

Roland Barthes

TỦ SÁCH
LINH HOA

những huyền thoại

Phùng Văn Tựu dịch



Lời Nói Đầu

Các bài trong cuốn *Những huyền thoại* được viết từ 1954 đến 1956; còn cuốn sách đã xuất bản năm 1957.

Bạn đọc sẽ thấy ở đây hai quyết tâm: một mặt là phê phán ngôn ngữ của cái gọi là văn hóa đại chúng về phương diện hệ tư tưởng; mặt khác là bước đầu tháo dỡ ngôn ngữ ấy về phương diện ký hiệu học: tôi vừa đọc Saussure* và tôi sẽ rút ở đấy ra niềm tin chắc là bằng cách xem xét các “thể hiện tập thể” như những hệ thống ký hiệu, người ta hy vọng có thể thôi không còn phải tố cáo nhẹ nhàng chung chung mà vạch ra *một cách chi tiết* sự huyền hoặc muốn biến văn hóa tiểu tư sản thành bản chất phổ quát.

Hai thao tác khi bắt tay viết cuốn sách này, rõ ràng là ngày nay không thể cứ tiến hành như thế được nữa (chính vì vậy tôi không muốn sửa chữa những gì đã viết ra); chẳng phải vì nội dung đề cập đến giờ đây đã qua đi; mà vì việc phê phán về phương diện hệ tư tưởng đã trở nên tế nhị hơn hoặc chí ít đòi hỏi phải tế nhị hơn, khi mà yêu cầu phê phán ấy lại nổi lên dữ dội (tháng Năm 1968); và việc phân tích về phương diện ký hiệu học, chí ít những gì liên quan đến tôi, mở đầu bằng văn bản ở cuối *Những huyền thoại*, đã được phát triển, được xác định, đã trở nên phức tạp, đã có những ý kiến khác nhau; việc phân tích ấy đã trở thành địa bàn lý luận nơi cái biểu đạt có thể chơi giỡn lung linh, trong thế kỷ này và ở Phương Tây của chúng ta. Vậy nên tôi không thể viết những huyền thoại mới theo hình thức cũ của chúng (như ở đây) được nữa.

Tuy nhiên, cái còn lại, ngoài kẻ thù chủ yếu (Chuẩn mực tư sản), là sự kết hợp cần thiết giữa hai thao tác ấy: chẳng tố cáo nào lại không có công

cụ phân tích tinh vi để tố cáo, chẳng ký hiệu học nào cuối cùng lại không đi đến *bài bác ký hiệu*.

Roland Barthes^{*}

Tháng Hai, 1970

Lời Tựa

Những bài sau đây đã được viết hàng tháng theo dòng thời sự trong khoảng hai năm, từ 1954 đến 1956. Thời gian đó, tôi cố gắng suy tư thường xuyên về một số huyền thoại trong đời sống hàng ngày ở Pháp. Chất liệu của suy tư có thể rất đa dạng (một bài báo, một bức ảnh trên tờ tuần báo, một bộ phim, một buổi trình diễn, một cuộc triển lãm), và đề tài rất tùy tiện: rõ ràng đây là dòng thời sự của tôi.

Điểm xuất phát của suy tư ấy phần lớn trường hợp là cảm giác bứt rứt trước “cái bản chất tự nhiên” mà báo chí, nghệ thuật, ý thức chung của mọi người thường không ngừng gán cho một thực tại mà thực tại ấy, cái thực tại chúng ta đang sống, lại hoàn toàn có tính lịch sử: nói tóm lại, tôi khó chịu thấy rằng trong câu chuyện theo dòng thời sự của chúng ta, bản chất tự nhiên và Lịch sử luôn bị lẫn lộn, và tôi muốn tóm bắt cái hệ tư tưởng sai lầm, theo ý tôi, nó ẩn nấp ở chỗ người ta trình bày rùm beng về cái-tất-nhiên-là-thế.

Ngay từ đầu tôi đã cho rằng khái niệm huyền thoại nói lên những điều tưởng là hiển nhiên mà đối trá ấy; khi đó tôi hiểu từ ngữ này theo nghĩa truyền thống. Nhưng tôi cũng đã tin vào một điều mà về sau tôi tìm cách rút ra tất cả những hệ quả: huyền thoại là một ngôn ngữ. Vì vậy, tuy đề cập đến những sự việc xem ra hết sức xa lạ với mọi loại văn chương (một trận đấu vật, một món ăn được trang trí, một cuộc triển lãm chất dẻo), tôi không nghĩ là đi ra ngoài lĩnh vực ký hiệu học đại cương của thế giới tư sản chúng ta, mà tôi đã tiếp cận triển dọc văn chương trong các tiểu luận trước. Tuy nhiên chỉ sau khi đã khảo sát một số những sự việc thời sự, tôi mới nảy ra ý

muốn định nghĩa huyền thoại hiện đại một cách có bài bản: tất nhiên tôi xếp văn bản ấy vào cuối cuốn sách, bởi lẽ nó chỉ làm công việc hệ thống hoá những tư liệu trước đó mà thôi.

Những tiểu luận này được viết thảng nọ qua thảng kia nên chắc là không được triển khai gắn bó hữu cơ với nhau: mọi liên kết của chúng là ở chỗ nhấn mạnh, ở chỗ lặp đi lặp lại. Bởi vì tôi không biết liệu có đúng như câu cách ngôn, nói đi nói lại nghe mãi bùi tai^{*}, nhưng tôi tin là ít ra những điều nói đi nói lại biểu đạt cái gì đấy . Và điều tôi tìm kiếm trong suốt cuốn sách này, đó là những sự biểu đạt. Đây là những sự biểu đạt của tôi chăng? Nói cách khác, phải chăng là có một huyền thoại học của nhà huyền thoại học? Chắc là thế, và chính bạn đọc sẽ tự mình thấy rõ điều tôi cam đoan là đúng. Nhưng nói thực, tôi không nghĩ vấn đề lại đặt ra hoàn toàn theo cách ấy . “Sự giải hoặc”, dùng lại một từ ngữ đã bắt đầu sáo mòn, chẳng phải là một công cuộc oai phong. Tôi muốn nói rằng tôi không thể tán thành niềm tin truyền thống khẳng định có sự mâu thuẫn về bản chất giữa tính khách quan của nhà bác học với tính chủ quan của nhà văn, như thế người này được phú cho một “quyền tự do” và người kia một “thiên hướng”, cả hai cái đó đều thích hợp để tránh né hoặc để tôn vinh những hạn chế có thực của mỗi bên: tôi đòi hỏi phải sống đầy đủ khỏi mâu thuẫn của thời đại tôi, nó có thể biến châm biếm cay độc thành điều kiện của chân lý.

Roland Barthes

1. Những huyền thoại

Nơi người ta đấu vật*

“... Sự thật cường điệu của động tác trong những hoàn cảnh lớn của cuộc đời.”

Baudelaire*

ĐẤU VẬT có đặc tính của một cảnh diễn cực đoan. Ta thấy ở đây một lối cường điệu chẳng khác nào sự cường điệu của các sân khấu cổ đại. Và chẳng đấu vật là một cảnh diễn giữa thanh thiên bạch nhật, bởi vì điều cốt yếu của đấu trường hoặc vũ đài không phải là bầu trời (giá trị lãng mạn dành cho những cuộc hội hè của giới thượng lưu), mà là ánh sáng chói chang từ trên xuống dưới; ngay trong các sàn đấu sâu thẳm và cẩu bẩn nhất ở Paris, đấu vật vẫn mang tính chất những cảnh diễn hoành tráng giữa thanh thiên bạch nhật của sân khấu Hy Lạp và các cuộc đấu bò tót: ở cả hai trường hợp ấy, một thứ ánh sáng không gợn bóng tạo nên cảm xúc chẳng bị níu kéo.

Có những người cho rằng đấu vật là môn thể thao ghê tởm. Đấu vật không phải là một môn thể thao, đó là một cảnh diễn, và đi xem đấu vật trình diễn sự Đau đớn thì cũng chẳng ghê tởm gì hơn là được chứng kiến nỗi đau khổ của Arnolphe hay của Andromaque*. Tất nhiên, có loại đấu vật giả dối tốn công sức diễn ra với dáng dấp vô tích sự của một môn thể thao chính quy: loại ấy chẳng có gì thú vị hết. Đấu vật thực thụ, gọi một cách không thích đáng là đấu vật tài tử, diễn ra trong các sàn đấu mạt hạng, nơi

công chúng tự phát hoà nhập với tính chất đầy ấn tượng của trận đấu, cũng như công chúng ở các rạp chiếu bóng vùng ngoại ô. Chính những con người ấy sau đó lại phần nộ về chuyện trận đấu là một màn thể thao kỹ xảo (thể nhưng chính vì thế mà nó mất đi tính chất ghê tởm). Công chúng hoàn toàn chẳng cần biết trận đấu có dùng kỹ xảo hay không, và họ có lý; họ tin vào đặc tính đầu tiên của cảnh tượng, đó là loại bỏ mọi động cơ và mọi hệ quả: điều quan trọng đối với họ, không phải là họ nghĩ thế nào, mà là họ nhìn thấy gì.

Công chúng ấy biết phân biệt rõ ràng đấu vật với đấu bốc^{*}; họ biết rằng đấu bốc là một môn thể thao khắc khổ, dựa trên sự minh chứng tính chất ưu thắng; người ta có thể đánh cuộc ai thắng ai thua trong một trận đấu bốc; còn với đấu vật, điều đó xem ra chẳng có nghĩa gì. Trận đấu bốc là một câu chuyện diễn ra dưới mắt khán giả; còn trận đấu vật, thì hoàn toàn ngược lại, người ta nhận thức ở từng thời điểm, chứ không phải ở cả quãng thời gian. Khán giả chẳng quan tâm đến diễn biến chung cuộc, họ chờ đợi hình ảnh nhất thời của những cơn kích động nhất định. Vậy là đấu vật đòi hỏi phải đọc ngay tức thì các nghĩa đặt liền kề nhau, mà chẳng cần nối chúng lại với nhau. Kết cục hợp lý của trận đấu chẳng khiến người ham xem đấu vật quan tâm, trong khi trái lại trận đấu bốc luôn khiến mọi người dự đoán ai thắng ai thua. Nói khác đi, đấu vật là tổng số những cảnh đấu mà chẳng cảnh nào liên quan đến cảnh nào: mỗi thời điểm đòi hỏi nhận thức đầy đủ cơn kích động nổi lên bột phát và duy nhất, không bao giờ kéo dài ra đến chung cuộc.

Vì thế chức năng của đô vật không phải là chiến thắng, mà là hoàn thành chính xác những động tác mà khán giả trông chờ ở anh ta. Người ta bảo rằng võ Ju-đô chứa đựng một phần sâu kín chất biểu tượng; ngay trong khi dốc toàn lực, đó vẫn là những động tác kìm nén, chính xác nhưng nhanh, vung lên rất chuẩn mà không nặng đòn. Đấu vật trái lại chủ trương những động tác cực đoan, được khai thác đến cực điểm sự biểu đạt của chúng. Trong võ Ju-đô, một võ sĩ ngã xuống thì chỉ vừa chạm đất, anh ta đã lăn người đi, anh ta luồn ra, anh ta né tránh thất bại, hoặc nếu thua đã rõ

ràng, thì anh ta lập tức rời võ đài; trong đấu vật, đô vật ngã xuống là nằm bẹp dưới đất, để cho khán giả nhìn rõ mười mười cảnh tượng bất lực không thể tha thứ được của anh ta.

Chức năng cường điệu ấy cũng chính là chức năng cường điệu của sân khấu cổ đại, mà cách thức, phương tiện, và đạo cụ (các mặt nạ và các giấy cao đế) cùng góp phần giải thích một cách cực đoan cái Tất yếu. Động tác của đô vật bại trận biểu đạt cho mọi người thấy một thất bại, chẳng hề che giấu, mà anh ta còn nhấn cho rõ thêm và *dùng dằng* kiểu như một dấu giãn nhịp, động tác ấy tương đương với mặt nạ cổ đại đảm nhiệm chức năng biểu đạt giọng điệu bi thảm của cảnh tượng. Trong đấu vật, cũng như trên các sân khấu cổ đại, người ta không xấu hổ về sự đau đớn của mình, người ta biết khóc, người ta muốn khóc lóc.

Vậy là mỗi ký hiệu của đấu vật đều hoàn toàn sáng tỏ, bởi lẽ bao giờ cũng phải được hiểu hết ngay lập tức. Khi các đối thủ vừa bước lên Võ đài, công chúng đã biết rõ các vai. Giống như ở sân khấu, mỗi cử động của cơ thể đều thể hiện cực đoan chức năng của nó ở đô vật. Thauvin, tuổi ngũ tuần, béo phì và rệu rã, với vẻ gớm ghiếc chẳng ra đàn ông chẳng ra đàn bà khiến người ta cứ muốn gọi bằng mụ, Thauvin phô bày trong da thịt của y những dấu ấn của đê mạt, bởi vai trò của y là thể hiện cái gì đấy có vẻ ghê tởm từ trong xương cốt, thể hiện “quân đều giả” theo khái niệm cổ điển (khái niệm mấu chốt của bất cứ trận đấu vật nào). Cảm giác ghê tởm do Thauvin chủ tâm gây nên được đẩy rất xa trong lĩnh vực các ký hiệu: không những người ta sử dụng ở đây cái xấu xí để biểu đạt sự đê tiện, mà cái xấu xí ấy còn được tập hợp tất cả lại thành một tính chất đặc biệt tởm lợm: khối thịt chết nhợt nhạt đổ sụp (công chúng gọi Thauvin là “thịt ôi”), khiến sự la ó kết án của công chúng không còn nổi lên ngẫu nhiên bất chợt nữa, mà chính là từ trong vùng sâu thẳm của thể chất họ. Thế là người ta sẽ cuồng nhiệt cảm thấy mình nhóp nhúa khi nhìn thấy hình ảnh sau đó của Thauvin hoàn toàn phù hợp với người ngợm của y lúc ban đầu: những hành vi của y sẽ hoàn toàn đáp ứng chất nhầy nhụa căn bản của con người y.

Vậy cơ thể của đô vật là mẫu chốt đầu tiên của trận đấu. Tôi biết ngay từ đầu là tất cả mọi hành vi của Thauvin, những phản bội, những độc ác, những hèn nhát của y sẽ không đi ngược lại hình ảnh sự ghê tởm mà tôi cảm nhận được ở y ngay từ đầu: tôi có thể yên tâm là y sẽ hoàn thành một cách thông minh và đến tận cùng tất cả những động tác thể hiện thói dè tiện cùng cực nào đấy và sẽ dựng nên thừa thãi hình ảnh tên đểu giả gớm ghiếc nhất xưa nay: tên đểu-giả-ma-chê-quỷ-hồn. Vậy là các đô vật có một cơ thể cũng dứt khoát như các nhân vật của hài kịch Italia, họ phô bày ngay từ đầu, qua trang phục và thái độ, nội dung vai kịch của họ sau đó: nếu như Pantalon mãi mãi chỉ có thể là một gã bị cầm sừng nực cười, Arlequin một tên đầy tớ quý quýệt, và ông Thầy thuốc một tay lên mặt dạy đời ngu dại, thì cũng thế Thauvin mãi mãi chỉ có thể là một gã phản trắc gớm ghiếc, Reinières (người cao lớn tóc vàng hoe, thân thể ẻo ợt và đầu tóc bù xù) chỉ có thể là hình ảnh ngán ngấm của sự thụ động, còn Mazaud (chú gà trống choai kiêu căng), hình ảnh của thói hợm hĩnh lỗ lã, và Orsano (thanh niên mê nhạc jazz ẻo lả như con gái xuất hiện từ đầu với chiếc áo dài mặc trong nhà xanh xanh hồng hồng) hình ảnh hai lần sắc nét của một ả “đĩ rạc” hay thù hằn (bởi tôi không nghĩ rằng công chúng của sàn đấu élysée-Montmartre nghe theo Littré* và hiểu từ “đĩ rạc” là giống đực).

Vậy cơ thể của các đô vật là ký hiệu cơ bản chứa đựng mầm mống của cả trận đấu. Nhưng mầm mống ấy sinh sôi nảy nở, bởi chính là ở mỗi thời điểm của trận đấu, trong mỗi tình huống mới, mà cơ thể của đô vật khiến công chúng vô cùng hoan hỉ khi thấy điệu bộ thể nào là tính khí như vậy. Các tuyến biểu đạt khác nhau soi sáng lẫn cho nhau và tạo thành cảnh tượng dễ hiểu nhất. Đấu vật thì cũng như lối viết phụ chú: bên trên sự biểu đạt căn bản của cơ thể, đô vật có các giải thích tuy là phụ nhưng luôn luôn đúng lúc, không ngừng giúp cho việc đọc hiểu trận đấu bằng những cử chỉ, những thái độ và những điệu bộ làm rõ ý định đến mức tối đa. Lúc này, đô vật hoan hỉ bằng một cái nhếch mép ghê tởm khi anh ta ghi đối thủ kinh địch dưới hai đầu gối của mình; lúc khác anh ta nở một nụ cười hợm hĩnh về phía khán giả để báo trước là mình sắp trả thù đến nơi; lúc khác nữa,

nằm bẹp dưới đất, anh ta dang hai cánh tay đập bình bịch xuống đất để mọi người biết tình cảnh nào nuốt của anh; rồi nữa, anh còn đưa ra vô số những ký hiệu để ai nấy hiểu rõ anh thể hiện một cách chính đáng hình ảnh một kẻ khó tính luôn bịa ra đủ thứ chuyện chung quanh nỗi bức dọc của mình để mua vui cho mọi người.

Vậy là một Tấn trò đời^{*} thực sự, trong đó những sắc thái dục vọng thường gặp nhất ngoài xã hội (hợm hĩnh, ta đây, ác ngầm, “ăn miếng trả miếng”) luôn luôn may mắn bắt gặp ký hiệu rõ ràng nhất rất phù hợp để biểu hiện và truyền cảm hứng rầm rầm đến tận cùng của phòng đấu. Ta hiểu rằng đến mức độ ấy thì dục vọng có chính xác thực hay không chẳng còn quan trọng nữa. Công chúng yêu cầu là yêu cầu hình ảnh của dục vọng, chứ không phải là dục vọng bản thân nó. Trong đấu vật, vấn đề tính chân thực chẳng hơn gì ở sân khấu, ở đây cũng như ở kia, người ta chờ đợi là chờ đợi sự thể hiện bằng hình ảnh rõ ràng những tình huống tâm lý thường là sâu kín. Dùng những ký hiệu bên ngoài để thể hiện nội tâm, dùng hình thức để vắt kiệt nội dung, đó cũng chính là nguyên tắc của nghệ thuật cổ điển toàn thắng. Đấu vật là sự bắt chước bộ tịch ngay tức thì, hiệu quả hơn rất nhiều so với sự bắt chước bộ tịch trên sân khấu, bởi vì điệu bộ của đô vật không cần bất cứ dẫn giải nào, bất cứ bài trí nào, nói tóm lại bất cứ hộ tống nào để có vẻ như thật.

Vậy mỗi thời điểm của đấu vật giống như một phương trình đại số ngay tức khắc cho thấy mối liên quan giữa nguyên nhân và kết quả rõ ràng. Chắc chắn những người mê xem đấu vật đầu óc rất hào hứng khi *nhìn thấy* cơ chế tâm lý vận hành hoàn hảo đến như vậy; có những đô vật, chẳng khác diễn viên tài ba, mua vui cho mọi người ngang với một nhân vật của Molière^{*}, bởi họ thành công làm cho người ta đọc ngay ra được nội tâm của họ: một đô vật với tính cách kiêu căng và lỗ lã (như người ta bảo Harpagon là một tính cách) là Armand Mazaud, luôn làm cho cả phòng đấu vui nhộn nhờ thể hiện được những tính toán sát sao, đẩy đường nét các động tác của mình lên đến cực điểm của sự biểu đạt, đem đến cho trận đấu của anh ta cái sôi nổi và chính xác của một cuộc đại tranh luận kinh viện

học, mà cái đích phải đạt là thắng lợi vĩnh vang và chẳng ai bắt bẻ được về mặt hình thức.

Công chúng được chứng kiến là chứng kiến cảnh tượng lớn về nỗi Đau đớn, sự Thất bại và cái Công lý. Đấu vật trình diễn nỗi đau đớn của con người với tất cả sự khuếch đại của các mặt nạ bi kịch: đô vật đau đớn do bị rơi vào tình thế quái ác (một cánh tay bị vặn, một cẳng chân bị kẹt) phô ra dáng vẻ tột cùng của Đau khổ; như tượng Đức Bà Pieta nguyên thủy, anh ta để mọi người nhìn thấy bộ mặt méo xệch vì đau đớn không sao chịu nổi của mình. Người ta hiểu rằng trong đấu vật, ngượng nghịu sẽ là lạc lõng, vì nó trái với việc phô bày cảnh tượng một cách tự nguyện, trái với cuộc Triển lãm sự Đau đớn, nó chính là tính mục đích của trận đấu. Vì vậy tất cả các hành vi phát sinh ra đau khổ đều gây ấn tượng mạnh một cách đặc biệt, giống như động tác của người làm trò ảo thuật giơ những quân bài lên rất cao: người ta sẽ không hiểu được sự đau đớn nếu không thấy nguyên nhân rõ ràng; một động tác thật sự tàn ác mà kín đáo là vi phạm những luật lệ không thành văn của đấu vật và sẽ chẳng có hiệu quả gì đến mọi người, giống như một động tác vô nghĩa lý hoặc vô tích sự. Trái lại, nỗi đau đớn phải tỏ ra đau đớn gấp bội và đau đớn thật sự, bởi vì phải làm cho ai nấy chẳng những thấy rõ anh ta đau đớn, mà nhất là còn phải hiểu tại sao anh ta đau đớn. Cái thế mà các võ sĩ đấu vật gọi là thế kìm kẹp, nghĩa là một thế bắt đối thủ phải nằm im không cựa quậy được nữa, phải hoàn toàn chịu khuất phục, cái thế ấy chính là có chức năng chuẩn bị cho cảnh tượng đau đớn một cách quy ước, có thể hiểu được, và sắp đặt một cách bài bản những điều kiện của đau đớn: kẻ bại trận nằm bất động khiến kẻ thắng trận (nhất thời) ung dung trong tàn bạo của mình và truyền cho công chúng cái nhấn nha khủng khiếp của kẻ tra tấn, y tin chắc vào những động tác tiếp theo của y; dùng bàn tay day vào mồm của đối thủ bất lực hoặc dùng nắm tay giằn thật mạnh và liên tục vào cột xương sống của hắn, ít ra thì cũng để mọi người như nhìn thấy rõ những động tác ấy, đấu vật là môn thể thao duy nhất phô bày hết ra ngoài hình ảnh tra tấn đến thế. Nhưng ngay cả ở đây, chỉ có hình ảnh mới thuộc diện quan tâm, và khán giả chẳng trông chờ nỗi

đau đớn thật sự của đô vật, họ chỉ thưởng thức vẻ hoàn hảo của hình tượng. Cho rằng đấu vật là cảnh tượng khoái trò tàn ác thì không đúng: đó chỉ là cảnh tượng rõ hiệu mà thôi.

Có một thể khác còn gây ấn tượng mạnh hơn thể kìm kẹp, đó là thể tông phạt, dùng hai cẳng tay phạt mạnh, với quả đấm dứ nện vào ngực đối thủ, nghe đánh bịch và cơ thể bại trận đổ dúi đổ dụi xuống. Trong thể tông phạt, biến cố được đẩy lên cực điểm rõ mồn một, đến mức động tác chỉ còn xuất hiện như một biểu tượng: vậy là đi quá xa, là vượt ra ngoài các quy tắc đạo đức của đấu vật trong đó mọi ký hiệu đều phải hết sức rõ ràng, nhưng không được để hé lộ ra ý định ấy; lúc đó công chúng kêu lên: “Lừa bịp”, chẳng phải vì họ tiếc không được chứng kiến một nỗi đau đớn thật sự, mà vì họ lên án giả tạo: cũng như trên sân khấu, ở đây chân thật thái quá cũng hỏng mà kiểu cách thái quá cũng hỏng.

....

Người ta đã nói đến mọi lợi thế mà đô vật rút ra được từ một dạng cơ thể nào đấy được cấu tạo và được khai thác để triển khai trước mắt công chúng hình ảnh tổng thể của Bại trận. Chẳng gì có thể biểu đạt rõ ràng và cuồng nhiệt sự thất thế tiêu biểu của kẻ bại trận hơn là những cơ thể to béo trắng bệch mềm nhẽo đổ sụp nguyên khối xuống đất hoặc ngã giúi giúi vào dây chần, hai cánh tay chơi vơi, những đô vật thân hình lực lưỡng không cựa quậy chúi vào những chỗ đàn hồi trên Võ đài. Chẳng có gân cốt gì nữa, da thịt của đô vật chỉ còn là một đồng nhầy nhựa dưới đất làm cho ai nấy vô cùng phấn khích và hết sức hân hoan, ở đấy, sự biểu đạt được được đẩy lên đến cực điểm theo kiểu cổ đại, nó chỉ có thể gợi ta nhớ đến những ý định cố tình của các lễ khải hoàn thời La Mã. Lúc khác, lại thêm một tư thế cổ đại bật ra từ cặp đôi đô vật, với tư thế của kẻ thua trận van xin, quỳ mọp, hai cánh tay giơ lên trời, và dần dần gục người do bị kẻ thắng trận từ trên đè xuống. Trái với võ Ju-đô, trong đấu vật, Bại trận không phải là một ký hiệu quy ước, khi được tiếp nhận rồi là thôi không cần đến nữa: nó không phải là một kết cục, mà trái lại là cả một chặng thời gian, một cuộc trưng bày, nó lấy lại các huyền thoại cổ đại về nỗi Đau khổ và sự Nhục nhã trước công

chúng: đó là cây thánh giá và cột bêu tội nhân. Đồ vật như bị đóng đinh trên cây thánh giá giữa ban ngày trước bàn dân thiên hạ. Tôi đã nghe thấy người ta nói về một đồ vật nằm sóng xoài dưới đất: “Hắn ta chết rồi, đức Jesus bé nhỏ, kia kìa, bị đóng đinh câu rút”, và lời mỉa mai ấy nói lên gốc rễ sâu xa của màn trình diễn thực hiện chính các động tác của những lễ tẩy uế thời xưa thời xưa.

Nhưng đấu vật, bằng điệu bộ, phải thể hiện trước hết khái niệm thuần túy đạo đức: đó là công lý, ý nghĩ có ăn có trả là cốt yếu trong môn đấu vật và câu “Bắt nó phải đau đớn đi” của công chúng trước hết có nghĩa là “Bắt nó phải trả giá đi”. Vậy tất nhiên đây là một công lý tự tại. Hành động của “quân đều giả” càng đê tiện, thì công chúng càng hoan hỉ khi thấy hắn bị ăn đòn xứng đáng: nếu kẻ phản trắc – dĩ nhiên là một đứa hèn nhát – chạy trốn ra phía ngoài dây bao quanh võ đài, trơ tráo làm điệu bộ biện minh cho hành vi sai trái của mình, hắn sẽ bị tóm cổ lại ở đấy không thương xót và quần chúng hoan hỉ thấy thể lệ bị vi phạm nhưng là để trừng phạt đích đáng. Các đồ vật thừa biết cách khơi dậy lòng tức giận của công chúng bằng cách đề xuất với họ ngay chính phạm vi của khái niệm Công lý, khu vực đối đầu nơi chỉ cần vượt ra ngoài thể lệ một chút là đủ làm cho ai nấy sôi sục lên. Đối với người mê xem đấu vật, không gì tuyệt vời như khi thấy một đồ vật bị chơi xấu trả thù cuồng nhiệt, lao như điên không phải vào một đối thủ sung sướng mà vào hình ảnh lỗ ló của sự bất chính. Tất nhiên ở đây động tác của Công lý quan trọng hơn nhiều so với nội dung công lý: đấu vật trước hết là một chuỗi số lượng có đi có lại (ăn miếng trả miếng). Điều này lý giải tại sao dưới con mắt của những người mê xem đấu vật, các đảo ngược tình thế chứa đựng cái hay cái đẹp về mặt đạo lý: họ thường thức những tình thế đó như một tình tiết tiểu thuyết đến đúng lúc, và sự tương phản càng lớn giữa một đòn giáng thành công và hoàn cảnh đảo ngược, số phận của một đồ vật càng gần với sự thất bại, thì màn kịch càng được đánh giá là tuyệt. Vậy Công lý là thể chế có thể vi phạm được; bởi vì tồn tại một điều Luật là cảnh tượng những dục vọng vượt tràn ra ngoài công lý vẫn có đầy đủ giá trị.

Do đó người ta sẽ hiểu là trong năm trận đấu vật thì chỉ có khoảng một trận là hợp thức. Một lần nữa cần phải thấy rằng ở đây tính hợp thức được quan niệm hoặc vận dụng như ở sân khấu: quy tắc hoàn toàn không phải là một cái gì đó bắt buộc phải tuân thủ, mà chỉ là cái vỏ ngoài quy ước của tính hợp thức. Vì vậy, trong thực tế, trận đấu hợp thức chẳng qua chỉ là trận đấu lịch sự quá đáng: các địch thủ đối chọi nhau hăng hái nhưng không điên cuồng, họ biết kiềm chế các tính khí của họ, họ không lặn xả vào kẻ bại trận, họ ngừng tấn công ngay khi được lệnh, và họ chào nhau khi kết thúc một pha tuy gay cấn song vẫn không ngừng trung thực với nhau. Tất nhiên cần phải thấy rằng tất cả những hành động lịch sự kia được báo hiệu cho công chúng bằng các động tác ước lệ nhất của sự trung thực: bắt tay nhau, giơ hai cánh tay lên, rời ngay nhau ra khi đang ở vào một thế kìm kẹp nhưng giằng co nó sẽ có hại cho sự hoàn hảo của trận đấu.

Ngược lại, tại đây sự không trung thực chỉ tồn tại ở các ký hiệu cực đoan: giáng một cú đá mạnh vào kẻ bại trận, vừa trốn chạy ra ngoài vòng dây bao quanh võ đài vừa lớn tiếng thanh minh một cách thuần túy hình thức, không chịu bắt tay đối thủ trước hoặc sau trận đấu, lợi dụng lúc chính thức tạm nghỉ để lừa lọc lao đến sau lưng đối thủ, giáng một cú bị cấm đoán mà trọng tài không nhìn thấy (cú đánh rõ ràng là chỉ có giá trị và công dụng khi thực ra một nửa khán giả ở sân đấu có thể trông thấy và tức giận). Do Độc ác vốn là không khí tự nhiên của đấu vật, nên trận đấu hợp thức chủ yếu chỉ có giá trị ngoại lệ. Khán giả quen xem đấu vật lấy làm lạ và hoan hô, thoáng có cảm tưởng như quay về với truyền thống thể thao lạ lẫm (“các tay ấy hợp thức đến là nhộn”); họ chột cảm động thấy con người sao mà tốt đến thế, nhưng chắc sẽ buồn như trấu cấn và dừng dừng đến chết đi được nếu các đô vật không nhanh chóng trở lại với những võ chơi xấu tới tấp, chỉ có các võ ấy mới làm cho trận đấu vật hấp dẫn mà thôi.

Xét cho cùng, đấu vật hợp thức chỉ có thể dẫn đến đấu bốc hoặc võ Ju-đô, trong khi cái độc đáo của đấu vật thật thụ lại là ở tất cả những thái quá khiến đấu vật trở thành một cảnh diễn chứ không phải môn thể thao. Kết cục của trận đấu bốc hay võ Ju-đô thì gọn ghẽ như dấu chấm kết thúc một

văn bản chứng minh. Nhịp điệu của đấu vật thì khác hẳn, bởi vì chiều hướng tự nhiên của nó là chiều hướng khuếch đại tu từ: cường điệu các tính khí, lặp đi lặp lại các kịch phát, các đòn giáng trả tăng nặng tất nhiên chỉ có thể dẫn đến lộn xộn kỳ cục nhất mà thôi. Một số trận đấu, và là những trận thành công nhất, kết thúc bằng cảnh hỗn loạn om sòm, giống như trò múa súng tung hoành trên mình ngựa*, ở đấy mọi quy định, mọi luật lệ của thể loại, vai trò của trọng tài và những ranh giới của Võ đài đều bị loại bỏ, bị cuốn vào cảnh hỗn loạn hân hoan tràn ra cả phòng đấu, kéo theo loạn xạ cả các đô vật, các nhân viên chăm sóc, trọng tài và cả khán giả nữa.

....

Người ta đã ghi nhận là ở châu Mỹ môn đấu vật có vẻ như thể hiện một cuộc chiến huyền thoại giữa cái Thiện và cái Ác (có bóng dáng tính chất chính trị, tay đô vật tôi luôn được xem là quân Đỏ). Trò đấu vật ở Pháp suy tôn anh hùng theo kiểu hoàn toàn khác, thuộc phạm vi đạo đức chứ không mang tính chính trị nữa. Công chúng bắt gặp ở đây một hình ảnh hoàn toàn thuộc lĩnh vực đạo đức được xây dựng ngày càng đậm nét: đó là hình ảnh tên đầu giả hoàn hảo. Người ta đến xem đấu vật để chứng kiến những ngón biến hoá của vai diễn lớn đầu tiên, vẫn nhân vật ấy, luôn thường trực nhưng nhiều hình nhiều vẻ như Guignol hoặc Scapin, sáng tạo ra lắm thế đánh bất ngờ song bao giờ cũng vẫn trung thành với vai của mình. Tên đầu giả lộ ra như một tính cách của Molière hay một chân dung của La Bruyère*, nghĩa là như một thực thể cố điển, như một bản chất, mà các hành vi chỉ là những hiện tượng biểu thị phụ gắn với thời điểm, tính cách được cách điệu hoá ấy chẳng thuộc về một quốc gia nào, một đảng phái nào, và đô vật có tên là Kuzchenko (biệt hiệu Moustache* vì có bộ ria mép giống Staline*), Yerpazian, Gaspardi, Jo Vignola hay Nollières, khán giả quen xem đấu vật không nghĩ anh ta thuộc xứ sở nào khác mà đều là xứ sở đấu vật “hợp thức”.

Vậy thế nào là tên đầu giả dưới con mắt của công chúng dường như bao gồm một phần là những người không hợp thức? Về căn bản đó là một kẻ thất thường, chỉ thừa nhận các quy tắc khi các quy tắc ấy có lợi cho

mình và vi phạm tính nhất quán rõ ràng về cách xử sự. Đó là con người không thể lường trước được, do đó không thích nghi được với mọi người. Y núp bóng điều Luật khi xét thấy Luật có lợi cho y và phản lại Luật khi điều đó có ích cho y. Khi thì y phủ nhận ranh giới chính thức của Võ đài và tiếp tục đuổi đánh một đối thủ đã được các vòng dây bao quanh Võ đài bảo vệ một cách hợp pháp, khi thì y lại phục hồi cái ranh giới ấy và đòi được che chở bởi các vòng dây mà vừa lúc này y không tôn trọng. Thái độ tiền hậu bất nhất đó làm cho khán giả sôi sục lên còn hơn là phản trắc hay tàn bạo: bức mình không phải về mặt đạo đức mà về mặt lô gích, họ xem các lập luận mâu thuẫn là lỗi lầm tệ hại nhất. Cú đòn bị cấm chỉ trở thành không hợp thức khi nó phá huỷ thế quân bình về số lượng và làm rối loạn lối ăn miếng trả miếng: công chúng lên án hoàn toàn không phải là lên án sự vi phạm các quy tắc chính quy xám xịt, mà là lên án việc thiếu sự trả thù, thiếu đòn trừng phạt. Vì vậy, không còn gì kích động quần chúng hơn là cú vung chân đá vào một gã đấu giả bại trận: sự trừng phạt làm cho ai nấy hoan hỉ đến tột cùng khi nó được minh chứng là hoàn toàn chính xác, lúc ấy cả sàn đấu la ó khinh bỉ: đây không còn là một “thằng đấu giả” mà là “một con đĩ rạc”, cử chỉ thốt ra lời hạ nhục xuống tận bùn đen.

Tính mục đích rõ ràng như thế đòi hỏi đấu vật phải đúng như công chúng mong đợi. Các đô vật, những người nhiều từng trải, biết rất rõ cách lái các tình huống tự phát của trận đấu về phía hình ảnh mà công chúng xem là những chủ đề thần thoại tuyệt diệu lớn lao. Một đô vật có thể khiến người ta bức tức hoặc ngán ngẫm, nhưng không bao giờ làm cho người ta thất vọng, bởi anh ta luôn thực hiện đến nơi đến chốn, bằng cách từng bước tô đậm thêm các ký hiệu là điều công chúng trông đợi ở anh ta. Trong đấu vật, chẳng có gì là không hoàn toàn phơi bày ra, không có một biểu tượng nào, không có một ám chỉ nào, tất cả đều đưa ra hết; chẳng để lại chút gì trong bóng tối, động tác của đô vật cắt bỏ tất cả những nghĩa phụ tạp và trịnh trọng trình bày với công chúng sự biểu đạt rành mạch và đầy đặn, tròn trĩnh theo kiểu một Bản chất tự nhiên. Sự cường điệu này chẳng phải cái gì khác mà chính là hình ảnh của hiện thực hoàn toàn rõ ràng dễ hiểu trong

quan niệm dân gian thời xưa. Vậy cái được đấu vật thể hiện bằng điệu bộ là sự hiểu biết lý tưởng về các sự vật, là thể hiện niềm sáng khoái của những con người trong một lúc nào đó được nâng lên khỏi tình trạng nhập nhằng vốn dĩ của các tình huống đời thường và được đặt vào cái thế có được tầm nhìn bao quát Bản chất tự nhiên nguyên khôi, ở đấy các ký hiệu rốt cuộc sẽ tương ứng với các nguyên nhân, không trục trặc, không lệch lạc và không mâu thuẫn.

Nhân vật chính hay tên đầu giả của tấn kịch, mà vài phút trước đó ta thấy nổi xung thiên địa, được phóng đại lên ngang với tầm vóc loại ký hiệu siêu hình, khi ta thấy anh ta rời phòng đấu vật, thản nhiên, vô danh tiểu tốt, tay xách một chiếc va li nhỏ và khoác tay vợ, chẳng ai có thể ngờ rằng đấu vật nắm giữ quyền lực cải biến vốn là đặc thù của Sân khấu và Tín ngưỡng. Trên Võ đài và ngay tận đáy sâu ô nhục tự nguyện của mình, những đô vật vẫn là các thần thánh, bởi vì đôi lúc họ là chìa khoá mở ra Bản chất tự nhiên, là động tác thuần khiết phân tách cái Thiện ra khỏi cái ác và để lộ diện mạo của một thứ Công lý xem ra có thể hiểu được.

Diễn viên của ảnh viện Harcourt

Ở PHÁP, người ta không phải là diễn viên nếu chưa được các ảnh viện của Harcourt chụp hình. Diễn viên của Harcourt là chúa tể: anh ta chẳng bao giờ làm gì hết: anh ta bị bắt chợt *lúc đứng im*.

Một lối nói trịch, mượn của phép xã giao, lý giải tư thế ấy: diễn viên được giả định là “ở ngoài đời”. Tất nhiên đây là một đời sống lý tưởng, đời sống của các diễn viên nơi chỉ có hội hè và yêu đương, trong khi trên sân khấu, tất cả đều là công việc, thứ “quà tặng” hào phóng và khó chịu. Và sự thay đổi ấy cần phải gây bất ngờ đến cao độ; cần phải làm sao khiến chúng ta bối rối khi nhìn thấy treo dọc các thang gác của nhà hát, như quái vật đầu sư tử mình người ở lối vào các đền đài, hình ảnh thần tiên của một diễn viên đã lột bỏ bộ da của con quái vật náo động, tuy rất người, và lấy lại bản chất phi thời gian của mình, ở đây diễn viên được đền bù: do thiên chức mà đôi khi diễn viên buộc phải đóng vai già lão và mặt mày xấu xí, chẳng còn là chính bản thân mình, nay người ta để cho anh lấy lại bộ mặt lý tưởng, gột sạch các vết nhơ của nghề nghiệp (như ở cửa hàng thợ nhuộm). Chuyển từ “sân khấu” ra “ngoài đời”, diễn viên của Harcourt không hề từ bỏ “mơ mộng” để về với “thực tế”. Mà hoàn toàn ngược lại: trên sân khấu, to khoẻ, xương xấu, nhục thể, làn da trát phấn dày cộp; ngoài đời, phẳng phiu, nhẵn nhụi, khuôn mặt đức độ, thanh thoát nhờ ánh sáng dịu dịu của ảnh viện Harcourt. Trên sân khấu, đôi khi già cả, chí ít cũng là đứng tuổi; ngoài đời, vĩnh viễn trẻ trung mãi mãi tuổi thanh xuân. Trên sân khấu, giọng nói cứ lạc đi vì phải lên gân như những bắp chân của vũ nữ; ngoài đời, lặng lẽ một cách lý tưởng, nghĩa là bí ẩn, đầy vẻ thâm trầm huyền bí, đặc điểm của những vẻ đẹp im hơi lặng tiếng như thiên hạ thường nghĩ. Cuối cùng, trên sân khấu bị buộc phải có những cử chỉ tầm thường hoặc anh hùng, dù sao đều có hiệu lực; ngoài đời, thu về chỉ còn là một khuôn mặt không chút động đậy.

Bộ mặt thuần khiết ấy lại còn hoàn toàn vô tích sự – nghĩa là xa xỉ – bởi góc nhìn sai lệch, như thể máy ảnh của Harcourt, do được phép đặc

quyền chớp lấy cái vẻ đẹp phi trần gian kia, nên chắc là phải được đặt trong những khu vực mơ hồ nhất của khoảng thình không, và như thế bộ mặt chập chờn giữa nền đất thô nháp của nhà hát và bầu trời rạng rỡ ở “ngoài đời” chỉ có thể được bắt gặp, chớp lấy bản chất phi thời gian của nó trong khoảnh khắc, rồi lại bị kính cản bỏ mặc trên hành trình đơn độc và huy hoàng: khi thì đắm đuối như tình mẫu tử nhìn xuống mặt đất cứ lùi xa, khi thì ngẩng lên, rạng ngời, khuôn mặt của diễn viên như vươn tới nơi chốn của mình trên trời trong một chuyến thăng thiên thông dong và nhẹ nhàng, trái ngược với đám nhân loại khán giả, họ thuộc về một loài động vật khác chỉ có khả năng chuyển động bằng đôi chân (chứ không phải bằng khuôn mặt), nên phải cuốc bộ về nhà. (Có lẽ một ngày nào đó cần phải tiến hành nghiên cứu các tranh tượng không chân về phương diện phân tâm học lịch sử. Bước đi bằng chân – xét về phương diện huyền thoại học – có lẽ là động tác tầm thường nhất, do đó có tính chất người nhất. Mọi mơ mộng, mọi hình ảnh lý tưởng, mọi tiến bộ xã hội, trước hết đều gạt bỏ đôi chân, dù đây là cách vẽ chân dung hay sản xuất ra chiếc xe hơi).

Thu về chỉ còn là một khuôn mặt, đôi vai, mái tóc, các nữ diễn viên chứng tỏ tính chất phi thực tại rất cao đạo của phái nữ – nhờ thế mà ở ngoài đời họ rõ ràng là các thiên thần, sau khi đã từng là những tình nương, những bà mẹ, những gái giang hồ, những con sen con nhài trên sân khấu. Còn cánh đàn ông, trừ những vai tình lang coi như thuộc vào loại thần tiên, vì gương mặt họ, cũng như gương mặt phụ nữ, vẫn còn ở trạng thái phảng phất, cánh đàn ông tỏ rõ nam tính của mình bằng nét đặc trưng thành thị nào đó, như một cái tẩu hút thuốc, một con chó, cặp kính đeo mắt, một cái lò sưởi có chỗ tì tay, những vật dụng tầm thường, nhưng cần thiết để ra dáng đàn ông, chỉ cánh đàn ông mới được phép tảo bạo như thế, và qua đó diễn viên ở “ngoài đời” như kiểu các thượng đế và vua chúa vui nhộn, chứng tỏ rằng anh ta chẳng ngại đôi khi cũng là một con người như thiên hạ, có những thú vui (cái tẩu hút thuốc), sự triu mến (con chó), những khuyết tật (kính đeo mắt) và cả nhà cửa ở trần gian (cái lò sưởi).

Ảnh chụp của Harcourt tôn vinh tính vật chất của diễn viên và tiếp tục thật sự một “sân khấu” tất yếu là sáo mòn bằng cảnh “ngoài đời” bất động nên lại có tính chất lý tưởng. Thật trớ trêu, sân khấu ở đây là thực tại; còn ngoài đời lại là huyền thoại, mơ mộng, kỳ diệu. Diễn viên tuy đã trút bỏ cái lột thâm căn cố đế của nghề nghiệp, vẫn cứ đeo đẳng với cốt lõi vai kịch của mình là nhân vật anh hùng, là mẫu người lý tưởng, chẳng giống với các chuẩn mực thể chất của thiên hạ. Khuôn mặt ở đây là một vật thể thơ mộng; với vẻ bình thản, với sắc thái thần tiên khiến nó mất đi tính chân thực đời thường, và mang dáng dấp mơ hồ, cực lạc và cuối cùng là bằng an của tính chân thực cao siêu. Do có chút ảo giác là đặc thù của một thời đại và một giai cấp xã hội vừa không đạt tới được lý tính thuần túy vừa không vươn đến được huyền thoại mãnh liệt, vào những giờ nghỉ giải lao, khán giả chán ngán, bước ra, và tuyên bố rằng các khuôn mặt phi thực tại kia chính là những khuôn mặt ở ngoài đời và ai nấy tin một cách duy lý rằng phía sau diễn viên có một con người; nhưng khi lột xác diễn viên, ảnh viện Harcourt chớp đúng lúc, làm nổi lên một vị thượng đế, thế là tất cả, trong đám công chúng tư sản vừa chán chường vừa sống với dối trá kia, ai nấy đều mãn nguyện.

Do vậy, diễn viên trẻ cho rằng ảnh chụp ở Harcourt là nghi thức nhập môn, là văn bằng tay nghề cao, là chứng minh thư nghiệp vụ đích thực của mình. Anh ta có thật sự vào nghề không chừng nào chưa chạm tới Bóng điện Chí tôn của Harcourt? Khung hình chữ nhật nơi lần đầu tiên hiện ra cái đầu lý tưởng của anh, vẻ thông minh, mẫn cảm hoặc ranh mãnh của anh, tùy theo cái vai anh định giữ trọn đời, đó là chứng thư trang trọng toàn xã hội chấp nhận loại anh ra khỏi những quy luật thể chất riêng biệt của mình và bảo đảm cho anh, từ ngày làm lễ rửa tội đó, mang trọn đời một bộ mặt có tất cả những sức mạnh mà mọi người khác chẳng có, hay ít ra là có cái này lại thiếu cái kia: đó là vẻ rực rỡ bất di bất dịch, là sức quyến rũ không nhuộm chút độc ác, là năng lực trí tuệ không nhất thiết đi kèm theo tài nghệ hoặc nét đẹp của diễn viên.

Đây là lý do vì sao các ảnh của Thérèse Le Prat hoặc của Agnès Varda, chẳng hạn, đều là tiền phong chủ nghĩa: các ảnh ấy luôn để cho diễn viên bộ mặt nhập vai, không thoát được ra ngoài chức năng xã hội của mình, đó là “thể hiện” chứ không phải đối trá. Đối với một huyền thoại bị tha hoá như huyền thoại các bộ mặt diễn viên, giải pháp này là hết sức cách mạng: không treo ở dọc các cầu thang những bức ảnh chụp cổ điển của Harcourt, chải chuốt, uế oải, đẹp như tiên hoặc hùng dũng (tùy theo giới tính), đó là hành động táo bạo mà rất ít rạp hát dám ra tay.

Những người La Mã trên màn ảnh

TRONG phim *Jules César* của Mankiewicz, tất cả các nhân vật đều có một riềm tóc trên trán, số nhân vật này uốn loãn xoắn, số nhân vật kia để mảnh như chỉ, số khác để nhô ra như cái mào, số khác nữa bôi dầu bóng, tất cả đều chải tóc cẩn thận, và ai hói đầu thì không được tuyển chọn, tuy rằng Lịch sử La Mã cung cấp một số khá nhiều người đầu hói. Những ai có mái tóc thừa cũng phải tốn kém mới giải quyết được, và bác thợ cạo là thợ thủ công chính của phim luôn biết cách kéo ra một mớ tóc cuối cùng, mớ tóc ấy tiếp nối với bờ của vầng trán, vầng trán La Mã, vầng trán hẹp luôn luôn biểu đạt một hỗn hợp đặc thù của quyền hành, đạo đức và chinh phục.

Vậy cái gì gắn với những riềm tóc dai dẳng ấy? Đơn giản chỉ là biểu trưng của Tính chất La Mã. Ta thấy ở đây xuất hiện công khai thao tác cơ bản của diễn xuất, đó là *ký hiệu*. Món tóc trên vầng trán rõ ràng quá rồi, chẳng ai còn có thể hồ nghi là mình đang ở La Mã, vào thời xa xưa. Và niềm tin chắc ấy tiếp tục mãi: các diễn viên nói năng, hành động, giằng vật, bàn cãi những vấn đề “muôn thuở” mà vẫn giữ được nguyên vẹn tính chất giống như thật về mặt lịch sử của họ, chính là nhờ lá cờ nhỏ ấy giăng trên vầng trán: tính chất muôn thuở của họ thậm chí có thể hoàn toàn yên ổn phình rộng, vượt qua Đại dương và các thế kỷ, lan tới bộ mặt Hoa Kỳ của những nhân vật phụ ở Hollywood, chẳng hề chi, ai nấy đều yên tâm, thanh thản tin chắc vào một thế giới chẳng còn nghi ngờ gì nữa, ở đấy những người La Mã đúng là dân La Mã bởi món tóc trên vầng trán kia, cái ký hiệu rành rành nhất trong tất cả các ký hiệu.

Một người Pháp, vốn nhìn những gương mặt Mỹ như vẫn còn giữ chút gì có tính chất ngoại lai, nên thấy sự pha trộn giữa các diện mạo găng-xtơ Hoa Kỳ với cái riềm tóc nho nhỏ có vẻ nực cười: đó là trò hài hước ngẫu hứng xuất sắc ở phòng trà thì đúng hơn. Bởi vì, với chúng ta, ký hiệu vận hành mãi mãi, nó mất giá khi để lộ ra tính mục đích của nó. Nhưng vẫn cái riềm tóc ấy trên vầng trán La tinh tự nhiên duy nhất của phim là vầng trán của Marlon Brando lại gây ấn tượng mạnh cho chúng ta mà không làm

chúng ta cười, và chẳng loại trừ khả năng diễn viên này thành công ở châu Âu một phần là nhờ sự ăn nhập hoàn toàn của mái tóc La Mã ấy với diện mạo chung của nhân vật. Ngược lại, Jules César thì thật khó tin, với cái đầu quả bơ Anglo-Saxons* đã nhăn mặt qua cả ngàn vai phụ trong các phim trình thám hoặc hài hước, cái sọ nhu mì của anh ta khó có thể lấp liếm được bằng món tóc thợ cạo.

Trong lĩnh vực các sự biểu đạt của mái tóc, đây là một ký hiệu phụ, ký hiệu những bất chợt ban đêm: Portia và Calpurnia, đang đêm bị đánh thức, rõ ràng đầu không kịp chải: nàng Portia trẻ hơn, mái tóc lúc đó rối tung, nghĩa là tình trạng thiếu chải chuốt dường như ở cấp độ đầu tiên; nàng Calpurnia lớn tuổi, tuy đầu không chải song vẫn trau chuốt hơn: một bím tóc vòng quanh cổ ra phía trước vai bên phải, gây ấn tượng ký hiệu truyền thống của lộn xộn, đó là không đối xứng. Nhưng các ký hiệu ấy đồng thời vừa quá đáng lại vừa nực cười: chúng khẳng định cái “tự nhiên” mà chúng không có dũng cảm tôn vinh đến tận cùng: chúng không “thành thật”.

Một ký hiệu khác của phim *Jules César* là tất cả các khuôn mặt lúc nào cũng mướt mồ hôi: dân chúng, lính tráng, những kẻ mưu phản, các nét mặt khắc khổ và nhăn nhúm của cả bọn ấy đều nhể nhại (bôi vasolin). Và các cận cảnh xuất hiện thường xuyên đến nỗi mồ hôi ở đây rõ ràng là một biểu hiện có dụng ý. Như riềm tóc La Mã hay bím tóc ban đêm, mồ hôi cũng là một ký hiệu. Ký hiệu của cái gì? của tính đạo đức. Ai nấy đổ mồ hôi bởi vì ai nấy đấu tranh một cái gì đó trong bản thân mình: tại đây chúng ta coi như đang ở nơi có vấn đề đạo đức bản khoản day dứt một cách khủng khiếp, nghĩa là đang ở chính nơi diễn ra bi kịch, và mồ hôi phụ trách thể hiện điều đó: dân chúng bị choáng váng bởi cái chết của César, rồi lại bởi những lý lẽ của Marc-Antoine, dân chúng toát mồ hôi, phối hợp gói gọn chỉ trong một ký hiệu ấy sự xúc động ghê gớm và thân phận hèn mọn của họ. Và những con người đức hạnh, Brutus, Cassius, Casca cũng không ngừng vã mồ hôi, điều đó chứng tỏ đạo đức sắp để ra một vụ sát nhân đang khiến ruột gan họ dẫn đo day dứt vô cùng. Vã mồ hôi, là suy nghĩ (điều này rõ ràng dựa trên một định đề: suy nghĩ là một thao tác mãnh liệt, đại biến

động, mà mồ hôi là ký hiệu tối thiểu). Trong cả bộ phim, chỉ có một người không đổ mồ hôi, vẫn nhẵn nhụi, mềm mại, khô ráo: đó là César. Rõ ràng César, *đối tượng* của vụ mưu sát, không đổ mồ hôi, bởi vì ông ta không biết, *ông ta không suy nghĩ*, ông ta phải giữ cái chất tinh ròng, đơn độc và và nhẵn bóng của một tang chứng.

Ngay ở đây nữa, ký hiệu cũng mập mờ: nó dừng lại ở bề mặt nhưng không vì thế mà khước từ đào sâu; nó muốn khơi gợi cho người ta hiểu (đó là ưu điểm), nhưng đồng thời lại làm như không cố tình (đó là mảnh khoé), nó đồng thời vừa tỏ ra là có dụng ý vừa tỏ ra là không kìm nén được, vừa là giả tạo vừa là tự nhiên, vừa là làm ra vừa là bắt được. Điều này có thể dẫn chúng ta đến đạo lý ký hiệu. Ký hiệu dường như chỉ có thể xuất hiện dưới hai dạng cực đoan: hoặc là mang tính chất trí tuệ công khai, do gián cách nên rút gọn thành một phương trình đại số, như trên sân khấu Trung Hoa, ở đó một lá cờ biểu đạt cả một chế độ; hoặc là có vẻ biến hoá mỗi lúc một khác ăn sâu bám rễ, cho ta thấy một diện mạo nội tại và sâu kín, tín hiệu của một thời điểm chứ không phải một khái niệm (chẳng hạn đây là nghệ thuật của Stanislavski^{*}). Nhưng ký hiệu trung gian (riềm tóc thể hiện tính chất La Mã hoặc toát mồ hôi thể hiện tư duy) chứng tỏ một sân khấu thoái hoá, sợ tính chân thật hồn nhiên cũng như sợ cái giả tạo hoàn toàn. Bởi vì nếu sân khấu phải làm thế nào để cho cõi đời được sáng tỏ hơn, thì việc đồng nhất ký hiệu với cái được biểu đạt là sự trá trở tội lỗi. Và đó là sự trá trở đặc trưng của sân khấu tư sản: giữa ký hiệu có tính trí tuệ và ký hiệu nội tại, nghệ thuật ấy bố trí một cách đạo đức giả loại ký hiệu lai tạp, vừa ẩn dụ, vừa khoa trương mà nó gọi bằng cái tên hoa mỹ là cái “tự nhiên”.

Nhà văn đi nghỉ hè

GIDE* vừa xuôi dòng Congo* vừa đọc Bossuet*. Tư thế ấy thâm tóm khá rõ lý tưởng của những nhà văn chúng ta “đang đi nghỉ hè” đăng ảnh trên tờ *Le Figaro*: gắn kết vào lúc rảnh rỗi tầm thường cái uy thế của một thiên hướng mà chẳng gì có thể ngăn chặn hoặc làm cho phai nhạt. Đây là một phóng sự tốt, rất hiệu quả về phương diện xã hội học, và thông tin trung thực cho chúng ta biết giai cấp tư sản của chúng ta nghĩ gì về các nhà văn của họ.

Điều trước tiên có vẻ làm cho giai cấp tư sản ấy ngạc nhiên và thích thú là cái nhìn khoáng đạt nhận ra rằng chính các nhà văn là những người cũng đi nghỉ như ai. Các “kỳ nghỉ” là sự kiện xã hội mới có gần đây nên theo dõi quá trình phát triển huyền thoại học của nó kể ra cũng thú vị. Thoạt đầu là một sự kiện trong nhà trường, các kỳ nghỉ trở thành sự kiện của vô sản, chí ít là của giới cần lao kể từ khi có những ngày nghỉ việc được hưởng lương. Khẳng định sự kiện ấy từ nay có thể liên quan đến cả các nhà văn, ngay các chuyên gia trong lĩnh vực tâm hồn con người cũng phải theo quy chế chung của lao động hiện đại, đó là một cách thuyết phục độc giả tư sản của chúng ta rằng họ nhịp bước cùng với thời đại của họ: người ta thú vị nhận ra sự cần thiết của một số cái tầm thường, người ta thích nghỉ dần với những thực tế “hiện đại” qua các bài học của Siegfried và của Fourastié.

Tất nhiên, kiểu biến nhà văn thành vô sản này chỉ được ban phát một cách dè sẻn, để rồi sau đó bị huỷ bỏ nhiều hơn. Vừa được cấp cho một đặc tính xã hội (đi nghỉ là một đặc tính hết sức dễ chịu), văn nhân nhanh chóng quay trở về vùng trời ông ta chia sẻ với các bạn cùng thiên hướng nghề nghiệp với mình. Và người ta nêu lên cái “bản chất tự nhiên” để làm cho các nhà tiểu thuyết của chúng ta thành bất tử chẳng qua chỉ là thể hiện một mâu thuẫn cao siêu: mâu thuẫn giữa thân phận tầm thường, chao ôi, do một thời đại vật chất sản sinh ra, và quy chế tuyệt vời mà xã hội tư sản hào phóng nhượng cho dân trí thức (miễn rằng họ đừng làm hại gì cho nó cả).

Tính chất đặc biệt kỳ diệu của nhà văn là trong những kỳ nghỉ tuyệt vời họ chia sẻ như tình anh em với các thợ thuyền và các chủ hiệu tạp hoá, họ vẫn không ngừng, nếu chẳng phải là làm việc, thì ít ra là sáng tác. Ai không thật sự làm việc thì cũng là không thật sự nghỉ ngơi. Người này viết hồi ký, người kia sửa bản in thử, người khác chuẩn bị cho quyển sách sắp tới của mình. Và ai không làm gì cả thì thú nhận điều đó như một hành vi thật sự ngược đời, một kỳ công đi tiên phong, mà chỉ có đầu óc cứng cổ mới dám tự cho phép mình nói ra. Qua sự huênh hoang vừa rồi, người ta biết rằng nhà văn luôn luôn viết, trong mọi tình huống, là chuyện hết sức thuộc “bản chất tự nhiên”. Trước hết, theo đó sáng tác văn chương là một loại xuất tiết không chủ tâm, vậy là điều thiêng liêng cấm kỵ, vì nó thoát ra ngoài những quyết định của con người; nói một cách sang trọng hơn, nhà văn bị thao túng bởi vị chúa tể bên trong bản thân mình, vị chúa tể ấy là một bạo chúa, muốn nói lúc nào thì nói, chẳng quan tâm đến gã đồng cốt của mình đang trong kỳ nghỉ. Nhà văn đang đi nghỉ, nhưng Nàng Thơ của họ vẫn thức và đẻ liên tục.

Cái lợi thứ hai của chứng lâm lờn đó là ở chỗ do bị bắt buộc như vậy, nên một cách hết sức tự nhiên nó được xem như chính bản chất của nhà văn. Nhà văn chắc chắn thừa nhận mình có một cuộc sống của người đời, một biệt thự cổ, một gia đình, một cốc rượu mạnh, một bé gái v.v., nhưng trái ngược với những người lao động khác thay đổi bản chất và chỉ ra bãi biển khi đi nghỉ hè, nhà văn thì ở đâu cũng vẫn giữ bản chất là nhà văn; được đi nghỉ, ông ta trưng ra ký hiệu mình cũng là người như ai; nhưng vị chúa tể vẫn còn đó, người ta là nhà văn như Louis XIV là vua, dù là ngồi trên chiếc ghế khoét lỗ^{*}. Vì thế, chức năng của văn nhân đối với các công việc của người đời hơi giống như cao lương mỹ vị đối với cơm bữa hàng ngày: một cốt lõi kỳ diệu, vĩnh cửu hạ cố xuống hình thái xã hội để thiên hạ thấy rõ hơn sự khác biệt lạ lùng. Tất cả điều đó đều dẫn đến ý niệm về một nhà văn siêu nhân, một con người khác biệt mà xã hội bày trong tủ kính để chơi giỡn tốt hơn với sự độc đáo giả tạo nó ban nhượng cho ông ta.

Vậy hình ảnh hiền lành “nhà văn đi nghỉ” chẳng qua chỉ là một trong số những huyền hoặc xảo quyệt mà xã hội khôn khéo tiến hành để chế ngự tốt hơn các nhà văn của nó: cách tốt nhất để phô bày sự độc đáo của một “thiên hướng” là lật ngược lại – chứ không phủ nhận, hoàn toàn không phải thế – trưng ra tính chất tầm thường của hiện thân thiên hướng ấy: đó là mảnh khoé cũ kỹ của mọi thánh nhân liệt truyện. Vì vậy ta thấy huyền thoại những “kỳ đi nghỉ văn chương” ấy kéo rất dài, qua cả mùa hè: các kỹ thuật báo chí hiện đại càng ngày càng gắng sức đưa ra cảnh tượng tầm thường về nhà văn. Nhưng người ta sẽ lầm nếu tưởng rằng đây là một nỗ lực giải hoặc. Hoàn toàn ngược lại. Chỉ là độc giả như tôi, chắc tôi có thể cảm thấy xúc động và thậm chí khoan khoái được biết những chuyện riêng tư trong cuộc sống đời thường của hạng người được thiên tài lựa chọn: chắc tôi sẽ cảm thấy tình đồng loại thân thương như anh em, mà qua báo chí tôi biết nhà văn lớn này mặc những bộ pyjama màu lam, và tiểu thuyết gia trẻ tuổi kia thích “các gái đẹp, pho mát reblochon^{*} và nước mật oải hương”. Tuy nhiên cái giá phải trả là nhà văn trở nên nổi tiếng hơn chút nữa, xa lìa hơn chút nữa trái đất này để đến sống tại vùng trời nơi các bộ pyjama và pho mát chẳng hề ngăn cản ông ta vẫn sử dụng ngôn từ cao quý của đẳng hoá công.

Cung cấp cho nhà văn trước bàn dân thiên hạ cốt cách rất phàm tục, để lộ ra rằng ông ta thích uống rượu vang trắng và ăn bít tết tái, điều đó khiến tôi thấy các sản phẩm của ông ta kỳ diệu hơn, có bản chất thần tiên hơn. Những chi tiết cuộc sống đời thường của ông ta không hề làm cho bản chất cảm hứng của ông ấy trở nên gần gũi và tỏ tường với tôi hơn, mà qua những điều riêng tư đó, nhà văn chứng tỏ tất cả thân phận độc đáo huyền thoại của mình. Bởi vì tôi chỉ có thể quý là siêu nhân loại những con người có cuộc sống bao la đến mức có thể mặc pyjama màu lam ngay trong lúc đang tỏ ra là mang ý thức đại đồng, hoặc những con người thuyết lý về pho mát reblochon ngon tuyệt vời cũng bằng một giọng như khi thông báo *Hiện tượng luận Cái Tôi* của họ sắp ra mắt bạn đọc. Việc kết hợp hết sức ấn tượng giữa bao điều cao quý đến thế và bao điều tầm phào đến thế biểu đạt

rằng người ta vẫn còn tin vào mâu thuẫn: tổng thể của mâu thuẫn là kỳ diệu, mỗi mặt của nó cũng kỳ diệu: nó đương nhiên sẽ chẳng còn lý thú gì nữa trong một thế giới mà lao động của nhà văn mất thiêng đến mức xem ra cũng là bản chất tự nhiên như chuyện ăn chuyện mặc.

Chuyến du ngoạn trên biển của Dòng máu Xanh*

TỪ dịp lễ Đăng quang, dân Pháp mỗi mòn theo dõi một tin tức thời sự quân chủ đổi mới, mà họ háo hức vô cùng; khoảng một trăm ông hoàng đi trên một con tàu du lịch Hy Lạp, con tàu *Agamemnon*, khiến công chúng khoái lăm. Lễ Đăng quang của Elisabeth* là đề tài gây xúc động, một đề tài tình cảm; chuyến du hành trên biển của Dòng máu xanh là câu chuyện có ý vị: các ông vua chơi giả làm dân thường, như trong một vở hài kịch của Flers* và Caillavet*; từ đó mà nảy sinh cả ngàn tình huống kỳ cục vì mâu thuẫn ngược đời, như kiểu Marie-Antoinette-giả-làm-cô-hàng-bán-sữa*. Truy tìm bệnh lý của trò chơi như thế thì nặng nề: bởi vì chơi trò mâu thuẫn ngược đời tức là giả định các vế của nó rất xa nhau: nói khác đi, những ông vua thuộc bản chất siêu nhiên, và khi các ngài tạm thời vay mượn một số hình thái của lối sống dân chủ, thì đó chỉ có thể là sự hoá thân trái với bản chất, thực hiện được chỉ có thể là do hạ cố mà thôi. Nêu lên chuyện các ông vua cũng có thể tầm thường, tức là thừa nhận việc đó chẳng bản chất gì hơn là dân chúng chơi giả thần thánh, tức là ghi nhận vua vẫn cứ là thể thiên hành đạo.

Vậy nên các cử chỉ vô thường vô phạt của cuộc sống đời thường lại trở thành táo tợn quá đỗi trên con tàu *Agamemnon*, như những trò phóng túng trái ngược với Bản chất: các ông vua mà lại tự mình cạo râu! Nét ấy đã được giới đại báo chí của chúng ta thuật lại như một hành vi kỳ cục không thể tưởng tượng nổi, dường như qua đó, các ông vua đồng ý vứt bỏ tất cả chất vương giả của các ngài, mà cũng chính là qua đó nói lên niềm tin của các ngài vào bản chất vương giả bất diệt ấy. Ông vua Paul mặc một chiếc áo sơ mi cộc tay, bà hoàng Frédérique mặc một chiếc áo dài *in hoa*, nghĩa là chẳng có gì đặc biệt cả, hình hoa lá ta có thể bắt gặp trên cơ thể của thường dân: ngày xưa các ông vua cải trang thành những gã mục đồng; ngày nay trong mười lăm hôm các ngài mặc đồ mua trong một hiệu Uniprix*, các ngài xem đấy cũng là một ký hiệu của cải trang. Thêm quy

chế dân chủ khác: ngủ dậy lúc sáu giờ sáng. Tất cả điều này thông báo với chúng ta theo kiểu nói ngược là cuộc sống thường ngày cũng có tính lý tưởng nhất định: mang cổ tay áo, có đầy tớ hầu hạ cạo râu, ngủ dậy muộn. Bằng cách khước từ những đặc quyền ấy, các ông vua đẩy chúng vào vùng trời mơ mộng: sự hy sinh của các ngài – chỉ là tạm thời – gắn những ký hiệu của hạnh phúc đời thường vào sự vĩnh hằng của mình.

Điều lý thú hơn nữa là tính chất huyền thoại ấy ở các ông vua của chúng ta ngày nay được thể tục hoá nhưng không hề bị gạt bỏ nhờ sự can thiệp gián tiếp của một thứ chủ nghĩa khoa học, các ông vua được xác định bởi dòng giống thuần chủng của các ngài (Dòng máu xanh), như những chú chó săn tơ còn bú, và con tàu du lịch, nơi đặc quyền khép kín, chẳng khác nào con tàu Noé hiện đại, trên đó bảo tồn các biến thái chính của chủng loại quân chủ. Đến mức là ở đây người ta công khai dự tính vận hội một số cuộc kết tóc xe tơ; bị nhốt trong những trại ngựa giống trên biển, các nòi thuần chủng tránh khỏi mọi cuộc hôn phối lai tạp, tất cả đều được chuẩn bị (hàng năm?) để các ngài có thể sinh con đẻ cái giữa các ngài với nhau: số lượng cũng ít ỏi như giống chó “pug dog” trên đất liền, con tàu xác định và tập hợp chúng lại, tổ chức thành một “khu bảo tồn” tạm thời, ở đây người ta trông coi, và biết đâu ở đây người ta lại lưu truyền mãi mãi một giống người kỳ lạ được bảo vệ chu đáo chẳng kém gì khu bảo tồn giống người Sioux^{*}.

Hai chủ đề cổ xưa đan xen với nhau, chủ đề Vua-Thượng đế và chủ đề Vua-Thường dân. Nhưng vùng trời thần thoại ấy dẫu sao cũng chẳng phải là vô hại đối với Trái đất. Những huyền hoặc thanh khiết nhất, những chi tiết vui vui về chuyến du ngoạn trên biển của Dòng máu xanh, tất cả cái mở giai thoại mà giới đại báo chí cung cấp no say cho các độc giả, chẳng phải là không hại gì đâu: vẫn còn nguyên không mất đi chất thần thánh của mình, các ông hoàng làm chính trị một cách dân chủ: bá tước Paris rời con tàu *Agamemnon* để đến Paris “trông coi” số phận của C.E.D., và người ta phái ông hoàng trẻ tuổi Juan Tây Ban Nha sang cứu giúp chủ nghĩa phát xít Tây Ban Nha.

Lỗi phê bình câm và mù

CÁC nhà phê bình (văn học hoặc sân khấu) thường dùng hai lập luận khá đặc biệt. Lập luận thứ nhất là bất ngờ tuyên bố khó nói về đối tượng phê bình ấy lắm, vì thế phê bình cũng vô ích. Lập luận thứ hai lâu lâu theo chu kỳ lại thấy xuất hiện, là tự nhận mình ngu ngốc quá, thô thiển quá nên không hiểu được một tác phẩm có tiếng là triết lý sâu xa: một bài viết của Henri Lefebvre* về Kierkegaard* đã khiến những nhà phê bình ưu tú nhất của chúng ta (và tôi không nói về những nhà phê bình công khai tuyên bố là ngu ngốc) giả bộ la toáng lên là ngu đần (mà mục đích rõ ràng là để hạ uy tín Lefebvre bằng cách gạt ông ta vào loại lý trí thuần túy nực cười).

Vậy tại sao giới phê bình lâu lâu theo chu kỳ lại tuyên bố về sự bất lực hoặc ngu dốt của họ? Chắc chắn không phải vì khiêm tốn: chẳng gì thoải mái hơn khi người nào đó thú nhận mình không hiểu gì về chủ nghĩa hiện sinh, chẳng gì mỉa mai hơn và cũng tự tin hơn khi một người khác ngưỡng ngùng thú thật mình không có may mắn được khai tâm triết lý về Cái Phi thường; và chẳng gì quyết đoán hơn một người nữa biện hộ là khó nói về thi pháp.

Mọi điều ấy thực ra nói lên rằng người ta khá tự tin vào trí tuệ của mình khiến cho việc thú nhận mình không hiểu chẳng qua là do tác giả thiếu trong sáng chứ không phải đầu óc của chính mình thiếu trong sáng: người ta làm bộ ngớ ngẩn, là để công chúng la ó nhiều hơn, và thế là lôi cuốn họ một cách có lợi từ chỗ cùng bất lực như nhau đến chỗ cùng trí tuệ như nhau. Đó là thao tác quen thuộc của các phòng khách Verdurin: “Tôi đây mà nghề nghiệp đòi hỏi phải thông minh, tôi chẳng hiểu gì về cái đó cả; thế mà các bạn, các bạn cũng chẳng hiểu gì về cái đó; vậy có nghĩa là các bạn cũng thông minh như tôi.”

Bộ mặt thật của những tuyên bố mình thiếu hiểu biết theo thời vụ ấy, chính là huyền thoại ngu dân xưa cũ cho rằng tư tưởng là độc hại nếu nó chưa được kiểm tra bằng “lương tri” và “tình cảm”; Tri thức, đó là cái ác,

cả hai cùng mọc trên một cái cây: sự hiểu biết chỉ được phép với điều kiện lâu lâu theo chu kỳ lại tuyên bố các mục đích của nó là hảo huyền và quyền lực của nó là có giới hạn (về chủ đề này xem thêm các ý kiến của ông Graham Greene* về các nhà tâm lý học và các nhà tâm thần học); sự hiểu biết lý tưởng chỉ có thể là kiểu thao thao nhẹ nhàng, là nghệ thuật sử dụng ngôn từ để chứng tỏ tâm hồn đồng cảm thoáng qua. Tuy nhiên cặp song đôi lãng mạn của trái tim và đầu óc chỉ có thực trong tranh ảnh có nguồn gốc duy trì chủ nghĩa lừa mờ, trong các triết lý pha màu thuốc phiện, các triết lý ấy cuối cùng bao giờ cũng góp phần củng cố các chế độ cứng rắn, ở đây người ta tổng khur các nhà trí thức bằng cách đẩy họ đến chỗ quan tâm một chút tới xúc cảm và tới điều khó nói. Thực ra, mọi dè dặt về hiểu biết là một thái độ khủng bố. Làm công việc phê bình mà tuyên bố rằng chẳng hiểu gì về chủ nghĩa hiện sinh hoặc chủ nghĩa Marx (bởi vì đặc biệt người ta cố tình thú nhận là không hiểu hai triết học ấy), tức là nâng cái mù hoặc cái câm của mình lên thành quy tắc nhận thức phổ quát, là vứt bỏ khỏi thế giới chủ nghĩa Marx và chủ nghĩa hiện sinh: “Tôi không hiểu, vậy các anh là đồ ngốc.”

Nhưng nếu người ta sợ hãi hoặc khinh bỉ các cơ sở triết học của một tác phẩm đến thế, và nếu người ta la toáng lên đòi quyền chẳng hiểu gì về nó và chẳng nói gì về nó, thì tại sao người ta lại làm phê bình? Hiểu và làm sáng tỏ, dẫu sao đó vẫn là nghề nghiệp của các vị. Các vị hiển nhiên có thể phán xét triết lý nhân danh lương tri; điều đáng buồn là nếu “lương tri” và “tình cảm” chẳng hiểu gì về triết lý, thì triết lý lại hiểu rất rõ những thứ đó. Các vị không giải thích các triết gia, nhưng các triết gia lại giải thích các vị. Các vị không muốn hiểu bài viết của nhà mác-xít Lefebvre, nhưng các vị cứ yên trí rằng nhà mác-xít Lefebvre hoàn toàn hiểu rất rõ sự không hiểu biết của các vị, và nhất là (bởi vì tôi tin là các vị xảo quyệt chứ không phải là chẳng hiểu biết gì) lời thú nhận “vô hại” ngọt ngào mà các vị đưa ra.

Các loại xà phòng và bột giặt

HỘI NGHỊ Quốc tế đầu tiên về Bột giặt (Paris, tháng Chín 1954) đã khiến cho thiên hạ thờ phào khoan khoái về *Omo*: chẳng những các sản phẩm bột giặt không có một tác hại nhỏ nào đến làn da, mà dường như chúng còn có thể bảo vệ các trẻ vị thành niên khỏi bệnh phổi nhiễm bụi silic. Và chẳng từ vài năm nay các sản phẩm ấy được quảng cáo hết sức rùm beng đến mức bây giờ chúng thuộc lĩnh vực đời sống hàng ngày của người Pháp, mà các phân tâm học muốn cập nhật tất phải để mắt đến một chút. Chắc lúc đó người ta sẽ đối lập một cách hữu ích phân tâm học các loại xà phòng bột (*Lux, Persil*) hoặc bột giặt (*Rai, Paic, Crio, Omo*) với phân tâm học các dung dịch tẩy uế (*Javel*). Tương quan giữa lợi và hại, giữa sạch và bẩn hết sức khác nhau ở hai loại ấy.

Chẳng hạn, các loại nước *Javel* luôn được cảm nhận như một thứ lửa ở dạng lỏng khi dùng phải cân nhắc thận trọng, nếu không chính đồ vật sẽ bị tổn thương, “bị cháy”; lời đồn đại về loại sản phẩm này dựa trên ý kiến cho rằng nó có tác dụng làm cho vật liệu bị biến chất ghê gớm, bị ăn mòn: những người bảo vệ thì căn cứ vào tác dụng hoá học hoặc tác dụng khử: sản phẩm “diệt” cái bẩn. Trái lại, các loại bột là những chất phân tách; tác dụng lý tưởng của chúng là giải phóng vật phẩm khỏi khiếm khuyết do tình huống sinh ra: người ta “tống khứ” cái bẩn, người ta không diệt nó nữa; trong hình vẽ trên *Omo*, cái bẩn là một kẻ thù ốm yếu, nhỏ bé, đen đui đang ba chân bốn cẳng chạy trốn khỏi bộ quần áo đẹp để sạch bong, chỉ vì có *Omo* đe dọa phán xét. Những dung dịch Clo và Ammôniac chắc chắn là đại diện của loại lửa tổng hợp, cứu tinh những mù quáng; các loại bột giặt trái lại có tác dụng chọn lọc, chúng xô đẩy, lôi kéo cái bẩn qua các thớ ngang dọc của vật phẩm, chúng có chức năng cảnh sát, chứ không phải lính tráng. Có những người bảo vệ sự phân biệt này về phương diện dân tộc học: dung dịch hoá học nối tiếp động tác đập quần áo của chị thợ giặt, còn các bột giặt chỉ thay thế động tác vò của bà nội trợ, giữ quần áo trong một cái chậu giặt để nghiêng nghiêng.

Nhưng ngay trong lĩnh vực các loại bột giặt, cũng lại phải đem đối lập lối quảng cáo phân tâm học (tôi dùng từ ngữ này mà không gắn nó với một ý nghĩa trường phái đặc biệt) với lối quảng cáo tâm lý học. Chẳng hạn, *Persil* Trắng tinh xây dựng uy tín trên một kết quả rành rành: người ta trương ra, phô ra, so sánh hai vật phẩm mà cái nọ *trắng* hơn cái kia. Lối quảng cáo *Omo* cũng chỉ ra hiệu quả của sản phẩm (coi như cực kỳ), và đặc biệt làm như thiên hạ tranh cãi về tác dụng của nó; lối quảng cáo này như lôi cuốn người tiêu dùng vào cuộc với chất liệu, biến người tiêu dùng thành người quảng cáo chứ không chỉ là người được hưởng kết quả: chất liệu ở đây có được các trạng thái – giá trị.

Omo đưa ra hai loại sản phẩm, khá mới mẻ trong dòng bột giặt: loại ngấm sâu và loại nhiều bọt. Bảo *Omo* giặt sạch theo kiểu ngấm sâu (xem màn kịch ngắn của Màn ảnh – Quảng cáo), là cho rằng áo quần có chiều sâu, điều đó người ta chưa từng bao giờ nghĩ đến, và là điều hiển nhiên tôn áo quần lên, khiến ai cũng muốn ve vuốt hoặc mặc vào người. Còn bọt, thì ý nghĩa sang trọng của nó ai cũng biết: thoát tiên, nó có vẻ vô tích sự; nhưng rồi bọt sinh sôi nảy nở dễ dàng, hầu như vô tận khiến ta nghĩ rằng chất sinh ra bọt đó có cái mềm khoẻ khoắn, có tinh tuý lành mạnh và mãnh liệt, có vô số các hoạt tính trong một khối lượng nhỏ bé lúc đầu; cuối cùng nó còn khiến cho người tiêu dùng thích thú, tưởng tượng như nó bay bổng lâng lâng, tiếp xúc vừa nhẹ nhàng vừa bông bênh, khoan khoái như được ăn của ngon (gan ngỗng béo, món ăn xen, rượu vang), mặc vải tốt (muxeolín, tuyn) và tắm xà phòng (ngôi sao màn bạc trong bồn tắm). Bọt cũng có thể là ký hiệu của tính chất tinh thần nào đấy, khi ta quan niệm tinh thần có khả năng tuyệt vời suy ra tất cả mọi thứ từ cái hư không, rút ra vô vàn kết quả từ một khối lượng nhỏ bé các nguyên nhân (các thứ kem bôi thuộc loại phân tâm học khác hẳn, chúng xoá bỏ các vết nhăn, làm hết đau, hết rát bỏng v.v.). Điều quan trọng là đã biết che giấu tác dụng ăn mòn của bột giặt dưới hình ảnh thú vị của một chất vừa ngấm sâu vừa bay bổng nó có thể chi phối cấp độ phân tử của sợi vải mà không gây tác hại cho vải. Thế nhưng dù khoan khoái cũng không được để quên đi rằng ở bình diện khác *Persil*

và *Omo* cũng là một: bình diện tổ hợp công nghiệp Anh quốc – Hà Lan
Unilever.

Người nghèo và người Vô sản

TRÒ HÀI HUỐC cuối cùng của Charlot là đã chuyển một nửa giải thưởng do Liên Xô trao tặng của mình vào các quỹ của tu sĩ Pierre. Suy cho cùng, điều đó có nghĩa là đem đánh đồng về bản chất giữa người vô sản và người nghèo. Charlot đã luôn luôn nhìn người vô sản qua những khía cạnh của người nghèo: do đó mà các cuộc biểu diễn của ông có sức mạnh nhân văn, mà cũng có cái mơ hồ về chính trị. Điều này thấy rất rõ trong bộ phim tuyệt diệu *Thời hiện đại*. Trong phim, Charlot không ngừng động chạm đến đề tài vô sản, nhưng chẳng bao giờ đề cập đến nó về phương diện chính trị; ông cho chúng ta thấy người vô sản còn mù mờ và bị huyền hoặc, bị chi phối bởi những nhu cầu tức thì của họ và bị hoàn toàn tha hoá trong tay chủ (các ông chủ và các cảnh sát). Đối với Charlot, người vô sản vẫn là người đói ăn: các cuộc trình diễn cái đói luôn luôn có tính chất kỳ vĩ ở Charlot: những chiếc bánh mì kẹp nhân to đùng quá mức, những dòng sữa chảy như suối, những trái cây mới cắn vào đã hờ hững quăng ngay đi; thật trớ trêu, cái máy ăn (thuộc tính chất ông chủ) chỉ cung ứng những thức ăn từng miếng từng miếng và rõ ràng là nhạt nhẽo. Bị cái đói giày vò, con người – Charlot luôn ở vị trí chưa có được nhận thức chính trị: bãi công đối với anh ta là một tai hoạ vì nó đe dọa một con người thực sự bị cái đói làm cho đui mù; con người ấy chỉ bắt gặp thân phận thợ thuyền vào lúc người nghèo và người vô sản đồng nhất với nhau dưới con mắt (và những ngọn roi) của cảnh sát. Về mặt lịch sử, Charlot gần như thể hiện lại người thợ của thời kỳ Trung hưng*, người thợ thủ công nổi loạn chống lại máy móc, bị cuộc bãi công làm cho bối rối, bị vấn đề cơm áo mê hoặc (theo nghĩa đen của từ ấy), nhưng chưa nhận thức được các nguyên nhân chính trị và nhu cầu phải có một chiến lược tập thể.

Nhưng chính vì Charlot biểu thị một loại người vô sản mộc mạc, còn đứng ngoài Cách mạng, nên sức thể hiện của ông thật vô biên. Chưa có tác phẩm xã hội chủ nghĩa nào đạt đến trình độ diễn tả thân phận nhục nhả của người lao động mãnh liệt và độ lượng như thế. Có lẽ chỉ riêng Brecht* đã

hể nhìn thấy sự cần thiết đối với nghệ thuật xã hội chủ nghĩa là luôn luôn nắm bắt con người vào hôm trước của Cách mạng, nghĩa là con người đơn độc, còn mù mờ, sắp bừng tỉnh với ánh sáng cách mạng do những nổi bất hạnh “bản chất” quá đáng của mình. Bằng cách giới thiệu người thợ đã tham gia vào cuộc đấu tranh có ý thức, dưới ánh sáng của Sự nghiệp và của Đảng, các tác phẩm khác nói lên được thực tế chính trị cần thiết, nhưng không có sức mạnh thẩm mỹ.

Vả chăng Charlot, phù hợp với quan niệm của Brecht, phô bày cái đui mù của mình với công chúng, khiến công chúng đồng thời thấy người mù và cuộc trình diễn của anh ta; trông thấy ai đó không nhìn thấy gì, đó là cách tốt nhất để thấy rõ mồn một cái mà người đó không nhìn thấy: vì thế ở Guignol, chính là bọn trẻ con đã bảo cho Guignol biết cái mà anh ta vờ như không nhìn thấy. Chẳng hạn, Charlot trong ngục, được bọn lính canh chiều chuộng, sống cuộc sống lý tưởng của một tiểu tư sản Mỹ: ông ta ngồi khoanh chân, đọc báo dưới bức chân dung của Lincoln^{*}, nhưng thái độ tự mãn ung dung của tư thế ngồi làm mất hết giá trị của cuộc sống ấy, khiến ta thấy không thể nào vào đó nướng nấu mà chẳng nhận ra sự tha hoá mới của cuộc sống nơi đây. Những lớp hào nhoáng thế là bị vô hiệu hoá, và người nghèo không ngừng bị cắt đứt khỏi những cám dỗ của mình. Tóm lại, với mục đích ấy mà con người – Charlot thắng được tất cả: chính vì con người đó thoát khỏi tất cả, gạt bỏ hết mọi thứ, và bao giờ cũng chỉ thể hiện con người trong con người mà thôi. Tình trạng vô chính phủ của con người đó, về mặt chính trị còn phải bàn cãi, nhưng trong nghệ thuật có lẽ được xem là hình thái hiệu quả nhất của cách mạng.

Cư dân trên Sao Hoả

THOẠT ĐẦU, bí ẩn về Đĩa Bay chỉ liên quan đến trái đất: người ta cho rằng đĩa bay đến từ đất nước Liên Xô xa lạ, nơi mọi thứ đều mù mờ như một hành tinh khác. Và cái dạng huyền thoại ấy cũng đã chứa đựng mầm mống phát triển của nó lên không gian; cái đĩa bay Liên Xô đã dễ dàng trở thành đĩa bay Sao Hoả đến thế, là vì trong thực tế huyền thoại phương Tây gán cho thế giới cộng sản tính chất khác biệt hệt như của một hành tinh: Liên Xô là một thế giới trung gian giữa Trái Đất và Sao Hoả.

Duy có điều dần dà cái kỳ diệu đã đổi hướng, người ta chuyển từ huyền thoại chiến đấu sang huyền thoại phán xét. Thực vậy, Sao Hoả, cho đến khi có trật tự mới, là công minh: Sao Hoả đến trái đất để xét xử Trái Đất, nhưng trước khi kết án, Sao Hoả muốn quan sát, nghe ngóng. Cuộc tranh chấp lớn giữa Liên Xô và Hoa Kỳ từ nay trở đi được cảm nhận như một tình trạng tội lỗi, bởi vì ở đây mỗi nguy hiểm đương nhiên là vô cùng ghê gớm; do đó phải có phương sách huyền thoại cầu viện đến con mắt thiên đình đủ uy lực để đe dọa hai phe. Các nhà phân tích tiền đồ sẽ có thể lý giải những yếu tố tượng hình của uy lực, những yếu tố mộng mị cấu thành uy lực ấy: đĩa bay tròn vành vạnh, chất liệu nhẫn thín, trạng thái tuyệt vời không dấu vết rập nối: *a contrario*^{*}, ta thấy rõ hơn tất cả những gì mà nhận thức của chúng ta cho là Tai ác: các góc, các diện không đều, tiếng ồn, các bề mặt gián đoạn. Tất cả những cái đó đã được nêu bật tỉ mỉ trong các tiểu thuyết viễn tưởng, mà cái hội chứng sao Hoả chỉ việc lấy lại nguyên si những gì miêu tả ở các tiểu thuyết ấy.

Càng có ý nghĩa hơn nữa là Sao Hoả cũng tiềm tàng mang tính quyết định luận lịch sử mô phỏng y hệt như của Trái Đất. Nếu các đĩa bay là những phương tiện đi lại của các nhà địa lý học Sao Hoả đến để quan sát hình thể của Trái Đất như nhà bác học Mỹ nào đó tôi không rõ đã đồng dục tuyên bố, và nhiều người chắc hẳn cũng thâm nghĩ như vậy, đó là vì lịch sử Sao Hoả đã phát triển với cùng nhịp độ như thế giới chúng ta và sản sinh ra những nhà địa lý học trong cùng một thế kỷ mà chúng ta đã khám phá ra

ngành địa lý và ngành chụp ảnh không gian. Bước tiến đi trước duy nhất chỉ là bản thân cỗ máy đĩa bay mà thôi, vậy Sao Hoả chỉ là một Trái Đất được mơ ước, có đôi cánh hoàn hảo như trong mọi giấc mơ lý tưởng. Biết đâu đến lượt chúng ta đổ bộ xuống Sao Hoả như ta đã hình dung, chúng ta sẽ chỉ thấy ở đây Trái Đất mà thôi, và giữa hai sản phẩm của cùng một Lịch sử, ta sẽ không phân biệt được Trái Đất nào là Trái Đất của chúng ta. Bởi vì Sao Hoả muốn có được tri thức địa lý như thế, thì bản thân Sao Hoả cũng đã phải có Strabon* của nó, Michelet* của nó, Vidal de la Blache* của nó, và cứ cái đà ấy cũng đã phải có những quốc gia, những cuộc chiến tranh, những nhà bác học và những con người hết như trái đất chúng ta.

Cứ lô gích ấy mà suy, thì Sao Hoả cũng đã phải có cùng những tôn giáo, và tất nhiên, đặc biệt là tôn giáo của người Pháp chúng ta. Các cư dân trên Sao Hoả, từ *Sự tiến bộ của Lyon* đã nói, nhất thiết đã phải có một chúa Kitô; do đó, họ cũng có một giáo hoàng (và thế là đã mở ra sự ly giáo); thiếu cái đó họ đã không thể trở thành văn minh đến mức sáng chế ra được chiếc đĩa bay liên hành tinh. Bởi vì theo tờ báo ấy, tôn giáo và sự tiến bộ kỹ thuật đều như nhau là những tài sản quý giá của nền văn minh, chẳng thể có cái này mà không có cái kia: *Không thể nào quan niệm được rằng, người ta viết trên tờ báo ấy, những kẻ đã đạt tới một trình độ văn minh khiến họ có thể đến được với chúng ta bằng các phương tiện của chính họ, lại có thể là “nghịch đạo”. Họ phải là những kẻ theo thần luận, thừa nhận sự tồn tại của một thượng đế và có tôn giáo của riêng họ.*

Thế là tất cả cái hội chứng ấy được xây dựng trên nền tảng huyền thoại về cái Đồng nhất, tức là về cái Song trùng. Nhưng ở đây cũng như ở đâu cũng thế, cái Song trùng đến trước, cái Song trùng là Quan toà. Sự đối đầu giữa Phương Đông và Phương Tây không còn là cuộc chiến thuần túy giữa cái Thiện và cái Ác nữa, mà là một thứ hỗn chiến thiện ác nhị nguyên giáo diễn ra dưới đôi mắt của Nhân quang thứ ba; Nhân quang ấy coi như có sự tồn tại của một Siêu – Tự nhiên ở tầm trên trời, bởi vì nỗi Khủng khiếp chính là ở trên trời: trên trời, từ nay trở đi, khỏi phải nói quanh co, là

địa hạt xuất hiện của cái chết nguyên tử. Quan toà sinh ra chính tại nơi đao phủ đe dọa.

Mà vị Quan toà ấy – hay đúng hơn là viên Giám thị ấy – người ta vừa nhìn thấy được tôn tạo lại một cách cẩn thận bởi tâm trí cộng đồng và nói chung chẳng khác mấy với bóng dáng những gì thuần túy diễn ra trên trái đất. Bởi vì một trong những nét bất biến của mọi huyền thoại tiểu tư sản là không có khả năng hình dung ra cái Khác. Tính khác biệt là khái niệm xung khắc nhất với “lương tri”. Mọi huyền thoại đều không tránh khỏi hướng tới thuyết thần nhân đồng hình chặt chẽ, và tệ hại hơn nữa, hướng tới cái mà người ta có thể gọi là thuyết thần nhân đồng hình giai cấp. Sao Hoả không phải chỉ là Trái Đất, mà là Trái Đất tiểu tư sản, là vùng miền tinh thần bé nhỏ được khai khẩn (hoặc thể hiện) bởi các báo chí đại chúng có tranh ảnh minh họa. Vừa mới hình thành trên trời, Sao Hoả thế là đã bị *quy định* bởi cách chiếm dụng mãnh liệt nhất, cách chiếm dụng của tính đồng nhất.

Thao tác Astra

KHÉO LÉO gợi ra những mặt tiêu cực của Thể chế để chiều lòng người, từ nay đã trở thành một phương tiện ngược đời nhưng hữu hiệu để tôn phồng Thể chế lên. Đây là sơ đồ của cách chứng minh mới mẻ ấy: muốn khôi phục hoặc phát triển giá trị thể chế nào đó ư, thoát tiên người ta nêu lên tỉ mỉ những cái nhỏ nhen của thể chế ấy, những điều bất công mà nó sinh ra, những phiền nhiễu mà nó gây nên, nhấn chìm nó vào trong bản chất không hoàn hảo của nó; rồi cuối cùng cứu nó *mặc dù* hay đúng hơn là *cùng với* những khuyết tật tai vạ nặng nề của nó. Các thí dụ ư? Chẳng thiếu.

Hãy lấy một đội quân: hãy nêu toạc ra thái độ quân phiệt của các viên chỉ huy, tính chất thiên cận, bất công của kỷ cương, và hãy chìm vào sự hà khắc ngu xuẩn ấy một con người trung bình, có thể phạm sai lầm nhưng ai cũng thấy dễ thương. Rồi cuối cùng, hãy lật cái mũ ảo thuật, và rút từ đó ra hình ảnh của một quân đội chiến thắng, cờ xí tung bay trước gió, đáng kính nể, và người ta chỉ có thể trung thành với nó, như cô vợ của Sganarelle* *mặc dầu* bị đánh đập vẫn chung thủy với chồng (*From here to eternity**, *Chừng nào còn có những con người*).

Hãy lấy một đội quân khác: hãy nêu bật sự cuồng tín khoa học của các tay kỹ sư, tính chất mù quáng của họ; hãy chỉ ra tất cả những gì mà một sự hà khắc hết sức vô nhân đạo huỷ hoại: các con người, các lứa đôi. Và rồi hãy tung cờ lên, hãy cứu đội quân ấy bằng sự tiến bộ, hãy ngoắc cái vĩ đại của đội quân này vào thắng lợi của đội quân kia (*Các cơn lốc* của Jules Roy*). Bây giờ đến Giáo hội: hãy nêu lên gay gắt tính giả đạo đức, đầu óc hẹp hòi của những kẻ mê đạo, hãy chỉ ra rằng tất cả những điều này đều có thể gây chết chóc, đừng giấu giếm bất cứ tai họa nào của đức tin. Và rồi, *in extremis** hãy làm cho người ta hiểu rằng đức tin, dù bạc bẽo đến đâu vẫn là con đường cứu rỗi cho chính các nạn nhân của nó, và hãy biện minh sự hà khắc về mặt tinh thần bằng lòng thánh thiện của những kẻ bị nó áp chế (*Living Room** của Graham Greene).

Đó là một kiểu lấy bệnh trị bệnh: người ta chữa các căn bệnh nghi ngờ Giáo hội, nghi ngờ Đội quân bằng chính cái căn bệnh của Giáo hội và của Đội quân. Người ta tiêm vào một chút mầm bệnh không quan trọng để ngăn ngừa hoặc chữa trị căn bệnh chủ yếu. Người ta nghĩ rằng chống đối cái vô nhân đạo của các giá trị thể chế là một căn bệnh phổ biến, tự nhiên, có thể dung thứ: không nên đối đầu thẳng thừng với nó mà tốt hơn là nên phù phép như phù phép đuổi tà ma: người ta để cho con bệnh thể hiện căn bệnh của mình, người ta lái con bệnh đến chỗ nhận ra chính bộ mặt phản kháng của mình, và sự phản kháng càng bay biến một cách chắc chắn khi bộ mặt ấy được gián cách, được nhìn thấy, thể chế chỉ còn là một hỗn hợp tốt xấu, nghĩa là không tránh khỏi, hai mặt đều chấp nhận được, và do đó có lợi. Cái xấu vốn có của mặt tiêu cực được chuộc bởi cái tốt siêu việt của tôn giáo, của tổ quốc, của Giáo hội v.v.. “Thú nhận” một chút xấu xa tránh cho khỏi phải thừa nhận nhiều cái xấu xa được che giấu.

Người ta có thể tìm thấy ở quảng cáo cái sơ đồ có tính chất tiểu thuyết thể hiện rõ loại vắc-xin mới ấy. Đây là quảng cáo *Astra*. Mẫu chuyện luôn luôn bắt đầu bằng tiếng kêu tức giận đối với mac-ga-rin: “Mac-ga-rin chỉ là bọt à? Không thể tưởng tượng được!” “Thể này mà là mac-ga-rin ư? Cậu mày sẽ nổi khùng lên đấy!” Và rồi đôi mắt mở to, lòng dịu đi, mac-ga-rin là một thức ăn ngon, thú vị, dễ tiêu, tiết kiệm, hữu ích trong mọi hoàn cảnh. Người ta biết bài học cuối cùng rút ra: “Thế là các vị được giải thoát khỏi một thành kiến đã khiến các vị phải trả giá đắt!” Cũng theo cách ấy Thể chế giải phóng cho các vị khỏi những thành kiến tiến bộ của các vị. Đội quân, giá trị lý tưởng ư? Không thể tưởng tượng được; cứ nhìn mà xem những phiền nhiễu của nó, thái độ quân phiệt của nó, sự mù quáng luôn có thể bắt gặp ở các cấp chỉ huy của nó. Giáo hội không thể sai lầm ư? Chà, đáng ngờ lắm: cứ nhìn mà xem những kẻ mê đạo của nó, những linh mục không uy quyền của nó, tính chất xu thời chết người của nó. Và rồi lương tri tính đi toán lại: những cái hại lật vật của thể chế có đáng kể gì so với các lợi ích của nó? Cũng đáng giá của một liều vắc-xin đấy chứ. *Xét cho cùng*, mac-ga-rin chỉ là mỡ có hề chi đâu nếu hiệu suất của nó cao hơn hiệu suất của

bơ? *Xét cho cùng*, thể chế hơi tàn bạo và mù quáng một chút có hề chi đâu, nếu nó làm cho chúng ta được sống với giá rẻ hơn? Chúng ta đây, cả chúng ta nữa, được giải thoát khỏi một thành kiến mà chúng ta đã phải trả giá đắt, quá đắt, chúng ta đã phải trả giá bằng quá nhiều trần trở, quá nhiều phản kháng, quá nhiều đấu tranh và quá nhiều cô đơn.

Các lứa đôi

NGƯỜI TA cưới nhau lẫn thề trên các hoạ báo tuyệt vời của chúng ta: những đám cưới đại gia (con trai thống chế Juin với con gái quan thanh tra Tài chính, con gái công tước De Castries với nam tước De Vitrolles), những đám cưới vì tình (Hoa hậu châu Âu 1953 với anh bạn thời thơ ấu của nàng), những đám cưới (trong tương lai) của các ngôi sao (Marlon Brando với Josiane Mariani, Raf Vallone với Michèle Morgan). Tất nhiên, tất cả những đám cưới ấy không được ghi lại vào cùng một thời điểm; bởi vì tính chất huyền thoại của chúng không phải như nhau.

Đám cưới đại gia (quý tộc hoặc tư sản) đáp ứng chức năng cổ truyền và ngoại nhập của hôn lễ: nó đồng thời là hội tặng phẩm của hai gia đình và cảnh tượng của hội tặng phẩm ấy dưới con mắt công chúng vây quanh xem phung phí của cải. Cần thiết phải có công chúng: vì vậy đám cưới đại gia bao giờ cũng được ghi lại ở nơi công cộng, trước nhà thờ: đây là nơi người ta đốt tiền bạc và người ta làm cho công chúng loá mắt vì tiền bạc; người ta ném vào trong cái lò rừng rực ấy các bộ đồng phục và áo lễ, cuống huân chương và các dải huân chương (của Bắc đấu bội tinh), Quân đội và Chính quyền, tất cả những vai kịch của sân khấu tư sản, các tùy viên quân sự (cảm động), một viên đại úy Lê dương (mù) và quần chúng Paris (chuẩn choáng). Sức mạnh, luật lệ, tinh thần, trái tim, tất cả những giá trị thể chế ấy đều ném cả vào hôn lễ, đều vung tay phung phí trong hội tặng phẩm, nhưng chính qua đó tất cả lại đều được thiết lập vững chắc hơn bao giờ hết. Một “đám cưới đại gia”, đừng quên điều này, là công việc kế toán có lợi, đó là chuyển khoản nợ nặng nề của Thể chế sang khoản tín dụng của tự nhiên, là hấp thu “câu chuyện buồn rầu và cục cằn của mọi người” vào niềm hoan công khai của Lứa đôi; Thể chế sống bám vào Tình yêu; dối trá, bóc lột, tham lam, mọi cái xấu xa ấy của xã hội tư sản được sự thật của lứa đôi cứu vãn.

Cuộc hôn nhân của Sylviane Carpentier, Hoa hậu châu Âu năm 1953, với anh thợ điện Michel Warembourg, người bạn thời thơ ấu của nàng, là

cơ hội triển khai một hình ảnh khác hẳn, đó là hình ảnh túp lều tranh hạnh phúc. Nhờ vào danh hiệu của mình, Sylviane lẽ ra đã có thể sống cuộc đời lộng lẫy của một ngôi sao, đi du lịch, đóng phim, kiếm được rất nhiều tiền; nhưng nàng, hiền thực và khiêm nhường, đã khước từ “cái vinh quang phù du”, và trung thành với quá khứ của mình, nàng đã lấy anh thợ điện ở khu Palaiseau. Đôi vợ chồng trẻ ở đây được giới thiệu với chúng ta vào giai đoạn sau khi cưới, đang xây dựng nếp sống hạnh phúc đời thường và lui về sống chẳng ai biết tới trong một chốn tiện nghi nho nhỏ: họ thu xếp một căn hộ hai phòng có bếp, họ ăn sáng, họ đi xem phim, họ đi chợ.

Ở đây thao tác rõ ràng là muốn nêu lên tất cả niềm hạnh phúc tự nhiên của cặp vợ chồng nhằm ca ngợi mô hình tiểu tư sản: niềm hạnh phúc, dù là xoàng xĩnh, song vẫn có thể được *lựa chọn*, điều này cứu vãn hàng triệu người Pháp do thân phận mà họ chia sẻ niềm hạnh phúc kia. Giai cấp tiểu tư sản có thể tự hào về sự quy thuận của Sylviane Carpentier, giống như xưa kia Giáo hội lấy được sức mạnh và uy tín từ một vài nhân vật quý tộc thụ pháp quy y: cuộc hôn nhân khiêm tốn của Hoa hậu châu Âu, câu chuyện cảm động nàng lui về sống trong một căn hộ hai phòng có bếp ở khu Palaiseau, sau bao nhiêu vinh quang, thì cũng như ngài De Rancé* chọn dòng tu Trappe, hoặc phu nhân Louise de la Vallière chọn dòng tu Carmel: vinh hạnh lớn lao cho dòng tu Trappe, dòng tu Carmel và khu Palaiseau.

Ở đây Tình-yêu-mạnh-hơn-vinh-quang đề cao đạo lý về nguyên trạng xã hội: thoát ra khỏi thân phận của mình chẳng phải là khôn ngoan, quay về đấy mới là vinh quang. Để đối lại, chính thân phận lại có thể phát huy những cái lợi của nó, về căn bản đấy là những cái lợi của sự trốn tránh. Hạnh phúc trong thế giới này là một thứ quanh quẩn trong nhà: các bảng câu hỏi trắc nghiệm “tâm lý”, những mảnh khoé, những công việc sửa chữa vặt, các đồ gia dụng, các cách sử dụng thời gian, tất cả cái thiên đường nội niên xoong chảo của tạp chí *Elle* hoặc tạp chí *L'Express* tôn vinh cái khuôn viên khép kín, cuộc sống cá nhân ru rú xó nhà, tôn vinh tất cả những gì gắn với gia đình, làm cho nó mãi mãi như trẻ thơ, hồn nhiên vô hại và cắt đứt

nó khỏi ý thức trách nhiệm đối với xã hội bên ngoài. “Hai trái tim vàng, một túp lều tranh”. Tuy nhiên thế giới vẫn tồn tại. Nhưng tình yêu duy linh hoá túp lều tranh, và túp lều tranh che khuất nhà ổ chuột: người ta phù phép đuổi sự khốn cùng bằng hình ảnh lý tưởng của nó là cảnh nghèo.

Đám cưới của các ngôi sao thì hầu như bao giờ cũng chỉ được giới thiệu là sẽ diễn ra mà thôi. Đám cưới ấy triển khai huyền thoại hầu như thuần túy về Lừa đời (chỉ ít là trong trường hợp Vallone-Morgan; với Brando, các yếu tố xã hội vẫn còn nổi trội, lát nữa ta sẽ thấy). Danh nghĩa vợ chồng vậy gần như là thừa, bị đẩy luôn chẳng cần suy xét vào một tương lai mơ hồ: Marlon Brando sẽ cưới Josiane Mariani (nhưng chỉ sau khi anh sẽ quay xong hai chục bộ phim mới); Michèle Morgan và Raf Vallone *có lẽ* sẽ trở thành một cặp vợ chồng chính thức mới (nhưng trước hết Michèle sẽ phải ly dị đã). Thực ra đó là một khả năng coi như có thể thành sự thật chừng nào tầm quan trọng của nó chỉ là thứ yếu, bị lệ thuộc vào tập tục rất phổ biến muốn rằng trước bàn dân thiên hạ, đám cưới bao giờ cũng là mục đích “tự nhiên” của chuyện ăn nằm với nhau. Điều quan trọng là khi đã được bảo lãnh là họ sẽ cưới nhau thì chẳng ai còn xì xào về chuyện chung đụng xác thịt của họ nữa.

Cuộc hôn nhân (trong tương lai) của Marlon Brando thì còn chứa đựng những phức tạp xã hội: đó là cuộc hôn nhân của cô gái chăn cừu và vị lãnh chúa. Josiane, con gái một dân chài “nghèo hèn” ở Bandol, tuy nàng cũng giỏi giang, vì nàng đã học xong tú tài phần thứ nhất và nói thạo tiếng Anh (chủ đề những sự “hoàn hảo” của cô gái đi lấy chồng), Josiane đã làm xúc động người đàn ông hắc ám nhất của điện ảnh, một loại trung gian giữa Hippolyte và ông vua Hồi giáo cô đơn và hung bạo nào đó. Nhưng chuyện quái vật Hollywood cuốn một cô gái Pháp nghèo hèn chỉ trọn vẹn khi diễn biến đảo chiều: anh chàng bị tình yêu chinh phục dường như lại trút mọi uy thế của mình vào cái thành phố Pháp nhỏ bé, vào bãi biển, chợ búa, các tiệm rượu, các cửa hàng tạp hoá ở Bandol; thực vậy, chính là Marlon bị tiêm nhiễm mẫu lý tưởng tiểu tư sản của tất cả các nữ độc giả những tuần báo có tranh ảnh. “Marlon, tạp chí *Một tuần của thế giới* viết, Marlon, như

một anh tiểu tư sản Pháp, thông dong dạo chơi khai vị cùng bà mẹ vợ (tương lai) và cô vợ (tương lai)”. Thực tế áp đặt phong cảnh và quy chế của nó cho mơ mộng, giai cấp tiểu tư sản Pháp ngày nay rõ ràng là đang ở vào giai đoạn đế quốc chủ nghĩa huyền thoại, ở cấp độ một, uy thế của Marlon là thuộc lĩnh vực cơ bắp, tình dục; ở cấp độ hai, uy thế ấy là thuộc lĩnh vực xã hội: Marlon được Bandol tôn vinh hơn là Marlon tôn vinh Bandol.

Dominici hay thắng lợi của Văn chương

TOÀN BỘ phiên toà xử Dominici* đã diễn ra dựa trên một quan niệm nào đấy về tâm lý, dường như ngẫu nhiên đấy là quan niệm Văn chương hợp truyền thống. Các bằng chứng cụ thể thì không rõ hoặc mâu thuẫn, người ta phải viện đến các bằng chứng tinh thần; và lấy các bằng chứng ấy ở đâu nếu không phải là ngay trong tâm tính của những kẻ buộc tội? Thế là người ta đã dừng lại theo trí tưởng tượng, chẳng chút hoài nghi, những động cơ và chuỗi nối tiếp các hành vi; người ta đã làm như các nhà khảo cổ kia đi nhặt nhanh từng viên đá cũ kỹ từ các góc ngách của khu vực khai quật, rồi dùng thứ xi măng hoàn toàn hiện đại của họ gắn dựng lại một hương án tinh tế của Sésostriis*, hoặc hơn nữa tái dựng lại một tôn giáo đã chết hai ngàn năm về trước bằng cách khai thác kho tri thức cổ của nhân loại, thực ra chỉ là tri thức của họ, được soạn thảo trong các nhà trường của nền Đệ tam Cộng hoà*.

Cũng vậy đối với “tâm lý” của ông lão Dominici. Có đúng đấy là tâm lý của lão không? Chẳng ai biết. Nhưng người ta có thể tin chắc rằng đó đúng là tâm lý của ngài chánh án toà thượng thẩm hoặc của ngài chương lý. Hai tâm tính ấy, tâm tính của ông lão nông thôn vùng núi Alpes và tâm tính của viên chức xét xử, có cùng một cơ chế hay không? Chắc chắn quá đi rồi. Tuy nhiên chính là nhân danh tâm lý “phổ biến” mà lão Dominici đã bị kết án: bước ra từ vùng trời thú vị của các tiểu thuyết tư sản và của tâm lý bản chất luận, Văn học vừa đưa một con người lên đoạn đầu đài. Các bạn hãy nghe ngài chương lý: “Sir Jack Drummond, tôi đã thừa với các vị, lúc ấy run sợ. Nhưng ông ấy biết rằng cách tốt nhất để tự bảo vệ, là cứ tấn công. Thế là ông đã lao vào con người dữ tợn đó và tóm lấy cổ lão. Chẳng có nói đi nói lại. Nhưng đối với Gaston Dominici, riêng cái việc người ta muốn đánh gục lão xuống đất là không thể tưởng tượng được. Về thể lực lão đã không thể chịu đựng nổi cái sức mạnh bất ngờ lao tới.” Nghe có lý lắm như đền thờ Sésostriis, như Văn chương của ông Genevoix*. Duy có điều xây dựng khảo cổ học hoặc tiểu thuyết trên một cái “Tại sao không?” thì chẳng

hại đến ai cả. Nhưng còn Công lý thì sao? Cứ lâu lâu lại có một vụ án nào đấy, không nhất thiết là hư cấu như vụ án trong *Kẻ xa lạ*^{*}, diễn ra để nhắc nhở các bạn rằng công lý luôn sẵn sàng suy bụng ta ra bụng người để kết án các bạn mà chẳng ăn năn hối hận gì, và như trong kịch của Comeille^{*}, nó miêu tả các bạn như các bạn cần phải thế chứ không phải như các bạn vốn là như thế.

Toà án xét xử được công minh là nhờ vào một huyền thoại trung gian luôn được sử dụng rộng rãi, dù đấy là ở các toà thượng thẩm hay ở các diễn đàn văn chương, đó là sự trong sáng và tính phổ biến của ngôn ngữ. Quan chánh án toà thượng thẩm, là người đọc báo *Le Figaro*, rõ ràng không cảm thấy chút đắn đo nào khi đối thoại với ông lão chần dè “dốt nát”. Cả hai chẳng có cùng một ngôn ngữ, và là tiếng Pháp, ngôn ngữ sáng sủa nhất đấy ư? Nhờ có sự bảo đảm tuyệt vời của nền giáo dục trong nhà trường nên những gã chần cừ nói năng thoải mái với các quan toà! Nhưng ngay ở đây, đằng sau cái đạo lý tuyệt diệu (và lỗ lã) của những bài tập dịch tiếng Latinh và những bài văn nghị luận tiếng Pháp, vẫn là vai trò đầu óc của con người.

Sự sai biệt của các ngôn ngữ, khuôn viên bất khả xâm nhập của chúng dẫu sao cũng đã được vài nhà báo nhấn mạnh, và Giono^{*} đã nêu lên nhiều dẫn chứng trong những bài viết tường thuật phiên toà. Người ta nhận thấy là chẳng cần phải hình dung những rào cản bí ẩn, những sự hiểu lầm theo kiểu Kafka^{*}. Không, cú pháp, từ vựng, phần lớn các chất liệu sơ đẳng, phân giải của ngôn ngữ mò mẫm tìm kiếm nhau mà không bắt gặp nhau, nhưng chẳng ai băn khoăn: (“Lão đã đi lên cầu phải không? – Đường đi có trồng cây hai bên ư? Ở đấy không có đường đi trồng cây hai bên, tôi biết mà, tôi đã đến đấy.”^{*}) Lẽ dĩ nhiên tất cả mọi người vờ như tin rằng đó là ngôn ngữ chính thức, ai cũng hiểu nghĩa như nhau, ngôn ngữ của Dominici chỉ là một dị biệt của tiếng nói vùng dân tộc, nghe lạ tai bởi tính chất nghèo nàn của nó. Thế nhưng cái ngôn ngữ của ông chánh án cũng hết sức cá biệt, chứa đầy những sáo ngữ không thật, ngôn ngữ của bài tập làm văn trong nhà trường chứ không phải của tâm lý cụ thể (trừ phi phần lớn mọi người đều bị

bắt buộc, ôi chao, phải có cái tâm lý của thứ ngôn ngữ người ta dạy cho họ). Đơn giản chỉ là hai cái cá biệt đối chọi nhau. Nhưng một trong hai cá biệt ấy có danh vọng, luật pháp và sức mạnh về phía mình.

Và cái ngôn ngữ “phổ biến” ấy đến áp đặt đúng lúc tâm lý các ông thầy: tâm lý đó cho phép nó luôn xem ngôn ngữ kia như một đối tượng, đồng thời vừa miêu tả vừa kết án ngôn ngữ ấy. Đó là một thứ tâm lý tính từ, nó chỉ biết gán cho các nạn nhân của nó những thuộc tính, chẳng cần biết đến tất cả những gì thuộc hành vi ngoài phạm trù tội lỗi mà người ta cố tình gán cho. Các phạm trù ấy là phạm trù của hài kịch cổ điển hoặc của một chuyên luận về thuật chiết tự: theo đó, con người huênh hoang, nóng nảy, ích kỷ, ranh mãnh, trụy lạc, khắc nghiệt chỉ tồn tại trong xã hội như những “tính cách”, ít nhiều dễ dàng xếp vào loại này hay loại kia, và ít nhiều kính cần phục tùng. Tâm lý vụ lợi ấy chẳng cần biết đến trạng thái ý thức, nhưng lại làm như xem xét hành vi xuất phát từ ý thức có trước, xuất phát từ “tâm hồn” vốn có; tâm lý ấy phán xét con người như một “ý thức” mà chẳng hề bối rối là thoát đầu đã miêu tả con người như một đối tượng.

Vả chẳng cái tâm lý ngày nay nhân danh nó người ta rất có thể chặt đầu các bạn lại bắt nguồn trực tiếp từ nền văn học truyền thống của chúng ta, mà người ta gọi theo phong cách tư sản là văn học của Tư liệu sống. Chính là nhân danh tư liệu sống mà lão Dominici đã bị kết án. Công lý và văn chương đã đi vào liên kết với nhau, đã trao đổi với nhau những kỹ thuật cũ kỹ của chúng, thế là để lộ ra sự đồng nhất của chúng, tiếp tay cho nhau một cách trơ trẽn. Phía sau các quan toà, trong những chiếc ghế ngà, là những nhà văn (Giono, Salacrou^{*}). Trên bàn công tố, là quan toà ư? Không, một “người viết truyện tuyệt vời” đấy, vốn có “tài trí không thể phủ nhận” và “nhiệt hứng” chói lọi (theo lời khen ngợi rất chường mà báo *Le Monde* ban cho ngài chương lý toà thượng thẩm). Ngay cảnh sát ở đây cũng bắt đầu đi vào viết lách. (Một viên sĩ quan cảnh sát: “Tôi chưa bao giờ thấy một kẻ nói dối nào khéo đóng kịch hơn, một tay chơi bời nào đa nghi hơn, một kẻ dựng chuyện nào buồn cười hơn, một tay láu lỉnh nào xảo trá hơn, một ông lão bảy mươi nào vui nhộn hơn, một tên chuyên chế nào tự

tin hơn, một gã tính toán nào quý quyết hơn, một kẻ giả dối nào lắm mưu nhiều mẹo hơn... Gaston Dominici, đó là một Frégoli* kỳ lạ có tâm tính của loài người và ý nghĩ của loài vật. Vị lão trượng giả hiệu của Trần gian ấy không chỉ có nhiều mà có cả trăm bộ mặt!") Những tương phản, những ẩn dụ, những bay bướm, đó là tất cả phép tu từ trong nhà trường được tung ra ở đây để buộc tội ông lão chần chừ. Công lý đã khoác cái mặt nạ của văn chương hiện thực, của truyện dân dã, trong khi chính văn chương lại đến phòng xử án để tìm những tư liệu “nhân bản” mới, để thu lượm một cách vô tư trên khuôn mặt của bị cáo và của những nghi can ánh phản chiếu của một tâm lý là thứ mà công lý đã áp đặt lên khuôn mặt ấy từ trước.

Duy có điều, đối diện với thứ văn chương mãi nguyên (luôn được xem là văn chương của “cái thật” và của “cái nhân bản”) còn có văn chương của giằng xé: vụ án Dominici cũng đã là thứ văn chương ấy. Ở đây đã chỉ có những nhà văn khát khao cái thật và những nhà kể chuyện xuất sắc mà nhiệt hứng “chói lọi” lôi cuốn đầu óc mọi người; dù mức độ phạm tội của bị cáo là thế nào đi nữa, cũng vẫn có nỗi khiếp sợ mà tất cả chúng ta đều bị đe dọa, nỗi khiếp sợ bị xét xử bởi một quyền lực chỉ muốn nghe thứ ngôn ngữ mà nó gán cho chúng ta. Tất cả chúng ta đều tiềm tàng có thể là Dominici, không phải những kẻ sát nhân, mà là những bị cáo bị truất mất ngôn ngữ, hoặc tệ hơn nữa, bị bịa đặt, bị hạ nhục, bị kết án bằng ngôn ngữ của những kẻ buộc tội chúng ta. Nhân danh chính ngôn ngữ để đánh cắp ngôn ngữ của một người, mọi vụ sát nhân hợp pháp đều bắt đầu từ đây.

Hình ảnh tu sĩ Pierre

HUYỀN THOẠI tu sĩ Pierre có được con chủ bài quý giá: cái đầu của tu sĩ. Đó là một cái đầu đẹp, thể hiện rõ rệt tất cả những ký hiệu của chức tông đồ: con mắt nhìn hiền hậu, tóc cắt kiểu thầy tu dòng thánh François, bộ râu nhà truyền giáo, tất cả những thứ đó được bổ sung thêm chiếc áo lót lông thú của vị linh mục – thợ thuyền và cây gậy của khách hành hương. Vậy là được quy tụ những ý nghĩa sâu xa của truyền thuyết và những ý nghĩa sâu xa của tính hiện đại.

Kiểu tóc, chẳng hạn, cắt ngắn nửa vời, không trau chuốt và nhất là không ra hình dạng nào, chắc chắn là có ý định muốn thực hiện một kiểu để tóc hoàn toàn chẳng rõ về nghệ thuật và cũng chẳng rõ về kỹ thuật, một kiểu tóc ở trạng thái số không; tất nhiên là phải cắt tóc rồi, nhưng thao tác cần thiết ấy ít ra cũng chẳng nói lên bất cứ lối sống đặc biệt nào: phải cắt tóc, nhưng chẳng nhất thiết phải cắt ra làm sao. Kiểu tóc của tu sĩ Pierre, rõ ràng muốn nhằm đạt được sự cân bằng trung tính giữa mái tóc ngắn (quy ước cần thiết để đừng làm cho mọi người chú ý) và mái tóc cầu thả (trạng thái thích hợp để biểu lộ sự khinh bỉ các quy ước khác), kiểu tóc ấy chính là kiểu lý tưởng của tính chất thánh: ông thánh trước hết là một thực thể không liên quan đến hình thức; ý niệm kiểu dáng xung khắc với ý niệm tính chất thánh.

Nhưng cái rắc rối – mà tu sĩ không biết, cũng mong như vậy – chính là ở đây cũng như ở những chỗ khác, sự trung tính rốt cuộc lại vận hành như *ký hiệu* của sự trung tính, và nếu người ta thực sự không muốn ai để ý tới, tất cả sẽ phải bắt đầu lại. Kiểu tóc số không bản thân nó lại chỉ nói lên dòng tu thánh François; thoát đầu nhằm mục đích phủ định để không làm trái với vẻ bề ngoài của tính chất thánh, chẳng mấy chốc kiểu tóc ấy lại trở thành một phương thức biểu đạt cao độ, nó *cải trang* tu sĩ thành thánh François. Do đó mà xuất hiện đầy rẫy những tranh ảnh mang kiểu tóc ấy trong các họa báo và trên màn ảnh (ở đây diễn viên Reybaz chỉ cần mang kiểu tóc ấy là đã thành tu sĩ hăn hoi).

Vấn chu trình huyền thoại ấy với bộ râu: bộ râu chắc có thể chỉ là biểu hiện của một con người tự do, thoát ra khỏi mọi ước lệ đời thường của thế giới chúng ta và không muốn mất thời giờ vào việc cạo râu: sức mê hoặc của lòng nhân ái xem ra có thể dẫn đến những loại coi thường như thế; nhưng cũng phải ghi nhận rằng bộ râu thầy tu cũng có huyền thoại nho nhỏ của nó. Trong giới linh mục, không phải tình cờ ai cũng rậm râu; bộ râu ở đây đặc biệt là dấu tích của nhà truyền giáo hoặc tu sĩ dòng thánh François, nó chỉ có thể *biểu đạt* chức tông đồ và sự nghèo khổ; nó ít nhiều tách chủ nhân bộ râu ấy ra khỏi giới tăng lữ thế tục; các linh mục không để râu được xem là thế tục hơn, các linh mục có bộ râu gần bó với giáo lý hơn: cha Frolo khủng khiếp thì râu cạo nhẵn nhụi, đức Cha nhân từ Foucauld thì râu xồm; đằng sau bộ râu, người ta phụ thuộc ít hơn một chút vào đức giám mục của mình, vào tôn ti thứ bậc, vào Giáo hội chính trị; người ta dường như tự do hơn, ngoài khuôn phép hơn, nói tóm lại là sơ khai hơn, nhờ thừa hưởng được uy tín của những nhà ẩn sĩ đầu tiên, có được cái tự do mộc mạc của các nhà sáng lập chế độ tu hành, họ là những người được ký thác tinh thần không câu nệ: để râu, đó là thám hiểm xứ Zone, xứ Brittonie hoặc xứ Nyassaland* với cùng một nhiệt tình như nhau.

Rõ ràng vấn đề không phải là tìm hiểu cái rừng *ký hiệu* kia đã có thể phủ lên tu sĩ Pierre ra sao (tuy rằng nói thật kể cũng khá lạ lùng các biểu hiện của đức độ ấy lại là những loại bộ phận có thể mang đi được, những thứ có thể trao đổi dễ dàng giữa thực tế là tu sĩ Pierre trong tạp chí *Match*, và hư cấu là tu sĩ Pierre trên màn ảnh, và tóm lại kể cũng khá lạ lùng ngay từ phút đầu tiên xuất hiện, chức tông đồ đã hoàn toàn sẵn sàng, hoàn toàn được trang bị cho cuộc hành trình lớn của những tái tạo và những truyền thuyết). Tôi chỉ băn khoăn về chuyện công chúng xài những ký hiệu ấy sao mà nhiều thế. Tôi thấy họ an tâm vì sự đồng nhất đầy ấn tượng giữa diện mạo và thiên chức; chẳng hoài nghi gì thiên chức bởi họ đã thấy diện mạo; họ chỉ nhìn nhận hành tung của chức tông đồ qua những thứ vật vãnh, và quen với thái độ hết sức tin tưởng tuy trước mắt chỉ là những thứ bày biện của tính chất thánh; và tôi lo lắng về một xã hội tiêu xài ngẫu nhiên đến

thế cái bề ngoài phô trương của lòng nhân ái mà quên không thắc mắc về những hậu quả, những tác dụng và những hạn chế của nó. Thế là tôi tự hỏi phải chăng hình ảnh đẹp đẽ và cảm động của tu sĩ Pierre là cái cớ mà khá đông dân chúng nước ta một lần nữa vin vào để thay thế vô tội vạ các ký hiệu của lòng nhân ái cho thực tế của công lý.

Tiểu thuyết và Con cái

CỨ tin vào tạp chí *Elle* mới đây tập hợp vào chung một bức ảnh bảy mươi nữ tiểu thuyết gia thì giới nữ văn sĩ hợp thành một loài động vật đáng chú ý: họ đẻ ra lẫn lộn vừa tiểu thuyết vừa con cái. Chẳng hạn người ta thông báo: *Jacqueline Lenoir* (hai con gái, một tiểu thuyết); *Marina Grey* (một con trai, một tiểu thuyết); *Nicole Dutreil* (hai con trai, bốn tiểu thuyết), v.v..

Cái đó muốn nói lên điều gì? Điều này: viết lách là hành vi vẻ vang nhưng liều lĩnh; nhà văn là “nghệ sĩ”, người ta thừa nhận họ được quyền phóng túng đến mức nào đó: vì nhìn chung, ít ra là trong nước Pháp của tạp chí *Elle*, họ được giao trách nhiệm cung cấp cho xã hội những lý lẽ chứng minh ý thức tốt đẹp của họ, nên cần phải trả công dịch vụ cho họ: người ta mặc nhiên nhượng cho họ quyền được sống một cuộc sống ít nhiều riêng tư. Nhưng coi chừng: phụ nữ đừng tin là mình có thể lợi dụng giao ước ấy nếu trước hết chẳng tuân thủ cương vị muôn đời của nữ giới. Phụ nữ sinh ra trên trái đất là để sinh con đẻ cái cho đàn ông; họ muốn viết bao nhiêu thì viết, họ muốn tô vẽ cho thân phận của mình thế nào cũng được, nhưng họ đừng thoát ra khỏi thân phận ấy: chớ để cho số phận của họ đã được ấn định trong Kinh thánh bị rối loạn bởi cái quyền được chuyển nhượng kia, và họ phải trả giá ngay tức khắc lối sống phóng túng gấn bó một cách tự nhiên với cuộc đời nhà văn bằng chuyện đẻ đẻ.

Vậy các bà các chị cứ dừng cảm, cứ tự do đi: các bà các chị cứ xử sự như đàn ông đi, cứ viết lách như họ đi; nhưng các bà các chị đừng bao giờ rời xa họ; các bà các chị hãy sống trong tầm nhìn của họ, hãy lấy con cái để bù đắp cho những tiểu thuyết của các bà các chị; cứ theo đuổi chút ít con đường nghề nghiệp của các bà các chị, nhưng hãy nhanh chóng quay trở về với thân phận của mình. Một tiểu thuyết, một đứa con, một chút nữ quyền, một chút nghĩa vụ làm vợ, các bà các chị hãy cột chặt cuộc phiêu lưu nghệ thuật vào những cái cọc vững chắc của tổ ấm: cả hai mặt sẽ đều được lợi rất

nhiều từ cuộc đi tới đi lui ấy; về phương diện huyền thoại, sự giúp đỡ lẫn nhau luôn luôn diễn ra một cách có hiệu quả.

Chẳng hạn, Nàng Thơ sẽ ban sự cao cả của mình cho các chức năng nội trợ hèn mọn; và ngược lại, để tri ân sự giúp đỡ ấy, huyền thoại sinh nở cung cấp cho Nàng Thơ, mà tiếng tăm đôi khi cũng hơi hợt, sự bảo lãnh được kính trọng, cái khung cảnh cảm động của nhà trẻ. Thế là tất cả đều tốt đẹp nhất ở cái thế giới tốt đẹp nhất trong tất cả các thế giới – thế giới của tạp chí *Elle*: phụ nữ hãy cứ tin tưởng, họ rất có thể đạt tới cương vị cao siêu của sự sáng tạo như cánh đàn ông. Mà nam giới thì cứ nhanh chóng yên tâm đi: chẳng phải vì thế mà bị người ta cuỗm mất vợ đâu, vợ do thiên chức sẽ vẫn cứ sẵn đây là nôi sinh con đẻ cái chẳng suy giảm. Tạp chí *Elle* nhanh nhẹn diễn một cảnh theo kiểu Molière: một mặt nói không một bên nói có, đơn đả chẳng làm méch lòng ai; như Don Juan^{*} giữa hai cô gái nông thôn, *Elle* nói với phụ nữ: các bà các chị chẳng thua gì nam giới đâu; và nói với cánh đàn ông: vợ các vị mãi mãi vẫn sẽ chỉ là một người đàn bà mà thôi.

Thoạt đầu người đàn ông dường như chẳng để ý đến chuyện sinh đẻ kếp ấy; con cái và tiểu thuyết có vẻ như chẳng liên quan gì đến nhau, chỉ thuộc về người mẹ; nhưng khi thấy đến bảy chục lần tác phẩm và con cái trong cùng một ngoặc đơn, người ta tưởng đâu tất cả chúng đều là thành quả của tưởng tượng và mơ mộng, là sản phẩm kỳ diệu của sự trình sản lý tưởng đem đến cho phụ nữ đồng thời những niềm vui sáng tác kiểu Balzac^{*} và những niềm vui dịu dàng của sự sinh nở. Vậy người đàn ông trong cảnh gia đình ấy ở đâu? Chẳng ở đâu cả và ở khắp mọi nơi, như bầu trời, như chân trời, như uy quyền đồng thời vừa quy định vừa vây hãm một thân phận. Thế giới của tạp chí *Elle* là vậy đấy: trong đó phụ nữ luôn là một loài thuần chủng, một thể tạng, thiết tha với những quyền ưu đãi, nhưng còn say đắm hơn với thân phận lệ thuộc; người đàn ông chẳng bao giờ xuất hiện ở trong đó, nữ giới trinh khiết, tự do, uy quyền; nhưng người đàn ông ở khắp chung quanh, họ gây áp lực từ tứ phía, họ làm cho tồn tại; họ từ muôn đời là sự vắng mặt đầy sáng tạo, sự vắng mặt của đức chúa trong kịch Racine^{*}: thế giới không có đàn ông, nhưng hoàn toàn được tạo thành bởi con mắt

nhìn của người đàn ông, vũ trụ đàn bà của *Elle* đích thị là vũ trụ của khuê phòng.

Trong mọi động thái của tạp chí *Elle* đều có sự vận hành kép ấy: đóng cửa khuê phòng lại, và rồi chỉ sau đó mới thả đàn bà vào trong. Các bà các chị cứ yêu đi, cứ làm việc đi, cứ viết lách đi, cứ là nữ doanh nhân hay nữ văn sĩ đi, nhưng các bà các chị hãy luôn nhớ rằng người đàn ông vẫn có đó, và các bà các chị được tạo ra không phải như họ: giới của các bà các chị được tự do với điều kiện phụ thuộc vào giới của họ; tự do của các bà các chị là một thứ xa xỉ, nó chỉ có thể có nếu các bà các chị trước hết thừa nhận những bốn phận do thiên chức của mình. Nếu muốn thì các bà các chị cứ viết lách đi, nữ giới chúng tôi đều rất lấy làm tự hào; nhưng các bà các chị cũng đừng quên sinh con đẻ cái, bởi vì đấy là số phận của các bà các chị. Đạo đức giáo phái dòng Tên: các bà các chị hãy điều chỉnh với đạo đức của thân phận các bà các chị, nhưng đừng bao giờ lơ lửng với giáo lý làm nền tảng cho đạo đức ấy.

Đồ chơi

NGƯỜI LỚN ở Pháp nhìn Trẻ em như một bản thể khác của mình, chẳng có thí dụ nào về điều đó rõ hơn là đồ chơi của Pháp. Các đồ chơi hiện đang lưu hành về căn bản là một thế giới thu nhỏ của người lớn; tất cả đều là những sản phẩm thu nhỏ tái hiện các vật dụng của con người, dường như dưới mắt thiên hạ, trẻ em tóm lại chỉ là một con người bé nhỏ hơn, một con người tí hon nên phải cung cấp các vật dụng vừa với tầm vóc của nó.

Các dạng sáng tạo thì hiếm lắm: chỉ có vài kiểu đồ chơi xếp hình dựa trên sự khéo tay liên quan đến các việc lật vật trong nhà là đưa ra được những dạng năng động. Còn lại, đồ chơi Pháp *luôn luôn biểu đạt một cái gì đấy*, và cái đó thì luôn luôn được xã hội hoá hoàn toàn, được cấu tạo bởi các huyền thoại hoặc các kỹ thuật trong đời sống hiện đại của người lớn: Quân đội, Máy thu thanh, Bưu điện, Y khoa (bộ dụng cụ khám bệnh bé xíu, phòng phẫu thuật cho búp bê), trường học, tiệm uốn tóc nghệ thuật (mũ sậy làn sóng), Hàng không (các quân nhảy dù). Vận tải (Tàu hoả, Citroën, Vedette, Vespa, Trạm dịch vụ) Khoa học (Đồ chơi sao Hoả).

Những đồ chơi của Pháp báo trước *y nguyên* thế giới các chức năng của người lớn, điều đó rõ ràng là chỉ có thể chuẩn bị cho đứa trẻ chấp nhận tất cả những chức năng ấy, bằng cách bày ra trước mắt nó, ngay từ lúc nó còn chưa nghĩ đến, bóng dáng của một tự nhiên xưa nay luôn tạo ra những lính tráng, những bưu tá, những xe vespa. Đồ chơi ở đây cung cấp danh mục tất cả những thứ chẳng lạ gì với người lớn: chiến tranh, tệ quan liêu, cái xấu xa, những cư dân sao Hoả v.v.. Và chẳng, đã mô phỏng, đấy là dấu hiệu của thoái hoá, mà lại còn bắt chước *y nguyên*: đồ chơi của Pháp giống như cái đầu thu nhỏ của Jivaro, kích thước chỉ bằng quả táo mà thấy rõ cả từng vết nhăn từng sợi tóc của người lớn. Chẳng hạn có những búp bê biết đi đá; những búp bê ấy có thực quản, người ta cho chúng bú bình sữa, chúng tè dầm; chẳng bao lâu, chắc hẳn sữa trong bụng chúng sẽ chuyển hoá thành nước. Qua đó người ta có thể luyện cho cô bé quen với diễn tiến nhân quả trong công việc nội trợ, “tạo điều kiện” cho cô bé vai trò làm mẹ sau

này. Chỉ có điều, trước cái thế giới đồ vật y như thật và phức tạp ấy, đứa trẻ chỉ có thể tự tạo lập thành chủ sở hữu, thành người sử dụng, chứ chẳng bao giờ thành nhà sáng tạo; nó không sáng chế ra thế giới, nó sử dụng thế giới: người ta chuẩn bị cho nó những động tác không phiêu lưu, không ngạc nhiên, không hứng thú. Người ta biến nó thành một ông chủ nhỏ ru rú xó nhà thậm chí chẳng cần phải tìm ra những thứ chi phối quan hệ nhân quả khi đã trưởng thành; người ta cung cấp cho nó tất cả mọi thứ đã sẵn sàng: nó chỉ việc sử dụng, người ta chẳng bao giờ cho nó cái gì để cần phải bao quát. Bất cứ trò chơi xếp hình nào, miễn rằng đừng tinh tế quá, cũng đều giúp cho việc tập dượt vào đời khác hẳn: ở đấy đứa trẻ chẳng sáng tạo những đồ vật có ý nghĩa, nó chẳng mấy quan tâm các đồ vật ấy người lớn gọi là gì: thao tác của nó không phải là sử dụng mà là thiên tạo: nó sáng tạo ra những thứ biết đi, biết lăn, nó sáng tạo ra một cuộc sống, chứ không phải một tài sản; các đồ vật ở đấy tự mình xử sự, chúng không còn là một chất liệu trơ ỳ và phức tạp trong lòng bàn tay. Nhưng loại đó thì hiếm hơn: đồ chơi của Pháp thông thường là đồ chơi mô phỏng, nó muốn tạo những đứa trẻ sử dụng, chứ không phải những đứa trẻ sáng tạo.

Tính chất tư sản hoá của đồ chơi không chỉ nhận thấy ở các dạng thức, tất cả đều thiết dụng, mà còn ở chất liệu của nó nữa. Các đồ chơi hiện đang lưu hành đều bằng vật liệu bạc bẽo, sản phẩm của hoá học, chứ không phải của tự nhiên. Nhiều thứ ngày nay được làm bằng những chất liệu phức tạp; đồ nhựa xem ra vừa thô vừa vệ sinh, sờ vào chẳng còn thấy thích thú, êm dịu, thân thương. Một dấu hiệu khiến ta phải sửng sờ, đó là sự biến mất dần của gỗ, chất liệu phải nói là lý tưởng vì nó chắc chắn và thăm thiết, khi tiếp xúc cảm thấy hơi ấm tự nhiên; gỗ dù ở hình dạng nào cũng loại bỏ được những góc cạnh quá sắc nhọn làm ta đau, loại bỏ được cái lạnh hoá học của kim khí; khi trẻ cầm chơi hoặc đập mạnh, đồ chơi ấy không rung lên mà cũng chẳng rít ken két, nó phát ra một âm thanh vừa đục vừa rõ ràng; đó là chất liệu thân thuộc và nên thơ, nó khiến cho đứa trẻ như vẫn đang tiếp xúc với cây cối, với bàn ghế, với sàn nhà. Gỗ không gây thương tích mà cũng chẳng hỏng hóc; nó không vỡ, nó cũ mòn đi, nó có thể dùng được

lâu, sống cùng đứa trẻ, cải biến dần dần những mối quan hệ giữa đồ vật với bàn tay; nếu nó chết, thì đó là bằng cách tóe lại, chứ không phình ra, như những đồ chơi cơ khí kia chúng chẳng còn khi một chiếc lò xo hỏng bật ra khỏi vị trí. Gỗ làm ra những đồ vật cốt yếu, những đồ vật của muôn đời. Thế nhưng hầu như chẳng còn nữa các đồ chơi bằng gỗ, các ca khúc mục đồng xứ Vosges*, là những thứ, đúng thế, chỉ có được trong một thời của nghề thủ công. Đồ chơi từ nay có tính chất hoá học, cả về chất và màu sắc: ngay cả vật liệu của nó cũng toàn đem lại cảm giác sử dụng, chứ không phải cảm giác thích thú. Ngoài ra, những đồ chơi ấy rất mau chóng chết đi, và khi đã chết rồi, chúng không còn lưu lại ở đứa trẻ bất cứ dấu vết gì cả.

Paris đã không bị ngập lụt

TRẬN LỤT hồi tháng Giêng 1955 có thể đã gây ra cho hàng ngàn người Pháp những trở ngại và những bất hạnh, nhưng nó vẫn mang tính chất Hội hè hơn là thảm hoạ.

Mới đầu, trận lụt đã làm cho một số đồ vật trở nên lạ lẫm, đã làm tươi mới nhận thức về thế giới bằng cách đưa vào đó những điểm bất thường tuy rằng có thể lý giải được: người ta đã thấy những chiếc xe hơi chỉ còn là cái mui, những đèn đường bị cụt gốc, chỉ còn cái ngọn nổi lên như các bông hoa súng, những ngôi nhà bị cắt như các khối xếp hình của trẻ, một chú mèo bị mắc nghẹn nhiều ngày trên một cây cao. Tất cả những vật dụng đời thường đó bỗng chốc dường như bị tách lìa khỏi gốc rễ của chúng, bị tước mất thực thể hợp lý tuyệt vời là Thế gian. Sự đoạn tuyệt ấy có cái hay là lạ lùng, mà không huyền ảo đáng sợ: làn nước đã tác động như một trò kỹ xảo điêu luyện nhưng ai cũng biết rõ, mọi người có cái thú được nhìn thấy những thứ bị thay hình đổi dạng, nhưng tóm lại vẫn “tự nhiên”, đầu óc họ đã có thể chăm chú vào hiệu quả, mà không sa vào nỗi khắc khoải vì tù mù chẳng hiểu nguyên nhân. Nước lụt đã làm đảo lộn quang cảnh thường ngày, song lại không lái chệch nó về phía kỳ ảo: các vật thể đã bị xoá đi một phần, nhưng không bị biến dạng: cảnh tượng đã trở nên kỳ cục, nhưng vẫn hợp lý.

Mọi đoạn tuyệt hơi quá một chút với cái đời thường đều dẫn đến Hội hè: vả chăng nước lên không chỉ lựa chọn và làm cho lạ lẫm một số vật thể, mà nó còn làm đảo lộn ngay cả cảm giác chung về quang cảnh, làm đảo lộn tầm nhìn bao quát lâu nay: các tuyến địa chính quen thuộc, các hàng cây như rèm che, các dãy nhà, các con đường, ngay cả lòng sông, những thứ vốn vững bền để phân định rõ rệt các sở hữu, tất cả đều đã bị tẩy xoá đi, đã bị mở rộng từ góc ra diện: chẳng còn trục đường, chẳng còn bờ sông, chẳng còn phương hướng; một chất liệu bằng phẳng trải ra không biết đâu là bờ bến, và vì thế nó làm cho người ta chững lại, chơi vơi bị bứt khỏi các hiện trường, chẳng biết lấy đâu làm căn cứ.

Hiện tượng gây bối rối nhất chắc chắn là chính dòng sông cũng biến mất: con sông, nguyên nhân của tất cả sự xáo trộn ấy, giờ không còn nữa, nước không còn chảy theo dòng, cái dòng sông uốn lượn, hình dạng sơ đẳng của mọi nhận thức địa lý, mà trẻ em, đúng thế, rất ưa chuộng, chuyển từ đường nét thành mặt phẳng, những chỗ quanh co lồi lõm của địa hình chẳng còn thấy đâu nữa, không còn phân chia thứ bậc đâu là sông, là đường, là đồng ruộng, là sườn dốc, là những khoảng đất trống; tầm nhìn toàn cảnh mất đi quyền lực lớn lao là tổ chức không gian theo kiểu sắp xếp các chức năng liền kề bên nhau. Vậy là lũ lụt gây bối rối chính ngay ở trung tâm các phản xạ thị giác. Nhưng bối rối ấy không gây lo lắng về *mặt thị giác* (tôi nói về các ảnh chụp đăng báo, phương tiện tiêu thụ duy nhất thực sự mang tính tập thể của cảnh lũ lụt); nhận thức đúng đắn về không gian bị ngưng lại, trở nên lạ lẫm, nhưng cảm giác chung vẫn dịu dàng, êm đềm, bất động và dễ chịu; tầm nhìn bị kéo loãng ra vô tận; cảnh quan thường ngày mất đi mà không gây náo động: đó là sự biến dịch người ta chỉ thấy diễn ra trọn vẹn rồi, vì thế nổi khiếp sợ chẳng còn.

Nước những con sông lặng lẽ tràn bờ khiến các chức năng và các *tên* của địa hình bị ngưng lại, tương ứng với cảnh quan làm yên lòng ấy rõ ràng là cả một huyền thoại thích hợp về sự trượt lướt đi: trước các bức ảnh chụp cảnh lũ lụt, mỗi độc giả cảm thấy mình như cũng đang được lướt đi. Do đó mà những cảnh chụp các con thuyền đi trong phố rất thành công: những cảnh ấy nhiều lần, báo chí và độc giả tỏ ra ham thích lắm. Đó là vì ở đấy người ta thấy diễn ra trong cuộc đời thực ước mơ huyền thoại và đơn sơ lớn lao về con người đi trên mặt nước. Sau mấy ngàn năm lướt trên sông biển, con tàu vẫn còn là điều khiến người ta ngạc nhiên: nó sản sinh ra những ham muốn, những khát vọng, những mơ mộng: trẻ em trong trò chơi hay những người lao động bị mê hoặc bởi các chuyến du hành đường biển, tất cả đều nhìn thấy ở đấy chính cái công cụ của sự giải phóng, việc thực hiện luôn luôn kỳ lạ một vấn đề mà lương tri không giải thích nổi: đó là đi trên mặt nước. Lũ lụt lại tung chủ đề ấy lên, đưa đến cho nó một khung cảnh lôi cuốn là phố xá của mọi ngày: người ta đi bằng tàu đến hiệu bán tạp hoá,

cha xứ đi bằng thuyền đến nhà thờ, một gia đình đi mua sắm đồ thiết dụng bằng ca nô.

Thêm vào loại chuyện kỳ dị ấy là niềm háo hức xây dựng lại thôn làng hoặc khu phố, tạo cho nó những con đường mới, xử sự đại khái như ở trên sân khấu, biến đổi huyền thoại trẻ thơ về túp lều tranh, bằng cách khó tiếp cận ngôi nhà – chốn nương thân, nó được chính làn nước bảo vệ như một pháo đài hay một toà lâu đài ở Venise. Điều ngược đời, lũ lụt đã tạo nên một thế giới dễ sử dụng hơn, có thể điều khiển một cách khoái trá như khi trẻ con sắp xếp, khám phá và thích thú chơi đồ chơi. Các ngôi nhà chỉ còn là những hình lập phương, các đường sắt chỉ còn là những tuyến tách biệt, các gia súc chỉ còn là những bầy đàn di dời, và chính là con tàu nhỏ, thứ đồ chơi tuyệt vời nhất của thế giới trẻ thơ, đã trở thành phương thức sở hữu cái không gian được bày ra, trải ra và không còn cắm sâu bén rễ nữa.

Nếu ta chuyển từ các huyền thoại về cảm giác sang các huyền thoại về giá trị, lũ lụt vẫn giữ được phần háo hức như thế: báo chí đã có thể triển khai rất dễ dàng động lực của tình đoàn kết và ngày này qua ngày khác nói đến lũ lụt như một sự kiện tập hợp mọi người lại với nhau. Điều đó chủ yếu liên quan đến tính chất *dự báo* của tai hoạ: chẳng hạn báo chí đã sôi nổi và năng nổ dự kiến trước lũ lụt sẽ tới đỉnh điểm vào ngày nào; cái thời hạn tai hoạ ập đến xem ra có vẻ khoa học, đã tập hợp được mọi người để bàn giải pháp chống chọi hợp lý: đắp đập, trét các lỗ hổng, sơ tán, vẫn là sự hồi háo hức như thu dọn thóc lúa hoặc quần áo phơi khi sắp có cơn dông, như nhắc cầu rút trong một cuốn tiểu thuyết phiêu lưu, tóm lại là chống chọi với tự nhiên chỉ bằng thứ vũ khí là chạy đua với thời gian.

Đe dọa Paris, lũ lụt cũng đã có thể hoà mình chút ít vào huyền thoại năm bốn mươi tám^{*}: dân chúng Paris đã dựng các “chướng ngại vật”, họ đã bảo vệ thành phố của mình bằng những viên đá lát đường chống lại dòng sông kẻ thù. Phương thức kháng cự truyền thuyết ấy đã có sức quyến rũ lớn lao, được tán dương bằng cả loạt hình ảnh nào là tường ngăn chặn, nào là chiến hào, nào là thành lũy bằng cát trẻ con dựng trên bờ bãi để chạy đua chống lại nước tràn tới. Như thế còn hay hơn là bơm nước từ các căn hầm

ra mà báo chí không khai thác được gì nhiều, các bác gác cổng chẳng hiểu bơm nước đổ ra con sông đang dâng nước lên thì được tích sự gì. Tốt hơn là tung ra hình ảnh huy động binh lính cứu trợ, những chiếc xuồng cao su gắn máy, việc cứu nạn “các trẻ em, cụ già và bệnh nhân”, việc dồn súc vật lên xuồng, hồi hải như Noé trong Kinh thánh chất đầy con Tầu lớn. Bởi lẽ con Tầu lớn là một huyền thoại tốt lành: ở đấy nhân loại tránh được tai hoạ, nhân loại tập trung vào đấy và tạo dựng ở nơi đây ý thức cần thiết về quyền lực của mình, từ trong bất hạnh vẫn tỏ rõ là có thể điều khiển được thế giới.

Bichon ở xứ Da Đen

TẠP CHÍ *Match* đã kể một chuyện nói lên nhiều điều về huyền thoại tiểu tư sản liên quan đến người Da đen: một cặp vợ chồng nhà giáo trẻ tuổi đã thám hiểm xứ sở của dân Ấn thịt người để vẽ tranh; họ mang theo đứa con mới mấy tháng tuổi tên là Bichon. Ai nấy đều hết sức lấy làm lạ về sự dũng cảm của ông bố, bà mẹ và con họ.

Thoạt đầu, người ta hết sức bức xúc về thứ anh hùng chủ nghĩa chẳng có mục đích. Một xã hội vô cơ tiến hành triển khai những *hình thức* phẩm chất của mình thì thật là một tình huống nghiêm trọng. Nếu thật sự em bé Bichon sẽ gặp những mối hiểm nguy (thác lũ, thú dữ, bệnh tật v.v.), thì rõ ràng ngốc nghếch bắt nó phải chịu đựng chỉ vì lý do duy nhất đến châu Phi vẽ tranh và để thoả mãn cái phù hoa găm lên vải vẽ “mặt trời và ánh nắng chói chang”; lại còn đáng trách hơn nữa là coi cái ngốc nghếch ấy như sự can trường nổi đình đám và gây xúc động. Người ta thấy lòng dũng cảm ở đây diễn tiến ra sao: đó là một hành động hình thức và rỗng tuếch, nó càng vô cơ thì lại càng được kính nể; người ta đang ở giữa thời buổi của nền văn minh hướng đạo sinh, khi chuẩn mực của những tình cảm và những giá trị hoàn toàn bị tách ra khỏi các vấn đề của tình đoàn kết và tiến bộ cụ thể. Đó là huyền thoại cũ về “tính cách” nghĩa là về “rèn luyện”. Những thành tích của Bichon đều cùng loại với những thắng tiến tuyệt diệu: đó là các biểu hiện về đạo đức, mà giá trị cuối cùng chỉ là nhờ vào quảng cáo mà thôi. Trong các xứ sở chúng ta, tương ứng với những hình thức thể thao tập thể xã hội hoá thường có hình thức thể thao – ngôi sao đỉnh cao: sự nỗ lực rèn luyện thân thể ở đây không xây dựng mối liên kết của cá nhân với cả nhóm, mà lại khích lệ thứ đạo đức phô trương, sức dẻo dai kỳ lạ, chút phiêu lưu bí hiểm, thứ đạo đức đoạn tuyệt một cách quái quỷ mọi quan tâm gắn bó với xã hội.

Chuyến du hành của bố mẹ Bichon lại diễn ra tại một miền rất mơ hồ không xác định, đâu như là Xứ Mọi Da Đỏ, loại địa phương hư cấu mà người ta như vô tình xoá mờ những đặc tính chân thật quá, nhưng cái tên

hoang đường của địa phương ấy cũng gợi lên sự nhập nhằng dễ sợ giữa màu da của cư dân và máu người được xem là đồ uống của cư dân, chuyến du hành ấy được thuật lại với chúng ta ở đây bằng ngôn từ đi chinh phục: họ ra đi tất nhiên không mang theo vũ khí, mà “tay cầm bảng màu và cây bút vẽ”, hết như đây là chuyến đi săn hay cuộc viễn chinh, được quyết định trong những điều kiện vật chất ác nghiệt (các nhân vật anh hùng luôn luôn là nghèo khổ, xã hội quan liêu của chúng ta không ưu đãi những chuyến đi phong lưu), nhưng giàu về lòng dũng cảm – và về tính chất vô tích sự tuyệt vời (hoặc lỗ lã) của lòng dũng cảm ấy. Còn em bé Bichon thì như Parsifal, em đổi lấy màu tóc vàng hoe của em, sự ngây thơ của em, những búp tóc của em và nụ cười của em với thế giới ghê người của lũ da đen da đỏ, với các vết rạch ở má và các bộ mặt gớm khiếp. Tất nhiên, chính là màu trắng dịu dàng đã chiến thắng: Bichon khuất phục “lũ ăn thịt người” và trở thành thần tượng của họ (dân Da trắng dứt khoát được sinh ra để làm chúa tể). Bichon là một em bé người Pháp hiền lành, em chẳng phải đánh đấm gì mà thuần hoá và khuất phục được bọn man rợ: mới hai tuổi đầu*, đáng lẽ đi chơi ở rừng Boulogne*, em đã làm việc cho tổ quốc của em, hết như ba em, ta chẳng hiểu rõ tại sao, là người đã chia sẻ cuộc sống của một đơn vị lính cười lạc đà và truy đuổi “bọn kẻ cướp” ở bưng biển.

Người ta đã có thể đoán được hình ảnh của tên Da đen thấp thoáng phía sau mẩu chuyện bổ ích ấy: thoát đầu tên Da đen gây nỗi sợ hãi, hẳn là dân ăn thịt người; và nếu người ta thấy Bichon anh hùng, chính là vì em thật sự có nguy cơ bị ăn thịt. Không có sự hiện diện hàm ẩn của nguy cơ ấy, câu chuyện sẽ mất đi tính chất giật gân, độc giả sẽ chẳng sợ hãi; vì vậy có rất nhiều cuộc chạm trán mà em bé da trắng chỉ có một thân một mình, bị bỏ mặc, vô tư lự, giữa một vòng những tên Da đen xem chừng đều rất đáng sợ (hình ảnh duy nhất của dân Da đen hoàn toàn không đáng ngại sẽ là hình ảnh của *anh bồi*, gã man rợ đã thành nô lệ, và chẳng hình ảnh này thường sống đôi với một nét phổ biến khác của tất cả các chuyện hay ho về châu Phi: anh bồi kẻ cắp cuỗm đồ đạc của chủ rồi chuồn). Cứ mỗi hình ảnh, ta lại phải rùng mình về chuyện có thể xảy ra: người ta chẳng bao giờ xác

định rõ là chuyện gì, chỉ “khách quan” có thể nào thuật lại như thế; nhưng thực ra câu chuyện dựa trên mối tương quan đầy xúc động giữa thịt trắng và da đen, giữa tính ngây thơ và sự tàn bạo, giữa tinh thần và ma thuật; Người Đẹp chinh phục Con Thú, Daniel* để cho lũ sư tử liếm láp, tính chất văn minh của tâm hồn khuất phục tình trạng dã man của bản năng.

Mười mẻo quỹ quyết tung ra chuyện Bichon là giới thiệu thế giới da đen qua đôi mắt nhìn của đứa trẻ da trắng: mọi thứ ở đây rõ ràng có vẻ như một *con rối*. Và bởi lẽ sự thu nhỏ này rất khít với hình ảnh người ta thường nghĩ về những nghệ thuật và tập quán ở các xứ sở xa lạ, nên độc giả của tạp chí *Match* vững tin vào con mắt nhìn trẻ thơ của mình, củng cố thêm chút nữa sự bất lực không thể hình dung được cái gì khác mà tôi đã chỉ ra ở các huyền thoại tiểu tư sản. Chung quy, dân Da đen không có cuộc sống trọn vẹn và tự chủ: đó là một đối tượng kỳ dị; nó rút lại chỉ còn là một chức năng ký sinh, chức năng giải trí cho những người da trắng do tính chất kỳ cục có phần dễ sợ của nó: châu Phi, đó là một con rối hơi nguy hiểm.

Và bây giờ, nếu người ta muốn đối chiếu hình ảnh phổ biến ấy (*Match*: khoảng một triệu rưỡi độc giả) với những nỗ lực giải hoặc sự kiện người da đen của các nhà dân tộc học, với những cân nhắc hết sức cẩn thận từ rất lâu khi họ buộc phải dùng đến các khái niệm hàm hồ “người Nguyên thủy” hoặc “người Cổ sơ”, với trí tuệ trung thực của những người như Mauss, Lévi-Strauss hay Leroi-Gourhan* đương đầu các thuật ngữ phân biệt chủng tộc được che đậy, người ta sẽ hiểu rõ hơn một trong những phiền toái to lớn của chúng ta: đó là mâu thuẫn gay gắt giữa tri thức và huyền thoại. Khoa học tiến nhanh tiến thẳng trên con đường của nó; song những biểu hiện tập thể không theo kịp, tụt lại sau nhiều thế kỷ, bị uy quyền, bị giới báo chí hùng hậu và bị những giá trị tôn ti kìm hãm quần quanh trong sai lầm.

Chúng ta đang còn sống trong tâm trạng thời *tiền Voltaire*, đây là điều cứ phải nhắc đi nhắc lại. Bởi lẽ vào thời của Montesquieu* hoặc Voltaire*, người ta ngạc nhiên về những dân Ba Tư hoặc những dân Huron là vì chỉ ít để gán cho họ đức tính chất phác. Voltaire ở vào thời nay chắc sẽ không

viết về những chuyện phiêu lưu của Bichon như tạp chí *Match* đã viết: mà có lẽ ông sẽ tưởng tượng ra một Bichon nào đó ăn thịt người (hoặc dân Cao Ly) phải đương đầu với “con rối” trang bị bom na-pan của phương Tây.

Một người thợ dễ thương

BỘ PHIM *Trên các bến cảng* của Kazan là một thí dụ tốt về huyền hoặc. Chắc ai cũng biết, phim nói về một công nhân bốc dỡ nào đó biếng nhác và hơi cục cằn (Marlon Brando), lương tâm dần dần thức tỉnh nhờ Tình yêu và Giáo hội (trong vai một linh mục xung kích kiểu spellman^{*}). Vì sự thức tỉnh ấy trùng thời gian với việc loại bỏ một công đoàn gian lận, trái phép và dường như thúc đẩy các công nhân bốc dỡ chống lại vài nhân vật trong số những kẻ bóc lột họ, nên có những người tự hỏi phải chăng đây là bộ phim dừng cảm, một bộ phim “cánh tả” nhằm phơi bày cho công chúng Mỹ thấy vấn đề thợ thuyền.

Thực ra, một lần nữa đó lại là liều vac-xin sự thật mà tôi đã chỉ ra cơ chế hết sức hiện đại của nó trong những bộ phim Mỹ khác: người ta lái chức năng bóc lột của giới các ông chủ lớn vào một nhóm nhỏ những tên găng-xtơ, và bằng cách thú nhận điều tệ hại còn con coi như một cái mụn bé tí teo và khó chịu ấy, người ta đánh lạc hướng điều tệ hại thật sự, người ta tránh không nêu tên nó ra, người ta phù phép cho nó.

Tuy nhiên chỉ cần miêu tả khách quan các “vai” trong bộ phim của Kazan là đủ vạch ra không cãi vào đâu được thực chất huyền hoặc của nó: giai cấp vô sản ở đây gồm một nhóm những con người yếu đuối, còng lưng dưới ách nô dịch mà họ thấy rõ nhưng không có dũng cảm để lay chuyển; Nhà nước (tư bản chủ nghĩa) đồng nhất với Công lý tuyệt đối là nơi duy nhất có thể trông chờ để chống lại tội ác và sự bóc lột: nếu người công nhân đến được tới tận Nhà nước, tới tận cảnh sát và những ban điều tra của Nhà nước thì anh ta thoát nạn. Còn Giáo hội, dưới dáng dấp của một chủ nghĩa hiện đại con-đã-gặp-ta-chưa, chẳng qua chỉ là một thế lực trung gian giữa giữa nỗi cùng cực cơ hữu của người công nhân và quyền lực cha chú của Nhà nước-ông chủ. Và thế là cuối cùng, cả cái chứng ngứa ngáy công lý và ý thức vật vãnh ấy đều dịu đi hết sức nhanh chóng, được giải quyết trong sự ổn định vững chắc của một trật tự tốt lành, là nơi các công nhân làm việc,

là nơi các ông chủ ngồi khoanh tay, và là nơi các giáo sĩ ban phước cho cả hai bên vì ai cũng làm đúng chức năng của mình.

Thế nhưng chính cái kết cục đã bộc lộ bộ phim, vào lúc nhiều người tưởng rằng Kazan khéo léo thể hiện khuynh hướng tiến bộ của mình: trong đoạn cuối bộ phim, người ta thấy Brando ráng sức phi thường, với tư cách một người thợ ngoan ngoãn chu đáo, tới trình diện ông chủ đang đợi anh. Mà ông chủ ấy rõ ràng được thể hiện một cách biếm hoạ. Người ta đã bảo nhau: xem kìa Kazan đang chế giễu nham hiểm các nhà tư bản.

Đây là trường hợp, hoặc chẳng bao giờ nữa, đem áp dụng phương pháp giải hoặc do Brecht đề xuất, và xem xét các hậu quả của mỗi thiện cảm mà ngay từ đầu bộ phim chúng ta dành cho nhân vật chính. Hiển nhiên đối với chúng ta Brando là một nhân vật tích cực, tuy có những khuyết điểm, nhưng công chúng ai cũng yêu mến, do hiện tượng hoà nhập mà ngoài cái đó ra, nói chung, chẳng ai muốn đi xem. Khi nhân vật ấy, càng lớn lao hơn vì đã lấy lại được ý thức và lòng dũng cảm, bị thương, kiệt sức song vẫn kiên trì, tiến về phía ông chủ và ông ta trả lại công việc làm cho anh, sự đồng cảm của chúng ta không còn biết giới hạn nào nữa, chúng ta hoàn toàn đồng nhất mình với đức chúa Kitô mới ấy, chúng ta hoà nhập không chút băn khoăn vào nỗi thống khổ của anh ta. Thế nhưng sự thăng thiên đau đớn của Brando xét cho cùng dẫn đến việc thừa nhận một cách thụ động giới chủ đời đời kiếp kiếp: dù biếm hoạ thế nào đi nữa thì vẫn là người ta muốn dẫn dắt mọi người *trở về với trật tự*; cùng với Brando, cùng với các phu khuân vác, cùng với tất cả các thợ thuyền Mỹ, chúng ta lại hỏi lòng hỏi dạ nghĩ là mình thắng lợi và yên tâm trong tay của giới chủ, còn việc miêu tả cái bề ngoài dị tật của giới ấy thì chẳng để làm gì: từ lâu chúng ta đã bị lôi cuốn dính dấp đồng cảm với anh phu khuân vác kia, anh ta lấy lại được ý thức công bằng xã hội chỉ để tán dương và ban tặng cho tư bản Mỹ.

Ta thấy đấy, do tính chất *hoà nhập* mà cảnh ấy khách quan trở thành một cảnh huyền hoặc. Được dẫn dắt để yêu mến Brando ngay từ đầu, nên chúng ta không thể có lúc nào phê phán anh ta được nữa, thậm chí không

thể ý thức được sự ngu dại khách quan của anh ta. Ta biết rằng chính vì để chống lại mối nguy hiểm của những mảnh khoé như thế mà Brecht đề xuất phương pháp gián cách nhân vật của ông. Brecht có lẽ đã đòi hỏi Brando *tỏ rõ* sự ngây thơ của mình, để làm cho chúng ta hiểu rằng mặc dù có thể thông cảm với những nỗi bất hạnh của anh ta thế nào đi nữa, thì vẫn còn có điều quan trọng hơn là thấy được những nguyên nhân và các phương sách cứu chữa. Ta có thể tóm tắt sự sai lầm của Kazan bằng cách nói rằng cần phải đưa ra phán xét nhà tư bản nhưng lại cần phải phán xét Brando nhiều hơn. Bởi lẽ phải trông đợi nhiều vào các nạn nhân nổi dậy hơn là vào bức biếm hoạ những tên đao phủ của họ.

Gương mặt Nàng Garbo*

GARBO vẫn thuộc vào thời điểm điện ảnh khi gương mặt con người làm cho công chúng hết sức bối rối, khi khán giả hoàn toàn đắm đuối vào hình tượng con người như vào thứ bùa ngải, khi gương mặt như trạng thái tuyệt đối của da thịt mà người ta không thể tiếp cận cũng chẳng thể bỏ đẩy mà đi. Vài năm về trước, gương mặt Valentino dẫn đến các vụ tự tử; gương mặt Garbo vẫn thuộc thời ngự trị của tình yêu phong nhã ấy, khi da thịt khơi gợi những ý thức sa ngã thần bí.

Chắc hẳn đó là một gương mặt-đồ vật tuyệt vời; trong *Nữ hoàng Christine*, bộ phim người ta được xem lại mấy năm nay ở Paris, lớp phấn bôi mặt mỏng như tuyết phủ của một chiếc mặt nạ; đó không phải là gương mặt được tô điểm, mà là gương mặt như bằng thạch cao, cả diện mạo không biến sắc chứ không phải chỉ ở các đường nét; trong cả lớp tuyết vừa mong manh vừa mịn màng ấy, chỉ duy có đôi mắt là hai kẻ nứt hơi run run, đen láy như quả bồ quân, nhưng hoàn toàn vô cảm. Nhan sắc tuyệt trần, nhưng gương mặt ấy không phải là được vẽ, mà đúng hơn là được khắc trên chất liệu nhẵn và bờ, nghĩa là vừa hoàn hảo vừa phù du, khiến ta nghĩ đến bộ mặt trát bột của Charlot, đôi mắt thực vật sẫm màu của ông, gương mặt totem của ông.

Vả chẳng, có lẽ sức cám dỗ của chiếc mặt nạ che kín mặt (chẳng hạn mặt nạ cổ đại) là ở tính chất bí ẩn thì ít (đấy là trường hợp các mặt nạ che nửa mặt của Italia) mà chủ yếu là ở tính chất lý tưởng của gương mặt người. Ta bắt gặp ở Garbo loại người theo quan niệm học thuyết Platon*, và điều đó lý giải tại sao gương mặt của nàng hầu như chẳng phải trai chẳng phải gái, tuy rằng không có gì đáng ngờ. Đúng là bộ phim (*Nữ hoàng Christine* khi là phụ nữ khi là chàng trai phong nhã) góp phần vào sự nhập nhằng ấy; nhưng Garbo không hề cải trang một chút nào; nàng vẫn luôn là bản thân nàng, khi đội vương miện hay khi đội những chiếc mũ dạ to và thấp vẫn là cùng một gương mặt như tuyết và cô quạnh. Biệt danh *Tiên nữ*

của nàng chắc hẳn ít muốn nói đến nhan sắc trác tuyệt, mà là bản chất con người thực thể của nàng giáng trần từ một khoảng trời nơi mọi thứ đều hình thành và kết thúc trong ánh sáng rực rỡ nhất. Bản thân nàng biết điều đó: bao nữ diễn viên đã đành chịu để cho công chúng thấy sắc đẹp của họ phai nhạt dần. Còn nàng thì không: đừng để cho bản chất thoái biến đi, gương mặt của nàng cần phải mãi mãi chỉ là hiện thân của trí tuệ hoàn hảo, hơn là đường nét hoàn hảo. Dần dần Bản chất lu mờ, bị che khuất bởi những cặp kính, những chiếc mũ rộng vành, những chuyển lưu đầy, nhưng nó không bao giờ biến chất.

Thế nhưng, trong gương mặt thần thánh hoá ấy vẫn toát lên một cái gì đó còn sắc sảo hơn chiếc mặt nạ: một thứ tương quan cố ý và do đó có tính chất người giữa đường cong của hai lỗ mũi và vòng cung đôi lông mày, chức năng hiếm hoi, có tính chất cá nhân, giữa hai vùng của khuôn mặt; chiếc mặt nạ chỉ là sự gia tăng thêm các đường nét, còn gương mặt thì trước hết là mối liên kết các đường nét này với những đường nét khác. Gương mặt của Garbo thể hiện cái thời điểm mong manh ở đó điện ảnh sẽ trích xuất vẻ đẹp hiện sinh từ vẻ đẹp bản chất, ở đó gương mặt lý tưởng sẽ nghiêng về phía những gương mặt có thể tàn phai đầy quyến rũ, ở đó những bản chất nhục thể tinh khôi sẽ nhường chỗ cho chất trữ tình của người phụ nữ.

Là thời điểm chuyển tiếp, gương mặt của Garbo liên kết hai thời đại hình tượng, nó bảo đảm bước chuyển từ nỗi khiếp sợ sang vẻ duyên dáng. Ta biết rằng ngày nay chúng ta đang ở cái cực khác của diễn biến ấy: gương mặt của Audrey Hepburn, chẳng hạn, được cá biệt hoá, không chỉ bởi các vai hay đóng của nàng (phụ nữ trẻ thơ, phụ nữ nũng nịu), mà còn bởi con người nàng, còn bởi tính đặc thù gần như duy nhất của gương mặt nàng, gương mặt chẳng còn gì là bản chất, mà được tạo thành bởi vô số những chức năng hình thái phức tạp. Là ngôn ngữ, tính đặc biệt của Garbo thuộc loại khái niệm, còn tính đặc biệt của Audrey Hepburn thuộc loại thực thể. Gương mặt của Garbo là ý niệm, gương mặt của Hepburn là Sự kiện.

Mãnh liệt mà thư thái

TRONG các phim thuộc Xê-ri đen, ngày nay người ta đi đến loại động tác hết sức thư thái; những cô gái nhỏ nhắn miệng chúm chím thả các vòng tròn khói thuốc lá trước sự tấn công của bọn đàn ông; những cái búng ngón tay uy nghiêm để ra hiệu lệnh dứt khoát và ngắn gọn cho nổ loạt đạn; cô vợ của trùm băng đảng thần nhiên ngồi đan áo trong những tình huống hết sức nóng bỏng. *Grisbi* đã thể chế hoá động tác dừng dừng ấy bằng cách xem đó như chuyện đời thường rất Pháp.

Bọn gang-xtơ trước hết là bọn bình tĩnh. Những sự việc thiên hạ nói chung vẫn còn xem là quan trọng, như cái chết của con người, bị thu về chỉ còn như một phác đồ, được thể hiện bằng động tác nhỏ xíu: một hạt li ti trong sự chuyển dịch lặng lẽ của các tuyến, hai ngón tay búng một cái, thế là ở títt đằng xa kia, một người gục xuống cũng với cử động quy ước như vậy. Vũ trụ giản lược ấy, luôn được xây dựng như sự nhạo báng lạnh lùng loại kịch mê-lô, như ta biết, cũng là vũ trụ cuối cùng của thế giới thần tiên. Việc thu hẹp động tác quyết định có cả một truyền thống huyền thoại, từ cái *numen* của các vị thần cổ đại, chỉ một cái hất đầu làm chao đảo số phận mọi người, đến chiếc đĩa thần của bà tiên hay của người làm trò ảo thuật. Súng bắn tất nhiên là đã giãn cách cái chết ra, nhưng hợp lý rõ quá nên cần phải chắt lọc động tác để lại một lần nữa thể hiện sự có mặt của số mệnh; động tác thư thái của các gang-xtơ chính là thế này: hành động bi thảm thu lại chỉ còn một chút xíu bằng cách hỗn hợp động tác với hành vi.

Tôi sẽ lại nhấn mạnh vào tính chính xác về mặt ngữ nghĩa của thế giới ấy, vào cơ cấu trí tuệ (chứ không chỉ vào cơ cấu cảm xúc) của cảnh tượng. Rút phắt khẩu súng còn ra khỏi áo vét, trong một động thái chẳng chê vào đâu được, hoàn toàn không *biểu đạt* sự chết chóc, bởi vì từ lâu động tác đó chỉ được xem là doạ nạt, mà hiệu quả có thể đảo ngược một cách kỳ diệu: khẩu súng lục lộ ra ở đây không có giá trị bi đát, mà chỉ có giá trị nhận thức; nó biểu đạt sự xuất hiện của một biến cố mới, động tác gợi lập luận, chứ không thực sự gây khủng khiếp; nó tương đương với chuyển hướng

suy luận trong một vở kịch của Marivaux^{*}: tình huống bị đảo ngược, tình yêu vừa mới tưởng như chinh phục được bỗng chốc mất toi; điệu múa vung súng lục lên khiến thời gian trở nên kém bền vững, vì trong quá trình diễn biến, nó có những bước quay trở về số không, những bước nhảy giật lùi tương tự các bước nhảy giật lùi trong trò chơi ngỗng. Khẩu súng còn là ngôn ngữ, chức năng của nó là duy trì áp lực của cuộc sống, tránh né sự khép kín của thời gian: nó là *logos*, chứ không phải là *praxis*^{*}.

Cử chỉ thư thái của tên găng-xtơ trái lại có tất cả sức mạnh ghê gớm hiệp đồng của một phán quyết; không hăm dọa, nhanh chóng tìm chính xác tới đích, nó cắt thời gian và làm bối rối sự khoa trương. Mọi cử chỉ thư thái khẳng định rằng chỉ sự im lặng là có hiệu quả: đan len, hút thuốc, giơ ngón tay, những thao tác ấy đều hàm ý cuộc sống thực sự là ở sự im lặng, và hành vi có quyền sinh quyền sát đối với thời gian. Khán giả vì thế có ảo giác về một thế giới vững chắc, nó chỉ thay đổi dưới áp lực của các hành vi, chứ chẳng bao giờ dưới áp lực của các lời nói; nếu tên găng-xtơ nói, thì đấy là nói bằng hình ảnh, ngôn ngữ đối với hắn chỉ là thơ ca, từ ngữ nó thốt ra chẳng có chức năng thần thánh nào hết: nói là cung cách nhàn rỗi của hắn và chứng tỏ là hắn nhàn rỗi. Có một vũ trụ bản chất đó là vũ trụ của những động tác được bôi dầu mỡ trơn tru, bao giờ cũng được dừng lại ở điểm chính xác và có tính toán trước, một thứ tổng hợp của tính hiệu quả thuần túy: và rồi rải lên trên vài tràng hoa tiếng lóng, như một loại xa xỉ vô dụng (và cũng là có tính chất quý phái) của một nền kinh tế mà giá trị trao đổi duy nhất chỉ là động tác.

Nhưng động tác ấy, để biểu đạt là nó hoà nhập với hành vi, phải mài nhẵn mọi cường điệu, phải dát mỏng đến mức tối đa; bề dày của nó chỉ được là mối liên kết giữa nguyên nhân và kết quả; sự thư thái ở đây là ký hiệu xảo trá nhất của tính hiệu quả; mỗi người bắt gặp ở đó tính lý tưởng của một thế giới bị phó mặc cho các động tác thuần túy của con người, và nó cứ bon bon bất chấp những trở ngại của ngôn ngữ: bọn găng-xtơ và các thần thánh chẳng nói chẳng rằng, họ chỉ lắc lư cái đầu, thế là mọi thứ được thực hiện.

Rượu vang và sữa

DÂN TỘC Pháp xem rượu vang là một tài sản đặc thù cũng như ba trăm sáu mươi loại pho mát và nền văn hoá của mình. Đó là thứ đồ uống – totem, tương đương với sữa bò Hà Lan hoặc nước trà mà hoàng gia nước Anh uống một cách trịnh trọng. Bachelard* đã tiến hành xem xét chất lỏng ấy về mặt phân tâm học ở cuối tiểu luận của ông về các mơ mộng của ý chí, chỉ ra rằng rượu vang là cốt tuỷ của mặt trời và của đất, trạng thái gốc của nó không phải là ướt mà là khô, và vì vậy thực thể huyền thoại đối lập nhất với nó chính là nước.

Nói thực ra, cũng như mọi totem dai dẳng, huyền thoại về rượu vang có những biến thái nhiều khi tưởng như mâu thuẫn. Chẳng hạn cái chất kích thích ấy bao giờ cũng được xem như loại giải khát hiệu nghiệm nhất, hoặc chí ít cái khát là lý do tại ngoại đầu tiên khiến người ta uống nó (“nó gây khát”). Có dạng màu đỏ, bản thể xa xưa của nó là máu, chất lỏng đậm đặc và liên quan đến sự sống. Đó là vì dạng thể dịch của nó thực ra không quan trọng mấy; trước hết nó là một chất chuyển đổi, có khả năng lật ngược các tình huống và các trạng thái, và rút từ các đối tượng ra mặt đối lập của chúng, chẳng hạn có khả năng biến người yếu thành kẻ mạnh, người ít nói thành gã ba hoa; do đó mà nó có ma lực di truyền lâu đời, có quyền năng triết học chuyển đổi hoặc sáng tạo *ex nihilo**.

Về bản chất là một chức năng, mà chức năng thì có thể thay đổi, nên rượu vang xem ra có những khả năng linh hoạt: nó có thể dùng làm lý do tại ngoại cho mơ mộng cũng như cho thực tế, tùy thuộc người sử dụng huyền thoại. Với người lao động, rượu vang sẽ làm cho tay nghề được thuần thực, dễ dàng sáng tạo (“để tâm vào công việc”). Với người trí thức, nó sẽ có chức năng ngược lại: rượu vang “petit vin blanc” hoặc “beaujolais” sẽ giúp nhà văn thoát khỏi thế giới quá trần tục của những rượu cốc-tay và những rượu bạc* (thói đua đòi chỉ đưa ra mời những loại ấy thôi); rượu vang sẽ giải thoát ông ta khỏi những huyền thoại, sẽ dứt bỏ ông ta khỏi tính trí năng, sẽ đặt ông ta ngang tầm với người vô sản; nhờ

rượu vang, người trí thức tiếp cận với tính chất cường tráng tự nhiên, và vì vậy thoát được tai hoạ mà một thế kỷ rưỡi chủ nghĩa lãng mạn tiếp tục đè nặng lên tính chất lý trí thuần túy (ta biết rằng một trong những huyền thoại đặc thù của người trí thức hiện đại là nỗi ám ảnh “có cái đó”).

Nhưng điều đặc biệt với nước Pháp là khả năng chuyển đổi của rượu vang chẳng bao giờ được nêu lên công khai như một mục đích: những xứ sở khác uống là để say sưa, và ai cũng nói như vậy; ở Pháp, say sưa là hệ quả, chẳng bao giờ là mục đích; uống rượu được cảm nhận như sự nhâm nhi hứng thú, chứ không như nguyên nhân cần thiết để đạt hiệu quả mong muốn: rượu vang không chỉ là bữa ngải, nó còn là hành động nhấm nháp dài dài: *động tác* ở đây có giá trị trang trí, và quyền lực của rượu vang chẳng bao giờ tách rời với các phương thức tồn tại của nó (ngược với rượu whisky, chẳng hạn, là loại rượu uống để say sưa “sự say sưa khoan khoái nhất, với những hậu quả ít khó chịu nhất”, uống, rồi lại uống, và việc uống whisky rút lại thành một hành vi – nguyên nhân).

Tất cả những điều đó đều được biết, được nói hàng ngàn lần trong phon-clo, trong tục ngữ, trong các cuộc chuyện trò và trong Văn chương. Nhưng ngay sự phổ quát ấy cũng bao hàm tính chất thủ cựu: tin vào rượu vang là một hành vi cộng đồng bắt buộc; người Pháp nào hơi xa lánh huyền thoại sẽ phải hứng chịu những lời nói ra nói vào, chẳng phải là sai về hoà đồng, mà trước hết anh ta phải thanh minh. Nguyên tắc phổ quát hoàn toàn chi phối ở đây, theo nghĩa là xã hội *gọi* bất cứ ai không tin vào rượu vang là ồm yếu, khuyết tật hoặc hư hỏng; xã hội không *comprend** người đó (theo hai nghĩa, về phương diện tinh thần và về phương diện không gian của thuật ngữ này). Ngược lại, văn bằng chứng nhận hoà nhập tốt được cấp cho ai uống rượu vang: *biết* uống là một kỹ thuật quốc gia dùng để xác định tư cách người Pháp, để chứng tỏ đồng thời năng lực thành tích, sự tự chủ và tính cách hoà đồng của người đó. Vậy rượu vang là cơ sở cho đạo đức cộng đồng, bên trong nền đạo đức ấy, mọi thứ đều được bỏ qua: những thái quá, những bất hạnh, những tội ác chắc là có thể xảy ra với rượu vang, nhưng tuyệt nhiên không phải là ác độc, phản trắc hoặc xấu xa; điều ác mà nó có

thể gây ra là thuộc loại bất khả kháng, nên thoát khỏi hình phạt, đó là điều ác chẳng may, chứ không phải điều ác do tính khí.

Rượu vang được xã hội hoá bởi vì nó là cơ sở không những cho nền đạo đức, mà còn cho bối cảnh nữa; nó trang trí cho những lễ nghi nhỏ nhất của cuộc sống thường ngày ở Pháp, từ bữa ăn qua loa (rượu vang đỏ, pho mát camembert) đến bữa liên hoan, từ cuộc trò chuyện ở quán rượu đến bài diễn văn trong buổi tiệc tùng. Nó kích thích các khí hậu, dù đó là khí hậu nào, trong rét mướt nó liên kết với tất cả những huyền thoại của nóng ấm, và trong oi bức nó khơi gợi mọi hình ảnh của bóng râm, mát mẻ và giá buốt. Chẳng có tình trạng khó chịu nào của cơ thể (nhiệt độ, cái đói, sự buồn phiền, sự bức bối, cảnh ngộ đất khách quê người) lại không khiến ta mơ ước đến rượu vang. Là chất cơ bản kết hợp với những hình thái thức ăn khác, nó có thể trùm lên mọi không gian và mọi thời gian của người Pháp. Nhắc đến một chi tiết nào đó của cuộc sống đời thường mà thiếu rượu vang thì người ta thấy bức mình như chẳng phải ở quê hương: ông Coty*, khi bắt đầu nhiệm kỳ bảy năm, để người ta chụp ảnh trước một bàn ăn thân mật, trên bàn, thật khác thường, chai Dumesnil dường như thay thế cho chai litron đỏ, cả nước náo động lên: điều đó không thể tha thứ được cũng như một ông vua mà sống độc thân. Rượu vang trong trường hợp này là thuộc lý do quốc sự.

Bachelard chắc có lý khi cho rằng nước là cái đối lập với rượu vang: về phương diện huyền thoại học, điều đó là đúng; về phương diện xã hội học, ít ra ngày nay điều đó không đúng lắm; những hoàn cảnh kinh tế hoặc lịch sử đã chuyển vai trò ấy cho sữa. Bây giờ sữa là thứ phản-vang thật sự: và không phải chỉ là do những sáng kiến của ông Mendès-France* (cố ý theo phong cách huyền thoại: uống sữa ở diễn đàn như Mathurin ăn rau *spinach*), mà cũng bởi lẽ, trong đại danh mục hình thái các chất, sữa là đối lập với lửa do mật độ phân tử dày đặc của nó, do bản chất kem trên bề mặt của nó; rượu vang có tính chất cắt bỏ, tính chất phẫu thuật, nó chuyển đổi và sản sinh; sữa thì có tính chất mỹ phẩm, nó gắn kết, bồi đắp, phục chế. Hơn nữa, cái tinh khiết kết hợp với tính chất trong trắng trẻ thơ của sữa là

sự bảo đảm cho sức mạnh, sức mạnh không bùng bùng, không nổi nóng, mà bình tĩnh, thản nhiên, tỉnh táo, hết như thực tại. Trong vài phim Mỹ, nhân vật nam, cương nghị và trong trắng, không khước từ một cốc sữa trước khi rút khẩu súng còn tròng trệ kẻ gian tà, những nhân vật ấy đã chuẩn bị cho sự hình thành huyền thoại mới về Parsifal này: đến bây giờ, trong giới anh chị ở Paris, đôi khi người ta cũng uống thứ sữa-lượu lạ thường, du nhập từ châu Mỹ. Nhưng sữa vẫn là một chất ngoại lai; rượu vang mới mang tính chất dân tộc.

Vả chăng, huyền thoại học về rượu vang có thể giúp chúng ta hiểu tính chất nhập nhằng quen thuộc trong đời sống hàng ngày của chúng ta. Bởi vì rượu vang đúng là một chất tuyệt vời, nhưng cũng đúng không kém là việc sản xuất rượu vang mang nặng tính chất của chủ nghĩa tư bản Pháp, dù đó là của những người nấu rượu nhà hay của những tên đại thực dân bên Angiêri, chúng buộc tín đồ đạo Hồi, ngay trên mảnh đất đã bị người ta tước đoạt, phải trồng loại cây chẳng biết dùng làm gì, vì họ thiếu cả cơm ăn. Vậy nên có những huyền thoại rất dễ thương nhưng dầu sao cũng chẳng phải là vô hại. Và đặc điểm sự tha hoá hiện nay của chúng ta chính là ở chỗ rượu vang không thể là chất hoàn toàn tốt lành, trừ phi buộc lòng phải quên đi nó cũng là sản phẩm của sự chiếm dụng.

Bít tết và khoai tây rán

BÍT TẾT cũng góp phần vào huyền thoại liên quan đến máu như rượu vang. Đó là tim của thịt, đó là thịt ở trạng thái thuần túy, và ai ăn bít tết là có được sức mạnh bò mộng. Hiển nhiên uy thế của bít tết là ở chỗ hầu như nó còn sống sít; còn thấy rõ ở đấy cả máu, máu tươi, đặc, quánh và đồng thời có thể cắt ra; người ta hình dung được món cao lương mỹ vị của thần thánh cổ đại khi nhai cái miếng dai dai nó cứ tóp dần đi để ta đồng thời cảm nhận được sức mạnh cội nguồn và tính chất mềm dẻo của nó len lỏi vào ngay trong máu ta. Màu máu là lý do tồn tại của bít tết: độ chín của nó đến đâu được biểu thị không phải bằng các đơn vị calo, mà bằng các hình ảnh của máu; bít tết thì còn *tươi máu* (gợi ta nghĩ đến máu từ động mạch trào ra của con vật bị chọc tiết), hoặc *tái xanh* (và đó là máu đặc, máu dư thừa trong tĩnh mạch, ở đây được gọi ra bởi màu tím tái, trạng thái cực điểm của màu đỏ). Bít tết chín đến đâu, dù có giảm nhẹ đi nữa, cũng không thể nói thẳng ra được; đối với trạng thái trái bản chất tự nhiên ấy, cần phải dùng lối uyển ngữ: người ta bảo rằng bít tết *chín tới*, điều đó nói thực ra có nghĩa là đã đến một giới hạn, chứ không phải là đã chín hẳn.

Vậy ăn bít tết còn tươi máu vừa thể hiện bản chất tự nhiên vừa thể hiện đạo lý. Tất cả các tính khí coi như đều có thể tìm thấy ở đấy cái lợi cho mình, đối với những người nóng nảy là sự tương đồng, đối với những người hay bồn chồn và những người uể oải là sự bổ sung. Và cũng như rượu vang đối với số đông trí thức trở thành chất dẫn xuất đưa họ đến với sức mạnh cội nguồn của tự nhiên, bít tết đối với họ cũng là thức ăn để bù đắp, nhờ có thức ăn đó họ nô nức hoá tính chất thuần túy lý trí của mình và gạt bỏ bằng máu và chất thịt mềm sự khô khan cần cỗi mà người ta không ngừng lên án họ. Món thịnh hành thịt bò sống trộn nước sốt tac-ta chẳng hạn, là thao tác phù phép chống lại mối liên kết lãnh mạn của tính chất miễn cảm và tính chất bệnh hoạn: trong chế biến món ăn ấy có tất cả các trạng thái tạo mầm của chất liệu: thịt tươi nghiền và lòng trắng trứng, cả một bản

hoà tấu những chất liệu mềm và sống, một thứ tóm lược đầy ý nghĩa các hình ảnh của giai đoạn tiền sản.

Như rượu vang, ở Pháp bít tết cũng là thành phần cơ bản, được quốc gia hoá còn hơn cả xã hội hoá; nó hiện diện trong tất cả các khung cảnh của đời sống ẩm thực: những món bít tết, viên lòng đỏ trứng, mỏng dính ở các quán ăn rẻ tiền; dày dặn, bóng láng tại các hiệu đặc sản; hình lập phương, ruột ướn mọng, trên phủ một lớp cùi cháy xém, trong các tiệm ăn cao cấp; nó tham gia vào mọi nhịp điệu, vào bữa chén dư dật của giới tư sản và vào bữa ăn qua loa gấp đầu ăn đấy của kẻ độc thân; đó là món ăn vừa chónh vánh vừa no bụng, nó thực hiện đến mức tốt nhất mối liên quan giữa tiết kiệm và hiệu quả, giữa huyền thoại và sự thích ứng dễ dàng với mọi cách ăn uống.

Hơn nữa, đó là một đặc sản Pháp (ngày nay phạm vi bị thu hẹp, đúng thế, do sự xâm nhập của món thịt bò sống Mỹ trộn nước sốt). Cũng như với rượu vang, chẳng có người Pháp nào không mơ ước bít tết khi ăn uống chẳng hợp khẩu vị. Mới bước chân ra đến nước ngoài là nỗi nhớ bít tết bộc lộ ra ngay, ở đó bít tết được tô điểm phụ thêm tính chất trang nhã, bởi vì trong cách nấu nướng có vẻ phức tạp ở ngoại quốc, bít tết là món ăn, theo người ta nghĩ, kết hợp được vừa ngon lành vừa giản dị. Là một món ăn dân tộc, nó được đánh giá theo những giá trị yêu nước: giá trị ấy được nâng lên trong thời chiến tranh, thậm chí nó là máu là thịt của người chiến sĩ Pháp, là thứ không thể chuyển nhượng được, chỉ có thể do phản bội nó mới sang tay kẻ thù. Trong một phim trước đây (*Phòng Nhì chống Kommandantur*), chị giúp việc của cha xứ yêu nước dọn bữa ăn cho tên gián điệp Đức cải trang thành người Pháp hoạt động bí mật: “Kìa, anh đấy ư, anh Laurent! Em sẽ dọn cho anh ăn món bít tết của em.” Rồi sau đó, khi tên gián điệp bị lộ mặt nạ: “Thế mà tôi đã cho hăn món bít tết của tôi!” Sai lầm tin người đến thế là cùng.

Thường được ăn cùng với khoai tây rán, bít tết truyền cho khoai tây rán sắc thái dân tộc hào nhoáng của nó: khoai tây rán cũng gợi nhớ quê hương và mang tinh thần yêu nước như bít tết. Tạp chí *Match* cho chúng ta

biết là sau cuộc đình chiến ở Đông Dương, “tướng De Castries^{*} trong bữa ăn đầu tiên đã gọi món khoai tây rán” . Và ông chủ tịch Hội Cựu chiến binh Đông Dương về sau bình luận thông tin đó, đã nói thêm: “Lâu nay người ta chẳng phải bao giờ cũng hiểu được cử chỉ của tướng De Castries gọi món khoai tây rán trong bữa ăn đầu tiên của ông.” Ông chủ tịch ấy muốn chúng ta hiểu rằng vị tướng gọi món khoai tây rán chắc chắn không phải là một phản xạ vật chất tầm thường, mà là một tình tiết mang tính lễ thức thể hiện sự hồ hởi gặp lại dân tộc Pháp, Vị tướng biết rõ biểu tượng dân tộc của chúng ta, ông biết rằng khoai tây rán là ký hiệu thực phẩm của “tính chất Pháp”.

Nautilus và Con tàu say

TÁC PHẨM của Jules Verne^{*} (mà người ta vừa làm lễ kỷ niệm nhân dịp tròn năm mươi năm^{*}) sẽ là đối tượng tốt cho việc phê bình về cấu trúc; đó là một tác phẩm luận đề, Verne đã xây dựng một thứ vũ trụ khép kín trong bản thân nó, nó có những phạm trù riêng của nó, có thời gian, không gian, trạng thái tròn vẹn của nó, và thậm chí cả nguyên tắc hiện sinh của nó.

Nguyên tắc ấy theo tôi dường như là động tác khép kín liên tục. Trí tưởng tượng của Verne về chuyến du hành xoay quanh việc thám hiểm trong khuôn viên đóng kín, và sự bắt gặp của Verne với tuổi ấu thơ không bắt nguồn từ chuyện phiêu lưu thần bí vô vị, mà trái lại từ niềm hạnh phúc thông thường về cái hữu hạn người ta tìm thấy ở trẻ em say mê những cúp lều và những nhà bạt: tự quây mình lại và ở trong đó, đấy là mơ ước hiện sinh của trẻ em và của Verne. Màu lý tưởng của ước mơ ấy là cuốn tiểu thuyết gần như hoàn hảo: *Hòn đảo bí ẩn*^{*}, ở đó con người – trẻ thơ sáng tạo lại thế giới, chất đầy nó, rào kín nó, tự nhốt mình trong đó, và tôn vinh nỗ lực bách khoa ấy bằng tư thế chiếm hữu tư sản: giầy vải đi trong nhà, tẩu thuốc lá và bên góc lò sưởi, trong lúc ngoài kia bão táp, nghĩa là cái vô hạn, cứ việc hoành hành vô tích sự.

Verne từng là một người say mê sự sung mãn: ông không ngừng hoạch định thế giới và bày biện đồ đạc thế giới ấy, làm cho nó đầy ắp như kiểu một quả trứng; hành động của ông đúng là hành động của một nhà bách khoa thư thế kỷ XVIII hoặc của một họa sĩ Hà Lan: thế giới là hữu hạn, thế giới thì đầy những vật liệu đo đếm được và liên sát nhau. Nghệ sĩ không thể có công việc gì khác ngoài lập các bản danh mục, các bản thống kê, và xua đuổi các xó xỉnh còn bỏ trống, để đưa vào đấy thành hàng thành lối san sát những sáng tạo và dụng cụ của con người. Verne thuộc hàng ngũ tiến bộ của giai cấp tư sản: tác phẩm của ông khẳng định không gì có thể thoát khỏi con người, thế giới, kể cả thế giới xa xôi nhất, cũng chỉ như một đồ vật trong bàn tay con người, và quyền sở hữu, tóm lại, chỉ là một thời điểm

biện chứng trong quá trình tổng thể chế ngự Tự nhiên. Verne không hề tìm cách mở rộng thế giới bằng những con đường thoát ly lãng mạn hoặc những kế hoạch thần bí vượt tới cái vô hạn: ông luôn tìm cách co hẹp thế giới đó lại, dồn mọi thứ vào đấy, thu nó thành một khoảng không gian quen biết và khép kín, nơi con người sau đó có thể ăn ở thoải mái: thế giới có thể rút ra mọi thứ từ bản thân nó, để tồn tại nó chẳng cần đến ai khác ngoài con người.

Không kể vô số những điều do khoa học cung cấp, Verne đã tìm ra phương tiện tiểu thuyết tuyệt vời để làm nổi bật việc chiếm hữu thế giới ấy: bảo lãnh không gian bằng thời gian, không ngừng liên kết hai phạm trù ấy với nhau, tất cả chỉ do ngẫu nhiên hoặc do ý định chợt nảy trong đầu, nhưng bao giờ cũng thành công. Bản thân những diễn biến cũng phải đem lại cho thế giới trạng thái co giãn, phải nở rộng hoặc thu hẹp khuôn viên, phải ăn nhập trơn tru với các khoảng cách vũ trụ, và cảm nghiệm một cách ranh mãnh quyền năng của con người đối với các không gian và các thời biểu. Và trên hành tinh bị nghiêng ngả một cách thẳng lợi về vang bởi người hùng của Verne, một loại Antée* tư sản chỉ đêm đêm mới là thời gian thành thời và “hồi sức”, vẫn thường có một nhân vật khác lạ nào đấy, bị giày vò bởi nỗi ân hận hoặc chán chường, dấu vết của một thời lãng mạn đã qua rồi, và nhân vật ấy do sự tương phản càng làm nổi bật sức khoẻ của những chủ sở hữu thế giới thực sự, họ chẳng có mối bận khoăn nào khác ngoài việc thích nghi càng tròn vẹn càng tốt với các tình huống phức tạp không phải về phương diện siêu hình cũng chẳng phải về phương diện đạo đức, mà đơn giản chỉ là do sự thay đổi thất thường quá quắt nào đấy về địa lý mà thôi.

Vậy hành động sâu xa của Jules Verne chính là sự chiếm hữu chẳng sai vào đâu. Hình ảnh con tàu, hết sức quan trọng trong huyền thoại của Verne, không hề mâu thuẫn với điều đó, mà hoàn toàn ngược lại: con tàu rất có thể là biểu tượng của sự ra đi; sâu xa hơn, nó là dấu hiệu của khuôn viên khép kín. Sở thích đi tàu bao giờ cũng là niềm vui được sống hoàn toàn khép kín một nơi, được có trong tầm tay càng nhiều vật dụng càng tốt.

Được tùy ý sử dụng một không gian hữu hạn tuyệt đối: yêu những con tàu, trước hết đó là yêu một ngôi nhà cực điểm, bởi lẽ đóng kín hoàn toàn, chứ tuyệt nhiên không phải là những chuyến đi xa mơ hồ: con tàu là nơi cư trú trước khi là một phương tiện chuyên chở. Và chẳng tất cả những con tàu của Jules Verne đều đúng là các “xó bếp” hoàn hảo, và những chuyến đi dang dở càng tăng thêm niềm hạnh phúc của khuôn viên khép kín, tăng thêm sự hoàn thiện của tính nhân bản trong đó. Con tàu *Nautilus* về phương diện ấy là một hang động dễ thương: niềm vui thích được khép kín đạt tới cực điểm khi từ trong lòng chốn nội thất không khe hở ấy lại có thể lơ mơ nhìn qua ô kính lớn sóng nước dập dờn bên ngoài, và đồng thời như thế cũng là có thể qua đối lập mà xác định được bên trong.

Phần lớn những con tàu truyền thuyết hoặc hư cấu, về phương diện ấy, là chủ đề về một cuộc sống ru rú khép kín thú vị, như con tàu *Nautilus*, bởi lẽ chỉ cần đưa tàu làm chỗ ở cho con người là đủ để cho con người ngay lập tức tổ chức ở nơi đây cuộc sống hưởng thụ một thế giới tròn trịa và trơn tru, hơn nữa cả một đạo lý hàng hải khiến con người đồng thời vừa là chúa tể, là chủ nhân và chủ sở hữu của thế giới ấy (*chủ nhân duy nhất trên tàu*, v.v.). Trong huyền thoại về hàng hải đó, chỉ có một cách phù phép cho bản chất chiếm hữu của con người đối với con tàu là gạt bỏ con người và để con tàu chỉ một mình nó mà thôi; khi ấy con tàu không còn là cái hộp, là nơi ở, là vật bị chiếm hữu nữa; nó trở thành con mắt phiêu diêu, lướt qua những khoảng vô tận vô cùng; nó không ngừng tạo ra những chuyến ra đi. Đối lập thật sự với con tàu *Nautilus* của Verne là *Con tàu say* của Rimbaud*, con tàu xưng “tôi” và, không còn hình dáng khum khum, nó có thể làm cho con người chuyển từ một thứ phân tâm học về hang động sang một thi pháp học đích thực về thám hiểm.

Quảng cáo về chiều sâu

TÔI đã chỉ ra rằng ngày nay quảng cáo các bột giặt chủ yếu ve vãn ý niệm về chiều sâu: chất bẩn không bị gột rửa ở bề mặt nữa, nó bị tổng khứ ra khỏi những hang ổ kín đáo nhất của nó. Mọi quảng cáo các mỹ phẩm cũng đều dựa trên cơ sở trình bày tác dụng tuyệt vời từ chỗ sâu xa. Những dòng văn tắt mang tính khoa học, nhằm quảng cáo giới thiệu sản phẩm, chỉ rõ sản phẩm tẩy sạch từ chiều sâu, loại bỏ từ chiều sâu, nuôi dưỡng từ chiều sâu, tóm lại, dù thế nào đi nữa thì nó cũng ngấm vào. Nói một cách nghịch lý, chính vì trước hết da là lớp bề mặt, nhưng là lớp bề mặt đang sống, vậy là sẽ chết, có thể khô đi và già đi, nên chẳng khó khăn gì mà không nghĩ rằng nó lệ thuộc vào những gốc rễ sâu xa, vào chỗ mà một số sản phẩm gọi là *lớp nền có khả năng tái tạo*. Và chẳng y học cũng cho biết sắc đẹp có chiều sâu (lớp da trong và lớp biểu bì) và thuyết phục phụ nữ tin rằng họ là sản phẩm của một quy trình tạo sinh, sắc đẹp lộng lẫy bên ngoài phụ thuộc vào việc nuôi dưỡng các gốc rễ.

Ý niệm về chiều sâu là phổ biến, chẳng có quảng cáo nào là không đề cập tới. Về các chất để thẩm thấu và để chuyển hoá ở tận đáy chiều sâu ấy, thì hoàn toàn mơ hồ; người ta chỉ nêu lên rằng vấn đề là ở những *nguyên lý* (bồi bổ, kích thích, nuôi dưỡng) hoặc những *tổ chất* (trợ sinh, hồi phục, tái tạo), cả một hệ từ ngữ như trong kịch Molière, hơi pha chút rối rắm sắc thái khoa học vụn vặt chủ nghĩa (*tác nhân diệt khuẩn R51*). Không, tấn kịch thật sự của cái trò phân tâm học quảng cáo nho nhỏ ấy là sự xung đột của hai chất thù địch tranh giành nhau một cách tinh tế việc chuyển dẫn các “tổ chất” và các “nguyên lý” xuống vùng sâu. Hai chất ấy là nước và mỡ.

Cả hai chất đều mê mẩn về mặt tinh thần: nước là có lợi, bởi thiên hạ ai cũng biết da người già thì khô còn da người trẻ thì tươi tắn, tinh khiết (*với làn da ẩm tươi tắn*, một sản phẩm nọ quảng cáo thế). Cái rắn chắc, vẻ nhẵn nhụi, mọi giá trị xác thực của da thịt bỗng cảm thấy là nhờ có nước mà căng ra, phồng lên như quần áo giặt, da thịt có được trạng thái tinh khiết, sạch sẽ, tươi tắn lý tưởng tất cả là do chìa khoá nước. Vì vậy, về

phương diện quảng cáo mà nói, bôi nước vào các chiều sâu là một liệu pháp cần thiết. Thế nhưng nước có vẻ không dễ thẩm thấu vào một vật thể mờ đục: người ta hình dung nước dễ bay hơi quá, nhẹ quá, nôn nóng quá nên không thể dần dà thẩm tới các vùng sâu kín kia là nơi sắc đẹp được tạo dựng. Hơn nữa, ở trạng thái tự do, nước kỳ cọ, gây rát, nó trở lại không trung, tham gia vào lửa; nó chỉ có lợi khi nó bị giam hãm, bị kìm giữ.

Chất mỡ có những ưu điểm và những nhược điểm ngược lại: nó không làm cho tươi tắn; nó quá mềm mại, quá dai dẳng, có tính chất giả tạo; người ta không thể quảng cáo sắc đẹp chỉ trên cơ sở bôi kem, ngay tính chất đậm đặc của kem cũng bị xem như trạng thái kém tự nhiên. Chắc chắn chất mỡ (được gọi một cách nên thơ hơn là *dầu*, viết ở số nhiều* như trong Kinh Thánh hoặc Orient) toát lên ý niệm bổ dưỡng, nhưng chắc chắn hơn là nên tán dương nó như một thành phần chuyên chở, chất bôi trơn thích hợp, chuyển dẫn nước đến tận những chỗ sâu xa nhất của da. Nước bị xem là dễ bay hơi, bốc lên, chóng qua, phù du, quý giá; dầu ngược lại trụ vững, trĩu xuống, từ từ ép vào các bề mặt, thẩm thấu, trườn xuống không trở lui dọc theo các “lỗ chân lông” (những nhân vật chủ yếu của sắc đẹp trong quảng cáo. Thế là mọi quảng cáo các mỹ phẩm đều nêu lên sự kết hợp kỳ diệu của những dung dịch thù địch, từ nay được tuyên bố là bổ sung cho nhau; khôn khéo tôn trọng mọi giá trị tích cực của huyền thoại các chất, việc quảng cáo ấy đạt được mục đích làm cho người ta hết sức tin tưởng rằng chất mỡ đóng vai trò chuyển dẫn nước và có những loại kem dạng lỏng, các loại dầu không bóng.

Thế nên phần lớn các loại kem mới đều được quảng cáo là ở *thể dung dịch, thể lỏng, siêu thấm*, v.v.; ý niệm về mỡ trong một thời gian rất dài được xem như chất đồng hành với chính ý niệm mỹ phẩm nay lu mờ đi hoặc lẫn vào, nhoè vào với tính chất lỏng, và thậm chí đôi khi biến mất, nhường chỗ cho *dung dịch* lỏng, cho nước xúc *bổ dưỡng*, có tác dụng rất tốt làm cho da *săn lại* trong trường hợp da nhờn bóng, và có tác dụng *đặc biệt* một cách kín đáo nếu ngược lại cần bồi dưỡng chất mỡ cho những vùng sâu xa phạm ăn mà người ta liệt kê ra một cách không kiêng nể cho

mọi người thấy các hiện tượng tiêu hoá. Và chẳng việc công khai mở toang nội giới cơ thể con người là nét chung của việc quảng cáo các sản phẩm vệ sinh. “Sự hôi thối chẳng còn nữa (ở răng, ở da, ở máu, ở hơi thở)”: nước Pháp cảm thấy vô cùng háo hức muốn được sạch sẽ.

Mấy câu nói của ông Poujade

TÍNH nội tại là thứ mà giai cấp tiểu tư sản tôn trọng nhất ở trên đời: giai cấp ấy ưa thích mọi hiện tượng diễn ra trọn vẹn trong khuôn khổ nội tại theo cơ chế có đi có lại đơn giản, nghĩa là mọi hiện tượng *được đáp trả* đúng theo nghĩa đen. Ngôn ngữ, với các hình thái của nó, kể cả cú pháp của nó, phải làm cho người ta tin vào đạo lý đập lại kia. Chẳng hạn, ông Poujade* bảo ông Edgar Faure*: “Ngài nhận trách nhiệm về sự đoạn tuyệt, ngài sẽ phải chịu các hậu quả”, và thế là cái vô cùng tận của thế giới bị gạt bỏ, tất cả thu về một thể chế ngăn ngừa, nhưng đầy ắp, không rò rỉ, thể chế thanh toán. Không kể nội dung của câu nói ấy, ngay sự cân bằng về cú pháp, sự khẳng định quy luật chẳng việc gì xảy ra mà không có hậu quả tương đương, và mọi hành vi của con người đều dứt khoát kéo theo hậu quả, tóm lại cả một phương trình toán học làm yên lòng anh tiểu tư sản, tạo cho anh ta một thế giới theo kích thước thương mại của mình.

Phép tu từ ăn miếng trả miếng ấy có các hình thái riêng biệt của nó, tất cả đều ở dạng đẳng thức. Không những mọi công kích đều phải được gạt bỏ bằng sự đe dọa, mà ngay cả mọi hành vi cũng phải được ngăn chặn. Niềm kiêu hãnh “không để bị lừa” chẳng qua chỉ là tập tục tôn trọng thể chế tính toán theo đó ngăn chặn tức là huỷ bỏ (“Lẽ ra họ cũng đã phải nói với ông rằng muốn chơi tôi cái cú của Marcellin Albert*, thì đừng có mà tin vào toan tính ấy”). Như vậy, rút gọn thế giới vào một đẳng thức thuần túy, quy tắc tuân thủ những tương quan về lượng giữa các hành vi của con người, là các trạng thái hoan hỉ ăn miếng phải trả miếng, trong trường hợp quật lại hay trong trường hợp ngăn chặn, đều là khép kín thế giới trong bản thân nó và gây ra nổi sung sướng; vì vậy người ta huênh hoang về lối kế toán tinh thần ấy cũng là lẽ bình thường: lẽ lối tiểu tư sản là né tránh những giá trị về chất, là đem ngay sự cân bằng của các đẳng thức (ăn miếng trả miếng, kết quả đánh đổi nguyên nhân, hàng hoá đánh đổi tiền bạc, tiền trao cháo múc v.v.) để chống lại sự tiến triển.

Ông Poujade hiểu rõ kẻ thù chủ yếu của hệ thống bằng đề ấy là phép biện chứng mà ông ít nhiều lần lộn với phép ngụ biện: người ta chỉ thắng được phép biện chứng bằng cách không ngừng quay trở về với tính toán, với việc so đo các cách cư xử của con người, với cái mà ông Poujade nhất trí với từ nguyên học gọi là Lý trí (“Phổ Rivoli sẽ mạnh hơn Nghị viện được ư? biện chứng pháp sẽ có giá trị hơn Lý trí được ư?”). Phép biện chứng, thực vậy, có nguy cơ mở rộng cái thế giới mà người ta cố gắng khép kín trong những đẳng thức của nó; là một kỹ thuật để chuyển hoá, phép biện chứng mâu thuẫn với cơ cấu đo đếm tài sản, nó thoát ra ngoài những mốc giới tiểu tư sản, và thế là mới đầu nó bị lên án mạnh mẽ, rồi bị tuyên bố là thuần túy ảo tưởng: lại thêm một lần nữa, bằng cách chê trách yếu tố lãng mạn trước kia (yếu tố thời đó có tính chất tư sản), ông Poujade phủ nhận hết tất cả những kỹ thuật của trí tuệ, ông đem đối lập với “lý trí” tiểu tư sản những nguy biện và những mơ mộng của các giáo sư đại học và các nhà trí thức, họ mất tín nhiệm đơn thuần chỉ do vị trí của họ ở bên ngoài cái thực tế có thể đo đếm. (“Nước Pháp bị khủng hoảng sản xuất thừa những người có bằng cấp, những kỹ sư, những nhà kinh tế, những triết gia và những kẻ mơ mộng khác, họ đã mất hết mọi tiếp xúc với thế giới thực tại.”)

Bây giờ thì chúng ta biết thực tại tiểu tư sản là gì: thậm chí đó chẳng phải là những gì mắt thấy tai nghe, mà là những gì đo đếm được và chẳng thực tại ấy, cái thực tại chật hẹp nhất mà không một xã hội nào trước đây có thể xác định, dầu sao vẫn có triết lý của nó: đó là “lương tri”, cái lương tri nổi tiếng của “những con người nhỏ bé”, ông Poujade nói thế. Giai cấp tiểu tư sản, ít ra là giai cấp tiểu tư sản của ông Poujade (Hiệu thực phẩm, Cửa hàng thịt), có cái lương tri riêng, theo kiểu như mẫu ruột thừa vênh váo, như giác quan nhận thức đặc biệt: một giác quan kỳ cục, bởi lẽ muốn thấy rõ, trước hết phải không thấy gì hết, phải khước từ vượt qua các hiện tượng bề ngoài, phải xem các đề xuất của “thực tế” là tiền bạc xoè ra, và hống hách tuyên bố là con số không tất cả những gì có nguy cơ lấy giải thích thay thế cho đáp trả. Vai trò của nó là đặt thành đẳng thức đơn giản giữa cái mắt thấy tai nghe với cái tồn tại, và bảo đảm vững chắc một thế giới không

kết nối, không chuyển tiếp và không tiến triển. Lương tri giống như con chó canh giữ cho những phương trình tiểu tư sản: nó bịt kín mọi ngã đường biện chứng, xác định một thế giới thuần nhất, nơi người ta ung dung như ở nhà mình, tránh khỏi các xáo trộn và các thoát ly của “mơ mộng” (các bạn hãy hiểu là của cách nhìn không đo đếm được đối với các sự vật). Xem cách đối nhân xử thế của con người là và chỉ được là ăn miếng trả miếng, nên lương tri chính là phản ứng chọn lọc của trí tuệ, thế giới lý tưởng theo nó rút lại chỉ là những cơ chế đáp trả trực tiếp.

Vì vậy, ngôn ngữ của ông Poujade một lần nữa chứng tỏ rằng mọi huyền thoại tiểu tư sản đều gắn với việc khước từ sự khác biệt, phủ nhận cái khác, thích thú tính đồng nhất và tán dương cái tương tự. Nói chung, việc rút gọn thế giới thành phương trình như thế chuẩn bị cho giai đoạn bành trướng chủ nghĩa, khi đó “tính đồng nhất” của các hiện tượng nhân loại nhanh chóng thành nền tảng cho một “bản chất tự nhiên” và tiếp đến là một “đại đồng”. Ông Poujade chưa đi đến chỗ xác định *lương tri* là triết lý đại đồng của nhân loại; dưới mắt ông đó mới là một đức tính giai cấp, tuy đức tính ấy, đúng thế, đã được xem như liệu pháp khôi phục sức mạnh đại đồng. Và chính đây là điều tệ hại của chủ nghĩa Poujade: ngay lập tức nó đã có tham vọng trở thành một chân lý huyền thoại và xem văn hoá như một căn bệnh, đó là triệu chứng đặc trưng của các chủ nghĩa phát xít.

Adamov và ngôn ngữ

CHÚNG TA vừa thấy, lương tri Poujade chủ nghĩa là thiết lập một sự tương đương đơn giản giữa cái mắt thấy tai nghe và cái tồn tại. Khi một hiện tượng bề ngoài lạ thường rõ rệt quá, cái ý thức chung ấy vẫn còn cách đẹp nó đi mà vẫn trong khuôn khổ cơ chế các đẳng thức. Cách ấy là chủ nghĩa tượng trưng. Mỗi khi có cảnh tượng nào xem chừng vô cớ, lương tri liền ào ạt tung ra biểu tượng, tuy có trừu tượng đấy nhưng được chấp nhận dưới bầu trời tiểu tư sản chừng nào nó kết nối cái hữu hình với cái vô hình bằng lượng tiền tệ ngang nhau (cái này *trị giá* bằng cái kia): vậy là vẫn tính toán, thế giới còn trụ vững.

Adamov^{*} đã viết một vở kịch về các máy trò chơi may rủi^{*}, một đồ vật bất thường trên sân khấu tư sản là nơi thường chỉ biết đến đồ vật là chiếc giường ngoại tình, giới báo chí chúng liền vội vã bài bác cái lạ lẫm bằng cách quy nó về biểu tượng. Chỉ cần *điều đó muốn nói lên cái gì đấy* là đã đỡ nguy hiểm hơn. Và việc phê bình vở *Bóng bàn* càng hướng về độc giả của những tờ báo lớn (*Match, France-Soir*), nó càng nhấn mạnh vào tính chất biểu tượng của tác phẩm: các bạn cứ yên tâm, đấy chỉ là một biểu tượng thôi mà, cái máy may rủi đơn giản chỉ muốn nói “tính chất phức tạp của hệ thống xã hội”. Đồ vật bất thường trên sân khấu ấy được phù phép vì nó trị giá một cái gì đấy.

Thế nhưng bàn bi-a điện của vở *Bóng bàn* chẳng tượng trưng cho cái gì hết: nó không biểu thị, nó sản sinh; đó là một đồ vật đúng theo nghĩa đen, mà chức năng là sản sinh ra các tình huống, do chính tính khách quan của nó. Nhưng ngay cả ở đây, giới phê bình của chúng ta cũng bị lừa gạt, do cứ khao khát muốn đào sâu: những tình huống ấy không mang tính chất tâm lý, về căn bản đó là *những tình huống ngôn ngữ*. Đây là một thực tế sân khấu rất cụ thể rồi cũng sẽ phải chấp nhận, bên cạnh cái kho cổ lỗ những cốt truyện, hành động, nhân vật, xung đột và các thành phần khác của sân khấu cổ điển. Vở *Bóng bàn* là một mạng lưới những tình huống ngôn ngữ, được dàn dựng tài tình.

Tình huống ngôn ngữ là gì? Đó là hình thái ngôn từ có thể sản sinh ra các bộ phận chấp nối thêm mà *thoạt nhìn* có chất tâm lý, không giả dối mà cũng chẳng đông kết lệ thuộc vào ngôn từ phía trước, Và chính sự đông kết ấy rốt cuộc lại thủ tiêu tâm lý. Nhại ngôn từ của một giai cấp hoặc một tính cách, thì vẫn là còn có khoảng cách nào đấy, vẫn phần nào thích thú vì *đích thực* là của mình nói ra (phẩm chất được tâm lý ưu ái). Nhưng nếu ngôn từ vay mượn ấy lại phổ biến, luôn luôn không hẳn là biếm hoạ, và bao trùm toàn diện vở kịch khi đậm khi nhạt, mà chẳng có kẽ hở nào để một tiếng kêu, một lời nói ngẫu hứng kia có thể thoát ra, lúc đó những bộ phận chấp nối thêm, tuy bề ngoài rất ăn khớp, nhưng như được phủ một lớp trong suốt, không ngừng bị thứ khúc xạ ngôn từ lái chệch đi, và tính chất “đích thực” của chúng bay biến như một giấc mơ đẹp (và giả dối).

Vở *Bóng bàn* hoàn toàn được cấu tạo bởi một tập hợp ngôn từ trong tủ kính ấy, có thể nói giống như những *frozen vegetables** để người dân nước Anh về mùa đông được thưởng thức vị chua của các rau quả mùa xuân; ngôn từ ấy hoàn toàn được dệt bởi những mẫu sáo ngữ, đương nhiên, quen tai hầu như khó thấy, được tung ra với sức mạnh của hy vọng – hoặc của tuyệt vọng – như những mảnh nhỏ từ một động tác của Brown*, ngôn ngữ ấy, nói đúng ra, không phải là ngôn ngữ đóng hộp, như chẳng hạn có thể là tiếng lóng của người gác cổng được Henry Monnier khôi phục lại; có lẽ đó là ngôn ngữ-trì hoãn thì đúng hơn, ngôn ngữ ấy tất yếu được hình thành trong đời sống xã hội của nhân vật, và nó tan băng ra, chân thực song cũng hơi quá chua hoặc quá cứng khi còn ít nhiều đông đặc, một chút cường điệu cố ý, gây được những hiệu quả hết sức to lớn. Các nhân vật của *Bóng bàn* có phần giống như nhân vật Robespierre* của Michelet: họ nói thế nào nghĩ như thế! Lời nói sâu sắc, nó nhấn mạnh tính dễ uốn nắn bi đát của con người theo với ngôn ngữ của mình, nhất là khi thật trớ trêu ngôn ngữ ấy thậm chí không hoàn toàn là ngôn ngữ của người đó.

Điều này có thể sẽ lý giải hiện tượng xem ra nhập nhằng của *Bóng bàn*: một mặt, vở kịch rõ ràng chế giễu ngôn ngữ, mặt khác sự chế giễu ấy không vì thế mà thiếu sáng tạo, sản sinh ra những con người hoàn toàn

sống động, có bề dày thời gian thậm chí dẫn dắt được chúng đi suốt cuộc đời cho đến lúc chết. Điều này chính là muốn nói lên rằng các tình huống ngôn ngữ ở Adamov hoàn toàn cưỡng lại biểu tượng và biếm hoạ: chính là cuộc sống bám vào ngôn ngữ, vở *Bóng bàn* ghi nhận điều ấy.

Máy trò chơi may rủi của Adamov vì vậy không phải là một chiếc chìa khoá, đó không phải là con sơn ca chết của D'Annunzio^{*} hay cái cửa toà lâu đài của Maeterlinck^{*}; đó là đối tượng sản sinh ngôn ngữ; nó như yếu tố xúc tác không ngừng mời ngôn ngữ cho các diễn viên, làm cho họ tồn tại trong ngôn ngữ sinh sôi nảy nở. Các sáo ngữ trong vở *Bóng bàn* không phải tất cả đều có bề dày ký ức như nhau, mức độ nổi bật như nhau mà tùy thuộc những lời ấy của ai nói ra: Sutter là tay loè bịp tạo ra lắm câu, phô bày những tính chất biếm hoạ thì ngay lập tức sử dụng ngôn ngữ nhại làm cho ai nấy cười ồ lên (“Các từ ngữ, tất tật là những cái bầy”). Ngôn ngữ đông cứng của Annette thì nhẹ nhàng hơn, và cũng sót thương hơn (“Chuyển đi thôi, Mister Roger!”).

Vì vậy mỗi nhân vật của *Bóng bàn* dường như cứ phải bám vào cái vết bánh xe ngôn từ của mình, nhưng mỗi vết bánh xe sâu nông khác nhau và chính các khác biệt về độ lún ấy tạo nên cái mà ở kịch người ta gọi là những tình huống nghĩa là các khả năng và các sự lựa chọn. Trong chừng mực ngôn từ của *Bóng bàn* hoàn toàn được thu nhận, đến từ sân khấu cuộc đời, nghĩa là một cuộc đời tự thân được xem như sân khấu, thì *Bóng bàn* là sân khấu cấp độ hai. Đây chính là điều trái ngược với chủ nghĩa tự nhiên luôn chủ trương khuếch đại cái vô nghĩa; trái lại ở đây cái kỳ lạ của cuộc đời, của ngôn từ được *đóng băng* trên sân khấu (như người ta nói rằng nước đá đóng băng). Phương thức đông lạnh đó cũng chính là phương thức của mọi ngôn từ huyền thoại: huyền thoại bản thân nó cũng như ngôn ngữ của *Bóng bàn* là một ngôn từ đông cứng do tính chất lưỡng hoá của chính nó. Nhưng vì đây là sân khấu nên sự quy chiếu của ngôn ngữ thứ hai ấy có khác: ngôn từ huyền thoại bám rễ vào xã hội, vào một Lịch sử tổng quát; trong khi ngôn ngữ được Adamov tổ chức lại bằng thực nghiệm chỉ có thể bám vào lời nói cá nhân đầu tiên, mặc dầu nó tầm thường nhạt nhẽo.

Trong nền văn học kịch của chúng ta, tôi chỉ thấy một tác giả mà có lẽ ta có thể nói rằng trong chừng mực nào đó cũng đã xây dựng kịch trên cơ sở sử dụng tràn lan các tình huống ngôn ngữ: đó là Marivaux. Ngược lại, đối lập nhất với kịch tình huống ngôn từ là, nói một cách nghịch lý, loại kịch ngôn từ: chẳng hạn như Giraudoux*, ngôn ngữ của ông thì *thành thực*, nghĩa là bám rễ vào chính bản thân Giraudoux. Ngôn ngữ của Adamov bám rễ vào không trung, và ta biết rằng tất cả những gì ở bên ngoài đều rất có lợi cho sân khấu.

Bộ óc của Einstein

BỘ ÓC của Einstein* là một vật thể huyền thoại: nói một cách nghịch lý, trí tuệ tuyệt vời nhất lại gợi hình ảnh một bộ máy hoàn hảo nhất, con người quá quyền lực thì bị tách rời khỏi tâm lý, bị đưa vào thế giới người máy; ta biết rằng trong những tiểu thuyết viễn tưởng, các siêu nhân luôn luôn có cái gì đấy như được vật thể hoá. Einstein cũng vậy: người ta thường quy cái đó cho bộ óc của ông, cơ quan đầu não, một hiện vật bảo tàng thực thụ. Có lẽ do chuyên môn là toán học, nên siêu nhân ở đây bị tước bỏ mọi tính chất thần kỳ; ở ông chẳng có quyền lực mù mờ nào, chẳng có bí ẩn nào khác ngoài bộ máy: ông là một bộ máy cao siêu, phi thường, nhưng có thực, kể cả về mặt sinh lý. Về phương diện huyền thoại mà nói, Einstein là vật chất, quyền lực của ông không tự phát lôi cuốn đến tâm linh, ông cần sự trợ giúp của một luân lý độc lập, sự gợi lại lương tâm của nhà bác học. (Người ta đã nói là *Khoa học không lương tâm*).

Chính Einstein cũng đã tạo điều kiện ít nhiều cho truyền thuyết bằng cách đi tặng bộ óc của ông mà hai bệnh viện tranh giành nhau như thể đấy là một bộ máy bất thường mà người ta có thể sắp tháo ra xem. Một bức hình chụp ông nằm dài, trên đầu chằng chịt những dây điện: người ta ghi các bước sóng của não bộ ông trong lúc người ta bảo ông “hãy nghĩ về tính tương đối”. (Nhưng xét cho cùng “nghĩ về...” chính xác muốn nói lên điều gì?). Chắc hẳn họ muốn chúng ta hiểu rằng “tính tương đối” là vấn đề càng hóc búa thì điện não đồ càng mạnh. Vậy là bản thân tư duy được thể hiện như một thể năng lượng, sản phẩm có thể đo được của một bộ máy phức tạp (gần gần như máy điện) nó chuyển hoá chất não thành lực. Huyền thoại Einstein biến ông thành một thiên tài chẳng mấy thần kỳ đến mức người ta nói về tư duy của ông như về lao động chức năng chẳng khác gì sản xuất ra xúc xích bằng máy, xay ngũ cốc hoặc nghiền quặng: ông sản xuất ra tư duy, liên tục như cối xay sản xuất ra bột, và cái chết với ông trước hết là sự ngừng lại của một chức năng được khu trú “Bộ óc mãnh liệt nhất đã ngừng tư duy”.

Bộ máy thiên tài ấy được coi như sản xuất ra những phương trình. Nhờ huyền thoại Einstein, thế giới đã thích thú tìm thấy lại hình ảnh tri thức được công thức hoá. Điều nghịch lý, thiên tài của con người càng được cụ thể hoá dưới các chủng loại của bộ óc người đó, thì sản phẩm của phát minh lại càng trở về với tình trạng thần kỳ, càng là hiện thân hình ảnh bí truyền cổ xưa về sự thông thái khép kín hoàn toàn trong vài con chữ. Có một điều bí mật duy nhất của thế giới, và điều bí mật ấy chỉ nằm trong một từ, vũ trụ là một cái kết sắt mà nhân loại tìm mã khoá: Einstein gần như đã tìm ra, đấy là huyền thoại Einstein; người ta thấy lại ở đấy tất cả những chủ đề nhận thức: tính nhất thể của tự nhiên, khả năng lý tưởng về một thế giới căn bản hoàn nguyên, sức mạnh khai mở của từ ngữ, cuộc vật lộn từ xa xưa của một điều bí mật và một ngôn từ, ý niệm cho rằng sự hiểu biết tổng thể chỉ có thể được phát hiện ra tức khắc, như ổ khoá đột nhiên bật mở sau hàng ngàn năm hí hoáy chẳng ăn thua. Phương trình có tính chất lịch sử $E = mc^2$, do tính chất đơn giản bất ngờ, hầu như thể hiện đầy đủ ý niệm thuần tuý về chiếc chìa khoá, trần trụi, dài và hẹp, chỉ bằng một thứ kim loại, mở dễ dàng như có phép thần thông cánh cửa mà thiên hạ đã loay hoay từ nhiều thế kỷ. Các tranh ảnh nêu rõ điều đó. Einstein, *được chụp ảnh*, đứng bên một chiếc bảng đen đặc kín những ký hiệu toán học nhìn vào thấy ngay là phức tạp; nhưng Einstein *được vẽ*, nghĩa là đi vào truyền thuyết, thì tay vẫn đang cầm viên phấn, vừa mới viết trên chiếc bảng còn trống trơn, như không chuẩn bị, cái công thức thần kỳ của thế giới. Như vậy là huyền thoại tôn trọng tính chất các phần việc: sự nghiên cứu theo nghĩa đích thực làm chuyển động các bánh xe cơ giới, trung khu của nó là một cơ quan hoàn toàn vật chất chỉ quái dị ở tính chất phức tạp về phương diện điều khiển học của nó mà thôi; sự khám phá, trái lại, thuộc bản chất thần kỳ, nó giản dị như một thể nguyên sơ, như một chất bản nguyên, hòn đá tảng của các nhà huyền bí học, nước nhựa đường của Berkeley*, khí ô-xy của Schelling*.

Nhưng vì thế giới cứ tiếp diễn, vì sự nghiên cứu vẫn luôn luôn phong phú, và cũng vì phải dành phần cho Thượng đế, nên một thất bại nào đấy của Einstein là cần thiết: Einstein chết, theo như người ta nói, mà chưa xác

minh được “cái phương trình chứa đựng bí mật của thế giới”. Vậy là cuối cùng thế giới đã cường lại, điều bí mật vừa mở ra đã khép vào luôn, mã khoá không đầy đủ. Như vậy Einstein thoả mãn hoàn toàn huyền thoại, nó bất chấp các mâu thuẫn, miễn rằng nó thiết lập được tình trạng an toàn thoả mái: đồng thời vừa là pháp sư vừa là bộ máy, vừa là người thường xuyên tìm kiếm, vừa là người phát kiến chưa toại nguyện, khởi động cái tốt nhất và cái xấu nhất, bộ óc và lương tâm, Einstein hoàn thành những mơ ước trái ngược nhau nhất, dung hoà một cách huyền thoại quyền lực vô tận của con người đối với tự nhiên và “tính tất yếu” của một điều thiêng liêng mà con người chưa thể bác bỏ.

Người-phóng

NGƯỜI-PHÓNG là phi công máy bay phản lực. Tạp chí *Match* đã chỉ rõ người đó thuộc một chủng tộc mới của ngành hàng không, gần với người máy hơn là anh hùng. Dầu sao ở người-phóng vẫn còn sót lại nhiều yếu tố của Parsifal mà ta sắp thấy đây. Nhưng nổi bật trước hết trong huyền thoại *jet-man*^{*} là sự loại bỏ tốc độ; chẳng có gì trong truyền thuyết ám chỉ cụ thể tới tốc độ cả. Đến đây cần đi vào một nghịch lý mà tất cả mọi người đều sẵn lòng chấp nhận, và thậm chí còn xem như một bằng chứng của tính hiện đại; nghịch lý ấy là tốc độ quá lớn quay về trạng thái nghỉ; viên phi công-anh hùng khác người ở huyền thoại về tốc độ cảm nhận được, về khoảng không gian vun vút băng qua, về chuyển động ngây ngất; còn *jet-man* thì sẽ được xác định bởi cảm giác bản thể như đứng yên tại chỗ (“ở 2.000 km trên giờ, như dừng nghỉ, chẳng còn cảm giác nào về tốc độ nữa”), dường như thiên hướng quá quắt của anh ta chính là ở chỗ *vượt qua* chuyển động, là đi nhanh hơn tốc độ. Huyền thoại giờ đây từ bỏ mọi hình ảnh về lướt qua bên ngoài mà đề cập đến cảm nhận bản thể thuần túy: sự chuyển động không còn là nhận thức bằng mắt các điểm và các diện. Nó đã trở thành một thứ rối loạn theo chiều thẳng đứng, tạo bởi những co rút, tối sầm, khiếp sợ và ngất xỉu; nó không còn là chuyển động trượt, mà là sự phá phách bên trong, bối rối khủng khiếp, khủng hoảng bất động của ý thức cơ thể.

Tất nhiên đến mức ấy huyền thoại về phi công mất đi mọi tính nhân bản. Người anh hùng của tốc độ cổ điển trước đây có thể vẫn là một “người lương thiện” khi sự chuyển động đối với anh ta là một thành tích phụ, để đạt được chỉ đòi hỏi duy nhất lòng dũng cảm mà thôi: người ta đi nhanh bởi ráng sức, như một tài tử nhanh nhẹn, chứ không như một tay chuyên nghiệp, người ta tìm kiếm “sự ngây ngất”, người ta đến với chuyển động, mang theo đạo lý cổ truyền kích thích nhận thức về chuyển động và cho phép nâng thành triết lý. Chừng nào tốc độ là cuộc *phiêu lưu* thì nó gắn phi công với cả loạt những vai trò con người.

Còn *jet-man* thì dường như không biết đến phiêu lưu cũng chẳng biết đến số phận, mà chỉ là một thân phận; đã thế thân phận ấy mới thoát nhìn lại mang tính chất nhân chủng hơn là con người: về phương diện huyền thoại mà nói, người-phóng được xác định bởi lòng dũng cảm không bằng bởi trọng lượng cơ thể, chế độ ăn uống và các thói quen của anh ta (tiết độ, thanh đạm, chay tịnh). Tính chất đặc thù về chủng tộc của anh ta lộ rõ ở hình thái: bộ áo liền quần chống-G bằng ni lông có thể làm phồng và chiếc mũ nhả bóng choàng cho người-phóng một bộ da mới khiến “ngay đến mẹ đẻ có lẽ cũng không nhận ra”. Đó là sự chuyển đổi chủng tộc thật sự, xem ra càng dễ chấp nhận vì khoa học viễn tưởng đã lan truyền sự chuyển đổi giống loài ấy: mọi sự diễn ra như thể đã có biến đổi đột ngột giữa những sinh linh cũ của nhân loại-cánh quạt và các sinh linh mới của nhân loại-phản lực.

Tuy là huyền thoại mới về bộ máy khoa học, thực ra ở đây chỉ có sự chuyển dịch đơn giản của cái thiêng liêng mà thôi: tiếp nối kỷ nguyên thánh nhân liệt truyện (các Thánh và các Tử vì đạo của hàng không – cánh quạt) là giai đoạn tu viện: và chỉ riêng những quy định ban đầu về chế độ ăn uống có vẻ đã mang ý nghĩa tu hành: chay tịnh và tiết độ, xa lánh các thú vui, sống chung với nhau, quần áo đồng phục, tất cả nhằm mục đích thể hiện, trong huyền thoại người-phóng, tính dễ uốn nắn của cơ thể, sự phục tùng của cơ thể đối với những mục đích tập thể (các mục đích ấy và chẳng cũng kín đáo lập lòe), và chính sự phục tùng ấy là điều hy sinh để đạt tính chất độc đáo kỳ lạ của thân phận phi nhân. Cuối cùng xã hội tìm thấy lại ở người-phóng giao ước thông thần học xưa kia là muốn có quyền lực thì phải tu luyện khổ hạnh, muốn vươn lên thành á thánh thì phải trả giá bằng “hạnh phúc” trần gian. Tình cảnh của *jet-man* thể hiện rõ rệt đáng dấp thiên hướng tu hành đến mức bản thân tình cảnh ấy là cái giá của những hành xác tiên quyết, những bước đường thụ pháp, nhằm thử thách người xin vào tu viện (vào phòng không trọng lượng, vào máy quay ly tâm). Ngay đến Huấn luyện gia, tóc hoa râm, vô danh, bí hiểm, cũng hoàn toàn biểu thị vị tu sĩ cần có để truyền thụ bí pháp. Còn về khả năng chịu đựng, chúng ta

được biết rõ không phải là chịu đựng về thể chất, cũng như trong mọi sự thụ pháp: chiến thắng các thử thách tiên quyết nói đúng ra là thành quả của tư chất tinh thần, người đủ tư cách để được phóng lên thì cũng như những kẻ khác được gọi về với Chúa.

Mọi chuyện sẽ tầm thường nếu như đây chỉ là người anh hùng truyền thống mà cái giá chỉ là lái máy bay nhưng không rời bỏ chất nhân loại của mình (Saint-Exupéry* nhà văn, Lindbergh* mặc bộ comlê). Nhưng, đặc trưng huyền thoại của người-phóng là không giữ lại bất cứ yếu tố lãng mạn và cá biệt nào của vai trò thiêng liêng, song không vì thế mà buông rơi vai trò. Tuy người-phóng, như tên gọi, đồng nhất với tính thụ động thuần túy (còn gì trở trở và bị động hơn là một vật *bị phóng đi?*), anh ta dẫu sao vẫn tìm thấy qua huyền thoại đáng dấp của một chủng tộc tưởng tượng, thiên giới, nhờ tu luyện khổ hạnh mà có những đặc thù, và dường như là kết quả của một thứ thoả hiệp về nhân chủng giữa con người và những cư dân sao Hoả. Người-phóng là một anh hùng được vật thể hoá dường như cho đến ngày nay loài người vẫn chỉ có thể quan niệm được trên trời là nơi có những vật thể nửa vời mà thôi.

Racine là Racine

“Thị hiếu, đó là thị hiếu”

Bouvard và Pécuchet^{*}

TÔI đã chỉ ra rằng giai cấp tiểu tư sản đặc biệt ưa thích những lập luận trùng ngôn (*Một xu là một xu*, v.v.). Đây là kiểu lập luận thú vị, rất thường gặp trong lĩnh vực nghệ thuật: “*Athalie* là một vở kịch của Racine”, một nữ nghệ sĩ của nhà hát Comédie Française đã gọi lại như thế trước khi giới thiệu vở diễn mới của mình.

Trước hết phải ghi nhận là trong cách nói đó có một chút tuyên chiến (với “các nhà ngữ pháp, các nhà bàn cãi, các nhà chú giải, các nhà tu hành, các nhà văn và các nghệ sĩ”, những người đã bình luận Racine). Quả thật phép trùng ngôn bao giờ cũng mang tính gây gổ: nó biểu thị sự đoạn tuyệt bức bối giữa trí tuệ với đối tượng, mỗi đe dọa đầy cao ngạo về một trật tự ở đây người ta chẳng nghĩ ngợi gì nữa. Các nhà trùng ngôn của chúng ta chẳng khác gì những ông chủ đột ngột kéo giạt dây xích chó: đừng nên để cho tư duy phạm vi quá rộng, thiên hạ đầy những lý do lý tưởng đáng ngờ và phù phiếm, cần phải hãm lý sự của họ lại, thu ngắn dây xích vào khoảng cách một thực tại có thể đo đếm được. Người ta bắt đầu nghĩ về Racine ư? Nguy to: nhà trùng ngôn diên tiết cắt phăng tất cả những gì mọc lên chung quanh mình, chúng có thể bóp nghẹt mình.

Trong lời tuyên bố của nữ nghệ sĩ kia, người ta nhận ra ngôn ngữ của kẻ thù quen thuộc thường gặp ở đây, đó là thuyết chống chủ trí. Người ta nghe đã nhàm tai: nhiều trí tuệ quá có hại, triết lý là thứ biệt ngữ vô tích sự, cần phải dành chỗ cho tình cảm, trực giác, cái hồn nhiên, sự giản dị, nhiều tính trí tuệ quá thì nghệ thuật sẽ chết, trí tuệ không phải là một phẩm chất nghệ sĩ, các nhà sáng tạo lỗi lạc là những người dựa vào kinh nghiệm, tác phẩm nghệ thuật vượt ra khỏi hệ thống, tóm lại lý trí thuần túy thì cần cỗi. Người ta biết rằng cuộc chiến chống lại trí tuệ luôn luôn tiến hành nhân

danh *lương tri*, và thực ra là áp dụng vào Racine kiểu “nhận thức” Poujade chủ nghĩa, mà người ta đã nói đến ở đây. Cũng như kinh tế tổng quát của nước Pháp chỉ là mơ mộng so với chế độ thuế khoá ở đất nước này, thực tế duy nhất được lương tri của ông Poujade phát hiện, cả lịch sử văn học và lịch sử tư duy, tóm lại toàn bộ lịch sử, chỉ là ảo ảnh trí thức so với một Racine hoàn toàn đơn giản, cũng “cụ thể” như chế độ thuế khoá.

Các nhà trùng ngôn của chúng ta cũng vịn vào tính chất hồn nhiên như thuyết chống chủ trí. Chính là dựa trên thứ vũ khí là sự giản dị tuyệt trần mà người ta cho rằng thấy được chính xác Racine hơn; ta biết chủ đề bí truyền cổ xưa: trinh nữ, đứa trẻ, những kẻ mộc mạc và thuần khiết là những người sáng suốt hơn ai. Trong trường hợp Racine, viện dẫn đến “tính giản dị” đạt được hai mục đích: một mặt người ta chống lại những phù phiếm của lối chú giải mang tính trí thức, và mặt khác, điều này tuy nhiên ít tranh cãi, người ta đòi phải nghiên cứu cặn kẽ nghệ thuật Racine (sự trong sáng tuyệt vời của Racine), khiến tất cả những ai tiếp cận ông phải tuân theo một *kỷ luật* (điều hát: *nghệ thuật sinh ra từ khổ luyện...*).

Cuối cùng, trong trùng ngôn của nữ diễn viên kia có điều mà người ta có thể gọi là huyền thoại phê bình tìm lại. Các nhà phê bình bản chất luận của chúng ta dốc thời giờ vào việc tìm lại “chân lý” của những thiên tài quá khứ; đối với họ. Văn học là một kho rộng lớn chứa các đồ vật thất lạc, người ta đến đó để đi câu. Người ta tìm lại được gì ở đấy, chẳng ai biết, lợi thế lớn của phương pháp trùng ngôn chính là chẳng phải nói ra. Và chẳng các nhà trùng ngôn của chúng ta chắc sẽ hết sức bối rối nếu phải tiến xa hơn: Racine thế thôi, độ không của Racine, còn có gì nữa đâu. Chỉ có những Racine-tính-từ: những Racine-Thơ-thuần-tuý, những Racine-Tâm-hùm (Montherlant*), những Racine-Kinh-thánh (Racine của Bà Véra Korène), những Racine-Đam-mê, những Racine-miêu-tả-con-người-vốn-là-như-thế. v.v.. Tóm lại, Racine luôn luôn là cái gì khác ngoài Racine, và điều đó khiến cho phép trùng ngôn về Racine trở nên hết sức hảo huyền. Chỉ ít người ta hiểu rằng định nghĩa trống rỗng như vậy đem lại cho những kẻ vênh vang huơ nó lên một kiểu an tâm chào lui, thoả mãn là đã bênh vực

chân lý về Racine song chẳng phải chuốc lấy bất cứ rủi ro nào mà mọi nghiên cứu ít nhiều thiết thực về chân lý dứt khoát phải gánh chịu: phép trùng ngôn miễn phải đưa ra những ý kiến, mà đồng thời còn huênh hoang xem sự phóng túng đó như một quy tắc đạo đức cứng rắn; do vậy mà nó được hoan nghênh: sự lười biếng được đôn lên hàng bắt buộc. Racine, đó là Racine: sự an toàn tuyệt vời của cái rỗng không.

Billy Graham ở Trường đua xe đạp mùa đông

BAO NHIÊU nhà truyền giáo đã cho chúng ta biết về các tập tục tín ngưỡng của những “Người nguyên thủy” nên thật đáng tiếc nếu không có một thầy phù thủy người Papou tới Trường đua xe đạp Mùa đông để đến lượt mình kể cho chúng ta nghe buổi lễ do Tiến sĩ Graham chủ trì mang tên chiến dịch truyền bá kinh Phúc âm. Dầu sao ở đây có chất liệu nhân chủng học lý thú, dường như là kế thừa những tín ngưỡng “man di”, bởi vì người ta thấy xuất hiện lại dưới dạng trực tiếp ba giai đoạn lớn của mọi hoạt động tín ngưỡng: Chờ đợi, Âm thị, Thụ pháp.

Billy Graham để mọi người phải chờ đợi: những bài thánh ca, những lời cầu khẩn, cả ngàn những bài nói vụn vặt vô tích sự được giao phó cho các mục sư lèm nhèm hoặc các ông bầu Mỹ (trình diễn vui nhộn của cả nhóm: nhạc công dương cầm Smith, đến từ Toronto, nghệ sĩ độc tấu Beverley, đến từ Chicago bang Illinois, “nghệ sĩ của Đài phát thanh Mỹ hát kinh Phúc âm một cách tuyệt diệu”), tất cả rùm beng dạo đầu cho ông Tiến sĩ Graham được người ta cứ liên tục thông báo là ông tới mà nào có thấy ông đâu. Cuối cùng ông xuất hiện, nhưng là để khơi thêm tò mò, bởi vì bài nói đầu tiên của ông không phải là bài chính: ông chỉ chuẩn bị cho bản lời *Phán truyền* lát nữa sẽ tới. Và những màn phụ nữa kéo dài thêm sự chờ đợi, hun nóng cả phòng lên, ấn định trước tầm quan trọng tiên tri cho lời Phán truyền kia, lời Phán truyền, theo những truyền thống ưu tú của sân khấu, mở đầu bằng cách bắt mọi người sốt ruột trông chờ để sau đó ai nấy tin tưởng dễ dàng hơn.

Người ta nhận thấy ở giai đoạn đầu của buổi lễ ấy động lực xã hội học to lớn của Chờ đợi, mà Mauss^{*} đã nghiên cứu, và chúng ta cũng mới thấy gần đây ở Paris một minh chứng tại các buổi trình diễn thuật thôi miên của Grand Robert. Trong trường hợp ấy cũng thế, người ta cố lùi sự xuất hiện của pháp sư càng lâu càng tốt và bằng những động tác vờ vẩn lặp đi lặp lại, gây cho công chúng trạng thái hiếu kỳ bối rối nên sẵn sàng tưởng là nhìn thấy thật cái mà người ta bắt họ phải chờ đợi. Ở đây, ngay từ phút đầu tiên,

Billy Graham được giới thiệu như một nhà tiên tri thực thụ, người ta cầu khẩn Linh hồn đức Chúa vui lòng hiện xuống nhập vào ông, đặc biệt trong tối hôm ấy: đó là một người Thần cảm sắp lên tiếng, công chúng đến dự như bị ma ám: họ được khuyến dụ từ trước hãy tin những gì Billy Graham thốt ra chính là lời phán của thần linh.

Nếu quả thực Chúa phán qua miệng của ông Tiến sĩ Graham, thì phải thừa nhận là Chúa ngốc lắm: lời Phán truyền nhạt nhẽo, ấu trĩ đến kinh ngạc. Dù thế nào đi nữa, chắc chắn Chúa không còn là người theo thuyết Thomas d'Aquin^{*}, người ghê tởm lô-gích: lời Phán truyền gồm một lô một lốc những khẳng định đứt quãng, chẳng ăn nhập với nhau, và chẳng có nội dung gì khác ngoài tính chất trùng ngôn (*Chúa là Chúa*). Giáo sĩ dòng Đức Bà kém cỏi nhất, mục sư kinh viện nhất cũng được xem là những trí thức suy đồi bên cạnh ông Tiến sĩ Graham. Các nhà báo, bị lừa bởi cách trang trí mang phong cách tân giáo của buổi lễ (thánh ca, cầu nguyện, thuyết giáo, ban phước), bị ru ngủ bởi vẻ trịnh trọng mơn man đặc thù của buổi lễ đạo Tin lành, đã ca ngợi thái độ mực thước của Tiến sĩ Graham và nhóm của ông: người ta cứ tưởng sẽ chứng kiến một kiểu cách Mỹ quá đáng, với các gái nhảy, các nhạc jazz, các ẩn dụ vui nhộn và tân thời (vẫn có vài ba tiết mục như thế). Billy Graham chắc hẳn đã thanh lọc mọi cái vui nhộn ra khỏi buổi lễ, nhưng các tín đồ Tin lành Pháp đã lấy lại. Tuy nhiên không vì thế mà cung cách của Billy Graham đoạn tuyệt với cả một truyền thống thuyết pháp Cơ đốc giáo hoặc đạo Tin lành, kế thừa từ văn hoá cổ đại, và đó là truyền thống đòi hỏi thuyết phục. Đạo Thiên chúa ở phương Tây trong thuyết pháp luôn tuân thủ khuôn khổ tổng quát của tư duy kiểu Aristote^{*}, luôn chấp nhận hoà hợp với lý trí, ngay cả khi muốn thuyết phục người ta tin vào cái phi lý của đức tin. Cắt đứt với bao thế kỷ chủ nghĩa nhân văn (dẫu rằng các hình thái của nó có thể là đã trống rỗng và sáo mòn, mỗi bản khoản đến một người khác nơi ý thức chủ quan của mình hiếm khi vắng bóng trong giáo huấn cơ đốc giáo), ông Tiến sĩ Graham đem đến cho chúng ta phương pháp biến hoá kỳ ảo: ông đem ám thị thay cho thuyết phục: áp lực của cách nói năng, loại bỏ có hệ thống mọi nội dung duy lý trong lời lẽ,

không ngừng cắt đứt những mối dây lô-gích, ngôn từ lặp đi lặp lại, luôn huênh hoang đưa Kinh thánh ra như gã rao hàng quảng cáo dụng cụ mở hộp vạn năng, và đặc biệt là thái độ lạnh lùng, sự khinh miệt không che giấu đối với người khác, tất cả những thủ thuật ấy là bộ dụng cụ cổ điển của trò thôi miên ở rạp tạp kỹ: tôi nhắc lại, chẳng có khác biệt nào giữa Billy Graham và Grand Robert.

Và cũng như Grand Robert kết thúc buổi “chế ngự” công chúng bằng cách tuyển lựa đặc biệt, đưa lên sân khấu quanh ông ta những người được lựa chọn để thôi miên, ưu ái giao cho vài người thực hiện làm mẫu gây ấn tượng mạnh, Billy Graham cũng tôn vinh lời Phán truyền của mình bằng cách tách riêng ra một số người được Linh hồn triệu đến: đó là các tín đồ mới, tối hôm ấy ở Trường đua xe đạp Mùa đông, giữa những lời quảng cáo dung dịch Siêu hoà tan và Cognac Polignac, “đã tiếp Chúa Kitô” nhờ tác động của lời Phán truyền ma thuật, họ được đưa vào một phòng riêng, và thậm chí, nếu họ nói tiếng Anh, vào một nơi còn kín đáo hơn nữa: chẳng quan trọng chuyện gì diễn ra ở đây, ghi tên vào những bản danh sách cải đạo, lại thêm những bài thuyết pháp, trò chuyện về tôn giáo với các “cố vấn”, đây là giai đoạn để chính thức thay thế cho Thụ pháp.

Tất cả những điều này liên quan trực tiếp đến chúng ta: trước hết sự “thành công” của Billy Graham nói lên trạng thái tinh thần bấp bênh của giai cấp tiểu tư sản Pháp, dường như đây là tầng lớp chủ yếu tham dự các buổi lễ kia: tính chất dễ ngả theo những hình thái tư duy phi lô-gích và có tính chất thôi miên của đám công chúng ấy gợi cho ta thấy rằng trong nhóm xã hội này tồn tại cái mà người ta có thể gọi là tình huống phiêu lưu: một bộ phận giai cấp tiểu tư sản Pháp thậm chí không còn được bảo vệ bởi cái “lương tri” nổi tiếng, nó là hình thái công kích của ý thức giai cấp mình. Nhưng thế chưa phải là hết: Billy Graham và ê-kíp của ông ta đã nhấn rất mạnh và nhiều lần vào mục đích của chiến dịch này: đó là “thức tỉnh” nước Pháp (“Chúng tôi đã thấy Chúa làm những điều lớn lao ở Mỹ; sự thức tỉnh ở Paris chắc sẽ có ảnh hưởng bao la đến toàn thế giới.” – “Niềm ao ước của chúng tôi là một cái gì đó diễn ra ở Paris có những tiếng dội đến toàn thế

giới.”). Rõ ràng đây cũng chính là quan điểm của Eisenhower* trong những tuyên bố của ông về chủ nghĩa vô thần của người Pháp. Nước Pháp tiêu biểu trên thế giới ở tính chất duy lý, ở thái độ dửng dưng với đức tin, ở tinh thần vô tín ngưỡng của các nhà trí thức (luận điểm chung ở Mỹ và ở Vatican: luận điểm thực ra có phần quá đáng): cần phải thức tỉnh nước Pháp khỏi cơn mộng mị nguy hại ấy. Việc “cải hoá” của Paris tất nhiên có giá trị làm gương cho thế giới: Chủ nghĩa vô thần bị tôn giáo quật ngã ngay trong hang ổ của nó.

Chúng ta biết, thực ra đây là vấn đề chính trị: chủ nghĩa vô thần của nước Pháp làm cho Mỹ quan tâm chỉ vì đối với Mỹ, đó là bộ mặt báo trước của chủ nghĩa cộng sản. “Thức tỉnh” nước Pháp khỏi chủ nghĩa vô thần, chính là thức tỉnh nước Pháp khỏi sự quyến rũ của chủ nghĩa cộng sản. Chiến dịch của Billy Graham chỉ là một khâu của chủ nghĩa MacCarthy*.

Vụ án Dupriez

VỤ ÁN Gérard Dupriez (anh ta sát hại cha mẹ mình không rõ động cơ) cho thấy những mâu thuẫn rành rành trong ngành Tư pháp của chúng ta. Điều này là do lịch sử tiến triển không đồng đều: tư tưởng của con người đã thay đổi nhiều từ một trăm năm mươi năm nay, các khoa học mới về thăm dò tâm lý đã xuất hiện, nhưng bước tiến của một bộ phận Lịch sử đã không kéo theo thay đổi nào trong hệ thống các biện giải hình sự, bởi ngành Tư pháp là trực tiếp chịu ảnh hưởng của Nhà nước, và Nhà nước của chúng ta đã không đổi chủ từ khi ban bố luật hình sự.

Vì thế mà tội lỗi vẫn luôn luôn được ngành Tư pháp *xây dựng* theo những chuẩn mực của tâm lý học cổ điển: sự việc chỉ tồn tại như yếu tố trực tuyến của tính hợp lý, nó phải *hữu ích*, nếu không nó mất bản chất của nó, người ta không thể thừa nhận nó. Để có thể gọi tên hành động của Gérard Dupriez, thì cần phải tìm ra nguồn gốc: thế là toàn bộ vụ án đã lao theo hướng tìm kiếm một nguyên nhân, dù là nhỏ; luật sư bào chữa, nói một cách nghịch lý, chỉ còn việc quy cho tội lỗi ấy một thứ trạng thái tuyệt đối, hoàn toàn không xác định được, chính là biến nó thành một *tội lỗi không tên*.

Ủy viên công tố thì đã tìm ra một động cơ – ngay sau đó bị các chứng cứ phủ định: có lẽ cha mẹ của Gérard Dupriez đã phản đối cuộc hôn nhân của anh ta, vì thế mà anh ta giết bố mẹ. Vậy là ở đây chúng ta có một dẫn chứng về cái mà ngành Tư pháp xem là mối quan hệ nhân quả hình sự: cha mẹ của kẻ sát nhân đã tình cờ gây phiền hà: anh ta đã giết bố mẹ để loại bỏ trở ngại. Và ngay cả nếu anh ta giết bố mẹ vì tức giận, thì nỗi tức giận ấy vẫn cứ là một trạng thái hợp lý tính bởi vì nó trực tiếp phục vụ cho cái gì đấy (điều đó nói lên rằng dưới con mắt của ngành tư pháp, các hành vi tâm lý chưa phải là để đáp trả, do phản ứng tâm lý, mà luôn luôn vì lợi, do tính toán mà ra).

Vậy chỉ cần quy cho hành động nhằm mục đích có lợi một cách trừu tượng là đủ để gọi tên tội lỗi. Ủy viên công tố chỉ xem việc không tán thành cuộc hôn nhân của Gérard Dupriez là nguyên nhân dẫn đến trạng thái hầu như mất trí, là nổi tức giận; có quan trọng gì đâu là về mặt hợp lý mà nói (cái tính hợp lý vừa mới lúc này là căn cứ để buộc tội), tội phạm không thể hy vọng hành vi của mình đem lại bất cứ lợi ích gì (cuộc hôn nhân chắc chắn không thành do việc sát hại cha mẹ hơn là do sự phản đối của cha mẹ, bởi Gérard Dupriez đã chẳng làm gì để che giấu tội lỗi): ở đây người ta bằng lòng với tính nhân quả bị cắt cụt; điều quan trọng là nổi tức giận của Dupriez có lý do ở căn nguyên chứ không phải là hệ quả; người ta cho rằng trạng thái tinh thần của tội phạm đủ lô-gích để hiểu được tội lỗi của mình là hữu ích biết đâu đấy, nhưng lại không hiểu được những hậu quả thật sự của tội lỗi ấy. Nói cách khác, chỉ cần sự mất trí có căn nguyên *hợp lý* là đủ để người ta có thể gọi tên nó là tội lỗi. Tôi đã chỉ rõ tính chất của lý lẽ hình sự nhân nói về vụ án Dominici: nó thuộc lĩnh vực “tâm lý”, và vì thế cũng là thuộc lĩnh vực “văn chương”.

Các nhà tâm thần học không chấp nhận rằng một tội lỗi chẳng lý giải được thì không còn là tội lỗi, họ đã để cho bị cáo hoàn toàn chịu trách nhiệm, mới nhìn thoáng qua tưởng rằng như vậy là họ đối lập với các biện giải hình sự truyền thống: theo họ, thiếu quan hệ nhân quả không hề ngăn cản gọi tên vụ sát nhân là tội lỗi. Nói một cách nghịch lý, như vậy là ở đây tâm thần học bảo vệ quan niệm cho rằng con người kiểm soát được bản thân mình một cách tuyệt đối, và kẻ phạm tội là có tội, ngay cả trường hợp ở ngoài ranh giới của lý trí. Ngành Tư pháp (ủy viên công tố) đặt tội lỗi trên cơ sở nguyên nhân và như vậy là dành một phần nào cho khả năng mất trí; còn tâm thần học, chí ít là tâm thần học chính thống, dường như muốn lùi lại càng lâu càng tốt việc định nghĩa tình trạng điên cuồng, nó không thừa nhận bất cứ giá trị nào cho quyết định và bắt gặp lại phạm trù thần học cổ xưa về tự do ý chí; trong vụ án Dupriez, nó đóng vai trò của Giáo hội giao nộp cho thế tục (ngành Tư pháp) các bị cáo mà nó phải buông ra vì không thể quy họ vào bất kỳ “phạm trù” nào của mình; thậm chí để làm

việc ấy, nó tạo ra một phạm trù khuyết, chỉ có tên gọi mà thôi: đó là hư hỏng. Như vậy, đối diện với ngành Tư pháp sinh ra dưới thời tư sản, tất nhiên được dựng lên để duy lý hoá thế giới, phản ứng lại sự chi phối của thần linh hoặc vua chúa, và còn để lại dấu vết vai trò tiến bộ của nó nay không còn hợp thời, Tâm thần học chính thống kế tục quan niệm rất xa xưa về sự hư hỏng phải chịu trách nhiệm, và việc kết án nó cần phớt lờ mọi cố gắng giải thích. Chẳng hề tìm cách mở rộng lĩnh vực của mình, tâm thần học hợp luật định trả về cho đao phủ những kẻ mất trí mà ngành Tư pháp, có tính duy lý hơn song còn rụt rè, có lẽ chẳng đòi hỏi gì hơn là bỏ mặc.

Đây là vài mâu thuẫn của vụ án Dupriez: giữa Tư pháp và bào chữa; giữa tâm thần học và Tư pháp; giữa bào chữa và tâm thần học. Nhiều mâu thuẫn khác tồn tại ngay trong lòng của mỗi quyền lực ấy: Tư pháp, như ta đã thấy, tách rời một cách phi lý nguyên nhân ra khỏi kết cục, đi đến chỗ biện giải một tội lỗi tùy theo tính chất khủng khiếp; tâm thần học hợp luật định tự nguyện từ bỏ đối tượng của mình và giao trả kẻ sát nhân cho đao phủ, chính vào thời điểm các khoa học tâm lý ngày càng đảm trách phần lớn hơn trong con người; và việc bào chữa bản thân nó lại do dự giữa yêu sách của một *tâm thần học* tiên tiến muốn xem mỗi tội phạm như một kẻ mất trí, và giả thuyết về một “thế lực” ma quái chắc là sẽ bủa vây Dupriez, như vào những thời kỳ đẹp đẽ nhất của trò phù thủy (lời biện hộ của luật sư Maurice Garçon).

Những bức ảnh gây sốc

GENEVIÈVE SERREAU trong cuốn sách viết về Brecht nhắc đến tấm ảnh đăng trên tạp chí *Match*, ảnh chụp cảnh hành hình những người cộng sản Guatemala; bà ghi chú đúng đắn rằng tấm ảnh ấy bản thân nó không hề khủng khiếp, và nỗi kinh khủng là ở chỗ *chúng ta xem tấm ảnh ấy* từ trong lòng nền tự do của chúng ta; một cuộc triển lãm Những bức ảnh gây sốc ở phòng trưng bày Orsay, mà rất ít ảnh, đúng thế, gây sốc được cho chúng ta, đã chứng tỏ một cách nghịch lý là Geneviève Serreau nhận xét đúng: chẳng phải chỉ cần nhiếp ảnh gia *biểu đạt* nỗi kinh khủng với chúng ta là đủ để chúng ta cảm nhận được nó.

Phần lớn các bức ảnh được tập hợp ở đây nhằm tác động mạnh đến chúng ta lại chẳng gây được hiệu quả gì hết, bởi vì đúng là nhiếp ảnh gia đã thay thế chúng ta quá nhiều trong việc cấu tạo chủ đề của mình: anh ta hầu như luôn luôn *chồng chất* nỗi kinh khủng muốn giới thiệu với chúng ta, cố tình thêm thắt vào sự việc ngôn ngữ của kinh khủng, bằng các tương phản hoặc các tương đồng: một trong những bức ảnh ấy, chẳng hạn, đặt kề bên nhau đám đông lính tráng và một bãi đầy những đầu lâu; một bức ảnh khác giới thiệu với chúng ta một anh lính trẻ đang nhìn bộ xương người; lại một bức khác chụp đoàn tử tù hoặc tù nhân lúc đi cắt ngang qua một đàn cừu. Thế nhưng chẳng bức ảnh nào trong số những ảnh chụp quá khéo ấy tác động đến chúng ta. Chính vì đứng trước các bức ảnh đó, lần nào chúng ta cũng bị tước mất năng lực phán xét: họ đã rùng mình hộ chúng ta, họ đã suy nghĩ hộ chúng ta, họ đã phán xét hộ chúng ta: nhiếp ảnh gia chẳng để lại phần nào cho chúng ta cả – ngoài duy nhất quyền ngẫm nghĩ tán thành: chúng ta chỉ được gắn kết với những hình ảnh ấy bằng mối quan tâm về kỹ thuật mà thôi; chứa đầy chồng chất các chỉ dẫn bởi chính nghệ sĩ, những bức ảnh ấy chẳng còn chuyện gì với chúng ta, chúng ta không còn có thể *sáng tạo* sự đón nhận của chính chúng ta đối với món ăn tổng hợp ấy, nó đã được chính kẻ chế biến ra nó tiêu hoá một cách hoàn hảo.

Các nhiếp ảnh gia khác đã muốn làm chúng ta sửng sốt, vì không gây sốc được cho chúng ta, nhưng vẫn mắc phải sai lầm về nguyên tắc kia; chẳng hạn họ cố gắng dùng tài nghệ kỹ thuật lớn lao chớp lấy thời điểm hiếm hoi nhất của một động tác, cái đỉnh cao vút của nó, lúc cầu thủ bóng đá bay người lên, lúc nữ vận động viên thực hiện cú nhảy hay khi các đồ vật bốc lên khỏi mặt đất trong ngôi nhà có ma. Nhưng ngay cả ở đây, cảnh tượng tuy là trực tiếp và chẳng hề tạo bởi những yếu tố đối chọi nhau, vẫn được bố trí quá; việc chớp lấy thời điểm giây lát duy nhất ở đây vẫn có vẻ vô cớ, có dụng ý quá, xuất phát từ bản khoăn muốn nói lên một điều gì, và những hình ảnh rất đạt ấy chẳng hề có hiệu quả đối với chúng ta; niềm hứng thú chúng ta cảm thấy ở đây không vượt quá thời gian tiếp nhận tức thì: nó không có âm vang, không khuấy động, việc đón nhận của chúng ta khép lại quá sớm ở một ký hiệu đơn thuần; nhìn cảnh là thấy hết ngay, *hình thức diễn tả* của nó khiến chúng ta không còn phải tiếp nhận sâu sắc hình ảnh bức xúc; bị thu về trạng thái ngôn ngữ đơn thuần, bức ảnh không làm chúng ta bối rối.

Các họa sĩ cũng phải giải quyết chính vấn đề thời khắc cao vút, cực điểm ấy của động tác, nhưng họ đã giải quyết thành công hơn. Các họa sĩ thời Đế chế*, chẳng hạn, khi phải thể hiện lại những giây phút chớp nhoáng (con ngựa lồng lên, Napoléon dang cánh tay trên chiến trường v.v.) đã để cho động tác cái ký hiệu khuếch đại của tình trạng bất ổn định, người ta có thể gọi đó là cái *numen*, trạng thái sững lại trang trọng của một tư thế thực ra không thể cố định được trong thời gian: chính sự gia tăng ngưng đọng cái không thể nắm bắt được kia – về sau trong điện ảnh người ta sẽ gọi là *sự ăn ảnh* – là nơi nghệ thuật bắt đầu. Những con ngựa chồm lên đứng đứng khó tin, vị Hoàng đế trong tư thế động tác khó tin vì không thể thực hiện, việc thể hiện quá quắt, mà người ta cũng có thể gọi là khoa trương ấy, khiến việc đọc ký hiệu dường như thêm lúng túng, người xem tranh ngạc nhiên vì nó tác động đến nhận thức thì ít mà tác động đến thị giác thì nhiều, bởi lẽ cách thể hiện làm cho khán giả chú ý đến bề ngoài của cảnh tượng,

đến tác động của cảnh tượng vào thị giác, chứ không chú ý ngay lập tức đến sự biểu đạt của nó.

Phần lớn những bức ảnh gây sốc mà người ta trưng bày đều giả dối, chính vì chúng đã chọn trạng thái trung gian giữa sự việc đích thực và sự việc được nong lên: có dụng ý quá rõ nên không còn là ảnh chụp và chính xác quá nên không còn là hội họa, các bức ảnh gây sốc ấy vừa thiếu cái bức xúc của sự thật trần trụi vừa thiếu cái chân lý của nghệ thuật: người ta đã muốn biến chúng thành những ký hiệu thuần túy, mà không chấp nhận để cho các ký hiệu ấy ít ra có cái gì đó mơ hồ, chẳng hiểu được ngay. Do vậy mà những bức ảnh duy nhất gây sốc trong triển lãm (mà tôn chỉ vẫn rất đáng ca ngợi) lại chính là các bức ảnh thông tấn, với những cảnh tượng toát lên cái nhức nhối, sự trần trụi, thậm chí cả tính chất trì độn rành rành. Những người Guatemala bị xử bắn, nỗi đau đớn của cô vợ chưa cưới của Aduan Malki, anh chàng người Syrie bị sát hại, cái dùi cui của tên cảnh sát giơ lên, những hình ảnh ấy khiến ta ngạc nhiên, bởi vì mới nhìn thoáng qua chúng có vẻ xa lạ, hầu như bình lặng, chẳng ngang tầm với chuyện thực xảy ra: chỉ nhìn thôi thì chúng bị giảm nhẹ, bị tước mất cái *numen* mà các họa sĩ bố cục chắc thế nào cũng thêm vào (mà thế là chính đáng, bởi vì đây là hội họa). Thiếu đi cả chất thơ lẫn sự giải thích, nên cái *tự nhiên* của những hình ảnh ấy buộc người xem phải băn khoăn ghê gớm, phải tự mình đi vào phán xét mà không bị vướng víu bởi sự hiện diện như đấng chúa tể của nhiếp ảnh gia. Vấn đề ở đây chính là sự thanh lọc về mặt phê phán mà Brecht đòi hỏi, chứ không còn là sự tẩy rửa về mặt xúc cảm như trong trường hợp hội họa chủ đề: có lẽ ta gặp lại ở đây hai phạm trù cái sử thi và cái bi đát. Ảnh chụp đúng sự thật dẫn đến bức xúc về nỗi kinh khủng, chứ không dẫn đến chính nỗi kinh khủng ấy.

Hai huyền thoại về nền Sân khấu Trề

NẾU xét đoán căn cứ vào Cuộc thi các đoàn Nghệ thuật Trề mới đây thì nền sân khấu trẻ lao vào kế thừa các huyền thoại của sân khấu cũ (khiến ta không còn có thể biết được rõ ràng chỗ khác nhau giữa hai nền sân khấu ấy). Chẳng hạn người ta biết rằng trong sân khấu tư sản, diễn viên bị nhân vật “ngẫu nhiên” phải tỏ ra dục vọng ngùn ngụt bốc cháy thực sự. Cần phải “sôi lên” bằng bất cứ giá nào, nghĩa là phải đồng thời vừa cháy lên vừa toả ra; do đó mà loại cháy ấy có các dạng ẩm ướt. Trong một vở kịch mới (đã nhận được Giải thưởng), hai diễn viên nam đã toả nước ra đủ loại, nước mắt, mồ hôi, nước bọt. Người ta có cảm tưởng được chứng kiến cảnh gia công cố sức kinh khủng của cơ thể, vận xoắn khủng khiếp các sợi tế bào, như thể dục vọng là tấm bọt biển lớn ẩm ướt bị nhà soạn kịch vắt ép không nường tay. Người ta hiểu rõ ý định của cơn bão táp nội tạng ấy: biến “tâm lý” thành một hiện tượng về lượng, buộc tiếng cười hoặc nỗi đau phải mang các hình thái đo đếm đơn giản, sao cho bản thân dục vọng cũng trở thành hàng hoá như các hàng hoá khác, một thứ để buôn bán, đưa vào hệ thống tính toán trao đổi: tôi bỏ tiền của tôi vào xem kịch, để xứng với đồng tiền ấy, tôi đòi hỏi một dục vọng thấy được rõ ràng, có thể đo đếm, đại để như vậy; và nếu diễn viên đong đo đầy đặn, nếu anh ta biết vận dụng cơ thể mình không gian lận trước mắt tôi, nếu tôi không thể nghi ngờ công phu khó nhọc của anh, thì tôi sẽ tuyên bố anh là diễn viên xuất sắc, tôi sẽ biểu lộ với anh niềm vui của tôi đã đặt tiền bạc vào một tài năng chẳng những không cuốn mất tiền mà còn trả lại cho tôi nhiều gấp trăm lần dưới dạng nước mắt và mồ hôi thực sự. Lợi ích lớn của sự bốc cháy là thuộc lĩnh vực kinh tế: lãi suất tiền bạc của tôi bỏ ra xem kịch rốt cuộc có thể kiểm soát được.

Tất nhiên, sự bốc cháy của diễn viên được tô điểm bằng những lý lẽ tinh thần: diễn viên nộp mình cho con quỷ nhà hát, anh ta hy sinh bản thân mình, anh ta để cho nhân vật ngẫu nhiên từ trong ruột trong gan; sự hào phóng của anh, việc anh cống hiến bản thân mình cho Nghệ thuật, anh ra

công cố sức vận dụng cơ bắp, những điều ấy đều đáng thương xót, đáng cảm phục; người ta ghi nhận lao lực cơ bắp ấy của anh, và khi đã mệt nhoài, thể dịch cạn kiệt chẳng còn gì, anh chào kết thúc, khán giả vỗ tay hoan hô anh như người lập kỷ lục nhin đói hoặc cử tạ, khán giả ngậm đề nghị anh ta đi bồi dưỡng để lấy lại sức, để hồi phục cái chất nội tại của anh, thay mới tất cả chất nước mà anh đã đong ra cho ngang giá với cái dục vọng chúng ta đã mua của anh. Tôi không nghĩ có ai trong công chúng tư sản cưỡng lại sự “hy sinh” rõ ràng đến thế, và tôi tin rằng một diễn viên biết khóc hoặc đổ mồ hôi trên sân khấu thì chắc chắn bao giờ cũng lôi cuốn: nỗi cực nhọc rành rành của anh ta khiến khán giả không còn xét đoán xa hơn nữa.

Món thừa kế đáng tiếc khác của sân khấu tư sản là huyền thoại về tìm tòi. Các nhà dàn cảnh già dặn trong nghề nhờ đó mà nổi tiếng tăm. Dựng vở *La Locandiera*^{*}, có đoàn kịch trẻ ở hồi kịch nào cũng rùng các đồ đạc từ trên trần xuống. Rõ ràng đó là điều bất ngờ, và khán giả ai nấy đều reo lên thán phục sáng kiến: đáng tiếc sáng kiến đó hoàn toàn vô tích sự, rõ ràng chỉ là do trí tưởng tượng xui khiến trong tình thế tuyệt vọng muốn có cái mới với bất cứ giá nào; vì ngày nay người ta đã khai thác hết các biện pháp giả tạo dựng phong cảnh, vì chủ nghĩa hiện đại và khuynh hướng tiên phong đã khiến chúng ta bão hoà với những thay đổi đập vào mắt như có anh đầy tớ – táo bạo đến thế là cùng – đem kê ba chiếc ghế tựa và một chiếc ghế bành ngay trước mũi khán giả, người ta liền cầu viện đến khoảng trống cuối cùng, đó là cái trần. Cách làm là vô cố, thuần tuý là chủ nghĩa hình thức, nhưng nó chẳng quan trọng gì mấy: dưới con mắt khán giả tư sản, việc dàn cảnh bao giờ cũng chỉ là kỹ thuật của sự tìm tòi mà thôi, và một số nhà “dàn cảnh” rất sẵn lòng chiều theo những đòi hỏi ấy: họ đành bày đặt ra. Ngay cả ở đây nữa, sân khấu của chúng ta vẫn dựa trên quy luật khắt khe của đối chác: chỉ cần kinh phí mà các nhà dàn cảnh bỏ ra thấy được rõ ràng, ai cũng có thể kiểm soát được hiệu suất tấm vé của mình, và như thế cũng là đủ: do đó mà nảy sinh một nền nghệ thuật tiến hành công

việc cần kíp đầu tiên và bộc lộ trước hết như một chuỗi cách quăng – và thế là tính toán được – những thành công về phương diện hình thức.

Cũng như sự bốc cháy của diễn viên, sự “tìm tòi” cũng được biện minh là không vụ lợi: người ta tìm cách bảo lãnh cho nó bằng “phong cách”: rỗng các đồ đạc từ trần nhà xuống sẽ được xem như cách làm thoải mái, hài hoà với không khí hết sức bất kính mà lâu nay người ta gán cho hài kịch ứng tác^{*}. Tất nhiên, phong cách hầu như bao giờ cũng là cái cố nhằm né tránh những động cơ sâu xa của vở kịch: bảo một vở hài kịch của Goldoni có phong cách thuần tuý “Italia” (những trò hề, những kịch điệu bộ, những màu sắc loè loẹt, những mặt nạ che nửa mặt, những cung cách khúm núm và cách ăn nói láu ta láu táu), đó là cách dễ dãi để được miễn trách nhiệm về nội dung xã hội hoặc lịch sử của tác phẩm, là cách để tháo gỡ nỗi xung đột gay gắt của những quan hệ công dân, nói tóm lại đó là huyền hoặc.

Người ta sẽ nói mãi cũng không đủ về những tác hại của “phong cách” đối với các sân khấu tư sản của chúng ta. Phong cách tha thứ cho hết, miễn cho hết, và nhất là miễn cho khỏi phải suy ngẫm về phương diện lịch sử; nó giam hãm khán giả lệ thuộc vào chủ nghĩa hình thức thuần tuý, đến mức bản thân những cuộc cách mạng về “phong cách” cũng chỉ là về hình thức mà thôi: nhà dàn cảnh tiền phong sẽ là người dám thay thế phong cách này bằng phong cách khác (mà chẳng bao giờ đụng đến nội dung thực sự của vở kịch nữa), dám chuyển đổi, như Barrault trong vở *Orestie*^{*}, tính chất kinh viện bi kịch thành lễ hội da đen. Nhưng vậy thì vẫn như nhau và thay phong cách này bằng phong cách khác thì cũng chẳng tiến đến đâu cả: Eschyle tác giả tộc người Bantou thì giả dối cũng chẳng kém gì Eschyle tác giả tư sản. Trong nghệ thuật sân khấu, phong cách là một kỹ thuật thoát ly.

Cuộc đua xe đạp Vòng quanh nước Pháp như bản anh hùng ca

CÓ một danh mục Cuộc đua Vòng quanh nước Pháp mà riêng bản thân nó đã cho ta thấy Cuộc đua là một bản anh hùng ca lớn. Tên các tay đua dường như phần lớn đến từ thời xưa thời xưa khi nòi giống chỉ vang lên qua một số ít âm vị tiêu biểu (Brankart le Franc, Bobet le Francien, Robic le Celte, Ruiz l'Ibère, Darrigade le Gascon^{*}). Thế rồi các tên tuổi đó trở đi trở lại mãi trong suốt cuộc đua đầy biến cố ngẫu nhiên, chúng tạo thành những điểm cố định có nhiệm vụ gắn kết sức bền bỉ nhất thời, sôi nổi với bản chất vững chắc của các tính cách lớn, như thể con người trước hết là một cái tên nó làm chủ được các sự kiện: Brankart, Geminiani, Lauredi, Antonin Rolland, các tên tuổi đó giống như những ký hiệu đại số biểu thị giá trị, sự trung thực, thói phản trắc hoặc tính kiên cường. Khi Tên của tay đua đồng thời vừa bao hàm nội dung vừa được tinh lược thì nó tạo thành hình ảnh chủ yếu của ngôn ngữ thơ ca thực sự, cho chúng ta biết về một thế giới rồi cuộc không cần thiết miêu tả nữa. Sự kết tinh dần dà những phẩm chất của tay đua vào cái âm của tên anh ta rồi cuộc làm tiêu tan hết ngôn ngữ định tính: lúc bắt đầu nổi danh, các tay đua còn được gọi kèm theo một tính từ chỉ bản chất. Về sau, điều đó không còn cần thiết. Người ta nói Coletto hào hoa hoặc Van Dongen người Batave^{*}; còn với Louison Bobet, người ta chẳng thêm gì nữa.

Thực ra, việc giảm thiểu tên gọi là cách đi vào lĩnh vực anh hùng ca: Bobet trở thành Louison, Lauredi thành Nello và Raphael Geminiani, nhân vật nhiều đức tính vì vừa *tốt bụng* vừa *can trường* thì khi được gọi là Ralph, khi được gọi là Gem. Những tên gọi ấy nhẹ nhàng, hơi âu yếm và hơi bồ bã; chỉ với một âm tiết, chúng nói lên giá trị siêu phàm và sự mật thiết rất người đời, nhà báo tiếp xúc thân tình, phần nào như các nhà thơ La Mã đến với César^{*} hoặc Mécène^{*}. Tên gọi ngắn gọn của tay đua xe đạp là hỗn hợp của chất bồ bã, chất ngưỡng mộ và chất đặc quyền như dân chúng ngưỡng nhìn các thần thánh.

Tên gọi gọn nhẹ thật sự được mọi người biết đến; nhờ nó mà tay đua được bước vào tiền sảnh của các anh hùng. Bởi vì địa điểm anh hùng ca thực thụ không phải là chiến trận, mà là lều bạt, là trước quảng trường nơi chiến binh nung nấu các ý định của mình, từ nơi đó chiến binh thét lên những lời lăng mạ, những lời thách thức và những lời tâm tình. Cuộc Đua vòng quanh nước Pháp biết rất rõ niềm vinh quang ấy của cuộc sống riêng tư giả tạo, nơi điều lăng nhục và cảnh ôm hôn là những hình thức gia tăng của mối quan hệ giữa người với người: trong một chuyến đi săn ở vùng Bretagne*, Bobet, hào hiệp, đã công khai chìa bàn tay ra với Lauredi, và Lauredi cũng công khai chẳng kém từ chối không chịu bắt tay. Các xích mích như trong những thiên anh hùng ca của Homère* ấy đối trọng với những lời các ông lớn tâng bốc lẫn nhau bên trên đám công chúng. Bobet nói với Koblet: “tao tiếc cho mày”, và riêng cái từ đó cũng phác ra thế giới anh hùng ca, nơi kẻ thù chỉ được xác lập căn cứ vào mức độ lòng quý mến của người ta đối với mình. Chính vì trong cuộc Đua vòng quanh nước Pháp có rất nhiều vết tích thần phục, cái quy chế có thể nói là kết nối da thịt với nhau giữa người với người, Người ta ôm hôn nhau rất nhiều trong cuộc Đua. Marcel Bidot, chỉ đạo viên kỹ thuật của đoàn Pháp, ôm hôn Gem sau một chiến thắng, và Antonin Rolland đặt một cái hôn nồng nhiệt lên chiếc má hòm của chính tay Geminiani ấy. Ôm hôn ở đây là biểu hiện tâm trạng vô cùng sáng khoái trước thế giới anh hùng ca hoàn hảo vừa xong. Trái lại, cần tránh sáp nhập vào niềm hạnh phúc anh em ấy tất cả những tình cảm bè lũ trối dậy giữa các thành viên trong cùng một đoàn; những tình cảm ấy hỗn độn hơn nhiều. Thực ra, sự hoàn hảo của các mối quan hệ công khai chỉ có thể diễn ra giữa những ông lớn; khi các “đầy tớ” bước ra sân khấu là anh hùng ca thoái hoá thành tiểu thuyết ngay.

Đến như địa bàn của cuộc Đua cũng hoàn toàn lệ thuộc vào tính thiết yếu anh hùng ca của thử thách. Các môi trường và địa hình được nhân cách hoá, bởi vì chính là con người phải đo sức với chúng và cũng như trong mọi anh hùng ca, cuộc đối chọi cần thiết là phải diễn ra giữa những thế lực ngang tài ngang sức: vậy con người được thiên nhiên hoá, Thiên nhiên

được nhân tính hoá. Các đường dốc thì hiểm độc, rút lại thành những “tỷ lệ phần trăm” ương ngạnh hoặc chết người, và các chặng đường, chặng nào trong cuộc Đua cũng có tính thống nhất của một chương tiểu thuyết (thực vậy, vấn đề là một tiến trình anh hùng ca, một phép cộng những gian nan quyết liệt, chứ không phải là diễn biến biện chứng của một xung đột duy nhất, như trong tiến trình bi kịch), các chặng đường trước hết là những nhân vật thực thụ, hết kẻ thù này đến kẻ thù khác, được cá thể hoá bằng cách hỗn hợp hình thái và tinh thần, điều đó xác định Thiên nhiên anh hùng ca. Chặng đua bù xù, nhầy nhụa, nắng cháy, lờm chờm, v.v., toàn những tính từ chỉ tính chất thuộc lĩnh vực hiện sinh và nhằm nói lên rằng tay đua đương đầu, không phải với khó khăn này hay khác về thiên nhiên, mà là với yếu tố hiện sinh thật sự, một yếu tố thực thể, mà anh đồng thời vừa phải nhận thức vừa phải phán đoán.

Tay đua bắt gặp trong Thiên nhiên môi trường sống động nơi anh trao đổi dinh dưỡng và ảnh hưởng. Chặng dọc bờ biển kia (Le Havre-Dieppe) sẽ “có i-ốt”, sẽ mang lại cho cuộc đua nghị lực và màu sắc; chặng khác (miền Bắc) gồm những con đường lát đá, sẽ là món ăn cứng đanh, xương xẩu: chặng ấy sẽ đích thị là “khó nhá”; chặng khác nữa (Briançon-Monaco), toàn nham thạch, như thời tiền sử, sẽ vít tay đua lại. Tất cả các chặng ấy đều đặt vấn đề phải tiêu hoá, tất cả bằng thao tác thơ ca thật sự đều được xem như chất liệu sâu xa, và đối mặt với các chặng ấy, tay đua mò mẫm tìm cách tự xác định mình như một con người tổng thể đương đầu với một Thiên nhiên-chất liệu, chứ không phải chỉ là Thiên nhiên-đối tượng. Do vậy điều quan trọng là các động tác tiếp cận chất liệu: tay đua luôn được thể hiện ở trạng thái nhấn chìm chứ không phải ở trạng thái chạy: anh ta nhào xuống, anh ta băng qua, anh ta bay, anh ta xâm nhập, chính mỗi ràng buộc với mặt đất xác định anh ta, thường là những lúc kinh hoàng và cận kề cái chết (*cú đổ dốc khủng khiếp trên Monte-Carlo, canh bạc trên dãy Esterel*).

Chặng đua bị nhân cách hoá mãnh liệt nhất là chặng núi Ventoux. Các đèo cao trên dãy Alpes hoặc dãy Pyrénées, dù cheo leo đến mấy, vẫn chỉ là những đường hẻm; chúng được cảm nhận như các vật thể phải băng qua;

đèo là cái hố, nó khó được gọi là người; còn núi Ventoux thì đúng là núi, đó là một vị chúa ác, phải liều mạng thôi. Đích thực là Moloch^{*}, bạo chúa của các tay đua, hẳn chẳng bao giờ tha thứ cho những kẻ yếu đuối, hẳn đòi phải cống nạp những chịu đựng quá quắt. Về hình thể, núi Ventoux thật kinh người: hói trọc (bị chứng vẩy cứng da đầu, từ *équipe* bảo thể), hẳn chính là linh hồn của Khô khan; khí hậu khắc nghiệt của hẻm (hẻm là bản chất của khí hậu hơn là một không gian địa lý) khiến hẻm trở thành mảnh đất chết tiệt, nơi thử thách của người anh hùng, một cái gì đó như địa ngục trên cao, ở đây tay đua sẽ xác định cứu tinh của mình là đâu: anh ta sẽ chiến thắng con rồng, hoặc nhờ một vị thần giúp đỡ (Gaul, *bạn của Phoebus*), hoặc chỉ thuần túy nhờ vào sự dũng mãnh vô song, đem đối chọi với vị chúa ác kia một con quỷ còn cứng cổ hơn (Bobet, *quỷ Satan của xe đạp*).

Vậy là cuộc Đua vòng quanh nước Pháp có địa bàn anh hùng ca Homère thật sự. Cũng như trong *Odyssée*, ở đây cuộc đua vừa là chuyến đi dài đầy thử thách vừa là cuộc thám hiểm toàn diện các ranh giới thế gian. Ulysse^{*} đã nhiều lần đến tận các cổng Trời^{*}. Cuộc Đua cũng thế đi sượt qua nhiều điểm ngoài cõi trần gian; người ta kể rằng trên núi Ventoux họ đã rời hành tinh Trái đất, họ đã tiếp cận với các vì tinh tú xa lạ. Qua địa bàn của nó, cuộc Đua là việc tổng kiểm kê các cõi nhân gian; và nếu ta sử dụng lại sơ đồ nào đấy của Vichy về Lịch sử, cuộc Đua biểu thị cái thời điểm nhập nhằng nơi con người nhân cách hoá mạnh mẽ Tự nhiên để công kích nó dễ hơn và dễ dàng thoát khỏi nó hơn.

Đương nhiên, việc gắn kết tay đua với Tự nhiên nhân dạng ấy chỉ có thể diễn ra thông qua những con đường nửa hư nửa thực. Cuộc Đua thường thực hiện năng lượng Thần linh. Sức mạnh mà tay đua có được để đương đầu với Trái đất. Người có thể có hai dạng: đó là *tư thế*, trạng thái cao hơn lấy đà, sự cân bằng chủ chốt giữa tính chất của cơ bắp, độ nhạy bén của trí tuệ, ý chí của tính cách; và bước *nhảy vọt*, là luồng điện thực sự mà các tay đua được thần thánh ưu ái thỉnh thoảng truyền cho khiến những lúc ấy họ thực hiện được các kỳ tích siêu phàm. Bước *nhảy vọt* có liên quan đến lĩnh vực siêu nhiên, con người thành công chừng nào được một vị thần giúp đỡ:

đó là bước *nhảy vọt* mà bà mẹ của Brankart đến giáo đường Chartres cầu xin Nữ thánh Đồng Trinh cho con trai bà, và Charly Gaul, người được hưởng vô vàn ân sủng, chính là chuyên gia *nhảy vọt*; anh nhận được luồng điện do chốc chốc lại giao tiếp với các thần thánh; đôi khi các thần thánh nhập vào anh và anh làm cho mọi người thần phục; đôi khi các thần thánh rời bỏ anh, bước nhảy vọt cạn kiệt. Charly chẳng còn làm được gì nên hồn nữa.

Có một kiểu chơi nhại kinh khủng bước *nhảy vọt*, đó là cho dùng thuốc kích thích: cho tay đua dùng thuốc kích thích cũng là có tội, cũng phạm thượng như muốn bắt chước Thượng đế; đó là đánh cắp đặc quyền có tia lửa của Thượng đế. Và Thượng đế lúc đó biết trả thù: anh chàng Malléjac tội nghiệp biết rõ là dùng chất kích thích dẫn đến chỗ phát điên (hình phạt những kẻ đánh cắp lửa). Trái lại, Bobet lạnh lùng, duy lý, chẳng mấy khi biết đến bước *nhảy vọt*: đó là một đầu óc mạnh mẽ, tự mình làm công việc của mình; Bobet, chuyên gia về *tư thế*, là một anh hùng hoàn toàn mang chất người, không nhờ cậy gì vào siêu nhiên và giành các chiến thắng chỉ do những phẩm chất trần thế, được tăng cường nhờ chất nhân văn cao độ: đó là ý chí. Gaul là hiện thân của cái Chí tôn, cái Thiêng liêng, cái Kỳ diệu, sự Tuyển lựa, việc hiệp lực với các thần thánh; Bobet là hiện thân của cái Chính trực, cái Chất người. Bobet chối từ các thần thánh, Bobet làm rạn vỡ đạo lý của chỉ con người mà thôi. Gaul là một thượng đẳng thần, Bobet là kẻ mang tầm vóc Prométhée, đó là một Sisyphe* rất có thể xô đổ tảng đá lên chính các thần thánh đã xử phạt y chỉ được phép là một con người tuyệt vời.

Tính năng động của cuộc Đua thì rõ ràng diễn ra như một cuộc chiến, nhưng là một cuộc đối đầu đặc biệt, cuộc chiến chỉ gay cấn ở bối cảnh hoặc các chặng của nó, chứ nói đúng ra không phải ở các trận giao tranh. Tất nhiên, cuộc Đua có thể so sánh với một đạo quân hiện đại ở tầm quan trọng của các khí tài và con số các lính pháo thủ; cuộc Đua có đoạn gây chết chóc, có những lúc cả nước lo sợ (nước Pháp bị bao vây bởi các *corridori* của Signor Binda, lãnh đạo đoàn đua *Squadra* của Italia), và người anh

hùng đối mặt với thử thách trong trạng thái như César, gần với cái bình tĩnh thần thánh quen thuộc với Napoléon của Hugo* (“Gem mắt sáng quắc nhào xuống cái dốc nguy hiểm trên Monte-Carlo”). Tuy nhiên không vì thế mà chuyện xung đột trở nên khó nắm bắt và chẳng xảy ra trong một quãng thời gian. Trong thực tế, tính năng động của cuộc Đua chỉ diễn ra ở bốn động thái: dẫn đầu, bám riết, bứt phá và suy sụp. *Dẫn đầu* là hành vi gay go nhất, mà cũng vô tích sự nhất; dẫn đầu là luôn luôn hy sinh mình; đó là tính chất anh hùng thuần túy, nhằm tỏ rõ tính cách hơn là bảo đảm kết quả; trong cuộc Đua, vinh quang không trao thưởng trực tiếp, nó thường bị cắt giảm bởi các chiến thuật tập thể. *Bám riết*, trái lại, bao giờ cũng có chút hèn nhát và chút phản trắc, do tính chất muốn ngoi lên chẳng quan tâm đến danh dự: bám riết dai dẳng, gây phiền nhiễu, rõ ràng là thuộc về cái ác (hỗ thẹn cho những “kẻ mút bánh xe”). *Bứt phá* là giai đoạn nên thơ, nhằm biểu dương sự đơn độc có dụng ý, và lại ít hiệu quả, vì hầu như luôn luôn bị bắt kịp, nhưng vẫn vẻ vang vì danh dự hão (một mình bứt lên của tay đua Tây Ban Nha Alomar: rập người xuống, bốc lên cao của người anh hùng theo kiểu Montherlant). *Suy sụp* báo trước sự bỏ cuộc đua, nó luôn luôn khủng khiếp, nó khiến người ta buồn rầu như cuộc thua chạy tán loạn: ở chặng núi Ventoux, một số suy sụp mang tính chất “Hiroshima”. Bốn động thái ấy rõ ràng được kịch tính hoá, được miêu tả bằng từ vựng khoa trương của *cơ biến động*: thường thường một trong số mấy động thái ấy, được hình tượng hoá, để lại tên cho chặng đua, cũng như cho chương của một tiểu thuyết (Nhan đề: *Kubler guồng pê-đan hối hả*). Vai trò của ngôn ngữ ở đây vô cùng to lớn, chính nó đem lại cho sự kiện, vốn không nắm bắt được vì không ngừng bị tiêu tan trong thời gian, tính chất gia tăng anh hùng ca nhờ đó mà sự kiện được kết tinh.

Cuộc Đua có đạo lý mập mờ: những đòi hỏi có tính chất hiệp sĩ không ngừng kết hợp với các nhắc nhở tàn bạo của đầu óc chỉ cốt thành công. Đó là đạo lý không biết hoặc không muốn lựa chọn giữa được khen ngợi là tận tâm tận lực với việc sử dụng những kinh nghiệm cần thiết. Sự *hy sinh* của một tay đua vì thành công của toàn đội, dù là do tự ý mình hay do lệnh của

chỉ huy (chỉ đạo viên kỹ thuật) luôn luôn được tán dương, nhưng bao giờ cũng có tranh cãi. Sự hy sinh là lớn lao, cao thượng, là minh chứng to lớn thể hiện đạo lý trọn vẹn trong thể thao đồng đội; nhưng nó cũng trái với một giá trị khác cần thiết cho truyền thuyết viên mãn của cuộc Đua: đó là tính chất hiện thực. *Người ta không xen tình cảm vào trong cuộc Đua*, đó là luật lệ để cho cảnh tượng gây hứng thú. Chính vì ở đây đạo lý hiệp sĩ được cảm nhận như nguy cơ của sự sắp đặt có thể có của số phận; cuộc Đua hết sức tránh tất cả những gì xem ra có thể chi phối từ trước cái ngẫu nhiên trần trụi, tàn bạo của trận đấu. *Các cuộc chơi không được làm sẵn*, cuộc Đua là sự đối đầu của các tính cách, nó cần đến một đạo lý của cá nhân, của cuộc chiến đơn độc cho sự sống còn: cái lúng túng và mối quan tâm của các nhà báo là làm thế nào để cuộc Đua chưa biết kết quả ra sao: trong suốt cuộc Đua năm 1955, người ta không tán thành về việc ai cũng tin rằng Bobet chắc chắn sẽ thắng. Nhưng cuộc Đua cũng là môn thể thao, nó đòi hỏi đạo đức tập thể. Chính cái mâu thuẫn nói đúng ra chẳng bao giờ giải quyết được ấy buộc truyền thuyết phải luôn luôn bàn cãi và giải thích sự hy sinh, lần nào cũng phải nhắc nhở đạo đức hào hiệp là cơ sở của sự hy sinh kia. Chính vì hy sinh được cảm nhận như một giá trị tình cảm nên cần phải không mệt mỏi biện minh cho nó.

Chỉ đạo viên kỹ thuật đóng vai trò chủ yếu ở đây: ông ta bảo đảm mối liên kết giữa cứu cánh và các phương tiện, giữa lương tâm và tính thực dụng; ông ta là nhân tố biện chứng liên kết thực tế cái ác và sự cần thiết của nó trong một nỗi day dứt duy nhất. Marcel Bidot là chuyên gia của những tình huống kiểu Comeille ấy, khi ông phải hy sinh tay đua này cho tay đua khác trong cùng một đội, và thậm chí đôi khi còn bi đát hơn phải hy sinh một tay đua cho chính anh trai anh ta (hy sinh Jean cho Louison Bobet). Thực ra, Bidot chỉ tồn tại như hình ảnh hiện thực của một tính tất yếu thuộc lĩnh vực trí tuệ, và với danh nghĩa ấy, trong một thế giới về bản chất mang tính dục vọng, nó cần sự hiện thân độc lập. Công việc được phân chia rõ ràng: với mỗi nhóm mười tay đua, cần phải có một bộ óc thuần túy, mà vai trò lại không hề được ưu đãi, bởi trí tuệ ở đây mang tính chức năng, nó chỉ

có nhiệm vụ thể hiện cho mọi người thấy bản chất chiến lược của cuộc đua tranh: vậy Marcel Bidot rốt cuộc chỉ là một người giỏi phân tích tỉ mỉ, vai trò của anh là *trù tính*.

Đôi khi một tay đua gánh lấy trách nhiệm đầu não: đó chính là trường hợp Louison Bobet và “vai trò” độc đáo của anh ta tất cả là ở đây. Thông thường khả năng chiến lược của các tay đua rất yếu, không vượt quá kỹ xảo của vài ngón vớ vẩn thô thiển (Kubler pha trò để đánh lừa đối thủ). Trong trường hợp Bobet các vai trò gộp chung nháo nhào khiến anh nổi tiếng chẳng biết ở vai trò nào, còn mập mờ hơn cả sự nổi tiếng của một Coppi hay một Koblet: Bobet suy nghĩ nhiều quá, đó là *người thắng cuộc*, chứ không phải là *đấu thủ*.

Đầu óc trù tính giữa đạo lý hy sinh thuần túy và quy luật thắng thua nghiệt ngã thể hiện một lĩnh vực tinh thần hỗn hợp, đồng thời vừa ảo tưởng vừa hiện thực, được tạo nên bởi những vết tích của nền đạo đức học rất xa xưa, có tính chất phong kiến hoặc bi kịch, và những đòi hỏi mới, phù hợp với thế giới đua tranh tổng thể. Ý nghĩa căn bản của cuộc Đua chính là ở chỗ nhập nhằng ấy: sự hỗn hợp khéo léo giữa hai lý do được viện ra, lý do lý tưởng và lý do thực tế, khiến truyền thuyết che kín được những quyết định luận kinh tế trong bản anh hùng ca vĩ đại của chúng ta bằng một tấm voan vừa đáng kính vừa gây hứng thú.

Nhưng dù sự hy sinh có nhập nhằng thế nào đi nữa, cuối cùng nó cũng lấy lại được sự minh bạch khi truyền thuyết không ngừng kéo nó về trạng thái tâm lý thuần túy. Cuộc Đua được cứu vãn khỏi tình trạng bức mình muốn sao làm vậy, chính là nhờ ở chỗ theo định nghĩa, nó là *thế giới của những bản chất tính cách*. Tôi đã chỉ ra rằng những bản chất ấy được đề cao là do thuyết duy danh tuyệt diệu khiến tên tuổi của tay đua trở thành nơi lưu giữ lâu bền giá trị vĩnh hằng (Coletto, sự hào hoa; Geminiani, tính chất đều đặn; Lauredi, thói phản trắc v.v.). *Cuộc Đua là sự xung đột không rõ ràng của những thực thể rõ ràng*; thiên nhiên, phong tục, văn học và các quy chế lần lượt khiến những thực thể ấy có liên quan cái nọ với cái kia: cũng như các nguyên tử, chúng sượt qua nhau, ngoắc vào nhau, đẩy nhau,

và chính từ cái trò đó mà anh hùng ca nảy sinh. Lát nữa dưới đây tôi đưa ra lớp từ vựng về tính cách của các tay đua, những người chỉ ít đã có được một giá trị ngữ nghĩa chắc chắn: mọi người có thể tin vào hệ thống loại hình ấy, nó bền vững, qua đó chúng ta biết được các thực thể. Ta có thể nói rằng ở đây, cũng như trong hài kịch cổ điển, và đặc biệt là hài kịch ứng tác, nhưng theo cách xây dựng khác hẳn (diễn tiến hài kịch vẫn là diễn tiến của một vở kịch dựa trên xung đột, trong khi diễn tiến của cuộc Đua là diễn tiến của câu chuyện trong tiểu thuyết), cảnh tượng nảy sinh từ những quan hệ lạ lùng giữa người với người: các thực thể va chạm nhau theo đủ các dạng có thể có.

Tôi tin rằng cuộc Đua là bằng chứng rõ rệt nhất xưa nay về một huyền thoại tổng thể, do đó mà mập mờ: cuộc Đua vừa là huyền thoại biểu hiện vừa là huyền thoại phóng chiếu, cùng một lúc vừa hiện thực vừa ảo tưởng. Cuộc Đua thể hiện và giải phóng người Pháp thông qua một câu chuyện duy nhất trong đó những trò bịp bợm truyền thống (tâm lý của các thực thể, đạo lý của trận đấu, ma thuật của các thành phần và các lực lượng, tôn ti trật tự của người trên kẻ dưới) pha trộn với những hình thái lợi ích thiết thực, với hình ảnh ảo tưởng về một thế giới khăng khăng tìm cách hoà giải, bằng cảnh tượng hoàn toàn minh bạch, với những quan hệ giữa con người, mọi người và Thiên nhiên. Điều tệ hại trong cuộc Đua, đó là cơ sở, là những động cơ kinh tế, là cái lợi cuối cùng của cuộc thử thách, cội nguồn sinh ra những viện cớ về tư tưởng. Dầu sao cuộc Đua vẫn là sự kiện quốc gia hấp dẫn, trong chừng mực bản anh hùng ca thể hiện cái khoảnh khắc mong manh của Lịch sử khi con người, mặc dù vụng về, bị lừa gạt, thông qua những chuyện chẳng trong sạch gì, vẫn thấy trước theo cách của mình sự tương ứng hoàn toàn giữa mình với cộng đồng và vũ trụ.

Từ vựng của các tay đua (1955)

Bobet (Jean). Tay đua kèm với Louison cũng là âm bản của Louison; anh là người hy sinh lớn của cuộc Đua. Anh phải hy sinh toàn bộ cá nhân mình cho ông anh, “vì tình anh em”. Tay đua ấy, luôn luôn nản lòng, có một nhược điểm trầm trọng: anh ta suy nghĩ. Tính chất trí thức có chứng

chỉ của anh (anh là giáo viên tiếng Anh và đeo cặp kính to sụ) khiến anh có đầu óc sáng suốt tẻ nhạt: anh phân tích nhược điểm của mình và ngẫm nghĩ thấy mất đi lợi thế của hệ thống cơ bắp vượt trội so với hệ thống cơ bắp của ông anh. Đó là một *con người phức tạp*, vậy là một con người không may.

Bobet (Louison). Bobet là một anh hùng tầm vóc Prométhée; anh có khí chất tuyệt vời của đô vật, có ý thức sắc bén về cách tổ chức, đó là một con người tính toán, anh thiết thực nhằm thẳng tới mục tiêu *chiến thắng*. Cái dở của anh, đó là tính chất suy lý mạnh mẽ (ít hơn so với ông em, vì anh chỉ đồ tú tài); anh có lúc lo lắng, có lúc lòng kiêu hãnh bị thương tổn: đó là một người hay cáu kỉnh. Năm 1955, anh phải đương đầu với sự đơn độc nặng nề: thiếu vắng Koblet và Coppi, phải vật lộn với những bóng ma của họ, không có những đối thủ công khai, anh lực lưỡng và đơn độc, tất cả đều là đe dọa đối với anh, mỗi nguy hiểm có thể xuất hiện từ khắp nơi (“Tôi xem ra cần phải có những Coppi, những Koblet, bởi vì chỉ có một mình được ưu ái thì gay go quá”). *Tính cách Bobet* xuất hiện khẳng định một kiểu tay đua rất đặc biệt, đã có sức mạnh lại có thêm óc phân tích và tính toán.

Brankart. Tượng trưng cho thế hệ trẻ đang lên. Đã có thể làm cho các bậc đàn anh lo lắng. Tay đua xe đạp tuyệt diệu, với ý chí tiến công không ngừng tái sinh.

Coletto. Tay đua hào hoa nhất của cuộc Đua.

Coppi. Anh hùng hoàn hảo. Cưỡi trên xe đạp, anh ta có đủ mọi đức tính. Bóng ma đáng sợ.

Darrigade. Tay gác cổng bạc bẽo nhưng có ích. Kẻ phục vụ sốt sắng của Sự nghiệp tam tài^{*}, và vì lý do đó, được tha thứ cái tội một kẻ mút bánh xe, một tên cai ngục hắc búa.

De Groot. Tay đua xe đạp đơn độc, lầm lì ít nói người Hà Lan.

Gaul. Vị thượng đẳng thần mới của núi non. Tay tráng niên vô tư lự, anh chàng đẹp như thiên thần, chàng trai mới lớn râu ria chưa có, mảnh dẻ và ngọt ngào, cậu thanh niên thiên tài, đó là Rimbaud của cuộc Đua. Có

những lúc thần thánh nhập vào Gaul; khi đó những năng khiếu siêu nhiên của anh đè nặng một mối đe dọa bí ẩn lên các đối thủ. Quà tặng thần thánh ban cho Gaul, đó là sự nhẹ nhàng: Gaul duyên dáng bốc lên cao và bay lượn (mà kỳ lạ là không hề phải cố gắng chút nào), anh mang đặc tính của loài chim hay máy bay (anh duyên dáng đậu xuống những đỉnh cao của núi Alpes và các bàn đạp của anh quay tít như chong chóng). Nhưng đôi khi thần thánh cũng rời bỏ anh, lúc đó cái nhìn của anh trở nên “lơ lảo một cách lạ lùng”. Cũng như mọi nhân vật huyền thoại có khả năng bay trên không trung hoặc đi trên nước, Gaul trở nên vụng về, bất lực khi ở mặt đất; năng khiếu trời cho của anh khiến anh lúng ta lúng túng (“Tôi không biết phóng xe cách nào khác ngoài cách trên núi non. Nhất là chỉ khi phóng xe lên dốc. Khi xuống dốc, tôi vụng về, *hoặc có thể là nhẹ quá*”).

Germiniani (tức Ralph hoặc Gem). Phóng xe hết sức đều đặn và có phần máy móc như một động cơ. Dân miền núi lương thiện nhưng không bốc lửa. Không may mắn và có thiện cảm. Ba hoa.

Hassenforder (tức Hassen Tuyệt diệu hoặc Hassen Cướp biển). Tay đua hung hăng và tự phụ (“Anh em nhà Bobet, tôi có mỗi thắng ở một cảng chân tôi”). Đó là một chiến binh hùng hực chỉ biết chiến đấu, chẳng bao giờ vờ vĩnh.

Koblet. Anh chàng guồng pê-đan duyên dáng có thể tự cho phép làm bất cứ điều gì, kể cả không tính toán những nỗ lực của mình. Đó là tay đua chống Bobet, ngay cả khi không có mặt, anh vẫn là cái bóng đáng gờm đối với Bobet, như Coppi.

Kubler (tức Ferdi hoặc Đại bàng miền Adziwil). Có góc có cạnh, lêu nhêu, khô khan và thất thường, Kubler thuộc loại bột phát. Động thái *bứt phá* của anh đôi khi bị nghi ngờ là không do thực lực (anh ta có sử dụng ma túy không?). Làm trò làm vẻ (cứ hễ thấy ai là anh lại ho sù sụ và đi khập khà khập khiễng). Vì là dân Thụy Sĩ, nên anh có quyền và có bốn phận nói tiếng Pháp giả cầy như các nhân vật gốc Teutons^{*} của Balzac và những

người ngoại quốc của Nữ bá tước De Ségur* (“Ferdì rủi ro, Gem luôn luôn bám sau Ferdì. Ferdì không bắt lên được”).

Lauredi. Đó là tay phản trắc, tay đáng nguyên rủa của cuộc Đua 55*. Vị thế ấy đã cho phép anh xử sự tàn bạo chẳng cần giấu giếm: anh đã muốn làm cho Bobet đau khổ bằng cách trở thành con đĩa ghê gớm bám riết sau bánh xe. Bị buộc phải bỏ cuộc: phải chẳng đấy là hình phạt? dù sao đi nữa, chắc chắn đấy là lời cảnh báo.

Molineris. Con người của cây số cuối cùng.

Rolland (Antonin). Dịu dàng, kiên cường, dễ gần. Tay đua đường trường chịu đựng gian khổ, đều đặn trong các thành tích. Gregarius của Bobet. Dẫn đầu gay gắt kiểu Comeille: có cần hy sinh anh ta không? Sự hy sinh tiêu biểu, bởi lẽ oan ức và cần thiết.

Sách Hướng dẫn Du lịch Xanh

SÁCH Hướng dẫn Du lịch Xanh hầu như chỉ biết đến phong cảnh ở dạng mỹ lệ. Tất cả những gì mấp mô khúc khuỷu là mỹ lệ. Ta bắt gặp lại ở đây khuynh hướng tư sản tán dương núi non, huyền thoại núi non cũ (có từ thế kỷ XIX) mà Gide đã kết hợp đúng đắn với đạo đức Thụy Sĩ – Tin lành và nó luôn luôn vận hành như sự pha trộn hỗn tạp thuyết tự nhiên và thuyết thanh giáo (tái tạo sức khoẻ nhờ không khí tinh khiết, những ý nghĩ đạo đức trước các đỉnh cao, sự lên cao được xem như ý thức công dân v.v.). Trong số những phong cảnh mà sách *Hướng dẫn Du lịch Xanh* ca ngợi là mỹ lệ, ta hiếm thấy có đồng bằng (chỉ được vớt vát khi người ta có thể nói rằng nó màu mỡ), và chẳng bao giờ có cao nguyên. Chỉ có núi non, thung lũng, đèo cao vực sâu, thác nước cuộn cuộn là có thể gia nhập vào danh thắng du lịch, chắc hẳn vì chúng dường như có thể góp phần vào tâm trạng nỗ lực và cô đơn. Vậy hành trình của sách *Hướng dẫn Du lịch Xanh* lộ rõ là sự bố trí công việc một cách kinh tế, dễ dàng thay thế cho chuyến đi giáo hoá. Như đã nói ở trên, huyền thoại *Hướng dẫn Du lịch Xanh* có từ thế kỷ trước, vào giai đoạn lịch sử khi giai cấp tư sản thường thức loại sản phẩm mới toanh là *mua* sự nỗ lực, là lưu giữ hình ảnh và tính năng của nỗ lực ấy mà chẳng phải vất vả cực nhọc gì. Vậy nên rất cuộc, rất lô-gích mà cũng rất ngớ ngẩn, phong cảnh bạc bẽo, thiếu tầm mắt bao la hoặc thiếu chất nhân loại, chỉ cứ lên mãi lên mãi, hết sức trái với hạnh phúc của chuyến du lịch, lại được xem là lý thú. Thậm chí, sách *Hướng dẫn Du lịch* còn có thể viết một cách lạnh lùng: “Con đường trở nên rất mỹ lệ (các đường hầm)”: chẳng ai nhìn thấy gì thì có hề chi, bởi lẽ đường hầm ở đây đã trở thành ký hiệu đầy đủ của núi non; đó là cổ phiếu tín dụng đủ mạnh để người ta chẳng băn khoăn gì nữa về khoản tiền mình bỏ ra.

Cảnh núi non trập trùng được tán dương đến mức huỷ hoại những loại cảnh quan khác thì chất nhân loại của xứ sở cũng biến mất để chỉ tập trung vào các công trình kiến trúc của nó. Với *Hướng dẫn Du lịch Xanh*, con người chỉ tồn tại như những “kiểu loại”, ở Tây Ban Nha chẳng hạn, xứ

Basque chỉ là một anh thủy thủ phiêu bạt, xứ Levantin là một bác làm vườn vui tính, xứ Catalan là một nhà buôn khôn khéo và xứ Cantabre là một dân vùng sơn cước tình cảm. Người ta lại bắt gặp ở đây con vi-rút cái cơ bản nằm tận đáy sâu mọi huyền thoại tư sản về con người (vì thế mà ta gặp nó luôn). Chủng tộc Tây Ban Nha do đó rút lại chỉ là một vũ khúc cổ điển bao la, một loại kịch ứng tác rất tài tình mà phương pháp loại hình học chẳng đáng tin cậy dùng để che đậy cảnh tượng thật của các thân phận, các giai cấp và các nghề nghiệp. Về phương diện xã hội, đối với *Hướng dẫn Du lịch Xanh*, con người chỉ tồn tại trên các xe lửa, chen chúc “lấn lộn” trong các toa hạng ba. Số còn lại chỉ có tính chất dẫn nhập, hợp thành bối cảnh thơ mộng dễ thương nhằm lôi kéo vào cái cơ bản của xứ sở là bộ sưu tập các công trình xây dựng của xứ sở ấy.

Không kể các đèo cao vực sâu hoang vu, là nơi tâm hồn khai phóng, nước Tây Ban Nha của *Hướng dẫn Du lịch Xanh* chỉ biết đến một không gian, không gian ấy đan dệt, qua vài khoảng trống không biết gọi tên là gì, một chuỗi san sát những nhà thờ, những kho đồ thánh, những tranh thờ, những thánh giá, những hộp bánh thánh, những tháp chuông (toàn là bát giác), những nhóm hình chạm trổ (Gia đình và Lao động), những cửa lớn phong cách rô-man, những gian giữa nhà thờ và những tượng chúa Jesus trên cây thánh giá to bằng người thật. Người ta thấy tất cả những công trình kiến trúc ấy đều thuộc tôn giáo, bởi theo quan điểm tư sản, hầu như không thể nào hình dung nổi một Lịch sử Nghệ thuật mà lại không mang tính chất Thiên chúa giáo và Cơ đốc giáo. Đạo Thiên chúa là nguồn cung cấp du lịch đầu tiên, và người ta đi du lịch chỉ để tham quan các nhà thờ. Trong trường hợp Tây Ban Nha, tính chất đế quốc chủ nghĩa ấy thật hài hước, bởi lẽ ở đây đạo cơ đốc thường được xem như một thế lực man di dã ngoặc ghê tởm huỷ hoại những thành tựu trước đó của nền văn minh Hồi giáo: nhà thờ Hồi giáo ở Cordoue với rừng cột trụ tuyệt vời luôn bị che khuất bởi các khối ban thờ lù lù, hoặc phong cảnh nào đấy bị biến dạng đi bởi bức tượng Đức Bà đồ sộ (của chế độ Franco^{*}) nhô ra trông rất chướng, điều này chắc khiến

cho dân tư sản Pháp hé thấy ít ra một lần trong đời là Thiên chúa giáo cũng có mặt trái lịch sử.

Nói chung, sách *Hướng dẫn Du lịch Xanh* chứng tỏ mọi miêu tả phân tích đều hão huyền, loại miêu tả ấy vừa không giải thích vừa không nêu được hiện tượng, nên trong thực tế nó chẳng giải đáp được bất cứ câu hỏi nào mà khách du lịch thời nay băn khoăn khi đi ngang qua một phong cảnh có thực, và *tồn tại lâu dài*. Việc lựa chọn các công trình kiến trúc vừa gạt bỏ thực tế mảnh đất và thực tế con người, chẳng cho biết gì về cái hiện có, tức là về cái có tính lịch sử, và do đó, bản thân công trình kiến trúc cũng trở thành khó hiểu, vì vậy ngớ ngẩn. Thế là cảnh tượng không ngừng từng bước tiêu tan, và sách *Hướng dẫn Du lịch* giống như mọi sự huyền hoặc là nói một đường làm một nẻo, trở thành phương tiện để người ta chẳng thấy được gì. Thu hẹp phạm vi vào việc miêu tả thế giới công trình kiến trúc và không có người ở, sách *Hướng dẫn Du lịch Xanh* thể hiện huyền thoại mà một bộ phận của chính giai cấp tư sản cũng đã ngán ngấm: không thể chối cãi được là du lịch đã trở nên (hoặc đã lại trở nên) cách tiếp cận con người chứ không còn là cách tiếp cận “văn hoá” nữa: những hình thái phong tục tập quán đời thường (có lẽ cũng như ở thế kỷ XVIII) lại là đối tượng chủ yếu của du lịch ngày nay, và địa lý nhân văn, đô thị, xã hội, kinh tế là khuôn khổ những gì ngày nay người ta thực sự muốn tìm hiểu, kể cả những điều phàm tục nhất. Bản thân sách *Hướng dẫn Du lịch Xanh* do đó chỉ còn là một huyền thoại tư sản đã phần nào lỗi thời, cái huyền thoại khẳng định Nghệ thuật (tôn giáo) là giá trị chủ yếu của văn hoá, nhưng lại chỉ xem những “tài sản” và “báu vật” văn hoá như việc yên tâm nhập kho các hàng hoá (lập ra các bảo tàng). Cách xử sự ấy nói lên một đòi hỏi kép: có được chứng cứ văn hoá càng “xa xôi” càng tốt, và giữ chặt chứng cứ ấy trong mạng lưới của hệ thống đo đếm được và có tính chất chiếm hữu, để bất cứ lúc nào người ta cũng có thể hạch toán cái khó nói nên lời. Do vậy mà huyền thoại du lịch ấy trở nên hoàn toàn lỗi thời, ngay trong lòng giai cấp tư sản, và tôi cho rằng nếu người ta giao công việc xây dựng một cuốn hướng dẫn du lịch mới, chẳng hạn giao cho các nữ biên tập viên của tạp chí

L'Express hoặc các biên tập viên của tạp chí *Match*, người ta sẽ thấy nổi lên những xứ sở khác hẳn, dù còn phải bàn cãi: tiếp theo nước Tây Ban Nha của Anquetil hoặc của Larousse sẽ là nước Tây Ban Nha của Siegfried, rồi đến nước Tây Ban Nha của Fourastié. Cứ xem như trong cuốn *Hướng dẫn Michelin*, số các phòng tắm và các dao đĩa khách sạn cạnh tranh với số các “đồ nghệ thuật quý hiếm” ra sao: những huyền thoại tư sản bản thân chúng cũng có các địa tầng khác nhau.

Quả thật là đối với nước Tây Ban Nha, việc miêu tả bưng bít và thụt lùi là phù hợp nhất với sách *Hướng dẫn* vốn tiềm tàng chủ nghĩa Franco. Ngoài những mẫu chuyện lịch sử đích thực (cũng hiếm và sơ sài thôi, vì ta biết rằng Lịch sử tư sản cũng chẳng tốt gì), các mẫu chuyện trong đó những người cộng hoà luôn luôn là những “kẻ cực đoan” đang cướp bóc các nhà thờ (nhưng chẳng hề nói đến Guernica*), trong khi những “người quốc gia” tốt bụng thì lúc nào cũng lo chuyện “giải phóng”, mà chỉ nhờ vào các “vận động chiến lược khôn khéo” và các cuộc “chống cự anh dũng”, tôi sẽ chỉ rõ sự nở rộ của huyền thoại viện lý do tuyệt vời, huyền thoại về *sự phồn vinh* của xứ sở: tất nhiên, đó là sự phồn vinh “theo số liệu thống kê” và “trên tổng thể” hoặc chính xác hơn “về thương mại”. Tất nhiên sách *Hướng dẫn Du lịch* không cho chúng ta biết sự phồn vinh đẹp đẽ ấy được phân phối như thế nào: chắc hẳn là theo thứ bậc tôn ti, bởi vì người ta muốn xác định rõ với chúng ta rằng “sự nỗ lực nghiêm túc và kiên trì của dân tộc ấy đã đi đến tận chỗ cải cách hệ thống chính trị, để có thể đạt được sự phục hưng bằng cách áp dụng trung thành những nguyên tắc trật tự và thứ bậc tôn ti vững chãi”.

Nữ ký giả nhìn thấu

BÁO CHÍ ngày nay hoàn toàn xem kỹ thuật là chính, và tuần báo của chúng ta là chốn pháp đình thật sự của Lương tâm và của Tư vấn như vào những thời kỳ huy hoàng nhất của các tu sĩ dòng Tên. Đó là luân lý hiện đại, có nghĩa không phải luân lý phóng túng, mà là luân lý được khoa học bảo đảm, do đó người ta đến hỏi ý kiến bậc đại hiền triết ít hơn là hỏi ý kiến chuyên gia. Vì vậy mỗi nội tạng trong cơ thể con người (bởi lẽ phải xuất phát từ cái cụ thể) có một kỹ thuật gia, vừa là giáo hoàng vừa là nhà đại thông thái: nha sĩ của Colgate cho răng miệng, thầy thuốc của “Bác sĩ ơi, xin trả lời tôi” cho bệnh chảy máu cam, các kỹ sư của xà phòng *Lux* cho da, một đức Cha dòng Dominique cho tâm hồn và nữ ký giả các tờ báo phụ nữ cho trái tim.

Trái tim là bộ phận cơ thể thuộc nữ tính. Do vậy xử lý với trái tim đòi hỏi phải đặc biệt tinh thông lĩnh vực tâm hồn chẳng kém gì thầy thuốc phụ khoa tinh thông lĩnh vực sinh lý. Nữ chuyên gia tư vấn có được vị trí ấy là nhờ tổng số những hiểu biết của mình về khoa tim học tâm hồn; tuy nhiên ở đây cũng cần có năng khiếu riêng biệt, dấu hiệu tự hào của chuyên gia thực hành ở Pháp như ta biết (chẳng hạn trước các đồng nghiệp Mỹ): đó chính là sự kết hợp giữa kinh nghiệm hết sức dài lâu gắn với tuổi tác đáng kính, và một Trái tim mãi mãi trẻ trung, có sự kết hợp ấy ở đây mới là khoa học. Vậy là nữ chuyên gia Tư vấn tâm tình bắt gặp một kiểu người Pháp lạ lùng, kiểu *người cau có tốt bụng*, sẵn có tính thẳng thắn lạnh mạnh (thậm chí có thể ăn nói nặng lời), có khả năng đối đáp hết sức nhạy bén, có cái khôn ngoan sáng suốt nhưng tự tin, mà tài năng thật sự và được che giấu một cách khiêm tốn, lại luôn toát lên nhờ hạt nhân hoà giải tinh thần tư sản: đó là *lương tri*.

Qua những gì mục báo Tâm tình muốn để lộ cho chúng ta biết thì các chị em đến tâm sự được cẩn thận tước bỏ hết mọi điều kiện: dưới lưỡi dao mổ vô tư của nhà giải phẫu, lai lịch xã hội của bệnh nhân chẳng cần được nêu lên, cũng vậy dưới con mắt của nữ chuyên gia Tư vấn, chỉ riêng trái

tim của người phụ nữ đến tâm sự là cần biết mà thôi. Bệnh nhân là phụ nữ, thế là đủ: hoàn cảnh xã hội ở đây được xử lý như một thực tế ký sinh vô dụng, có thể cản trở việc chữa chạy bản chất thuần túy của nữ giới. Chỉ có cánh đàn ông, nòi giống ở ngoài tạo thành “đề tài” của Tâm tình, theo nghĩa lô gích tự biện của thuật ngữ (điều mà người ta nói đến), là có quyền được giao tiếp xã hội (cần phải thế vì họ *sinh lợi*); vậy người ta có thể ấn định cho họ một khoảng trời, nói chung đó sẽ là khoảng trời của nhà công nghiệp đã thành đạt.

Nhân loại của mục Tâm tình tái hiện hệ thống loại hình về căn bản thuộc lĩnh vực pháp lý: chẳng hề đụng chạm đến mọi phong cách lãng mạn hoặc mọi thăm dò ít nhiều thực sự về cuộc sống trải nghiệm, nhân loại ấy cố men theo thật sát lĩnh vực ổn định của các bản chất, lĩnh vực của bộ Luật dân sự. Thế giới-phụ nữ được phân chia thành ba tầng lớp, với cương vị rõ rệt: *puella* (trinh nữ), *conjux* (phụ nữ có chồng) và *mulier* (phụ nữ không có chồng, hoặc goá chồng, hoặc ngoại tình, nhưng hiện nay chỉ có một mình và đã từng trải). Phía trước mặt có nhân loại bên ngoài, nhân loại chống lại hoặc nhân loại đe dọa: trước hết là *parentes* (cha mẹ), những người có *patria potestas*; rồi đến *vir*, anh chồng hoặc anh đàn ông, anh ta cũng nắm giữ quyền thiêng liêng bắt phụ nữ phục tùng mình. Ta thấy khá rõ rằng mặc dầu có cơ chế như tiểu thuyết, thế giới của Tâm tình không phải do tùy tiện: dù thế nào thì nó cũng luôn luôn tái hiện những quan hệ pháp lý cố định. Ngay cả khi nó xưng *em* với giọng náo nức nhất hoặc ngây thơ nhất, nhân loại của mục báo này *tiên quyết* chỉ tồn tại như phép cộng của một số nhỏ những thành phần xác định, được định danh, chính là các thành phần của thiết chế gia đình; Mục báo lấy Gia đình làm chuẩn mực ngay trong lúc dường như nó đặt cho mình nhiệm vụ giải phóng khi phơi bày những chuyện rắc rối bất tận trong gia đình.

Trong thế giới những bản chất ấy, chính phụ nữ có bản chất là bị đe dọa, đôi khi bị cha mẹ đe dọa, thường xuyên hơn bị người đàn ông đe dọa; trong cả hai trường hợp, hôn nhân được pháp lý công nhận là sự cứu vãn, giải quyết khủng hoảng; dù trường hợp người đàn ông là kẻ ngoại tình,

hoặc là kẻ quyền rũ (mối đe dọa và chẳng khó xác định) hoặc là kẻ ngang ngược, chính hôn nhân xem như khế ước xã hội của chiếm hữu là thứ thuốc chữa bách bệnh. Nhưng trong trường hợp trì hoãn hoặc thất bại (và theo định nghĩa đây là lúc Tâm tình can thiệp) ngay việc xác định mục đích của hôn nhân cũng đòi hỏi phải có các cách xử lý bù đắp phi thực tế: tất cả những vắc-xin của mục báo này chống lại các chuyện tấn công hoặc bỏ rơi của người đàn ông đều nhằm đề cao sự thất bại, hoặc bằng cách tôn nó lên như sự hy sinh (im lặng, đừng nghĩ đến nữa, tốt bụng, hy vọng), hoặc bằng cách *hậu quyết* sẽ truy đòi lại sau như sự tự do thuần túy (bình tĩnh, làm việc, coi thường đàn ông, phụ nữ chung vai sát cánh với nhau).

Như vậy, mặc dầu bề ngoài có những mâu thuẫn thế nào đi nữa, luân lý của mục Tâm tình không bao giờ lấy làm chuẩn mực cho Phụ nữ thân phận nào khác ngoài thân phận ăn bám: chỉ có hôn nhân ghi nhận về mặt pháp lý là làm cho họ tồn tại mà thôi, ở đây ta lại thấy chính cái cơ cấu của khuê phòng, được xác định như sự tự do khép kín dưới con mắt giám sát bên ngoài của người đàn ông. Mục Tâm tình xác lập vững chãi hơn bao giờ hết Phụ nữ như loài động vật đặc biệt, tập đoàn ăn bám, muốn làm gì thì làm trong khuôn khổ, mà biên độ chật hẹp bao giờ cũng do thành phần giám hộ (ông *vir*) quy định. Thân phận ăn bám ấy, được duy trì dưới danh nghĩa kèn rong trống mở Độc lập Nữ giới, tất nhiên kéo theo sự bất lực hoàn toàn không còn tìm ra ngã nào giao lưu với thế giới thực tại được nữa: dựa vào thẩm quyền với những giới hạn được nêu lên một cách trung thực, nữ chuyên gia Tư vấn luôn luôn từ chối quyết định về những vấn đề có vẻ vượt quá các chức năng đặc thù của Tâm tình Chị em: sự thẳng thắn dùng lại một cách kín đáo trước ngưỡng cửa của vấn đề phân biệt chủng tộc hay vấn đề tôn giáo; chính vì thực ra ở đây chỉ là liều vắc-xin với chức năng rõ ràng; vai trò của nữ chuyên gia Tư vấn là góp phần tiêm vào một thứ luân lý lệ thuộc thủ cựu: người ta ấn định cho nữ chuyên gia Tư vấn tất cả tiềm năng giải phóng nữ giới: các chị em phụ nữ được tự do theo uỷ quyền. Tự do bề ngoài của các lời khuyên thay cho tự do thật sự của các hành vi:

người ta có vẻ nói lỏng một chút về luân lý để nắm chắc hơn những đạo lý cơ cấu của xã hội.

Nghệ thuật trang trí món ăn

TỜ BÁO *Elle* (kho tàng huyền thoại thực thụ) hầu như tuần nào cũng cho chúng ta một bức ảnh đẹp tô màu về một món ăn được trang trí: món gà gô non vàng óng điểm những trái anh đào, món gà giò nấu đông hồng phớt, món tôm tẩm bột còn giữ lại khoanh vỏ tôm đỏ chót, món sáclốt* được tô điểm những hình vẽ bằng mút trái cây, món bánh giênoa* nhiều màu v.v..

Trong nghệ thuật trang trí món ăn ấy, chất liệu nổi trội là lớp bên trên: người ta rõ ràng tìm cách làm láng bóng, làm tròn trịa lớp trên mặt, tìm cách vùi giấu thức ăn dưới lớp trầm tích nhẵn nhụi của các loại nước sốt, các loại kem, các loại nước đường và các loại thạch. Hiển nhiên đó là do lớp bên trên có mục đích đập vào mắt người ta, và cách trình bày món ăn của báo *Elle* là cách trình bày món ăn thuần túy để thoả mãn thị giác, giác quan hết sức tao nhã. Thực vậy luôn luôn quan tâm đến lớp tráng bên trên là do có yêu cầu tao nhã. *Elle* là một tờ báo kiểu cách, chí ít là theo lời thiên hạ đồn đại, vai trò của nó là giới thiệu với quảng đại công chúng bình dân bạn đọc của báo (căn cứ vào những cuộc điều tra) chính cái ước mơ sang trọng; do đó mà xuất hiện kiểu phủ mặt và trang trí đĩa thức ăn, để luôn luôn làm giảm bớt hoặc thậm chí che khuất bản chất nguyên sơ của các món ăn, chất liệu thô của các loại thịt hoặc cứng nháp của các loại tôm cua. Món ăn quê mùa chỉ được chấp nhận trong trường hợp ngoại lệ (món thịt bò hầm ngon lành trong các gia đình), như dân thành thị no chán nên hứng chí đi tìm món ăn dân dã.

Nhưng cần nhất lớp trên mặt phải được triển khai theo những cách thức đặc biệt của lối ẩm thực tao nhã, đó là sự trang trí. Các lớp tráng bên trên của báo *Elle* dùng làm nền cho những trang trí tha hồ đủ loại: những cái nấm được tía tốt, những trái anh đào điểm tuyết đó đây, những quả chanh trở thành hình nọ hình kia, những nấm củ gọt thành vỏ mỏng, những viên kẹo trắng bạc, những hoa quả giằm xếp thành các đường uốn lượn, lớp sát phía dưới (chính vì thế mà tôi đã gọi là lớp trầm tích, bản thân món ăn

cũng chỉ là một mớ khoáng chất không rõ rệt), lớp phía dưới ấy muốn trở thành một trang sách nói lên đầy đủ nghệ thuật bếp núc chạm trổ kỳ khu (với hồng phớt là màu được ưu ái).

Sự trang trí tiến hành theo hai lối mâu thuẫn nhau mà lát nữa ta sẽ thấy cách giải quyết biện chứng: một mặt là trốn tránh cái tự nhiên nhờ vào thứ phong cách hoa mỹ cầu kỳ điên loạn (cắm những con tôm vào một quả chanh, phết màu hồng lên con gà giò, đưa ra những trái bưởi nóng hôi hổi), và mặt khác lại cố khôi phục cái tự nhiên ấy bằng tài khéo léo kỳ cục (sắp đặt những cái nắm bao lòng trắng trứng và những chiếc lá cây ô rô trên bó củi đốt đêm Giáng sinh, xếp lại những cái đầu tôm chung quanh lớp nước xốt giả tạo che lấp các thân tôm). Ta cũng bắt gặp chính cái cung cách ấy trong các đồ dùng lát vật tiểu tư sản (những chiếc gạt tàn hình yên ngựa, những chiếc bật lửa hình điệu thuốc lá, những liễn sứ hình thân con thỏ).

Chính là vì ở đây, cũng như ở mọi nghệ thuật tiểu tư sản, khuynh hướng tả thực không sao kìm nén được bị đối lập – hoặc được cân bằng – bởi các thôi thúc dai dẳng của báo chí gia đình: ở tạp chí *L'Express*, người ta hết sức tự hào xem điều đó là *có ý tưởng*. Cách bếp núc của tờ báo *Elle* cũng là cách bếp núc “ý tưởng” kiểu như vậy. Duy chỉ có điều, ở đây, sự sáng tạo, tiếp giáp với một thực tế thần tiên, chỉ được dừng đến món *trang sức đi kèm* mà thôi, bởi vì khuynh hướng “tao nhã” của báo không cho phép đề cập đến những vấn đề thật sự của thực phẩm (vấn đề thật sự không phải là tìm cách găm những trái anh đào vào chú gà gô non, mà là tìm thấy chú gà gô non, nghĩa là bỏ tiền ra mua nó).

Kiểu bếp núc trang trí ấy thật ra là được dung nạp bởi thứ kinh tế hoàn toàn có tính chất huyền thoại. Rõ ràng đó là kiểu bếp núc mơ mộng, như các bức ảnh chụp của báo *Elle* chứng tỏ, các bức ảnh ấy như chỉ chớp lấy thoáng qua món ăn, như một cái gì vừa trong tầm tay vừa không với tới được, mà chỉ nhìn thôi cũng rất có thể đã chén hết rồi. Đó đích thị là kiểu bếp núc áp phích, hoàn toàn kỳ ảo, nhất là nếu ta nhớ rằng tờ báo ấy được đọc rất nhiều trong những giới có thu nhập thấp. Và chẳng điều này lý giải điều kia: chính vì báo *Elle* hướng tới công chúng thật sự bình dân nên nó

hết sức lưu tâm không đề cao cách nấu ăn tiết kiệm. Cứ nhìn vào tạp chí *L'Express* mà công chúng, ngược lại, chủ yếu thuộc tầng lớp tư sản có dư dả tiền bạc: nghệ thuật nấu ăn ở tạp chí này là thực tế, không kỳ ảo; *Elle* giới thiệu cách trang trí món gà gô non – lạ lẫm, còn *L'Express* là món xalát Nice. Công chúng của *Elle* chỉ được quyền tưởng tượng vẽ vời, còn đối với công chúng của *L'Express*, người ta có thể giới thiệu cách bày biện những món ăn thật sự, vì yên tâm rằng họ sẽ có thể thực hiện được.

Chuyến du hành đường biển của “Batory”

VÌ từ nay trở đi có những chuyến du lịch tư sản sang nước Nga Xô-viết, nên giới báo chí đại chúng của Pháp đã bắt đầu dựng lên vài huyền thoại về tìm hiểu thực tế cộng sản. Các ông Sennep và Macaigne, của tờ *Ee Figaro*, đi trên con tàu *Batory*, đã cố nêu trên tờ báo của họ một lý lẽ mới là không thể nhận định một xứ sở như nước Nga trong vài ngày. Những kết luận vội vã chết tiệt, ông Macaigne trình trọng tuyên bố như vậy, ông hết sức dè bủ những bạn đồng hành và cái tật khái quát hoá của họ.

Thật khá thú vị thấy một tờ báo làm công việc chống Xô-viết suốt cả năm bằng những chuyện “nghe hơi nôi chõ” ngàn lần vô căn cứ hơn là một chuyến lưu lại thật sự ở Liên Xô dù là ngắn ngủi, lại trải qua cơn khủng hoảng bất khả tri và vênh vang ra vẻ đáp ứng những đòi hỏi của tính khách quan khoa học, ngay trong lúc các phái viên của ông ta rốt cuộc có thể tiếp cận những điều họ từng sẵn lòng nói đến khi còn ở xa và nói một cách sắc bén. Đó là vì do các nhu cầu về mục đích nên nhà báo chia các chức năng như Bác Jacques chia quần áo của mình. Bạn muốn nói với ai? với ông Macaigne nhà báo chuyên nghiệp, ông ta cung cấp tin tức và ông ta phán xét, tóm lại là ông ta *biết*, hay nói với ông Macaigne khách du lịch hồn nhiên, ông ta chỉ là do trung thực nên chẳng kết luận gì về những điều mình nhìn thấy? Vị *khách du lịch* ấy ở đây là một lý do tại ngoại tuyệt vời: nhờ có vị khách ấy, người ta có thể nhìn thấy mà chẳng hiểu, đi đó đi đây mà chẳng quan tâm đến các thực tế chính trị; khách du lịch thuộc vào loại cận-nhân-loại về bản chất là không có năng lực nhận xét và người ấy vượt quá thân phận của mình một cách lỗ bịch khi cứ muốn học đòi nhận xét thế này thế nọ. Và ông Macaigne ra mặt chế nhạo các bạn đồng hành, họ xem ra có tham vọng nực cười thu thập quanh cảnh tượng đường phố vài số liệu, vài sự việc chung chung, những điều sơ đẳng có thể giúp họ hiểu biết sâu sắc một xứ sở chưa ai biết đến: trọng tội chống du lịch, nghĩa là chống lại chính sách ngu dân, đó là điều không thể dung thứ ở báo *Le Figaro*.

Thế là người ta liền thay thế đề tài chung chung về Liên Xô, đối tượng phê phán thường xuyên, bằng đề tài thời vụ của phố xá, thực tế duy nhất mà khách du lịch được biết đến. Phố xá bỗng nhiên trở thành một lĩnh vực trung lập, nơi người ta có thể ghi chép mà chẳng có tham vọng kết luận. Nhưng ta đoán được đó là những ghi chép gì. Bởi lẽ sự dè dặt lương thiện ấy không hề ngăn cản ông khách du lịch Macaigne ghi nhận trong cuộc sống trước mắt vài sự cố chẳng hay ho, rất phù hợp để nhắc đến khuynh hướng tàn bạo của nước Nga Xô-viết: những đầu máy xe lửa Nga nghe cứ như bò rống không như tiếng còi tàu của chúng ta; các sân ga thì bằng gỗ; các khách sạn thì bẩn thỉu; có những dòng chữ Tàu trên các toa xe (chủ đề về hiểm họa da vàng); thêm nữa, sự kiện chứng tỏ một nền văn minh cổ lỗ thật sự, người ta chẳng thấy có những tiệm rượu ở Nga, mà chỉ toàn có nước lê ép.

Nhưng đặc biệt, huyền thoại phố xá cho phép khai triển chủ đề trọng đại của mọi huyền hoặc chính trị tư sản: dân chúng không ưa chế độ. Mà nếu dân chúng Nga được cứu vớt, thì đó cũng như ánh phản chiếu của những quyền tự do ở Pháp. Một bà già oà lên khóc ư, một công nhân bên cảng (tờ *Le Figaro* hoà đồng với dân chúng) tặng hoa cho các vị khách đến từ Paris ư, điều đó xuất phát từ lòng hiếu khách thì ít, mà chủ yếu là biểu hiện của hoài vọng chính trị: giai cấp tư sản Pháp đi du lịch là biểu tượng của nền tự do Pháp, của niềm hạnh phúc Pháp.

Vậy là chỉ duy nhất một lần được vâng mặt trời của nền văn minh tư bản chủ nghĩa soi sáng nên dân chúng Nga mới có thể được người ta nhận thấy là hồ hởi, nhã nhặn, hào hiệp. Lúc đó chỉ còn thấy toàn những lợi thế khi khám phá cách xử sự chan chứa dễ thương của dân chúng: cách xử sự ấy bao giờ cũng là muốn nói lên cái thiếu sót của chế độ Xô-viết, sự trọn vẹn của hạnh phúc phương Tây: lòng biết ơn “không sao tả được” của cô hướng dẫn viên hãng du lịch Intourist đối với ông thầy thuốc (của miền Passy) đã tặng cô đôi tất ny lông, chính là nói lên nền kinh tế lạc hậu của chế độ cộng sản và sự thịnh vượng đáng thém thường của nền dân chủ phương Tây. Bao giờ cũng thế (tôi vừa chỉ ra điều đó khi nói về sách

Hướng dẫn Du lịch Xanh) người ta làm như có thể so sánh được với nhau sự xa hoa đặc quyền và mức sống của dân chúng; người ta xem như trang phục “sang trọng” không ai bắt chước được của Paris là của toàn nước Pháp, như thế tất cả các phụ nữ Pháp đều đến trang sức tại tiệm Dior hoặc Balenciaga; và người ta giới thiệu những phụ nữ Liên Xô trẻ tuổi ngây ngất trước thời trang Pháp như thế đấy là một bộ tộc nguyên thủy đứng ngẩn ra trước cái phước-sét hoặc cái máy hát. Một cách khái quát, chuyến du lịch sang Liên Xô chủ yếu dùng để lập ra bản tường lục tư sản của nền văn minh phương Tây: bộ áo dài Paris, những đầu máy xe lửa huyết còi chứ không rống lên, các tiệm rượu, thời của nước lê ép đã qua rồi, và đặc biệt nước Pháp lại có đặc ân cao nhất là Paris, nghĩa là một tổ hợp những tiệm may lớn cho nữ giới và tiệm rượu Les Folies-Bergères: dường như chính cái kho báu không thể với tới được kia làm cho dân Nga mơ tưởng qua những khách du lịch của con tàu *Batory*.

Trước những thứ ấy, chế độ có thể cứ trung thành với bức biếm họa của mình, bức biếm họa của một thể chế áp bức kìm giữ tất cả trong cái đơn điệu máy móc. Người bồi bàn ở toa tàu năm đời lại ông Macaigne chiếc thìa của cốc trà, ông Macaigne (vẫn trong động thái lớn của thuyết bất khả tri chính trị) kết luận là tồn tại một chế độ quan liêu giấy tờ khổng lồ, chỉ chăm chăm kiểm kê cho đủ từng chiếc thìa con. Lại thêm bằng chứng mới để khoe khoang tự hào về cái lộn xộn của dân tộc Pháp. Tình trạng bừa bãi của phong tục và những cách xử sự bên ngoài là minh chứng tuyệt vời cho trật tự: chủ nghĩa cá nhân là một huyền thoại tư sản cho phép tiêm liều vắc-xin tự do vô hại vào cái trật tự và chuyên chế giai cấp: con tàu *Batory* đem đến cho dân Nga sống sót cảnh tượng một thứ tự do quyền rũ, tự do được chuyện trò ba hoa trong lúc đi thăm các viện bảo tàng và được “làm trò nhả nhót” dưới tàu điện ngầm.

Tất nhiên “chủ nghĩa cá nhân” chỉ là một sản phẩm xa xỉ để xuất khẩu, ở Pháp, và áp dụng vào một đối tượng có tầm quan trọng khác, ít ra là ở trên tờ *Le Figaro*, nó được gọi bằng một cái tên khác. Khi bốn trăm người được gọi tái nhập ngũ vào Không quân, một hôm chủ nhật đã từ chối đi

sang Bắc Phi, tờ *Le Figaro* không còn nói đến tình trạng bữa bãi dễ thương và chủ nghĩa cá nhân đáng thèm muốn nữa: vì vấn đề ở đây không phải là viện bảo tàng hay xe điện ngầm, mà là những đồng tiền thuộc địa kéch xù, tình trạng “lộn xộn” bỗng chốc không còn là sự kiện biểu hiện phẩm chất gôloa* về vang nữa, mà là sản phẩm giả tạo của vài tay “kích động”; nó không còn tuyệt vời nữa, mà là *thảm hại*, và *tình trạng vô kỷ luật hoành tráng* của người Pháp, vừa mới được tán dương bằng những cái nháy mắt vui đùa, huênh hoang, đã trở thành sự phản bội đáng hổ thẹn trên con đường sang Angiêri. Tờ *Le Figaro* biết rõ giai cấp tư sản của mình: tự do trong tủ kính, để trưng bày, còn Trật tự ở trong nước mình, để cơ cấu.

Kẻ sử dụng bãi công

VẪN CÒN có những người cho rằng bãi công là *chuyện bê bối*: có nghĩa không những là một sai lầm, một tình trạng hỗn độn hoặc một tội lỗi, mà còn là một trọng tội về đạo đức, một hành động không thể tha thứ, theo họ hành động ấy làm rối loạn Tự nhiên. *Không thể chấp nhận, bê bối, chướng tai gai mắt*, một số độc giả của tờ *Le Figaro* nói về một cuộc bãi công mới đây như thế. Ngôn từ ấy đúng ra có từ thời Trung hưng và thể hiện tâm trạng sâu xa của thời đó; đấy là thời kỳ giai cấp tư sản mới nắm quyền chưa được bao lâu, đã tiến hành một thứ sáp nhập giữa Đạo lý và Tự nhiên, dùng cái nọ để bảo lãnh cho cái kia: e ngại phải tự nhiên hoá đạo lý, người ta liền đạo lý hoá Tự nhiên, người ta làm như đồng nhất lĩnh vực chính trị với lĩnh vực tự nhiên, và người ta hống hách tuyên bố kết luận là phi đạo lý tất cả những gì không chấp nhận các quy tắc cơ cấu của cái xã hội mà người ta có trách nhiệm bảo vệ. Dưới con mắt các quan chức của vua Charles X^{*} cũng như của các độc giả tờ *Le Figaro* ngày nay, cuộc bãi công trước hết được xem như sự thách thức các quy định của lý trí được coi là đạo đức; bãi công, đó là “bất chấp thế giới”, nghĩa là vi phạm tính hợp pháp “tự nhiên” nhiều hơn là tính hợp pháp công dân, nghĩa là xâm phạm nền tảng triết học của xã hội tư sản là *lương tri*, sự hỗn hợp của đạo lý và lô-gích.

Bởi vì ở đây sự bê bối là từ cái phi lô-gích mà ra: cuộc bãi công là bê bối vì nó gây phiền hà cho chính những thứ chẳng liên quan gì đến nó. Chính là lý trí đau đớn và phẫn nộ: quan hệ nhân quả trực tiếp, máy móc, có thể nói là tính toán được, chúng ta đã thấy nó là nền tảng cái lô-gích tiểu tư sản trong những bài diễn văn của ông Poujade, quan hệ nhân quả ấy đã bị khuấy đảo: kết quả đã tản mát không sao hiểu nổi xa với nguyên nhân, nó thoát khỏi nguyên nhân, và chính đấy là điều không thể tha thứ, chướng tai gai mắt. Trái ngược với những gì người ta có thể nghĩ về các mơ mộng tiểu tư sản, giai cấp này có quan niệm độc đoán, dễ nổi nóng vô cùng về quan hệ nhân quả: cơ sở đạo lý của nó chẳng hề kỳ ảo, mà dựa trên lý tính.

Chỉ có điều đây là tính duy lý thẳng đuồn, chặt hẹp, dựa trên mối tương quan có thể nói là về phương diện đo đếm giữa những nguyên nhân và các kết quả. Tính duy lý ấy hiển nhiên là không biết đến các chức năng phức tạp, không hình dung được sự lan toả xa xôi của những yếu tố quyết định, mối liên đới của các sự kiện, mà truyền thống duy vật đã hệ thống hoá dưới tên gọi cái tổng thể.

Sự bó hẹp các kết quả đòi hỏi phải chia các chức năng ra. Ta xem chừng có thể dễ dàng hình dung “mọi người” là liên đới với nhau: do vậy người ta đối lập không phải người với người, mà là đối lập người bãi công với kẻ sử dụng bãi công. Kẻ sử dụng bãi công (cũng gọi là *người của đường phố*, và tập hợp những người ấy có tên gọi trong trắng là *quần chúng*, ta đã thấy tất cả những từ đó trong ngôn ngữ của ông Macaigne), kẻ sử dụng bãi công là một nhân vật tưởng tượng, có thể nói là mang tính chất đại số học, nhờ vào kẻ đó có thể ngăn chặn sự phân tán lây lan các kết quả, và nắm chắc quan hệ nhân quả thu hẹp để rồi người ta sẽ có thể bàn bạc một cách êm thấm và có đạo lý về quan hệ nhân quả ấy. Bằng cách cắt ra từ thân phận chung của người lao động một cương vị riêng biệt, lý trí tư sản ngắt mạch quy trình xã hội và đòi xem xét con người như một thực thể riêng rẽ, có lợi cho mình, mà cuộc bãi công chính là để chứng tỏ chẳng có sự riêng rẽ: lý trí tư sản chống lại điều rõ ràng là chĩa vào nó. Vậy kẻ sử dụng bãi công, người của đường phố, người nộp thuế, nói trắng ra họ là các *nhân vật*, nghĩa là các diễn viên tùy theo nhu cầu mục đích được huy động vào những vai trò bề nổi, có sứ mệnh duy trì sự tách biệt mang tính bản chất giữa các tế bào xã hội, mà ta biết đấy vốn là nguyên tắc tư tưởng đầu tiên của cuộc Cách mạng tư sản.

Thực tế là chúng ta bắt gặp lại ở đây một nét thuộc cơ cấu của tâm tính phản động, đó là phân tán tập thể thành những cá nhân và phân tán cá nhân thành những bản thể. Kịch trường tư sản tiến hành đối với con người tâm lý ra sao, như đặt vào thế xung đột Lão già với Chàng trai trẻ, kẻ Bị cầm sừng với gã Nhân tình, nhà Tu hành với người Trần tục, các độc giả của tờ *Le Figaro* cũng tiến hành với con người xã hội như vậy: đối lập người bãi

công với kẻ sử dụng bãi công, đó là biến thể giới thành kịch trường, rút từ con người tổng thể ra một diễn viên riêng biệt, và đem đối lập các diễn viên tùy tiện ấy trong sự đối trá làm ra vẻ như tin rằng bộ phận chỉ là sự thu nhỏ hoàn hảo của cái toàn thể.

Điều này thuộc một kỹ thuật huyền hoặc chung là cố hết sức hình thức hoá tình trạng lộn xộn xã hội. Chẳng hạn, giai cấp tư sản bảo rằng họ chẳng cần biết trong cuộc bãi công ai đúng ai sai: sau khi đã sàng lọc các kết quả để tách riêng ra chỉ một kết quả nào liên quan đến nó, giai cấp tư sản muốn phớt lờ nguyên nhân: cuộc bãi công rút lại chỉ còn được xem như một sự cố riêng lẻ, một hiện tượng mà người ta lờ đi không lý giải cốt để thể hiện rõ hơn sự bê bối. Thế là người lao động trong các Công sở, người viên chức sẽ bị tách ra khỏi quần chúng cần lao, như thể tất cả quy chế hưởng lương của những người lao động ấy có thể nói là bị kéo về, bị gấn chặt và rồi bị thăng hoa ngay trên bề mặt chức nghiệp của họ. Sự thu mỏng thân phận xã hội nhằm vụ lợi ấy cho phép tránh né thực tế mà không rời bỏ ảo tưởng khoan khoái về một mối quan hệ nhân quả trực tiếp, nó sẽ chỉ bắt đầu khi nào giai cấp tư sản thấy thuận lợi triển khai: người công dân bỗng chốc thấy mình bị thu về chỉ còn là khái niệm thuần túy kẻ sử dụng bãi công như thế nào thì những thanh niên Pháp có thể bị động viên một buổi sáng kia thức dậy thấy mình bay hơi, thăng hoa thành một bản thể quân sự thuần túy, mà người ta sẽ làm ra vẻ đạo đức xem đấy như xuất phát điểm *tự nhiên* của lô-gích phổ quát: quy chế quân sự vậy là trở thành căn nguyên vô điều kiện của một quan hệ nhân quả mới, từ nay trở đi muốn đi ngược lên vượt ra ngoài mối quan hệ ấy là điều quái gở: việc phản bác quy chế ấy không bao giờ còn có thể là kết quả của mối quan hệ nhân quả chung và có trước (ý thức chính trị của công dân), mà chỉ có thể là sản phẩm của những biến cố xảy ra sau khi có quy trình nhân quả mới: theo quan điểm tư sản, một người lính từ chối lên đường chỉ có thể là việc làm của những kẻ kích động hoặc bê tha, như thể hành động ấy chẳng có những lý do rất tốt đẹp nào khác, chẳng qua chỉ là do ngớ ngẩn hoặc ác ý mà thôi, bởi vì rõ ràng sự phản bác một quy chế

dứt khoát chỉ có thể tìm thấy gốc rễ và chất nuôi dưỡng trong một ý thức đứng tách ra khỏi quy chế ấy.

Đây là một tác hại mới của bản chất luận. Theo lô-gích tất nhiên, trước sự đối trá liên quan đến bản chất và bộ phận, cuộc bãi công xây dựng triển vọng và chân lý từ cái toàn thể. Nó biểu đạt rằng con người là tổng thể, rằng mọi chức năng của con người là liên đới với nhau, rằng các vai trò kẻ sử dụng bãi công, người đóng thuế hoặc quân nhân là những thành lũy quá mong manh để chống lại với sự lây lan của các sự việc, và rằng trong xã hội tất cả đều liên quan đến tất cả. Khi phản bác rằng cuộc bãi công ấy gây phiền hà cho mình, giai cấp tư sản chứng tỏ sự gắn kết của các chức năng xã hội, mà mục đích của cuộc bãi công chính là biểu hiện sự gắn kết ấy: điều nghịch lý ở chỗ con người tiểu tư sản viện lẽ sự tách biệt của mình vốn là *tự nhiên* đúng vào lúc cuộc bãi công lại khiến họ thấy rành rành là họ phải lệ thuộc.

Ngữ pháp Phi châu

TỪ VỰNG chính thức trong các giao dịch Phi châu hình như thuần túy thuộc dạng tiên quyết. Như vậy nghĩa là nó chẳng có giá trị giao tiếp nào hết, mà chỉ là giá trị hăm dọa. Vậy là nó cấu thành một *lối viết*, nghĩa là một thứ ngôn ngữ có trách nhiệm tiến hành trùng khớp các chuẩn mực với các sự việc, và bảo lãnh thực tế vô liêm sỉ bằng một đạo lý cao thượng. Một cách khái quát, đó là thứ ngôn ngữ về căn bản vận hành như một mã, nghĩa là trong đó các từ ngữ chẳng có tương quan gì hoặc ngược hẳn lại với nội dung của chúng. Đó là lối viết người ta có thể gọi là mỹ phẩm vì nó nhằm che lấp các sự việc bằng thứ ngôn ngữ ồn ào, hoặc cũng có thể nói là bằng ký hiệu hợm hĩnh của ngôn ngữ. Tôi muốn chỉ ra vắn tắt ở đây cách thức mà từ vựng và ngữ pháp có thể được huy động về mặt chính trị.

Bọn (ngoài vòng pháp luật, phản nghịch hoặc tù tội). – Đây chính là ví dụ về một thứ ngôn ngữ tiên quyết. Tính chất miệt thị của từ ngữ ở đây dùng để phủ nhận dứt khoát tình trạng chiến tranh, và thế là khái niệm người đối thoại bị huỷ bỏ. “Người ta không thảo luận với những kẻ ngoài vòng pháp luật.” Ngôn ngữ đạo đức hoá như vậy cho phép gửi trả vấn đề hoà bình cho việc thay đổi từ ngữ một cách tùy tiện.

Khi “bọn” là bọn Pháp, người ta tôn nó lên với tên gọi là *cộng đồng*.

Cuộc xâu xé (dữ dội, đau đớn). – Thuật ngữ này giúp để thừa nhận ý niệm về sự vô trách nhiệm của Lịch sử. Tình trạng chiến tranh ở đây được giấu biến đi dưới trang phục cao thượng của tấn bi kịch, như thế cuộc xung đột về căn bản là cái ác, chứ không phải là một điều ác (có thể sửa chữa được). Chế độ thực dân bay hơi đi, nhòa vào cái quầng của lời than vãn bất lực *thừa nhận* nỗi bất hạnh để trụ lại tốt hơn.

Cú pháp: “Chính phủ Cộng hoà nhất quyết làm mọi nỗ lực trong khả năng của mình để chấm dứt những cuộc xâu xé dữ dội đang gây khổ đau cho Marôc.” (Thư của ông Coty* gửi Ben Arafa*.)

“... nhân dân Marôc bị chia rẽ một cách đau đớn chống lại chính mình...” (Tuyên bố của Ben Arafat.)

Làm mất danh dự. – Ta biết rằng trong dân tộc học, chí ít theo giả thuyết hết sức phong phú của Claude Lévi-Strauss, cái *mana* là một loại biểu tượng đại số (gần gần như *cái kia* hoặc *cái ấy* ở ta), nhằm biểu thị “một giá trị không xác định về ý nghĩa, bản thân nó không có nghĩa gì, và do vậy có thể tiếp nhận bất kỳ nghĩa nào, mà chức năng duy nhất của nó là lấp đầy khoảng cách giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt.” *Danh dự*, đó đúng là cái *mana* của chúng ta, cái gì đó như một chỗ trống rỗng người ta đem đặt vào đấy cả một tập hợp những nghĩa không dám nói ra, và người ta biến nó thành thiêng liêng như một điều cấm kỵ. *Danh dự* lúc đó đúng là từ ngữ tương đương cao quý, nghĩa là kỳ ảo, với *cái ấy* hoặc *cái kia*.

Cú pháp: “Sẽ là làm mất danh dự dân chúng Hồi giáo nếu cho rằng những con người ấy có thể được xem như các đại diện của họ ở Pháp. Đó cũng sẽ là làm mất danh dự nước Pháp.” (Thông cáo của Bộ Nội vụ.)

Số phận. – Chính khi Lịch sử một lần nữa chứng tỏ tự do của mình và các dân tộc bị đô hộ bắt đầu bác bỏ thân phận tai ương của họ, là lúc ngôn ngữ tư sản rất hay dùng từ số phận. Cũng như *danh dự*, *số phận* là một *mana* nơi người ta kín đáo tập hợp những quyết định độc địa nhất của chế độ thực dân. *Số phận*, đối với giai cấp tư sản, là *cái ấy* hoặc *cái kia* của Lịch sử.

Tất nhiên, *số phận* chỉ tồn tại dưới dạng *gắn kết*. Không phải cuộc chinh phục quân sự đã bắt Angiêri phải phục tùng nước Pháp, mà là một sự kết nối do Tạo hoá tiến hành đã gắn bó hai số phận với nhau. Mỗi liên kết được tuyên bố là không thể chia lìa ngay trong thời điểm nó tan rã với tiếng vang không thể nào che giấu được.

Cú pháp: “Còn chúng tôi, chúng tôi muốn đem đến cho các dân tộc mà số phận gắn kết với số phận chúng tôi, một nền độc lập thật sự trong mỗi liên hợp tự nguyện.” (Ông Pinay* nói ở Liên Hợp Quốc).

Thượng đế. – Hình thái thăng hoa của chính phủ Pháp.

Cú pháp: “... Khi Đấng Tối-Cao đã chỉ định chúng ta thì hành trọng trách cao siêu...” (Tuyên bố của Ben Arafa.)

“... Với sự hy sinh và phẩm cách cao cả mà Hoàng thượng luôn nêu gương..., Hoàng thượng vậy là muốn tuân theo ý chí của Đấng Tối-Cao .” (Thư của ông Coty gửi Ben Arafa, bị chính phủ bãi miễn).

Chiến tranh. – Mục đích là để phủ nhận sự việc. Có hai cách để làm được điều đó: hoặc là nhắc đến nó càng ít càng tốt (biện pháp thường xuyên được sử dụng); hoặc là cho nó cái nghĩa trái ngược hẳn với nó (biện pháp quỷ quyệt hơn, và là nền tảng của hầu hết những huyền hoặc của ngôn ngữ tư sản). *Chiến tranh* lúc đó được dùng theo nghĩa *hoà bình* và *thiết lập hoà bình* được dùng theo nghĩa *chiến tranh*.

Cú pháp: “Chiến tranh không cản trở những biện pháp thiết lập hoà bình.” (Tướng De Monsabert^{*}). Xin hiểu cho rằng hoà bình (chính thức) may mắn là không cản trở chiến tranh (thật sự).

Sứ mệnh. – Đây là từ ngữ *mana* thứ ba. Người ta muốn đặt vào đấy bất cứ gì cũng được: các trường học, điện, Coca-Cola, các vụ lục soát của cảnh sát, các cuộc cần quét, các án tử hình, các trại tập trung, sự tự do, nền văn minh và sự “hiện diện” của Pháp.

Cú pháp: “Dầu sao các ngài biết rằng nước Pháp, ở châu Phi, có một sứ mệnh mà chỉ nước Pháp có thể hoàn thành được mà thôi.” (Ông Pinay nói ở Liên Hợp Quốc).

Chính trị. – Chính trị được quy định cho một lĩnh vực hạn hẹp. Một bên là nước Pháp còn bên kia là chính trị. Các vụ việc ở Bắc Phi, khi liên quan đến nước Pháp thì không thuộc lĩnh vực chính trị. Khi các sự việc trở nên trầm trọng, chúng ta hãy làm ra vẻ rời bỏ Chính trị để đứng về phía Quốc gia. Với những người thuộc cánh hữu, Chính trị, đó là cánh Tả: còn họ là nước Pháp.

Cú pháp. – “Muốn bảo vệ cộng đồng người Pháp và những phẩm chất của nước Pháp, đó không phải là làm chính trị.” (Tướng Tricon-Dunois^{*}).

Trong một nghĩa trái ngược hẳn lại và đi kèm với từ *lượng tâm* (chính trị của lượng tâm), từ *chính trị* được hiểu tẻo đi; lúc đó nó có nghĩa là cảm quan thực tiễn về những hiện thực tâm linh, là thiên về sắc thái cho phép một tín đồ công giáo bình tâm ra đi “đem lại hoà bình” cho châu Phi.

Cú pháp. – “... Từ chối ngay từ đầu phục vụ trong một đạo quân sang châu Phi để được yên tâm là không rơi vào một hoàn cảnh tương tự (phản kháng một trật tự vô nhân đạo), thứ chủ nghĩa Tolstoi trừu tượng ấy không đồng nhất với chính trị của lượng tâm, bởi vì nó chẳng là chính trị một chút nào cả.” (Xã luận của tu sĩ dòng Dominique trên tờ *Cuộc sống tinh thần**).

Dân chúng. – Đó là một từ mà ngôn ngữ tư sản ưa ái. Nó dùng làm thuốc giải độc cho từ *các giai cấp*, dữ dội quá, và hơn nữa “không có thực tế”. *Dân chúng* lãnh trách nhiệm phi chính trị hoá số đông các nhóm và các thiểu số, bằng cách đẩy các cá nhân vào một tập hợp không rõ nét, thụ động, chỉ có quyền bước vào thánh đường tư sản với tâm của một hiện hữu vô thức về mặt chính trị (Như những kẻ sử dụng bãi công và những người của đường phố). Thuật ngữ nói chung được nâng cao phẩm giá khi dùng ở số nhiều: *các dân chúng Hồi giáo*, điều này vẫn cứ gợi lên sự khác biệt về trình độ trưởng thành giữa đơn vị chính quốc và số đông các kẻ bị đô hộ, nước Pháp *tập hợp* bên dưới mình những gì về bản chất là linh tinh và đông đảo.

Khi cần thiết phải có một phán xét chê bai (chiến tranh đôi khi cũng buộc phải có những biện pháp nghiêm khắc ấy), người ta sẵn lòng phân chia dân chúng ra thành *những thành phần*. Các thành phần nói chung là những kẻ cuồng tín hoặc bị thao túng (Bởi vì, đúng thế không? Chỉ có cuồng tín hoặc vô thức mới có thể xúi bẩy muốn thoát ra ngoài cương vị kẻ bị đô hộ.)

Cú pháp: “Những thành phần dân chúng có thể đi theo bọn phản nghịch trong một số hoàn cảnh...” (Thông cáo của bộ Nội vụ.)

Xã hội. – Từ *xã hội* thường đi đôi với từ *kinh tế*. Cặp đôi ấy vận hành thống nhất như một cái cối, nghĩa là nó luôn thông báo hoặc biện bạch cho

những hoạt động trấn áp, đến mức người ta có thể nói rằng nó biểu thị các hoạt động trấn áp ấy. Mặt *xã hội*, chủ yếu đó là các trường học (sứ mệnh khai hoá của nước Pháp, việc giáo dục các dân tộc hải ngoại, để họ dần dần được trưởng thành); mặt *kinh tế*, đó là các *lợi ích*, luôn luôn *rành mạch* và *có đi có lại*, các lợi ích ấy gắn bó bền chặt châu Phi với mẫu quốc. Các thuật ngữ tiến bộ ấy, khi bị rút hết ruột một cách thích hợp, có thể vận hành vô tội vạ như những lời phù phép vuốt đuôi hoa mỹ.

Cú pháp: “Lĩnh vực xã hội và kinh tế, những thiết bị xã hội và kinh tế.”

....

Các thể từ^{*} được sử dụng nhiều trong toàn bộ từ vựng mà người ta vừa nêu vài mẫu ví dụ trên đây rõ ràng là gắn với việc chấp nhận rộng rãi những khái niệm cần thiết để che giấu thực tế. Mặc dầu phổ biến và dùng mãi đã quá nhàm lăm rồi, thứ ngôn ngữ sáo mòn ấy không tác động như nhau đến các động từ và các thể từ: nó huỷ hoại động từ và thổi phồng danh từ. Tình trạng gia tăng quá nhiều về tâm lý ở đây không ảnh hưởng đến các đối tượng cũng như các hành vi, mà luôn luôn ảnh hưởng đến các ý niệm, các “khái niệm” được tập hợp lại nhằm mục đích thông báo thì ít mà nhằm đáp ứng sự cần thiết của một mã cố định thì nhiều. Vậy là mã hoá và thể từ hoá ngôn ngữ quan phương diễn ra song hành với nhau, bởi vì huyền thoại về căn bản là thuộc danh từ, việc nêu danh là biện pháp đánh lạc hướng đầu tiên.

Động từ thì chịu sự né tránh lạ lùng: nếu là động từ chính, ta thấy nó bị rút về trạng thái hệ từ^{*} đơn giản, nhằm nêu lên một cách đơn giản sự tồn tại hoặc tính chất của huyền thoại (Ông Pinay phát biểu ở Liên Hợp Quốc: *có lẽ chỉ có sự hoà hoãn hảo huyền...*, *có lẽ không thể quan niệm nổi...* Một nền độc lập trên danh nghĩa *liệu sẽ ra sao?... v.v.*). Động từ chỉ có nghĩa đầy đủ một cách chật vật ở bình diện của tương lai, của khả năng hoặc của ý định, trong một chốn xa xăm nơi huyền thoại bớt nguy cơ bị phủ định. (Một chính phủ Marôc sẽ *được thành lập...*, sẽ *được kêu gọi thương*

lượng những cải cách...; sự nỗ lực của chính phủ Pháp *nhằm tiến tới xây dựng* một mối liên kết tự do..., v.v.).

Thế từ khi xuất trình thường luôn luôn đòi hỏi điều mà hai nhà ngữ pháp học ưu tú Damourette và Pichon, vừa nghiêm ngặt vừa hóm hỉnh khi sử dụng thuật ngữ, gọi là: *cái điều hiển nhiên*, ý muốn nói rằng thực thể của danh từ luôn luôn có vẻ như chúng ta đã biết rồi. Chúng ta thế là đã đi vào chính cốt lõi sự hình thành của huyền thoại: đó chính vì *sứ mệnh* của nước Pháp, *cuộc xâu xé* của dân tộc Marôc hay *số phận* của Angiêri về mặt ngữ pháp được đưa ra như những định đề (tính chất ấy nói chung là do việc sử dụng mạo từ chỉ định* đem lại) mà chúng ta không thể dùng suy lý để bắt bẻ (*sứ mệnh* của nước Pháp: mà này, đừng có nói thêm nữa, các vị biết đấy...). Điều hiển nhiên là dạng thức đầu tiên của việc xác định tính chất.

Tôi đã chỉ rõ sự cường điệu rất vô vị, của vài số nhiều (*các dân chúng*). Cần phải nói thêm rằng sự cường điệu ấy đề cao hoặc hạ thấp tùy theo các mục đích: *các dân chúng*, điều đó gợi lên cảm giác sáng khoái về số đông bị khuất phục một cách hoà bình; nhưng khi người ta nói về *các chủ nghĩa dân tộc sơ đẳng*, số nhiều nhằm hạ thấp hơn nữa, nếu có thể, khái niệm chủ nghĩa dân tộc (thù địch) bằng cách thu nó lại chỉ là một tập hợp những đơn vị có quy mô ít ỏi. Đó là điều mà hai nhà ngữ pháp của chúng ta, những chuyên gia chưa hoàn bị về những vấn đề châu Phi, còn tiên đoán khi phân biệt số nhiều cả khối và số nhiều đếm được: trong trường hợp thứ nhất, số nhiều gợi lên ý nghĩ về cả khối, trong trường hợp thứ hai, nó bóng gió đến sự chia tách. Như vậy là ngữ pháp đối hướng huyền thoại: nó giao phó những nhiệm vụ tinh thần khác nhau cho các số nhiều của nó.

Tính từ (hoặc trạng từ) cũng thường có vai trò nhập nhằng kỳ lạ: dường như nó bắt nguồn từ mối lo ngại, từ cảm giác cho rằng các thể từ người ta sử dụng, mặc dầu tính chất hiển nhiên của chúng, vẫn sáo mòn mà người ta không thể hoàn toàn che giấu đi được; do đó cần thiết phải đem lại sức sống cho chúng: nền độc lập trở thành *thật sự*, các khát vọng *xác thực*, các số phận gấn bó *không thể chia lìa*. Tính từ ở đây nhằm phục hồi danh

từ khỏi những thất vọng đã qua, và giới thiệu danh từ trong trạng thái mới, trong trắng, đáng tin. Cũng như với các động từ đầy đặn^{*}, tính từ trao cho diễn ngôn một giá trị tương lai. Quá khứ và hiện tại là việc của các hệ từ, của các khái niệm lớn mà ý niệm chẳng cần phải có chứng cứ (Sứ mệnh, Nền độc lập, Tình hữu nghị, Sự hợp tác, v.v.); còn hành động và định ngữ^{*}, muốn không bác bỏ được, thì phải núp sau dạng thức phi thực tại nào đó: mục đích, hứa hẹn hoặc đề nghị.

Tiểu thay, những tính từ đem lại sức sống ấy khi sử dụng cũng nhanh chóng sáo mòn ngay, đến nỗi rốt cuộc chính việc phục hồi huyền hoại bằng tính từ lại chỉ rõ chắc chắn nhất tình trạng nỗng lên quá đáng của nó. Chỉ cần đọc *thật sự, xác thực, không thể chia lìa* hoặc *nhất trí* là đủ đánh hơi thấy ngay lối nói khoa trương trống rỗng. Chính vì thực ra, những tính từ ấy, mà người ta có lẽ gọi được là các tính từ bản chất, vì chúng triển khai, dưới dạng hình thái, cái thực chất của danh từ mà chúng đi kèm, các tính từ ấy chẳng thể thay đổi được gì hết: nền độc lập không thể là cái gì khác hơn độc lập, tình hữu nghị không thể là cái gì khác hơn hữu nghị và sự hợp tác không thể là cái gì khác hơn nhất trí. Do nỗ lực nhưng chẳng ăn thua gì, các tính từ dờ ờ đó đến đây để biểu thị tình trạng sức khoẻ kiệt quệ của ngôn ngữ. Lối khoa trương quan phương dù có lấy bao nhiêu chắn mền đắp lên thực tại, cũng sẽ có lúc các danh từ cưỡng lại và buộc nó phải để lộ ra dưới lớp huyền thoại hoặc sự dối trá hoặc sự thật: nền độc lập có thật hay không có thật, và tất cả những tính từ hoa mỹ gia công cố sức đem đến cho cái hư vô những tính chất của thực thể lại chính là chữ ký thừa nhận phạm tội.

Lỗi phê bình Chẳng-Chẳng

Ở MỘT TRONG những số đầu tiên của tờ *L'Express* hàng ngày, người ta có thể đọc bài tuyên bố về nguyên tắc phê bình (không ghi tên tác giả), đó là một bài tuyệt vời về tu từ học cân đối. Đại ý là phê bình phải làm sao để “chẳng phải là trò chơi phòng khách, cũng chẳng phải là công vụ đô thị”; hãy hiểu theo nghĩa nó cần làm sao để chẳng phải là phản động, chẳng phải là cộng sản, chẳng phải là vô tư, chẳng phải là chính trị.

Vấn đề ở đây là một cơ chế loại trừ kép phần lớn xuất phát từ lòng cuồng nhiệt đo đếm mà chúng ta đã gặp nhiều lần, và tôi nghĩ là đã có thể xác định tổng quát như một nét đặc trưng tiểu tư sản. Người ta tính toán các phương pháp bằng một chiếc cân, người ta đặt chúng lên các đĩa cân, tùy thích, để bản thân mình có thể xuất hiện như vị trọng tài không thiên lệch được phú bẩm một tâm linh lý tưởng, do đó mà *chính xác*, như chiếc đòn cân đánh giá nặng nhẹ.

Những cái tật cần thiết cho thao tác tính toán ấy bắt nguồn từ tính đạo đức của các từ ngữ được dùng. Theo một biện pháp khủng bố cũ mèm (chẳng ai thoát khỏi chủ nghĩa khủng bố), người ta phán xét ngay lúc người ta bắt đầu kêu tên, và cái từ ngữ bị lên cho tính chất tội lỗi từ trước, tất nhiên đè trĩu xuống một bên đĩa cân. Chẳng hạn, người ta sẽ đem đối lập *văn hoá* với *các hệ tư tưởng*. Văn hoá là một tài sản cao quý, phổ quát, ở ngoài các thành kiến xã hội; văn hoá không trĩu nặng xuống. Còn các hệ tư tưởng là những điều bày đặt của các đảng phái: vậy nào, đặt lên cân! Người ta để chúng, dưới con mắt nghiêm khắc, ngồi giáp lưng với văn hoá (chẳng nghĩ rằng văn hoá suy cho cùng vẫn cứ là một hệ tư tưởng). Tất cả diễn ra như thế một bên là những từ ngữ nặng, những từ ngữ có tật (*hệ tư tưởng, giáo lý, chiến sĩ*), làm lệch cán cân bêu riếu; còn bên kia là những từ ngữ nhẹ, thanh khiết, phi vật chất, cao quý trời cho, tuyệt vời đến mức thoát ra khỏi quy luật thấp kém của các con số (*phiêu lưu, đam mê, cao thượng, đức hạnh, danh dự*), những từ ngữ đứng bên trên lối tính toán buồn tẻ của các đối trá; loại thứ hai có trách nhiệm lên lớp đạo đức cho loại thứ nhất: một

bên là những từ ngữ phạm tội, còn bên kia là những từ ngữ xét xử. Dĩ nhiên, bài học đạo lý hay ho Đảng cấp Thư Ba ấy chắc chắn sẽ dẫn đến tình trạng lưỡng phân mới, cũng quá đơn giản như sự lưỡng phân mà người ta muốn tố cáo nhân danh ngay tính chất phức tạp. Quả thật, thế giới của chúng ta có thể là thế này hay là thế khác, nhưng xin cứ yên trí rằng đó là sự chia tách không có Toà án: chẳng có miễn trừ cho các quan toà, họ cũng thực sự là khách trên tàu.

Vả chẳng chỉ cần xem những huyền thoại nào khác lộ ra trong lối phê bình *Chẳng-Chẳng* ấy là đủ hiểu nó đứng về bên nào. Không nói dài thêm nữa đến huyền thoại về tính phi thời gian nó hoàn toàn vin vào một “nền văn hoá” vĩnh hằng (“một nghệ thuật của mọi thời đại”), tôi còn thấy trong học thuyết *Chẳng-Chẳng* của chúng ta hai dấu hiệu hiện hành của huyền thoại tư sản. Dấu hiệu thứ nhất là dựa vào một ý niệm nào đấy về tự do, được quan niệm như “khước từ nhận xét *a priori*”^{*}. Thế nhưng một nhận xét văn chương lại luôn được quy định bởi giọng điệu mà nó tham gia, và ngay sự vắng bóng của hệ thống – nhất là khi được nâng lên trạng thái tuyên bố về nguyên tắc – cũng bắt nguồn từ một hệ thống hoàn toàn xác định, trong trường hợp này đó là di bản hết sức tầm thường của hệ tư tưởng tư sản (hoặc của văn hoá, như tác giả không ghi tên của chúng ta có lẽ sẽ bảo thế). Thậm chí ta còn có thể nói rằng khi người ấy cam đoan tự do trước hết thì cũng là lúc sự phụ thuộc của anh ta là điều ít phải bàn cãi nhất. Người ta có thể yên tâm thách thức bất cứ ai định tiến hành một lối phê bình vô tư, chẳng liên quan đến mọi quyết định có tính chất hệ thống: chính các nhà phê bình *Chẳng-Chẳng* cũng gia nhập vào một hệ thống, không nhất thiết đó là hệ thống chỗ dựa của họ. Người ta không thể nhận định về Văn chương mà trước đó không có một ý niệm nào về Con người và Lịch sử, về cái Thiện, cái ác, về Xã hội, v.v.: chỉ riêng cái từ ngữ đơn giản *Phiêu lưu* được các nhà phê bình *Chẳng-Chẳng* của chúng ta đạo đức hoá một cách hí hửng, đối lập với những hệ thống xấu xa “chẳng làm ai ngạc nhiên”, cũng đã thành truyền thống, nếp cũ từ lâu, lâu lắm rồi! Mọi tự do cuối cùng bao giờ cũng quay về với sự gấn bó nào đấy đã quen biết, chẳng

phải cái gì khác ngoài cái *a priori** nào đấy. Vì vậy, tự do phê bình chẳng phải là khước từ phe đảng (không thể được!) mà là công bố hay không công bố nó ra.

Dấu hiệu tư sản thứ hai ở văn bản mà chúng ta đang nói đến là cứ thích xem “phong cách” của nhà văn như giá trị vĩnh cửu của Văn chương. Tuy nhiên, chẳng gì có thể thoát khỏi việc đặt thành vấn đề của Lịch sử, kể cả *cách viết hay*. Văn phong là một giá trị phê bình hoàn toàn cũ rồi, và đòi hỏi bệnh vực cho “văn phong” vào đúng thời kỳ một số nhà văn quan trọng tấn công vào cái pháo đài cuối cùng của huyền thoại cổ điển thì chính là tỏ ra có phần nệ cổ: không, một lần nữa trở lại với “văn phong” không phải là phiêu lưu! Chín chắn hơn ở một trong những số tiếp theo, tờ *L'Express* đăng một bài phản kháng thích đáng của A. Robbe-Grillet* chống lại việc sùng bái Stendhal* (“Viết cứ như kiểu Stendhal”). Sự kết hợp giữa văn phong và tính nhân bản (Anatole France* chẳng hạn) có lẽ không đủ để xây dựng Văn chương nữa. Thậm chí còn phải e ngại rằng “văn phong” mà gắn với bao tác phẩm nhân bản một cách giả dối, rốt cuộc lại trở thành một đối tượng đáng ngờ *a priori**: dù thế nào đi nữa thì đấy cũng là một giá trị có lẽ chỉ nên xem như thành tựu của nhà văn với điều kiện phải kiểm lại. Tất nhiên như thế không muốn nói là Văn chương có thể tồn tại bên ngoài một kỹ xảo nào đấy về hình thức. Nhưng các nhà phê bình *Chẳng-Chẳng* của chúng ta, luôn là môn đồ của một thế giới lưỡng phân mà họ chắc sẽ là sự siêu nghiệm tuyệt trần, dù họ nghĩ thế nào đi nữa thì đối lập với *cách viết hay* không nhất thiết là *cách viết dở*: ngày nay có lẽ đó là *cách viết* thể thôi. Văn chương đã trở thành một thực thể khó tính, nghiêm ngặt, có sinh có tử. Nó không bảo vệ những thứ trang sức của nó nữa, mà là bảo vệ tính mệnh của nó. Tôi thật sự e ngại rằng lối phê bình mới *Chẳng-Chẳng* lạc hậu một mùa rồi.

Thoát y vũ

THOÁT Y VŨ – ít ra là thoát y vũ ở Paris – dựa trên nền tảng sự mâu thuẫn: phi giới tính hoá phụ nữ ngay trong lúc người ta lột trần cô nàng ra. Vậy ta có thể xem đó như một cảnh tượng hoảng hốt, hay đúng hơn là “Hãy làm cho tôi hoảng hốt đi”, dường như tính chất khiêu dâm ở đây vẫn còn là một thứ e sợ thú vị, mà chỉ cần nhắc đến những dấu hiệu lễ thức là đủ để vừa khêu gợi ý nghĩ về bộ phận sinh dục vừa xua đuổi ý nghĩ ấy đi.

Chỉ riêng quá trình trút bỏ quần áo từ từ là khiến công chúng trở mắt tò mò; nhưng ở đây, cũng như ở bất cứ cảnh huyền hoặc nào, cách bài trí, các đạo cụ và những điệu bộ lặp lại máy móc góp phần ngăn cản sự khêu gợi ban đầu của chủ định và cuối cùng chẳng còn ai để ý đến nữa: người ta *trường* cái xấu ra để làm cho nó thêm lúng túng và phù phép nó tốt hơn. Thoát y vũ của Pháp dường như bắt nguồn từ cái mà tôi đã gọi ngay ở đây là thao tác *Astra*, biện pháp huyền hoặc chủ trương tiêm cho công chúng một mũi vắc-xin ác độc để sau đó chìm công chúng vào cái Đức độ từ nay đã được miễn dịch: vài nguyên tử khiêu dâm được nêu ra ở ngay tình huống của cảnh, trong thực tế đã bị hấp thụ bởi lễ thức nguôi ngoai nó át đi da thịt chắc chắn như liều vắc-xin hay điều cấm kỵ khu trú và kìm nén bệnh tật hoặc lỗi lầm.

Vậy là trong thoát y vũ sẽ có cả loạt những thứ để đẩy lên cơ thể của người phụ nữ khi cô nàng làm bộ như phơi bày dần cơ thể mình ra. Tính chất xa lạ là yếu tố đầu tiên của những giãn cách ấy, bởi vì bao giờ tính chất xa lạ được cố định hoá cũng đẩy cơ thể lùi xa vào chốn hoang đường hoặc cõi mơ mộng: cô nàng Trung Hoa ngâm tẩu thuốc phiện (biểu tượng bắt buộc của đặc điểm Tàu), cô đào quyến rũ uốn éo ngâm chiếc tẩu hút thuốc lá to tướng, khung cảnh Venise với du thuyền gondole*, váy có khung phòng và ca sĩ hát khúc nhạc chiều, tất cả nhằm *ngay từ đầu* khiến người đàn bà giống như một vật thể được che đậy; vì thế mục đích của thoát y lúc đó không còn là trưng ra ánh sáng sự sâu kín nữa, mà là biểu đạt sự trần trụi như áo quần *tự nhiên* của người phụ nữ qua việc lột bỏ những thứ che

đây kỳ cục và giả tạo, rốt cuộc là thấy lại trạng thái hoàn toàn trong trắng của da thịt.

Những đạo cụ cổ điển của sân khấu tạp kỹ, được huy động ở đây không loại trừ thứ nào, cũng luôn luôn khiến cho thân thể trần trụi như lùi xa ra, đẩy nó vào chỗ được che chắn quen thuộc: những chiếc áo khoác, những chiếc quạt, những đôi găng, những chiếc lông vũ, những đôi tất lưới, tóm lại cả một lô đồ trang sức không ngừng khiến cơ thể sống động chẳng khác gì loại đồ vật xa hoa vây bọc người đàn ông trong bối cảnh huyền ảo. Cái chiếc lông vũ hoặc xỏ găng tay, người phụ nữ hiện ra như yếu tố đã thành lễ thức của sân khấu tạp kỹ; và trút bỏ những đồ vật lễ thức như thế không còn mang tính chất lột bỏ mới nữa: chiếc lông vũ, cái áo lông và chiếc găng tay dù đã vứt bỏ đi rồi vẫn tiếp tục thắm vào người phụ nữ chất kỳ ảo của chúng, khiến cô nàng như phảng phất vẫn được bao bọc bởi lớp vỏ xa hoa, vì một quy luật hiển nhiên là thoát y vũ bao giờ cũng được trình diễn ngay trong bản chất của lớp che phủ ban đầu: nếu lớp che phủ này chưa chắc đã đúng, như trường hợp cô nàng Trung Hoa hoặc người phụ nữ khoác áo lông, thì bản thân sự trần truồng tiếp theo cũng không thật, nhẵn nhụi và kín đáo như một đồ vật đẹp trơn bóng do người ta dùng mãi đã lâu ngày: chính ý nghĩa sâu xa của bộ phận sinh dục bằng kim cương hoặc đôi môi là mục đích của thoát y vũ: hình tam giác cuối cùng ấy, với dạng thuần khiết và ngang bằng số thẳng, với chất liệu sáng bóng và rắn chắc, cản bộ phận sinh dục lại như một thanh gương tinh khiết và đẩy hẳn người đàn bà vào thế giới khoáng vật, mảnh đá (quý) ở đây gợi ý niệm dứt khoát về vật thể tròn vẹn và vô dụng.

Trái với thành kiến hiện hành, vũ điệu đi kèm suốt quá trình thoát y vũ không hề là một nhân tố khiêu dâm. Thậm chí có lẽ có ngược lại nữa: động thái uốn éo chỉ hơi nhịp nhàng ở đây xua đuổi đi nỗi e sợ trước tình trạng bất động; chẳng những nó đem lại cho cảnh tượng sự bảo lãnh của Nghệ thuật (các vũ điệu trên sân khấu tạp kỹ bao giờ cũng “có tính nghệ thuật”), mà đặc biệt nó còn là lớp vây bọc cuối cùng, lớp vây bọc hiệu quả nhất: vũ điệu, gồm những động tác đã thành lễ thức, được xem đi xem lại cả ngàn

lần, có tác dụng như loại mỹ phẩm bằng hành động, nó che đi da thịt trần truồng, nó vùi cảnh tượng dưới lớp láng bóng gồm những động tác vô ích nhưng chính yếu, bởi vì sự trần truồng ở đây bị dồn xuống hàng các thao tác ký sinh, diễn ra ở một nơi xa xăm mơ hồ. Vì vậy ta thấy các vũ nữ thoát y chuyên nghiệp như được bao bọc trong sự thoải mái kỳ lạ không ngừng đắp quần đắp áo cho họ, đẩy họ ra xa, đem đến cho họ thái độ dừng dừng trở lại của các cô nàng hành nghề khéo léo, kiêu kỳ vững tin vào kỹ thuật của mình: tài nghệ của họ che đậy cơ thể họ như quần như áo.

Tính chất xua đuổi bộ phận sinh dục một cách tỉ mỉ như thế có thể được xác minh *a contrario*^{*} trong các “cuộc thi quần chúng” (theo nguyên văn) thoát y vũ tài tử: ở đây các “cô nàng mới võ vẽ” cởi bỏ áo quần ra trước vài trăm khán giả, chẳng nhờ cậy đến huyền ảo hoặc nhờ cậy rất tồi, khiến cho cảnh mang tính chất khiêu dâm không chõai cái vào đâu được: ở đây, ngay từ đầu, rất ít các cô nàng Trung Hoa hoặc Tây Ban Nha, chẳng có lông vũ hoặc áo khoác lông (những váy áo chật ních, những chiếc măng tô ăn diện), ít những hoá trang nguyên lai; những bước đi vụng về, những điệu múa dở dang, cô nàng không ngừng sững lại, và nhất là lúng túng “về kỹ thuật” (cởi mãi mới được chiếc quần lót, chiếc váy, chiếc nịt vú) khiến cho các động tác thoát y bất ngờ lôi cuốn sự chú ý, cô nàng không được nghệ thuật đánh lạc hướng, không được đồ vật che chắn, cô nàng bị bối rối thiếu tự tin và e sợ.

Thế nhưng, ở *Moulin-Rouge*^{*} lại nổi lên kiểu xua đuổi khác, có lẽ điển hình cho Pháp, kiểu xua đuổi nhằm chế ngự tính chất khiêu dâm hơn là xoá bỏ nó: người giới thiệu cố làm cho ai nấy an tâm theo kiểu tiểu tư sản với thoát y vũ. Trước hết, thoát y vũ là *môn thể thao*: có Câu lạc bộ Thoát y vũ, tổ chức những cuộc tranh tài lành mạnh với các vũ nữ thoát y đoạt giải được tôn vinh, được trao tặng những phần thưởng bổ ích (một khoá học thể dục miễn phí), một cuốn tiểu thuyết (chỉ có thể là cuốn *Kẻ nhìn trộm*^{*} của Robbe-Grillet) hoặc những thứ hữu ích (một đôi tất ny lông, năm ngàn franc). Và rồi, thoát y vũ được xem như một *nghề* (mới vào nghề, bán chuyên nghiệp, chuyên nghiệp), nghĩa là được xem như việc hành nghề

chuyên môn vẻ vang (các vũ nữ thoát y là những cô thợ lành nghề); thậm chí người ta có thể còn hoá phép xem đây như một *thiên hướng*: cô nàng này nọ đang “đi đúng hướng” hoặc “đầy hứa hẹn”, hoặc trái lại, “bước những bước đầu tiên” trên con đường chông gai của thoát y vũ. Cuối cùng và đặc biệt, các vũ nữ tranh tài đều có công ăn việc làm trong xã hội: cô này là nhân viên bán hàng, cô kia là thư ký (có rất nhiều thư ký trong Câu lạc bộ Thoát y vũ). Thoát y vũ ở đây trở lại sần diển, trở thành quen thuộc, được tư sản hoá, như thể người dân Pháp, ngược lại với công chúng Mỹ (ít ra như lời thiên hạ đồn đại), và theo xu hướng không thể kìm nổi ở cương vị xã hội của họ, chỉ có thể quan niệm tính chất khiêu dâm như một đặc tính nữ công, được viện lý do bảo lãnh là môn thể thao hàng tuần hơn là lý do cảnh tượng huyền ảo: vì vậy mà ở Pháp, thoát y vũ được dân tộc hoá.

Chiếc xe Citroën mới

TÔI cho rằng ngày nay chiếc xe ô tô có thể so sánh khá chính xác với những toà nhà thờ gô-tích to lớn: tôi muốn nói một sáng tạo lớn của thời đại, được các nghệ sĩ vô danh say mê nghiên ngẫm, được cả một dân tộc xài bằng mắt, nếu không phải là sử dụng, xem đó như một đồ vật hoàn toàn kỳ ảo của chính mình.

Chiếc Citroën mới rõ ràng từ trên trời rơi xuống vì thoát đầu nó ra mắt như một *đối tượng* tuyệt trần. Không nên quên rằng đối tượng ấy là sứ giả tối ưu của siêu tự nhiên: trong đối tượng dễ dàng nhận thấy đồng thời tính chất hoàn hảo và không rõ nguồn gốc, cái trọn vẹn và rực rỡ, sự biến đổi cuộc sống thành vật chất (vật chất thì kỳ ảo hơn cuộc sống rất nhiều), và tóm lại là sự *im lặng* nó thuộc lĩnh vực của huyền diệu. “Đêexơ”^{*} có tất cả những tính chất (ít ra là công chúng đã bắt đầu nhất trí gán cho Nàng những tính chất ấy) của một trong các đối tượng đến từ thế giới khác, chúng đã nuôi dưỡng tất sính cái mới của thế kỷ XVIII và của khoa học viễn tưởng thời nay: Nữ thần *trước hết* là một con tàu Nautilus^{*} mới.

Chính vì vậy mà người ta quan tâm đến các khớp nối hơn chất liệu của chiếc Đêexơ. Người ta biết rằng nhấn thín bao giờ cũng là biểu hiện của hoàn hảo bởi vì không nhấn thín chứng tỏ chỉ là do con người thao tác kỹ thuật lắp ráp: bộ áo của chúa Ki-tô không có đường khâu, cũng như các thiết bị bay của khoa học viễn tưởng làm bằng kim loại nguyên khối. Chiếc D.S. 19 không có tham vọng là nguyên khối mặc dầu hình dáng tổng quát của nó được phủ rất kín; tuy nhiên những chỗ khớp nối của các bộ phận được công chúng quan tâm hơn cả; người ta sờ mãi không thoi vào những chỗ gắn kính, người ta lướt bàn tay lên những rãnh rộng bằng cao su nối cửa hậu của xe với các vùng tiếp giáp bằng kền. Trong chiếc D.S. bắt đầu có hiện tượng lắp ráp mới, dường như người ta chuyển từ thế giới của những bộ phận hàn gắn với nhau sang một thế giới của những bộ phận đặt kề bên nhau và gắn kết với nhau chỉ nhờ hình dạng huyền diệu của chúng, điều đó, tất nhiên, khiến ta nghĩ là dễ dàng hơn.

Còn về bản thân chất liệu, chắc chắn là nó đáp ứng thị hiếu về sự nhẹ nhõm, theo nghĩa huyền ảo. Vẫn ít nhiều quay về khí động lực, tuy nhiên mới ở chỗ đỡ cục mịch hơn, ít góc cạnh hơn phẳng phiu hơn là khí động lực ở những giai đoạn đầu của thời thượng này. Tốc độ ở đây được biểu hiện bằng những ký hiệu ít chướng hơn, ít gân guốc hơn, như thể nó chuyển từ dạng anh hùng ca sang dạng cổ điển. Tính chất tinh thần hoá ấy thấy rõ ở tầm quan trọng, sự chăm chú và chất liệu của những bề mặt lấp lánh. Trong chiếc Đêexơ rõ ràng là kính được tán dương, và chất liệu tôn chỉ là nền. Tại đây, các ô kính không phải là những cửa sổ, những ô trở ra từ vỏ xe mờ đục, mà là những mảng lớn không khí và rỗng không, khum khum phẳng phiu và sáng loáng như các bong bóng xà phòng, chất liệu mỏng mà chắc như của côn trùng hơn là của khoáng sản (và chẳng biểu trưng Citroën, biểu trưng có hình mũi tên, đã trở thành biểu trưng có cánh, như thể ngày nay người ta chuyển từ phạm trù đẩy sang phạm trù chuyển động, từ phạm trù động lực sang phạm trù cơ cấu).

Vậy đây là một nghệ thuật được nhân tính hoá, và có thể là chiếc Đêexơ đánh dấu sự thay đổi trong huyền thoại ô tô. Từ trước đến nay, chiếc xe tuyệt vời đúng ra là liên quan đến sức mạnh thú vật; bây giờ nó đồng thời vừa trí tuệ hơn vừa vật dụng hơn, và tuy có một số nét chiều theo ý muốn sính cái mới (như chiếc vô lăng rỗng), chiếc xe này *có tính nội trợ* hơn, phù hợp hơn với sự thăng hoa dụng cụ nội trợ bắt gặp trong các nghệ thuật nội trợ hiện đại của chúng ta: bảng điều khiển giống cách bố trí của một nhà bếp hiện đại hơn là trung tâm điều độ ở nhà máy: những cánh trập mỏng bằng tôn mờ, lượn sóng, những cần gạt nhỏ đầu tròn màu trắng, những đồng hồ tín hiệu rất giản dị, thậm chí cách mạ kền cũng kín đáo, tất cả biểu đạt loại kiểm soát hướng đến sự vận hành từ nay được quan niệm trước hết là phải tiện nghi. Rõ ràng người ta chuyển từ chỗ mãi miết quan tâm về tốc độ sang để tâm để óc vào lái xe.

Dường như công chúng đã đoán biết hết những điều mới lạ người ta giới thiệu: thoát đầu cảm nhận ngay với cái mới (cả một chiến dịch truyền thông đã báo trước cho công chúng nhiều năm nay), họ nhanh chóng cố

gắng quay về với cách xử lý thích nghi và tiện dụng (“Phải tập làm quen”). Trong các gian trưng bày, chiếc xe triển lãm được tham quan hết sức chăm chú, say mê: đó là giai đoạn khám phá lớn bằng xúc giác, thời điểm thị giác kỳ diệu sắp bị xúc giác lập luận tấn công (bởi vì xúc giác là giác quan khiến ta đỡ lầm lẫn nhất, ngược với thị giác là giác quan huyền ảo hơn cả): người ta sờ vào các lá tôn, các khớp nối, người ta mân mê các đệm lưng, người ta ngồi thử lên ghế, người ta vuốt ve các cánh cửa, người ta sờ soạng các gối dựa; trước vô lăng, người ta làm bộ lái xe bằng toàn bộ cơ thể. Đối tượng ở đây đã hoàn toàn bị chiếm đoạt, bị chiếm hữu; ra đi từ vùng trời Metropolis, chiếc Dêexơ trong một khắc đồng hồ trở thành bồi thần, nhờ bùa phép ấy thực hiện chính cái hành động khuyến mãi tiêu tư sản.

Văn chương như của Minou Drouet

VỤ VIỆC Minou Drouet* trong thời gian dài có vẻ như thuộc lĩnh vực trình thám bí ẩn: có vụ việc ấy hay không có vụ việc ấy? Người ta đã áp dụng vào bí ẩn này các kỹ thuật quen thuộc của cảnh sát (trừ tra khảo, và gì nữa!): điều tra, giam giữ, xem bút tích, kỹ thuật tâm lý và phân tích nội tại các tư liệu. Xã hội đã huy động hầu như bộ máy tư pháp để giải quyết một bí ẩn “thơ ca” là vì người ta ngỡ rằng không phải đơn giản chỉ là do thị hiếu thơ ca: bởi lẽ hình ảnh một cô-bé-thi-sĩ họ thấy vừa lạ lùng vừa cần thiết: đó là hình ảnh cần phải chính thức hoá một cách khoa học tối đa do chỗ nó chi phối huyền thoại trung tâm của nghệ thuật tư sản: huyền thoại về sự không chịu trách nhiệm (mà thiên tài, trẻ em và nhà thơ chỉ là những gương mặt thẳng hoa).

Trong khi chờ đợi phát hiện các tài liệu khách quan, tất cả những người đã tham gia vào việc tìm ra manh mối (và số này rất đông) chỉ có thể dựa trên một ý niệm chuẩn mực nào đấy về tuổi thơ và thơ ca mà họ vốn có. Những lập luận họ đưa ra về trường hợp Minou Drouet đều mang tính chất trùng ngôn, chẳng có bất cứ giá trị chứng minh nào cả: tôi không thể chứng minh những câu thơ tôi phải thẩm định đúng là những câu thơ của một đứa trẻ, nếu trước hết tôi không biết tuổi trẻ là gì và thơ ca là gì: thế là vụ án khép lại chẳng đi đến đâu. Đây là thí dụ mới về thứ khoa học cảnh sát hão huyền đã tiến hành điên cuồng trong vụ ông già Dominici: chỉ hoàn toàn căn cứ vào kiểu võ đoán về *khả năng có thể xảy ra*, thứ khoa học ấy dựng nên một sự thật vòng vo, cẩn thận loại bỏ thực tế của bị cáo hoặc của vấn đề ra ngoài; mọi cuộc điều tra của cảnh sát thuộc loại ấy đều nhằm đi tới những định đề mà người ta đã tự mình đặt ra lúc đầu: ông già Dominici có phạm tội, điều đó trùng khớp với “tâm lý” sẵn có của quan chưởng lý, đó là úm ba la nhận lấy cái tội nằm ở bản chất của các quan toà, đó là làm vật bung xung giơ đầu chịu báng, *khả năng có thể xảy ra* bao giờ cũng chỉ là khuynh hướng của bị cáo giống với các vị xét xử mình. Cũng vậy, nêu vấn đề (một cách giận dữ, như người ta đã nêu trên báo chí) về tính xác

thực của thơ ca Drouet, đó là xuất phát từ một định kiến về tuổi thơ và về thơ ca, và tất cả những gì người ta nhật nhạch được dọc đường đều trở về đây không sao tránh khỏi, đó là nêu thành định đề một chuẩn mực vừa dựa vào thơ ca vừa dựa vào tuổi thơ, theo đó người ta sẽ xét xử Minou Drouet, đó là phán quyết Minou Drouet, dù người ta xét xử thế nào đi nữa, vừa như thần đồng vừa như nạn nhân, vừa như bí ẩn vừa như sản phẩm, rốt cuộc nghĩa là một cái gì thuần túy kỳ ảo, của mọi huyền thoại thơ ca và mọi huyền thoại tuổi thơ trong thời đại chúng ta.

Vả chẳng chính sự phối hợp liều lượng hai huyền thoại ấy gây nên các phản ứng và các xét xử khác nhau. Ba thế hệ huyền thoại được nêu lên ở đây: vài nhân vật cổ điển thủ cựu, do truyền thống mà thù địch với loại thơ-lộn-xộn, lên án Minou Drouet đủ mọi cách: nếu quả đó là thơ của cô, thì đây là thơ của một cô bé, vậy là cô ta đáng ngờ, không “biết phải trái”; và nếu đó là thơ của người đã trưởng thành, họ lên án cô bởi vì lúc đó cô là giả dối. Gần với thế hệ chúng ta hơn, và rất hãnh diện bước vào thơ phi lý, một nhóm các tín đồ mới đáng kính sững sốt phát hiện ra (vào năm 1955) quyền lực thơ ca của tuổi thơ, khen toáng lên là “kỳ diệu” một sự kiện văn chương tầm thường, đã biết từ lâu; cuối cùng một số người khác, những người trước đây đấu tranh cho thơ-ca-nhi-đồng, những người đã từng ở mũi nhọn của huyền thoại khi huyền thoại là tiền phong, lại nhìn thơ ca của Minou Drouet bằng con mắt hoài nghi, mệt mỏi do ký ức nặng nề về chiến dịch anh hùng, về sự thông hiểu mà chẳng gì có thể hăm dọa được nữa (Cocteau^{*}: “Tất cả những đứa trẻ chín tuổi đều có thiên tài, trừ Minou Drouet”). Thế hệ thứ tư, thế hệ của những nhà thơ hiện nay, dường như không được hỏi ý kiến: người ta nghĩ rằng vì họ ít được công chúng rộng rãi biết đến nên phán xét của họ có lẽ chẳng có giá trị chứng minh nào, cũng vì lẽ họ chẳng đại diện cho một huyền thoại nào cả: vả chăng tôi ngờ rằng bản thân họ chẳng nhận thấy bất cứ điều gì trong thơ ca của Minou Drouet.

Nhưng dù người ta tuyên bố thơ của Minou Drouet là ngây thơ hay trưởng thành (nghĩa là người ta khen ngợi hay nghi ngờ), thì đó cũng là

thừa nhận thơ ấy được xây dựng trên tính khác biệt sâu sắc do chính tự nhiên đặt ra giữa tuổi ấu thơ và tuổi chín chắn, đó cũng là nêu thành định đề trẻ em như một con người phi xã hội, hay ít ra, con người có khả năng bột phát tự phê phán và tránh không sử dụng những từ ngữ đã từng nghe, với mục đích duy nhất là tự thể hiện đầy đủ như một đứa trẻ lý tưởng: tin vào “thiên tài” thơ ca của trẻ em là tin vào một thứ trình sản văn chương, là một lần nữa xem văn chương như năng khiếu trời cho. Mọi dấu vết “văn hoá” ở đây đều bị xếp vào loại đối trá, dường như việc sử dụng các từ ngữ đều được tự nhiên quy định hết sức nghiêm ngặt, dường như đứa trẻ không sống thường xuyên thấm thấu với môi trường người lớn; và phép ẩn dụ, hình ảnh, các chi tiết ý nhị có được ở tuổi ấu thơ là những dấu hiệu của tự phát thuần túy, trong khi, có ý thức hay không thì chúng vẫn cứ là kết quả của nỗ lực rèn luyện, chúng vẫn đòi hỏi phải có một “chiều sâu” nơi sự chín chắn cá nhân có phần quyết định.

Dù kết quả điều tra là như thế nào, điều bí ẩn vẫn chẳng thú vị gì mấy, chẳng soi sáng về tuổi ấu thơ cũng như về thơ ca. Lý do khiến chẳng còn ai quan tâm đến nó là ở chỗ dù ngây thơ hay chín chắn, thơ ca ấy vẫn hoàn toàn có thực tế lịch sử: người ta có thể xác định thời điểm của nó, và chỉ ít có thể nói, đó là hơn tám năm một chút, trùng với tuổi của Minou Drouet hiện nay. Thực vậy, chung quanh năm 1914 có một số nhà thơ vị thành niên mà các cuốn lịch sử văn học của chúng ta, hết sức lúng túng khi sắp xếp cái hư không, thường gom lại dưới cái tên nhả nhận là các Thi sĩ Biệt lập và các Thi sĩ Đến muộn, các Thi sĩ Phóng túng và các Thi sĩ Tâm tình, v.v.. Hiển nhiên là phải xếp vào đấy cô bé Drouet – hoặc nàng thơ của cô ta – bên cạnh các thi sĩ uy tín như Bà Burnat-Provins^{*}, Roger Allard^{*} hoặc Tristan Klingsor^{*}. Thơ ca của Minou Drouet là thuộc mãnh lực ấy; đó là loại thơ ca khôn khéo, ngọt ngào, hoàn toàn xây dựng trên niềm tin rằng thơ ca là việc của ẩn dụ, và nội dung chẳng có gì khác ngoài thứ tình cảm bi thương tư sản. Cái lối kiểu cách tía tót ấy mà có thể xem là thơ ca, và thậm chí người ta còn dẫn ra tên của Rimbaud, nhà-thơ-nhi-đồng quen thuộc, điều đó bắt nguồn từ huyền thoại thuần túy. Mà là huyền thoại hết

sức hiển nhiên, bởi lẽ chức năng của các thi sĩ ấy là rõ ràng: họ cung cấp cho công chúng những *ký hiệu* của thơ ca, chứ không phải là thơ ca đích thị: họ rất tiết kiệm và làm yên lòng. Một phụ nữ đã thể hiện rõ ràng chức năng bề ngoài thì phóng túng còn bề sâu thì khôn ngoan của “mẫn cảm” tâm tình ấy: đó là bà De Noailles*, chính bà (thật là trùng hợp!) vào thời của mình cũng đã đề tựa cho những bài thơ của một cô bé “thiên tài” khác, Sabine Sicaud*, chết khi mới mười bốn tuổi.

Vậy là xác thực hay không thì thơ ca ấy cũng đã cũ – và cũ mèm rồi. Nhưng ngày nay được chiến dịch báo chí và vài nhân vật bảo lãnh làm rùm beng, thơ ca ấy cho chúng ta đọc chính cái mà xã hội tưởng là tuổi ấu thơ và thơ ca. Được dẫn ra, được ca ngợi hoặc chê bai, những bài thơ của gia đình Drouet là các tư liệu huyền thoại quý giá.

Trước hết ở đây có huyền thoại về thiên tài mà chắc chắn người ta không bao giờ có thể nói hết ngọn ngành. Các nhà cổ điển đã hống hách tuyên bố thiên tài là vấn đề kiên trì. Ngày nay, thiên tài là vượt thời gian, là làm năm lên tám tuổi việc mà thông thường người ta làm năm hai mươi lăm. Chỉ đơn giản là lượng thời gian: vấn đề là đi nhanh hơn tất cả mọi người một chút. Vậy thời thơ ấu sẽ trở thành cội ưu ái của thiên tài. Vào thời đại Pascal*, người ta coi tuổi thơ như một thời bỏ lỡ: vấn đề lúc đó là ra khỏi thời thơ ấu cho thật nhanh. Từ thời đại lãng mạn, nghĩa là từ chiến thắng tư sản, vấn đề là ở lại thời thơ ấu càng lâu càng tốt. Mọi hành vi người lớn có thể quy cho tuổi ấu thơ (kể cả đến muộn) đều mang tính chất phi thời gian, đều có vẻ lạ lùng bởi là sản vật *xuất hiện sớm*. Tình trạng trưởng thành *lạc lõng* của tuổi ấy tất nhiên đòi hỏi người ta xem nó như một tuổi cá biệt, hoàn toàn khép kín, có quy chế đặc biệt, như một bản chất khó tả nên lời và bất khả truyền.

Nhưng ngay lúc tuổi ấu thơ được xác định như một điều kỳ lạ, người ta lại cam đoan điều kỳ lạ ấy chẳng qua chỉ là sớm bước sang những năng lực của tuổi trưởng thành. Tính chất riêng biệt của tuổi ấu thơ do vậy mà nhập nhằng, đúng như tính chất nhập nhằng của tất cả các đối tượng trong thế giới cổ điển: như những quả đậu xanh trong so sánh của Sartre*, tuổi ấu

thơ và tuổi trưởng thành là những lứa tuổi khác nhau, khép kín, không liên thông được với nhau, thế nhưng lại y hệt nhau: Minou Drouet kỳ lạ ở chỗ đã làm ra thơ ca người lớn, mặc dầu còn trẻ con, đã kéo bản chất thơ ca xuống bản chất trẻ thơ. Điều ngạc nhiên ở đây không phải là sự huỷ hoại thật sự các bản chất (kể ra đó cũng là chuyện hết sức lành mạnh), mà đơn giản chỉ là sự hỗn hợp vội vã chúng lại với nhau. Điều này được nói lên rất rõ qua khái niệm hoàn toàn có tính chất tư sản *thần đồng* (Mozart^{*}, Rimbaud, Roberto Benzi^{*}); đối tượng tuyệt diệu ở chỗ làm tròn chức năng lý tưởng của mọi hoạt động tư bản chủ nghĩa: rút ngắn thời gian, thu khoảng thời gian con người vào chuyện đo đếm những khoảnh khắc quý giá.

Tất nhiên “bản chất” ấu thơ ấy có những dạng khác nhau tùy theo tuổi tác của người dùng nó: đối với những nhà “hiện đại chủ nghĩa”, tuổi ấu thơ tiếp nhận phẩm giá ngay từ chất phi lý tính của mình (ở báo *L'Express*, người ta chẳng lạ gì khoa tâm lý giáo dục): do vậy mà có sự lẫn lộn nực cười với chủ nghĩa siêu thực! Nhưng với ông Henriot là người không chịu biểu dương mọi nguồn gốc của lộn xộn, tuổi ấu thơ không được sản sinh ra bất cứ gì khác ngoài cái thú vị và cái ưu tú: đứa trẻ không thể là tầm thường cũng chẳng thể là dung tục, vậy là vẫn hình dung một loại trẻ em lý tưởng, từ trên trời rơi xuống bên ngoài mọi quyết định luận xã hội, vậy là cũng gạt ra ngoài cửa của tuổi ấu thơ một số đông trẻ em, và chỉ thừa nhận là trẻ em những chồi non duyên dáng của giai cấp tư sản mà thôi. Lứa tuổi con người chính xác *tạo lập bản thân mình*, nghĩa là hấp thu mạnh mẽ xã hội và nhân tạo, đối với ông Henriot, thật ngược đời đó là lứa tuổi của “bản tính”; và lứa tuổi một thằng nhóc rất có thể giết một thằng khác (chuyện linh tinh xảy ra cùng thời với vụ Minou Drouet), với ông Henriot, đó vẫn là lứa tuổi con người dường như không thể sáng suốt và nhạo báng, mà chỉ có thể “thành thật”, “dễ thương” và “ưu tú”.

Các nhà bình luận của chúng ta lại có điểm nhất trí với nhau, đó là tính chất ít nhiều tự phụ của Thơ ca: đối với tất cả các vị ấy, Thơ ca là một chuỗi liên tục những *khám phá*, đó là tên gọi hồn nhiên của ẩn dụ. Bài thơ

càng chất chứa những “công thức”, thì càng được xem là thành công. Song chỉ có những thi sĩ tồi mới tạo các hình ảnh “đẹp” hoặc chỉ tạo các hình ảnh ấy mà thôi. Họ ngây thơ quan niệm ngôn ngữ thơ ca như đem cộng các lời hay ho lại với nhau, chắc họ tưởng rằng thơ ca vốn là để chuyển tải cái phi thực tại, nên cần phải bằng bất cứ giá nào *phiên dịch* đối tượng, chuyển từ Larousse* sang ẩn dụ, dường như chỉ cần gọi sai tên các sự vật là đủ làm cho chúng thành thơ. Kết quả là lối thơ ca ẩn dụ thuần túy ấy hoàn toàn được xây dựng trên một thứ từ điển thơ ca, mà Molière đã lấy ra vài trang cho thời đại của ông, và thi sĩ rút trong từ điển ấy ra bài thơ của mình, như thể anh ta phải dịch từ “văn xuôi” sang “thơ”. Thơ ca của gia đình Drouet là lối ẩn dụ liên tục hết sức chăm chú ấy, trong đó các tay sốt sáng, cả nam cả nữ, hoan hỉ nhận ra khuôn mặt sáng láng, đầy uy lực của Thơ ca, Thơ ca của họ (còn gì khiến an tâm hơn một cuốn từ điển).

Chính những khám phá chồng chất ấy sinh ra con số cộng hết lời khâm phục này đến lời khâm phục khác: việc thâm nhập bài thơ chẳng còn là hành vi tổng thể, quyết định một cách chậm chạp và kiên trì qua cả loạt những thời gian chết, mà là chất đồng những ngây ngất, những hoan hô, những chào mừng trò nhào lộn ngôn từ thành công: cả ở đây cũng thế, chính là số lượng tạo nên giá trị. Những bài thơ của Minou Drouet xuất hiện theo hướng đó như phản ngữ của mọi Thơ ca, ở chỗ chúng trốn tránh thứ vũ khí đơn độc của các nhà văn là tính văn chương: song chỉ duy nhất tính văn chương là có thể làm cho ẩn dụ thơ ca thoát khỏi giả tạo, để nó lộ ra như tia loé của chân lý chinh phục được qua sự lải nhải ghê tởm của ngôn từ. Để chỉ nói về Thơ ca hiện đại (vì tôi nghi ngờ có một bản chất của thơ ca, bên ngoài Lịch sử của nó), tất nhiên là thơ của Apollinaire*, chứ không phải thơ của bà Burnat-Provins, chắc chắn vẻ đẹp của nó, chân lý của nó là ở tính biện chứng sâu sắc giữa cái sống và cái chết của ngôn ngữ, giữa bề dày của từ ngữ và nỗi ngán ngấm của cú pháp. Thế mà thơ của Minou Drouet cứ lải nhải mãi không thôi, như thể chúng sợ sự im lặng; thơ ấy rõ ràng sợ hãi con chữ và sống bằng cách chồng chất các kiểu xoay xở: nó lẫn lộn cuộc đời với chứng thác loạn thần kinh.

Và người ta an tâm với loại thơ ca này chính là vì thế. Mặc dầu người ta cố cường điệu nó lên là khác thường, mặc dầu người ta làm ra vẻ sững sốt tiếp nhận nó với những kiểu tán tụng lầy lan mãi, chính lối thơ lái nhái, lối liệt kê những khám phá, lối khéo léo tính toán sắp xếp những thừa thãi chẳng đáng giá là bao ấy, tất cả dựng lên một loại Thơ ca hào nhoáng và mamg tính kinh tế: cả ở đây cũng ngự trị thứ *giả*, một trong những phát minh quý giá nhất của thế giới tư sản, bởi vì phát minh này làm cho kiếm thêm được tiền mà hàng hoá bề ngoài trông vẫn cứ như thật. Chẳng phải ngẫu nhiên mà tờ *L'Express* đã vợ lấy trường hợp Minou Drouet: đó là thơ ca lý tưởng của một thế giới hết sức chăm chú đến *cái bề ngoài*; bản thân Minou dọn đường cho những kẻ khác: chỉ tốn có một cô bé để bước vào Thi đàn lộng lẫy.

Loại Thơ ca ấy tất nhiên có Tiểu thuyết của nó, thể loại tiểu thuyết này sẽ là một ngôn ngữ cũng hoàn toàn minh bạch và thực tiễn, hào nhoáng và thông dụng, chức năng của nó sẽ được niêm yết với giá phải chăng, một tiểu thuyết rất “lành mạnh” sẽ mang trong bản thân nó những ký hiệu rành rành về tính tiểu thuyết, một tiểu thuyết vừa chắc chắn vừa không đắt: chẳng hạn Giải thưởng Goncourt được giới thiệu với chúng ta vào năm 1955 như sự thắng lợi của truyền thống lành mạnh (Stendhal, Balzac, Zola*^{*} thế chỗ Mozart và Rimbaud ở đây) chống lại những sự suy đồi của phái tiền phong. Điều quan trọng, như trong trang nội trợ ở những tờ báo phụ nữ của chúng ta, là phải xử lý với các vật phẩm văn chương để người ta biết rõ mẫu mã, công dụng và giá cả trước khi mua, và trong các vật phẩm ấy đừng bao giờ có cái gì khiến người ta bỡ ngỡ: bởi lẽ chẳng có bất cứ nguy hiểm gì khi cao giọng tuyên bố thơ của Minou Drouet là lạ thường, nếu như ngay từ đầu người ta thừa nhận thơ ấy là thơ. Thế nhưng Văn chương chỉ bắt đầu trước cái không thể gọi tên, đối diện với nhận thức về một *cái khác* xa lạ chính ngay với ngôn ngữ đang tìm kiếm nó. Chính sự hoài nghi có tính sáng tạo ấy, chính cái chết năng sản ấy là điều mà xã hội chúng ta lên án trong Văn chương tốt lành và phù phép trong Văn chương xấu xa. Muốn la lối lên rằng Tiểu thuyết là tiểu thuyết, Thơ là thơ và Kịch là kịch, lối trùng

ngôn vô tích sự ấy là cùng một loại với những luật định danh liên quan đến quyền sở hữu các Tài sản trong Luật dân sự: ở đây tất cả đều đồng quy vào sự nghiệp tư sản lớn lao, đó là rốt cuộc con người quy về một của cải, đối tượng quy về một vật sở hữu.

Sau tất cả những điều đó, còn lại vụ việc bản thân cô bé. Nhưng xã hội chẳng việc gì phải than vãn một cách giả đạo đức: chính xã hội làm hại Minou Drouet, Minou Drouet là nạn nhân và chỉ là nạn nhân của xã hội mà thôi. Nạn nhân hiển sinh cầu phúc để cho thế giới được minh bạch, để cho thơ ca, thiên tài và tuổi ấu thơ, nói tóm lại là sự *lộn xộn* được làm quen một cách dễ dàng, và để cho sự bức xúc thật sự, khi xuất hiện thì đã thấy chẳng còn chỗ để len vào trên các báo chí nữa, Minou Drouet là đứa-trẻ-tuần-tiết của người lớn khao khát vinh hoa thơ ca; đó là cô bé bị giam nhốt hoặc bị bắt cóc của một trật tự thủ cựu quy tự do về điều kỳ diệu. Minou Drouet là cô bé mà mụ ăn mày đẩy đi phía trước, trong khi phía sau mụ là chiếc giường ọp ẹp đầy ắp những tiền xu. Một giọt nước mắt cho Minou Drouet, một chút rùng mình cho thơ ca, và thế là chúng ta được giải thoát khỏi Văn chương.

Ảnh tranh cử

MỘT SỐ các ứng cử viên nghị sĩ tô điểm tờ quảng cáo tranh cử của họ bằng bức chân dung. Vậy là coi như tấm ảnh có khả năng xoay chiều cần phải phân tích. Trước hết hình của ứng cử viên tạo mối liên hệ cá nhân giữa người đó với các cử tri; ứng cử viên không chỉ đưa chương trình để người ta xem xét, mà còn trưng ra khung cảnh cá nhân, tập hợp những lựa chọn hàng ngày thể hiện ở hình dáng, ở cách ăn mặc, ở tư thế. Như vậy ảnh có xu hướng thiết lập nền gia trường của các cuộc bầu cử, tính chất “có tư thế” của những cuộc bầu cử ấy, tính chất đó bị rối loạn bởi chế độ bầu cử theo tỷ lệ và sự ngự trị của các đảng phái (cánh hữu dường như sử dụng biện pháp này nhiều hơn cánh tả). Khi ảnh là ngôn ngữ tỉnh lược và là sự ngưng kết của tất cả những gì “khó diễn tả nên lời” về mặt xã hội, nó trở thành một vũ khí phản-trí thức, có xu hướng tránh né “chính trị” (nghĩa là một tập hợp những vấn đề và những giải pháp) để làm lợi cho một “trạng thái”, một quy chế tâm lý-xã hội. Người ta biết rằng sự đối lập ấy là một trong những huyền thoại quan trọng của chủ nghĩa Poujade (Poujade trên truyền hình: “Các bạn hãy nhìn tôi đây: tôi cũng như các bạn”).

Vậy ảnh chụp để tranh cử trước hết là sự thừa nhận một cái gì đó sâu xa, phi lý tính lan rộng sang lĩnh vực chính trị. Được truyền vào ảnh của ứng cử viên không phải là những dự án, mà là những động cơ của ông ta, tất cả những trạng huống gia đình, tinh thần, kể cả tình ái, toàn bộ phong cách sống mà ông ta vừa là sản phẩm, là mẫu mực và là môi nhử. Rõ ràng phần lớn các ứng cử viên để cho chúng ta đọc được trong hình ảnh của họ địa vị xã hội vững chãi, tình trạng khoan khoái hiện ra mặt về các chuẩn mực gia đình, pháp lý, tôn giáo, sở hữu những thứ tốt đẹp trời cho của giai cấp tư sản, chẳng hạn như đi lễ nhà thờ ngày chủ nhật, thái độ bài ngoại, món bít tết khoai tây rán và trò hề bị cấm sừng, tóm lại cái mà người ta gọi là một hệ tư tưởng. Đương nhiên, việc sử dụng ảnh để tranh cử coi như phải được sự tiếp tay: ảnh là tấm gương cho ta thấy cái quen thuộc, cái đã biết, giới thiệu với cử tri gương mặt của chính cử tri được làm sáng sủa,

được tôn lên, được nâng cao vời vợi đến trạng thái mẫu mực. Chính sự gia tăng ấy xác định rất chính xác nghệ thuật chụp ảnh tranh cử: cử tri thấy mình vừa được thể hiện vừa được suy tôn, cử tri được thôi thúc lựa chọn chính mình, uỷ nhiệm để người ta bầu cho mình: cử tri uỷ quyền cho “dòng dõi” của mình.

Các mẫu người được uỷ quyền không đa dạng lắm. Trước hết là mẫu người có địa vị xã hội, có tư cách đáng kính, hồng hào và béo mập (các danh sách thuộc phái “quốc gia”) hoặc trắng trẻo và tao nhã (các danh sách M.R.P.^{*}). Một mẫu người khác là mẫu trí thức (nhân đây tôi nhấn mạnh đó là những mẫu người “được biểu đạt” chứ không phải những mẫu người tự nhiên: tính chất trí thức giả dối của phái Tập hợp quốc gia, hoặc “sắc sảo” của ứng cử viên cộng sản. Trong cả hai trường hợp, ảnh muốn biểu đạt sự kết hợp hiếm hoi giữa tư duy và ý chí, giữa suy nghĩ và hành động: mí mắt hơi nhúu lại để hé ra cái nhìn sắc bén dường như lấy sức mạnh từ một lý tưởng đẹp đẽ trong đầu, song vẫn không ngừng nhìn vào những trở ngại có thực, như thể ứng cử viên mẫu mực ở đây phải liên kết một cách tuyệt vời chủ nghĩa duy tâm xã hội với chủ nghĩa kinh nghiệm tư sản. Mẫu người cuối cùng đơn giản chỉ là mẫu “anh chàng đẹp trai”, lôi cuốn sự chú ý của công chúng nhờ sức khoẻ và phong độ của mình. Tuy vậy một số ứng cử viên nhập vai tài tình hai mẫu người cùng một lúc: ở một góc bích trường là khi còn trẻ, diễn viên đóng vai chàng thanh niên say đắm yêu đương, là anh hùng (mặc quân phục), và ở góc khác là lúc đã đứng tuổi, là công dân tráng kiện đẩy cái gia đình nhỏ bé của mình ra phía trước. Bởi vì mẫu ảnh chụp thường xuyên được bổ trợ bằng những thứ đi kèm rất rõ ràng: ứng cử viên vây quanh là những đứa con nhỏ (được trang điểm và chải chuốt như tất cả các đứa trẻ được chụp ảnh ở Pháp), thanh niên nhảy dù với hai cánh tay áo xăn lên, sĩ quan ngực gắn đầy huân chương. Tấm ảnh ở đây thực sự như để phơi ra những giá trị tinh thần: tổ quốc, quân đội, gia đình, danh dự, chiến trận.

Ngoài ra, bản thân tính chất quy ước của ảnh chụp cũng đầy những ký hiệu. Tư thế nhìn thẳng tô đậm óc thực tế của ứng cử viên, nhất là khi có

đeo cặp kính như xoi mói. Tất cả ở đây đều biểu hiện các phẩm chất sáng suốt, nghiêm túc, thẳng thắn: vị nghị sĩ tương lai nhìn thẳng vào kẻ thù, vào trở ngại, vào “vấn đề”. Tư thế chụp ba phần tư, thường xuyên hơn, gợi lên quyết tâm theo đuổi một lý tưởng: cái nhìn mắt hút một cách cao quý về tương lai, nó không đối đầu, nó chế ngự và gieo mầm một cái gì khác e dè chưa xác định. Hầu hết các ảnh chụp ở tư thế ba phần tư đều hướng lên, khuôn mặt ngược về phía ánh sáng siêu nhiên nó thu hút, nó nâng khuôn mặt lên các miền của tình thương cao cả, ứng cử viên đạt tới vùng trời của những tình cảm cao thượng, nơi mọi mâu thuẫn chính trị đều được giải quyết: hoà bình và chiến tranh ở Angiêri, tiến bộ xã hội và những lời dối của giới chủ, giáo dục “tự do” và sự trợ cấp cho ngành củ cải đường, cánh hữu và cánh tả (sự đối lập luôn luôn “vượt qua được!”), tất cả cùng tồn tại hoà bình trong ánh mắt tư lự, hướng chăm chăm một cách cao thượng về phía những lợi ích huyền bí của Thế c...

Lục địa bị đánh mất

BỘ PHIM *Lục địa bị đánh mất*^{*} soi sáng rõ ràng huyền thoại hiện nay về xu hướng chuộng ngoại lai. Đó là bộ phim tài liệu lớn về “Phương Đông”, lấy cốt một cuộc thám hiểm dân tộc học mơ hồ nào đấy, tuy hiển nhiên là bịa đặt, do ba hoặc bốn người Italia râu xồm tiến hành ở Insulinde^{*}. Phim rất hào hứng, tất cả đều nhẹ nhàng, vô hại. Các nhà thám hiểm của chúng ta là những con người trung hậu, lúc nghỉ ngơi thì mê mải với các trò giải trí trẻ con: đùa nghịch với một chú-gấu-bùa-hộ-mệnh nhỏ bé (bùa hộ mệnh rất cần thiết trong mọi cuộc thám hiểm: chẳng có bộ phim về địa cực nào mà không có chú hải cẩu được thuần dưỡng, chẳng có phóng sự nào về vùng nhiệt đới lại không có chú khỉ) hoặc hát ngược một cách hài hước đĩa mì sợi trên boong tàu. Như thế để nói rằng các nhà dân tộc học hiền lành ấy chẳng bận tâm mấy đến những vấn đề lịch sử hoặc xã hội. Việc thâm nhập vào Phương Đông đối với họ chẳng qua chỉ là một chuyến du lịch nho nhỏ bằng tàu trên biển xanh lam, trong ánh nắng chói chang. Và chính Phương Đông ấy ngày nay trở thành trung tâm chính trị thế giới, người ta thấy nó ở đây phẳng phiu, nhẵn nhụi và tô màu như một tấm bưu thiếp đã lỗi thời.

Biện pháp vô trách nhiệm thật rõ ràng: tô màu thế giới luôn luôn là một cách để phủ nhận nó (và có lẽ ở đây cần phải bắt đầu một vụ kiện màu sắc ở điện ảnh). Bị tước hết thực chất, bị đẩy vào màu sắc, bị thoát xác bởi chính vẻ hào nhoáng của những “hình ảnh”, Phương Đông đã sẵn sàng cho thao tác tránh né mà bộ phim chủ trương. Giữa chú-gấu-bùa-hộ-mệnh và những đĩa mì sợi ngô nghĩnh, các nhà nhân chủng học của chúng ta ở trường quay sẽ chẳng mất công mất sức để nêu thành định đề một Phương Đông về hình thức thì có phong vị ngoại lai, nhưng thực tế lại giống hệt như Phương Tây, chí ít là Phương Tây duy linh. Dân Phương Đông có các tôn giáo đặc biệt ư? Điều đó chẳng quan trọng, những dị biệt có nghĩa lý gì khi các tôn giáo đều thống nhất sâu xa ở chủ nghĩa duy tâm. Mỗi nghi lễ, do đó, vừa được chuyên biệt hoá vừa được vĩnh viễn hoá, đồng thời được

tôn lên hàng cảnh tượng lạ lẫm và biểu tượng cận-Cơ-đốc-giáo. Và có hề chi nếu như đạo Phật thực chất không phải cơ đốc giáo, bởi vì đạo Phật cũng có các ni cô cạo tóc đầu (chủ đề bi tráng lớn của mọi trường hợp đi tu), bởi vì nó cũng có các nhà sư quỳ gối và xưng tội với bề trên, và cuối cùng bởi vì, cũng như ở Séville*, các tín đồ đến phủ vàng lên tượng Thượng đế*. Đúng là tính đặc trưng của các tôn giáo bao giờ cũng thể hiện rõ rệt hơn cả ở các “hình thức”; nhưng ở đây tính đặc trưng ấy không hề để lộ rõ các hình thức, mà tôn chúng lên, gán chúng phụ thuộc tất cả vào tính chất cơ đốc giáo cao hơn.

Người ta biết rõ sự hỗn hợp đã luôn luôn là một trong những kỹ thuật đồng hoá của Giáo hội. Trong thế kỷ XVII, ở chính Phương Đông mà bộ phim *Lục địa bị đánh mất* chỉ ra cho ta thấy các thiên hướng Cơ đốc giáo, những tu sĩ dòng Tên đi rất xa trong việc thế giới hoá các hình thức tôn giáo: đó là những nghi lễ thuộc đạo Cơ đốc vùng Malabar, nhưng rồi cuối cùng giáo hoàng kết án những nghi lễ ấy. Các nhà dân tộc học của chúng ta nói xa nói gần đến chính cái “tất cả đều tương tự” ấy: Phương Đông và Phương Tây, tất cả đều như nhau, chỉ có những khác biệt về sắc thái, cái cốt yếu giống hệt nhau, đó là con người vĩnh viễn hướng về Thượng đế, là tính chất vô nghĩa lý và ngẫu nhiên của các địa lý so với cái bản chất nhân loại kia mà chỉ một mình Kitô giáo nắm giữ chìa khoá. Ngay các truyền thuyết, cả kho văn học dân gian “nguyên thủy” mà dường như người ta cố chấp xem như lạ lẫm, chỉ có sứ mệnh minh hoạ cái “Bản chất”: các lễ thức, các sự kiện văn hoá chẳng bao giờ được đặt trong mối quan hệ với hoàn cảnh lịch sử đặc biệt, với quy chế kinh tế hoặc xã hội rõ ràng, mà chỉ là với những hình thái lớn không rõ nét về các vùng miền vũ trụ tương đồng (các mùa, giông bão, cái chết, v.v.). Nói về dân chài thì không hề chỉ ra phương thức đánh cá, mà chỉ là bản chất lãng mạn của dân chài ngập chìm trong màu sắc chiều tà vĩnh viễn, dân chài không được xem như người thợ với kỹ thuật và lợi ích phụ thuộc vào một xã hội xác định, mà như vấn đề thân phận muôn thuở thì đúng hơn, con người ở xa phải dấn thân vào những hiểm nguy của biển cả, người vợ ở nhà thở than, cầu nguyện. Cũng thế đối

với những kẻ tị nạn người ta giới thiệu lúc đầu với chúng ta một đoàn dài kéo nhau xuống núi; rõ ràng không thể xác định được họ: đó là những bản thể tị nạn vĩnh viễn, *bản chất* của Phương Đông là sản sinh ra những con người ấy.

Tóm lại ở đây phong vị ngoại lai bộc lộ rõ tính chất sâu xa là phủ nhận mọi tình huống của Lịch sử. Bằng cách đưa vào thực tế Phương Đông vài ký hiệu bản xứ rõ rệt, chắc chắn người ta đã tiêm vắc-xin cho toàn bộ nội dung liên quan. Một chút “tình huống” hời hợt gọi là có, cung cấp lý do cần thiết và thế là miễn khỏi phải đề cập đến tình huống sâu xa. Đối diện với cái xa lạ, Thể chế chỉ biết có hai cách cư xử, cả hai đều què quặt: hoặc thừa nhận nó như con rối múa may, hoặc xem nó chỉ như ánh phản chiếu của Phương Tây. Dù thế nào thì điều căn bản vẫn là tước đi lịch sử của nó. Người ta thấy rằng những “hình ảnh đẹp” của bộ phim *Lục địa bị đánh mất* không thể là vô tội: không thể là vô tội khi *đánh mất đi* cái lục địa đã được tìm thấy lại ở Bandoeng^{*}.

Thuật chiêm tinh

HÌNH NHƯ ở Pháp, ngân sách hàng năm dành cho “trò phù thủy” là khoảng ba trăm tỉ franc. Vì vậy cũng bỏ công liếc mắt vào tuần lễ chiêm tinh của một tờ tuần báo như *Elle* chẳng hạn. Trái với điều có thể chờ đợi, người ta không thấy chút gì về thế giới chiêm bao ở đây, mà lại là việc miêu tả hết sức hiện thực một giới xã hội nhất định, giới các nữ độc giả của báo. Nói khác đi, thuật chiêm tinh, chí ít ở đây, không hề là cửa mở vào cõi mộng, mà thuần túy chỉ là tấm gương, là việc thiết lập thực tại.

Những mục báo chính về số phận (*Thời vận, ở bên ngoài, ở nhà bạn, Trái tim bạn*) tạo nên một cách chu đáo nhịp điệu tổng quát của cuộc sống cần mẫn. Đơn vị là một tuần lễ, trong đó “thời vận” rơi vào một hoặc hai ngày. “Thời vận” ở đây là phần dành cho nội tâm, cho tính khí; nó là dấu hiệu trải nghiệm về thời gian, là phạm trù duy nhất qua đó thời gian thuộc chủ thể bộc lộ ra và tự giải phóng. Những ngày còn lại, các sao chiếu mệnh không biết đến gì khác ngoài một thời gian biểu: ở *bên ngoài* là lịch thời gian nghề nghiệp, mỗi tuần sáu ngày, mỗi ngày bảy tiếng đồng hồ ở bàn giấy hoặc ở cửa hàng, ở *nhà bạn* là bữa cơm chiều, là chút buổi tối trước khi đi ngủ. *Trái tim bạn* là cuộc hẹn hò sau khi hết giờ làm việc hoặc cuộc đàn dúi ngày chủ nhật. Nhưng giữa các “lĩnh vực” ấy không có sự liên thông nào: chẳng có gì, từ thời biểu này sang thời biểu khác có thể gợi nghĩ đến sự đối khác hẳn đi; các nhà giam ở kề bên nhau, chúng kế tiếp nhau nhưng không lây lan sang nhau. Các sao chiếu mệnh chẳng bao giờ đặt ra vấn đề đảo lộn trật tự, chúng tác động đến tuần lễ nhỏ bé, tôn trọng quy chế xã hội và thời gian biểu của giới chủ.

Ở đây, “lao động” là lao động của các nữ viên chức, nữ thư ký đánh máy hoặc nữ nhân viên bán hàng; cái nhóm vi mô vây quanh nữ độc giả hầu như không tránh khỏi là nhóm vi mô văn phòng hoặc cửa hàng. Những biến thái do các sao chiếu mệnh áp đặt, hoặc đúng hơn là đề xuất (bởi vì thuật chiêm tinh này có tính chất thần học thận trọng, chẳng bao giờ loại trừ tự do ý chí) thì ít ỏi lắm, chúng không khi nào hướng đến chỗ đảo lộn cuộc

sống: sức nặng của số phận chỉ tác động đến hứng thú làm việc, căng thẳng đầu óc hay thoải mái, siêng năng hay lơ là, những chuyển dịch nho nhỏ, những thăng tiến mơ hồ, những quan hệ cấu kình hoặc móc ngoặc nhau với các đồng nghiệp và nhất là tình trạng mệt mỏi, các sao chiếu mệnh hết sức nhấn mạnh và khôn ngoan yêu cầu là phải ngủ nhiều, ngủ nhiều hơn nữa.

Còn trong gia đình thì nổi lên các vấn đề tính khí, hục hặc hoặc tin cậy nhau; thông thường đó là một gia đình với những phụ nữ, ở đây quan trọng nhất là các mối quan hệ giữa mẹ và con gái. Gia đình tiểu tư sản có mặt đầy đủ ở đây, với những cuộc thăm viếng của “họ hàng”, nhưng không phải là “bà con thông gia”, mà các sao chiếu mệnh có vẻ không đánh giá cao lắm. Quanh quẩn gần như toàn là những người trong gia đình, ít thấy ám chỉ đến các bè bạn, thế giới tiểu tư sản chủ yếu gồm bà con và đồng nghiệp, nên không xảy ra những khủng hoảng thật sự trong quan hệ, mà chỉ là các va chạm nhỏ nhặt về tính khí và các va chạm chẳng đâu vào đâu. Tình yêu thì là tình yêu của Mục tâm tình; đó là “lĩnh vực” tách biệt hẳn ra, lĩnh vực của những “chuyện rắc rối” về tình cảm. Mà cũng giống như trong giao dịch buôn bán, tình yêu ở đây trải qua các “bước đầu hứa hẹn”, các “tính toán sai” và các “lựa chọn lầm”. Nỗi bất hạnh ở đây chỉ là vật vãn: tuần lễ này nọ có đám người ngưỡng mộ không đông lắm, có vô ý vô tứ, có ghen bóng ghen gió. Bầu trời tình cảm chỉ thực sự mở rộng trước “giải pháp ao ước bấy lâu” là cuộc hôn nhân: nhưng hôn nhân còn cần “xứng đôi phải lứa”.

Nét duy nhất lý tưởng hoá toàn bộ thế giới sao chiếu mệnh nhỏ bé ấy, tuy hết sức cụ thể ở một khía cạnh khác, đó là không bao giờ đặt ra vấn đề tiền bạc. Nhân loại trong lĩnh vực chiêm tinh xoay vần trên đồng lương hàng tháng của mình: lương bao nhiêu là bấy nhiêu, người ta chẳng bao giờ nói đến, bởi vì cũng “đủ sống”. Các sao chiếu mệnh miêu tả cuộc sống ấy hơn là dự báo rất nhiều; tương lai hiếm khi được nhắc đến, và điều tiên đoán thì luôn luôn được trung hoà bởi những khả năng dao động có thể thế này hay thế khác: nếu có thất bại, thì các thất bại ấy sẽ ít quan trọng, nếu có những gương mặt đăm chiêu, thì tính tình vui vẻ của bạn sẽ làm cho các gương mặt ấy tươi tỉnh, nếu có những quan hệ phiền toái, thì các quan hệ

ấy sẽ hữu ích, v.v.; và nếu tình trạng chung của bạn ắt phải tốt lên, thì đó sẽ là sau khi bạn tuân thủ một đợt xử lý, hoặc cũng có thể do chẳng có xử lý gì hết (nguyên văn).

Những sao chiếu mệnh rất quan tâm đến đạo lý, chúng chấp nhận nhượng bộ các đức tính: lòng dũng cảm, đức kiên nhẫn, tính vui vẻ, sự kiềm chế bản thân luôn luôn được yêu cầu để đối mặt với những điều bất hạnh được báo trước một cách dè dặt. Và điều nghịch lý là thế giới của quyết định luận thuần túy ấy lại ngay lập tức bị khuất phục bởi tính cách tự do: thuật chiêm tinh trước hết là trường học của ý chí. Tuy nhiên, dù những lối thoát đều thuần túy có tính chất huyền hoặc, dù những vấn đề cách cư xử bị né tránh, thuật chiêm tinh vẫn là thiết chế của thực tại trước ý thức các nữ độc giả của mình: nó không phải con đường thoát ra, mà là sự thật hiển nhiên về những điều kiện sống của các nữ viên chức, các nữ nhân viên bán hàng.

Vậy việc miêu tả thuần túy ấy liệu có ích lợi gì, bởi lẽ dường như nó chẳng bao hàm bất cứ bù đắp nào bằng cõi mộng? Nó dùng để khẳng định thực tại bằng cách nêu đích danh thực tại. Với danh nghĩa ấy, nó có chỗ đứng trong số tất cả những mưu toan bán-tha-hoá (hoặc bán-giải-thoát) lãnh trách nhiệm khách quan hoá thực tại, song không đi đến giải hoặc thực tại. Ít nhất người ta cũng biết một trường hợp khác trong số những mưu toan duy danh chủ nghĩa ấy: đó là Văn chương, trong những hình thức thoái hoá, nó không thể đi xa hơn là chỉ đích danh cuộc sống trải nghiệm; thuật chiêm tinh và Văn chương có cùng nhiệm vụ là thiết lập “muộn màng” thực tại: thuật chiêm tinh là Văn chương của giới tiểu tư sản.

Nghệ thuật thanh nhạc tư sản

LÊN LỚP cho một ca sĩ giọng trầm xuất sắc như Gérard Souzay có vẻ sẽ là hỗn xược, nhưng tôi thấy đĩa hát ca sĩ ấy đã ghi vài giai điệu của Fauré dường như minh hoạ cả một huyền thoại âm nhạc, người ta bắt gặp lại ở đây những ký hiệu chủ yếu của nghệ thuật tư sản. Nghệ thuật ấy căn bản là *mang tính ký hiệu*, nó không ngừng áp đặt chẳng phải là cảm xúc mà là những ký hiệu của cảm xúc. Gérard Souzay thực hiện chính điều đó: chẳng hạn, khi phải hát một *nỗi buồn kinh khủng*, ông ta không bằng lòng với nội dung ngữ nghĩa đơn giản của các từ ngữ, cũng chẳng bằng lòng với dòng nhạc đệm theo những từ ngữ ấy: ông ta còn cần phải bi kịch hoá ngữ âm của nỗi kinh khủng, nín lại cho bật tung hai âm sát, để nỗi bất hạnh lồng lên ngay trong lòng các con chữ; chẳng ai có thể không thấy đó là những nỗi dẫn vật đặc biệt dữ dội. Khốn thay các ý định dư thừa ấy làm át đi cả từ ngữ, cả âm nhạc, và nhất là mối liên kết giữa chúng với nhau, chính mối liên kết ấy là mục tiêu của nghệ thuật thanh nhạc. Âm nhạc cũng như các nghệ thuật khác, kể cả văn chương: hình thức cao nhất của thể hiện nghệ thuật là ở chỗ theo cho sát, có nghĩa là suy cho cùng gần giống như đại số học: mọi hình thức cần phải hướng tới trừu tượng hoá, điều này, ta biết, không hề trái với khoái cảm.

Và nghệ thuật tư sản khước từ chính điều ấy, nó luôn luôn xem khách tiêu dùng của mình như những kẻ ngây thơ nên cần phải bày sẵn cả ra và nhắc đi nhắc lại ý định, vì sợ rằng người ta hiểu không đầy đủ (nhưng nghệ thuật cũng là một thứ mập mờ, dường như luôn luôn nói ngược lại thông điệp của chính nó, và đặc biệt là với âm nhạc, nó chẳng bao giờ là buồn hay vui theo đúng từng li từng tí). Nhấn mạnh từ ngữ bằng cách làm nổi bật quá đáng ngữ âm của nó, muốn rằng âm yết hầu của từ *đào bới** phải là nhát cuốc bập xuống đất, và phụ âm răng của từ *lòng** phải là sự dụ dằng thắm sâu, đó là thực hiện đúng từng li từng tí về mặt ý định, chứ không phải là về mặt miêu tả, đó là thiết lập những mối tương quan quá đáng. Hơn nữa cần phải nhắc lại ở đây rằng tinh thần loại kịch lâm ly mà cách diễn tấu của

Gérard Souzay chịu ảnh hưởng chính là một trong những thành tựu lịch sử của giai cấp tư sản: người ta bắt gặp lại chính tình trạng chông chênh ý định ấy trong nghệ thuật của các diễn viên truyền thống, như ta biết họ là các diễn viên do giai cấp tư sản tạo nên và tạo nên cho mình.

Kiểu nhấn ngữ âm hết sức tỉ mỉ ấy đem lại cho mỗi con chữ một tầm quan trọng quá quắt, đôi khi dẫn đến phi lý: thật là một *sự trịnh trọng* (solennité) hài hước khi nó xuất phát từ chỗ lấy lại hai chữ n của từ *trịnh trọng* (solennel), và thật là một *hạnh phúc* (bonheur) ít nhiều lộn mửa khi hạnh phúc ấy được thể hiện với chúng ta bằng cách dẫn ngữ âm đầu để tổng hạnh phúc ra khỏi miệng như khắc nhổ một cái hột. Điều này lại cũng khiến nghĩ tới huyền thoại dai dẳng mà chúng tôi đã đề cập đến khi nói về thơ ca: quan niệm nghệ thuật như phép cộng các chi tiết tập hợp với nhau, nghĩa là đây ắp ý nghĩa: sự hoàn hảo theo kiểu chi li của Gérard Souzay tương đương hết sức sát sao với thị hiếu của Minou Drouet về lối ẩn dụ vật vãnh, hoặc với những trang phục lông chim của Chanteclerc, làm (năm 1910) bằng các lông chim xếp chồng lên nhau từng cái một. Nghệ thuật ấy hăm dọa bằng chi tiết, rõ ràng trái ngược với chủ nghĩa hiện thực, bởi vì chủ nghĩa hiện thực đòi hỏi sự diễn hình hoá, nghĩa là sự hiện diện của cấu trúc, cũng là của quãng thời gian.

Nghệ thuật giải tích ấy không tránh khỏi thất bại nhất là trong âm nhạc, nơi sự chân thật bao giờ cũng chỉ có thể là thuộc lĩnh vực hơi thở, ngữ điệu, chứ không phải ngữ âm. Vì thế những cách phân tiết của Gérard Souzay không ngừng bị huỷ hoại bởi sự biểu hiện thái quá một từ ngữ, từ ấy bắt buộc một cách vụng về phải xen lĩnh vực trí tuệ ký sinh vào trong lời ca mượt mà trơn bóng. Dường như đến đây ta chạm tới nỗi khó khăn to lớn của biểu diễn âm nhạc: làm nổi bật sắc thái vùng nội tại của âm nhạc, và với bất cứ giá nào cũng không được áp đặt sắc thái ấy từ bên ngoài như một ký hiệu thuần túy trí năng: có một chân lý âm nhạc khoái cảm, chân lý đầy đủ, nó không chịu đựng được sự vương vís của *cách thể hiện*. Chính vì thế mà diễn tấu của các nhạc sĩ điêu luyện tài ba thường khiến họ chẳng hài lòng: lối *rubato*^{*} của họ, phóng túng quá và là kết quả của nỗ lực biểu hiện

ý nghĩa rõ rệt, phá huỷ cơ cấu vốn chứa đựng đầy đủ chẳng thiếu gì những điều bản thân nó muốn nói lên. Một số nghệ sĩ không chuyên, hoặc hơn nữa một số nghệ sĩ chuyên nghiệp đã tìm lại được điều mà người ta có thể gọi là nét tổng quát của bản nhạc, như Panzéra với thanh nhạc, hay Lipatti với đàn dương cầm, họ đạt tới mức chẳng thêm bất cứ *ý định* nào vào nhạc cả: họ không đơn đả đở đàn chung quanh mỗi chi tiết, trái ngược hẳn với nghệ thuật tư sản luôn luôn lộ liễu. Họ tin tưởng vào chất liệu quyết định trực tiếp của âm nhạc.

Chất dẻo

TUY mang những cái tên mục đồng Hy Lạp (Polystyrène, Phénoplaste, Polyvinyle, Polyéthylène), chất dẻo* mà người ta vừa tập trung các sản phẩm trong một cuộc triển lãm về căn bản là một chất giả kim thuật. Công chúng xếp hàng dài tại lối vào phòng triển lãm để xem thực hiện thao tác huyền ảo tuyệt trần, đó là sự chuyển đổi chất liệu; một cỗ máy lý tưởng hình ống và thon (hình dáng thích hợp để thể hiện bí mật của quá trình) kéo nhẹ nhàng ra từ trong đồng tinh thể màu lục nhạt những cái khay nhỏ nhỏ bóng bẩy và có khía rãnh, ở đầu này là chất liệu thô, từ đất mà ra, còn đầu kia là đồ vật hoàn hảo, liên quan đến con người; và giữa hai thái cực ấy chẳng có gì hết; mà chỉ là một chặng đường, có một nhân viên đội mũ lưỡi trai theo dõi sơ sơ, nửa như thượng đế, nửa như người máy.

Như vậy, chất dẻo không phải chỉ là chất liệu mà chính là ý niệm về sự biến đổi vô cùng tận chất liệu, chất dẻo, như cái tên tầm thường của nó nói lên, là tính chất có mặt khắp nơi của Chúa hiện hình; và chính do vậy mà nó là một chất liệu kỳ diệu: phép màu bao giờ cũng là sự chuyển đổi đột ngột của tự nhiên. Chất dẻo hoàn toàn thấm đượm tính chất ngạc nhiên ấy: nó là đồ vật thì ít mà là dấu tích của chuyển động thì nhiều.

Và vì chuyển động ấy ở đây hầu như là vô tận, nó biến đổi các tinh thể nguyên lai thành vô số những đồ vật càng ngày càng kỳ dị hơn, chất dẻo tóm lại là cuộc trình diễn phải lý giải: cuộc trình diễn chính những kết quả đầu ra của nó. Trước mỗi hình thái cuối cùng (va li, bàn chải, thùng xe ô tô, đồ chơi, vải vóc, ống nước, chậu thau hoặc giấy), đầu óc không ngừng xem chất liệu nguyên thủy như cái gì đó khó hiểu. Chính vì đặc tính Frégoli của chất dẻo là tổng thể; nó có thể tạo ra cả những cái xô cái chậu cũng như các đồ nữ trang. Do đó mà hết ngạc nhiên này đến ngạc nhiên khác mãi không thôi, con người mơ mộng trước vô vàn sinh sôi nảy nở của chất liệu, trước những mối liên quan bất gặp giữa nguồn gốc chỉ có một và các kết quả lại rất nhiều. Điều ngạc nhiên ấy và chẳng cũng đáng mừng, bởi vì qua những biến đổi vô vàn, con người đo được sức mạnh của mình, và ngay quá trình

của chất dẻo cũng đem lại cho con người niềm sáng khoái được lướt đi kỳ diệu dọc theo Tự nhiên.

Song khoản bù trừ của thành công ấy là ở chỗ chất dẻo, được thăng hoa thành chuyển động, hầu như chẳng còn tồn tại như chất liệu, cấu tạo của nó là tiêu cực: chẳng rắn chắc chẳng sâu xa, nó đành phải bằng lòng với tính chất thực thể trung tính mặc dầu có lợi thế hữu ích là *bền dai*, trạng thái coi như đơn giản chỉ là trì hoãn trước khi vứt bỏ. Trong lĩnh vực nên thơ của những chất liệu lớn, đó là một vật liệu bị bỏ rơi, biến mất giữa cao su tuôn trào và kim loại rắn dẹt: nó không tạo ra bất cứ sản phẩm thật sự nào thuộc dạng khoáng chất, bột, sợi... Đó là một thực thể *bị biến chất*: dù ở trạng thái nào, chất dẻo vẫn giữ vẻ ngoài kết thành từng mảng, một cái gì đó mờ mờ, trông như kem và sền sệt, bất lực chẳng bao giờ đạt tới được độ phẳng lì của Tự nhiên. Nhưng điều phản bội nó hơn cả chính là âm thanh nó phát ra, vừa rỗng vừa xẹp: tiếng động của nó làm hại nó, cũng như các màu sắc, bởi lẽ dường như chỉ có thể xác định được những màu nào mang tính hoá chất nhất: từ màu vàng, màu đỏ và màu xanh, nó chỉ giữ lại trạng thái xâm lấn, chỉ sử dụng chúng như sử dụng cái tên có thể nêu được những khái niệm màu sắc mà thôi.

Thị hiếu chất dẻo làm nổi bật sự tiến triển huyền thoại về *của giả*^{*}. Ta biết rằng *của giả* là một cách sử dụng tư sản xét về mặt lịch sử (những của giả về trang phục có từ thời đăng quang của chủ nghĩa tư bản); nhưng cho đến tận ngày nay, *của giả* vẫn luôn luôn tỏ rõ tham vọng, nó thuộc về thế giới của ra vẻ chứ không phải của sử dụng; nó nhằm tái tạo với chi phí rẻ nhất những chất liệu hiếm nhất như kim cương, lụa, lông vũ, da lông, bạc, tất cả cái bóng bẩy xa hoa của thế giới. Chất dẻo giá hạ là vật liệu nội trợ. Đó là chất liệu kỳ ảo đầu tiên cam chịu mang tiếng là xoàng xĩnh; nhưng chính vì cái xoàng xĩnh ấy là lý do vênh vang tồn tại của nó: đây là lần đầu tiên cái giả nhằm vào thứ thông thường chứ không nhằm vào thứ hiếm. Và thế là chức năng xa xưa của tự nhiên đã thay đổi: nó không còn là ý niệm, là Chất liệu thuần túy để tìm kiếm hoặc mô phỏng nữa; một vật liệu giả tạo, dồi dào hơn tất cả các mỏ trên thế gian, sẽ thay thế nó, sẽ chi phối ngay sự

sáng tạo ra các dạng thức. Một đồ vật xa hoa luôn gắn bó với đất, luôn trân trọng gọi lại nguồn gốc khoáng vật hoặc động vật của nó, yếu tố thiên nhiên mà nó chỉ là một vật hiện hữu. Chất dẻo hoàn toàn bị ngập chìm trong sử dụng: rồi đến lúc người ta sẽ sáng tạo ra những đồ vật để thoả mãn niềm thích thú được sử dụng chất dẻo. Thứ bậc của các chất liệu bị huỷ bỏ, chỉ một chất thay thế cho tất cả các chất khác: toàn thế giới *có thể* bị chất dẻo hoá, và ngay cả cuộc sống nữa, vì hình như người ta bắt đầu làm các động mạch chủ bằng chất dẻo.

Đại gia đình loài người

NGƯỜI TA đã tổ chức tại Paris cuộc triển lãm ảnh lớn với mục đích chứng tỏ tính phổ biến của các hành vi loài người trong đời sống hàng ngày ở tất cả các xứ sở trên thế giới: sinh, tử, lao động, hiếu biết, trò chơi đều có những hành xử như nhau ở khắp mọi nơi; có một gia đình loài Người.

The Family of Man^{*}, chỉ ít đây là nhan đề gốc của cuộc triển lãm từ Hoa Kỳ đến với chúng ta. Pháp đã dịch là *Đại Gia đình loài Người*. Như vậy, nếu nhan đề ban đầu có thể hiểu là sự diễn tả thuộc lĩnh vực động vật, chỉ ghi nhận nét tương tự của các hành vi, tính thống nhất của một giống loài, thì nay đã được đạo đức hoá, tình cảm hoá một cách rộng rãi. Thế là chúng ta lập tức bị trả về với huyền thoại nhập nhằng “cộng đồng” nhân loại, nó là cái nuôi dưỡng cả một bộ phận chủ nghĩa nhân văn của chúng ta.

Huyền thoại ấy vận hành theo hai giai đoạn: thoát đầu người ta khẳng định sự khác biệt của các hình thái nhân chủng, người ta đặc biệt chú ý đến tính chất xa lạ, người ta chỉ ra những biến thái vô cùng tận của giống loài với các màu da, các hộp sọ và các tập quán khác nhau, người ta vô căn cứ so sánh thế giới với hình ảnh tháp Babel. Rồi từ tính đa dạng ấy, người ta phù phép rút ra sự thống nhất: con người sinh ra, lao động và chết khắp nơi như nhau; và nếu trong các hành vi đó còn tồn tại vài đặc điểm nào đấy về bộ tộc, người ta chỉ ít lại cho rằng về căn bản các hành vi ấy đều có “bản chất tự nhiên” y hệt nhau, sự khác biệt của chúng chỉ là ở hình thức và không phủ nhận chúng đều bắt nguồn từ một gốc gác chung. Điều này hiển nhiên lại quay về chỗ tiên quyết khẳng định có một bản chất nhân loại, và thế là Thượng đế lại được đưa vào trong cuộc Triển lãm của chúng ta: tính đa dạng của loài người nói lên quyền lực, sự phong phú của Thượng đế; tính thống nhất trong các hành vi của họ chứng tỏ ý chí của Người. Điều đó từ giới thiệu cuộc triển lãm nói lên với chúng ta qua ngòi bút của ông André Chamson khẳng định rằng “cái nhìn ấy hướng về thân phận con người xem ra hơi giống với cái nhìn nhân từ của Thượng đế hướng về cái tổ kiến nức cười và tuyệt vời của chúng ta”.

Ý định duy linh đó nổi bật thêm qua những lời dẫn kèm theo mỗi phần của Triển lãm: các lời dẫn ấy thường là những cách ngôn “nguyên thủy”, những tiết trong Kinh Cựu ước; tất cả đều nói lên trí năng vĩnh hằng, những khẳng định vượt ra khỏi Lịch sử: “Trái Đất là một bà mẹ chẳng bao giờ chết. Hãy ăn cơm ăn muối và nói lên sự thật, v.v.”; đó là sự ngự trị của những chân lý cách ngôn, là sự kết nối các thế hệ loài người, ở mức độ đồng nhất hết sức chung chung, khi sự thật hiển nhiên chỉ còn có giá trị trong ngôn ngữ thuần túy “thơ ca”. Tất cả ở đây, nội dung và các ảnh chụp rất đẹp, các lời chú thích, đều nhằm loại bỏ sức nặng quyết định của Lịch sử: chúng ta bị níu giữ bởi nét giống hệt nhau trên bề mặt, bị chính tính đa cảm ngăn không cho đi sâu vào vùng phía sau của các hành vi nhân loại, nơi sự tha hoá lịch sử dẫn đến những “khác biệt” kia mà ở đây chúng ta sẽ gọi một cách hết sức đơn giản là các “bất công”.

Huyền thoại về “thân phận” con người ấy dựa trên sự huyền hoặc từ xa xưa, nó luôn đặt Bản chất tự nhiên ở dưới đáy của Lịch sử. Mọi chủ nghĩa nhân văn cổ điển đều khẳng định rằng nếu cào một chút lớp bên ngoài của lịch sử nhân loại với tính tương đối của các chế thiết hoặc sự khác biệt bề mặt của các màu da (nhưng sao người ta lại không hỏi cha mẹ của Emmet Till, chàng thanh niên da đen bị những kẻ da trắng sát hại là họ nghĩ gì về *cái đại gia đình loài người?*), người ta sẽ rất nhanh chóng đi đến cội nguồn sâu xa của bản chất nhân loại phổ quát. Chủ nghĩa nhân văn tiến bộ, trái lại, phải luôn luôn nghĩ đến đảo ngược trật tự các quan hệ của sự bịp bợm từ rất xa xưa kia, không ngừng cạo sạch gỉ cho bản chất tự nhiên, cho những “quy luật” và những “hạn chế” của nó để phát lộ ở đáy Lịch sử và để cuối cùng thấy Bản chất tự nhiên chính nó cũng mang tính lịch sử.

Các thí dụ ư? Chính là những thí dụ trong cuộc triển lãm của chúng ta đây thôi. Sinh ư? Tử ư? Vâng, đó là những sự kiện của bản chất tự nhiên, những sự kiện phổ quát. Nhưng nếu người ta tước bỏ Lịch sử của chúng đi, thì chẳng còn gì để nói về chúng nữa, việc bình luận trở nên thuần túy trùng ngôn; theo tôi ảnh chụp ở đây thất bại rõ ràng quá: *nói lại* sinh, tử là sinh, tử chẳng thông báo được gì hết. Để cho những sự kiện tự nhiên ấy đến

được với một ngôn ngữ thật sự, thì cần phải đưa chúng vào lĩnh vực của tri thức, nghĩa là tiên quyết khẳng định người ta có thể biến đổi chúng, bắt ngay cái tính chất tự nhiên của chúng phải chịu sự phê phán của chúng ta là những con người. Bởi vì dù muôn thuở thế nào đi nữa, thì chúng vẫn cứ là những dấu hiệu của văn bản lịch sử. Tất nhiên đứa trẻ *vẫn luôn* sinh ra, nhưng trong khối tổng thể của vấn đề nhân loại, “bản chất” của hành vi ấy có can hệ gì với chúng ta so với các phương thức tồn tại của đứa trẻ, các phương thức ấy lại hoàn toàn mang tính lịch sử? Đứa trẻ sinh ra có suôn sẻ hay không, có làm cho bà mẹ đau đớn không, nó có bị tử vong hay không, triển vọng tương lai của nó ra sao, điều đó các cuộc Triển lãm của chúng ta lẽ ra phải cho chúng ta biết, chứ không phải là bài ca trữ tình muôn thuở về sự sinh nở. Và với cái chết cũng thế: chúng ta thật sự có nên ngợi ca thêm một lần nữa bản chất của nó, để quên mất rằng chúng ta có thể làm bao nhiêu chuyện để chống lại cái chết? Chúng ta phải biểu dương quyền lực còn rất trẻ, còn quá trẻ ấy, chứ không phải là sự giống nhau y hệt vô bổ của cái chết “tự nhiên”.

Và nói gì về lao động mà cuộc Triển lãm đặt vào số những sự kiện lớn phổ quát, xếp nó ngang hàng với sinh và tử, như thế nó hết sức hiển nhiên thuộc cùng phạm trù tính tất yếu? Dù lao động là một hành vi từ xưa từ xưa thì nó vẫn cứ là một sự kiện hoàn toàn mang tính lịch sử. Trước hết, trong các phương thức lao động, động cơ lao động, mục đích lao động và lợi ích lao động, rõ ràng là sẽ chẳng bao giờ trung thực nếu đánh đồng thuần túy về mặt hành vi người thợ thuộc địa và người thợ phương Tây (chúng ta hãy thử hỏi những người lao động Bắc Phi ở khu Goutte d’or^{*} xem họ nghĩ gì về *cái đại gia đình loài người*). Thế rồi cả trong tính tất yếu của lao động nữa: chúng ta biết rằng lao động là “bản chất tự nhiên” chừng nào nó là “có lợi”, và khi thay đổi tính tất yếu của lợi ích, có thể một ngày nào đó chúng ta sẽ thay đổi tính tất yếu của lao động. Chính lao động ấy, lao động hoàn toàn lịch sử hoá, có lẽ là điều cần phải cho chúng ta biết, chứ không phải là chất thẩm mỹ vĩnh hằng của những hành vi cần cù.

Vì vậy, tôi e rằng chứng minh cho thuyết rớt cuộc quy tất cả về nguồn gốc Adam chính là bảo lãnh cho tính bất di bất dịch của thế giới bằng một “trí năng” và một “chất trữ tình”, tôn những hành vi của con người lên thành bất tử chỉ là để bài bác hơn các hành vi ấy mà thôi.

Ở rạp tạp kỹ

THỜI GIAN của kịch, dù là kịch nào, đều luôn luôn gắn kết. Thời gian của tạp kỹ, theo định nghĩa, là đứt đoạn; đó là thời gian tức khắc. Và đó là ý nghĩa của *tạp kỹ*: thời gian cảnh diễn phải là thời gian chính xác, thực tế, vũ trụ, thời gian của chính sự vật, chứ không phải là thời gian dự báo (bi kịch) hay thời gian duyệt lại (anh hùng ca). Lợi thế của thời gian sát sao ấy là ở chỗ nó có thể phục vụ tốt nhất cho động tác, bởi vì rõ ràng động tác chỉ có thể tồn tại như cảnh diễn kể từ lúc thời gian bị cắt đứt (chúng ta thấy rõ điều ấy trong hội hoạ lịch sử là nơi động tác bị bắt chộp của nhân vật – mà tôi đã gọi ở chỗ khác là cái *numen* – đình chỉ dòng chảy thời gian). Xét cho cùng, tạp kỹ không phải chỉ là kỹ thuật giải trí đơn thuần, mà là điều kiện của kỹ xảo (theo nghĩa Baudelaire dùng thuật ngữ này). Lấy động tác ra khỏi dòng chảy êm ả của thời gian, trình bày động tác ấy ở trạng thái cực điểm, quyết định, làm cho nó như thuần túy hiển hiện, giải toả nó khỏi mọi nguyên nhân, khai thác cạn kiệt nó như một cảnh tượng, chứ không phải như một sự biểu đạt, đó là mỹ học nguyên lai của tạp kỹ. Những đồ vật (của các nghệ sĩ lao xuống bắt) và những động tác (của các nghệ sĩ nhào lộn) gột bỏ hết thời gian (nghĩa là đồng thời gột bỏ cái tình cảm* và cái tư tưởng*) nổi bật lên như những kỹ xảo thuần túy, không khỏi gợi ta nhớ đến sự chính xác lạnh lùng của những gì Baudelaire nhìn thấy khi sử dụng cần sa, về một thế giới hoàn toàn gột sạch khỏi mọi tính chất tinh thần bởi lẽ thế giới ấy đã hoàn toàn khước từ thời gian.

Vậy là trong tạp kỹ, tất cả đều được thực hiện để dẫn tới đề cao thật sự đồ vật và động tác (điều này trong thế giới phương Tây hiện đại chỉ có thể tiến hành khi chống lại các cảnh diễn tâm lý, và nhất là chống lại kịch). Tiết mục tạp kỹ hầu như bao giờ cũng được cấu thành bởi một động tác và một vật liệu ráp lại với nhau: những nghệ sĩ trượt băng và các ván nhún sơn màu để nhảy lấy đà, các cơ thể trao đổi với nhau của những nghệ sĩ nhào lộn, các nghệ sĩ múa và những nghệ sĩ làm xiếc chân (tôi thú thật đặc biệt ưa thích những tiết mục xiếc chân ấy, bởi vì ở đó cơ thể được khách quan

hoá thành *sự nhẹ nhàng*: không còn là vật thể rắn chắc và được phóng ra như trong nhào lộn thuần túy, mà đúng hơn đây là một thể chất mềm và đặc, dễ uốn theo những cử động cực ngắn), những nhà điêu khắc hóm hỉnh với các bột nhào nhiều màu sắc, những nhà ảo thuật gặm giấy, gặm lụa, gặm thuốc lá, những kẻ móc túi đánh xoáy đồng hồ, ví tiền v.v.. Và lại động tác và đồ vật của nó là những vật liệu tự nhiên chỉ có giá trị khi xuất hiện trên sàn diễn tạp kỹ (hoặc xiếc) và giá trị ấy là Lao động. Tạp kỹ, chỉ ít trong bộ phận *biến thái* của nó (bởi vì ca hát giữ vị trí nổi bật ở Mỹ, bắt nguồn từ một huyền thoại khác), tạp kỹ là hình thái thẩm mỹ của lao động. Mỗi tiết mục được trình diễn ở đây đều là sự thực hành hoặc kết quả của công phu lao động: khi thì hành động (như hành động của nghệ sĩ tung hứng, của nghệ sĩ nhào lộn, của diễn viên kịch câm) xuất hiện như thành quả cuối cùng của một đêm dài tập luyện, khi thì lao động (các họa sĩ, các nhà điêu khắc, các tay pha trò) được tái tạo hoàn toàn trước công chúng *ab origine**. Dù thế nào thì đó cũng là sự kiện mới mẻ đang diễn ra, và sự kiện ấy được tạo thành bởi nỗ lực hoàn thiện mong manh. Hay nói cho đúng, nỗ lực ấy được nắm bắt ở đỉnh cao của nó, ở thời điểm hầu như không thể có, khi nỗ lực sắp đạt tới chỗ hoàn thành tuyệt vời, song chẳng phải hoàn toàn không còn nguy cơ thất bại. Ở rạp tạp kỹ, tất cả đều là *hầu như* đạt được; nhưng chính cái *hầu như* ấy tạo nên cuộc trình diễn, và giữ cho cuộc trình diễn phẩm chất lao động của nó, bất kể sự chuẩn bị. Vì vậy, xem diễn tạp kỹ, không phải là xem kết quả của hành động, mà là xem phương thức tồn tại của nó, xem cái thời điểm mong manh đạt được của nó. Đây là cách để làm cho trạng thái mâu thuẫn của lịch sử loài người trở nên có thể xảy ra: trong động tác của nghệ sĩ đồng thời vừa hiển hiện hệ thống cơ bắp cục mịch của công phu lao động cam go từ trước, vừa cái nhẹ nhõm bay bổng của hành động dễ dàng, xuất phát từ vùng trời huyền ảo: tạp kỹ là lao động của con người được ghi vào ký ức và được thăng hoa; nỗi nguy hiểm và sự nỗ lực được biểu đạt ngay trong lúc khán giả cười hay thông cảm.

Tất nhiên, tạp kỹ cần đến một phép tiên sâu sắc xoá đi mọi cái xù xì của công phu lao động và chỉ để lại công trình hoàn thiện. Đây là chỗ ngự

trị của các quả cầu óng ánh, các cây gậy nhẹ nhõm, các đồ đạc thon thon, các tơ lụa hoá học, các vải trắng sột soạt và những cây chùy lấp lánh; bao nhiêu thứ đập vào mắt ở đây nêu lên *sự dễ dàng*, thể hiện ở các chất liệu sáng sủa và các động tác gắn kết: khi thì anh đàn ông là giá đỡ được dựng lên, là cái cây để chị phụ-nữ-dây-leo bám vào; khi thì đó là cảm giác ngây ngất rung chuyển toàn thân, lây lan cả rạp, lúc băng người ra, rồi theo trọng lượng lao xuống, nhưng không bị khuất phục mà được thăng hoa vì lại nảy lên. Trong cái thế giới óng ánh kim loại ấy, những huyền thoại xa xưa về nảy mầm lại nổi lên đem những hành động tự nhiên từ xưa từ xưa bảo lãnh cho cuộc trình diễn lao động kia, tự nhiên xưa nay vẫn là hình ảnh của cái liên tục, nghĩa là, xét cho cùng, của cái dễ dàng.

Tất cả ma lực cơ bắp của tạp kỹ ấy về căn bản là thuộc thành thị: Không phải vô cớ mà tạp kỹ bắt nguồn từ các bộ tộc Anglo-Saxon, xuất hiện trong bối cảnh những cuộc tập trung đô thị hoá đột ngột và những huyền thoại lớn về lao động của phái Giáo hữu^{*}: việc đề cao các đồ vật, các kim loại và các động tác hằng mơ ước, sự thăng hoa lao động bằng cách tránh né nó một cách huyền ảo, chứ không phải bằng cách tôn vinh nó, như trong truyền thống dân gian ở nông thôn, tất cả đều mang tính chất kỹ xảo của các thành thị. Thành thị bác bỏ ý niệm về một tự nhiên chưa định hình, nó biến không gian thành chuỗi liên tục những đồ vật chắc chắn, bóng bẩy, *được sản xuất ra*, và chính hành động của nghệ sĩ đem đến cho những đồ vật ấy quy chế tuyệt vời của tư duy hoàn toàn là của con người: lao động, nhất là khi được huyền thoại hoá, tạo ra chất liệu tốt lành, bởi vì dường như, thật kỳ lạ, nó nghĩ ra chất liệu ấy; các đồ vật ở đây được kim loại hoá, được quăng ra, được bắt lại, được điều khiển, sáng chói lên giữa những động tác và điệu bộ liên miên trao đi đổi lại, chúng mất đi tính phi lý bướng bỉnh thảm hại của chúng: là các dụng cụ và do con người tạo ra, trong chốc lát chúng thôi không còn *gây buồn chán* nữa.

Trà hoa nữ

NGƯỜI TA vẫn còn diễn, tôi không biết ở nơi nào trên thế giới, vở *Trà hoa nữ*^{*} (và người ta mới diễn vở ấy thời gian gần đây ở Paris). Tình trạng vở kịch được hoan nghênh cảnh báo về một huyền thoại Tình yêu có lẽ vẫn còn kéo dài nữa, bởi vì sự tha hoá của Marguerite Gautier trước giai cấp các ông chủ về căn bản chẳng khác gì sự tha hoá của các phụ nữ tiểu tư sản ngày nay trong một thế giới cũng vẫn còn phân chia giai cấp.

Thế nhưng thực ra, huyền thoại trung tâm của *Trà hoa nữ* không phải là Tình yêu mà là Thừa nhận, Marguerite yêu để được thừa nhận, và vì thế nổi dục vọng của nàng (theo nghĩa gắn với từ nguyên hơn là tình cảm) hoàn toàn đến từ người khác. Còn chàng Armand (con trai quan tổng giám thu) lại chứng tỏ tình yêu cổ điển, tư sản, kế thừa từ nền văn hoá bản thể chủ nghĩa và nó sẽ kéo dài trong các phân tích của Proust^{*}: đó là một tình yêu chia tách, (tình yêu của ông chủ cuồn con mồi; thứ tình yêu nội hiện chỉ thừa nhận thế giới từng lúc từng lúc và luôn luôn với ý thức bị tước đoạt, như thế thế giới xưa nay chỉ là mối đe dọa đánh cắp (các chuyện ghen tuông, bất hoà, hiểu lầm, lo lắng, xa cách, giận hờn, v.v.). Tình yêu của Marguerite thì hoàn toàn ngược lại. Thoạt tiên Marguerite đã xúc động vì cảm thấy mình được Armand *thừa nhận*, và nỗi đau khổ đối với nàng sau đó chỉ là thường xuyên nài nỉ sự thừa nhận ấy; chính vì thế sự hy sinh của nàng nghe theo lời ông Duval^{*} khước từ Armand không hề thuộc về đạo đức (bất kể nói năng ra sao), nó có tính chất hiện sinh; nó chỉ là hệ quả lô-gích của tiền đề là sự thừa nhận, một phương sách cao hơn (cao hơn cả tình yêu) để được giới các ông chủ thừa nhận. Và nếu Marguerite che giấu sự hy sinh của nàng và khoác cho nó cái mặt nạ vô liêm sỉ, thì điều đó chỉ có thể xảy ra vào lúc lý lẽ thật sự trở thành Văn chương: con mắt nhìn thừa nhận của giới tư sản ở đây được chuyển sang cho độc giả, đến lượt mình độc giả *thừa nhận* Marguerite qua chính sự ngộ nhận của tình nhân nàng.

Như vậy là để nói rằng những ngộ nhận thúc đẩy các tình tiết ở đây không thuộc phạm trù tâm lý (ngay cả khi ngôn ngữ lại mang tính chất tâm

lý một cách quá đáng): Armand và Marguerite không cùng một giới xã hội và giữa họ không thể có bi kịch kiểu Racine mà cũng chẳng thể có hài kịch kiểu Marivaux. Xung đột là ở bên ngoài: đây không phải là cùng một mối đam mê bị giằng xé, mà là hai dục vọng có bản chất khác nhau, bởi những dục vọng ấy xuất phát từ các môi trường xã hội khác nhau. Dục vọng của Armand, kiểu tư sản chiếm hữu ấy, theo định nghĩa là sát hại người khác; và dục vọng của Marguerite chỉ có thể tôn vinh nỗ lực nàng tiến hành để được thừa nhận bằng một sự hy sinh, hy sinh ấy đến lượt nó sẽ là sự sát hại gián tiếp dục vọng của Armand. Địa vị xã hội chênh lệch, lại gia tăng thêm bởi hai quan niệm về tình yêu đối lập nhau, chỉ có thể sinh ra ở đây một tình yêu không đi đến đâu, có thể nói cái chết của Marguerite (dù là ngọt ngào thế nào đi nữa ở trên sân khấu) chính là ký hiệu đại số của điều đó.

Các tình yêu khác nhau rõ ràng xuất phát từ đầu óc tỉnh táo khác nhau: Armand sống với tình yêu thực chất và lâu bền, Marguerite sống với ý thức về sự tha hoá của mình, nàng chỉ sống ở nàng mà thôi: nàng tự biết mình, và theo một nghĩa nào đó, nàng *muốn* mình là đàn bà dĩ thoã. Và ngay cả những cách cư xử thích nghi của nàng cũng hoàn toàn là cách cư xử thừa nhận: khi thì nàng lăn xả vào chịu đựng vai trò mình tự vạch ra, ngụp lặn trong vòng xoáy cổ điển của cuộc sống dĩ thoã (giống như các kẻ đồng tính luyến ái giơ mặt ra chịu đựng lẫn nhau), khi thì nàng tỏ rõ khả năng vượt qua nhằm để người ta thừa nhận lòng tận tụy hèn mọn hơn là thừa nhận một đức hạnh “tự nhiên”, như thế sự hy sinh của nàng trước đây không phải là để thể hiện việc sát hại ả giang hồ là nàng mà trái lại là để phô trương một gái giang hồ siêu đẳng, được ý thức tư sản mạnh mẽ tôn lên, mà bản thân nàng chẳng mất gì.

Vậy là ta thấy rõ rệt nội dung huyền thoại của tình yêu ấy, mẫu lý tưởng của tính đa cảm tiểu tư sản. Đó là một trạng thái rất đặc thù của huyền thoại, được xác định bởi óc sáng suốt nửa vờ hay, chính xác hơn, óc sáng suốt ký sinh (đó cũng là óc sáng suốt người ta đã ghi nhận trong thực tại chiêm tinh). Marguerite *biết* sự tha hoá của mình, nghĩa là nàng thấy thực tại như một sự tha hoá. Nhưng nàng lại kéo dài sự hiểu biết ấy bằng

những hành vi thuần túy hèn hạ: hoặc là nàng đóng vai trò nhân vật mà các ông chủ chờ đợi ở nàng, hoặc là nàng cố tiếp nối một *giá trị* nội tại thật sự vào chính cái giới của những ông chủ kia. Trong cả hai trường hợp Marguerite trước sau vẫn chỉ là đầu óc sáng suốt bị tha hoá: nàng thấy mình đau khổ, nhưng không hình dung ra được bất cứ phương thuốc nào khác cho nỗi đau khổ của mình ngoài phương thuốc ký sinh: nàng biết mình chỉ là đồ vật, nhưng không nghĩ ra được chỗ bày nào khác ngoài bảo tàng của các ông chủ. Mặc dầu ý nghĩa kỳ cục, một nhân vật như thế vẫn phần nào giàu kịch tính: chắc chắn nhân vật đó không bi đát (định mệnh đè nặng lên Marguerite là định mệnh xã hội, chứ không phải định mệnh siêu hình), không hài hước (hành vi của Marguerite là do thân phận của nàng chứ không phải do bản chất của nàng), và tất nhiên cũng không cách mạng (Marguerite chẳng hề phê phán sự tha hoá của nàng). Nhưng có lẽ xét cho cùng chỉ thiếu chút nữa thì nó đạt tới kiểu nhân vật của Brecht, đối tượng bị tha hoá nhưng là nguồn gốc của phê phán. Nó khác, khác hẳn với kiểu nhân vật của Brecht ở tính thực chứng: Marguerite Gautier “gây xúc động” do căn bệnh ho lao và lời ăn tiếng nói của nàng, bôi nhem nhuốc cả công chúng khán giả, truyền cái mù quáng của mình sang công chúng: nếu ngốc nghếch nực cười, có thể nàng đã mở mắt cho khán giả tiểu tư sản. Nhưng lại biết ăn biết nói và cao quý, tóm lại là “ngghiêm túc”, nên nàng chỉ ru ngủ họ mà thôi.

Poujade và các nhà trí thức

THEO Poujade thì các nhà trí thức là ai? Chủ yếu là các “giáo sư” (“các giáo sư Sorbonne, các nhà sư phạm dững cảm, các trí thức tỉnh lý”) và các kỹ thuật gia (“các kỹ trị gia, các nhà bách nghệ, các chuyên gia đa ngành hoặc các tên trộm đa tài^{*}”). Có thể lúc đầu Poujade nghiêm khắc với các nhà trí thức chỉ là dựa trên mối oán hận về thuế khoá: “giáo sư” là kẻ trục lợi^{*}; trước hết bởi vì đây là một người làm công (“Bạn Pierrot tội nghiệp của tôi ơi, bạn không biết hạnh phúc của bạn khi bạn là người làm công”^{*}); và sau nữa là vì ông ấy không kê khai các bài giảng riêng của mình. Còn kỹ thuật gia thì là đứa bạo tàn dưới danh nghĩa kẻ đi kiểm tra bị căm ghét, hãm ta hành hạ người nộp thuế. Nhưng vì chủ nghĩa Poujade^{*} ngay lập tức đã tìm cách xây dựng những siêu mẫu của mình, nên nhà trí thức nhanh chóng được chuyển từ phạm trù thuế khoá sang phạm trù huyền thoại.

Cũng như mọi thực thể huyền thoại, nhà trí thức thuộc về một yếu tố tổng quát, thuộc về một chất: đó là *không khí*, nghĩa là cái *trống rỗng* (tuy đây là một danh tính ít có tính chất khoa học). Anh ta lơ lửng bên trên, anh ta không “dính” với thực tại (thực tại hiển nhiên là mặt đất, huyền thoại mập mờ biểu đạt đồng thời giống nòi, nông thôn, địa phương, lương tri, gì nữa không kể xiết, v.v.). Một ông chủ quán ăn thường xuyên tiếp các nhà trí thức, gọi họ là những “trực thăng”, hình ảnh dè bieu ý muốn nói rút từ máy bay ra sức mạnh cường tráng: nhà trí thức bứt ra khỏi hiện thực, nhưng vẫn đứng im tại chỗ trong không trung, và quay tròn: anh ta lên cao nhưng nhút nhát, vừa cách xa vùng trời tôn giáo bao la, vừa cách xa mặt đất vững chãi của người đời. Anh ta thiếu là thiếu những “cội rễ” trong lòng dân tộc. Những trí thức không phải là các nhà duy tâm mà cũng chẳng phải là các nhà hiện thực, đó là những con người mù sương, “u mê”. Tầm cao chính xác của họ là tầm cao của *đám mây*, điều này Aristophane^{*} xưa kia nói đã nhảm tai (nhà trí thức hồi đó là Socrates^{*}). Treo lơ lửng trong khoảng trống rỗng trên cao, các nhà trí thức đầy ắp sự trống rỗng ấy, họ là “cái trống nhờ

rỗng mà vang lên”: người ta thấy ló ra ở đây nền tảng không tránh khỏi của mọi thuyết phản-trí-thức: ngờ vực ngôn ngữ, xem mọi lời lẽ đối địch chỉ là tiếng động, đúng như biện pháp xưa nay vẫn thế của các cuộc luận chiến tiểu tư sản, đó là vạch ra ở người khác những khuyết tật bổ sung cho khuyết tật mà người ta không thấy ở bản thân mình, đó là trút lên đối phương những hệ quả các sai lầm của chính mình, đó là mình mù không thấy thì bảo người ta là tối tăm, mình điếc không nghe thì bảo người ta là nói chẳng ra hồn.

Tâm cao của các đầu óc “thượng đẳng” ở đây một lần nữa được đồng nhất với trù tượng, chắc hẳn là do độ cao và khái niệm có đặc điểm chung là loãng. Đây là sự trù tượng máy móc, các nhà trí thức chỉ là những cái máy nghĩ (họ thiếu không phải là thiếu “trái tim” như các triết lý tình cảm chủ nghĩa có thể quan niệm, mà là thiếu “thời ranh ma”, thứ chiến thuật được trực giác nuôi dưỡng). Yếu tố tư duy máy móc tất nhiên có những thuộc tính hay ho khiến nó càng tai quái hơn: trước hết là nhạo báng (các nhà trí thức hoài nghi trước Poujade), tiếp đến là thâm hiểm, bởi vì cỗ máy, do trù tượng nên bạo tàn: các viên chức ở phố Rivoli* là những kẻ “hư hỏng” thích thú làm cho người đóng thuế đau khổ: là những kẻ đồng lõa với Hệ thống, chúng có cái rắc rối lạnh lùng của Hệ thống, đó là loại phát minh vô bổ, loại chỉ biết phủ nhận, phủ nhận hoài đã từng khiến cho Michelet phải kêu trời, về chuyện các tu sĩ dòng Tên. Và chẳng, đối với Poujade thì các nhà bách nghệ có vai trò cũng gần gần giống như các tu sĩ dòng Tên đối với những người theo chủ nghĩa tự do xưa kia: nguồn gốc của mọi tai họa thuế khoá (qua trung gian của *phố Rivoli*, tên gọi trẹo đi của Địa ngục), những kẻ xây dựng Hệ thống và sau đó tuân thủ Hệ thống như những xác chết, *perinde ac cadaver**, theo ngôn từ dòng Tên.

Đó là vì Poujade cho rằng khoa học đặc biệt dễ đi đến thái quá. Mọi sự kiện con người, kể cả sự kiện tinh thần, chỉ tồn tại như đại lượng, cứ so sánh khối lượng ấy với dung tích của một người trung bình thuộc phái Poujade là đủ để hống hách tuyên bố là nó thái quá: có thể những *thái quá* của khoa học chính là các phẩm chất của nó, và khoa học bắt đầu đúng

ngay từ chỗ Poujade thấy nó là vô tích sự. Nhưng kiểu định lượng ấy lại quý giá với thuật hùng biện của Poujade, bởi vì nó sản sinh ra những quái vật, các nhà bách nghệ kia, những kẻ bảo vệ thứ khoa học thuần túy, trừu tượng, chỉ được vận dụng vào thực tế dưới dạng trừng phạt.

Nhận định của Poujade đối với các nhà bách nghệ (và các nhà trí thức) chẳng phải là hết trông mong: biết đâu nó sẽ có khả năng “vực dậy” “nhà trí thức Pháp”. Căn bệnh của anh ta là sự phì đại (người ta lúc đó sẽ có thể phẫu thuật cho anh ta), là đã đem áp vào dung lượng trí tuệ bình thường của tiểu thương một khúc ruột thừa nặng thái quá: khúc ruột thừa ấy được cấu tạo kỳ dị bởi chính khoa học, khoa học vừa được khách quan hoá vừa được khái niệm hoá, thứ chất liệu rất nặng nó bám vào người ta hoặc tách khỏi người ta hết như quả táo hoặc miếng bơ mà ông chủ hàng tạp hoá thêm vào hoặc bớt ra để có được trọng lượng chính xác. Bảo rằng nhà bách nghệ *bị toán học làm cho u mê* có nghĩa là nếu vượt quá một tỉ lệ khoa học nào đấy, người ta sẽ bước vào lĩnh vực định tính của các độc tố. Ra khỏi những giới hạn lành mạnh của định lượng, khoa học mất giá khi nó không còn có thể xác định được như một *lao động*. Các nhà trí thức, kỹ sư, giáo sư, giáo sư đại học và viên chức không làm gì cả: đó là những nhà duy mỹ, họ năng lui tới, không phải những quán rượu ngon tinh lẻ, mà là *những quán bar sang trọng ở tả ngạn**. Ở đây xuất hiện một quan niệm thân thuộc với tất cả những chế độ mạnh: đó là đồng nhất tính trí thức với sự nhàn rỗi; nhà trí thức theo định nghĩa là kẻ lười biếng; có lẽ cần phải dứt khoát đưa anh ta vào *công việc*, chuyển đổi hoạt động chỉ có thể đo đếm trong tình trạng thái quá có hại thành lao động *cụ thể*, nghĩa là có thể đưa vào hệ đo đếm của Poujade. Người ta biết rằng xét cho cùng, ở đây không thể có lao động nào được lượng hoá hơn – và cũng có lợi hơn – là đào những cái hố hoặc chất đá thành đống: đó chính là lao động ở trạng thái thuần túy, và chẳng cũng là lao động mà tất cả các chế độ hậu-Poujade thế nào cũng dành cho *nhà trí thức nhàn rỗi*.

Định lượng hoá lao động như vậy tất nhiên dẫn đến đề cao sức mạnh cơ thể, sức mạnh của các bắp thịt, của bộ ngực, của đôi cánh tay; ngược lại

cái đầu là nơi đáng ngờ, chính vì các sản phẩm của nó thuộc định tính chứ không phải định lượng. Người ta bắt gặp lại ở đây ý Poujade thường dùng để miệt thị bộ óc (*cá ươn vì cái đầu*, người ta thường nói như vậy ở chỗ Poujade), đầu óc vô duyên tai hại như thế rõ ràng chính là do vị trí lệch tâm của nó, ở tít trên cao của cơ thể, gần với *mây trời*, xa các *cội rễ*. Người ta khai thác triệt để ngay tính chất mập mờ của khái niệm *cao siêu*; cả một vũ trụ quan được dựng lên, không ngừng chơi giỡn xoay quanh sự giống nhau mơ hồ giữa cơ thể, tinh thần và xã hội: cơ thể đấu tranh chống lại đầu óc ư, đó là cả một cuộc đấu tranh của những *kẻ hèn mọn*, của chốn tăm tối sống động chống lại cái trên cao.

Chính Poujade cũng đã nhanh chóng triển khai truyền thuyết về sức mạnh cơ thể của mình: được cấp bằng huấn luyện viên thể dục thể thao, cựu R.A.F.^{*}, cầu thủ bóng bầu dục, lý lịch ấy bảo đảm *giá trị* của ông ta: để đổi lấy sự gắn bó của thuộc hạ, thủ trưởng truyền cho sức mạnh về căn bản có thể đo đếm, bởi vì đó là sức mạnh của cơ thể. Vì vậy uy thế đầu tiên của Poujade (hãy hiểu là nền tảng lòng tin thương lái mà người ta có thể có được ở ông ấy) là sức bền của ông (“Poujade, đó là hiện thân của quý, ông ta không biết mệt”). Các chiến dịch đầu tiên của ông trước hết là những thành tích về thể lực chạm đến mức siêu phàm (“Đó là hiện thân của quý”). Sức mạnh gang thép ấy sinh ra tính chất biến tấu (Poujade cùng lúc có mặt khắp nơi), nó làm cho ngay đến chất liệu cũng phải oằn xuống (Poujade làm mục gãy tất cả những chiếc xe ông ta sử dụng). Tuy nhiên ở Poujade còn có một giá trị khác ngoài sức bền: đó như một *cái duyên*, được ban phát thoải mái ngoài sức-mạnh-hàng-hoá, như kiểu theo luật lệ ngày xưa ngày xưa, người bán một bất động sản phải thêm cho khách mua một thứ đồ vật: khoản “trà thuốc” ấy khiến thủ trưởng ra thủ trưởng và Poujade tỏ vẻ có tài, đó là *giọng nói của ông ta*, phần thêm thắt ngoài việc tính toán sòng phẳng. Chắc hẳn giọng nói ấy xuất phát từ nơi có ưu thế của cơ thể, nơi ấy đồng thời vừa ở giữa vừa có cơ bắp, đó là lồng ngực, nó đối nghịch hẳn với cái đầu trong toàn bộ huyền thoại cơ thể ấy; nhưng giọng nói, phương tiện truyền dẫn ngôn từ rắn dạy lại thoát ra khỏi quy luật nghiệt ngã của định

lượng: số phận của các đồ vật thông thường là dùng mãi mòn đi, còn giọng nói lại có tính chất mỏng manh dễ vỡ quý giá của những đồ vật xa hoa; giọng nói phù hợp không phải là cứ oang oang, nói mãi không biết mệt, mà là ăn nói dịu dàng ngọt ngào; giọng nói của Poujade tiếp nhận giá trị thanh thoát và tuyệt vời vốn được dành cho đầu óc của nhà trí thức trong các huyền thoại khác.

Tất nhiên cấp phó của Poujade cũng phải thuộc loại oai vệ như thế, song cục mịch hơn, chẳng quý quái bằng, đó là một người “lực lưỡng”: “ông Launey tráng kiện, nguyên là cầu thủ bóng bầu dục... với hai cẳng tay lông lá và to khỏe... không có vẻ là một đứa con của Marie”, ông Cantalou “cao lớn, lực lưỡng, vuông vức, mắt nhìn thẳng, nắm đấm rắn chắc và thẳng thắn”. Bởi vì, như nhiều người vẫn nói, cơ thể sung mãn thì tinh thần trong sáng: chỉ có ai to khỏe mới có thể thẳng thắn. Người ta ngỡ rằng bản chất chung của tất cả các uy thế ấy là sự tráng kiện, mà trong lĩnh vực tinh thần là “tính cách”, tráng kiện là đối thủ của trí tuệ, thứ không được chấp nhận vào vùng trời của Poujade: người ta liền thay thế nó ở đây bằng một phẩm chất trí tuệ đặc thù, đó là *sự quý quái*; người anh hùng, ở chỗ Poujade, là kẻ được phú bẩm đồng thời vừa tính hung hăng, vừa thói ranh mãnh (“Đó là một gã ranh ma”). Thói xảo quyệt ấy, dù có tính chất trí tuệ, vẫn không đưa lý trí bị ghê tởm vào lại ngôi đền tôn vinh của Poujade: các thần thánh tiểu tư sản tùy sở thích ban phát nó hoặc rút nó lại, thuần túy theo *cơ may*. Và chẳng xét cho cùng đó là năng khiếu gần gũi thuộc về thể chất, có thể so sánh với tài đánh hơi của con vật; nó chỉ là bông hoa hiếm của sức mạnh, là năng lực đánh hơi hoàn toàn thuộc thần kinh (“Tôi, tôi đi dò la”).

Ngược lại, nhà trí thức bị lên án chính là ở cơ thể xấu xí: Mendès trông *xấu như con át pích*, ông ta có vẻ như *chai nước Vichy* (vừa là khinh bỉ nước vừa là khinh bỉ chứng đầy bụng), ẩn náu trong cái đầu trương phình mong manh dễ vỡ và vô dụng, cả con người trí thức bị mắc cái chứng nặng nề nhất trong các chứng về cơ thể, đó là *chứng mệt mỏi* (sự suy đồi trong lĩnh vực cơ thể); tuy rằng nhàn rỗi nhưng do bẩm sinh nên cứ mệt mỏi,

khác với kiểu Poujade, mặc dù khó nhọc mà vẫn khoan khoái. Ta đụng chạm đến ở đây ý niệm sâu xa của tất cả đạo lý về cơ thể con người: ý niệm về chủng tộc. Các nhà trí thức là một chủng tộc, phái Poujade là một chủng tộc khác.

Tuy nhiên, Poujade có một quan niệm về chủng tộc mới nhìn thoáng qua thì rất ngược đời. Cho rằng người Pháp trung bình là kết quả của nhiều sự pha trộn (điều quen thuộc: nước Pháp, lò luyện các chủng tộc), Poujade đem đối lập một cách kiêu ngạo tính đa dạng về nguồn gốc ấy với giáo phái nghiêm ngặt của những kẻ xưa nay chỉ kết hôn giữa họ với nhau mà thôi (tất nhiên các bạn hãy hiểu đó là dân Do Thái). Ông ta trở vào Mendès-France* mà thét lên: “Chính mi là tên phân biệt chủng tộc!”; rồi ông ta bình luận: “Giữa hai chúng tôi, ông ấy có thể là gã phân biệt chủng tộc, vì chỉ ông ấy là có một chủng tộc”. Poujade thi hành đến cùng cái mà người ta có thể gọi là chủ nghĩa chủng tộc pha trộn, mà chẳng e ngại gì, bởi lẽ “sự pha trộn” từng được khoe khoang hết lời chỉ nhào trộn, theo chính Poujade, những Dupont, những Durand và những Poujade mà thôi, nghĩa là trước sau vẫn chính là mình. Rõ ràng ý niệm về một “chủng tộc” tổng hợp là rất quý giá, vì nó cho phép khi thì nghiêng về phía hỗn hợp, khi thì nghiêng về phía chủng tộc. Trong trường hợp thứ nhất, Poujade vận dụng ý niệm cũ về quốc gia, xưa kia có tính chất cách mạng, ý niệm ấy đã nuôi dưỡng tất cả những chủ nghĩa tự do của Pháp (Michelet chống lại Augustin Thierry*, Gide chống lại Barrès*, v.v.): “Các tổ tiên của chúng ta, những người Celtes, những người Arvernes, tất cả đều pha trộn với nhau. Tôi là đứa con sinh ra từ lò luyện của những cuộc nhập cư và di dân”. Trong trường hợp thứ hai, ông ta bắt gặp chẳng khó khăn gì đối tượng chủng tộc chủ nghĩa cơ bản là Huyết thống (ở đây đặc biệt là huyết thống Celtes, huyết thống của Le Pen*, người Bretagne rắn chắc ngăn cách với những nhà duy mỹ của Cánh Tả Mới bằng cả một vực sâu chủng tộc, hoặc huyết thống Gaule mà Mendès bị tước mất). Cũng như với trí tuệ, ở đây có vấn đề phân phối tùy tiện các giá trị: một số huyết thống gộp lại với nhau (huyết thống của những Dupont, những Durand và những Poujade) chỉ sinh ra huyết thống

thuần khiết, và người ta có thể yên tâm với tác dụng tổng hợp của những khối lượng đồng chất; còn những huyết thống khác (nhất là huyết thống của *những nhà kỹ trị không quốc tịch*) là những hiện tượng định tính thuần túy, do đó mà bị dè bủ trong thế giới Poujade; chúng không thể pha trộn với nhau, không thể được khối lượng to lớn của Pháp cưu mang, không thể nhập vào với “khối dung tục” này là bộ phận hân hoan nhờ số lượng đông đảo đối lập với nỗi mệt mỏi của các nhà trí thức “phong nhã”.

Sự đối lập về chủng tộc giữa những kẻ to khoẻ và những kẻ mệt mỏi, giữa những người Gaule và những người không quốc tịch, giữa dân dung tục và dân tao nhã, đơn giản lại chính là sự đối lập giữa tỉnh lẻ và Paris. Paris thu tóm mọi thói hư tật xấu của Pháp: Hệ thống, thói bạo tàn, tính trí óc, nỗi mệt mỏi: “Paris là một quái vật, bởi vì cuộc sống bị xộc xệch: đó là cuộc sống náo nhiệt, ồn ào, quay cuồng suốt từ sáng đến tối, v.v.”. Paris cũng thuộc loại độc tố, chất liệu về căn bản là định tính (điều này Poujade ở một chỗ khác gọi là phép biện chứng, mà không nghĩ rằng mình nói đúng đến thế), người ta đã thấy chất liệu ấy đối lập với thế giới định lượng của lương tri. Đương đầu với “tính chất” đối với Poujade đã là một thử thách quyết định, là Rubicon^{*} của ông ta: *xông lên Paris*, giành giật lại các nghị sĩ ôn hoà tỉnh lẻ bị thủ đô mua chuộc, những kẻ thật sự phản bội chủng tộc của họ, được chờ đợi ở làng quê với những chiếc cào cỏ, bước nhảy đó đã xác định một cuộc di dân chủng tộc to lớn, còn hơn cả sự mở rộng về chính trị.

Với thái độ ngờ vực dai dẳng như thế, liệu Poujade có thể cứu vãn hình thái trí thức nào đó, đem đến cho nó một hình ảnh lý tưởng, nói tóm lại là đưa ra hình mẫu trí thức theo như Poujade quan niệm hay không? Poujade chỉ nói với chúng ta rằng riêng “các trí thức xứng với tên gọi ấy” mới sẽ được bước vào Olympe của ông ta mà thôi. Thế là một lần nữa chúng ta trở lại với một trong những định nghĩa nổi tiếng theo kiểu đồng nhất ($A=A$) mà tôi đã nhiều lần ngay ở sách này gọi là các trùng ngôn, nghĩa là chẳng đi đến đâu hết. Như vậy tất cả tính chất phản-trí-thức kết

thúc ở sự tiêu vong của ngôn ngữ, nghĩa là ở sự huỷ diệt của khả năng giao tiếp xã hội.

Phần lớn những chủ đề mang tính chất Poujade ấy, dù xem ra có vẻ hết sức ngược đời, đều là các chủ đề lãng mạn suy thoái. Khi Poujade muốn định nghĩa Dân chúng, thì ông ta trích dẫn dài dòng lời tựa vở kịch *Ruy Blas*^{*}; và người trí thức dưới con mắt của Poujade, thì cũng gần gần giống như nhà luật học và tu sĩ dòng Tên của Michelet, một kẻ khô khan, tự phụ, vô tích sự và nhạo báng. Đó là vì giai cấp tiểu tư sản ngày nay tiếp thu gia tài hệ tư tưởng của giai cấp tư sản tự do hôm qua là chính giai cấp đã giúp nâng cao địa vị xã hội của nó: chủ nghĩa tình cảm của Michelet chứa đựng nhiều mầm móng phản động. Barrès biết rõ điều ấy. Dù cho khoảng cách tài năng xa nhau, Poujade có lẽ vẫn còn có thể ký tên vào một số trang cuốn sách *Dân chúng*^{*} của Michelet (1846).

Vì vậy, về chính vấn đề các trí thức, chủ nghĩa Poujade vượt quá Poujade rất nhiều: tư tưởng phản-trí-thức xâm nhập nhiều giới chính trị khác nhau, và không nhất thiết cứ phải thuộc phái Poujade mới căm ghét tư tưởng. Bởi vì bị công kích ở đây là mọi hình thái văn hoá biện giải, nhập cuộc, và được nâng đỡ là văn hoá “hồn nhiên”, thứ văn hoá ngây thơ để cho bạo chúa được tự do hành động. Vì vậy các nhà văn, theo nghĩa đen, không bị loại trừ khỏi gia đình Poujade (một số nhà văn, được nhiều người biết đến, đã gửi cho Poujade các tác phẩm của mình với những lời đề tặng nịnh bợ). Bị lên án là nhà trí thức, nghĩa là một lương tâm, hay đúng hơn là một Cái nhìn (Poujade nhắc lại ở đâu đấy rằng hồi còn là học sinh trung học, cậu ta rất khổ tâm khi bị các bạn học nhìn mình). Đừng có ai nhìn chúng ta cả, đó là nguyên tắc chủ nghĩa phản-trí-thức của Poujade. Duy có điều, nhìn từ góc độ nhà dân tộc học, các thái độ lôi kéo và xua đẩy rõ ràng là bổ sung cho nhau, và theo một nghĩa nào đó, và đây không phải nghĩa Poujade tin tưởng, ông ta vẫn cần đến các nhà trí thức, bởi vì nếu ông ta lên án trí thức, thì đấy là với tư cách cái ác ma quái: trong xã hội Poujade, người trí thức có nhiệm vụ đáng nguyên rủa và cần thiết của một gã phù thuỷ hư đồn.

2. Huyền thoại, ngày nay

Ngày nay, huyền thoại là gì? Tôi sẽ ngay lập tức đưa ra câu trả lời đầu tiên rất đơn giản, hoàn toàn phù hợp với từ nguyên: *huyền thoại là một ngôn từ*^{*}.

Huyền thoại là một Ngôn từ

TẮT NHIÊN, đó không phải là bất cứ ngôn từ nào: ngôn ngữ cần phải có những điều kiện đặc thù để trở thành huyền thoại, ta sẽ thấy các điều kiện ấy ngay bây giờ đây. Nhưng cần phải nêu lên mạnh mẽ ngay từ đầu rằng huyền thoại là một hệ thống thông báo, đó là một thông điệp. Qua đó ta thấy rằng huyền thoại không thể là một đối tượng, một khái niệm hay một ý niệm; đó là một phương thức biểu đạt, đó là một hình thức. Rồi đây sẽ cần phải đặt cho hình thức ấy những giới hạn lịch sử, những điều kiện sử dụng, đưa xã hội vào lại trong nó: điều ấy không hề ngăn cản trước hết phải miêu tả nó như một hình thức.

Người ta thấy rằng cứ muốn phân biệt các đối tượng huyền thoại về thực thể sẽ hoàn toàn là ảo tưởng: bởi lẽ huyền thoại là ngôn từ, nên tất cả đều có thể là huyền thoại, nó liên quan đến diễn ngôn. Huyền thoại không xác định bởi đối tượng thông điệp của nó, mà bởi cách nó phát ra thông điệp ấy: có những giới hạn về hình thức đối với huyền thoại, chứ không có những giới hạn về thực thể. Vậy tất cả đều có thể là huyền thoại chăng? Phải, tôi tin như thế, bởi vũ trụ có tính chất khơi gợi vô cùng tận. Mỗi đối tượng của thế giới đều có thể chuyển từ tình trạng tồn tại khép kín, câm lặng, sang trạng thái bằng lời, để xã hội tha hồ chiếm dụng, bởi vì chẳng có

luật lệ nào, dù là luật lệ tự nhiên hay không, lại cấm đoán nói về các sự vật. Một cái cây là một cái cây. Tất nhiên đúng thế. Nhưng một cái cây do Minou Drouet nói ra lại không còn hoàn toàn là một cái cây nữa*, đó là cái cây được trang trí, thích hợp với loại tiêu dùng nào đấy, cái cây khoác lên mình những thị hiếu văn chương, những phản kháng, những hình ảnh, tóm lại là được xã hội *sử dụng*, nó không còn là chất liệu thuần túy nữa.

Dĩ nhiên, chẳng phải tất cả đều đồng thời được nói lên: một số đối tượng trở thành mồi của ngôn từ huyền thoại trong chốc lát, rồi chúng biến đi, số khác đến chiếm chỗ, đi vào huyền thoại. Có những đối tượng nào *dứt khoát* có tính khơi gợi, như Baudelaire từng nói thế về người Phụ nữ hay không? Chắc chắn là không: người ta có thể quan niệm những huyền thoại rất cổ xưa, nhưng không có các huyền thoại vĩnh hằng; bởi vì chính lịch sử nhân loại đã làm cho cái hiện thực chuyển sang trạng thái ngôn từ, chính lịch sử nhân loại và chỉ có nó mới quy định sự sống và cái chết của ngôn ngữ huyền thoại. Dù xa xưa hay không, huyền thoại cũng chỉ có thể có một nền tảng lịch sử, vì huyền thoại là một ngôn từ do lịch sử lựa chọn: nó không thể nảy sinh từ “bản chất” các sự vật.

Ngôn từ ấy là một thông điệp. Vậy nó không nhất thiết cứ phải từ miệng thốt ra; nó có thể được hình thành bằng các chữ viết hoặc các thể hiện: diễn ngôn viết ra, nhưng cũng có thể là ảnh chụp, điện ảnh, phóng sự, thể thao, các cuộc biểu diễn, quảng cáo, tất cả đều có thể làm nền cho ngôn từ huyền thoại. Huyền thoại không thể được xác định bằng đối tượng hay bằng chất liệu của nó, bởi vì bất cứ chất liệu nào cũng có thể được gán cho ý nghĩa biểu đạt một cách vô đoán: mũi tên người ta mang theo để biểu đạt sự thách thức cũng là một ngôn từ. Dĩ nhiên, trong lĩnh vực nhận thức, hình ảnh và chữ viết chẳng hạn, không đòi hỏi cùng một kiểu ý thức; và riêng về hình ảnh cũng có nhiều phương thức đọc: một sơ đồ khiến ta nghĩ đến sự biểu đạt nhiều hơn là một hình vẽ, một bản mô phỏng nhiều hơn là một bản gốc, một bức biếm họa nhiều hơn là một bức chân dung. Nhưng thật ra ở đây vấn đề không còn là phương thức thể hiện mang tính lý thuyết nữa: vấn đề là hình ảnh ấy được đưa ra để nói lên sự biểu đạt ấy: ngôn từ huyền

thoại được tạo nên bởi chất liệu đã được gia công nhằm hướng tới một thông báo thích hợp: đó là vì tất cả các vật liệu của huyền thoại, dù dưới hình thức hình ảnh thể hiện hay biểu đồ, đều giả định có từ trước một ý thức biểu đạt, người ta có thể suy luận về chúng một cách độc lập với chất liệu của chúng. Chất liệu ấy chẳng phải là dừng dừng: hình ảnh chắc là rành mạch hơn chữ viết, nó áp đặt sự biểu đạt ngay tức khắc, không phân tán, không phân giải. Nhưng đây không phải là sự khác biệt về cấu tạo. Hình ảnh trở thành chữ viết ngay khi nó có tính chất biểu đạt: như chữ viết, nó đòi hỏi một *lexis*^{*}.

Vậy là ở đây từ nay trở đi, bất cứ đơn vị hoặc tổng hợp có tính chất biểu đạt nào, dù được thốt ra lời hay nhìn thấy bằng mắt, ta sẽ đều hiểu là *ngôn ngữ, diễn ngôn, lời nói* v.v.: một bức ảnh đối với chúng ta cũng là ngôn từ chẳng khác nào một bài báo; bản thân các đồ vật cũng sẽ có thể trở thành ngôn từ nếu chúng biểu đạt điều gì đấy. Cách quan niệm ngôn ngữ mở rộng như thế thực ra cũng được minh chứng bằng chính lịch sử các chữ viết: trước khi phát minh ra bảng chữ cái của chúng ta rất lâu, các đồ vật như *kipou*^{*} của người Inca, hoặc các hình vẽ như trong lối chữ tượng hình cũng đã là những ngôn từ hợp thức. Như vậy không hề muốn nói rằng ta phải xử lý với ngôn từ huyền thoại như với ngôn ngữ: nói cho đúng ra, huyền thoại thuộc một khoa học tổng quát mở rộng sang ngôn ngữ học, và đó là ký hiệu học.

Huyền thoại như hệ thống ký hiệu

VỚI tư cách nghiên cứu một ngôn từ, huyền thoại học thực ra chỉ là một nhánh của ngành khoa học ký hiệu rộng lớn mà Saussure đã đưa ra cách đây khoảng bốn mươi năm với tên gọi là *ký hiệu học*. Ngành ký hiệu học chưa được thành lập. Tuy nhiên, ngay từ Saussure và đôi khi độc lập với ông, cả một bộ phận giới nghiên cứu đương đại không ngừng trở đi trở lại vấn đề sự biểu đạt: phân tâm học, chủ nghĩa cấu trúc, tâm lý học thực thể, một số mưu toan phê bình văn học mới mà Bachelard là một thí dụ, chỉ muốn nghiên cứu sự việc xem nó biểu đạt cái gì mà thôi. Và chẳng khẳng định một ý nghĩa biểu đạt là tìm đến với ký hiệu học. Tôi không muốn nói rằng ký hiệu học sẽ giải quyết như nhau tất cả những công cuộc nghiên cứu ấy: chúng có các nội dung khác nhau. Nhưng chúng có một quy chế chung, chúng đều là những khoa học về các giá trị; chúng không muốn chỉ bắt gặp sự việc: chúng muốn xác định sự việc và khảo sát sự việc dưới góc độ *cái-giá-trị-như*.

Ký hiệu học là khoa học về các hình thức, bởi lẽ nó nghiên cứu các sự biểu đạt độc lập với nội dung của chúng. Tôi muốn xin được nói đôi lời về sự cần thiết và những giới hạn của một khoa học hình thức như thế. Sự cần thiết chính là sự cần thiết của mọi ngôn ngữ chính xác. Jdanov^{*} chế giễu triết gia Alexandrov nói về “cấu trúc hình cầu của hành tinh chúng ta”. “Dường như cho đến nay, Jdanov nói, chỉ hình thức mới có thể có dạng hình cầu”. Jdanov có lý: người ta không thể nói về cấu trúc bằng các thuật ngữ về hình thức, và ngược lại. Rất có thể là trên bình diện “cuộc sống”, chỉ có một tổng thể không phân biệt cấu trúc và hình thức. Nhưng khoa học chẳng đếm xỉa gì đến cái khó nói: nó cần phải nói về “cuộc sống” nếu nó muốn biến đổi cuộc sống. Trái với khuynh hướng tổng hợp hão huyền nào đấy, mà chao ôi chỉ mang tính lý tưởng suông, mọi sự phê bình phải chấp nhận khổ hạnh, phải chấp nhận gia công phân tích, và trong phân tích, nó phải vận dụng các phương pháp và các ngôn ngữ. Nếu bớt khiếp sợ bóng ma “chủ nghĩa hình thức”, có lẽ ngành phê bình gắn với lịch sử đã bớt cần

cối; có lẽ nó đã hiểu ra rằng nghiên cứu chuyên biệt các hình thức chẳng hề mâu thuẫn với những nguyên tắc cần thiết của tổng thể và của Lịch sử. Mà ngược lại là khác: một hệ thống càng được xác định chuyên biệt trong các hình thức của nó thì càng dễ thích ứng với cách phê bình lịch sử. Nhại lại một lời quen thuộc, tôi sẽ nói rằng chút ít chủ nghĩa hình thức khiến xa rời Lịch sử, nhưng chủ nghĩa hình thức nhiều nhiều lại đưa về gần Lịch sử. Còn thí dụ nào về loại phê bình tổng thể rõ rệt hơn là việc miêu tả có tính chất vừa hình thức vừa lịch sử, vừa ký hiệu học vừa tư tưởng học, về tính cách chí tôn trong cuốn *Saint-Genet* của Sartre? Trái lại điều nguy hiểm là xem các hình thức như những đối tượng mập mờ, nửa hình thức và nửa nội dung, là gán cho hình thức cái chất hình thức, như chẳng hạn Jdanov đã quan niệm về chủ nghĩa hiện thực. Ký hiệu học, đặt trong những giới hạn của nó, không phải là cái bẫy siêu hình học: nó là một khoa học trong số các khoa học khác, cần thiết nhưng không đủ. Điều quan trọng là phải thấy rằng lý giải một vấn đề không thể tiến hành bằng cách cắt bỏ hướng tiếp cận này hay hướng tiếp cận kia, mà phải bằng cách, như Engels* nói, phối hợp biện chứng các khoa học riêng biệt tham gia nghiên cứu. Đối với huyền thoại học cũng vậy: nó đồng thời thuộc về ký hiệu học với tư cách khoa học hình thức, và thuộc về tư tưởng học với tư cách khoa học lịch sử: nó nghiên cứu những tư-tưởng-dạng-hình-thức.*

Vậy tôi sẽ nhắc lại rằng mọi ký hiệu học đều có tiền đề là mối tương quan giữa hai vế, cái biểu đạt và cái được biểu đạt*. Mối tương quan ấy diễn ra trên những đối tượng thuộc các lĩnh vực khác nhau, và vì thế nó không phải là sự ngang bằng mà là sự tương đương, cần chú ý ở đây là trái với hoạt động ngôn ngữ thông thường cho tôi biết một cách đơn giản cái biểu đạt *thể hiện* cái được biểu đạt, trong mọi hệ thống ký hiệu học tôi phải tiến hành không phải với hai, mà là với ba vế khác nhau; bởi vì tôi nắm bắt đâu phải là từng vế, vế nọ sau vế kia, mà là mối quan hệ nối kết hai vế ấy với nhau: vậy là có cái biểu đạt, cái được biểu đạt và ký hiệu, ký hiệu là tổng liên kết của hai vế đầu. Chẳng hạn một bó hoa hồng: tôi để cho nó *biểu đạt* tình yêu say đắm của tôi. Vậy phải chăng ở đây chỉ có cái biểu đạt

và cái được biểu đạt, những bông hoa hồng và tình yêu say đắm của tôi? Cũng không phải: nói cho đúng ra, ở đây chỉ có những bông hồng “thấm đượm tình yêu say đắm”. Nhưng trên bình diện phân tích, rõ ràng có ba vế; bởi vì những bông hồng chứa chất tình yêu say đắm hoàn toàn và chính đáng có thể phân tách ra thành những bông hồng và tình yêu say đắm: hai thứ đó tồn tại trước khi kết nối với nhau và tạo thành đối tượng thứ ba kia, đó là ký hiệu. Trên bình diện trải nghiệm, đúng vậy, tôi không thể tách những bông hồng ra khỏi thông điệp nó mang theo như thế nào, thì trên bình diện phân tích cũng thế, tôi không thể lẫn lộn những bông hồng với tư cách cái biểu đạt và những bông hồng với tư cách ký hiệu: cái biểu đạt thì trống rỗng, ký hiệu thì đầy ắp, nó là nghĩa^{*}. Lại như một viên đá cuội đen: tôi có thể để cho nó biểu đạt theo nhiều cách, đó đơn giản chỉ là cái biểu đạt mà thôi; nhưng nếu tôi uỷ thác cho nó cái được biểu đạt nhất định (kết án tử hình, chẳng hạn, trong một cuộc bỏ phiếu kín), viên đá cuội ấy sẽ trở thành ký hiệu. Tất nhiên, giữa cái biểu đạt, cái được biểu đạt và ký hiệu có những quan hệ liên đới về mặt chức năng (như từ bộ phận đến toàn thể) hết sức chặt chẽ đến nỗi phân tích xem ra có thể chẳng đi đến đâu; nhưng lát nữa ta sẽ thấy rằng sự phân biệt ấy có tầm quan trọng hàng đầu để nghiên cứu huyền thoại như một dạng thức ký hiệu học.

Tất nhiên, ba vế ấy đều thuần tuý là hình thức, và người ta có thể gán cho chúng những nội dung khác nhau. Đây là vài thí dụ: đối với Saussure là người đã làm việc trên ngôn ngữ (langue)^{*} là hệ thống ký hiệu đặc thù, nhưng tiêu biểu về mặt phương pháp, thì cái được biểu đạt là khái niệm, cái biểu đạt là hình ảnh âm thanh (thuộc lĩnh vực tâm lý) và mối tương quan của khái niệm và hình ảnh là ký hiệu (từ ngữ, chẳng hạn) hoặc thực thể cụ thể^{*}. Đối với Freud^{*}, như ta biết, tâm thần dày đặc những tương đương, những *cái-giá-trị-như*. Một vế (tôi tránh dành cho nó một vị thế ưu thắng) thì được tạo thành bởi nghĩa rõ rệt của hành vi, một vế khác thì bởi nghĩa tiềm ẩn hoặc nghĩa đen của hành vi ấy (chẳng hạn đó là cơ sở tiềm thức của giấc mơ); còn vế thứ ba, ở đây cũng là mối liên quan giữa hai vế trên: đó chính là giấc mơ, trong tổng thể của nó, là hành động lơ dờ hoặc chứng

loạn thần kinh, được quan niệm như những thoả hiệp, những kiễm ước thực hiện nhờ sự kết nối giữa một hình thức (vẽ thứ nhất) với một chức năng có ý định (vẽ thứ hai), ở đây ta thấy là hết sức cần thiết phải phân biệt ký hiệu với cái biểu đạt: giấc mơ, đối với Freud, cũng chẳng phải cái gì rõ rệt hơn nội dung tiềm ẩn của nó, nó là mối liên quan về chức năng của hai vẽ. Rồi trong phê bình của Sartre (tôi sẽ chỉ tự giới hạn vào ba thí dụ quen biết ấy mà thôi), cái được biểu đạt được thiết lập bởi sự khủng hoảng từ cội nguồn của chủ thể (Baudelaire phải xa mẹ, Genet^{*} bị kết tội ăn cắp); Văn chương với tư cách diễn ngôn tạo thành cái biểu đạt; và mối tương quan giữa khủng hoảng và diễn ngôn xác định tác phẩm, nó là sự biểu đạt. Tất nhiên, cái sơ đồ ba chiều ấy, dù hình thức bền vững thế nào đi nữa, vẫn không diễn ra theo cùng một cách: người ta nhắc đi nhắc lại xem ra cũng không thừa là ký hiệu học chỉ có tính thống nhất ở bình diện các hình thức, chứ không phải ở các nội dung; phạm vi của nó thì hạn chế, nó chỉ liên quan đến một ngôn ngữ (langage), nó chỉ biết đến một thao tác duy nhất: đọc hoặc giải mã.

Ta lại bắt gặp trong huyền thoại sơ đồ ba chiều mà tôi vừa nói đến: cái biểu đạt, cái được biểu đạt và ký hiệu. Nhưng huyền thoại là một hệ thống đặc thù ở chỗ nó được thiết lập từ một chuỗi ký hiệu tồn tại trước nó: *đó là hệ thống ký hiệu thứ hai*. Ký hiệu (nghĩa là tổng kết hợp của một khái niệm và một hình ảnh) trong hệ thống thứ nhất, chỉ trở thành cái biểu đạt trong hệ thống thứ hai mà thôi, cần phải nhắc lại ở đây rằng các chất liệu của ngôn từ huyền thoại (ngôn ngữ thực sự, ảnh chụp, tranh vẽ, áp phích, lễ thức, đồ vật, v.v.), dù lúc đầu rất khác nhau, và được huyền thoại nắm bắt lấy, đều quy về một chức năng biểu đạt thuần túy: huyền thoại chỉ thấy ở các chất liệu ấy cùng một nguyên liệu mà thôi; chúng thống nhất với nhau ở chỗ tất cả rút lại chỉ là quy chế ngôn ngữ mà thôi. Dù đấy là viết bằng chữ hay viết bằng hình vẽ, huyền thoại chỉ muốn xem đó như một tổng các ký hiệu, một ký hiệu tổng quát, vẽ cuối cùng của chuỗi ký hiệu thứ nhất. Và chính vẽ cuối cùng ấy sẽ trở thành vẽ đầu tiên hoặc vẽ bộ phận của hệ thống mở rộng mà nó xây dựng nên. Tất cả diễn ra như thế huyền thoại xê dịch đi một nấc hệ thống hình thức của những sự biểu đạt ban đầu. Vì sự

chuyển dịch ấy là chủ yếu để phân tích huyền thoại, nên tôi sẽ thể hiện nó theo cách dưới đây, tất nhiên việc sơ đồ hoá trên mặt giấy chỉ đơn giản để hình dung mà thôi:

*Bảng

Như ta thấy, trong huyền thoại có hai hệ thống ký hiệu, hệ thống nọ chèn lên hệ thống kia: một hệ thống ngôn ngữ (système linguistique), là ngôn ngữ (langue) (hoặc các phương thức thể hiện đặc thù của nó), mà tôi sẽ gọi là *ngôn-ngữ-đối-tượng* (langage-objet), bởi vì nó là ngôn ngữ (langage) mà huyền thoại nắm bắt lấy để xây dựng hệ thống của riêng mình; và bản thân huyền thoại, mà tôi sẽ gọi là *siêu-ngôn-ngữ* (méta-langage), bởi vì nó là một ngôn ngữ (langue) thứ hai, *trong đó* người ta nói về ngôn ngữ (langue) thứ nhất. Suy nghĩ về một siêu-ngôn-ngữ, nhà ký hiệu học chẳng còn phải băn khoăn về cấu tạo của ngôn-ngữ-đối-tượng, chẳng còn phải quan tâm đến chi tiết của dạng thức ngôn ngữ: họ sẽ chỉ cần biết đến về tổng thể hoặc ký hiệu tổng quát, và chỉ trong chừng mực về ấy tham gia vào huyền thoại. Đây là lý do vì sao nhà ký hiệu học có cơ sở để xem xét chữ viết và hình ảnh cùng một cách như nhau: họ quan tâm đến chúng ở khía cạnh cả chữ viết và hình ảnh đều là những *ký hiệu*, chúng đều đến ngưỡng cửa của huyền thoại, đều được phú cho cùng một chức năng biểu đạt, chữ viết và hình ảnh cả hai đều là một ngôn-ngữ-đối-tượng.

Bây giờ là lúc đưa ra một hoặc hai thí dụ về ngôn từ huyền thoại. Tôi sẽ mượn thí dụ thứ nhất ở một nhận xét của Valéry^{*}: tôi là học sinh lớp đệ ngũ một trường trung học Pháp; tôi mở quyển ngữ pháp tiếng La-tinh của tôi ra, và tôi đọc trong đó một câu, mượn của ésope^{*} hoặc của Phèdre^{*}: *quia ego nominor leo*. Tôi ngừng lại và tôi suy nghĩ: có sự mập mờ trong mệnh đề ấy. Một mặt, các từ ngữ ở đây có nghĩa đơn giản: *bởi vì tôi tên là sư tử*. Và mặt khác, câu này ở đây rõ ràng là để biểu đạt chuyện khác với tôi: trong khung cảnh câu này nói với tôi, một học sinh lớp đệ ngũ, rõ ràng là nó muốn bảo tôi: tớ là một thí dụ về ngữ pháp để minh hoạ quy tắc tương hợp của thuộc từ^{*}. Tôi thậm chí còn buộc phải thừa nhận rằng câu ấy không hề *biểu đạt* với tôi cái nghĩa của nó, hầu như không muốn nói với tôi về con

sự tử và về cái cách con vật ấy xưng danh; sự biểu đạt thực sự và cuối cùng của câu ấy là để tôi nhận thấy ở đó sự hiện diện mỗi tương hợp nào đấy của thuộc từ. Tôi kết luận trước mắt tôi là một hệ thống ký hiệu riêng biệt, mở rộng, bởi vì nó lan rộng sang ngôn ngữ (langue): đúng là có một cái biểu đạt, nhưng bản thân cái biểu đạt ấy được tạo thành bởi một tổng các ký hiệu, chỉ riêng cái biểu đạt ấy là hệ thống ký hiệu thứ nhất (*tôi tên là sư tử*). Ngoài ra, cấu trúc hình thức triển khai một cách đúng đắn: có cái được biểu đạt (*tôi là một thí dụ về ngữ pháp*) và có sự biểu đạt tổng quát, sự biểu đạt ấy chẳng phải cái gì khác hơn là mối quan hệ qua lại giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt; bởi vì cách xưng danh của con sư tử và thí dụ về ngữ pháp không đến với tôi một cách riêng rẽ.

Và bây giờ là một thí dụ khác: tôi đang ở tiệm hớt tóc, người ta đưa cho tôi tờ tạp chí *Paris-Match*. Trên trang bìa, một thanh niên da đen mặc bộ quân phục Pháp giơ tay chào kiểu nhà binh, đôi mắt ngược lên, chắc là đang hướng về một nếp của lá cờ tam tài. Đây là *nghĩa* của hình ảnh. Nhưng dù ngây thơ hay không, tôi vẫn thấy rõ hình ảnh ấy biểu đạt điều gì với tôi: biểu đạt rằng nước Pháp là một Đế quốc lớn, rằng tất cả con dân của Pháp, không phân biệt màu da, đều phụng sự trung thành dưới lá cờ của Pháp, rằng chẳng có lời lẽ nào đáp lại bọn gièm pha cái gọi là chủ nghĩa thực dân tốt hơn là nhiệt tình của anh da đen kia phục vụ những kẻ bị coi là áp bức mình. Vậy trước mặt tôi lúc này bây giờ lại là một hệ thống ký hiệu gia tăng: có cái biểu đạt, bản thân nó đã được tạo thành bởi hệ thống ký hiệu trước (*một anh lính da đen chào kiểu nhà binh Pháp*); có cái được biểu đạt (ở đây là sự hỗn hợp có dụng ý giữa tính chất Pháp và tính chất nhà binh); và cuối cùng là có sự hiện diện của cái được biểu đạt thông qua cái biểu đạt.

Trước khi chuyển sang phân tích từng vế của hệ thống huyền thoại, nên thống nhất với nhau về hệ thống thuật ngữ. Như ta biết, bây giờ cái biểu đạt, trong huyền thoại có thể được xem xét từ hai quan điểm: như vế kết thúc của hệ thống ngôn ngữ, hoặc như vế khởi đầu của hệ thống huyền thoại: vậy ở đây cần phải có hai cái tên: trên bình diện ngôn ngữ (langue),

nghĩa là như vẽ kết thúc của hệ thống thứ nhất, tôi sẽ gọi cái biểu đạt là *nghĩa* (tôi tên là *sư tử*, một người da đen chào theo kiểu nhà binh Pháp); trên bình diện huyền thoại, tôi sẽ gọi nó là *hình thức*. Đối với cái được biểu đạt, không có sự mập mờ nào, chúng ta sẽ cứ gọi nó là *khái niệm*. Vẽ thứ ba là mối quan hệ qua lại giữa hai vẽ đầu: trong hệ thống ngôn ngữ (langue), đó là *ký hiệu*; nhưng không thể nào dùng lại từ ngữ ấy mà tránh mập mờ, bởi vì trong huyền thoại (và đây chính là nét đặc thù chủ yếu của nó), cái biểu đạt đã được tạo thành bởi những *ký hiệu* của ngôn ngữ (langue). Tôi sẽ gọi vẽ thứ ba của huyền thoại là sự *biểu đạt*: từ này sử dụng ở đây càng thích hợp, vì sự thực là huyền thoại có chức năng kép: nó chỉ định và nó thông báo, nó giải thích và nó áp đặt.

Hình thức và khái niệm

CÁI biểu đạt của huyền thoại xuất hiện một cách mập mờ: nó đồng thời vừa là nghĩa vừa là hình thức, phía này thì đầy ắp, phía kia thì trống rỗng. Với tư cách là nghĩa, cái biểu đạt đã đề ra trước một cách đọc, tôi nắm bắt được nó bằng mắt, nó có thực tế qua giác quan (trái với cái biểu đạt bằng ngôn ngữ, nó thuần túy thuộc lĩnh vực tâm lý), nó có sự phong phú: việc xưng danh của con sư tử, anh da đen giơ tay chào kiểu nhà binh là những tập hợp chấp nhận được, chúng có tính hợp lý đầy đủ; với tư cách là tổng các ký hiệu ngôn ngữ, nghĩa của huyền thoại có giá trị đặc thù, nó thuộc về một câu chuyện, câu chuyện con sư tử hoặc câu chuyện anh da đen: trong nghĩa, một sự biểu đạt cũng đã được xây dựng, sự biểu đạt ấy rất có thể tự nó là đầy đủ, nếu huyền thoại không nắm bắt lấy nó, và không đột nhiên biến nó thành một hình thức trống rỗng, ký sinh. Nghĩa đã trọn vẹn, nó nêu dứt khoát một tri thức, một quá khứ, một ký ức, một lĩnh vực so sánh các sự kiện, các ý niệm, các quyết định.

Khi trở thành hình thức, nghĩa gạt bỏ tính ngẫu nhiên của nó; nó trở thành trống rỗng, nó nghèo đi, câu chuyện bay hơi, chỉ còn lại con chữ. Ở đây có sự hoán vị các thao tác đọc một cách ngược đời, một sự triệt thoái từ nghĩa xuống hình thức, từ ký hiệu ngôn ngữ xuống cái biểu đạt huyền thoại. Nếu ta thu mệnh đề *quia ego nominor leo* vào khuôn khổ hệ thống ngôn ngữ thuần túy, nó lại tìm thấy ở đấy trạng thái đầy ắp, sự phong phú, một câu chuyện: tôi là một con vật, một con sư tử, tôi sống ở xứ này xứ kia, tôi vừa đi săn về, xem chừng người ta muốn tôi chia sẻ con mồi của tôi với chị bò non, với mẹ bò nái và với ả dê con; nhưng tôi khoẻ hơn cả, nên tôi chiếm hết phần cho tôi vì những lý do khác nhau, mà lý do cuối cùng đơn giản chỉ vì *tôi tên là sư tử*. Nhưng với tư cách là hình thức của huyền thoại, mệnh đề trên hầu như chẳng còn chứa đựng chút nào câu chuyện dài ấy. Nghĩa chứa đựng cả một hệ thống các giá trị: lịch sử, địa lý, đạo lý, động vật học, văn học. Hình thức đã gạt bỏ tất cả sự phong phú kia; tình trạng trở lại nghèo nàn của nó đòi hỏi sự biểu đạt để chứa đầy vào đấy. Cần phải giãn

xa câu chuyện về con sư tử để nhường chỗ cho thí dụ về ngữ pháp, cần phải đặt trong ngoặc đơn tiểu sử của anh da đen, nếu người ta muốn giải phóng hình ảnh, để nó sẵn sàng tiếp nhận cái được biểu đạt của nó.

Nhưng điểm chủ chốt ở đây là hình thức không loại bỏ nghĩa, mà chỉ làm nghèo nghĩa đi, đẩy xa nghĩa ra, hình thức nắm lấy nghĩa để sử dụng theo cách của mình. Người ta tưởng rằng nghĩa chết đến nơi, nhưng đó là cái chết trì hoãn: nghĩa mất đi giá trị của nó, nhưng vẫn sống, và hình thức của huyền thoại sẽ nhờ vào đó mà tự nuôi dưỡng. Nghĩa đối với hình thức sẽ giống như việc dự trữ chốc lát câu chuyện, như sự phong phú bị chế ngự, có thể luân phiên nhanh chóng gọi ra hoặc gạt đi: điều cần thiết là hình thức phải không ngừng có thể bắt rễ lại trong nghĩa và tìm nguồn sống ở đó: nhất là cần thiết nó có thể ẩn nấu trong nghĩa. Chính cái trò chơi ú tim thú vị ấy giữa nghĩa và hình thức xác định huyền thoại. Hình thức của huyền thoại không phải là một biểu tượng: anh da đen chào cờ không phải là biểu tượng của Đế quốc Pháp, anh ta hiện diện rõ quá nên không thể là thế được, anh ta làm cho mọi người tưởng rằng mình là một hình ảnh phong phú, trải nghiệm, tự phát, hồn nhiên, *không cãi vào đâu được*. Nhưng đồng thời sự hiện diện ấy lại bị chế ngự, bị gạt xa ra, trở thành trong suốt, nó lùi lại một chút, nó tiếp tay cho một khái niệm trang bị đầy đủ ập đến, đó là tính chất đế quốc Pháp: nó trở thành thứ *được vay mượn*.

Bây giờ chúng ta xem xét đến cái được biểu đạt: câu chuyện diễn ra ở ngoài hình thức, đó là khái niệm nó sẽ hấp thu hết hình thức kia. Khái niệm, bản thân nó, được xác định: nó đồng thời vừa có tính lịch sử, vừa có ý định; nó là động cơ khiến cho huyền thoại phát ra. Tính chất thí dụ về ngữ pháp, tính chất đế quốc Pháp chính là xung năng của huyền thoại. Khái niệm khôi phục lại một chuỗi những nhân và quả, những động cơ và ý định. Trái ngược với hình thức, khái niệm chẳng hề trừu tượng chút nào: nó đầy ắp một tình huống. Qua khái niệm là cả một câu chuyện mới được cấy vào huyền thoại: trong việc xưng danh của con sư tử, trước đó đã được rút hết nội dung ngẫu nhiên, thí dụ về ngữ pháp sẽ gọi lại cả cuộc sống của tôi: đó là Thời gian để tôi sinh ra vào thời kỳ ngữ pháp La-tinh được giảng dạy; đó

là Lịch sử, do những hoàn cảnh xã hội éo le khác nhau khiến tôi không giống với những đứa trẻ khác chúng chẳng học tiếng La-tinh; đó là truyền thống giáo dục khiến người ta chọn thí dụ ấy trong *ésope* hoặc trong *Phèdre*; đó là những thói quen ngôn ngữ học của bản thân tôi nhìn thấy ở sự tương hợp của thuộc ngữ một sự kiện đáng chú ý, đáng được minh họa. Đối với anh da đen chào cờ cũng thế: với tư cách là hình thức, nghĩa trong đó chẳng đáng kể, bị tách ra, bị nghèo đi; với tư cách là khái niệm về tính chất đế quốc Pháp, nó lập tức lại được nối kết với toàn bộ thế giới: với Lịch sử đại cương nước Pháp, với những cuộc phiêu lưu thuộc địa của nó, với những khó khăn của nó hiện nay. Nói đúng ra, lồng vào trong khái niệm là một nhận thức nào đó về thực tại hơn là thực tại bản thân nó; khi chuyển từ nghĩa sang hình thức, hình ảnh mất đi tri thức: đó là để tiếp nhận tốt hơn tri thức của khái niệm. Thực vậy, tri thức chứa đựng trong khái niệm mang tính huyền thoại là một tri thức lơ mơ không rõ được tạo thành bởi những liên tưởng xa xôi, không giới hạn. Cần thiết phải nhấn mạnh vào tính chất mở ấy của khái niệm; đó tuyệt nhiên không phải là một bản chất trừu tượng, được thanh lọc mà là sự đúc kết không thành hình dạng nhất định, không bền vững, mông lung; tính thống nhất, sự gắn kết của nó chủ yếu là ở chức năng.

Theo nghĩa đó, ta có thể nói rằng đặc điểm cơ bản của khái niệm trong huyền thoại là nó *phù hợp*: thí dụ về ngữ pháp liên quan hết sức chính xác đến một lớp học sinh nhất định, tính chất đế quốc Pháp phải đụng chạm đến nhóm độc giả này chứ không phải nhóm độc giả kia: khái niệm đáp ứng nghiêm ngặt một chức năng, nó được xác định như một khuynh hướng. Đến đây không thể không nhắc lại cái được biểu đạt trong một hệ thống ký hiệu khác là chủ nghĩa Freud: theo Freud, vế thứ hai của hệ thống là nghĩa tiềm ẩn (nội dung) của giấc mơ, của hành động lơ dờ, của chứng loạn thần kinh. Và chẳng Freud lưu ý rõ rằng nghĩa thứ hai của hành vi là nghĩa thích đáng, tức là phù hợp với một tình huống trọn vẹn, sâu xa; giống hệt như khái niệm trong huyền thoại, nó chính là ý định của hành vi.

Một cái được biểu đạt có thể có nhiều cái biểu đạt: đặc biệt là đối với trường hợp cái được biểu đạt trong ngôn ngữ và cái được biểu đạt trong phân tâm học. Đó cũng là trường hợp của khái niệm trong huyền thoại: nó tha hồ sử dụng vô số những cái biểu đạt: tôi có thể tìm thấy cả ngàn câu tiếng La-tinh cho thấy sự tương hợp của thuộc từ, tôi có thể tìm thấy cả ngàn hình ảnh biểu đạt với tôi tính chất đế quốc Pháp. Điều này muốn nói lên rằng về *mặt số lượng*, khái niệm nghèo hơn cái biểu đạt nhiều lắm, nó thường chỉ xuất hiện trở đi trở lại. Từ hình thức đến khái niệm, nghèo nàn và phong phú tỷ lệ nghịch với nhau. Tương ứng với cái nghèo nàn về chất của hình thức, nơi gửi gắm một nghĩa mờ nhạt, là sự phong phú của khái niệm mở ra toàn bộ Lịch sử; và tương ứng với sự dồi dào về lượng của các hình thức là một số ít những khái niệm. Tình trạng lặp đi lặp lại ấy của khái niệm qua những hình thức khác nhau rất quý giá đối với nhà huyền thoại học; nó cho phép giải mã huyền thoại: chính sự nhấn mạnh một hành vi cho ta biết ý định của hành vi. Điều này xác nhận rằng chẳng có mối tương quan đều đặn giữa khối lượng của cái được biểu đạt với khối lượng của cái biểu đạt: trong ngôn ngữ (*langue*) mối tương quan ấy là cân đối, nó chỉ vượt quá từ ngữ, hay ít ra là đơn vị cụ thể, chút ít mà thôi. Trái lại trong huyền thoại, khái niệm có thể vươn ra một khoảng biểu đạt rất rộng: chẳng hạn, cả một quyển sách sẽ là cái biểu đạt cho chỉ một khái niệm; và ngược lại, một hình thức nhỏ xíu (một từ ngữ, một cử chỉ, thậm chí cử chỉ thoáng qua, miễn là người ta nhận thấy) đều sẽ có thể dùng làm cái biểu đạt cho một khái niệm chứa căng phồng cả một câu chuyện hết sức phong phú. Mặc dầu không thường gặp trong ngôn ngữ, sự mất cân đối ấy giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt chẳng phải chỉ ở huyền thoại mới có: theo Freud, chẳng hạn, hành động lơ dờ là một cái biểu đạt hết sức mỏng manh chẳng tương xứng với cái nghĩa thực sự mà nó tiết lộ.

Như tôi đã nói, chẳng có tính cố định nào ở các khái niệm huyền thoại: chúng có thể hình thành, biến đổi, tan rã, biến mất hoàn toàn. Chính vì chúng có tính lịch sử, vì lịch sử có thể rất dễ dàng huỷ bỏ chúng đi. Tính chất thiếu bền vững ấy buộc nhà huyền thoại học sử dụng hệ thống thuật

ngữ thích ứng, mà tôi muốn nói đôi lời ở đây, bởi lẽ nó thường là ngọn nguồn mĩa mai: đó là thuật ngữ mới. Khái niệm là một yếu tố cấu thành của huyền thoại: nếu tôi muốn giải mã các huyền thoại, đương nhiên tôi cần phải gọi tên các khái niệm. Từ điển đã cung cấp cho tôi một số: Nhân từ, Bác ái, Sức khỏe, Tình người, v.v. Nhưng theo định nghĩa, vì từ điển cho tôi những khái niệm ấy nên chúng không có tính lịch sử. Và chẳng tôi thường cần đến hơn cả lại là những khái niệm phù du, gắn với các chuyện xảy ra vật vãn, có giới hạn: thuật ngữ mới ở đây là không tránh khỏi. Trung Hoa là một chuyện, ý niệm mà cách đây không lâu anh tiểu tư sản Pháp có thể hình dung về Trung Hoa lại là chuyện khác: để nói lên sự pha trộn đặc biệt của những quả chuông con, những chiếc xe kéo và các tiệm hút thuốc phiện, không có từ nào khả dĩ bằng từ *tính chất Tàu*. Chẳng tao nhả ư? Ít ra ta cũng phải tự an ủi mà thừa nhận rằng thuật ngữ mới liên quan đến khái niệm chẳng bao giờ là tùy tiện: nó được xây dựng trên một quy tắc tương xứng hết sức hợp lẽ^{*}.

Sự biểu đạt

TRONG ký hiệu học, vẽ thứ ba, như ta biết, chẳng phải cái gì khác, mà chỉ là sự kết hợp của hai vẽ đầu: đó là vẽ duy nhất cho ta thấy một cách trọn vẹn và đầy đủ, đó là vẽ duy nhất thực sự hoàn thành. Tôi đã gọi vẽ ấy là sự biểu đạt. Như ta thấy, sự biểu đạt chính là huyền thoại, hết như ký hiệu của Saussure là từ ngữ (hay chính xác hơn là thực thể cụ thể). Nhưng trước khi nêu lên những đặc tính của sự biểu đạt, cần phải suy nghĩ một chút về cách thức nó sẽ diễn ra, nghĩa là về các phương thức liên kết giữa khái niệm và hình thức huyền thoại.

Thoạt tiên cần phải lưu ý rằng trong huyền thoại, hai vẽ đầu đều hoàn toàn rõ rệt (trái ngược với những gì diễn ra trong các hệ thống ký hiệu khác): vẽ này không “lấn khuất” sau vẽ kia, cả hai vẽ đều được phô ra ở đây (chứ không phải vẽ này ở đây, vẽ nọ ở kia). Dù xem ra có vẻ hết sức ngược đời, nhưng *huyền thoại chẳng che giấu gì hết*: chức năng của nó là làm biến dạng, chứ không phải là làm biến mất. Chẳng có tiềm ẩn nào của khái niệm đối với hình thức: chẳng cần thiết phải dùng một cái vô thức mới giải thích được huyền thoại. Hiển nhiên là ta phải xử lý với hai kiểu biểu hiện khác nhau: sự hiện diện của hình thức là con chữ rành rành ra đây, trực tiếp; hơn nữa, sự hiện diện ấy lại trải rộng. Điều đó liên quan – nhắc đi nhắc lại cũng không thừa – đến bản chất ngôn ngữ trước đó của cái biểu đạt huyền thoại: bởi lẽ cái biểu đạt huyền thoại được tạo thành bởi một nghĩa đã vạch sẵn, nó chỉ có thể diễn ra thông qua một chất liệu (còn trong ngôn ngữ, cái biểu đạt vẫn thuộc lĩnh vực tâm lý). Trong trường hợp huyền thoại thốt ra bằng lời nói, nó trải rộng theo tuyến tính (*bởi vì tôi tên là sư tử*); trong trường hợp huyền thoại nhìn thấy bằng mắt, sự trải rộng ấy là đa chiều (ở trung tâm là bộ quân phục của anh da đen, phía trên là màu đen của bộ mặt anh, bên trái là cánh tay chào kiểu nhà binh, v.v.). Những yếu tố hình thức vậy là có các mối tương quan về vị trí, về liền kề nhau: hình thức hiện diện theo phương thức trải rộng trong không gian. Trái lại, khái niệm hiện ra một cách tổng thể, nó là cái gì đấy mù mờ, là tri thức ngưng kết ít

nhiều mơ hồ. Các yếu tố của nó được nối kết với nhau bằng những mối tương quan liên tưởng: nó được gia cố không phải bằng trải rộng mà bằng độ dày (tuy rằng cái ẩn dụ ấy có lẽ vẫn còn mang quá rõ tính chất không gian): phương thức hiện diện của nó là thuộc ký ức.

Mối tương quan chủ yếu nối kết khái niệm của huyền thoại với nghĩa là mối tương quan *biến dạng*. Ta bắt gặp lại ở đây tính chất tương tự nào đấy về hình thức với hệ thống ký hiệu phức tạp như hệ thống ký hiệu của phân tâm học. Nếu như theo Freud, nghĩa tiềm ẩn của hành vi làm biến dạng nghĩa hiển hiện của nó, thì trong huyền thoại, khái niệm làm biến dạng nghĩa. Tất nhiên, sự biến dạng ấy chỉ có thể xảy ra bởi lẽ hình thức của huyền thoại đã được tạo thành bởi một nghĩa ngôn ngữ. Trong hệ thống đơn giản như ngôn ngữ (*langue*), cái được biểu đạt không thể làm biến dạng gì hết, bởi vì cái biểu đạt, trống rỗng, tùy tiện, chẳng hề cản trở nó chút nào. Nhưng ở đây, tất cả đều khác: cái biểu đạt dường như có hai mặt: một mặt đầy ắp là nghĩa (chuyện con sư tử, chuyện anh lính da đen), và một mặt trống rỗng là hình thức (*bởi vì, tôi, tôi tên là sư tử; anh-lính-Pháp-da-đen-chào-lá-cờ-tam-tài*). Rõ ràng khái niệm làm biến dạng là làm biến dạng mặt đầy ắp, làm biến dạng nghĩa: con sư tử và anh da đen bị tước mất câu chuyện, bị chuyển đổi thành các động tác. Tính chất thí dụ về tiếng Latinh làm biến dạng việc xưng danh của con sư tử trong hoàn cảnh xảy ra cụ thể; và tính chất đế quốc Pháp cũng làm nhoè đi ngôn ngữ đầu tiên là câu chuyện kể với tôi sự việc anh lính da đen chào cờ. Nhưng sự biến dạng ấy không phải là việc huỷ bỏ: con sư tử và anh da đen vẫn còn đấy, khái niệm cần đến chúng: người ta cắt xén chúng đi một nửa, người ta làm lãng quên chúng, chứ không lấy đi sự tồn tại của chúng: chúng đồng thời vừa bướng bỉnh, lặng lẽ bám rễ, vừa ba hoa, hoàn toàn sẵn sàng nói giúp cho khái niệm. Khái niệm, nói thật chính xác, làm biến dạng nhưng không huỷ bỏ nghĩa: một từ ngữ sẽ diễn tả được tính chất mâu thuẫn ấy: nó tha hoá nghĩa.

Đó là vì cần phải luôn luôn nhớ rằng huyền thoại là hệ thống kép, ở nó diễn ra một thứ biến tại^{*}: điểm đến của nghĩa là điểm xuất phát của huyền thoại. Lại sử dụng ẩn dụ về không gian mà tôi đã nhấn mạnh tính chất

phỏng chừng, tôi sẽ nói rằng sự biểu đạt của huyền thoại được tạo thành bởi một thứ cửa quay không ngừng luân phiên giữa nghĩa của cái biểu đạt và hình thức của nó, giữa ngôn-ngữ-đối-tượng và siêu-ngôn-ngữ, giữa ý thức thuần túy biểu đạt và ý thức thuần túy gợi hình ảnh; tính chất luân phiên này có thể nói là được khái niệm thu lượm, khái niệm sử dụng nó như cái biểu đạt nhập nhằng, đồng thời vừa trí năng, vừa tưởng tượng, vừa tùy tiện vừa tự nhiên.

Tôi không muốn ước đoán những liên can về tinh thần đối với một cơ chế như thế, nhưng tôi chẳng đi trạch ra ngoài sự phân tích khách quan nếu tôi lưu ý mọi người rằng tính chất biến tại của cái biểu đạt trong huyền thoại tái hiện hết sức chính xác hình thái của *ngoại hiện*^{*} (ta biết rằng từ này là một thuật ngữ mang tính không gian); trong ngoại hiện cũng vậy, có một nơi đầy ắp và một nơi trống rỗng, nối với nhau bằng một mối tương quan phủ định (“tôi không có mặt ở nơi mà ông tưởng là tôi có mặt; tôi có mặt ở nơi mà ông tưởng là tôi không có mặt”). Nhưng trạng thái ngoại hiện thông thường (liên quan đến cảnh sát điều tra chẳng hạn) có một vẻ là cái thực tế, ở một thời điểm nào đấy, ngăn không cho nó xoay chiều. Huyền thoại là một *giá trị*, nó không có chân lý để phê chuẩn; chẳng gì ngăn cản nó là một tình trạng ngoại hiện vĩnh viễn: nó chỉ cần cái biểu đạt của nó có hai mặt là đủ để luôn luôn có một cái khác: nghĩa luôn luôn ở đấy để *hiện diện* hình thức; hình thức luôn luôn có đấy để *giãn cách* nghĩa ra. Và chẳng bao giờ có mâu thuẫn, xung đột, tan vỡ giữa nghĩa và hình thức: chúng chẳng bao giờ có mặt ở cùng một điểm. Cũng theo cách ấy, nếu tôi đi trên xe ô tô và tôi nhìn phong cảnh qua tấm kính, tôi có thể tùy ý thích nghi với phong cảnh hoặc với tấm kính: khi thì tôi nắm bắt sự hiện diện của tấm kính và khoảng cách xa với phong cảnh; khi thì ngược lại tôi thấy tấm kính trong suốt và phong cảnh hiển hiện; nhưng kết quả của sự luân phiên ấy sẽ vẫn ổn định: tấm kính đối với tôi sẽ đồng thời vừa hiện hữu vừa trống rỗng, phong cảnh đối với tôi sẽ đồng thời vừa không thực vừa đầy ắp. Cái biểu đạt của huyền thoại cũng thế: hình thức ở đấy trống rỗng mà hiện hữu; nghĩa ở đấy vắng bóng thế nhưng lại đầy ắp. Tôi sẽ chỉ có thể ngạc nhiên

về mâu thuẫn ấy nếu tôi cố tình dừng lại cái cửa quay luân phiên hình thức và nghĩa, nếu tôi thích nghi với một trong hai thứ đó như với đối tượng này phân biệt với đối tượng kia, và nếu tôi áp dụng vào huyền thoại biện pháp giải mã tĩnh tại, nói ngắn gọn nếu tôi đi ngược lại tính chất năng động đặc thù của nó: tóm lại, nếu tôi chuyển từ tư cách độc giả huyền thoại sang tư cách nhà huyền thoại học.

Vấn tính hai mặt ấy của cái biểu đạt sẽ quyết định những tính chất của sự biểu đạt. Từ nay ta đã biết rằng huyền thoại là ngôn từ căn bản được xác lập bởi ý định của nó (*tôi là một thí dụ về ngữ pháp*) hơn là bởi chữ nghĩa của nó (*tôi tên là sư tử*); thế mà ta cũng biết rằng ý định ở đây có thể nói là được cô kết, được thanh khiết, được thành vĩnh viễn, được lẫn khuất đi nhờ chữ nghĩa. (*Đế quốc Pháp ư? Nhưng đơn giản chỉ là một sự việc: đấy là anh da đen trung hậu chào cờ như một chàng trai ở đất nước chúng ta*). Tính chất nhập nhằng thuộc cơ cấu ấy của ngôn từ huyền thoại sẽ có hai hệ quả đối với ý nghĩa biểu đạt: nó sẽ đồng thời vừa như sự thông báo vừa như sự ghi nhận.

Huyền thoại có tính chất đòi hỏi, căn vặn: xuất phát từ một khái niệm lịch sử cụ thể, trực tiếp nổi lên từ chuyện xảy ra ngẫu nhiên (một buổi học tiếng La-tinh, Đế quốc bị đe dọa), huyền thoại chính là tìm đến với *tôi*: nó hướng về tôi, tôi hứng chịu sức mạnh ý định của nó, nó thúc tôi phải tiếp nhận tính chất nhập nhằng lan rộng của nó. Giả dụ nếu tôi đi dạo chơi ở xứ Basque bên Tây Ban Nha*, chắc là tôi có thể nhận ra kiến trúc thống nhất, phong cách chung của các ngôi nhà, khiến tôi phải thừa nhận nhà xứ Basque như một sản phẩm dân tộc nhất định. Tuy nhiên tôi chẳng cảm thấy bản thân mình có liên quan, mà có thể nói cũng không cảm thấy sững sờ trước phong cách thống nhất ấy: tôi chỉ thấy rành rành là nó đã ở đấy trước cả tôi, không có tôi; đó là một sản phẩm phức tạp với những xác định ở bình diện lịch sử rộng lớn: nó không gọi tôi, nó không thôi thúc tôi gọi tên nó, trừ phi tôi nghĩ đến chuyện đưa nó vào bức tranh rộng lớn về điều kiện cư trú ở nông thôn. Nhưng nếu tôi ở vùng Paris và tôi thấy ở đầu phố Gambetta hoặc phố Jean-Jaurès một ngôi nhà gỗ trắng xinh xắn, lợp ngói

đỏ, với những vách gỗ màu nâu, những vạt mái nhà không đối xứng và mặt tiền đóng cừ rộng cho đất khỏi lở, tôi dường như thấy bản thân mình được tha thiết chào mời gọi tên đối tượng ấy là nhà gỗ xứ Basque: hơn nữa còn nhìn thấy ở đó cả bản chất của *tính cách Basque*^{*}. Đó là vì ở đây, khái niệm hiển hiện ra trong tôi hết sức mạnh mẽ: nó tìm đến tôi để buộc tôi phải thừa nhận hệ thống ý định khiến ngôi nhà có mặt ở đây như tín hiệu của một câu chuyện cá nhân, như chuyện tâm tình và như sự thông đồng: đó thật sự là lời các chủ nhân ngôi nhà gỗ mời gọi tôi. Và để cho thúc bách hơn, lời mời gọi ấy đã chấp nhận tước bỏ làm nghèo đi hết: tất cả những gì chứng tỏ ngôi nhà xứ Basque về mặt công nghệ như vựa lúa, cầu thang bên ngoài, chuồng bồ câu v.v., tất cả những thứ đó đều rơi rụng: chỉ còn lại một tín hiệu ngắn gọn, hiển nhiên. Và tôi da diết đến mức cứ tưởng như ngôi nhà gỗ ấy vừa được tạo dựng tức thì, *cho tôi*, như một vật thần kỳ xuất hiện trong hiện tại của tôi không vương chút nào dấu vết của lịch sử đã sản sinh ra nó.

Bởi vì lời nói căn vặn ấy đồng thời cũng là lời nói ngưng kết: vào thời điểm tác động đến tôi, nó chững lại, quay tròn quanh bản thân nó và *bắt kịp* tính chất khái quát: nó đờ ra, nó hoá trắng ra, nó thành vô can. Sự lấn át của khái niệm lại bất chợt bị cái nghĩa cụ thể đẩy lùi ra xa. ở đây có cái gì như sự *ngại án*^{*}, vừa theo nghĩa thực tế, vừa theo nghĩa luật pháp của thuật ngữ này: tính chất đế quốc Pháp buộc anh da đen chào cờ chỉ là một công cụ biểu đạt, anh da đen căn vặn tôi nhân danh tính chất đế quốc Pháp; nhưng cùng lúc đó, hành động chào cờ của anh da đen đặc quánh, trong suốt, sưng lại thành lý do dai dẳng nhằm *thiết lập* tính chất đế quốc Pháp. Trên bề mặt của ngôn ngữ, có cái gì đó không động đây nữa: việc sử dụng sự biểu đạt là đây, nấp sau sự việc, truyền cho sự việc đáng dấp thông báo; nhưng đồng thời sự việc làm tê liệt ý định, khiến ý định như ngượng nghịu vì bất động: để cho ý định được vô can, sự việc làm nó đông cứng lại. Chính vì huyền thoại là một ngôn từ *bị đánh cắp và được hoàn trả*. Duy có điều ngôn từ người ta trả lại không còn hoàn toàn là ngôn từ người ta đã đánh cắp: khi trả lại, người ta không đặt nó về đúng vị trí của nó. Chính sự đánh cắp lên

ấy, cái thời điểm gian lận thoáng qua ấy tạo nên dáng vẻ sống lại của ngôn từ huyền thoại.

Còn một yếu tố cuối cùng của sự biểu đạt phải xem xét: đây là lý do khơi gợi nó. Ta biết rằng trong ngôn ngữ (langue), ký hiệu là vô đoán: chẳng có gì “đương nhiên” bắt buộc hình ảnh âm thanh *cây* biểu đạt khái niệm *cây*: ký hiệu ở đây là không có lý do khơi gợi. Tuy nhiên tính chất tùy tiện này có những giới hạn bắt nguồn từ các mối quan hệ kết hợp của từ ngữ: ngôn ngữ có thể sản sinh ra cả một mảnh của ký hiệu do tương tự với những ký hiệu khác (chẳng hạn người ta nói *aimable*, chứ không nói *amable*, do tương tự với *aime*^{*}). Còn sự biểu đạt huyền thoại chẳng bao giờ hoàn toàn tùy tiện, nó luôn luôn phần nào có lý do khơi gợi, nó đứt khoát chứa đựng một phần tương tự. Để tính chất thí dụ về ngữ pháp tiếng Latinh bắt gặp việc xưng danh của con sư tử, cần phải có yếu tố y hệt là sự tương hợp của thuộc ngữ; để cho tính chất đế quốc Pháp nắm bắt anh da đen chào cờ, cần phải có sự y hệt giữa hành động chào cờ của anh da đen và hành động chào cờ của người lính Pháp. Lý do khơi gợi là cần thiết ngay đối với tính chất hai mặt của huyền thoại, huyền thoại diễn ra ở chỗ nghĩa và hình thức tương tự nhau: chẳng có huyền thoại nào mà không gắn với hình thức là lý do khơi gợi^{*}. Muốn hiểu được sức mạnh lý do khơi gợi của huyền thoại, chỉ cần ngẫm nghĩ đôi chút về một trường hợp cực đoan: trước mặt tôi là một sưu tập những đồ vật hết sức hỗn độn mà tôi không thể tìm thấy chúng có một nghĩa nào cả; dường như ở đây vì thiếu một nghĩa cho trước nên hình thức không thể bám rễ sự tương tự của nó vào đâu cả, và dường như không thể có huyền thoại. Nhưng hình thức vẫn cứ luôn có cái để ta đọc, đó là chính sự hỗn độn: hình thức ấy có thể biểu đạt cái phi lý, làm cho cái phi lý trở thành huyền thoại. Đây chính là điều xảy ra, chẳng hạn, khi lương tri thông thường huyền thoại hoá chủ nghĩa siêu thực: ngay cả khi không có lý do khơi gợi, huyền thoại cũng chẳng hề bối rối; bởi chính sự thiếu vắng ấy cũng sẽ được khách quan hoá đầy đủ để trở thành đọc được: và cuối cùng không có lý do khơi gợi cũng lại là lý do khơi gợi khác, và thế là huyền thoại sẽ được tái lập.

Dứt khoát là phải có lý do khơi gợi. Song lý do khơi gợi cũng hết sức vụn vặt. Trước hết, nó không “đương nhiên”: chính lịch sử cung cấp cho hình thức những tương tự. Mặt khác, sự tương tự giữa nghĩa và khái niệm chỉ là từng phần: hình thức đã để rơi nhiều điểm tương tự và chỉ giữ lại một vài điểm: nó chỉ giữ lại cái mái nghiêng nghiêng, những chiếc xà bên ngoài của ngôi nhà gỗ xứ Basque, nó loại bỏ cầu thang, vựa lúa, lớp rêu phong v.v.. Thậm chí cần phải đi xa hơn: một hình ảnh *tổng thể* chắc sẽ loại bỏ huyền thoại, hay ít ra sẽ buộc nó chỉ nắm bắt hình ảnh ở dạng tổng thể mà thôi: đây chính là trường hợp của thứ hội họa dở, hoàn toàn xây dựng trên huyền thoại về cái “đầy ắp” và cái “hoàn chỉnh” (đó là trường hợp ngược lại những đối xứng với huyền thoại về cái phi lý: trong trường hợp này hình thức huyền thoại hoá sự “thiếu vắng”; ở trường hợp kia nó huyền thoại hoá sự dư thừa). Nhưng nói chung, huyền thoại thích ứng hơn với những hình ảnh nghèo nàn, không trọn vẹn, ở đó nghĩa đã được gột rửa sạch dầu mỡ, hoàn toàn sẵn sàng cho sự biểu đạt: các biếm họa, các mô phỏng, các biểu tượng v.v.. Cuối cùng lý do khơi gợi được lựa chọn trong số những khả năng khác có thể có: tôi có thể chọn cho tính chất đế quốc Pháp nhiều cái biểu đạt khác chứ không phải hình ảnh anh da đen chào cờ theo kiểu nhà binh: một tướng Pháp gắp huy chương cho anh lính cụt tay người Xênegan, một bà xơ đưa bát thuốc cho bệnh nhân người Angiêri nằm liệt giường, một giáo viên da trắng giảng bài cho những chú nhóc da đen đang chăm chú nghe: báo chí hết ngày này qua ngày khác phụ trách việc chứng minh kho dự trữ những cái biểu đạt huyền thoại chẳng bao giờ cạn kiệt.

Ngoài ra có sự so sánh sẽ cho ta thấy rõ sự biểu đạt huyền thoại: nó tuy tiện chẳng hơn chẳng kém văn tự tượng hình. Huyền thoại là hệ thống văn tự tượng hình thuần túy, ở đây các hình thức văn có lý do khơi gợi từ khái niệm chúng muốn thể hiện, song chúng không hề, thậm chí còn xa mới phủ kín toàn bộ sự thể hiện ấy. Và nếu như về phương diện lịch sử văn tự tượng hình dần dần rời bỏ khái niệm để kết hợp với âm thanh, do đó càng ngày càng chẳng có lý do thôi thúc, thì cũng thế huyền thoại dùng mãi

thành mòn, điều này thấy rõ ở sự biểu đạt mang tính vô đoán: toàn bộ Molière trong một chiếc cổ áo xếp nếp của thầy thuốc.

Độc và giải mã huyền thoại

HUYỀN THOẠI được tiếp nhận như thế nào? Ở đây một lần nữa phải trở về với tính chất hai mặt trong cái biểu đạt của huyền thoại, vừa là nghĩa vừa là hình thức. Tùy theo xem xét trên cơ sở mặt này hay mặt kia hoặc cả hai mặt cùng một lúc, tôi sẽ tạo ra ba kiểu đọc khác nhau*.

1. Nếu tôi vận dụng trên cơ sở quan niệm cái biểu đạt trống rỗng, tôi sẽ để cho khái niệm lấp đầy hình thức của huyền thoại chẳng lường lự gì, và thế là tôi lại đứng trước một hệ thống đơn giản, trong đó sự biểu đạt lại trở thành nghĩa đen: anh da đen chào cờ là một *thí dụ* về tính chất đế quốc Pháp, anh ta là *biểu tượng* của tính chất đế quốc ấy. Đó là cách vận dụng, chẳng hạn, của người tạo ra huyền thoại, của biên tập viên báo chí xuất phát từ một khái niệm và tìm cho nó một hình thức*.
2. Nếu tôi vận dụng trên cơ sở quan niệm cái biểu đạt đầy ắp, trong đó tôi phân biệt rõ ràng nghĩa với hình thức, và từ đấy thấy rõ hình thức làm biến dạng nghĩa ra sao, tôi tháo dỡ sự biểu đạt của huyền thoại, tôi tiếp nhận huyền thoại như sự lừa bịp: anh da đen chào cờ trở thành *ngoại hiện* của tính chất đế quốc Pháp. Đây là kiểu vận dụng của nhà huyền thoại học: ông ta giải mã huyền thoại, ông ta thấu hiểu sự biến dạng.
3. Cuối cùng, nếu tôi vận dụng trên cơ sở quan niệm cái biểu đạt của huyền thoại như một tổng thể không thể tách rời của nghĩa và hình thức, tôi tiếp nhận một sự biểu đạt nhập nhằng: tôi đáp ứng với cơ chế cấu thành của huyền thoại, với tính năng động đặc thù của nó, tôi trở thành người đọc huyền thoại: anh da đen chào cờ không còn là thí dụ, hay biểu tượng nữa, càng không phải là ngoại hiện: anh ta chính là sự *hiện diện* của tính chất đế quốc Pháp.

Hai cách vận dụng đầu thuộc loại tĩnh tại, phân tích; chúng huỷ hoại huyền thoại, hoặc bằng cách nêu lên ý định của nó, hoặc bằng cách vạch trần ý định ấy ra: cách vận dụng thứ nhất là vô sĩ, cách vận dụng thứ hai mang tính chất giải hoặc. Cách vận dụng thứ ba là năng động, nó tiếp nhận huyền thoại tùy theo chính những mục đích của cấu trúc huyền thoại: độc giả đến với huyền thoại kiểu như đến với một câu chuyện đồng thời vừa thực vừa hư.

Nếu ta muốn gắn sơ đồ huyền thoại vào một lịch sử tổng quát, lý giải xem nó đáp ứng ra sao lợi ích của một xã hội nhất định, tóm lại là chuyển từ ký hiệu học sang tư tưởng học, thì rõ ràng cần phải đứng ở bình diện vận dụng thứ ba: chính bản thân người đọc huyền thoại phải phát hiện ra chức năng căn bản của nó. *Ngày nay*, độc giả tiếp nhận huyền thoại ra sao? Nếu độc giả tiếp nhận huyền thoại một cách chất phác, thì đề xuất huyền thoại với độc giả có ích lợi gì? Và nếu độc giả đọc huyền thoại một cách ngẫm nghĩ, như nhà huyền thoại học, thì cần gì phải xuất trình ngoại hiện? Nếu độc giả huyền thoại không thấy tính chất đế quốc Pháp trong hình ảnh anh da đen chào cờ, thì gán cho nó tính chất ấy cũng vô ích; và nếu độc giả nhìn thấy điều đó, thì huyền thoại chẳng qua chỉ là một đề xuất chính trị được phát biểu trung thực. Nói tóm lại, hoặc ý định của huyền thoại mờ mờ quá nên không có hiệu quả, hoặc là nó rõ ràng quá nên chẳng ai tin. Trong hai trường hợp, cái nhập nhằng là đâu?

Đây chỉ là tình trạng nước đôi giả dối. Huyền thoại không che giấu gì cả mà cũng chẳng công bố gì hết: nó làm biến dạng; huyền thoại chẳng phải là điều dối trá mà cũng không phải là chuyện thú nhận: đó là sự chuyển hướng. Đặt trước tình trạng nước đôi mà tôi nói đến lúc này, huyền thoại tìm ra lối thoát thứ ba. Bị đe dọa biến mất nếu nó nhượng bộ một trong hai cách vận dụng đầu, nó xoay xở bằng lối thoả hiệp, nó là sự thoả hiệp ấy: được giao trách nhiệm “chuyển tải” một khái niệm có chủ định, huyền thoại chỉ gặp ở ngôn ngữ sự phản bội, bởi vì ngôn ngữ chỉ có thể xoá bỏ khái niệm nếu che giấu nó hoặc vạch trần khái niệm nếu nói nó ra. Thiết lập hệ thống ký hiệu *thứ hai* sẽ cho phép huyền thoại thoát ra khỏi cái thế

đôi ngả: bị dồn đến chỗ phải vạch trần hoặc thủ tiêu khái niệm, huyền thoại sẽ *bản chất hoá* nó.

Thế là chúng ta đã đến với chính nguyên tắc của huyền thoại: nó biến đổi lịch sử thành bản chất tự nhiên. Bây giờ ta hiểu tại sao, *dưới con mắt của người tiếp nhận huyền thoại*, ý định của khái niệm có thể vẫn rõ rệt song lại ra vẻ như không có dụng ý: nguyên nhân khiến ngôn từ huyền thoại thốt ra hoàn toàn rõ ràng, nhưng nguyên nhân ấy ngay lập tức sống lại thành bản chất tự nhiên; nó không được đọc như động cơ, mà như lẽ phải. Nếu tôi đọc anh-da-đen-chào-cờ như biểu tượng thuần túy và đơn giản của tính chất đế quốc, tôi cần phải từ bỏ thực tế của hình ảnh, nó mất giá trị trước mắt tôi khi trở thành công cụ. Ngược lại, nếu tôi giải mã động tác chào cờ của anh da đen như ngoại hiện của tính chất thực dân, tôi càng tiêu diệt huyền thoại chắc chắn hơn do chỉ ra động cơ rõ ràng của nó. Nhưng đối với độc giả huyền thoại, kết cục hoàn toàn khác: tất cả diễn ra như thể hình ảnh gợi ra khái niệm *một cách tự nhiên*, như thể cái biểu đạt *tạo lập* cái được biểu đạt: huyền thoại hiện hữu ngay từ lúc tính chất đế quốc Pháp chuyển sang trạng thái bản chất tự nhiên: huyền thoại là một ngôn từ được minh chứng *hết mức*.

Đây là một thí dụ mới giúp ta hiểu rõ độc giả huyền thoại đi đến chỗ hợp lý hoá cái được biểu đạt bằng cái biểu đạt ra sao. Nay đang là tháng bảy, tôi đọc ở đầu đề lớn của tờ *France-Soir*: **Giá cả: Đợt hạ giá đầu tiên. Các loại Rau quả: Bắt đầu sự giảm giá.** Ta hãy nhanh chóng dựng sơ đồ ký hiệu: thí dụ là một câu, hệ thống thứ nhất là thuần túy về phương diện ngôn ngữ. Cái biểu đạt của hệ thống thứ hai ở đây được cấu tạo bởi một số ngẫu nhiên về từ vựng (các từ: *đầu tiên, bắt đầu, sự [giảm giá]*), hoặc về in ấn: những tiêu đề chữ lớn ở trang nhất, nơi thông thường độc giả tiếp nhận các tin tức thế giới chủ chốt. Cái được biểu đạt hoặc khái niệm là cái cần phải gọi bằng thuật ngữ mới, nghe chướng tai nhưng cứ phải dùng: *tính chất chính phủ*, Chính phủ được giới đại báo chí quan niệm như Bản chất hiệu lực. Từ đó suy ra sự biểu đạt của huyền thoại rất rõ ràng: các trái cây và các loại rau hạ giá *là do* chính phủ quyết định. Vả chăng, trường hợp

này nói chung khá hiếm, chính tờ báo hoặc để bảo hiểm, hoặc do lương thiện, hai dòng sau đó đã tháo dỡ huyền thoại mà báo vừa dựng lên; báo viết thêm (đúng thế, bằng những con chữ khiêm tốn): “Việc giảm giá được dễ dàng do mùa thu hoạch rõ đã trở lại.” Thí dụ ấy bổ ích vì hai lẽ. Trước hết, người ta thấy rành rành ở đây tính chất gây ấn tượng của huyền thoại: người ta chờ đợi ở huyền thoại là chờ đợi một hiệu quả tức thì: chẳng quan trọng là bao nếu sau đó huyền thoại được tháo dỡ, tác dụng của nó được coi như mạnh hơn những giải thích dựa trên lý tính, chúng có thể sau đó không lâu bác bỏ huyền thoại. Điều này muốn nói lên rằng việc đọc huyền thoại đột nhiên chấm dứt. Tôi đưa mắt liếc nhanh sang tờ *France-Soir* của người ngồi bên cạnh tôi: tôi chỉ chớp được một *nghĩa*, nhưng tôi đọc được ở đấy sự biểu đạt chân thực: tôi *tiếp nhận* sự hiện diện của chính phủ tác động đến việc hạ giá các trái cây và các loại rau. Chỉ có thế, như vậy là đủ. Đọc huyền thoại kỹ hơn sẽ chẳng hề gia tăng quyền lực cũng như sự thất bại của nó: huyền thoại vừa không thể hoàn thiện vừa không thể bàn cãi; thời gian cũng như tri thức sẽ chẳng thêm cho nó chút gì mà cũng sẽ chẳng bớt của nó được gì. Thế rồi, việc biến khái niệm thành bản chất tự nhiên mà tôi vừa xem như chức năng căn bản của huyền thoại, ở đây là tiêu biểu: trong hệ thống thứ nhất (thuần túy về mặt ngôn ngữ), quan hệ nhân quả sẽ là tự nhiên, theo nghĩa đen: trái cây và rau hạ giá bởi đó là mùa vụ. Trong hệ thống thứ hai (hệ thống huyền thoại), quan hệ nhân quả là nhân tạo, giả mạo, nhưng nó dường như lẫn vào những toa xe của Bản chất tự nhiên. Chính vì lẽ đó mà huyền thoại được trải nghiệm như ngôn từ hồn nhiên: chẳng phải vì các ý định của nó được che giấu: nếu chúng được che giấu, chúng sẽ chẳng thể có hiệu lực; mà chính vì chúng được biến thành bản chất tự nhiên.

Thực ra, độc giả có thể tiếp nhận huyền thoại một cách hồn nhiên, chính vì độc giả không thấy ở huyền thoại hệ thống ký hiệu, mà là hệ thống quy nạp: độc giả nhìn thấy thứ diễn biến nhân quả ở chỗ kỳ thực chỉ là sự tương đương: dưới mắt độc giả, cái biểu đạt và cái được biểu đạt có những mối tương quan về bản chất tự nhiên. Người ta có thể diễn đạt cách khác sự

rắc rối ấy: mọi hệ thống ký hiệu đều là hệ thống các giá trị; thế nhưng người tiếp nhận huyền thoại lại xem sự biểu đạt như hệ thống các sự việc: huyền thoại được đọc như hệ thống sự việc trong khi nó chỉ là hệ thống ký hiệu.

Huyền thoại như ngôn ngữ bị đánh cắp

ĐẶC THÙ của huyền thoại là gì? Là biến đổi nghĩa thành hình thức. Nói khác đi, huyền thoại luôn luôn là sự đánh cắp ngôn ngữ (langage). Tôi đánh cắp anh da đen chào cờ, ngôi nhà gỗ màu trắng và nâu, các hoa quả hạ giá do mùa vụ, không phải để nêu thành những thí dụ hoặc những biểu tượng, mà là để qua chúng biến Đế quốc, biến sở thích của tôi đối với các sự vật ở xứ Basque, biến Chính phủ thành bản chất tự nhiên. Mọi ngôn ngữ đầu tiên dứt khoát là mồi của huyền thoại ư? Chẳng có nghĩa nào cưỡng lại được mối đe dọa bị hình thức cướp đoạt ư? Thực ra, không gì có thể tránh được huyền thoại, huyền thoại có thể triển khai sơ đồ thứ hai của nó từ bất cứ nghĩa nào, và như chúng ta đã thấy, từ chính sự thiếu vắng nghĩa nữa. Song các ngôn ngữ không cưỡng lại theo cùng một cách như nhau.

Ngôn ngữ cụ thể (langue), thứ ngôn ngữ (langage) thường xuyên bị huyền thoại đánh cắp hơn cả, chỉ cưỡng lại một cách yếu ớt. Ngôn ngữ (langue) ấy bản thân nó chứa đựng ít nhiều xu hướng huyền thoại, chứa đựng phác thảo một bộ ký hiệu dùng để thể hiện cái ý định dẫn đến sử dụng phác thảo ký hiệu kia; người ta có thể gọi đó là *tính biểu hiện* của ngôn ngữ: các thức mệnh lệnh^{*} hoặc thức giả định^{*}, chẳng hạn, là hình thức của cái được biểu đạt đặc thù, khác với nghĩa: cái được biểu đạt ở đây là ý muốn của tôi hoặc đề nghị của tôi. Chính vì thế một số nhà ngôn ngữ học đã xác định thức trần thuật^{*}, chẳng hạn, như trạng thái hoặc độ không, đối diện với thức mệnh lệnh và thức giả định. Thế mà, trong huyền thoại được cấu tạo đầy đủ, nghĩa lại chẳng bao giờ ở độ không, và chính vì thế mà khái niệm có thể làm biến dạng nghĩa ấy, biến nghĩa ấy thành bản chất tự nhiên. Một lần nữa cần nhớ lại rằng thiếu vắng nghĩa chẳng phải là một độ không: vì vậy huyền thoại rất có thể nắm bắt lấy nó, để nó chẳng hạn biểu đạt cái phi lý, cái siêu thực, v.v.. Xét cho cùng, có lẽ chỉ độ không là có thể cưỡng lại được với huyền thoại.

Ngôn ngữ (langue) để huyền thoại vận dụng theo cách khác: rất hiếm khi nó áp đặt ngay từ đầu một nghĩa đầy đặn, không thể biến dạng. Điều

này là do tính trừu tượng của khái niệm: khái niệm *cây* là mơ hồ, nó vận dụng được vào vô số trường hợp. Tất nhiên ngôn ngữ có cả một hệ để xác định (cái *cây ấy*, cái *cây nó*, v.v.). Nhưng chung quanh nghĩa chính, vẫn luôn luôn tồn tại một vùng tiềm tàng phảng phất những nghĩa khác có thể có: nghĩa hầu như bao giờ cũng có thể *được lý giải*. Ta có thể nói rằng ngôn ngữ (langue) đề xuất với huyền thoại một nghĩa thô ruả trống rỗng. Huyền thoại có thể dễ dàng len vào, phình ra trong đó: đây là sự đánh cắp theo kiểu xâm chiếm thuộc địa (chẳng hạn: *sự* hạ giá bắt đầu. Nhưng *sự* hạ giá nào? Hạ giá do mùa vụ hay hạ giá do chính phủ? Sự biểu đạt ở đây ký sinh vào mạo từ, dấu là mạo từ chỉ định).

Khi nghĩa đầy ắp quá khiến huyền thoại không thể xâm nhập được, huyền thoại liền vòng quanh nó, chiếm đoạt nó toàn bộ. Điều này xảy ra với ngôn ngữ toán học. Bản thân nó là ngôn ngữ không thể làm biến dạng, nó đã đề phòng mọi khả năng chống lại *sự lý giải*: không sự biểu đạt ký sinh nào có thể len lỏi vào nó được. Và chính vì thế mà huyền thoại sẽ chiếm lấy nó cả gói: nó sẽ lấy một công thức toán học nào đó ($E = mc^2$), và sẽ biến cái nghĩa bất di bất dịch này thành cái biểu đạt thuần túy của tính chất toán học. Như ta thấy, huyền thoại đánh cắp ở đây là đánh cắp sức bền, độ rỗng. Huyền thoại có thể với tới mọi thứ, lung lạc mọi thứ, kể cả chính hành động khước từ huyền thoại: đến nỗi ngôn-ngữ-đối-tượng lúc đầu cưỡng lại càng hăng, thì cuối cùng lại càng hăm hở đánh đi: cứ cưỡng lại hoàn toàn, thì ở đây lại buông xuôi hoàn toàn: một bên là Einstein, một bên là *Paris-Match*. Ta có thể nêu lên hình ảnh thời gian của xung đột ấy: ngôn ngữ toán học là ngôn ngữ *đã kết thúc*, và sự hoàn thiện của nó chính là bắt nguồn từ cái chết cam chịu ấy; huyền thoại trái lại là ngôn ngữ không muốn chết: huyền thoại moi từ những nghĩa nuôi dưỡng nó một kiếp sống thêm âm ỉ, thoái hoá, huyền thoại kích động ở chúng sự trì hoãn giả tạo, ở đây nó cư trú thoải mái, nó biến chúng thành những xác chết biết nói.

Đây là một ngôn ngữ khác cố hết sức cưỡng lại huyền thoại: ngôn ngữ thơ ca của chúng ta. Thơ ca hiện đại^{*} là *một hệ thống ký hiệu thụt lùi*. Trong khi huyền thoại hướng tới sự biểu đạt-cực đoan, hướng tới mở rộng

hệ thống thứ nhất, thì trái lại thơ ca mưu toan tìm về với hạ tầng biểu đạt^{*}, tìm về trạng thái tiền ký hiệu của ngôn ngữ; nói tóm lại nó cố gắng biến ký hiệu trở lại thành nghĩa: lý tưởng – có tính xu thế – của nó chắc là muốn đạt tới không phải nghĩa của các từ ngữ, mà là nghĩa của chính các sự vật^{*}. Chính vì thế mà nó làm rối loạn ngôn ngữ, nó gia tăng tối đa có thể được tính trừu tượng của khái niệm cũng như tính tùy tiện của ký hiệu và giãn cách hết sức mỗi liên kết giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt: cơ cấu “trôi nổi” của khái niệm ở đây được khai thác đến mức tối đa: ngược lại với văn xuôi, ký hiệu thơ ca cố làm cho hiện diện toàn bộ tiềm năng của cái được biểu đạt, với hy vọng cuối cùng đạt tới một cái gì như tính chất siêu việt của sự vật, đạt tới cái nghĩa bản chất tự nhiên của nó (chứ không phải do con người trao cho). Do đó mà nảy sinh những tham vọng bản chất chủ nghĩa của thơ ca, niềm tin chắc chỉ có thơ ca mới nắm bắt được *bản thân sự vật*, chính là lúc thơ ca muốn mình thành một phản-ngôn-ngữ. Nói tóm lại, trong số tất cả những người sử dụng ngôn từ, các nhà thơ là những kẻ ít hình thức chủ nghĩa hơn cả, bởi vì chỉ có họ mới tin rằng nghĩa của các từ ngữ chỉ là một hình thức, đó là điều mà các nhà hiện thực chủ nghĩa như họ có lẽ không thể bằng lòng. Chính vì thế thơ ca hiện đại của chúng ta luôn luôn tỏ ra là sự sát hại ngôn ngữ, một cái gì đó tương tự như sự im lặng nhưng nhìn thấy được, cảm thấy được. Thơ ca chiếm vị trí nghịch đảo với huyền thoại: huyền thoại là hệ thống ký hiệu có tham vọng tự vượt lên thành hệ thống sự việc; thơ ca là hệ thống ký hiệu có tham vọng tự co rút lại thành hệ thống bản chất.

Nhưng cả ở đây, cũng như với ngôn ngữ toán học, chính sự cưỡng lại của thơ ca khiến nó trở thành cái môi lý tưởng cho huyền thoại: sự lộn xộn bề ngoài của các ký hiệu, diện mạo thơ ca của trật tự bản chất, bị huyền thoại bắt lấy, bị biến thành cái biểu đạt trống rỗng, nó sẽ dùng để *biểu đạt* thơ ca. Điều này giải thích tính chất *chưa chắc* của thơ ca hiện đại: bằng cách khước từ kịch liệt huyền thoại, thơ ca lại trói tay trói chân nộp mình cho nó. Ngược lại, *quy tắc* của thơ ca cổ điển cấu thành một huyền thoại được ửng thuận, tính võ đoán công nhiên của nó tạo nên sự hoàn thiện nhất

định, bởi vì tính cân đối hài hoà của một hệ thống ký hiệu là do các ký hiệu vô đoán của hệ thống ấy.

Ngoài ra, việc tự nguyện chấp nhận huyền thoại có thể xác định toàn bộ nền Văn học truyền thống của chúng ta: xét về mặt quy phạm, nền Văn học ấy là một hệ thống huyền thoại rõ nét; có một nghĩa, đó là nghĩa của diễn ngôn; có một cái biểu đạt, đó chính là diễn ngôn ấy với tư cách hình thức hoặc lối viết; có một cái được biểu đạt, đó là khái niệm văn chương; có một sự biểu đạt, đó là diễn ngôn văn chương. Tôi đã đề cập đến vấn đề này trong *Độ không của lối viết**, về đại thể cuốn đó chỉ là một huyền thoại học về ngôn ngữ văn chương. Trong sách ấy tôi đã định nghĩa viết lách như cái biểu đạt của huyền thoại văn chương, nghĩa là như một hình thức đã đầy ắp nghĩa và nó tiếp nhận từ khái niệm Văn chương một sự biểu đạt mới*. Tôi đã gợi ý là lịch sử, khi thay đổi ý thức nhà văn, đã gây nên khoảng một trăm năm trước đây tình trạng khủng hoảng tinh thần của ngôn ngữ văn chương: viết lách đã tự lộ ra là cái biểu đạt, Văn chương tự lộ ra là sự biểu đạt; vứt bỏ bản chất tự nhiên giả dối của ngôn ngữ văn chương truyền thống, nhà văn đã mãnh liệt tự mình bật đến đặc điểm phản-bản-chất tự nhiên của ngôn ngữ. Lật nhào lối viết đã là hành động cấp tiến của một số nhà văn mưu toan từ chối văn chương như hệ thống huyền thoại. Mỗi sự nổi loạn ấy là một cuộc sát hại Văn chương được quan niệm như sự biểu đạt: tất cả các cuộc nổi loạn đều chỉ xem diễn ngôn văn chương là hệ thống ký hiệu đơn giản, hoặc thậm chí, trong trường hợp thơ ca, là hệ thống tiền ký hiệu: đó là công việc vô cùng lớn lao đòi hỏi những hành vi cấp tiến: ta biết rằng một số hành vi đã đi đến chỗ đơn giản phá sập luôn diễn ngôn, sự im lặng, im lặng thật sự hay im lặng chuyển vị, tỏ ra như thứ vũ khí duy nhất có thể có để chống lại quyền lực lớn lao của huyền thoại là sự tái diễn của nó.

Vậy dường như trừ khử huyền thoại từ bên trong là cực kỳ khó khăn, bởi lẽ chính động thái người ta thực hiện để thoát ra khỏi huyền thoại lại đến lượt nó trở thành mồi của huyền thoại: huyền thoại luôn luôn có thể chung cục biểu đạt sự việc người ta cưỡng lại nó. Nói đúng ra, vũ khí tốt

nhất chống lại huyền thoại có lẽ là huyền thoại hoá nó đi, là sản sinh ra một *huyền thoại giả tạo*: và cái huyền thoại tái tạo ấy sẽ là huyền thoại thật sự. Bởi lẽ huyền thoại đánh cắp ngôn ngữ, tại sao lại không đánh cắp huyền thoại? Để làm được điều này sẽ chỉ cần biến bản thân huyền thoại thành điểm xuất phát của một chuỗi ký hiệu thứ ba, xem sự biểu đạt của nó như vẻ thứ nhất của huyền thoại thứ hai. Văn chương cung cấp vài thí dụ lớn về những huyền thoại giả tạo ấy. Tôi sẽ nêu lên ở đây thí dụ về cuốn *Bouvard và Pécuchet* của Flaubert. Có thể gọi đây là một huyền thoại thực nghiệm, huyền thoại ở cấp độ hai. Bouvard và anh bạn Pécuchet tiêu biểu cho một tầng lớp tư sản nào đó (song lại xung đột với các tầng lớp tư sản khác); diễn ngôn của họ *đã* là ngôn từ huyền thoại: ngôn ngữ họ nói đúng là có một nghĩa, nhưng nghĩa ấy lại là hình thức trống rỗng của một cái được biểu đạt thuộc khái niệm, cái được biểu đạt ấy ở đây là kiểu ăn nói cầu kỳ không biết chán: sự bắt gặp giữa nghĩa và khái niệm tạo thành, trong hệ thống huyền thoại ấy, một sự biểu đạt đó là lối khoa trương của Bouvard và Pécuchet. Chính đây là chỗ (tôi chẻ nhỏ ra do nhu cầu của phân tích) Flaubert can thiệp: ông sẽ xếp chồng lên hệ thống huyền thoại đầu tiên vốn đã là hệ thống ký hiệu thứ hai, một chuỗi thứ ba, trong đó mắt xích thứ nhất sẽ là sự biểu đạt, hoặc vẻ kết thúc, của huyền thoại đầu tiên: lối khoa trương của Bouvard và Pécuchet sẽ trở thành hình thức của hệ thống mới; khái niệm ở đây sẽ do chính Flaubert đề xuất, do ông nhìn vào cái huyền thoại mà Bouvard và Pécuchet đã xây dựng cho họ: đó sẽ là bản tính háo hức của họ, là tình trạng không thoả mãn của họ, là sự chuyển đổi liên miên thử nghiệm hết lĩnh vực này sang lĩnh vực khác của họ, tóm lại là cái mà tôi rất muốn gọi là tính-chất-Bouvard-và-Pécuchet (nhưng tôi cảm thấy sấm sét ở chân trời). Còn sự biểu đạt cuối cùng thì đó là tác phẩm, là *Bouvard và Pécuchet* đối với chúng ta. Sức mạnh của huyền thoại thứ hai là thiết lập huyền thoại đầu tiên thành thứ ngây ngô để nhìn vào. Flaubert đã thực sự làm công việc phục chế khảo cổ học một ngôn từ huyền thoại: đó là Viollet-le-Duc^{*} của một ý thức hệ tư sản nào đó. Nhưng không ngây thơ bằng Viollet-le-Duc, ông đã bố trí vào công trình phục chế của ông những thứ

trang trí bổ sung để người ta khỏi lầm tưởng đây là nguyên bản: những thứ trang trí ấy (chính là hình thức của huyền thoại thứ hai) là thuộc lĩnh vực giả thiết: có sự tương đương về ký hiệu học giữa việc phục chế bằng thức giả định (mode subjontif) những lời ăn tiếng nói của Bouvard và Pécuchet với chủ nghĩa háo hức của họ^{*}.

Công lao của Flaubert (và của tất cả những huyền thoại giả tạo: có các huyền thoại giả tạo đáng chú ý trong tác phẩm của Sartre), là đã đem lại cho vấn đề chủ nghĩa hiện thực lối thoát ký hiệu học rõ ràng. Đó là công lao chắc hẳn chưa hoàn thiện, bởi vì hệ tư tưởng của Flaubert, theo ông người tư sản chỉ là sự xấu xa về mỹ học, chẳng có gì là hiện thực cả. Nhưng ít ra ông cũng đã tránh được cái tội to lớn trong văn chương là lẫn lộn cái hiện thực về mặt tư tưởng học và cái hiện thực về mặt ký hiệu học. Là hệ tư tưởng, chủ nghĩa hiện thực trong văn chương tuyệt đối không phụ thuộc vào ngôn ngữ mà nhà văn nói. Ngôn ngữ (langue) là một hình thức, nó không thể là hiện thực hay phi hiện thực. Nó chỉ có thể là có tính huyền thoại hay không, hoặc nữa có thể là chống-huyền-thoại, như trong *Bouvard* và *Pécuchet*. Và chẳng, rất tiếc là chẳng hề có sự đối lập nào giữa chủ nghĩa hiện thực và huyền thoại. Ta biết rằng văn chương “hiện thực” của chúng ta cũng thường có tính huyền thoại đấy thôi (cho dù có lẽ đấy chỉ là huyền thoại thô thiển của chủ nghĩa hiện thực), và văn chương “phi hiện thực” của chúng ta chỉ ít có giá trị ở chỗ chẳng có tính huyền thoại bao nhiêu đấy thôi. Rõ ràng khôn ngoan có lẽ là nên xác định chủ nghĩa hiện thực của nhà văn như vấn đề về căn bản thuộc hệ tư tưởng. Tất nhiên chẳng phải là hình thức không có trách nhiệm đối với hiện thực. Nhưng trách nhiệm ấy chỉ có thể đo lường được bằng các thuật ngữ ký hiệu học. Một hình thức chỉ có thể được phán xét (bởi vì có kiện cáo đấy) như sự biểu đạt, chứ không phải như sự diễn tả. Ngôn ngữ của nhà văn không phải lãnh trách nhiệm *thể hiện* thực tại, mà là biểu đạt nó. Điều này chắc sẽ buộc phê bình phải sử dụng hai phương pháp phân biệt rạch ròi: cần phải xem xét chủ nghĩa hiện thực của nhà văn hoặc như thực thể tư tưởng (chẳng hạn: những yếu tố mác-xít trong tác phẩm của Brecht), hoặc như giá trị ký hiệu

(các đồ vật, diễn viên, âm nhạc, các màu sắc trong kịch của Brecht). Rõ ràng điều lý tưởng có lẽ là phối hợp hai lối phê bình ấy; cái sai lầm dai dẳng là đã lẫn lộn chúng: tư tưởng học có những phương pháp của nó, ký hiệu học có những phương pháp của mình.

Giai cấp tư sản như công ty vô danh

HUYỀN THOẠI thích ứng với lịch sử ở hai điểm: hình thức của nó chỉ là lý do khơi gợi một cách tương đối; khái niệm của nó về bản chất có tính lịch sử. Vậy nên có thể hình dung cách nghiên cứu lịch đại các huyền thoại, hoặc người ta xem xét huyền thoại theo hướng nhìn về quá khứ (và thế là lập ra huyền thoại học lịch sử), hoặc người ta theo dõi diễn biến của một số huyền thoại trước kia cho tới hình thức của chúng ngày nay (và thế là tiến hành lịch sử hướng tương lai. Ở đây tôi chỉ phác thảo về phương diện đồng đại các huyền thoại ngày nay là vì một lý do khách quan: xã hội chúng ta là môi trường ưu đãi của những biểu đạt huyền thoại. Bây giờ cần phải nói tại sao.

Dù lịch sử đem đến cho chúng ta những biến cố, những thoả hiệp, những nhượng bộ và những phiêu lưu chính trị thế nào đi nữa, các thay đổi về kỹ thuật, về kinh tế hoặc cả về xã hội thế nào đi nữa, thì xã hội chúng ta vẫn còn là một xã hội tư sản. Tôi chẳng phải không biết là từ năm 1789, ở Pháp, nhiều kiểu giai cấp tư sản nối tiếp nhau nắm quyền; nhưng cơ cấu sâu xa vẫn thế, đó là cơ cấu của một chế độ tư hữu nhất định, của một trật tự nhất định, của một hệ tư tưởng nhất định. Thế nhưng trong việc định danh lại xảy ra một hiện tượng đáng chú ý: về mặt kinh tế, giai cấp tư sản *được gọi tên* chẳng khó khăn: công khai là chủ nghĩa tư bản*. Về mặt chính trị, giai cấp ấy thừa nhận mình một cách khó khăn: không có các đảng “tư sản” ở Nghị viện. Về mặt hệ tư tưởng, nó biến mất hoàn toàn: giai cấp tư sản đã xoá tên mình bằng cách chuyển từ thực tế sang biểu hiện của nó, từ con người kinh tế sang con người tinh thần: nó dễ dàng dàn xếp về các sự kiện, nhưng nó không thoả hiệp về các giá trị, nó tiến hành chiến dịch *thoát-danh** thật sự; giai cấp tư sản tự xác định như *giai cấp xã hội không muốn được gọi tên*. “Tư sản”, “tiểu tư sản”, “chủ nghĩa tư bản*”, “giai cấp vô sản*” là những nơi xảy ra tình trạng chảy máu không ngừng: nghĩa thoát ra khỏi chúng cho đến khi tên gọi là gì trở nên vô ích.

Hiện tượng thoát-danh cũ ấy rất quan trọng, cần phải xem xét tỉ mỉ một chút. Về phương diện chính trị, tình trạng chảy máu của danh tính tư sản diễn ra qua ý niệm *quốc gia*. Đó từng là ý niệm tiến bộ vào thời của nó, dùng để loại trừ giai cấp quý tộc; ngày nay, giai cấp tư sản hoà tan vào quốc gia, dù phải quăng ra khỏi quốc gia những thành phần mà nó tuyên bố là ngoại nhập (những người cộng sản). Thuyết hồ lớn có chỉ đạo ấy cho phép giai cấp tư sản nhận được sự bảo lãnh về số lượng của các đồng minh tạm thời là tất cả những giai cấp trung gian, do đó mà là những giai cấp “chưa định hình”.

Tuy sử dụng đã lâu, nhưng từ *quốc gia* cũng đã không thể được phi chính trị hoá một cách sâu sắc; thực thể chính trị của nó vẫn còn đấy, rất gần, hoàn cảnh nào đó bất chợt bộc lộ nó ra: ở Nghị viện có các đảng “quốc gia”, và cách định danh hồ lớn phô bày ra ở đây điều mà nó có ý định che giấu, đó là sự khác biệt căn bản. Ta thấy đấy, thuật ngữ chính trị của giai cấp tư sản đã khẳng định như một tiên đề là có cái đại đồng: nhưng bản thân chính trị đã là sự thể hiện ý thức hệ, một mảnh ý thức hệ.

Về phương diện chính trị, cố gắng quan niệm thuật ngữ mang tính đại đồng thế nào đi nữa, thì cuối cùng giai cấp tư sản cũng vấp phải ố ề kháng, theo định nghĩa đó là đảng cách mạng. Nhưng đảng chỉ có thể là tài sản chính trị: trong xã hội tư sản, không có văn hoá vô sản cũng như đạo đức vô sản, không có nghệ thuật vô sản: về phương diện tư tưởng, tất cả những gì không phải tư sản đều buộc phải *vay mượn* của giai cấp tư sản. Vậy là hệ tư tưởng tư sản có thể đổ đầy tất cả mà chẳng bị nguy cơ mất đi ở đó cái tên mình: chẳng ai, ở đây, sẽ trả lại nó cái tên; nó có thể bao nhiếp sâu khấu tư sản, nghệ thuật tư sản, con người tư sản dưới những cái tương tự vĩnh hằng của chúng mà chẳng gặp phản kháng; tóm lại, nó có thể thả cửa thoát khỏi danh tính của mình, khi chỉ còn cùng một bản chất người mà thôi: sự rút bỏ cái tên tư sản ở đây là toàn bộ.

Tất nhiên cũng có những sự nổi loạn chống lại hệ tư tưởng tư sản. Đó là cái mà người ta thường gọi chung là tiền phong. Nhưng các sự nổi loạn ấy đều hạn chế về mặt xã hội, chúng vẫn có thể được thu phục. Trước hết

bởi vì chúng xuất phát từ chính một bộ phận của giai cấp tư sản, từ một nhóm thiểu số các nghệ sĩ, các trí thức, chẳng có công chúng nào khác là chính cái giai cấp mà họ không thừa nhận, và họ vẫn lệ thuộc vào tiền bạc của giai cấp ấy để tự thể hiện. Hơn nữa, những cuộc nổi loạn ấy luôn luôn khơi nguồn cảm hứng từ sự phân biệt hết sức rõ ràng giữa tư sản về đạo đức và tư sản về chính trị; khuynh hướng tiền phong phản đối là phản đối tư sản trong nghệ thuật, trong đạo đức, đó là kẻ thiên cận, kẻ phạm tục, như vào thời đẹp đẽ nhất của chủ nghĩa lãng mạn; nhưng phản đối về chính trị thì tuyệt nhiên không^{*}. Khuynh hướng tiền phong không tha thứ ở giai cấp tư sản là không tha thứ ngôn ngữ của nó, chứ không phải quy chế của nó. Khuynh hướng tiền phong chẳng phải là tán thành quy chế ấy, mà là đặt nó trong ngoặc đơn: dù công kích mãnh liệt thế nào đi nữa thì cuối cùng khuynh hướng ấy biện hộ là biện hộ cho con người bị bỏ rơi, chứ không phải con người bị tha hoá; mà con người bị bỏ rơi thì lại vẫn là Con người Muôn thuở^{*}.

Tình trạng vô danh của giai cấp tư sản càng đậm thêm khi người ta chuyển từ văn hoá tư sản đích thực sang những hình thức mở rộng, phổ biến, được sử dụng của nó, mà ta có thể gọi là triết lý công cộng, thứ triết lý nuôi dưỡng đạo lý đời thường, các nghi lễ dân sự, các lễ thức phạm tục, tóm lại là những quy phạm bất thành văn của cuộc sống giao tiếp ở xã hội tư sản. Muốn quy văn hoá thống trị ấy vào cái lõi sáng tạo của nó chỉ là ảo tưởng: còn có văn hoá tư sản thuần túy tiêu dùng. Cả nước Pháp đắm mình trong hệ tư tưởng vô danh ấy: báo chí của chúng ta, điện ảnh của chúng ta, nhà hát của chúng ta, văn chương bán rất chạy của chúng ta, các lễ nghi của chúng ta, Toà án của chúng ta, nền ngoại giao của chúng ta, các cuộc trò chuyện của chúng ta, thời tiết ra sao, người ta xét xử tội gì, cuộc hôn nhân khiến người ta xôn xao, món nấu nướng người ta mơ ước, quần áo người ta mặc, tất cả, trong cuộc sống hàng ngày của chúng ta đều phụ thuộc vào biểu hiện những mối quan hệ giữa con người và thế giới mà giai cấp tư sản *tiến hành cho mình và cho chúng ta*. Các hình thức “chuẩn mực hoá ấy” càng mở rộng càng ít gây chú ý; nguồn gốc của chúng có thể dễ dàng lẫn

vào đây; chúng lợi dụng được vị trí trung gian: vì không trực tiếp gắn với chính trị, cũng chẳng trực tiếp liên quan đến hệ tư tưởng, chúng sống yên ổn giữa hoạt động của các chiến sĩ đấu tranh và sự cà khịa của các trí thức; bị cả những người này và những người kia ít nhiều bỏ rơi, chúng gia nhập vào khối rộng lớn những cái bùng nhùng, vô nghĩa, tóm lại là vào bản chất tự nhiên. Tuy vậy chính là do đạo đức học của nó mà giai cấp tư sản thâm nhập nước Pháp: các chuẩn mực tư sản thực thi rộng khắp cả nước, được trải nghiệm như những quy luật rõ ràng của trật tự tự nhiên: giai cấp tư sản càng truyền bá những biểu hiện của nó, các biểu hiện ấy càng biến thành bản chất tự nhiên. Chết tư sản ngấm vào trong một vũ trụ lơ mờ, ở đây chỉ có cư dân là Con người Muôn thuở, chẳng vô sản mà cũng chẳng tư sản.

Vậy là hệ tư tưởng tư sản có thể để mất đi chắc chắn nhất tên của mình bằng cách thâm nhập vào các giai cấp trung gian. Các chuẩn mực tiểu tư sản là những cặn bã của văn hoá tư sản, đó là những chân lý tư sản đã thoái hoá, đã nghèo nàn đi, đã thương mại hoá, đã hơi sáo mòn, hay có thể nói là đã lỗi thời. Liên minh chính trị của giai cấp tư sản và giai cấp tiểu tư sản định đoạt từ hơn một thế kỷ nay lịch sử nước Pháp: nó hoạ hoằn mới bị phá vỡ, và lần nào cũng chẳng có ngày mai (1848, 1871, 1936). Liên minh ấy tăng cường theo với thời gian, dần dần trở thành cộng sinh; có thể xảy ra những đợt thức tỉnh tạm thời, nhưng chẳng bao giờ hệ tư tưởng chung bị đảo động tới: cùng một chất hồ “tự nhiên” phủ lên mọi biểu hiện “quốc gia”: cuộc đại hôn nhân tư sản, xuất phát từ tập tục giai cấp (phô bày và phát tán tài sản) không thể có mối liên quan nào với thể chế kinh tế của giai cấp tiểu tư sản: nhưng qua báo chí, thời sự, văn chương, cuộc hôn nhân ấy dần dần trở thành chính cái chuẩn mực, nếu không phải để sống, chí ít là để mơ màng của cặp vợ chồng tiểu tư sản. Giai cấp tư sản không ngừng hấp thụ vào hệ tư tưởng của nó cả một bộ phận đông đảo nhân loại thiếu thể chế sâu sắc của riêng mình, mà chỉ có thể sống cái thể chế ấy trong tưởng tượng, nghĩa là trong ý thức bất di bất dịch và nghèo nàn^{*}. Bằng cách truyền bá những biểu hiện của mình qua một loạt các hình ảnh tập thể để giai cấp tiểu tư sản sử dụng, giai cấp tư sản khẳng định hão huyền là không

có sự phân chia giai cấp trong xã hội: sự thoát danh tư sản đạt hiệu quả trọn vẹn nhất chính từ lúc một nữ thư ký đánh máy lương tháng hai năm ngàn franc *nhận ra mình* trong cuộc đại hôn nhân tư sản.

Rũ bỏ cái tên tư sản chẳng phải là một hiện tượng hảo huyền, ngẫu nhiên, thứ yếu, tự nhiên hoặc vô nghĩa; mà chính là hệ tư tưởng tư sản, là động thái qua đó giai cấp tư sản biến thực tại của thế giới thành hình ảnh của thế giới, biến Lịch sử thành Bản chất tự nhiên. Và hình ảnh ấy đáng chú ý ở chỗ nó là một hình ảnh đảo ngược^{*}. Thể chế của giai cấp tư sản là đặc thù, có tính lịch sử: con người mà nó biểu hiện sẽ là đại đồng, muôn thuở; giai cấp tư sản đúng là đã xây dựng quyền lực của mình trên những tiến bộ kỹ thuật, khoa học, trên sự biến đổi tự nhiên vô hạn: hệ tư tưởng tư sản sẽ khôi phục một tự nhiên không thể biến chất; những triết gia tư sản đầu tiên hiểu thấu thế giới các sự biểu đạt, bắt mọi thứ phải phục tùng tính duy lý, tuyên bố chúng phục vụ cho con người: hệ tư tưởng tư sản sẽ mang tính chất duy khoa học chủ nghĩa hoặc trực giác, nó sẽ ghi nhận sự việc hoặc sẽ nhận thức giá trị, nhưng sẽ khước từ giải thích: trật tự của thế giới sẽ tự nó là đủ hoặc khó nói ra, nó sẽ chẳng bao giờ biểu đạt cái gì. Cuối cùng, ý niệm đầu tiên về một thế giới có thể hoàn thiện, chuyển động, sẽ sản sinh ra hình ảnh đảo ngược về một nhân loại bất biến, được xác định bởi tính đồng nhất trở đi trở lại mãi mãi. Tóm lại, trong xã hội tư sản hiện đại, bước chuyển từ cái thực tại sang hệ tư tưởng được xác định như bước chuyển từ cái *anti-physis* sang cái *pseudo-physis*.^{*}

Huyền thoại là ngôn từ phi chính trị hoá

VÀ THẾ LÀ ở đây ta gặp lại huyền thoại. Ký hiệu học đã cho chúng ta biết rằng huyền thoại lãnh trách nhiệm biến ý định lịch sử thành bản chất tự nhiên, biến cái ngẫu nhiên thành muôn thuở. Vả chăng đường đi nước bước ấy chính là đường đi nước bước của hệ tư tưởng tư sản. Nếu xã hội của chúng ta khách quan mà nói là môi trường ưu đãi của những sự biểu đạt huyền thoại, chính vì huyền thoại về mặt hình thức là công cụ thích hợp nhất cho việc đảo ngược hệ tư tưởng đặc trưng của xã hội ấy: trên tất cả các bình diện của giao tiếp giữa người với người, huyền thoại triển khai đảo ngược cái *anti-physis* thành cái *pseudo-physis*.

Thế giới cung cấp cho huyền thoại là cung cấp một thực tế lịch sử, được xác định, cho dù phải ngược thời gian xa xưa đến mấy, bởi cách mà con người sản sinh ra hoặc sử dụng nó; và huyền thoại khôi phục là khôi phục một hình ảnh *tự nhiên* của thực tế ấy. Và hết như hệ tư tưởng tư sản được xác định bởi sự rũ bỏ danh tính tư sản, huyền thoại được tạo thành bởi sự vứt hết tính chất lịch sử của các sự vật: các sự vật trong huyền thoại mất đi ký ức chúng được chế tạo ra sao. Thế giới đi vào ngôn ngữ như một tương quan biện chứng giữa các hoạt động, các hành vi của con người: nó từ huyền thoại đi ra như một bức tranh hài hoà của các bản chất. Một trò ảo thuật đã diễn ra, nó đã lật ngược thực tế, đã rút hết của thực tế chất lịch sử, và đã đổ đầy vào đầy bản chất tự nhiên, nó đã tước đi ở các sự vật cái nghĩa con người của chúng để làm cho chúng biểu đạt cái vô nghĩa lý của con người. Chức năng của huyền thoại là tổng khử hiện thực ra: huyền thoại, theo đúng nghĩa, là sự tháo chảy không ngừng, sự xuất huyết, hoặc có thể nói, sự bay hơi, tóm lại là sự thiếu vắng ta cảm nhận thấy được.

Bây giờ có thể bổ sung định nghĩa huyền thoại về phương diện ký hiệu học trong xã hội tư sản: *huyền thoại là một ngôn từ phi chính trị hoá*. Tất nhiên cần phải hiểu *chính trị* theo nghĩa sâu xa là tổng thể các mối quan hệ giữa người với người trong cấu trúc hiện thực, xã hội của chúng, trong quyền lực tạo lập thế giới của chúng; nhất là cần phải cho tiền tố* *phi* một

giá trị năng động: nó thể hiện ở đây một thao tác, nó không ngừng thực tại hoá sự rũ bỏ. Trong trường hợp anh lính da đen, chẳng hạn, chắc chắn không phải là tính chất đế quốc Pháp bị tổng khứ (hoàn toàn ngược lại, cần phải để tính chất ấy hiện diện); mà bị tổng khứ là tính chất ngẫu nhiên, lịch sử, nói tóm lại là *được tạo ra*, của chủ nghĩa thực dân. Huyền thoại không phủ nhận các sự vật, chức năng của nó trái lại là nói về các sự vật ấy; chỉ có điều nó thanh lọc chúng, biện bạch cho chúng, biến chúng thành bản chất tự nhiên và thành vĩnh hằng, nó đem lại cho chúng không phải là nhận thức bằng lý giải, mà là nhận thức bằng ghi nhận: nếu tôi *ghi nhận* tính chất đế quốc Pháp mà không giải thích nó, thì coi như tôi thấy nó là tự nhiên, là *vốn dĩ như thế*: vậy là tôi yên tâm. Bằng cách chuyển từ lịch sử sang bản chất tự nhiên, huyền thoại tiết kiệm được: nó thủ tiêu tính phức tạp của các hành vi con người, đem đến cho chúng cái đơn giản của các bản chất, nó huỷ bỏ mọi phép biện chứng, mọi chuyện bần khoản những gì diễn ra ở bên kia cái nhãn tiền, nó tổ chức một thế giới không có mâu thuẫn, bởi vì không có chiều sâu, một thế giới trải rành rành ra đây, nó thiết lập một nhận thức dễ dãi: các sự vật có vẻ như tự bản thân chúng biểu đạt mà thôi*.

Nhưng sao, huyền thoại luôn luôn là ngôn từ phi chính trị hoá ư? Nói cách khác, hiện thực luôn luôn là có tính chính trị ư? Chỉ cần nói về sự vật một cách tự nhiên là đủ để cho nó mang tính huyền thoại ư? Có lẽ ta có thể trả lời theo Marx rằng đối tượng tự nhiên nhất vẫn chứa đựng một dấu vết chính trị, dù mờ nhạt, dù thấp thoáng thế nào đi nữa, đó là sự hiện diện ít nhiều đáng ghi nhớ của hành vi con người đã làm ra, đã sắp xếp, đã sử dụng, đã chinh phục hoặc đã quăng nó đi*. Dấu vết ấy, ngôn-ngữ-đối-tượng, nó *nói lên* các sự vật, có thể bộc lộ một cách dễ dàng, siêu-ngôn-ngữ, nó *nói về* các sự vật, bộc lộ khó hơn nhiều. Thế mà huyền thoại luôn luôn thuộc siêu-ngôn-ngữ: nó thường xen vào tiến hành phi chính trị hoá trên cái nền đã được tự nhiên hoá, được phi chính trị hoá bởi một siêu-ngôn-ngữ chung, siêu-ngôn-ngữ ấy được dựng lên để *ca hát* các sự vật, chứ tuyệt nhiên không phải để *tác động* đến chúng: chính vì thế sức mạnh cần thiết để huyền thoại làm biến dạng đối tượng của nó sẽ ít hơn nhiều trong

trường hợp một cái cây so với trường hợp một người Xudăng: trong trường hợp sau, dấu vết chính trị liên sát ngay đấy, cần phải có một lượng lớn bản chất tự nhiên giả tạo để làm nó bay hơi đi; ở trường hợp trước, dấu vết ấy xa xôi, bị thanh lọc bởi cả bề dày siêu-ngôn-ngữ lâu đời. Vậy là có những huyền thoại mạnh và những huyền thoại yếu; trong trường hợp thứ nhất, lượng chính trị là trực tiếp, sự phi chính trị hoá là bất ngờ; trong trường hợp thứ hai, tính chất chính trị của đối tượng đã *nhạt đi*, như màu sắc, nhưng chỉ một chút gì đó có thể làm cho nó đột nhiên mạnh lên: có gì *tự nhiên* hơn là biến? Và có gì “chính trị” hơn là biến được các nhà làm phim “Lục địa bị đánh mất” ca ngợi?*

Thực ra, siêu-ngôn-ngữ tạo cho huyền thoại một thứ dự trữ. Quan hệ của mọi người với huyền thoại không phải là về phương diện chân lý, mà là về phương diện sử dụng. Họ phi chính trị hoá tùy theo nhu cầu của mình; có những đối tượng huyền thoại bị bỏ mặc lơ mơ một thời gian; khi ấy chúng chỉ là những dạng thức huyền thoại thấp thoáng, chính trị có vẻ hầu như dừng đọng. Nhưng đó chỉ là cơ hội tình thế, chứ không phải là khác biệt về cấu trúc. Đây là trường hợp thí dụ của chúng tôi về ngữ pháp tiếng La-tinh. Cần phải lưu ý rằng ở đây ngôn từ huyền thoại tác động lên một chất liệu đã được biến đổi từ lâu: câu của ésope thuộc lĩnh vực văn chương, ngay từ đầu nó đã được huyền thoại hoá (vậy là đã được vô can) bởi hư cấu. Nhưng chỉ cần đặt lại trong chốc lát cái vế mở đầu của chuỗi vào bản chất ngôn ngữ-đối tượng của nó, là đủ thấy được mức độ hiện thực bị huyền thoại tổng khứ đến đâu: ta cứ hình dung những tình cảm của xã hội loài vật *thực sự*, xã hội ấy được biến đổi thành thí dụ về ngữ pháp, thành bản chất thuộc tính. Muốn đánh giá dung lượng chính trị của một đối tượng và cái trống rỗng huyền thoại gắn với nó, không bao giờ được đứng từ điểm nhìn của sự biểu đạt, mà phải là từ điểm nhìn của cái biểu đạt, nghĩa là từ sự vật bị đánh cắp, và trong cái biểu đạt, phải là từ ngôn ngữ-đối tượng, nghĩa là từ nghĩa: chẳng nghi ngờ gì nếu ta hỏi ý kiến một con sư tử *thật sự*, nó sẽ khẳng định rằng thí dụ về ngữ pháp là trạng thái *hết sức* phi chính trị hoá, nó sẽ yêu sách pháp luật mang tính *chính trị* đầy đủ giải quyết để một

con mồi thuộc về nó bởi vì nó là khoẻ nhất, trừ phi đây là một con sư tử tử tử sản nó thế nào cũng sẽ huyền thoại hoá sức mạnh của nó bằng cách xem đây là một nghĩa vụ.

Người ta thấy rõ ở đây huyền thoại chẳng có sắc thái chính trị là do hoàn cảnh của nó. Huyền thoại, như chúng ta biết, là một giá trị: chỉ cần thay đổi bối cảnh của huyền thoại, thay đổi hệ thống chung (và mong manh) trong đó có huyền thoại, là đủ thấy được sát sao nhất tầm vóc của nó. Phạm vi của huyền thoại ở đây thu về lớp đệ ngũ của một trường trung học Pháp. Nhưng tôi cho rằng một đứa trẻ *bị cuốn hút* bởi chuyện con sư tử, con bê và con bò cái và tưởng tượng trong đầu cảnh hiện thực của những con vật ấy, chắc sẽ không dễ dàng như chúng ta nhận thấy con sư tử đó mất tầm vì đã biến thành thuộc từ. Thực vậy, nếu chúng ta nhận xét huyền thoại ấy chẳng có sắc thái chính trị, đơn giản chỉ vì nó không phải được tạo ra cho chúng ta.

Huyền thoại, ở phe tả

NẾU huyền thoại là một ngôn từ phi chính trị hoá, thì ít ra có một ngôn từ đối lập với huyền thoại, đó là ngôn từ *vẫn* có tính chính trị. Đến đây lại phải trở về với sự phân biệt ngôn ngữ-đối tượng và siêu-ngôn ngữ. Nếu tôi là một tiểu phu và tôi định gọi tên cái cây tôi đốn hạ, dù hình thức câu nói của tôi ra sao, đấy là tôi nói cái cây, chứ tôi không nói về nó. Như vậy có nghĩa ngôn ngữ của tôi là để thao tác, nó gắn với đối tượng của nó theo cách liên kết ngoại động^{*}: giữa cái cây và tôi chẳng có gì khác ngoài công việc của tôi, nghĩa là một hành động: chính đấy là ngôn ngữ chính trị; nó giới thiệu với tôi cái tự nhiên chỉ trong chừng mực tôi sắp biến đổi nó, đó là ngôn ngữ qua đó tôi *tác động* đối tượng: cái cây không phải là một hình ảnh đối với tôi, nó đơn giản chỉ là nghĩa của hành động của tôi. Nhưng nếu tôi không phải là tiểu phu, tôi không thể nói cái cây, tôi chỉ có thể nói về nó, nói *đến* nó; ngôn ngữ của tôi chẳng phải là công cụ của một cái cây được tác động nữa, mà là cái cây được ca ngợi trở thành công cụ của ngôn ngữ tôi; giữa tôi và cái cây chỉ còn mối quan hệ nội động^{*}: cái cây chẳng còn là nghĩa của hiện thực tức hành động của con người, nó là một *hình-ảnh-tuỳ-sử-dụng*: đối diện với ngôn ngữ thực tế của tiểu phu, tôi tạo ra ngôn ngữ thứ hai, một siêu ngôn ngữ, trong đó tôi sẽ tác động, không phải các sự vật, mà là tên của chúng, và ngôn ngữ ấy so với ngôn ngữ thứ nhất thì cũng như điệu bộ so với hành động. Ngôn ngữ thứ hai này không hoàn toàn có tính huyền thoại, nhưng nó chính là nơi huyền thoại cư trú; bởi vì huyền thoại chỉ có thể hoạt động trên những đối tượng đã nhận được sự trung gian của ngôn ngữ thứ nhất.

Vậy có một ngôn ngữ không mang tính huyền thoại, đó là ngôn ngữ của con người sản xuất: bất cứ ở đâu con người nói để biến đổi hiện thực chứ chẳng phải để bảo tồn nó bằng hình ảnh, bất cứ ở đâu con người gắn ngôn ngữ của mình với việc chế tạo ra các sự vật, siêu-ngôn ngữ bị bắt trả về ngôn ngữ-đối tượng, thì không thể có huyền thoại được nữa. Đây là lý do vì sao ngôn ngữ cách mạng thực sự thì không thể là ngôn ngữ huyền

thoại. Cách mạng được xác định như một hành động thanh lọc nhằm phát lộ chức trách chính trị của thế giới: nó *làm ra* thế giới, và chức năng ngôn ngữ của nó, chức năng toàn bộ ngôn ngữ của nó đều cuốn hút vào hành động làm ấy. Chính vì nó sản sinh *trộn vụn* một ngôn từ, nghĩa là có tính chính trị lúc ban đầu cũng như khi kết thúc, khác với huyền thoại là lời nói lúc ban đầu có tính chính trị và khi kết thúc có tính tự nhiên, nên cách mạng loại trừ huyền thoại. Cũng như hiện tượng thoát-danh tư sản xác định đồng thời hệ tư tưởng tư sản và huyền thoại, danh tính cách mạng đồng nhất cách mạng với việc loại bỏ huyền thoại: giai cấp tư sản che giấu mình là tư sản, do đó mà sản sinh ra huyền thoại; cách mạng công khai mình là cách mạng, do đó mà thủ tiêu huyền thoại.

Người ta đã hỏi tôi là liệu có các huyền thoại “phe tả” hay không. Tất nhiên là có, chừng nào phe tả không phải là cách mạng. Huyền thoại phe tả nảy sinh đúng vào lúc cách mạng biến thành “tả”, nghĩa là chấp nhận ẩn giấu mình đi, che đậy danh tính của mình, sản sinh ra siêu-ngôn ngữ vô can và tự biến dạng thành “Bản chất tự nhiên”. Tình trạng thoát-danh cách mạng ấy có thể là chiến thuật hoặc chẳng phải, vấn đề ấy không bàn ở đây. Trường hợp nào thì sớm hay muộn người ta cũng cảm thấy nó trái với cách mạng, và bao giờ lịch sử cách mạng cũng xác định những “trệch hướng” của mình liên quan đến huyền thoại. Đến lúc, chẳng hạn, chính chủ nghĩa xã hội đã xác định huyền thoại Staline. Staline với tư cách đối tượng được nói tới đã biểu thị trong nhiều năm, ở trạng thái thuần túy, những tính chất cấu thành của ngôn từ huyền thoại: một nghĩa, đó là Staline có thật, Staline của lịch sử; một cái biểu đạt, đó là sự tôn sùng Staline, là tính chất *tất yếu* của những tính ngữ thuộc bản chất tự nhiên người ta bao bọc quanh cái tên ông ấy; một cái được biểu đạt, đó là ý định về chính thống, về kỷ luật, về thống nhất mà các đảng cộng sản *cho là thích hợp* với mình trong một hoàn cảnh nhất định; cuối cùng là một sự biểu đạt, đó là một Staline được thiêng liêng hoá, những quyết định lịch sử của ông lại được xem như bản chất tự nhiên, được thăng hoa dưới với tên gọi Thiên tài, nghĩa là cái phi lý tính và

cái không diễn tả được: ở đây, tính chất phi chính trị hoá thật hiển nhiên, nó tỏ rõ đầy đủ huyền thoại.*

Vâng, huyền thoại có ở phe tả, nhưng nó không hề có cùng những tính chất của huyền thoại tư sản. *Huyền thoại phe tả thì không bản chất*. Trước hết những đối tượng nó nắm bắt rất hiếm hoi, chỉ là vài khái niệm chính trị, dù bản thân nó phải dùng đến cả kho huyền thoại tư sản. Chẳng bao giờ huyền thoại phe tả chạm tới lĩnh vực mênh mông của những mối quan hệ giữa người với người, tới cái diện hết sức bao la của hệ tư tưởng “vụn vặt”. Nó không xâm nhập được cuộc sống đời thường: trong xã hội tư sản không có huyền thoại “phe tả” liên quan đến cưới xin, bếp núc, nhà cửa, rạp hát, công lý, đạo đức v.v. Thêm nữa, đó là huyền thoại phụ, việc sử dụng nó chẳng liên quan đến chiến lược như trong trường hợp huyền thoại tư sản, mà chỉ là chiến thuật, hoặc tệ nhất, là sự lệch lạc; nếu có, thì đó là huyền thoại tiện thể mà sinh ra chứ không phải là do thiết yếu.

Cuối cùng và đặc biệt, đây là huyền thoại nghèo nàn, bản chất là nghèo nàn. Nó không biết sinh sôi nảy nở; được sản sinh theo yêu cầu và trong tầm nhìn hạn hẹp về thời gian, nó tự sáng tạo ra mình dờ lăm. Nó thiếu năng lực chủ chốt là năng lực bịa đặt. Dù xoay sở thế nào đi nữa thì nó vẫn còn cái gì đấy cứng nhắc và sát sạt, có hơi hướng của khẩu hiệu: như người ta nói một cách ý vị, nó vẫn khô khan. Thực vậy, còn gì cần cỗi hơn là huyền thoại Staline? Chẳng có sáng tạo nào ở đây cả, một sự sắp đặt vụng về: cái biểu đạt của huyền thoại (hình thức mà chúng ta biết là vô cùng phong phú trong huyền thoại tư sản) chẳng hề thay đổi: trước sau chỉ là kể lể dài dòng.

Tôi có thể nói thiếu sót ấy là gắn với bản chất của “phe tả”: dù nội hàm thuật ngữ ấy còn mơ hồ thế nào đi nữa, thì phe tả luôn được xác định liên quan đến kẻ bị áp bức, dân vô sản hoặc dân thuộc địa*. Thế mà lời nói của người bị áp bức chỉ có thể là nghèo nàn, đơn điệu, tức thì: tình trạng túng quẫn của anh ta chính là kích thích ngôn ngữ của anh ta: anh ta chỉ có một ngôn ngữ, trước sau vẫn thế, ngôn ngữ qua những hành động của mình; siêu ngôn ngữ là thứ xa xỉ, chưa thể thâm nhập vào đó được. Lời nói

của người bị áp bức là thực sự, như lời nói của tiều phu, đó là lời nói ngoại động; lời ấy hầu như không thể nói đối; đối trá là sự giàu có, coi như có cái gì đấy, có những chân lý, có các hình thức thay thế. Tình trạng nghèo nàn bản chất ấy sản sinh ra những huyền thoại hiểm hoi, gây guộc: hoặc thoáng qua, hoặc lộ liễu một cách nặng nề; chúng công khai phô bày bản chất huyền thoại của chúng, chúng giơ ngón tay chỉ cái mặt nạ của chúng; và cái mặt nạ ấy chỉ hơi một chút là mặt nạ của pseudo-physis: cái physis kia vẫn còn là một sự phong phú, kẻ bị áp bức chỉ có thể vay mượn nó; anh ta bất lực không thể moi hết cái nghĩa thật sự ra khỏi các sự vật, không thể đem lại cho chúng cái hình thức trống rỗng xa xỉ, để đón lấy tính chất vô can của một Bản chất tự nhiên giả dối. Ta có thể nói rằng theo một nghĩa nào đấy, huyền thoại phe tả luôn luôn là huyền thoại giả tạo, huyền thoại tái tạo: do đó mà nó vụng về.

Huyền thoại, ở phe hữu

CĂN CỨ vào số liệu thống kê, huyền thoại là ở phe hữu. Tại đây, nó thuộc bản chất: được nuôi dưỡng tốt, hào nhoáng, cởi mở, ba hoa, nó không ngừng tự sáng tạo. Nó nắm bắt lấy mọi thứ: các vấn đề tư pháp, luân lý, mỹ học, ngoại giao, các nghệ thuật nội trợ, văn chương, sân khấu. Sự bành trướng của nó có cùng quy mô với hiện tượng thoát-danh tư sản. Giai cấp tư sản muốn bảo tồn thực thể mà làm ra về không muốn thế: đó chính là tính chất phủ định không muốn lộ mặt tư sản, tính chất phủ định ấy vô hạn như mọi tính chất phủ định, nó nhờ cậy huyền thoại một cách vô hạn. Người bị áp bức chẳng là gì hết, bản thân anh ta chỉ có một ngôn từ, ngôn từ của sự giải phóng bản thân mình; kẻ áp bức là tất cả, ngôn từ của y phong phú, đa dạng, uyển chuyển, muốn cung bậc nào cũng có: y có độc quyền siêu ngôn ngữ. Người bị áp bức *làm ra* thế giới, anh ta chỉ có một ngôn ngữ năng động, ngoại động (chính trị); kẻ áp bức bảo tồn thế giới, ngôn từ của y thì phong phú, nội động, hoành tráng, khoa trương: đó là Huyền thoại, ngôn ngữ của người này nhằm mục đích biến đổi đi, ngôn ngữ của người kia nhằm mục đích duy trì mãi.

Trạng thái phong phú ở những huyền thoại của Trật tự (giai cấp tư sản tự xưng như thế) có bao hàm những khác biệt nội tại hay không? Chẳng hạn, có những huyền thoại tư sản và những huyền thoại tiểu tư sản hay không? Ở đây không thể có những khác biệt căn bản, bởi vì dù công chúng tiếp nhận là ai, thì huyền thoại vẫn nêu thành tiền đề sự bất di bất dịch của Bản chất tự nhiên. Nhưng có thể có những mức độ hoàn chỉnh hoặc bành trướng khác nhau: có ít nhiều huyền thoại chín rộ hơn ở một số vùng xã hội; trong lĩnh vực huyền thoại cũng có những vi khí hậu*.

Huyền thoại Tuổi thơ-Thi sĩ, chẳng hạn, là một huyền thoại tư sản còn *non*: nó vừa mới nảy ra từ mảnh ruộng sáng tạo (Cocteau chẳng hạn), và chỉ chớm vào mùa vụ của mình (*L'Express*); có thể một bộ phận giai cấp tư sản còn thấy nó quá nhiều bịa đặt, quá ít chất huyền thoại nên chưa sẵn sàng thừa nhận nó (cả một bộ phận của giới phê bình tư sản chỉ làm việc

với những tư liệu huyền thoại chính thức): đó là một huyền thoại chưa được rà soát kỹ, chưa chứa đựng đủ *bản chất tự nhiên*: để cho Đứa trẻ-Thi sĩ thành yếu tố của vũ trụ luận, cần phải khước từ sự kỳ diệu (Mozart, Rimbaud v.v.), và chấp nhận những chuẩn mực mới, những chuẩn mực của tâm lý giáo dục học, của chủ nghĩa Freud, v.v., đó là một huyền thoại còn xanh.

Vậy là mỗi huyền thoại có thể bao hàm lịch sử của nó và địa lý của nó: vả chăng cái này là dấu hiệu của cái kia; một huyền thoại chín vì nó toả rộng. Tôi chưa có thể tiến hành nghiên cứu thật sự nào về địa lý xã hội của các huyền thoại. Nhưng rất có thể vạch ra cái mà các nhà ngôn ngữ học gọi là những đồng ngữ của một huyền thoại, những đường nét xác định vùng miền xã hội nơi lưu truyền huyền thoại ấy. Vì vùng miền đó luôn di động, có lẽ nên nói đây là các đợt sóng du nhập của huyền thoại thì đúng hơn. Huyền thoại Minou Drouet vậy là ít ra đã biết đến ba đợt sóng lan toả: 1) tờ *L'Express*; 2) các tờ *Paris-Match*, *Elle*; 3) tờ *France-Soir*. Một số huyền thoại dao động: chúng sẽ du nhập các báo lớn, đến nhà người hưởng niên kim ở ngoại ô, vào các phòng hớt tóc, xuống tàu điện ngầm? Địa lý xã hội của các huyền thoại sẽ vẫn khó thiết lập chừng nào chúng ta còn thiếu ngành xã hội học phân tích báo chí*. Nhưng ta có thể nói rằng chỗ đứng của nó đã có rồi.

Dù chưa xác lập những hình thức phương ngữ của huyền thoại tư sản, người ta vẫn có thể phác hoạ các hình thức tu từ của nó. Thuật ngữ tu từ ở đây cần phải hiểu là một tập hợp những hình thái cố định, quy củ, dứt khoát, để thu nhận các hình thức đa dạng của cái biểu đạt huyền thoại. Các hình thái ấy trong suốt, hiểu theo nghĩa là chúng không gây phiền hà cho tính co giãn của cái biểu đạt; nhưng chúng lại đã được quan niệm hoá đủ để thích ứng với việc thể hiện thế giới về mặt lịch sử (giống như tu từ học cổ điển nêu lên được sự thể hiện theo kiểu Aristote). Chính qua tu từ học của chúng mà các huyền thoại tư sản vẽ ra triển vọng tổng quát của cái pseudo-physis kia nó xác định mộng tưởng của thế giới tư sản hiện đại. Đây là những hình thái chủ yếu:

1. *Tiêm chủng*. Tôi đã đưa ra những thí dụ về hình thái rất phổ biến này, đó là thừa nhận căn bệnh ngẫu nhiên của một thể chế giai cấp để che đậy tốt hơn căn bệnh cội nguồn. Người ta tạo miễn dịch cho sự hoang tưởng của công chúng bằng một mũi tiêm chủng nhỏ điều tệ hại đã được thừa nhận; thế là người ta đề phòng nguy cơ bùng nổ phá phách. Liệu pháp *phóng khoáng* ấy không thể thực hiện được chỉ một trăm năm trước đây; vào thời điểm ấy, lợi ích tư sản không thoả hiệp, nó hoàn toàn cứng nhắc; từ đó đến nay nó mềm dịu đi nhiều. Giai cấp tư sản không ngần ngại thừa nhận vài sự phá phách khu trú như khuynh hướng tiền phong, cái phi lý tuổi ấu thơ, v.v. từ đấy về sau nó sống theo cách điều tiết bù trừ: cũng như trong mọi công ty vô danh khéo tổ chức, những cổ phần nhỏ bù trừ về mặt pháp lý (chứ không về mặt thực tiễn) cho các cổ phần lớn.

2. *Tước bỏ lịch sử*. Huyền thoại tước bỏ hết Lịch sử* khỏi đối tượng mà nó nói đến. Ở huyền thoại, lịch sử bay hơi; đó là loại đầy tớ lý tưởng: hẩn sửa soạn, bưng vào, bày ra, chủ nhân đến, hẩn lạng lẽ biến đi: chỉ việc thưởng thức chẳng cần băn khoăn cái thứ hay ho ấy từ đâu đến. Hoặc thậm chí: nó chỉ có thể đến từ cõi vĩnh hằng: thời buổi nào thì nó cũng đã được làm ra cho con người tư sản, ở thời buổi nào thì nước Tây Ban Nha trong sách *Hướng dẫn Du lịch Xanh* cũng đã được làm ra cho khách du lịch, ở thời buổi nào thì những “người nguyên thủy” cũng đã chuẩn bị các điệu múa của họ để ai nấy thưởng thức chất ngoại lai. Người ta thấy tất cả những gì vướng víu mà hình thái thuận lợi ấy làm cho biến mất: cả định mệnh và tự do. Chẳng có gì sản xuất ra, chẳng có gì được lựa chọn; chỉ có việc chiếm hữu các đối tượng mới mẻ ấy mà người ta đã xoá hết dấu vết bản thủ về nguồn gốc hoặc lựa chọn. Sự bay hơi kỳ diệu của lịch sử ấy là hình thái khác của một khái niệm chung cho phần lớn huyền thoại tư sản, đó là sự vô trách nhiệm của con người.

3. *Đồng nhất*. Anh tiểu tư sản là một kẻ bất lực không hình dung được Người Khác*. Nếu người khác xuất hiện trước mắt, anh tiểu tư sản không thấy, không biết và chối bỏ, hoặc nữa là biến người đó thành bản thân mình. Trong thế giới tiểu tư sản, tất cả các sự việc đối sánh đều là những sự

việc phản chiếu, mọi cái khác đều rút lại là chính nó. Các cuộc biểu diễn, các toà án, những nơi có nguy cơ cái khác xuất hiện, đều trở thành gương phản chiếu. Bởi vì cái khác là chuyện bê bối xâm phạm đến bản chất. Dominici, Gérard Dupriez chỉ có thể tồn tại trong xã hội nếu từ trước họ đã bị rút lại chỉ là những hình nộm bé nhỏ của quan chánh án toà thượng thẩm và quan chương lý: đó là cái giá cần phải đặt ra để kết án họ trước công lý, bởi vì Công lý là thao tác cân, mà cái cân lại chỉ có thể cân được vật nào đó với cái ngang bằng với nó. Trong mọi ý thức tiểu tư sản luôn có những hình nộm nhỏ bé của tên lưu manh, của kẻ giết cha giết mẹ, của gã loạn dâm, v.v., mà tổ chức tư pháp cứ định kỳ rút ra từ bộ óc của mình, đặt lên ghế bị cáo, quát tháo và kết án: người ta xưa nay chỉ xét xử những kẻ tương tự *lầm lạc*: vấn đề đường đi nước bước, chứ không phải vấn đề bản chất, bởi vì *con người là thế mà*. Đôi khi – hiếm lắm – Người Khác xuất đầu lộ diện không khoan nhượng: chẳng phải do dẫn đo bất chợt, mà bởi vì *lượng tri* chống lại: người này không phải da trắng, mà da đen, người kia uống nước lê ép chứ không uống *Pernod*. Làm thế nào đồng nhất với người Da đen, người Nga? Ở đây có hình thái dự phòng là tính ngoại lai. Người khác trở thành đồ vật thuần túy, thành cảnh tượng, thành con rối: bị dồn vào chốn ranh giới của nhân loại, y không tác hại đến sự an bình của mọi người được nữa. Đây đặc biệt là một hình thái tiểu tư sản. Bởi vì ngay cả nếu không nhập vào với Người Khác được, thì anh tư sản ít ra vẫn có thể hình dung chỗ của người ấy. Giai cấp tiểu tư sản không tự do phóng khoáng (nó sản sinh ra chủ nghĩa phát-xít, trong khi giai cấp tư sản sử dụng chủ nghĩa phát-xít): nó tiến hành chậm trễ hành trình tư sản.

4. *Trùng ngôn*. Vâng, tôi biết, từ ngữ này chẳng đẹp dễ gì. Nhưng sự việc cũng hết sức xấu xa. Phép trùng ngôn là biện pháp ngôn từ định nghĩa điều gì đó bằng chính nó (“*Sân khấu, đó là sân khấu*”). Người ta có thể thấy ở biện pháp này một trong những cách xử sự huyền ảo mà Sartre đã bàn đến trong *Phác thảo một lý thuyết các cảm xúc*^{*}: người ta trốn tránh vào trùng ngôn, như người ta sợ hãi, hoặc nổi khùng, hoặc buồn bực, khi bí không giải thích được; tình trạng bất lực đột xuất của ngôn ngữ đồng nhất

hoá một cách huyền ảo với việc người ta quyết định làm như vậy là sự phản kháng tự nhiên. Trong phép trùng ngôn có hai cuộc sát hại: người ta giết chết cái hợp lý bởi vì nó cưỡng lại; người ta giết chết ngôn ngữ bởi vì nó bỏ rơi. Phép trùng ngôn là sự ngắt xủ đúng lúc, là chứng bệnh tâm bố ích, nó là một cái chết, hoặc có thể nói là một hài kịch, là sự “thể hiện” phần nộ các *quyền* của hiện thực chống lại ngôn ngữ. Vì là huyền ảo nên tất nhiên nó chỉ có thể núp sau lý lẽ quyền uy: như cha mẹ bị con cái đòi giải thích, bí quá liền trả lời: “đó là như thế, bởi vì đó là như thế”, hoặc thậm chí: “bởi vì, thôi, im đi”: hành vi huyền ảo hồ thẹn làm như nói ra lý lẽ, nhưng lập tức lại từ bỏ nó ngay, và tưởng thế là giải thích nhân quả xong xuôi, vì đã thốt ra lời dẫn nhập rồi. Phép trùng ngôn chứng tỏ sự ngờ vực sâu sắc đối với ngôn ngữ: người ta vứt bỏ ngôn ngữ bởi vì nó không đáp ứng được. Thế mà mọi khước từ ngôn ngữ đều là cái chết. Phép trùng ngôn lập nên một thế giới chết, một thế giới bất động.

5. *Chủ nghĩa chẳng chẳng*. Tôi gọi như thế hình thái huyền thoại đặt hai cái trái ngược nhau và dẫn đo cái này với cái kia để rồi quăng đi cả hai (Tôi *chẳng* muốn cái này *chẳng* muốn cái nọ.) Đây quả là một hình thái huyền thoại tư sản, vì nó liên quan tới hình thức hiện đại của chủ nghĩa tự do. Người ta bắt gặp lại ở đây hình tượng cái cân: thực tại trước hết được thu về những cái tương tự; rồi người ta cân nó; cuối cùng thấy cân bằng rồi, người ta tổng khứ nó đi. Ở đây cũng có cách xử sự huyền ảo: người ta đặt quay lưng vào nhau những gì người ta thấy phiền phức phải lựa chọn; người ta trốn tránh thực tại khó chịu bằng cách thu nó về hai cái trái ngược, chúng chỉ cân bằng nhau về phương diện hình thức, còn trọng lượng riêng của chúng thì không tính đến. Chủ nghĩa chẳng chẳng có thể có những hình thức thoái hoá: trong chiêm tinh học chẳng hạn, tiếp theo những điều dữ luôn luôn là những điều lành ngang bằng; những điều lành điều dữ bao giờ cũng được tiên đoán thận trọng theo hướng bù trừ: một sự cân bằng kết cục cố định hoá các giá trị, cuộc đời, số phận, v.v.; chẳng có gì phải lựa chọn nữa, cần phải chịu đựng.

6. *Số lượng hoá chất lượng*. Đó là hình thái lớn vốn khắp các hình thái trên kia. Bằng cách quy mọi chất lượng thành số lượng, huyền thoại giúp cho đỡ hao tổn trí óc: nó hiểu thực tại một cách đỡ tốn phí. Tôi đã đưa ra nhiều thí dụ về cơ chế ấy, cơ chế mà huyền thoại học tư sản – và nhất là huyền thoại học tiểu tư sản – chẳng ngần ngại áp dụng vào những sự kiện mỹ học mà giai cấp ấy về một phương diện khác cho là thuộc bản chất phi vật chất. Sân khấu tư sản là một thí dụ rõ ràng về mâu thuẫn này: một mặt, sân khấu được xem như một bản chất không thể quy về mọi ngôn ngữ và nó chỉ lộ ra với trái tim, với trực cảm; do tính chất ấy mà nó thành nghiêm trang ai cũng sợ bóng sợ vía (cấm không được phạm cái tội “coi thường bản chất” là nói đến sân khấu *một cách khoa học*: hoặc giả mọi cách thức vận dụng trí tuệ để đề cao sân khấu sẽ bị dè bủ là khoa học chủ nghĩa, là ngôn ngữ thông thái rơm); mặt khác, nghệ thuật sân khấu tư sản dựa trên số lượng hoá thuần túy các hiệu quả: cả một quy trình các hiện tượng bề ngoài có thể tính toán được dựng lên sự cân bằng về số lượng giữa tiền vé và nước mắt của diễn viên, cảnh bài trí sang trọng: chẳng hạn ở nước ta người ta xem “tài năng bẩm sinh” của diễn viên trước hết là số lượng hiệu quả rõ rệt.

7. *Ghi nhận*. Huyền thoại vươn tới tục ngữ. Hệ tư tưởng tư sản ở đây tấn phong các lợi ích căn bản của mình là chủ nghĩa đại đồng, sự khước từ giải thích, tôn ti trật tự bền vững của thế giới. Nhưng một lần nữa lại phải phân biệt ngôn ngữ-đối tượng với siêu ngôn ngữ. Tục ngữ dân gian xa xưa vẫn còn mang tính chất công cụ chiếm lĩnh đối tượng thế giới. Một ghi nhận của dân quê, chẳng hạn như “đẹp trời” giữ mối liên hệ thực tế với sự hữu ích của thời tiết đẹp; đó là sự ghi nhận hàm chứa tính chất công nghệ; câu nói, ở đây, mặc dù mang dạng khái quát, trừu tượng, vẫn chuẩn bị những hành động, nó xen vào hoạt động chế tạo: dân quê không nói về thời tiết đẹp, mà tác động nó, lôi kéo nó vào công việc của mình. Tất cả các tục ngữ dân gian của chúng ta theo cách ấy đều là một ngôn từ chủ động, nó dần dần kết tinh lại thành ngôn từ ngẫm nghĩ, nhưng là sự ngẫm nghĩ rút ngắn, quy thành sự ghi nhận, ngôn từ phần nào dè dặt, thận trọng, bám sát

chủ nghĩa kinh nghiệm. Tục ngữ dân gian dự kiến nhiều hơn hẳn khẳng định, nó vẫn là ngôn từ của nhân loại đang tự tạo ra mình, chứ không phải đang hiện hữu. Còn ngôn ngữ tư sản thì thuộc về siêu ngôn ngữ, đó là ngôn ngữ thứ hai hoạt động trên những đối tượng đã được chuẩn bị. Hình thức cổ điển của nó là châm ngôn, ở đây sự ghi nhận không còn hướng về một thế giới cần tạo ra nữa; nó phải che phủ một thế giới đã được tạo ra, vùi lấp các vết tích của sự sản sinh ấy dưới dáng dấp hiển nhiên muôn đời: đó là sự chống-giải-thích, cái tương đương cao quý của phép trùng ngôn, của cái *bởi* vì hống hách kia mà các bậc cha mẹ không biết trả lời thế nào liền đem treo lơ lửng trên đầu con cái họ. Nền tảng của sự ghi nhận tư sản là *lượng tri*, nghĩa là một sự thật nó dừng lại theo lệnh độc đoán của kẻ nói ra sự thật đó.

....

Tôi đã nêu lên những hình thái tư tưởng ấy chẳng theo trật tự, và có thể còn có nhiều hình thái khác nữa: một số hình thái có thể cũ mòn đi, một số khác có thể nảy sinh. Nhưng dù các hình thái ấy là thế nào đi nữa, ta thấy rõ là chúng tập hợp lại thành hai khu vực lớn, giống như các chòm sao hoàng đạo của vũ trụ tư sản: các Bản chất và các Bàn cân. Hệ tư tưởng tư sản liên tục biến các sản phẩm của lịch sử thành những kiểu bản chất; giống như con mực phun mực ra để tự bảo vệ, hệ tư tưởng tư sản không ngừng che lấp để không ai thấy là thế giới mãi mãi được tạo ra, không ngừng cố định thế giới thành đối tượng sở hữu vô hạn, kiểm kê sở hữu của mình, ướp xác thế giới ấy, tiêm chủng vào thực tại chất tinh dầu thanh lọc nào đó để làm cho thực tại ngừng biến đổi, không chuyển sang những hình thức tồn tại khác. Và cái sở hữu đã được cố định và ngưng kết lại như thế rốt cuộc sẽ thành ra có thể tính toán được: đạo lý tư sản về căn bản sẽ là thao tác cân đo: các bản chất sẽ được đặt lên những cái cân mà con người tư sản sẽ vẫn là đòn cân bất động. Bởi vì mục đích của các huyền thoại chính là làm cho thế giới bất động: các huyền thoại phải làm sao khơi gợi và mô phỏng cái cơ cấu phổ quát nó cố định dứt khoát tôn ti trật tự của các sở hữu. Như vậy, ở mọi nơi mọi lúc, con người bị các huyền thoại ngăn lại, bị tổng trả về với cái nguyên mẫu bất động kia nó sống thế chỗ cho con người, nó bóp nghẹt

con người như kiểu một vật ký sinh nội tại ketch xù, và khoan cho hoạt động của con người những giới hạn chật hẹp trong đó con người được phép đau khổ mà chẳng làm cho thế giới động đậy: cái pseudo-physis tư sản là sự cấm đoán hoàn toàn con người tự sáng tạo ra mình. Các huyền thoại chẳng qua chỉ là sự khuyên nhủ không ngừng, không biết mệt, là sự đòi hỏi âm ỉ, lì lợm muốn rằng tất cả mọi người nhận ra mình trong cái hình ảnh vĩnh hằng kia, tuy hình ảnh ấy được xây dựng từ chính họ ở một thời điểm nhất định nhưng lại được xem như ở mọi thời đại. Bởi vì cái Bản chất tự nhiên trong đó người ta giam giữ họ với lý do để họ thành bất tử, chỉ là một Thông lệ. Và Thông lệ ấy, dù lớn lao thế nào đi nữa, chính là thứ con người cần phải nắm lấy và biến đổi đi.

Sự cần thiết và các hạn chế của huyền thoại học

ĐỂ KẾT THÚC, tôi cần phải nói vài lời về chính nhà huyền thoại học. Thuật ngữ này thật to tát, thật tự tin. Tuy nhiên, nếu như có nhà huyền thoại học, người ta có thể báo trước với họ vài điều khó khăn, nếu không phải là về phương pháp, thì ít ra là về ý thức. Tất nhiên, họ sẽ dễ dàng cảm thấy mình là chính đáng: dù có sai lầm gì nữa, họ vẫn tin chắc huyền thoại học đóng góp vào việc làm ra thế giới; trên cơ sở nhận định chắc chắn con người của xã hội tư sản thường xuyên bị ném vào một Bản chất tự nhiên giả dối, huyền thoại học mưu toan tìm ra dưới những cái vô can của cuộc sống giao tiếp cái vô can khờ khạo nhất, đó là sự tha hoá sâu sắc mà những cái vô can kia tìm cách cho thông qua. Vậy việc vạch trần mà nó tiến hành là một hành vi chính trị: xây dựng trên cơ sở cho rằng ngôn ngữ có trách nhiệm, huyền thoại học chính vì thế khẳng định sự tự do của ngôn ngữ. Chắc chắn rằng theo chiều hướng đó, huyền thoại học là *sự bắt nhịp* với thế giới, không phải như thế giới vốn có, mà như nó muốn tự tạo ra mình (về vấn đề này Brecht dùng từ ngữ mập mờ một cách hiệu quả: đó là *Einverständnis*, đồng thời vừa là sự nhận thức hiện thực vừa là sự tiếp tay cho nó).

Sự bắt nhịp ấy của huyền thoại học biện minh cho nhà huyền thoại học, chứ không lấp đầy ông ta: quy trình sâu xa của nó vẫn là quy trình loại trừ. Được biện minh về mặt chính trị, nhà huyền thoại học dẫu sao vẫn xa rời chính trị. Ngôn từ của ông ta là một siêu ngôn ngữ, nó không tác động gì hết; cùng lắm nó chỉ vạch trần, và hơn nữa, cho ai? Nhiệm vụ của ông ta vẫn luôn luôn hàm hồ, lúng túng bởi căn nguyên đạo đức học. Ông ta chỉ có thể trải nghiệm hành động cách mạng theo uỷ quyền: do vậy nên chức năng của ông ta có tính chất vay mượn, một cái gì đây hơi cứng nhắc, và hơi chắp vá, lộn xộn và giản lược thái quá, đó là đặc điểm của mọi hành vi trí năng công khai vận vào chính trị (các văn học “thoát thân^{*}” ngàn lần “sang trọng” hơn; chúng hợp với siêu ngôn ngữ).

Hơn nữa nhà huyền thoại học tự tách mình ra khỏi tất cả những người sử dụng huyền thoại, điều đó chẳng phải là không đáng kể. Đối với bộ phận công chúng đặc biệt nào đấy thì còn được^{*}. Nhưng khi huyền thoại liên quan đến cả một tập thể, nếu người ta muốn giải thoát huyền thoại, thì phải xa lánh cả cộng đồng. Mọi huyền thoại hơi phổ biến một chút đều thực sự mơ hồ, bởi vì nó thể hiện nhân tính của chính những kẻ, chẳng có gì, đã vay mượn nó. Giải mã cuộc Đua vòng quanh nước Pháp, Rượu vang ngon của Pháp, là phải tách mình ra khỏi những kẻ thích thú theo dõi cuộc đua, những kẻ uống rượu vang cho ấm người. Nhà huyền thoại học buộc phải trải nghiệm cuộc sống hoà đồng về mặt lý thuyết: đối với ông, sống hoà đồng, trong trường hợp tốt nhất, đó là chân thật: tính hoà đồng lớn nhất của ông là ở tính đạo đức lớn nhất của ông. Mối liên hệ của ông với thế giới là thuộc phạm trù mìa mai châm chọc.

Còn cần phải đi xa hơn nữa: theo một chiều hướng, nhà huyền thoại học bị loại khỏi lịch sử mà ông muốn nhân danh chính nó để hành động. Đối với ông, việc tiến hành phá huỷ ngôn ngữ tập thể là tuyệt đối, nó chất đầy ắp nhiệm vụ của ông: ông phải sống với công việc ấy chẳng hy vọng được đền đáp, chẳng dám nghĩ sẽ được trả công. Ông cấm không được hình dung thế giới tai nghe mắt thấy sẽ ra sao, một khi đối tượng phê phán trực tiếp của ông biến đi rồi; ảo tưởng đối với ông là một thứ xa xỉ không thể được; ông hết sức nghi ngờ những sự thật ngày mai chính là mặt trái của các điều dối trá hôm nay. Lịch sử chẳng bao giờ bảo đảm sự thắng lợi thuần tuý và đơn giản của cái đối lập chống lại cái đối lập với nó: lịch sử, trong khi tự tạo ra mình, phát lộ những lối ra không thể tưởng tượng, những sự tổng hợp không thể dự kiến. Nhà huyền thoại học cũng chẳng được ở trong hoàn cảnh của Moïse: ông ta không nhìn thấy miền Đất hứa. Đối với ông, tính thực chứng của ngày mai hoàn toàn bị che khuất bởi tính phủ định của hôm nay; mọi giá trị công trình của ông đều được ghi nhận như những hành vi phá huỷ: những hành vi này lấp kín những hành vi kia, chẳng có gì vượt lên trên. Việc nắm bắt chủ quan cái lịch sử ở đó mằm mống mãnh liệt của tương lai *chỉ là* sự sụp đổ hoàn toàn của hiện tại, Saint Just^{*} đã diễn tả bằng

câu nói lạ lùng: “Thiết lập nền Cộng hoà là sự phá huỷ toàn bộ những gì đối lập với nó.” Tôi thiết nghĩ không nên hiểu câu đó theo nghĩa thô thiển là “cần phải dọn đi hết trước khi xây dựng lại.” Câu nói ở đây có nghĩa triết để: đối với một người nào đó thì có một đêm đen chủ quan của lịch sử, ở đây tương lai là sự phá huỷ triết để quá khứ.

Một loại trừ cuối cùng đe dọa nhà huyền thoại học: ông ta luôn có nguy cơ làm bay biến cái hiện thực mà ông nghĩ là muốn che chở. Dù nói gì đi nữa, thì chiếc xe D.S. 19 là một đối tượng xác định về phương diện công nghệ: nó phóng với một tốc độ nào đấy, nó đương đầu với gió theo cách nào đấy v.v.. Và cái hiện thực ấy, nhà huyền thoại học không thể nói về nó được. Thợ máy, kỹ sư, cả người sử dụng *nói* đối tượng; còn nhà huyền thoại học buộc phải sử dụng siêu ngôn ngữ. Sự loại trừ này đã được định danh: đó là cái mà người ta gọi là chủ nghĩa ý thức hệ^{*}. Chủ nghĩa Jdanov đã kịch liệt phê phán điều đó (tuy không chứng minh rằng *vào thời điểm ấy* nó có thể tránh được) ở Lukács^{*} thời kỳ đầu, ở ngôn ngữ học của Marr, ở những công trình như các công trình của Bénichou, của Goldmann, đem đối lập với nó phần hiện thực không dính líu gì đến tư tưởng, như ngôn ngữ theo quan niệm của Staline. Đúng là chủ nghĩa ý thức hệ giải quyết cái mâu thuẫn của hiện thực bị tha hoá, bằng sự cắt bỏ, chứ không phải bằng sự tổng hợp (nhưng chủ nghĩa Jdanov cũng chẳng giải quyết mâu thuẫn ấy): rượu vang khách quan là ngon, và *đồng thời* cái ngon của rượu vang là một huyền thoại: đấy là điều khó khăn nan giải. Nhà huyền thoại học cố gắng giải quyết: ông ta sẽ quan tâm đến cái ngon của rượu vang, chứ không quan tâm đến chính rượu vang, hết như nhà sử học sẽ quan tâm đến hệ tư tưởng của Pascal, chứ không quan tâm đến chính tác phẩm *Các Tư duy* của ông^{*}.

Dường như đây là một khó khăn có tính thời đại: ngày nay, ngay bây giờ đây, chỉ có thể có một sự lựa chọn, và sự lựa chọn chỉ liên quan đến hai phương pháp đều cực đoan như nhau: hoặc là đề cao một hiện thực hoàn toàn thấm vào lịch sử, và tư tưởng hoá; hoặc là, ngược lại, đề cao một hiện thực *rất cuộc* không thâm nhập được, không quy giản được, và, trong

trường hợp này, thi vị hoá. Tóm lại, tôi chưa thấy sự tổng hợp giữa hệ tư tưởng và thi ca (tôi hiểu thi ca theo cách tổng quát nhất, là sự tìm tòi cái nghĩa bất khả tha hoá của các sự vật).

Chắc hẳn chính là do tình trạng tha hoá hiện nay của chúng ta mà chúng ta không vượt qua được tình trạng nắm bắt hiện thực một cách bấp bênh: chúng ta không ngừng lên dên giữa đối tượng và sự giải hoặc nó, vì chúng ta bất lực không thể hiện được tổng thể của nó: bởi vì nếu chúng ta thâm nhập đối tượng, chúng ta giải phóng nó nhưng chúng ta phá huỷ nó; và nếu chúng ta để mặc nó, chúng ta tôn trọng nó, nhưng chúng ta khôi phục nó khi nó vẫn bị huyền hoặc. Dường như trong một thời gian nữa chúng ta vẫn bắt buộc luôn luôn phải nói về hiện thực *một cách cực đoan*. Chắc hẳn đó là vì chủ nghĩa ý thức hệ và cái đối lập với nó là những cách xử sự còn huyền ảo, bị sự xâu xé của xã hội làm cho khiếp sợ, mù quáng và mê mụ đi. Thế nhưng đấy lại chính là điều chúng ta phải tìm kiếm: một sự dung hoà giữa hiện thực và con người, giữa miêu tả và giải thích, giữa đối tượng và tri thức.

Tháng Chín, 1956.

Ferdinand de Saussure (1857-1913): Nhà ngôn ngữ học Thụy Sĩ, viết bằng tiếng Pháp.

Roland Barthes (1915-1980): Nhà văn Pháp.

Nguyên văn: *Les choses répétées plaisent*: Những điều lặp đi lặp lại làm hài lòng.

Nguyên văn: Catch, môn đấu vật tự do, được sử dụng tất cả các ngón đòn, miễn rằng không gây chết người.

Charles Baudelaire (1821-1867): Nhà thơ Pháp.

Arnolphe, Andromaque: Các nhân vật trong bi kịch của nhà văn Pháp Racine (1639-1699).

Boxe, ta thường gọi là đấu quyền Anh.

Littre (1801-1881): Triết gia, nhà ngôn ngữ học, nhà từ điển học Pháp.

Comédie Humaine: Nhan đề bộ tiểu thuyết lớn của nhà văn Pháp Balzac (1799-1850).

Molière (1622-1673): Nhà soạn hài kịch Pháp.

Nguyên văn: fantasia.

La Bruyère (1645-1696): Nhà văn, nhà đạo đức học Pháp.

Moustache: Ria mép (tiếng Pháp).

Joseph Staline (1879-1953): Chính trị gia Liên-xô.

Anglo-Saxons: Tên gọi chung các chủng tộc Germanie (Đức) thời xưa.

Stanislavski (1863-1938): Diễn viên, nhà đạo diễn Nga.

André Gide (1869-1951): Nhà văn Pháp.

Congo: Một con sông ở châu Phi.

Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704): Nhà văn Pháp.

Để đi vệ sinh.

Reblochon: Loại pho mát ngon sản xuất ở Savoie.

Dòng máu xanh: Nguyên văn: Sang bleu.

Élisabeth đệ Nhị nước Anh, đăng quang năm 1952.

Robert de Flers (1872-1927): Nhà soạn kịch Pháp.

Gaston Armand de Caillavet (1869-1915): Nhà soạn kịch Pháp.

Marie-Antoinette (1755-1793): Hoàng hậu Pháp, vợ vua Louis XVI.

Hiệu bán mọi thứ hàng đồng loạt một giá.

Một chủng tộc người da đỏ ở Bắc Mỹ.

Henri Lefebvre (1901-1991): Triết gia Pháp.

Soren Kierkegaard (1813-1855): Triết gia Đan Mạch.

Graham Greene (1904-1991): Nhà văn Anh.

La Restauration: Giai đoạn lịch sử ở Pháp từ 1814 đến 1830.

Bertolt Brecht (1898-1956): Nhà soạn kịch Đức.

Abraham Lincoln (1809-1865): Tổng thống thứ 16 của Mỹ.

Chữ Latin trong nguyên văn, có nghĩa là *trái lại*.

Strabon (58 tr.CN-25): Nhà địa lý Hy Lạp.

Jules Michelet (1798-1874): Sử gia Pháp.

Paul Vidal de La Blache (1845-1918): Nhà địa lý học Pháp.

Nhân vật trong hài kịch của nhà văn Pháp Molière.

From here to eternity: (tiếng Anh trong nguyên văn): Từ nay cho đến muôn đời. Cũng là: “Chừng nào còn có những con người”.

Jules Roy (1907-2000): Nhà văn Pháp; tác phẩm *Các cơn lốc* (Les cyclones) xuất bản năm 1953.

Tiếng Latin trong nguyên văn: Đến phút cuối cùng.

Living Room (tiếng Anh trong nguyên văn): *Phòng khách*, vở kịch của nhà văn Anh Graham Greene (1904-1991) xuất bản năm 1953.

Armand de Rancé (1626-1700): Tu sĩ Pháp.

Gaston Dominici, 75 tuổi bị kết tội giết chết Jack Drummond, người Anh cùng với vợ và con gái ông ấy vào năm 1952. Gaston thú nhận là vợ Drummond gạ gãm lão làm tình, bị Drummond bắt quả tang... nên đã phạm tội bắn chết người. Nhưng Dominici nhiều lần phản cung.

Tên thật của các pharaon (vua Ai Cập) Ousirtesen.

Nền Cộng hoà đệ Tam trong lịch sử Pháp, từ 1870 đến 1940.

Maurice Genevoix (1890-1980): nhà văn Pháp, Viện sĩ Hàn lâm.

L'étranger (1942): Tiểu thuyết của nhà văn Pháp Albert Camus (1913-1960).

Pierre Corneille (1606-1684): Nhà văn Pháp.

Jean Giono (1895-1970): Nhà văn Pháp.

Franz Kafka (1883-1924): Nhà văn Tiệp gốc Do Thái.

Nguyên văn: Êtes-vous allé au pont? – Allée? Il n’ya pas d’allée... Dominici nghe allé (đi) thành allée (đường đi trồng cây hai bên).

Armand Salacrou (1899-1989): Nhà văn Pháp.

Frigoli (1867-1936): Diễn viên Italia, có tài biến đổi rất nhanh chóng.

Brittonie: tên gọi nước Anh thời chinh phục của La Mã; Nyassaland: một nước ở Trung Phi, nay gọi là Malawi.

Nhân vật chính trong vở kịch cùng tên (*Don Juan*, 1665) của Molière.

Honoré de Balzac (1799-1850): Nhà văn Pháp.

Jean Racine (1639-1699): Nhà văn Pháp.

Vosges ở miền Đông nước Pháp.

Cuộc nổi dậy của dân chúng Paris tháng Sáu năm 1848.

Ở trên, tác giả viết: mới mấy tháng tuổi.

Rừng Boulogne, nơi dạo chơi ở Paris.

Daniel: Nhà tiên tri người Israel ở thế kỷ VII tr.CN.

André Leroi-Gourhan (1911-1986): Nhà dân tộc học Pháp.

Montesquieu (1689-1755): Nhà văn Pháp, tác giả *Những bức thư Ba Tư* (Les Lettres persanes. 1721).

Voltaire (1694-1776): Nhà văn Pháp.

Spellman (1889-1967): Hồng y giáo chủ Mỹ, nổi tiếng với tư tưởng chống Cộng.

Greta Garbo: Diễn viên đóng vai nữ hoàng trong phim *Nữ hoàng Christine*.

Platon (429-347 tr.CN): Triết gia Hy Lạp.

Pierre de Marivaux (1688-1763): Nhà văn Pháp.

Logos, Praxis: (in nghiêng trong nguyên bản): lý luận, thực tiễn.

Gaston Bachelard (1884-1962): Triết gia Pháp.

Ex nihilo (tiếng Latin trong nguyên văn): Từ chỗ chẳng có gì.

Boisson d'argent.

Comprend ở đây có hai nghĩa: *hiểu* và *bao gồm*; không dịch được.

René Coty (1882-1962): Tổng thống Pháp.

Pierre Mendès-France (1907-1982): Chính khách Pháp.

De Castries: tướng Pháp thua trận ở Điện Biên Phủ năm 1954.

Jules Verne (1828-1905): Nhà văn Pháp.

Năm mươi năm ngày mất của Jules Verne.

Hòn đảo bí ẩn (L'Ile mystérieuse, 1874): Tiểu thuyết của Jules Verne.

Antée: Nhân vật khổng lồ trong thần thoại Hy Lạp.

Arthur Rimbaud (1854-1891): Nhà thơ Pháp, tác giả bài thơ *Con tàu say* (Le bateau ivre).

Huile (dầu), viết ở số nhiều là Huiles.

Pierre Poujade (1920-2003): Chính khách Pháp.

Edgar Faure (1908-1988): Chính khách Pháp.

Albert Marcellin (1851-1921): Người cầm đầu cuộc nổi loạn của dân trồng nho ở Pháp.

Arthur Adamov (1908-1970): Nhà văn Pháp.

Nguyên văn: Appareil à sous, một thời có nhiều ở các quán ăn, các chốn cờ bạc. Đó là vở *Bóng bàn* (Ping-Pong), diễn lần đầu năm 1955.

Frozen vegetables (tiếng Anh trong nguyên văn): Rau quả ướp lạnh.

James Brown (1933-2006): ca sĩ, nhạc sĩ Mỹ.

Maximilien de Robespierre (1758-1794): Nhà cách mạng Pháp.

Gabriele d'Annunzio (1863-1938): Nhà văn Italia.

Maurice Maeterlinck (1862-1949): Nhà văn Bỉ.

Jean Giraudoux (1882-1944): Nhà văn Pháp.

Albert Einstein (1879-1940): Nhà Vật lý lý thuyết người Đức gốc Do Thái.

George Berkeley (1685-1753): Triết gia Ireland.

Friedrich Schelling (1775-1854): Triết gia Đức.

Jet-man (tiếng Anh trong nguyên văn): Người-phóng.

Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944): Nhà văn, phi công Pháp.

Charles Lindbergh (1902-1974): Phi công Mỹ.

Bouvard et Pécuchet: Tiểu thuyết của nhà văn Pháp Gustave Flaubert (1821-1880) xuất bản năm 1881 sau khi ông đã qua đời.

Henry de Montherlant (1896-1972): Nhà văn Pháp.

Marcel Mauss (1872-1950): Nhà dân tộc học Pháp.

Thánh Thomas d' Aquin (1225-1274): Nhà thần học.

Aristote (384-322 tr.CN): Triết gia Hy Lạp.

Dwight David Eisenhower (1890-1969): Tổng thống Mỹ.

Joseph MacCarthy (1908-1957): Nghị sĩ Mỹ, nổi tiếng chống cộng sản.

Thời Đế chế Napoléon Đệ nhất ở Pháp (1804-1815).

La Locandiera hay *Cô chủ quán xinh đẹp* (1753): Vở kịch của nhà văn Italia Carlo Goldoni (1707-1793).

Nguyên văn: Commedia del Parte, loại hài kịch có nguồn gốc từ Italia.

Orestie: Vở kịch bộ ba của nhà văn Hy Lạp Eschyle (525-456 tr.CN).

Brankart người France, Bobet người France, Robic người Celte, Ruiz người Ibère, Darrigade người Gascogne.

Batave: Nay là Hà Lan.

Julius César (101-11 tr.CN): Tổng tài La Mã.

Mécène (69-3 tr.CN): Hiệp sĩ La Mã, người nổi tiếng là hào phóng giúp đỡ văn nghệ sĩ.

Bretagne: vùng Tây-bắc nước Pháp.

Homère (thế kỷ IX tr.CN): Nhà thơ Hy Lạp, tác giả hai bản anh hùng ca *Iliade* và *Odyssee*.

Moloch: Vị thần được thể hiện như một người với bộ mặt bò mộng.

Ulysse: Nhân vật trung tâm trong anh hùng ca *Odyssée*.

Nguyên văn: công của Trái đất.

Prométhée, Sisyphe: Các nhân vật trong thần thoại Hy Lạp. Sisyphe phạm tội với Zeus, bị Zeus trừng phạt phải lăn một tảng đá lớn từ chân núi lên đỉnh núi; gần tới nơi Sisyphe kiệt sức, đá lại lăn xuống.

Victor Hugo (1802-1885): Nhà văn Pháp.

Tam tài: Lá cờ của Pháp gồm ba màu xanh trắng đỏ.

Teutons: Dân tộc Germanie cổ.

La Comtesse de Ségur (1799-1874): Nữ văn sĩ Pháp.

Tức Cuộc đua năm 1955.

Francisco Franco (1892-1976): Tướng lĩnh Tây Ban Nha, sau khi đàn áp Mặt trận bình dân, lên làm quốc trưởng năm 1937.

Guernica: Thành phố Tây Ban Nha bị máy bay phát xít tàn phá năm 1937.

Charlotte: Món mít quả và bánh mì nướng.

Nguyên văn: Génoise.

Gôloa (Gaulois): Chỉ dân tộc Pháp, nước Pháp xưa có tên là xứ Gaule.

Charles X: Vua Pháp dưới thời Trung hưng (1815-1830).

René Coty (1882-1962): Tổng thống Pháp từ 1954 đến 1959.

Mohammed Ben Arafa (1889-1956): Người được Pháp dựng lên đứng đầu chính phủ ở Maroc năm 1953.

Antoine Pinay (1891-1994): Chính khách Pháp.

Joseph de Monsabert (1887-1981): Tướng lĩnh Pháp.

Tricon-Dunois (1896-1996): Tướng lĩnh Pháp.

Vie intellectuelle.

Substantif.

Copule.

Article défini.

Verbe plein.

Prédictat.

A priori: Chữ Latin trong nguyên văn, ở đây có nghĩa là *tiên quyết*.

Cái có trước.

Alain Robbe-Grillet (sinh năm 1922): Nhà văn Pháp.

Stendhal (1783-1842): Nhà văn Pháp.

Anatole France (1844-1924): Nhà văn Pháp.

A priori: Trong trường hợp này hiểu theo nghĩa: *ngay từ đầu*.

Loại du thuyền ở Venice (Italia).

A contrario: Tiếng Latin trong nguyên văn: *bằng phản chứng*.

Moulin-Rouge: Tiệm hát do Joseph Oller lập nên năm 1889 ở Paris,, khu Pigalle, quận XVIII, nổi tiếng với thoát y vũ.

Le Voyeur (1955).

D.S. đọc là Đêexơ, Déesse: Tiếng Pháp có nghĩa là Nữ thần.

Nautilus: Tên con tàu trong tiểu thuyết viễn tưởng của nhà văn Pháp Jules Verne.

Minou Drouet (sinh năm 1947): Nữ thi sĩ Pháp gây nhiều tranh cãi trong những năm 50 thế kỷ XX.

Jean Cocteau (1889-1963): Nhà văn Pháp.

Marguerite Burnat-Provins (1872-1952): Nữ thi sĩ Pháp.

Roger Allard (1885-?): Thi sĩ Pháp.

Tristan Klingsor (1874-1966): Nhà thơ Pháp.

Madame de Noailles (1876-1933): Nhà thơ Pháp.

Sabine Sicaud (1913-1928): Nữ thi sĩ Pháp.

Blaise Pascal (1623-1662): Nhà toán học, nhà triết học, nhà văn Pháp.

Jean-Paul Sartre (1905-1980): Nhà văn, triết gia Pháp.

Wolfgang Mozart (1756-1791): Nhà soạn nhạc áo.

Roberto Benzi (sinh năm 1937): Chỉ huy dàn nhạc, gốc Italia, sinh ở Pháp.

Tên một bộ từ điển.

Guillaume Apollinaire (1880-1918): Nhà thơ Pháp.

Emile Zola (1840-1902): Nhà văn Pháp.

Mouvement Républicain Populaire: Phong trào Cộng hoà Nhân dân.

Nguyên văn: *Continent perdu*, vừa có nghĩa là *Lục địa bị đánh mất*, vừa có nghĩa là *Lục địa xa xôi hẻo lánh*. Roland Barthes muốn chơi chữ trong trường hợp này.

Insulinde: Tên gọi cũ của quần đảo Malaysia.

Séville: Một tỉnh ở Tây Ban Nha.

Ta bắt gặp ở đây một thí dụ hay về khả năng huyền hoặc của âm nhạc: tất cả những cảnh Phật giáo đều kèm theo âm nhạc du dương ngọt ngào, bắt nguồn vừa từ tình ca Mỹ vừa từ lễ ca tương truyền do các giáo hoàng Grégoire đặt ra; đó là ca khúc một bè (ký hiệu của tính chất tu hành). (Chú thích của Roland Barthes).

Bandoeng: Thành phố ở Indonesia, nơi diễn ra hội nghị các nguyên thủ của thế giới thứ ba ngày 18-4-1955.

Nguyên văn: *creuse*.

Nguyên văn: *sein*.

Rubato (thuật ngữ âm nhạc): Linh động.

Nguyên văn: Le plastique.

Nguyên văn: *simili*.

The Family of Man: (Tiếng Anh trong nguyên văn) có nghĩa: *Gia đình loài Người.*

Goutte d'or: Khu vực ở phía bắc Paris, thuộc quận XVIII.

Nguyên văn: le pathos.

Nguyên văn: le logos.

Ab origine: (tiếng Latin trong nguyên văn): từ đầu.

Quakerisme.

La Dame aux Camélias (1852): vở kịch của nhà văn Pháp Alexandre Dumas con (1824-1895).

Marcel Proust (1871-1922): Nhà văn Pháp.

Cha của Armand.

Polyvalent (chuyên gia đa ngành) phát âm gần giống với Polyvateurs (kẻ trộm đa tài).

Professeur (giáo sư) phát âm gần giống với Profiteur (kẻ trục lợi).

Phần lớn các dẫn văn đều trích từ cuốn sách của Poujade: *Tôi đã lựa chọn cuộc chiến đấu*. (Chú thích của Roland Barthes).

Poujadisme: Một phong trào chính trị và công đoàn ở Pháp.

Aristophane (Khoảng 450-386 tr.CN): Nhà hài kịch Hy Lạp.

Socrates (470-399 tr.CN.): Triết gia Hy Lạp.

Phố thuộc quận I và quận IV ở Paris.

Tiếng Latin trong nguyên văn, nghĩa như phần đầu của câu.

Đây là tả nạn sông Seine ở Paris.

Royal Air Force. Poujade có thời tham gia không quân.

Pierre Mendès-France (1907-1982): Chính khách Pháp.

Augustin Thierry (1795-1856): Sử gia Pháp.

Maurice Barrès (1862-1923): Nhà văn, chính khách Pháp.

Jean-Marie Le Pen (sinh năm 1928): Chính khách Pháp.

Rubicon: Một con sông nhỏ ở miền bắc Italia. Thành ngữ “vượt Rubicon” có nghĩa là liều mình lao vào công việc gì.

Ruy Blas (1838): Vở kịch của nhà văn Pháp Victor Hugo (1802-1885).

Le Peuple (1846).

Người ta sẽ nêu lên cả ngàn nghĩa khác của từ *huyền thoại* để bác lại tôi. Nhưng tôi đã tìm cách định nghĩa các sự việc, chứ không phải các từ ngữ (Chú thích của Roland Barthes).

Minou Drouet có tập thơ nhan đề *Arbre mon am* (Cây, bạn tôi).

Lexis: Phong cách, cách thức.

Kipou: Sợi dây của người Inca có thắt các nút với số lượng thay đổi dùng để thông tin cho nhau.

Andrei Alexandrovitch Jdanov (1896-1948): Nhà lý luận Liên Xô.

Friedrich Engels (1820-1895): Triết gia Đức.

Sự phát triển của quảng cáo, của đủ loại báo chí, của vô tuyến truyền thanh, của tranh ảnh minh họa, chưa kể đến vô số tàn dư của những nghi lễ giao tiếp, khiến cho việc thiết lập khoa học ký hiệu học trở nên cấp thiết hơn bao giờ hết. Trong một ngày chúng ta bắt gặp bao nhiêu trường hợp thật sự *không có ý nghĩa biểu đạt*? Rất ít, đôi khi chẳng có trường hợp nào. Tôi đang đứng ở đấy, trước biển khơi: dĩ nhiên nó chẳng mang thông điệp nào cả. Nhưng trên bãi biển, bao thứ mang tính ký hiệu học! Những lá cờ, những khẩu hiệu, những biển hiệu, những áo quần, kể cả une bruniture, đều là các thông điệp đối với tôi. (Chú thích của Roland Barthes).

Mấy thuật ngữ có cùng từ nguyên *signe, le signifiant, le signifié, signifier, signification* lâu nay có nhiều cách dịch khác nhau, giới ngôn ngữ học ở nước ta chưa thật thống nhất, tôi tạm dịch lần lượt là *ký hiệu, cái biểu đạt, cái được biểu đạt, biểu đạt, sự biểu đạt*.

Sens.

Trong tiếng Pháp, ngoài từ “langue” chỉ ngôn ngữ nào đấy (chẳng hạn tiếng Pháp, tiếng Việt...) còn có từ “langage” chỉ hoạt động của lời nói, nhiều khi người ta cũng dịch là “ngôn ngữ”. Khi cần thiết, trong bản dịch tôi để nguyên ngữ trong ngoặc đơn.

Khái niệm *từ ngữ* (mot) là một trong những khái niệm bị tranh cãi nhiều nhất trong ngôn ngữ học.
Tôi giữ lại khái niệm ấy cho giản tiện (Chú thích của Roland Barthes).

Sigmund Freud (1856-1939): Bác sĩ tâm thần Áo gốc Do Thái.

Jean Genet (1910-1986): Nhà văn Pháp.

Tel Quel, II, tr. 191 (Chú thích của Roland Barthes).

Ésope (Thế kỷ VI tr.CN): Nhà ngụ ngôn Hy Lạp.

Phèdre (15 tr.CN-50 sau CN): Nhà ngụ ngôn La Mã.

Attribut.

Latin/Latinité = Basque/Basquité (Chú thích của Roland Barthes).

Nguyên văn: ubiquité (có mặt khắp nơi).

Nguyên văn: alibi; thuật ngữ về luật, nghi phạm đưa ra chứng cứ là mình có mặt ở nơi khác khi vụ việc xảy ra.

Tôi nói: bên Tây Ban Nha, bởi vì ở Pháp, lớp tiểu tư sản đã làm nở rộ cả một nền kiến trúc “huyền thoại” về nhà gỗ xứ Basque (Chú thích của Roland Barthes).

Nguyên văn: Basquité.

Nguyên văn: arrêt, vừa có nghĩa là sự dừng lại, vừa có nghĩa là lời nghị án.

Trong tiếng Pháp, *aimable* là đáng yêu, *aime* là yêu.

Về phương diện đạo đức học, điều lẩn tránh trong huyền thoại chính là hình thức của nó có lý do khơi gợi. Bởi nếu như có ngôn ngữ “lành mạnh”, thì đó là nhờ tính chất vô đoán của ký hiệu. Điều ngán ngấm ở huyền thoại là phải nhờ đến một bản chất tự nhiên giả tạo, đó là cái xa xỉ của những hình thức biểu đạt, như trong những đồ vật kia chúng khoắc cho sự hữu dụng của chúng vẻ bề ngoài tự nhiên, ý định cứ muốn làm cho sự biểu đạt thành nặng nề bởi cả sự bảo lãnh của tự nhiên gây nên thứ cảm giác ghê tởm: huyền thoại phong phú thái quá, và cái thái quá chính là lý do khơi gợi của nó. Sự ngán ngấm ấy tôi cũng cảm thấy trước các loại nghệ thuật không muốn lựa chọn giữa cái *physis* và cái *anti-physis*, nên sử dụng cái trước như lý tưởng và cái sau như phần dành dụm. về phương diện đạo đức học mà nói, có một cái gì dễ tiện khi chơi giỡn trên hai cái đó. (Chú thích của Roland Barthes).

Sự tự do vận dụng là vấn đề không thuộc lĩnh vực ký hiệu học; nó tùy thuộc vào tình huống cụ thể của chủ thể. (Chú thích của Roland Barthes).

Chúng ta tiếp nhận việc xưng danh của con sư tử như một *thí dụ* thuần túy về ngữ pháp tiếng Latin, bởi vì, *với tư cách những người lớn*, chúng ta ở vào cương vị sáng tạo ra nó. Rồi tôi sẽ trở lại vấn đề giá trị của văn cảnh trong sơ đồ huyền thoại ấy. (Chú thích của Roland Barthes).

Mode impératif.

Mode subjonctif.

Mode indicatif.

Thơ ca cổ điển, trái lại, có lẽ là hệ thống hết sức có tính huyền thoại, bởi vì nó áp đặt vào nghĩa một cái được biểu đạt bổ sung, đó là *tính cân đối*. Thể thơ alexandrin, chẳng hạn, có giá trị vừa như nghĩa của một diễn ngôn, vừa như cái biểu đạt của một tổng thể mới, đó là sự biểu đạt thơ ca của nó. Thành tựu, nếu có, là nhờ ở mức độ phối hợp rõ ràng của hai hệ thống. Như ta thấy, vấn đề hoàn toàn không phải là sự hài hoà giữa nội dung và hình thức, mà là sự thẩm thấu *tài hoa* của một hình thức vào một hình thức khác. Tôi hiểu *tài hoa* là sự phối hợp hết sức tài tình các phương tiện. Do một sai lầm đã có từ lâu đời mà giới phê bình lẫn lộn *nghĩa* (sens) với *nội dung* (fond). Ngôn ngữ (langue) xưa nay chẳng qua chỉ là một hệ thống các hình thức, *nghĩa* (sens) là một hình thức. (Chú thích của Roland Barthes).

Nguyên văn infrasignification.

Ta bắt gặp lại ở đây *nghĩa*, theo Sartre hiểu, như là tính chất tự nhiên của các sự vật, tính chất ấy ở ngoài hệ thống ký hiệu (*Saint-Genet*, tr. 283). (Chú thích của Roland Barthes).

Le Degré zéro de l'écriture (1953): Tác phẩm của Roland Barthes.

Văn phong, ít ra theo như tôi đã xác định, không phải là một hình thức, nó không phụ thuộc vào một sự phân tích Văn chương về phương diện ký hiệu học. Thực ra, văn phong là một thực thể luôn luôn bị đe dọa hình thức hoá: trước hết, nó rất có thể thoái hoá thành lối viết: có một lối-viết-Malraux, và ở chính ngay Malraux. Và rồi, văn phong rất có thể trở thành một ngôn ngữ riêng biệt, ngôn ngữ mà nhà văn sử dụng *cho bản thân mình và cho chỉ riêng mình*; văn phong lúc đó là một thứ huyền thoại duy ngã, là ngôn ngữ mà nhà văn tự nói với mình; ta hiểu rằng ở mức độ đông kết ấy, văn phong đòi hỏi một sự giải mã, một sự phê bình sâu sắc. Các công trình của J.P. Richard là một thí dụ về sự phê bình cần thiết ấy đối với các văn phong. (Chú thích của Roland Barthes).

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879): Kiến trúc sư và nhà văn Pháp.

Hình thức giả định, bởi vì chính nhờ cách ấy mà tiếng Latin thể hiện “văn phong hoặc diễn ngôn gián tiếp”, công cụ giải hoặc tuyệt vời. (Chú thích của Roland Barthes).

“Chủ nghĩa tư bản bị lên án là làm giàu cho công nhân”, tờ *Match* nói với chúng ta. (Chú thích của Roland Barthes).

Nguyên văn: *Ex-nomination*.

Từ ngữ “chủ nghĩa tư bản” không phải là điều cấm kỵ về phương diện kinh tế, nó là điều cấm kỵ về phương diện hệ tư tưởng: nó không thể xâm nhập vào từ vựng của những biểu hiện tư sản. Cần phải ở Ai Cập của Farouk mới có được phiên toà kết án đích danh một can phạm về “những âm mưu chống chủ nghĩa tư bản”. (Chú thích của Roland Barthes).

Giai cấp tư sản chẳng bao giờ dùng từ “giai cấp vô sản” là một huyền thoại nổi tiếng của cánh tả, trừ trường hợp có lợi khi hình dung giai cấp vô sản bị đảng cộng sản dẫn đi sai đường lạc lối. (Chú thích của Roland Barthes).

Đáng chú ý là những kẻ chống đối giai cấp tư sản về đạo đức (hoặc mỹ học) phần lớn vẫn đứng vững, nếu không thậm chí gắn bó với những quyết định chính trị của giai cấp ấy. Ngược lại, những kẻ chống đối giai cấp tư sản về chính trị lại chẳng quan tâm lên án sâu sắc những biểu hiện của nó: thậm chí họ còn thường đi đến chỗ chia sẻ những biểu hiện ấy. Việc ngừng công kích này có lợi cho giai cấp tư sản, khiến nó có thể làm nhòa tên của nó đi. Và chẳng giai cấp tư sản lẽ ra chỉ được hiểu mình như sự tổng hợp của những quyết định và những biểu hiện của mình. (Chú thích của Roland Barthes).

Ở đây có thể có những hình tượng “hỗn loạn” của con người bị bỏ rơi (Ionesco chẳng hạn). Điều đó chẳng hề làm sút mẻ sự yên ổn của các Bản chất. (Chú thích của Roland Barthes).

Kích thích điều tưởng tượng tập thể luôn luôn là mưu toan phi nhân, không những vì mơ mộng đem bản chất hoá cuộc sống thành số mệnh, mà còn vì mơ mộng thì căn cỗi và vì nó bảo lãnh cho sự thiếu vắng. (Chú thích của Roland Barthes).

“Nếu mọi người và thân phận của họ hiện ra đảo ngược trong cả hệ tư tưởng như trong một buồng tối, hiện tượng ấy bắt nguồn từ quá trình sống lịch sử của họ...” Marx, *Hệ tư tưởng Đức*, I. tr. 157.
(Chú thích của Roland Barthes).

Physis, anti-physis, pseudo-physis: Các khái niệm này, thường được in nghiêng trong văn bản, có thể tạm dịch là cái tự nhiên, cái phản-tự nhiên, cái giả-tự nhiên.

Nguyên văn: préfixe.

Có lẽ người ta có thể thêm nguyên tắc ánh sáng của nhân loại huyền thoại vào cái nguyên tắc nhục dục của con người theo Freud. Tất cả tính chất nhập nhằng của huyền thoại là đây: ánh sáng ấy cũng sáng tối (Chú thích của Roland Barthes).

Xem Marx và thí dụ về cây anh đào. *Hệ tư tưởng Đức*, I, tr. 161. (Chú thích của Roland Barthes).

Xem bài *Lục địa bị đánh mất* (Chú thích của Roland Barthes).

Nguyên văn: d'une façon transitive.

Nguyên văn: rapport intransitif.

Đáng lưu ý là chủ nghĩa Khrouchtchev tự xem mình không phải là sự thay đổi về chính trị, mà chủ yếu và duy nhất chỉ là *sự chuyển đổi ngôn ngữ*. Chuyển đổi cũng không trọn vẹn nữa, vì Khrouchtchev đã làm mất uy tín Staline, ông ta đã không giải thích Staline; ông ta đã không tái chính trị hoá Staline. (Chú thích của Roland Barthes).

Ngày nay chính người dân thuộc địa gánh chịu đầy đủ thân phận về đạo đức và chính trị mà Marx miêu tả là thân phận của người vô sản. (Chú thích của Roland Barthes).

Nguyên văn: micro-climat.

Phần công chúng của báo căn cứ vào mức sống (*Le Figaro*, 12 tháng Bảy 1955): cứ 100 người mua, ở thành phố, thì 53 người có một chiếc ô tô, 49 người có một phòng tắm, v.v., trong khi mức sống trung bình của người dân Pháp như sau: ô tô: 22%, phòng tắm: 13%. Sức mua của độc giả tờ *Match* là cao, nghiên cứu công bố ấy về phương diện huyền thoại học cho phép tiên đoán điều đó. (Chú thích của Roland Barthes).

Marx: “... chúng ta phải quan tâm đến lịch sử ấy, bởi vì hệ tư tưởng rút lại, hoặc là quan niệm sai lầm về lịch sử ấy, hoặc là *lờ hững lịch sử ấy đi*.” *Hệ tư tưởng Đức*, I, tr. 253. (Chú thích của Roland Barthes).

Marx: "... điều khiến họ trở thành những đại diện cho giai cấp tiểu tư sản, là ở chỗ trí tuệ của họ, ý thức của họ không vượt khỏi các giới hạn mà giai cấp ấy tự vạch ra cho những hoạt động của mình." (18 tháng *Sương mù*). Gorki thì nói: kẻ tiểu tư sản, đó là kẻ đã cho mình là hơn cả. (Chú thích của Roland Barthes).

Nguyễn văn: *Esquisse d'une théorie des émotions* (1938).

Nguyên văn: *dégagées*, đối lập với *engagées* (dấn thân).

Đó không phải chỉ là người ta tách ra khỏi công chúng, mà đôi khi cũng là tách ra khỏi chính đối tượng của huyền thoại. Để giải hoặc Tuổi thơ thì sẽ, chẳng hạn, có thể nói tôi đã phải *thiếu tin tưởng* ở cô bé Minou Drouet. Do cái huyền thoại khổng lồ người ta vây chặt lấy em, tôi đã phải coi như không biết khả năng có thể em là cô bé dịu dàng, cởi mở. Nói xấu một cô bé chẳng bao giờ là tốt. (Chú thích của Roland Barthes).

Louis de Saint Just (1767-1794): Chính trị gia Pháp.

Nguyên văn: Idéologisme (tiếng Anh: Ideologism; tiếng Trung: ý thức hình thái chủ nghĩa).

Georg Lukács (1885-1971): Triết gia Hungary.

Đôi khi, chính ngay ở đây, trong các huyền thoại học ấy, tôi đã dùng mảnh khoé: cứ phải nói mãi đến sự bay hơi của hiện thực, tôi đã tô đậm nó một cách thái quá, đã đem lại cho nó độ đậm đặc lạ lùng, thích thú đối với bản thân tôi, tôi đã tiến hành một số phân tâm học thực thể những đối tượng huyền thoại. (Chú thích của Roland Barthes).

Table of Contents

[Những huyền thoại](#)

[Lời Nói Đầu](#)

[Lời Tựa](#)

[1. Những huyền thoại](#)

[Nơi người ta đấu vật*](#)

[Diễn viên của ảnh viện Harcourt](#)

[Những người La Mã trên màn ảnh](#)

[Nhà văn đi nghỉ hè](#)

[Chuyến du ngoạn trên biển của Dòng máu Xanh*](#)

[Lỗi phê bình cam và mù](#)

[Các loại xà phòng và bột giặt](#)

[Người nghèo và người Vô sản](#)

[Cư dân trên Sao Hoả](#)

[Thao tác Astra](#)

[Các lứa đôi](#)

[Dominici hay thắng lợi của Văn chương](#)

[Hình ảnh tu sĩ Pierre](#)

[Tiểu thuyết và Con cái](#)

[Đồ chơi](#)

[Paris đã không bị ngập lụt](#)

[Bichon ở xứ Da Đen](#)

[Một người thợ dễ thương](#)

[Gương mặt Nàng Garbo*](#)

[Mãnh liệt mà thư thái](#)

[Rượu vang và sữa](#)

[Bít tết và khoai tây rán](#)

[Nautilus và Con tàu say](#)

[Quảng cáo về chiều sâu](#)

[Mấy câu nói của ông Poujade](#)

[Adamov và ngôn ngữ](#)
[Bộ óc của Einstein](#)
[Người-phóng](#)
[Racine là Racine](#)
[Billy Graham ở Trường đua xe đạp mùa đông](#)
[Vụ án Dupriez](#)
[Những bức ảnh gây sốc](#)
[Hai huyền thoại về nền Sân khấu Trẻ](#)
[Cuộc đua xe đạp Vòng quanh nước Pháp như bản anh hùng ca](#)
[Sách Hướng dẫn Du lịch Xanh](#)
[Nữ ký giả nhìn thấu](#)
[Nghệ thuật trang trí món ăn](#)
[Chuyến du hành đường biển của “Batory”](#)
[Kẻ sử dụng bãi công](#)
[Ngữ pháp Phi châu](#)
[Lỗi phê bình Chẳng-Chẳng](#)
[Thoát y vũ](#)
[Chiếc xe Citroën mới](#)
[Văn chương như của Minou Drouet](#)
[Ảnh tranh cử](#)
[Lục địa bị đánh mất](#)
[Thuật chiêm tinh](#)
[Nghệ thuật thanh nhạc tư sản](#)
[Chất dẻo](#)
[Đại gia đình loài người](#)
[Ở rạp tạp kỹ](#)
[Trà hoa nữ](#)
[Poujade và các nhà trí thức](#)

[2. Huyền thoại, ngày nay.](#)

[Huyền thoại là một Ngôn từ](#)
[Huyền thoại như hệ thống ký hiệu](#)
[Hình thức và khái niệm](#)

Sự biểu đạt

Đọc và giải mã huyền thoại

Huyền thoại như ngôn ngữ bị đánh cắp

Giai cấp tư sản như công ty vô danh

Huyền thoại là ngôn từ phi chính trị hoá

Huyền thoại, ở phe tả

Huyền thoại, ở phe hữu

Sự cần thiết và các hạn chế của huyền thoại học