1968, tr. 9-40 (trang được trích, 40, 29,37).↩

Chỉ những người theo chủ thuyết của Jeremy Bentham và John Stuart Mill *(Về chủ nghĩa công lợi,* 1863) (ND).↩

Chỉ quan sát có tính lịch sử có thể xác định trong từng trường hợp liệu có tồn tại một định hướng ưu tiên của những sự dịch chuyển giữa các trường và tại sao; nhưng tất cả cho phép giả thiết rằng đó không phải là những quan hệ về sự quy định thuần túy có tính lịch sử kiểu như những mối quan hệ mà Burckhardt trong *Những xem xét lịch sử*

thế giới có tham vọng vạch ra bức tranh các mối quan hệ (với đạo Islam đối với văn hóa được quy định bởi tôn giáo, Athene, Cách mạng Pháp… đối với Nhà nước bị quy định bởi văn hóa…), cũng không phải là những quan hệ có tính quyết định thuần túy logic. Trong tất cả mọi trường hợp, các lập luận logic và những nguyên cớ xã hội đan bện vào nhau để tạo nên cái phức hợp cần thiết có trật tự khác nhau, phức hợp đó về nguyên tắc là những sự trao đổi biểu tượng giữa các trường khác nhau.↩

Về việc triết học của Hegel bò sát đất trong lịch sử nghệ thuật, xem E. H. Gombrich, *In Search of Cultural History,* Oxford, Claderon Press, 1969, và cả dựa trên sự đối lập cần vượt qua giữa triết học Hegel và thực chứng luận, "From the Revival of Letters to the Reform of the Art", in *The Heritage of Apelles, Studies in the Arths of the RenaissancF., I,* Oxford, Phaidon Press, 1976, tr. 93-110.↩

Knutstwoollen - cái "mong muốn nghệ thuật" này thuộc về tổng thể những tác phẩm nghệ thuật của một dân tộc và một thời kì, và có tính siêu nghiệm, như Panofsky đã chứng minh, chẳng hạn trong quan hệ với các ý chí cụ thể của một chủ thể có thể được xác định về mặt lịch sử - không bao giờ là quá xa, thậm chí với Alois Riegle, với dạng lực tự trị mà một lịch sử huyền bí của nghệ thuật có thể tạo nên từ đó (Xem thêm E. Panofsky, "Khái niệm *Knutswollen"* trong *Phối cảnh như hình thức tượng trưng,* bản dịch tiếng Pháp của G. Ballenge, Paris, Minuit, 1975, tr. 197-221), và P. Bourdieu, hậu bạt, *Kiến trúc gothique và Tư tưởng kinh viện,* sđd). Trong thực tế, nó không bao giờ là sự thêm vào, được thực hiện bởi cái nhìn hồi cố của nhà bác học, cùa vô vàn những *Kunstier-VVollen* (hay nếu muốn cách nói kiểu Nietzsche, *Kunstier- Wille) ở* đó được biểu đạt các lợi ích và khả năng nghệ sĩ cụ thể.↩

Người ta thấy lợi ích mà trong bối cảnh này nghiên cứu về các nhân vật có thể mang lại, các nhân vật đó - vốn đã tham gia theo cách ít nhiều "sáng tạo" vào nhiều trường (như-Galilee chẳng hạn được Panofsky nghiên cứu từ chính điểm nhìn này) - theo mẫu hình tiêu biểu kiểu Leibniz về những thế giới khả thể có thể tạo ra nhieu sự thực hiện của cùng habitus (như trong trật tự tiêu thụ, những nghệ thuật khác nhau mang cơ hội đến cho những lối diễn đạt có hệ thống một cách khách quan, với tư cách "đối trọng", theo nghĩa của Lewis, của cùng thị hiếu).↩

Tiếng Đức trong nguyên bản chỉ *tinh thần thời đại,* vốn là một khái niệm triết học thường được coi là của Hegel, nhưng các nhà triết học khác như Spencer hay Voltaire cũng từng dùng (ND).↩

Một trong những khái niệm và cũng là giả thiết lí thuyết quan trọng bậc nhất trong xã hội học nghệ thuật của P. Bourdieu là *autonomie* trong quan hệ với *hétéronomie*. Ông sẽ giải thích nó ở nhiều khía cạnh khác nhau trong toàn bộ cuốn sách. Chúng tôi lựa chọn hai cách diễn đạt có thể tạm thay thế nhau là "tự chủ" và tự trị" nhằm cố gắng nêu ra được những khía cạnh của khái niệm này (ND).↩

Có lẽ Bourdieu muốn nhắc tới việc nhà văn, nhà báo Pháp Jean Bertrand Alfred de Tarde (1880-1925) với bút danh Agathon viết tiểu luận *Tinh thần Sorbonne Mới* (1911) nhằm truy nguyên điều mà ông gọi là sự xuống cấp của tinh thần quốc gia Pháp. Tiểu luận này, cùng với *Người Trẻ ngày nay,* được viết trong tinh thần của chủ nghĩa quốc gia (hẹp hòi) của C. Maurras sau sự vụ Dreyfus liên quan đến nước Đức (ND).↩

Xem thêm C. J. Tynianov và R. Jakobson, "Vấn đề các nghiên cứu văn chương và ngôn ngữ" trong *Lí thuyết về văn học. Bài viết của các*

nhà hình thức luận Nga, được T. Todorov dịch và giới thiệu, Paris, Nxb Seuil, 1965, tr. 138-139; F. V. Erlich, *Russian Formalism,* La Haye, Mouton, 1965; P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics,* sđd; F. W. Galan, *Historic Structues. The Prague School Project,* 1928-1946, Austin University of Texas Press, 1984; P. Steiner (bt), *The Prague School, Selected Writings,* 1929-1946, Austin University of Texas Press, 1982; và I. Even-Zohar, "Polysystem Theory", *Poetics Today,* quyển I, số 1-2,1979, tr. 287-310.↩

Xem P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics,* sđd, đặc biệt tr. 108-110 và F. Jameson, ông chứng minh rằng "Tynianov bảo tồn mẫu hình Saussure về sự thay đổi, ở đó các cơ chế chủ yếu là những sự trừu tượng tối hậu, bản sắc và khác biệt (F. Jameson, *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism,* Princeton, Princeton University Press, 1982, tr. 96).↩

Tynianov, dẫn theo P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics,* sđd, đặc biệt tr. 107.↩

Về sự mơ hồ của khái niệm *ustanovka,* xem P. Steiner, sđd, nhất là tr. 124.↩

Theo Aristote có bốn nguyên cớ tạo nên vũ trụ: nguyên cớ vật chất trả lời câu hỏi vật chất là gì và từ đâu đến, nguyên cớ hình thức với câu hỏi đâu là hình thức và mẫu mã được bắt chước, nguyên cớ động lực từ câu hỏi cái gì là nguyên tắc hay chuyển động sinh ra sự vật, nguyên cớ mục đích do câu hỏi nó nhằm mục đích gì (ND).↩

M. Faure, "Thời kì 1900 và sự sống lại của huyền thoại Cythere", *Phong trào xã hội,* số 109,1979, tr. 15-34 (trang trích 25).↩

Tử tước Marie-Eugene-Melchior de Vogue (1848-1910) là nhà ngoại giao, nhà văn Pháp nổi tiếng với cuốn *Tiểu thuyết Nga* (1886) đã giới thiệu lần đầu tiên có hệ thống các nhà văn Nga như Puskine, Gogol, Dostoievsky, Tolstoi với giới văn chương Pháp (ND).↩

R. Ponton, *Trường văn học ở Pháp từ 1865 tới 1905,* sđd, tr.223-228.↩

S. Mallarmé vốn là một giáo viên tiếng Anh trung học ở Ardèche, một tỉnh lẻ phía nam nước Pháp, công việc mà ông coi như một sự lưu đày (ND).↩

P. Bayle, "Cautius", *Từ điển lịch sử và phê bình,* Rotterdam, tái bản lần 3, 1720, tr. 812, trích theo Koselleck, *Sự ngự trị của phê bình,* Paris, Minuit, 1979, tr. 92.↩

Xem thêm H. S. Becker, "Art as Collective Action", *American Sociological Review,* tập XXXIX, số 6, 1974, tr. 767-776; "Art World and Social Types", *American Behavioral Scientist,* tập XIX, số 6, 1976, tr. 703-719.↩

Khái niệm triết học của Husserl chỉ hành động nhận thức có ý hướng qua đó đối tượng được nhắm đến (ND).↩

Tôi nhắc lại ở đây những chủ đề, và đôi khi những khái niệm, của một bài báo được viết cách đây nhiều năm (xem P. Bourdieu, "Sartre", *London Review of Books,* tập II, số 22, 20.11-2.12.1980, tr. 11-12) và không đưa thêm những chú giải văn bản mà tôi nhắc đến, bởi có liên quan đến cuốn sách của Anna Boschetti, *Sartre và tạp chí "Temps moderne",* Paris, Minuit, 1985, nghiên cứu đã tập trung rất sâu một cách hệ thống về tác phẩm và về trường, những điều mà tôi chỉ phác thảo qua.↩

Nhà xuất bản mang tên người sáng lập, Felix Mardochée Alcan, cựu sinh viên toán trường Sorbonne, và đã xuất bản *Tạp chí triết học Pháp và nước ngoài,* nổi tiếng với những công trình triết học xã hội học được in tại đây của Bergson, Durkheim, Janet. Sau năm 1992, Nhà sách này trở thành Nhà xuất bản Đại học Pháp, PUF (ND).↩

Alexandre Kojève (1902-1968), nhà triết học Pháp gốc Nga đã đổi mới căn bản cách đọc triết học Hegel ở Pháp. Các buổi giảng của ông về *Hiện tượng học tinh thần ở* Cao học thực hành (EPHE) những năm ba mươi, và sau chiến tranh được in thành "Dẫn nhập đọc Hegel", có học trò là những cái tên sáng giá về sau trong giới trí thức Pháp như Queneau, Bataille, Callois, Aron, Leiris, Merleau-Ponty, Lacan… (ND).↩

Xu hướng trộn lẫn "nhà tư sản" hay "nhân dân" vào trong cùng một tầng lớp gắn kết chặt với nhau, là một hằng số của cái nhìn về thế giới xã hội của các nhà văn và nghệ sĩ, và nói chung hơn là của các trí thức. Ta có thể quan sát rõ điều này nhất ở Flaubert.↩

Một cách hiểu đầy đủ hơn về "hiệu ứng Sartre" có thể cho rằng người ta phân tích những điều kiện xã hội của sự xuất hiện yêu cầu xã hội từ một lời tiên tri đối với các trí thức: những điều kiện tình huống như những kinh nghiệm đoạn tuyệt, bị kịch và lo lắng được gán cho những cuộc khủng hoảng tập thể và cá nhân sinh ra từ chiến tranh, từ sự chiếm đóng, từ sự giải phóng: điều kiện mang tính cấu trúc, như là sự tồn *tại* của một trường trí thức tự chủ có chứa những thiết chế của nó có khả năng tái sản xuất trường Đại học sư phạm ENS) và có tính chính danh (tạp chí, hội đoàn, nhà xuất bản, viện hàn lâm…), do thế có khả năng ủng hộ sự tồn tại độc lập của một "lớp quý tộc tri thức", tách biệt với quyền lực, thậm chí được dựng lên để chống lại các

quyền lực và có thể thiết đặt, phê chuẩn một định nghĩa cụ thể về sự hoàn tất trí thức [accomplissment intellectual].↩

Bài viết này nhằm nêu ra những phân tích lịch sử của trường văn học từng được giới thiệu ở trên về các đề xuất có giá trị đối với toàn bộ các trường sản xuất văn hóa; bài viết muốn đặt sang một bên logic đặc thù của từng trường riêng biệt (tôn giáo, luật, triết học, khoa học) mà tôi từng phân tích chỗ khác và có thể là đối tượng của một công trình trong tương lai.↩

Khái niệm trường quyền lực được dẫn nhập (xem thêm Bourdieu, "trường quyền lực, trường tri thức và habitas giai cấp", *Scolies*, n^0 1, 1971, tr. 7-26) để biện giải *hiệu ứng*, có thể quan sát được ngay trong chính trường; văn học hay nghệ thuật và với những sức mạnh khác nhau tác động lên toàn bộ các nhà văn hay nghệ sĩ. Nội dung của khái niệm được cụ thể hóa dần dần, nhất là tiện lợi cho những tìm kiếm được dẫn dắt theo những trường phái lớn và theo tổng thể những vị *thế ưu* thắng mà các nghiên cứu hướng đến "xem thêm P. Bourdieu, Quý *tộc Nhà nước, những trường phái và tinh thần tập thể*, sđd, tr. 375).↩

Xem thêm M. Weber, *Đạo Do thái cổ đại*, Paris, Plon, 1971, tr. 499.↩

Quy chế "nghệ thuật xã hội", dưới mối quan hệ này, luôn rất mơ hồ dù nó quy chiếu việc sản xuất/sáng tạo nghệ thuật hay văn chương tới những chức năng bên ngoài (điều mà những ai chủ trương "nghệ thuật vị nghệ thuật" không bỏ lỡ trách cứ họ), thì nó có điểm chung với "nghệ thuật vị nghệ thuật" ở việc chối bỏ thẳng thừng sự thành công của giới thượng lưu và "nghệ thuật tư sản", thứ nghệ thuật thừa nhận thành công và coi thường các giá trị "vô vị lợi".↩

P. Casanova, *Liber, n° 9,* 3.1992, tr. 15.↩

Hình thức, mà sự phụ thuộc của các trường sản xuất văn hóa có đối với những quyền lực kinh tế và chính trị, có thể phụ thuộc nhiều vào khoảng cách thực giữa các thế giới (khoảng cách có thể được đo với những chỉ số khách quan như tần suất qua lại giữa và nhất là bên trong các thế hệ, từ vũ trụ này tới vũ trụ khác, hoặc là theo khoảng cách xã hội giữa các khối dân cư, từ quan điểm nguồn gốc xã hội, địa điểm đào tạo, các quan hệ gắn kết hôn nhân hay những thứ khác…) và phụ thuộc cả vào khoảng cách trong những biểu hiện lẫn nhau (nó có thể dao động từ xu thế phán trí thức [anti-intellectualisme] của các nước Anglo-Saxon cho tới những cao vọng trí thức, và tóm lại đầy đe dọa, của giới tư sản Pháp).↩

Sự tự chủ, như ta đều thấy, không quy giản ở sự độc lập bị quyền lực bỏ mặc: một mức độ tự do cao bị bỏ mặc cho thế giới của nghệ thuật không được tự động đánh dấu bằng những khẳng định tự chủ (chẳng hạn người ta nghĩ tới các họa sĩ Anh thế kỉ XIX, mà có thể nói về họ rằng họ không hề đoạn tuyệt như các họa sĩ Pháp cùng thời, vì khác với những nghệ sĩ đó, họ không phải chịu những áp lực chuyên quyền của một Hàn lâm viện toàn năng); ngược lại, một mức độ cao ép buộc và kiểm soát - chẳng hạn thông qua một lối kiểm duyệt cực kì chặt chẽ - không nhất thiết dẫn tới sự biến mất của sự khẳng định hoàn toàn tự chủ khi mà số vốn tập thể mang truyền thống đặc thù, thiết chế độc đáo (câu lạc bộ, báo chí…) của chính những mô hình đó đủ quan trọng.↩

Về câu hỏi này, đã được nghiên cứu kĩ, người ta có thể đọc hẳn H. Rosenberg, *Bureaucracy and Aristocracy, The Prussian ExperiencF., 1660-1815*, Cambridge, Havard University Press, 1958, đặc biệt tr. 24;

J. R. Gillis, *The Prussian Bureaucracy in Crisis, 1810-1860: Origin of an Adminstrative Ethos,* Stanford University Press, 1971; và nhất là R. Berdahl, *The Politics of the Prussian Nobility. The Development of a Conservative Ideology, 1770-1848,* Princeton Univesity Press, 1989.↩

Xem thêm P. Bourdieu và L. Boltanski, "Việc sản xuất/sáng tạo ý thức hệ thống trị", *Kỉ yếu nghiên cứu khoa học xã hội,* n° 2&3, 1975, tr. 4-31.↩

Xem thêm phụ lục cuối phần này, *Hiệu ứng trường và các hình thức bảo thủ chủ nghĩa*.↩

Tương tự như những cuộc điều tra nhắm tới thiết lập những *danh sách của* các nhà văn hay các nghệ sĩ, những bảng đó đã xác định trước sự phân loại bằng việc xác định những ai xứng đáng tham gia vào sự xếp loại của mình (xem P. Boudieu, *Homos academicus,* Paris, Minuit, 1984, phụ lục 3. Bảng danh sach ưa thích các trí thức Pháp, hay ai sẽ là quan tòa về tính chính thống của các quan tòa").↩

F. Haskell, *Rediscoveries in Art Some Aspects of Taste, Fashion and Collection in England and France,* Londre, Phaeton Press, 1976.↩

Như chưa đầy một phần ba các nhà văn được lấy mẫu trong nghiên cứu của Rémy Ponton hoàn thành hoặc không xong các bậc học đại học. (Xem R. Ponton, *Trường văn học ở Pháp từ 1865 tới 1905,* sđd, tr. 43). Để so sánh trong quan hệ này giữa trường văn học và các trường khác, xem C. Charles, "Tình huống của trường văn học", *Littérature,* số 44, 1981, tr. 8-20.↩

Xem thêm S. Miceli, "Phân chia công việc giữa các giới tính và phân công việc thống trị: một nghiên cứu lâm sàng những người

Anatolie ở Brazin", Kỉ yếu nghiên cứu khoa học xã hội, n° 5-6, 1975, tr. 162-182.↩

Đây là từ Latin (gốc cho từ *illusion* tiếng Pháp chỉ sự ảo tưởng) được P. Bourdieu sử dụng mang ý nghĩa chỉ niềm tin vào trò chơi mà chúng ta đồng thuận chấp nhận hoặc chỉ câu chuyện mà ta chấp nhận coi như có thực. Trong phần này, Bourdieu sẽ nêu cụ thể phần nào các luận giải của ông về khái niệm *illusio*. Nó có thể tồn tại ở nhiều mức khác nhau, ở mức cộng đồng, xã hội hay trong từng văn bản mà chúng ta có. Nó phải tuân theo các quan niệm chung. Như vậy *illusio* không là gì khác ngoài "mối quan hệ bị mê hoặc với một trò chơi vốn là kết quả của một quan hệ cộng tác về bản thể giữa các cấu trúc tinh thần và các cấu trúc khách quan của không gian xã hội" ("Un acte désintéressé est-il possible?", *Raisons pratiques,* Paris, Seuil, 1994), nghĩa là giữa một tổng thể sơ đồ tinh thần (habitus) và những tính ổn định đặc trưng của một không gian xã hội tự trị (trường), điều cho phép những ai tự chủ trong thực hành tại không gian xã hội có thể đoán trước được những vận động của trò chơi. Được coi là kinh nghiêm thông thường về một không gian xã hội, *illusio* thuộc về những ai bẩm sinh gắn vào trường, những người tự nhiên có được những hành vi thích hợp với các đòi hỏi của trường vì bản thân họ trước tiên là thành quả của trường đó. Trong khi chờ đợi tìm được cách diễn đạt phù hợp nhất, chúng tôi tạm dịch là *ảo tưởng* (ND).↩

Xem Pareto, *Giáo trình kinh tế chính trị,* Genève, Droz, 1964, tr. 41.↩

Chỉ có do ngoại lệ, nhất là trong những thời điểm khủng hoảng, thì có thể, ở một vài tác nhân, được hình thành một sự thể hiện có ý thức và rõ rệt trò chơi với tư cách trò chơi, sự thể hiện này phá hủy việc

đầu tư vào trong trò chơi, cái *illusio*, bằng việc làm cho *illusio* xuất hiện như vốn luôn tồn tại khách quan (đối với một người quan sát xa lạ với trò chơi, thờ ơ), nghĩa là như một sự hư cấu lịch sử, hay nói như Durkheim, "một ảo tưởng được xác lập".↩

Để giải thích sự bùng nổ về giá cả của tranh từ cuối thế kỉ XIX, Robert Hughes đã viện đến - ngoài những yếu tố thuần túy kinh tế như việc thanh lí lớn nhất các khoản gia sản - sự tăng trưởng về số lượng của mọi ngành nghề tham gia vào trường nghệ thuật và sự khác biệt hóa tương ứng của những hoạt động, chúng cố gắng biến tác phẩm nghệ thuật thành thứ kho báu thiêng liêng (Xem thêm R. Hughes, "On Art and Money", *The New York Review of Books*, tập XXI, n° 19, 6.12.1984, tr. 20-27).↩

Người ta sẽ thấy rằng việc tạo nên cái nhìn thẩm mĩ như cái nhìn "thuần túy"; có khả năng xem xét tác phẩm trong chính nó và vì chính nó, nghĩa là như "tính mục đích không mục đích", có liên quan tới việc định chế tác phẩm nghệ thuật như đối tượng chiếm ngưỡng, với việc tạo nên những galerie cá nhân, rồi công cộng *và cả* những bảo tàng, với sự phát triển song song của một đội ngũ chuyên nghiệp có trách nhiệm bảo vệ tác phẩm nghệ thuật, cả về vật chất lẫn biểu tượng; và liên kết cả với sự phát minh dần dần ra người "nghệ sĩ" và của việc thể hiện sáng tạo nghệ thuật như là "sáng tạo" thuần túy cho mọi quyết định và mọi chức năng xã hội.↩

Ta không thu nhận được gì khi thay thế khái niệm trường văn học bằng khái niệm "thiết chế" [institution]: ngoài việc khái niệm sau có nguy cơ, do hàm nghĩa theo cách của Durkheim, gợi ra một hình ảnh đồng thuận của một thế giới đầy những xung đột, thì khái niệm ấy còn làm biến mất một trong những đặc tính có ý nghĩa nhất của

trường văn học, nghĩa là *mức độ thiết chế cực kì yếu ớt*. Cùng với những chỉ số khác, điều đó hiện rõ trong sự vắng mặt toàn bộ sự phán xử hay đảm bảo về pháp lí hay về thiết chế trong những xung đột lợi ích hay quyền lợi, hay chung hơn là trong những cuộc tranh chấp nhằm bảo vệ hay chinh phục các vị thế ưu thắng: như trong xung đột giữa Breton và Tzara, người thứ nhất vào lúc "Hội nghị quyết định chỉ đạo và bảo vệ tinh thần hiện đại" của ông đã không còn cách cầu cứu nào ngoài việc báo trước sự can thiệp của cảnh sát trong trường hợp lộn xộn, và trong lần tấn công cuối cùng vào Tzara nhân buổi tối gặp gỡ ở quán Coeur à Barbe [cũng đồng thời là tên số báo duy nhất ra vào 4.1922 của Tzara đáp lại Breton, tới mức diễn ra ẩu đả đánh dấu sự đoạn tuyệt của hai phái - ND], ông đã dùng đến cả chửi rủa và đấm đá (ông đánh gãy tay Pierre de Massot bằng một gậy) còn Tzara phải gọi cảnh sát (xem thêm J.-P. Bertrad, J. Dubois và P. Durand, "Tiếp cận theo cách thiết chế với chủ nghĩa siêu thực thứ nhất, 1919-1924", *Pratiques*, n° 38, tr. 27-53).↩

Xem thêm R. Damton, "Policing Writers in Paris circa 1750", *Representations*, n° 5, 1984, tr. 1-32.↩

Như người ta đều thấy, khi xã hội học gắn kết trực tiếp các đặc tính của tác phẩm với nguồn gốc xã hội các tác giả (xem chẳng hạn R. Escarpit, *Xã hội học về nghệ thuật*, Paris, PUF, 1958) hoặc với những nhóm vốn là đối tượng đích thực được hướng đến (chẳng han F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, Cambridge, Havard University Press, 1986, hoặc L. Goldmann, *Chúa trời giấu mặt*, Paris, Gallimard, 1956), bộ môn nghiên cứu này suy tư mối quan hệ giữa thế giới xã hội và các tác phẩm văn hóa trong logic của sự *phản ánh*, và không biết đến hiệu ứng của sự *khúc xạ* mà hoạt đông trong trường sản xuất văn hóa sử dụng.↩

Nếu một sự kiện như dịch hạch đến của mùa hè 1348 quyết định đến hướng chung một sự thay đổi toàn cầu trong các chủ đề hội họa (hình ảnh Chúa, mối quan hệ giữa các nhân vật, sự ngợi ca Nhà Thờ…), thì những định hướng này được tái diễn giải và được dịch lại tùy theo các truyền thống đặc thù, gắn với những nét đặc biệt địa phương của trường đang trên đường thành tạo, như đã xác nhận việc chúng mang các hình thức khác nhau ở Florence và ở Sienne (xem thêm M. Meiss, *Painting in Florence and Sienna after the Black Death,* Princeton University Press, 1951).↩

Xem thêm, D. Lewwis, "Countepart Theory and Quantified Modal Logic", *Journal of Philosophy, n°* 5, 1968, tr. 114-115 và J. C. Pariente, "Le nom propre et la prédication dans les langues naturelles", *Langages,* n° 66,1982, tr. 37-65.↩

Điều này đáng giá với toàn bộ trường sản xuất văn hóa, và nhất là của trường khoa học, ở đó sự đối đầu của "các chương trình nghiên cứu khoa học", như Lakatos nói, thực hiện một hiệu ứng mạnh mang tính cấu trúc lên những sự thể hiện và những thực hành khoa học.↩

Ví dụ về "Những nghệ sĩ rời rạc" [Incohérents] minh chứng rất rõ cơ chế này: họ đã khám phá ra những đám đồ vật mà các họa sĩ ý niệm [peintre conceptuel] đã tái khám phá sau họ, nhưng vì không được coi là nghiêm túc, họ cũng không thể tự coi là nghiêm túc, đồng thời những khám phá của họ trôi qua không được ghi nhận, ngay cả dưới con mắt của chính mình. Xem thêm D. Grojnowski, "Một phái tiền phong không được tấn phong: "Nghệ thuật rời rạc", 1882-1889", Kỉ yếu hội thảo nghiên cứu khoa học xã hội, n° 40,1981, tr. 73-86.↩

Để "cảm nhận" điều được thể hiện bởi những phát minh lịch sử nay đã trở nên thân thuộc - chẳng hạn "salon của những người bị chối

bỏ", "khai mạc", "thỉnh nguyện"…, cần suy nghĩ theo lối loại suy với một kinh nghiệm như sự xuất hiện của từ *jogging* và của hành vi tương ứng: 10 năm trước những ai trong trang phục quần short, áo tee-shirt và mũ màu sặc sỡ chạy trên các hành lang, giữa những người qua lại, có thể được nhìn như kẻ kì quặc thì giờ trở nên không đáng chú ý, điều như thế dần dần trở nên *không còn được nhận ra*.↩

Có lẽ P. Bourdieu muốn nhắc đến nhà lịch sử nghệ thuật người Anh F. Haskell (1928-2000), mà công trình đáng quan tâm ở đây của ông là *Patrons and Painters* (1963) về hội họa Italia thế kỉ XVII-XVIII (ND).↩

Có lẽ P. Bourdieu muốn nói đến André Antoine (1858-1943), diễn viên hài, đạo diễn và nhà phê bình sân khấu Pháp. Ông được coi như một đại diện xuất sắc của nghệ thuật dàn cảnh hiện đại Pháp (ND).↩

Cần làm cho hiểu rằng khi nói đến sự đóng khung, tôi có nguy cơ gợi ra ở người đọc khái niệm căn bản của Goffmann về khung khổ (frame), khái niệm phi lịch sử mà tôi mong muốn rời bỏ: nơi mà Goffmann thấy những sự lựa chọn mang tính cấu trúc căn bản, cần phải thấy những cấu trúc lịch sử có gốc từ một thế giới được an bài và đã qua.↩

Dựa trên cơ sở các tiền giả định chung cho chúng mà thiết lập nên thỏa ước đọc giữa người phát và người nhận. Bằng việc tố cáo thỏa ước này, những ai chịu trách nhiệm những cuộc cách mạng văn hóa lớn đều đạt tới những người đọc thông thường trong *tính toàn vẹn tinh thần* của họ, trong những nguyên tắc cốt tử ở quan điểm của họ về thế giới tự nhiên và xã hội.↩

Disposition là một khái niệm mà P. Bourdieu dùng trong quan hệ với *position* mà chúng tôi đề xuất dịch là "vị thế", vì vậy chúng tôi

tạm dịch là "xu thế" nhằm miêu tả những khả năng dịch chuyển của một tác nhân trong một không gian nhất định (ND).↩

Đây là điều được nói trong tất cả các bức thư của một trong số các nhà thơ tượng trưng khi trả lời Huret: "Trong mọi trường hợp, tôi thấy nhà thơ tượng trưng tồi nhất còn cao hơn bất kì nhà văn nào tham gia binh đoàn chủ nghĩa tự nhiên" (J. Huret, *Điều tra về sự tiến triển văn chương*, sđd, tr. 329). Một người khác như Moréas: "Một bài thơ của Ronsard hay của Hugo, đó là nghệ thuật thuần túy: một tiểu thuyết dù của Stendhal hay của Balzac, đó là nghệ thuật có chừng mực. Tôi vô cùng yêu các nhà tâm lí học [các tác giả như Anatole France, Paul Bourget hay Maurrice Barres, những người gắn với trào lưu được gọi là "tiểu thuyết tâm lí"], nhưng họ phải ở hàng cua mình, nghĩa là sau các nhà thơ" (J. Huret, *Điều tra về sự tiến triển văn chương*, sđd, tr. 92). Các ví dụ khác, ít tiêu biểu hơn nhưng gần với kinh nghiệm hơn thực sự luôn định hướng những sự lựa chọn: "Vào lúc mười lăm tuổi, tự nhiên đã nói với một thanh niên liệu anh ta muốn thành một nhà thơ hay bằng lòng chỉ viết văn xuôi *chất phác*…" (J. Huret, nt, tr. 299, tôi nhấn mạnh). Ta thấy điều đó có nghĩa, với ai đó đã thấm nhuần rất sâu những sự phân bậc này, bước chuyển từ thi ca sang tiểu thuyết (Sự phân chia thành giai tầng bởi những ranh giới tuyệt đối không quan tâm đến những sự liên tục và những sự chồng lấn thực sự xảy ra ở khắp nơi – chẳng hạn trong những quan hệ giữa các ngành triết học và khoa học xã hội, khoa học thuần túy và khoa học ứng dụng… - và cùng hậu quả đó: *certitudo sui* [niềm tin vào chính mình - ND] và việc từ chối để mất phẩm giá, thăng tiến hay hạ giá tự động…).↩

A. Cassagne, *Lí thuyết nghệ thuật vị nghệ thuật*, sđd, tr. 75. Có lẽ cần chép lại cả trang mà A. Cassagne đã viết về những cảm hứng thời

thanh niên của Maxime Du Camp và Renan, Flaubert và Baudelaire hay Fromentin.↩

E. và J. Goncourt, *Manette Salomon,* Paris, UGF., coll. "10/18", 1979, tr. 32.↩

Cần nhắc lại ở đây toàn bộ phân tích (xem phần I, ch. 2) của logic theo đó những phong trào nghệ thuật trở nên tạm thời và cung cấp *mẫu hình thay đổi* như quan sát được trong các trường khác.↩

Xem J.-P. Bertrand, J. Dubois, P. Durand, "Tiếp cận theo thiết chế với chủ nghĩa siêu thực thứ nhất, 1919-1924", bài báo đã dẫn.↩

Xem thêm J. Cohen, *Cấu trúc ngôn ngữ thi pháp,* Paris, Flammarion, 1966. Nhân tiện ta thấy rằng logic được miêu tả ở đây không cho phép mọi phân tích sai lầm về bản chất nhắm đến việc làm phát lộ những định nghĩa xuyên lịch sử thể loại, mà sự ổn định tên gọi che khuất việc các thể loại được kiến tạo liên tục nhờ sự đứt đoạn với định nghĩa của bản thân chúng ở trạng thái trước đó.↩

Giả thuyết của nhà ngôn ngữ học Jean Cohen nghiên cứu sự khác biệt giữa thi ca và văn xuôi cho rằng diễn ngôn thông thường luôn có một sự tương ứng "tự phát" giữa việc ngắt nghỉ tạo nghĩa và cách thức phát âm (ND).↩

"Suy nghĩ của tôi, mặc cho việc bán được số lượng lớn hơn bao giờ hết của tiểu thuyết, là việc tiểu thuyết là một thể loại đã cũ, lỗi thời, đã nói tất cả những gì cần nói, một thể loại mà tôi đã làm tất cả để giết bỏ tính tiểu thuyết, để biến nó thành một dạng tự truyện về những người không có lịch sử/câu chuyện" (E. de Goncourt trong J. Huret, *Điều tra về sự tiến triển văn chương*, sđd, tr. 155).↩

Đoạn này của lời tựa cho *Chérie* nhắc lại rằng lời từ chối tính tiểu thuyết là không tách rời khỏi một cố gắng để thể loại đó trở nên cao quý hơn, điều được hiểu qua đối chiếu với vị thế tiểu thuyết và các nhà văn trong trường (và nhất là so với thi ca) và với mối quan hệ giữa thể loại thấp hơn và một công chúng hai lần thấp hơn, ít ra là trong tâm trí của các nhà văn, bởi "tính nữ" và "tính dân dã" và/hoặc "tính lẻ". Người ta dĩ nhiên không thể thấy *ở* đó một hiệu quả đơn giản của mối quan tâm nâng cao giá trị, điều tuy nhiên có thể dẫn các nhà tiểu thuyết vào một hướng hoàn toàn khác với Bourget và tiểu thuyết tâm lí chẳng hạn, nghĩa là hướng đến việc gợi lại nâng cao giá trị, nhất là nhờ vào nỗ lực kết cấu (xem thêm P. Bourget, "Ghi chép về tiểu thuyết Pháp năm 1921", *Trang mới về phê bình và học thuyết,* t. 1, Paris, Plon, 1926), địa điểm, môi trường, nhân vật hay cảm xúc cao quý về mặt xã hội.↩

Khi lịch sử và lí thuyết của văn học ở điểm này tham gia vào việc sản xuất văn học, có thể hiểu được rằng có những tráo đổi vai trò rất thường xuyên, giữa nhà phê bình và nhà văn, giữa nhà lí thuyết (hay viết sử) về văn học và văn nhân (ít nhất ở Pháp là giữa nhà biên kịch điện ảnh [cienaste] và nhà phê bình điện ảnh).↩

Xem thêm R. Lourau, "Tuyên ngôn Dada ngày 22.3.1918: tiểu luận phân tích thiết chế", *Thế kỉ bùng nổ,* tập 1, 1974, tr. 9-30. Một hiệu ứng khác, chung hơn, của việc tự khép mình này là dạng tự ngắm nghía tập thể, thường được miêu tả trong nhiều cuốn sách ở đó các tác giả cho thấy sự tồn tại của riêng họ, sự tồn tại đó kích thích các nhóm trí thức, ở Saint-Germain-des-Prés cũng như ở Greenwich Village, tự nhìn mình bằng cái nhìn thỏa mãn, tới mức bằng cả hình thức minh mẫn tự phê bình, thứ là một trong những trở ngại chủ yếu cho việc khách quan hóa khoa học.↩

Arnold Schoenberg (1874-1951), nhà soạn nhạc hiện đại người Áo được coi là người khởi đầu cho nền âm nhạc hiện đại bằng việc rời bỏ giai điệu và phát triển thứ âm nhạc phi điệu tính, hoàn thiện cơ sở lí thuyết cho âm nhạc 12 cung. Các học trò khác của ông là những nhà hòa nhạc danh tiếng như Webern, Berg (ND).↩

R. Leibowitz, *Schoenberg và Trường phái của ông,* Paris, J.-B. Janin, 1947, tr. 78.↩

Sđd, tr. 87-88.↩

R. Daval và G.-T. Guibaud, *Suy luận toán học,* Paris, PUF, 1945, tr. 18.↩

Vanitas (hư vô) là một phạm trù của nghệ thuật phương tây, xuất phát từ Kinh Thánh, có tính tượng trưng nhấn mạnh tính phù hoa của đời sống, đặc biệt trong hội họa thường được biểu trưng bằng sự ngắn ngủi của đời người và sự vĩnh cửu của cái chết. Chủ đề này thường gặp ở hội họa Hà Lan và xứ Flandre vào thế kỉ XVII dưới nhiều biểu tượng khác nhau như hộp sọ, phụ nữ đẹp soi gương… (ND).↩

Khái niệm *allodoxia* được Bourdieu sử dụng lần đầu trong *Làm nên khác biệt: Một phê bình xã hội về phán đoán thị hiếu* (1979), theo đó *allodoxia* như một sự ngộ giải, ngộ nhận hoặc nhận định sai. Thuật ngữ này đặc biệt liên quan đến việc biểu hiện, trình hiện của các tầng lớp xã hội. Bourdieu chỉ ra chẳng hạn hành vi lầm opera hài hước là thuộc về nền văn hóa cao, hay nhầm lẫn hàng giả thành hàng gốc như những ví dụ của chứng *allodoxia*. Ông cho rằng những việc hiểu sai lệch đó cho thấy rõ sự khác biệt giữa các tầng lớp xã hội: "Những người bán dịch vụ hoặc sản phẩm rất quan tâm tới hiệu ứng *allodoxia* khi tận dụng hết mức những độ sai lệch này, chẳng hạn cung cấp trái mùa - du lịch vào mùa thấp điểm - hay trễ hạn - quần áo hết mốt - đối

với các sản phẩm chỉ thực sự có giá trị vào đúng giờ đúng giấc của chúng" (Bourdieu, *Làm nên khác biệt* [La Distinction], tr. 184). Theo P. Bourdieu, *allodoxia* chỉ "mọi sai lầm nhận đồng và mọi hình thức của sự giả thừa nhận ở đó thể hiện khoảng cách giữa nhận thức và thừa nhận" (sđd, tr. 370), nghĩa là có một sự nhận đồng sai lạc giữa vị thế xã hội và thị hiếu thẩm mĩ trong thị trường văn hóa do hệ quả của ánh hào quang giả tạo. Chúng tôi tạm dịch ở đây là *thói sính chữ,* nhưng chỗ khác có thể là *thói sính đô đắt tiền* (ND).↩

Khái niệm này được Aristote dùng để chỉ tương quan quyền lực trong chính trị. Bourdieu trong một bài viết năm 2002 có nói kĩ hơn: "trong khi mà trong các trường khoa học người ta không giải quyết một tranh luận bằng một cuộc đánh đấm hay bằng việc bỏ phiếu, thì trong trường chính trị và nhất là trong những trường lực tuân theo các quy tắc dân chủ, thứ giành được thắng lợi đó là các đề xuất được Aristote gọi là *endoxiques* [chấp thuận tán đồng], nghĩa là các đề xuất mà ta buộc phải tính tới vì những ai có vai vế đều muốn chúng có thực và cũng vì, có đặc tính *doxa* và cái nhìn thông thường vốn cũng phổ biến nhất và được chia sẻ nhiều nhất, các đề xuất đó có đặc tính tiếp nhận sự hưởng ứng và chào đón của số đông", P. Bourdieu, "Science, politique et sciences sociales" trong *Actes de la recherche en sciences sociales,* vol 141-142, 3.2002, tr. 9-12 (ND).↩

P. Bourdieu nhắc tới trường hợp độc nhất vô nhị trong lịch sử hội họa Pháp, Henri Rousseau (1844-1910), vốn là một "tay mơ" khi thực hành nghệ thuật nhưng lại có một dấu ấn đậm nét trong những năm đầu thế kỉ XX và đánh dấu bước ngoặt sang hội họa hiện đại sau thời kì Ấn tượng chủ nghĩa. Cách gọi "Nhân viên thuế quan Rousseau" [Douanier Rousseau] - có phần mang tính nhạo báng đương thời - xuất phát từ chính nghề nghiệp của ông vì Rousseau là một nhân viên

thuế quan và hoàn toàn không học hành nghệ thuật bài bản, nhưng vì thế để lại một phong cách đặc biệt ấn tượng về sự ngây thơ, hoang dã (archaïque), và màu sắc rực rỡ cho các nghệ sĩ thời hiện đại. Một vài bức tranh nổi tiếng như "Giấc mơ", "Trận chiến trâu và hổ", "Sông Seme ở Suresnes" (ND).↩

P. Bourdieu muốn nhắc đến Jean-Pierre Brisset (1837-1919), nhà văn và nhà triết học Pháp, có suy nghĩ khá kì dị. A. Breton có dành một chỗ cho ông trong *Tổng tập hài hước đen* (1940) bên cạnh những tên tuổi như J. Swift, E.A. Poe, F. Nietzche, A. Rimbaud, G. Appolinaire, F. Kafka, P. Picasso, M. Duchamp… (ND).↩

Ngay cả việc đối với Brisset, nhà triết học "ngây thơ", được những người khám phá ra ông như André Breton hay Marcel Duchamp, cố gắng vô ích viết một tiểu sử: "Toàn bộ cuộc đời ông không rõ ràng với chúng ta, ngoài ngày tháng của một Hội thảo (1892 ở Angers), một Hội thảo khác ở Hiệp hội các nhà bác học (3.6.1906) cùng những mốc khác như: bảy quyển sách kí tên Jean-Pierre Brisset. Không người kế tục có tiếng tăm mặc cho những nghiên cứu chủ động được thực hiện bởi các nhà siêu thực (nhất là M. Duchamp); ngày sinh và mất không rõ, không chút dấu vết về sách vở của ông ở các nhà xuất bản…" (Lời cầu xin chèn vào *La Gammaire logic* [Ngữ pháp logic], tiếp theo là *La Science de Dieu* [Khoa học về Chúa trời], Paris, Tchou, 1970).↩

Eugène Labiche (1815-1888) và Georges Courteline (1858-1929) đều là nhà văn nhà viết kịch Pháp có sáng tác gắn với thể loại kịch vaudeville và đề tài hằng ngày chủ yếu nhằm bông lơn, chọc cười (ND).↩

Về việc đối xử thường khá tàn ác mà các nghệ sĩ và các nhà văn có tiếng dành cho Người nhân viên thuế quan Rousseau, có thể đọc R.

Shattuck, *Les Primitifs de l'avant- garde* [Những người Nguyen thủy của phái tiền phong], Paris, Flammarion, 1974, tr. 66-93 và nhất là các trang dành cho "bữa tiệc Rousseau" (tr. 80-85) ở đó ta thấy rõ họa sĩ đồ vật, biến thành đồ chơi kiểu huyền thoại, hoàn toàn chịu đựng tuân theo trò chơi (thậm chí tới mức chịu đựng trong một thời gian dài những giọt nến rơi từ một trong những ngọn đèn đặt phía trên đầu mình); nhưng không hề dành cho các vở hề kịch và những sự giễu cợt của bạn bè một tán đồng "ngây thơ" mà họ có thể tin là như vậy, như một trong những chứng cớ từ quan sát của Fernande Olivier: "Da của ông dễ trở nên đỏ lựng ngay khi ông *bị làm phiền hay bị cản trở. Ông thường tán đồng với mọi điều nói với mình, nhưng người ta cảm thấy ông dè dặt và không dám nói điều mình nghĩ"* (tr. 74). Đối với những bài tổng thuật khác về "bữa tiệc", xem J. Seigel, *Bohemia Paris, Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life 1830-1930,* New York, Viking Penguin, 1986, tr. 354.↩

Việc tuân theo các chuẩn mực và quy ước hàn lâm nhất là một hằng số các tác phẩm, được xuất bàn hay không, công khai hoặc riêng tư (tôi nghĩ tới thư từ yêu đương) của những thành viên thuộc tầng lớp bình dân. Kể từ cuối thế kỉ XIX, mặc sự cắt đứt với công chúng rộng rãi là gần như hoàn toàn - đó là một trong những khu vực có nhiều xuất bản do chính bản thân tác giả thực hiện - thi ca hiện nay còn đại diện cho ý tưởng rằng làm nên văn chương là những người tiêu thụ ít trí thức nhất (có thể dưới ảnh hưởng của trường tiểu học có xu hướng đồng nhất việc bắt đầu nghề văn với việc học làm thơ). Như ta có thể kiểm chứng điều này qua phân tích một từ điển các nhà văn *(Danh bạ quốc gia các nhà văn* chẳng hạn), các thành viên của các tầng lớp phổ thông và của giới tiểu tư sản bắt đầu việc viết đều có (trừ ngoại lệ) một ý tưởng quá cao về văn chương nên không viết các

tiểu thuyết "hiện thực"; và thực thế, việc sản xuất/sáng tác của họ chủ yếu là ở thi ca - rất theo chuẩn mực về hình thức - và sau đó là trong nghiên cứu lịch sử.↩

Về tất cả những điểm này, xem D. Vallier, *Các họa phẩm của Nhân viên thuế quan Rousseau* [Tout l'oeuvre peint du Douanier Rousseau], Paris, Flammarion, 1970.↩

Người ta có thể nhận ra ở đó tất cả những nét của "thẩm mĩ bình dân" như đã được thể hiện trong nhiếp ảnh (xem thêm P. Bourdieu, *Một Nghệ thuật loại trung bình. Tiểu luận về các hành vi xã hội của nhiếp ảnh* [Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie], Paris, Minuit, 1964, tr. 116-121).↩

A. Rimbaud, *Toàn tập,* Paris, Gallimard, coll "Bibliothèque de la Pleiade", 1963, tr. 128.↩

Một cách gọi các họa sĩ nghiệp dư như một hiện tượng của đời sống thị dân Pháp thế kỉ XIX, khi người ta có thể giải trí ngày chủ nhật bằng các hoạt động mĩ thuật như vẽ chẳng hạn (ND).↩

Việc chuẩn hóa nghệ thuật thô mộc đã tìm được giới hạn của mình trong việc là, khác với nghệ thuật ngây thơ, người ta không thể tạo nên những nhà sản xuất ở các nghệ sĩ.↩

D. Vallier, *Các họa phẩm của Nhân viên thuế quan Rousseau* [Tout *l'oeuvre peint du Douanier Rousseau],* sđd, tr. 5.↩

Xem thêm M. Thevoz, *L Art brut,* Paris, Skira, 1980; R. Cardinal, *Outsider Art,* New York, Praeger Publisher, 1972.↩

P. Bourdieu muốn nhắc đến nhà văn Jean-Pierre Brisset (1837-1919) và Raymond Roussel (1877-1933). Cả hai, vốn được coi là những *kẻ rồ văn chương* [fou littéraire] nhằm chỉ những tác giả hầu

như không được làng văn đương thời công nhận và cũng có những ý tưởng khá kì dị dựa trên trò chơi chữ calembour. Người thứ nhất được A. Breton đưa vào *Hợp tuyển hài hước đen* [Anthologie de l'humour noir], người thứ hai là nhà văn, nhà viết kịch Pháp không có nhiều sáng tác được chú ý. Chẳng hạn Brisset chứng minh là người xuất thân từ ếch vì tiếng kêu "Coa" của nó gần với "Quoi" (cái gì) trong tiếng Pháp, cái câu hỏi đầu tiên này từ một con vật lưỡng tính vì nó băn khoăn không biết mình là đực hay cái và kêu liên hồi *coa, coa, coa* và có thể hiểu thành *Que sexe est? Kéksekça?* [có giới tính không, nó là gì?] như là những câu hỏi của bình minh nhân loại. Nhưng cả hai đều được những nhà siêu thực hoặc tiền phong như Breton, Aragon, Leiris, Éluard, Duchamp, Perec… ngưỡng mộ hoặc bảo vệ như một cách để họ đoạn tuyệt với những chuẩn mực cổ điển của thế kỉ XIX. M. Duchamp, như trong nghiên cứu này của P. Bourdieu lấy làm dẫn chứng, từng tham gia buổi trình diễn vở kịch của R. Roussel (1912) *Ấn tượng Phi châu* [Impression d'Afrique]. Thậm chí năm 1956, trong một trả lời phỏng vấn James Johnson Sweeney của bảo tảng MoMA, ông còn tuyên bố là không hiểu người ta còn có thể đọc những Rimbaud, Mallarmé khi đã có Roussel và Brisset. Xem thêm https://www.caim.info/revue-topique-2012-2-page-71.htm#re2noll5 (ND).↩

Khu vực bình dân phía bắc Paris, bên tả ngạn sông Seine, tập trung các khu phố có nhiều nghệ sĩ sống đương thời (ND).↩

W. S. Rubin, *Art Dada et surréaliste,* bản tiếng Pháp của R. Revault d'Allones, Paris, Seghers, sđd, tr. 22.↩

Hiện tượng học của Heidegger cho rằng bản chất con người là ở quá trình tồn tại (trong khi Sartre diên giải lại rằng sự tồn tại có trước

bản chất). Trong *Bức thư gửi chủ nghĩa nhân văn* (1947), nhằm vượt qua siêu hình học cổ điển, Heidegger cho rằng "con người không phải ông chủ của đương tồn tại [étant] mà là anh chăn cừu của Tồn tại [Être]", tức là người hàng xóm của sự Tồn tại (ND).↩

Người ta đã quan sát việc lịch sử hóa càng ngày càng rõ của những sự lên án về mặt thẩm mĩ (xem R. Klein, *La Forme et l'Intelligible,* Paris, Gallimard, 1970, tr. 378-379 và tr. 408-409), không đưa nó lại với logic của sự hoạt động của trường ở mức độ tự trị cao và ở tính lịch sử đặc thù của nó.↩

Khái niệm căn bản trong triết học đạo đức (Éthique) của Spinoza, mà nghĩa gốc trong tiếng Latin là *cố gắng, nỗ lực,* nhằm chỉ sự khao khát, nỗ lực tồn tại của sinh thể ở cả hai phương diện gắn bó mật thiết với nhau: tinh thần và chất thể. Chúng tôi tạm để nguyên như trên trước khi tìm được cách diễn đạt thích hợp (ND).↩

Xem thêm C. Charle *Khủng hoảng văn chương vào thời kì tự nhiên chủ nghĩa* [La *Crise littéraire à l'époque du naturalisme],* sđd, tr. 181-182.↩

Xem thêm E. B. Henning, "Patronage and Style in the Arts: a Suggestion concerning Their Relations", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. XVIII, n° 4, tr. 464-47L↩

Rõ ràng là tôi không tạo nên ở bản chất xuyên lịch sử (như bao tác giả cho cùng một rổ những Proust, Marinetti, Joyce, Tzara, Woolf, Breton, Beckett) một khái niệm giống *như khái niệm tiền phong về bản chất là có tính quan hệ* (cũng giống như khái niệm chủ nghĩa bảo thủ hay xu thế tiến bộ) và chỉ có thể được định nghĩa trên thang bậc của một trường vào một thời điểm nào đó. Có nghĩa, giấc mơ một sự hòa giải của phái tiền phong về chính trị và của phái tiền phong về

lĩnh vực nghệ thuật và nghệ thuật sống trong một dạng tổng hợp mọi cuộc cách mạng, xã hội, giới tính, nghệ thuật có thể là một hằng số của những phái tiền phong văn chương và nghệ thuật. Nhưng thế giới lí tưởng này luôn tái sinh, có lẽ đã có thời đại vàng trước Thế chiến I, không ngừng vấp phải sự hiển nhiên trong khó khăn thực hành để vượt qua - một cách khác trong những sự phỉnh phờ cứng đầu của *sự xa hoa cực điểm* - khoảng cách mang tính cấu trúc bất chấp sự tương đồng giữa các vị thế "tiên tiến" trong trường chính trị và trong trường nghệ thuật, và đồng thời sự chênh lệch, thậm chí sự mâu thuẫn giữa sự tinh lọc thẩm mĩ và sự tiến bộ chính trị (chẳng hạn nhân nói đến *Partisan Review* xem lịch sử phái tiền phong New York được phác họa trong cuốn sách của James Burkhart Gilbert, *Writer and Partisan. A History of Literary Radicalism in America,* New York, John Wiley and Sons, 1968, hay việc gợi ra đầy dữ dẫn của *radical chic* [xa hoa cực điểm] trong cuốn sách của Tom Wolfe, *Radical Chic and Mau-Mauing the Flack Cathcers* trong sách của Tom Wolfe. *Radical Chic, Radical and Mau- Mauing the Flak Cachchers,* New York, Farrar, Farra, Strauss và Giroux, 1970).↩

Trong số những yếu tố quyết định sự biến đổi của nhu cầu, cần tính đến sự nâng cao chung của mức độ giáo dục (hay là sự tảng lên của thời gian đi học) nó cho phối một cách độc lập những yếu tố trước đó, và nhất là thông qua hiệu ứng chỉ định vị thế: người nào có một danh hiệu học đường nào đó buộc phải - "sư cao quý bắt buộc thế" - hoàn thành những thực hành có trong định nghĩa xã hội (vị thế) mà xã hội đã chỉ định cho anh ta.↩

Tên cuốn tiểu thuyết với đề tài cổ đại của Pierre Louÿs nhận được thành công lớn khi ra mắt năm 1896, một phần nhờ bài tán dương của Francois Coppé (ND).↩

A. Angles, *André Gide và Nhóm đầu tiên của "Tạp chí Pháp Mới", việc tạo dựng một nhóm và những năm học tập 1890-1910 [André Gide et le Premier Groupe de la "Nouvelle Revue française", la formation d'un groupe et les années d'apprentissagF., 1890-1910],* Paris, Gallimard, 1978, tr. 18. Tôi nhấn mạnh.↩

Nhãn hiệu thời trang của Carven SAS được thành lập sau Thế chiến 2, đặc biệt thành công về thương mại những năm sáu mươi với đồ may sẵn. Trước đó những loại nước hoa như Ma Griffe, Robe d'un Soir là một trong những sản phẩm chính tạo nên danh tiếng cho hãng (ND).↩

F. Bourdon, *Nước hoa cao cấp Pháp* (La Haute Parfumerie française), bản in ronéo, Paris, 1970, tr. 95↩

Nếu ta phải chấp nhận rằng chỉ vào cuối thế kỉ XIX mới đạt đến đỉnh điểm tiến trình chậm chạp cho phép có *sự nổi lên* của những trường sản xuất văn hóa khác nhau và sự thừa nhận hoàn toàn về mặt xã hội với những nhân vật xã hội tương ứng như họa sĩ, nhà văn, nhà bác học thì rõ rang là người ta có thể lần *ngược trở* lại những sự khởi động đầu tiên xa nhất có thể nghĩa là vào chính thời điểm những nhà sản xuất văn hóa xuất hiện, họ đấu tranh (theo đúng nghĩa này) để được thừa nhận sự độc lập và danh dự của mình. Trong số rất nhiều công trình góp phần vào việc miêu tả và phân tích tiến trình chậm rãi của sự trở nên tự chủ này, so với quý tộc và nhất là với Nhà thờ, cần phải dành một chỗ cho những mục từ tập hợp trong *Storia dell'arte italiana*. Turing Einaudi, 1979 và cho cuốn sách rất hay của Francis Haskell, Mecenes et *Peintres. L'Art et la societe au temps du baroque italien [Mạnh thường quân và họa sĩ. Nghệ thuật và xã hội thời baroque ở Italie], Paris, Gallimard, 1991*. Không hoàn toàn quan tâm

tới dự án đó, Francis Hasekell nhắc đến theo cách chặt chẽ nhất sự kiến tạo của một phạm trù khác biệt về mặt xã hội ở các nghệ sĩ chuyên nghiệp, càng ngày càng nghiêng về việc chỉ thừa nhận những quy tắc khác với những quy tắc truyền thống đặc thù mà họ từng thừa nhận được từ những bậc tiền bối và càng ngày càng có thể giải phóng sức sản xuất của họ khỏi mọi rang buộc bên ngoài, dù đó là những kiểm duyệt đạo lí hay những chương trình thẩm mĩ của một Nhà thờ luôn quan tâm tới sự đa nghĩa hay những kiểm soát hàn lâm và những đơn đặt hàng của chính quyền, và nhất là có thể khẳng định và khiến cho mọi người phải thừa nhận các tiêu chí đặc thù trong việc đánh giá đối với các sản phẩm của mình.↩

Khái niệm này là một sự đối ứng với *nội thế hệ* (intragénération) mà ông vừa nhắc ở trên (ND).↩

R. Ponton, *Trường văn học ở Pháp từ 1865-1905* [Le *Champ littéraire en France de 1865 à 1905],* sđd, tr. 69-70.↩

Có thể lấy một ví dụ trong trường hợp Anatole France, người nhờ vào vị thế đặc biệt của cha mình, một người bán sách Paris, mà có được một vốn xã hội và sự gần gũi với giới văn chương, điều bù trừ lại cho sự yếu ớt về vốn kinh tế và văn hóa.↩

Nguyên văn *compagnon du devoir* là một hội ái hữu có từ thế kỉ XV với mục tiêu dạy nghề thủ công và truyền thống, ban đầu có mục đích tương trợ bạn nghề (ND).↩

R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905,* sđd, tr. 57 và J. Cladel, *La vie de Léon Cladel,* theo *Léon Cladel en Belgique,* Nxb E. Picard, Paris, Lemerre, 1905.↩

P. Vemois, "La fin de la pastorale" trong *Lịch sử văn học Pháp [Histoire littéraire de la France],* sđd, tr. 272.↩

L. Cladel, trích theo P. Vermois, sđd.↩

L. Cladel, trích theo R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905,* sđd, tr. 98. Để đánh giá tất cả những gì mà tiểu thuyết vùng, cách nói theo hệ hình về một trong những hình thức của ý định đầy dân túy, có được nhờ vào việc nó là sản phẩm của một xu thế phủ nhận, có liên quan đến sự giam lỏng và sự giải thiêng, cần phải so sánh những ai đạt được thứ tiểu thuyết kiểu dân túy sau một quỹ đạo nào đó với những ai làm nên ngoại lệ như Eugene le Roy, một viên chức nhỏ xứ Perigrod đi qua Paris, tác giả cuốn *cối xay trên Frau* (1895) và *Anh Jaquou quê kệch (Jaquou le croquant,* 1895)… và nhất là Emile Guillaumin, tá điền vùng Bourbon, tác giả cuốn *Cuộc đời một người chất phác (La Vie d'un simple,* 1804).↩

M. Schapiro, "Courbet và việc tạo ra hình ảnh dân dã" [Courbet et l'imagerie populate] trong *Style, Artiste et Société,* Paris, Gallimard, 1982, tr. 293. Tôi [Bourdieu] nhấn mạnh.↩

Nt, tr. 299, "Hãy chỉ tưởng tượng là, Champfleury gửi cho mẹ vào năm 1850, với một tinh thần tự nhiên, thứ có thể biến tôi thành một người viết kịch phố [vaudevilliste] kì cục, tôi từng muốn tới đích sớm hơn" (trích theo P. Martino, *Roman réaliste sous le second Empire* [tiểu thuyết hiện thực dưới thời Đế chính 2], sđd/ tr. 129). Người ta biết rằng, sau một sự đổi hướng cưỡng bức, Champfleury cuối cùng viết được một hài kịch theo phong cách Paul de Kock (chẳng hạn xem *Les Enfants du professeur Turk ou Le secret de M. Ladureau).*↩

Xem thêm M. Schapiro, "Courbet et và việc tạo dựng hình ảnh dân dã", bài báo trích tr. 315. Anh chàng Hussonnet của *Giáo dục tình cảm*

theo một chặng đường hoàn toàn tương tự.↩

Trong số những yếu tố quyết định các xu thế, cần tính tới, ngoài vị thế (nghiêng về) được xác định bằng gia đình một cách đồng thời và theo lịch đại, cái vị thế trong chính gia đình - như con trưởng/con út - giống như trường.↩

Chủ nghĩa hiện thực được định nghĩa căn bản với Courbet qua ý chí vẽ "cái tầm thường và cái hiện đại". Champfleury đòi hỏi cho người nghệ sĩ quyền thể hiện bằng sự thật thế giới đương đại (xem thêm P. Martino, *Tiểu thuyết hiện thực dưới thời Đế chính 2,* Sđd, tr. 72-78).↩

B. Dort, trong *Lịch sử văn chương nước Pháp [Histoire littéraire de la France],* sđd, tr. 617.↩

B. Dort, sđd, tr. 621. Người ta thấy là những đặc tính này được gắn cho hành động của Lugné-Poe đã đặc trưng cho những xu hướng tương đối "bất biến" của một tập tính có đặc quyền.↩

A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art,* sđd, tr. 103-104.↩

Những sự đoàn kết được thiết lập trong nhóm nghệ sĩ, giữa những người có gia sản nhất và những người không có gì cả là một trong những phương tiện cho phép một vài nghệ sĩ nghèo sống sót được mặc cho họ thiếu những nguồn thu từ thị trường.↩

Xem các nghiên cứu chẳng hạn của M. Rogers, "The Batignolles Group: Creators of Impressionism", *Autonomous Group,* tập XVI, số 3-4,1959, trong M. C. Albrecht, J.H. Barnett và M. Griff (bt.), *The Sociology of Art and Literature,* New York, Praeger Publishers, 1970, tr. 194-220.↩

"Các nhà suy đồi không chấp nhận *san bằng* [table rase] quá khứ. Họ ca ngợi các cải cách tất yếu, được dẫn dắt *có phương pháp* và *thận trọng*. Các nhà tượng trưng, ngược lại không muốn giữ lại chút gì từ thói tục cũ kĩ của chúng ta và có tham vọng tạo nên trong mọi vở kịch một cách diễn đạt hoàn toàn mới" (E. Reyneaud, *Tranh cãi tượng trưng [La Mêlée symboliste],* Paris, *Sự tái sinh của sách* [La Renaissance du livre], 1918, tr. 118, trích theo J. Jurt, *Các nhà tượng trưng và Suy đồi, hai nhóm văn chương song song [Symbolistes et Décadents, deux groupes littéraire paralleles],* in roneo, 1982, tr. 12, tôi nhấn mạnh). Người ta biết sự gần gũi gắn kết các đại diện của thơ ca trẻ, các nhà suy đồi hơn là các nhà tượng trưng, với những người vô chính phủ, họ có được từ đó những sự cổ vũ trong cuộc chiến của mình chống lại các quy tắc và các bậc thầy, chống lại thị trường và văn học thương mại. Verlame xuất bản trong *Kẻ suy đồi [Le Décadent]* một "Ballade vinh danh Louis Michel" và Laurent Tailhade dành cho ông một nghiên cứu có tên "Chị cả của những người nghèo" (xem thêm J. Jurt, "Décadence et poésie. A propos d'un poème de Laurent Tailhade", *Franzosisch heute,* số 24,1984, tr. 371-382).↩

Xem R. Ponton, *Trường văn học ở Pháp từ 1865 tới 1905,* sđd, tr. 248-249. Sự vận động của nhóm siêu thực chủ nghĩa đến một sự đồng nhất xã hội lớn hơn (thông qua việc loại trừ hay bỏ rơi những người cực đoan) tuân theo logic tương tự (xem thêm J. P. Bertrand, J. Dubois, P. Durand, "Tiếp cận về thiết chế với chủ nghĩa siêu thực thứ nhất, 1919-1924", bài báo đã dẫn). Hằng số khác: sự tăng bậc của tuyển dụng xã hội khi nhóm văn học được vinh danh.↩

E. và J. De Goncourt, *Nhật kí,* trích theo Cassagne, *Lí thuyết về nghệ thuật vị nghệ thuật,* sđd, tr. 308.↩

Xem thêm p. Lidsky, *Các nhà văn chống lại Công xã,* Paris, Maspero, 1970, tr. 26-27.↩

Xem A. M. Thiesse, "Các bất hạnh văn chương. Sự nghiệp các nhà tiểu thuyết thời kì Hoa lệ" [Les infortunes littéraires. Carrieres des romanciers populates à la Belle Epoque], *Kỉ yếu nghiên cứu khoa học xã hội,* số 60,1985, tr. 31-46.↩

Xem thêm R. Ponton, *Trường văn học Pháp từ 1865 tới 1905*, sđd, tr. 80-82.↩

Xem cùng với những người khác, K. Popper, *Objective Knowledge: an Evolutionary Approach,* Oxford, Oxford University Press, 1972, đặc biệt chương 3.↩

Đây là một cặp khái niệm Latin được P. Bourdieu dùng chỉ mối quan hệ giữa những gì đã hoàn thành và phương thức hoạt động của nó. Trong *Ngôn ngữ và quyền lực biểu tượng* (tr. 204), ông viết: "Khác với truyền thống Tân Kant vốn đặt trọng tâm lên *modus operandi*, lên hành động sáng tạo ý thức, truyền thống cấu trúc luận lại ưu tiên *opus operatum,* các cấu trúc được cấu trúc hóa" (tr. 204) (ND).↩

Phần kiến trúc trang trí hình tròn tựa như bông hồng (dùng kính màu) ở mặt tiền của các nhà thờ theo lối Gothique, vì thế hướng về phía Tây (ND).↩

Ám chỉ những kẻ đạo đức giả (ND).↩

Xem A. Angles, *Andre Gide và Nhóm đầu tiên của Nouvelle Revue française*, sđd, tr. 163-165.↩

Từ gốc Hi Lạp chỉ tính cách, thói quen. Các bộ môn nghệ thuật là một phương thức "bắt chước" và thể hiện thứ bản tính này (ND).↩

Xem thêm A. Angles, sđd, tr. 334-339.↩

S. Mallarmé, "Âm nhạc và văn chương", *Tác phẩm toàn tập,* H. Mondor và G. Jean-Aubry biên tập, Paris, Gallimard, tủ sách Pleiade, 1970, tr. 647.↩

"… một sự hồi nhớ của dàn nhạc; ở đó đột nhiên kế tiếp những sự trở về trong bóng tối, sau một sự sôi sục lo lắng, là sự nhảy dựng liên tiếp phụt ra từ sự sáng rõ, như những quầng sáng rất gần của một vệt nắng ban mai" (S. Mallarmé, *Tác phẩm toàn tập,* sđd, tr. 648, và "Những việc linh tinh", nt, tr. 402).↩

S. Mallarmé, sđd, tr. 400.↩

S. Mallarmé, sđd, tr. 645.↩

S. Mallarmé, *Tác phẩm toàn tập,* sđd, tr. 648, và "Những việc linh tính", nt, tr. 646.↩

S. Mallarmé, sđd, tr. 405.↩

S. Mallarmé, sđd, tr. 573-574.↩

S. Mallarmé, sđd, tr. 647.↩

S. Mallarmé, sđd, tr. 655.↩

Tựa như "giấc ngủ ngây thơ nhất của mặt trời" (S. Mallarmé, sđd, tr. 574).↩

Băng một sự trừu tượng hóa, hay đúng hơn một sự chắt lọc khỏi bản chất của chúng - xem thêm "Le Ten O'clock của M. Whistler" (S. Mallarmé, sđd, tr. 574-575).↩

S. Mallarmé, *Tác phẩm toàn tập,* sđd, tr. 648, và "Những việc linh tinh", nt, tr. 655.↩

Max Müller (1823-1890) là nhà triết học và Đông phương học người Đức, chủ yếu sống ở Anh và sáng lập ngành nghiên cứu về Ấn Độ cũng như thần thoại học so sánh. Theo ông, thần thoại là một "chứng bệnh ngôn ngữ", tức là việc biến danh từ chung thành danh từ riêng thông qua một sự nhân hóa các ý tưởng trừu tượng. Với ông, Cơ đốc giáo cao hơn các tôn giáo khác như Hin đu giáo mà ông nghiên cứu, nhưng quan điểm này của ông được coi là chưa mang tính kì thị chủng tộc (ND).↩

Mallarmé, sđd, tr. 646.↩

"Bởi tính xác thực, các bộ môn Nhân Văn không là gì khác ngoài sự theo đuổi, chạy trốn về mặt tâm thế, tùy bài viết, để định nghĩa hay để tạo ra - với chính mình - chứng cớ rằng cuộc biểu diễn đáp ứng một sự thông hiểu tưởng tượng, thực thế, bằng niềm hy vọng tự ngắm vuốt" (S. Mallarmé, sđd, tr. 468).↩

Và gần như để nói rằng ông không hề được lắng nghe vì không có bất cứ cái gì hơn ông được đặt để phục vụ tán dương "sự sáng tạo" và "kẻ sáng tạo" và cái huyền bí kiểu Heidegger về thi ca như "thần hứng".↩

Chính những hiệu quả của một vị thế chung chiêng, như ta đã thấy (xem phần một, chương 3), được quan sát thấy ở những nhà phê bình sân khấu của các tờ báo "tư sản".↩

Là ví dụ tiêu biểu bất biến, sân khấu tư sản vào giữa thế kỉ XIX tự chỉ định như trường học của "lương thức" (xem A. Cassagne, *Lí thuyết nghệ thuật vị nghệ thuật*, sđd, tr. 33-34).↩

Dù cho phép bắt chước "tính trung lập giá trị" và tính khách quan, thái độ chấp nhận tất cả các viễn cảnh đối với những nhu cầu thực

tiễn của cuộc tranh biện không có gì chung với hiểu biết về các viễn cảnh với tư cách như vốn có, nó bao hàm khả năng nắm bắt từng viễn cảnh đó (và đặc biệt là viễn cảnh của chính mình) trong nguyên tắc của nó, nghĩa là sự cần thiết của nó.↩

Andrei Aleksandrovitch Jdanov (1896-1948) nhà hoạt động cách mạng Xô viết có dấu ấn đậm nét trong các chính sách văn hóa của Liên Xô những năm ba mươi (ND).↩

Joseph Raymond McCarthy (1908-1957) là thượng nghị sĩ Đảng Cộng hòa bang Wisconsin (Mĩ) từ 1947 cho đến khi qua đời năm 1957. Từ 1950, McCarthy đã trở thành gương mặt công chúng tiêu biểu nhất ở giai đoạn mà những căng thẳng của chiến tranh Lạnh khiến gia tăng nỗi sợ về sức ảnh hưởng ngày càng lớn của chủ nghĩa Cộng sản (ND).↩

Có thể xem một ví dụ tiêu biểu của thái độ này ở Hubert Bourgin, *Từ Jaurès tới Leon Blum, Trường sư phạm và chính trị,* Daniel Lindenberg giới thiệu, Paris, Londre, New York, Gordon and Breach, 1970.↩

Xem M. Godman, *Literary Dissent in Communist China,* Cambridge, Havard University Press, 1967.↩

Có thể cần nhắc tới ở đây những cú *đảo chính* thực sự đặc thù là những khao khát để áp đặt những nguyên tắc phân tầng từ bên ngoài bằng việc sử dụng những quyền lực của chính trị (với những sự can thiệp thô bạo của Nhà nước, từ các ủy ban và những ban quản lí, trong những sự vụ nội bộ của các trường sản xuất văn hóa) của kinh tế (với tất cả những hình thức bảo trợ) của báo chí (với chẳng hạn những "bảng trao thưởng", nhất là những ai dựa trên các cuộc "điều tra" bị thao túng một cách vô thức)…↩

Xem P. E. Strawson, "Aesthetic Appraisal and Works of Art", trong *Freedom and Resentement,* London, 1974, tr. 178-188 và T.E. Hulme, *Speculation,* London, Routledge and Kegan, 1960, tr. 136.↩

Xem Osbome, *The Art of Appreciation,* London, Oxford University Press, 1970. Mối quan tâm đối với định nghĩa này gắn với việc nó tích lũy tất thảy những nét đặc trưng có quan hệ tới những định nghĩa khác, như chẳng hạn Hulme thấy rằng đối tượng chiêm ngưỡng thẩm mĩ là *framed apart by itself* (T. E. Hulme, sđd).↩

R. Jakobson, *Các vấn đề thi pháp,* Paris, Nxb Seuil, 1973 và "Closing Statement: Linguistics and Poetics" trong T.A. Sebeok, *Style in LanguagF.,* Cambridge, MIT Press, 1960. Trong một bản khác mới đây, người ta có hai sự chọn lựa văn bản như là cái cớ (theo sự ngoại xuất chủ quan) và như sự cưỡng bức toàn năng, cái thứ nhất tương ứng đúng hơn với cái nhìn của *auctor* [tác giả], cái thứ hai với một cái nhìn của *lector* [người đọc], có tính khoa học hơn.↩

R. Wellek và A. Warren, *Theory of Literature,* Harmondsworth, Penguin, 1949.↩

E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts,* New York, Doubleday Anchor Books, 1955, tr. 13.↩

Có thể tìm được bài trình bày phê bình theo lối Wittgenstein về thuyết bản chất và về sự phê bình đối với việc phê bình này trong M. H. Abrams, *Doing Thing with Textes,* sđd, tr. 31-72.↩

A. Danto, "The Artworld", *Journal of Philosophy,* vol. LXI, 1964, tr. 571-584.↩

Về sự bối rối mà các khách thăm bảo tàng vốn không có nhiều văn hóa, do thiếu khả năng làm chủ tối thiểu với những phương tiện cảm

nhận và đánh giá, đặc biệt là những mốc quy chiếu kiểu như trường phái, thể loại, thời kì hay nghệ sĩ, người ta có thể đọc P. Bourdieu và A. Darbel, với D. Schnapper, *Tình yêu nghệ thuật. Các bảo tàng nghệ thuật châu Âu và công chúng,* Pans, Minuit, 1966; P. Bourdieu, "Những yếu tố của một…"↩

Nếu ta muốn hiểu hết việc phân tích các điều kiện xã hội về khả năng của kinh nghiệm ngoại lệ này, còn cần thêm sự can thiệp theo lối tiên tri của người nghệ sĩ, ở đây là Marcel Duchamp, người đầu tiên làm hiện ra rõ ràng hiệu quả thiết chế thẩm mĩ của bảo tàng và của người nghệ sĩ khi cho trưng bày một cái bồn tiểu hay một giá đỡ rượu vang.↩

P. Bourdieu chơi chữ dựa trên cách nói tôn giáo *Créateur incréé* nghĩa là *Đấng sáng thế không do ai tạo ra* (ND).↩

Phác họa nhanh và gần như có tính chương trình này về cái mà có thể là một lịch sử xã hội của xu hướng thẩm mĩ về mặt hội họa là dựa trên một phần của các nhận xét của M. H. Abrams, *Doing Things with Texts,* sđd, nhất là tr. 153-158, và cả W. E. Houghton, Jr., "The English *Virtuoso* in the Seventeenth Century", *Journal of the History of Ideas,* n° 3,1942, tr. 51-73 và 190-219.↩

Người ta sẽ tìm được một cái nhìn sâu sắc hơn nữa về lịch sử này của lí thuyết thẩm mĩ trong M. H. Abrams, *Doing Things with Texts,* sđd, nhất là chương có tên From Addison to Kant: Modem Aesthetic and the Exemplary Art", tr. 159-187.↩

Xem R. Shusterman, "Wittgenstein and Critical Reasoning", *Philosophy and Phenomenological Research,* số 47,1986, tr. 91-110.↩

Xem P. Bourdieu, *La Distinction,* sđd, tr. 216.↩

Nghĩa là khi phán đoán đề xuất một định nghĩa có tính bản chất về phán đoán thị hiếu hay khi nó dành tính phổ quát mà định nghĩa đòi hỏi cho một định nghĩa, như của Kant, định nghĩa đó hòa hợp với những xu hướng của riêng ông, thì nhà triết học đứng tách ra mà ông không hề nghĩ đến ấy về cách thức tư duy thông thường và về xu thế hướng tới sự tuyệt đối hóa cái tương đối đặc trưng cho nhà triết học.↩

E. Delacroix, *Tác phẩm văn chương*, Paris, Gres, 1923,t. I, tr. 76.↩

Vào những năm 1880, việc âm nhạc trở thành thứ nghệ thuật tham chiếu - ít ra đối với những ai bảo vệ thứ nghệ thuật thuần túy - là thiết đặt quan hệ với sự tiến bộ hướng đến *hình thức luận* thẩm mĩ, thứ ít ra trong thi ca đi kèm sự tự chủ hóa của trường bắt nguồn từ logique những cuộc cách mạng đặc thù.↩

M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.↩

S. Fish, "Literature in the Reader", *New Literay History*, n° 2, 1970, tr. 123, sđd.↩

W. Iser, *Hành động đọc. Lí thuyết về hiệu quả thẩm mĩ* [Acte *de lecture. Théorie de l'effet esthétique]*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1984, tr. 209, sđd.↩

Toàn bộ vật phẩm văn hóa, văn bản văn chương, tác phẩm hội họa hay âm nhạc, đều là sản phẩm hấp thụ, chúng dao động như xu hướng và khả năng văn hóa của những người tiếp nhận, nghĩa là, giờ đây tùy theo sự giáo dục đã có và sự cũ kĩ của tri thức mà anh ta lãnh hội (xem thêm P. Bourdieu và A. Darbel, D. Schnapper, *Tình yêu nghệ thuật. Bảo tàng nghệ thuật châu Âu và công chúng [L'Amour de l'art. Les*

musees d'art européens et leur public], sđd, trong cuốn sách đề xuất một mẫu các dị bản việc tiếp nhận các tác phẩm hội họa có giá trị với toàn bộ những tác phẩm văn hóa).↩

H. G. Gadamer, *Wahreit und Methode,* Tubingen, Mohr, xuất bản lần 2, 1965, tr. 246; bản dịch tiếng Pháp, *Vérité et Methode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique,* Paris, Nxb Seuil, 1976 (bản in tiếng Đức lần đầu 1960).↩

Tôi nhắc lại ở đây một cuộc phỏng vấn, nhằm cố nhắc lại sự khác biệt giữa logic tuyên bố và logic hiểu, ở đó tôi nói rằng mình "là trạng sư tốt nhất cho ông ấy" chống lại tất cả những thẩm phán và công chúng tố cáo đứng lên kết án Heidegger (xem thêm P. Bourdieu, "Ich glaube ich ware sein bester Verteigiger", *Das Argument, n°* 171,10.1988, tr. 723-726).↩

Trong số nhiều người cố gắng lập thuyết về việc đọc sáng tạo [lecture créatrice], có thể nhắc đến về phía văn chương như Gérard Genette (G. Genette, "Những lí do của phê bình thuần túy", *Figures II,* Paris, Nxb Seuil, 1969, tr. 6-22) và về phía triết học là H. G. Gadamer (H. G. Gadamer, *Chân lí và Phương pháp,* sđd, và *Nghệ thuật hiểu. Thông diễn học và truyền thống triết học, Các bài viết 1 và* 2. Paris, Aubier, 1991). Nhà triết học Đức, ngược với sự quy giản duy sử luận, từ chối xem trong các ý định của tác giả cách thức toi hậu của sự diễn giải và ông cho rằng "hiểu là một công việc không chỉ là tái tạo, mà còn sáng tạo". Nhưng chính trong các bài viết của Heidegger về thi ca (nhất là trong tiểu luận "về bản chất của ngôn ngữ" và "Gốc gác tác phẩm nghệ thuật") thì lí thuyết đọc này như sự cung hiến thần bí có được sự hoàn tất: bỏ qua từ ngữ, đó là nắm giữ lại việc hé lộ cái tồn tại đã được hoàn tất trong bài thơ và tiếp tục được hoàn tất; "để mặc

từ ngữ t ồn tại" theo cách của nhà thơ, mà tieesng gọi của anh ta với sự t ồn tại là một món quà và một sự trao tặng, đó là tái tạo hành vi sáng tạo, đi ều mang đến sự t ồn tại bằng cách để sự t ồn tại lên tiếng.↩

G. Bachelard, *Nước và giấc mơ*, Paris, J. Corti, 1942, tr. 37.↩

Đi ều này cũng có nhi ều ý nghĩa đối với sự diễn giải văn bản của một cuộc gặp gỡ với một người tr ần tục bình thường như đối với việc hiểu tác phẩm của một tác giả nổi tiếng (đi ều đó không có ý nghĩa rằng tác phẩm đó không đặt ra những vấn đ ề cụ thể, ít nhất là vì thuộc v ề tác giả của nó trong một trường).↩

Hoàn toàn tương tự với những gì từng là phê bình lịch sử, trong những thời đại khác, của các văn bản tôn giáo (ở đây có thể c ần viện tới Spinoza), việc phân tích các thói tục xã hội ở các đ ồ vật văn hóa không có mục đích - thậm chí tôi thấy dường như hậu quả giống như những người bảo vệ trật tự văn hóa đã được thiết định làm như tin vào đi ều này - là một sự phá hủy văn hóa bằng một sự tương đối hóa; nó chứa đựng một sự phê bình đối với *thói dị đoan* và thói *sùng bái* văn hóa, những thứ khiến cho các tác phẩm, các công cụ sản xuất, tức là công cụ can thiệp và công cụ tự do có thể, được cải biến thành một di sản, thành l ề thói, và bị tha hóa.↩

Một thao tác đọc văn bản kiểu kí hiệu học, theo đó việc hiểu và tiếp cận một văn bản dựa trên các mẫu đọc được thao tác hóa giống như các mắt lưới nhằm giữ lại các ý nghĩa thành tạo (ND).↩

Xem thêm R. Chantier (xb), *Những thực hành đọc sách*, Marseille, Rivages, 1985 (nhất là ph ần "V ề sách c ần đọc", tr. 61-82).↩

Durkheim chẳng hạn chứng minh rằng truy ền thống nhân văn quy giản thế giới Hi Lạp La Mã vào một "dạng môi trường phi thực tế, lí

tưởng, và có thể có những nhân vật từng sống trong lịch sử, nhưng được giới thiệu như thể không có chút gì lịch sử", và ông quy cho sự phi lịch sử hóa này vào sự c ần thiết vô hiệu hóa nào đó đối với văn học vô th ần để có thể biến nó thành cơ sở của một công việc giáo dục nhắm tới việc nh ồi nhét một habitus Cơ đốc giáo (E. Durkheim, *Sự vận động giáo dục ở Pháp,* Paris, PUF, 1938, t. II, tr. 99).↩

Người ta biết rằng ở Pháp, cho tới Cách mạng, ngôn ngữ và văn học cổ điển tạo nên cơ sở cho giáo dục, các bộ môn hiện đại như vật lí chỉ xuất hiện trong năm cuối cùng của cấp trung học (xem F. De Dainville, "Việc giảng dạy khoa học trong các trường trung học dòng Tên [jesuite]" trong Rene Taton (xb), *Việc giảng dạy và phổ biến các môn khoa học ở Pháp vào thế kỉ XVIII,* Paris, Hermann, 1964, tr. 27-65; P. Costanbel, "Hùng biện Pháp và các giáo đoàn", sđd, tr. 67-100). v ề Anh Mĩ, xem L. Grossman, "Literature and Education", *New Literary History* [The University of Vhginia], n° 13,1982, tr. 364-365, n. 8.↩

E. Durkheim, *Sự vận động giáo dục ở Pháp,* sđd, t. II, tr. 128.↩

Xem M. Arnold, *A French Eton, or Middle Class Education and the state,* Londre và Cambridge, 1864 (bản báo cáo v ề một cuộc đi ều tra được thực hiện ở trường trung học Toulouse năm 1859) và A. Vuillemain, "Báo cáo với vua v ề giáo dục bậc trung", *Le Moniteur universel,* 8.3.1843, tr. 385-391, dẫn theo L. Gossman, "Literature and Education", bài đã dẫn, tr. 365. Cũng xem thêm A. Prost, *Giảng dạy ở Pháp, 1800-1867,* Paris, A. Colin, 1968, tr. 52-68.↩

L. Gossman, "Literature and Education", bài đã dẫn, tr. 341-371, đặc biệt tr. 355.↩

Tôi đã chứng minh ở chỗ khác rằng có khuynh hướng mở rộng h`âu như không giới hạn cái tư thế của *lector* - người đã nêu ra đặc trưng cho một vài hình thức của cấu trúc luận dân tộc học và kí hiệu học - và giao cho việc "đọc" mọi thứ, những thứ không (chỉ) được làm để được đọc (hay lẻ tẻ là các nghi thức, các chiến lược họ hàng, các tác phẩm nghệ thuật hay chính những hình thức diễn ngôn), khuynh hướng đó là một nguyên tắc sai l`âm có hệ thống. Hệ hình các sai l`âm này là cái mà Bakhtine gọi là xu thế ngữ văn [philologisme], tức mối quan hệ được dạy theo lối đúng từng li từng tí chết cứng, nó khiến tạo nên thứ ngôn ngữ như là con số cho phép giải mã một thông điệp được ng`âm coi như bị tước khỏi mọi chức năng khác với chức năng mà nó có đối với nhà bác học, nghĩa là c`ân được giải mã. Người ta chỉ có thể thoát khỏi lối *coi tri thức luận như là trung tâm* [épistémocentrisme] với cái giá của một suy tư ở mức độ cao nhất v`ê mặt tri thức luận vì suy nghĩ có đối tượng là bản thân tư thế tri thức, là điểm nhìn mang tính lí thuyết, và là tất cả mọi thứ chia tách điểm nhìn này khỏi điểm nhìn thực hành.↩

Xác nhận tiêu biểu nhất của tính phổ quát trong ngành giảng dạy này có thể là sự vắng mặt (dựa trên nỗi sợ làm sai lệch khi rơi vào "duy sử luận") của toàn bộ nỗ lực nhận là nhà marxiste muốn "lịch sử hóa" những khái niệm "theo lối Marx", nhất là có liên quan rõ nhất tới những tình huống lịch sử.↩

H. G. Gadamer, *Chân lí và Phương pháp,* sđd, tr. 144.↩

H. G. *Gadamer, Chân* lí *và Phương pháp,* sđd, tr. 1152 và cả tr. 170-171.↩

Chẳng hạn: "Ai cũng biết sự bất lực đặc thù của phán đoán của chúng ta ở mọi nơi, ở đó độ lùi thời gian không cung cấp cho chúng

ta những chuẩn mực chắc chắn. Như thế phán đoán về nghệ thuật hiện đại là không chắc chắn một cách đầy tuyệt vọng đối với ý thức khoa học. Rõ ràng là dưới tác động của những định kiến không kiểm soát nổi mà chúng ta đề cập tới những sáng tạo nào đó, được giao cho những giả thuyết quyến rũ chúng ta quá mức để chúng ta có thể chế ngự chúng bằng tri thức, và các giả thiết ấy trao được cho việc sản xuất hiện đại một độ ồn quá mức *[eine Uberresonnaz]*, vượt khỏi tỉ lệ so với ý nghĩa thực sự, với lượng chứa thực sự của nó (H. G. Gadamer, *Chân lí và Phương pháp*, sđd, tr. 138).↩

Escapism là từ Latin được dùng trong nghiên cứu xã hội học chỉ sự thoát li thực tế như một hành vi cá nhân hay tập thể khi đứng trước những yếu tố trải nghiệm không thuận lợi. Sự đào thoát mang giá trị nổi loạn, chối bỏ (ND).↩

Tên đầy đủ của ông là Piero di Benedetto de Franceschi (14.12.1420-1492), một đại diện của hội họa Phục Hưng Italia thế kỉ XV (Quatrocento). Vốn là một nhà toán học, người yêu thích hình học Euclide, ông đã góp phần vào việc tạo nên lối vẽ phối cảnh kết hợp với việc sử dụng ánh sáng cũng như tạo hình (ND).↩

Empédocle là nhà triết học, bác học, bác sĩ Hi Lạp thế kỉ V tr. CN. Sinh ra trước Socrate, ông quan tâm tới nền tảng của vũ trụ với hai nguyên lí trị vì là Bằng Hữu và Sợ hãi (tức là tính hợp nhất và chia biệt), từ đó có bốn nguyên tố tạo nên vật chất là nước, lửa, đất và ête (không khí). Học thuyết của ông có lẽ chịu nhiều ảnh hưởng của phái triết học Zarathoustra (Iran ngày nay). Quan niệm triết học của ông, được lưu lại một phần trong sách vở của Aristote, đã gây nhiều cảm hứng cho các nhà triết học phương Tây hiện đại như Lucrèce, Holderlin, Nietzsche et Bachelard (ND).↩

Một cuộc cách mạng tượng trưng (như Manet đã thực hiện chẳng hạn) có thể là không hiểu nổi với chúng ta như vốn có vì các phạm trù cảm nhận mà nó tạo ra và áp đặt trở nên tự nhiên với chúng ta và vì các phạm trù bị nó lật đổ lại xa lạ với chúng ta.↩

Huyền thoại Er là chương kết thúc cuốn sách Nền *Cộng hòa* nổi tiếng của Platon, như là chứng cớ đầu tiên về kinh nghiệm với cái chết bất ngờ (ND).↩

M. Baxadall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial style,* Oxford, Oxford University Press, 1972. Bản dịch tiếng Pháp của Y. Delsaut, *L'Oeil du quatrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance,* Paris, Gallimard, 1985.↩

Xem thêm P. Bourdieu, "Căn bản về một lí thuyết xã hội học cảm nhận nghệ thuật", *Tạp chí quốc tế các khoa học xã hội,* tập XX, số 4,1968, tr. 610-664.↩

Sđd, tr. 648.↩

Sđd, tr 656.↩

Sđd, tr. 649.↩

Các trang tiếp đây là được sử dụng lại có thay đổi từ một bài báo được viết với sự cộng tác với Yvette Delsaut (Xem thêm P. Bourdieu và Y. Delsaut, " Vì một xã hội học cảm nhận" [Pour une sociologie de la perception], *Kỉ yếu nghiên cứu khoa học xã hội,* số 40,1981, tr. 3-9).↩

Nguyên văn là *quatrocento,* một từ tiếng Ý thường được dùng như một thuật ngữ trong nghiên cứu lịch sử nghệ thuật chỉ giai đoạn vàng của hội họa và văn hóa mở đầu thời kì Phục Hưng ở Ý, chủ yếu ở

Florence (Firenze) vào thế kỉ XV, chúng tôi tạm dịch cho rõ nghĩa (ND).↩

M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy A Primer in the Social History of Pictorial Style*, sđd, tr. 3.↩

Xem thêm Baxadall, sđd, tr. 16.↩

Xem thêm Baxadall, sđd, tr. 23.↩

Xem thêm Baxadall, sđd, tr. 109.↩

Sđd, Lời nói đầu.↩

M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy A Primer in the Social History of Pictorial Style*, sđd, tr. 109.↩

Nt, tr. 110.↩

Sđd, tr. 150. Mối quan tâm tránh đưa mọi thứ của logique cho logique của mọi vật hiện ra trong sự thận trọng mà Baxandall có khi tiếp nhận mọi nghiên cứu về nguồn gốc lịch sử, đặc biệt triết học, của từ ngữ ở đó họa sĩ và bạn bè của họ diễn đạt "ý họa và về nghệ thuật" (Xem M. Baxadall, "On Michelangelo's *York Review of Books*, tập xxxn, số 15,8.10.1981, tr. 42-43).↩

Nguyên văn: *outre-mer à un ou deux ou quatre florin l'once*. Việc diễn tả lại các sắc độ màu sắc này được chúng tôi thực hiện do một hiểu biết rất hạn hẹp về hội họa Phục Hưng, cũng như thiếu sự tương ứng trong tiếng Việt (ND).↩

Bức bích họa được thực hiện vào khoảng những năm 1295-1305 ở nhà nguyên Alaleoni, San Lorenzo in Lucina, Rome (ND).↩

M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy A Primer in the Social History of Pictorial Style*, sđd, tr. 11.↩

Đề tài tôn giáo này là cảm hứng cho nhiều họa sĩ Phục Hưng, chẳng hạn như bức tranh khổ rộng hơn 2m chưa hoàn thành của Leonardo da Vinci vào năm 1482 theo đơn đặt hàng của tu viện thành phố Florence. Bức tranh được coi như một sự hồi đáp với bức tranh cùng tên của Botticelli (1475) theo đơn đặt hàng của dòng họ Medicis. Bức tranh được nói đến ở đây là của họa sĩ thành Florence Domenico Bigordi (1448-1494) được vẽ khoảng 1488 (ND).↩

J. Le Goff, 'The Usure and Purgatoire", in *The Dawn of Modern Banking,* Los Angeles, Tale University, 1979, tr. 25-52, và *Sự sinh ra chốn chuộc tội* [La Naissance du purgatoire], Paris, Gallimard, 1981.↩

W. Faulkner, *Bông hồng cho Emily,* trong *Mười ba câu chuyện,* Paris, Gallimard, 1939, tr. 135.↩

M. Perry, *Literary Dynamics, How the Order of a Text Creates Its Meanings (Poetics and Comparative Literature),* Tel-Aviv, Tel-Aviv University, 1976.↩

Đối với ba trang đầu tiên của truyện kể: "từ ngày đó, năm 1894, khi ông đại tá Sartoris…", "kể từ khi bố mất", "thế hệ tiếp theo", "tháng giêng đầu tiên" - không có chỉ dẫn năm – "tám hay mười năm trước đó", "cách đây gần mười năm thì đại tá Sartori mất", "ba mươi năm trước", "hai năm sau cái chết của bố cô và sau khi tình nhân của cô bỏ rơi cô một chút".↩

Sartre, "Nhân nói đến *Âm thanh và Cuồng nộ,* Thời gian tính ở Faulkner", *Situations I,* Paris, Gallimard, 1947, tr. 65-67.↩

Đây là ngành nghiên cứu xã hội học do Harold Garfinkel (1917-2011), nguyên Giáo sư Đại học California, sáng lập. Chịu ảnh hưởng

của Talcott Parsons và hiện tượng luận của Alfred Schutz, ông cho rằng hiện tượng xã hội cần được nhà nghiên cứu ghi nhận một cách "tính toán được", tức là có thể quan sát được và báo cáo lại được (như hệ thống kế toán). Dữ liệu cũng cần được thể hiện để đưa ra các giá trị như là những con số trên bảng cân đối, và giá trị nhất là các cụm từ mang tính phân loại, xếp hạng. Nói cách khác, *ethnomethodology* là ngành nghiên cứu những phương pháp mà người dân bản địa sử dụng trong cuộc sống hằng ngày để ứng xử trong cuộc sống xã hội. Thông qua ngôn ngữ người nghiên cứu có thể hiểu được các tương tác xã hội hay chính xác hơn là các hành vi tạo ra hoạt động xã hội. Phân tích thuộc trường phái này trên một mẩu đối thoại ghi được trong cuộc sống sẽ quan tâm chủ yếu không phải là nội dung hay hình thức của cuộc đối thoại đó, mà là những ngụ ý giữa hai hàng chữ. Nhà nghiên cứu cần phải biết "phân biệt giữa những gì được nói ra và những điều được nói đến" (Garfinkel 1967:27). Nghiên cứu này đặc biệt hữu dụng trong khảo sát môi trường sống và lao động (Garfinkel ed. 1986). Môi trường nghiên cứu của ethnomethodology cũng là thực địa, nhưng khi quan sát và phỏng vấn, người sử dụng phương pháp dân tộc kí vẫn đặt khoảng cách với đối tượng nghiên cứu, luôn coi mình là người bên ngoài trong bối cảnh nghiên cứu. Với *ethnomethodology* thì ngay từ quá trình quan sát đã là hoạt động nhiều hơn là kĩ thuật đặc thù trong ngày xã hội học, mà là một phần không thể thiếu được trong cuộc sống hằng ngày. Những điều hiển nhiên trong ứng xử của đối tượng sẽ là mối quan tâm hàng đầu của nhà nghiên cứu nhằm đưa ra giải thích phù hợp (ND).↩

Xem thêm J. R. Searle, *Intentionality, An Essay in the Philosophy of Mind,* Cambridge, Cambridge University Press, 1983.↩

Có lẽ Bourdieu muốn nhắc tới dòng đề từ *the Happy few* [hạnh phúc nhỏ nhoi] của Stendhal cho tiểu thuyết *Tu viện thành Parme,* dòng chữ này có liên quan tới kịch Shakespaere, tác giả mà ông yêu thích và từng viện tới trong một nỗ lực đầy lãng mạn đoạn tuyệt với di sản cổ điển, tức những gì đã thành văn chương sáo mòn vào thế kỉ XIX (ND).↩

Trong một nghiên cứu xã hội học nổi tiếng kéo dài nhiều năm, được công bố trong cuốn sách có tên *Quý tộc Nhà nước (La Noblesse d'Etat,* Minuit, 1989), P. Bourdieu dựa trên các tài liệu thống kê, các hồi kí về các trường học lớn (grandes écoles) nhằm tìm hiểu không chỉ hệ thống giáo dục Pháp, mà qua đó còn là mối quan hệ giữa tri thức và quyền lực trong xã hội hiện đại. Theo đó, chính sự phân cấp hệ thống giáo dục gián tiếp, nhưng cực kì mạnh mẽ đã phân cấp xã hội thành các nhóm tri thức khác nhau với những mức quyền lực khác nhau (ND).↩

P. Champagne, *Tạo dư luận, trò chơi chính trị mới* [Faire l'opinion, le nouveau jeu politique], Paris, Minuit, 1990.↩

Cách dùng từ của Bourdieu, có quan hệ với *doxa,* nhằm chỉ một tiền giả định theo lối sáo ngữ, mị dân (ND).↩