

LỊCH SỬ VĂN HỌC NHƯ LÀ SỰ THÁCH THỨC ĐỐI VỚI KHOA HỌC VĂN HỌC*

Hans Robert Jauss

Huỳnh Văn dịch (Trường ĐH Văn Hiến)

VanHV@vhu.edu.vn

Ngày nhận bài: 21/9/2015; Ngày duyệt đăng: 24/9/2015

VI. *Phương pháp mỹ học tiếp nhận không những cho phép nắm bắt được ý nghĩa và hình thức của tác phẩm văn học trong sự phát triển lịch sử của sự hiểu nó. Nó cũng còn đòi hỏi đưa từng tác phẩm riêng rẽ vào trong “dãy văn học” của nó để nhận ra được vị trí và ý nghĩa lịch sử trong mối quan hệ kinh nghiệm của văn học. Trong bước đi từ lịch sử tiếp nhận các tác phẩm đến lịch sử sự kiện của văn học thì lịch sử này thể hiện ra như một tiến trình mà ở đó sự tiếp nhận tiêu cực của người đọc và của nhà phê bình biến thành sự tiếp nhận tích cực và sự sản xuất mới của tác giả, hay là - để nói cách khác - tác phẩm tiếp theo giải quyết những vấn đề hình thức và đạo đức mà tác phẩm trước để lại và lại có thể đề ra những vấn đề mới.*

Làm thế nào để một tác phẩm riêng rẽ, mà khoa văn học sử theo chủ nghĩa thực chứng đã xác định vào dãy biên niên sử và do đó hời hợt hóa thành “sự thực”, lại có thể được đưa trở lại vào trong mối quan hệ nối tiếp lịch sử và như vậy được hiểu như là “sự kiện”? Lý thuyết của trường phái hình thức muốn giải quyết vấn đề này - như đã đề cập - bằng nguyên lý “tiến triển văn học”, theo đó tác phẩm mới xuất hiện trên cái nền của những tác phẩm trước đó hay những tác phẩm cạnh tranh, mà với tính cách là hình thức thành công nó đạt được “đỉnh cao” của một thời kỳ văn học, ngay sau đó được tái sản xuất và như thế liên tục được tự động hóa, để cuối cùng, nếu hình thức tiếp theo thành tựu được, sẽ tiếp tục sống lay lắt trong đời sống văn học thường nhật như là một thể loại đã cũ mòn. Nếu ta phân tích và mô tả một thời kỳ văn học theo cái chương trình mà cho đến giờ chưa hề được thực hiện này⁵⁵, ta sẽ chờ đợi một cách trình bày có lẽ sẽ vượt trội hơn lối trình bày của khoa viết lịch sử văn học truyền thống trên nhiều phương diện. Nó có lẽ sẽ liên kết lại với nhau những dây khép kín đứng rời rạc bên cạnh nhau và quá lăm được viên lại bằng một lược đồ về lịch sử chung,

tức là: những dây tác phẩm của một tác giả, của một trường phái cũng như các dây của những thể loại khác nhau, và phát hiện ra mối quan hệ tiến hóa tương hỗ của các chức năng và hình thức⁵⁶. Những tác phẩm nổi trội lên, tương ứng nhau và thay thế nhau sẽ xuất hiện như là nhân tố của một tiến trình không còn cần phải được xây dựng nhằm vào một đích đến nào, bởi nó, với tính cách là *sự tự sản sinh biện chứng của những hình thức mới*, không cần đến một học thuyết mục đích nào. Hơn thế tính năng động riêng đã được nhìn thấy như vậy của sự tiến triển văn học còn giải thoát khỏi thể khó xử của những tiêu chí lựa chọn: điều quan trọng ở đây là tác phẩm với tính cách là hình thức mới trong dãy văn học, chứ không phải là sự tự sản sinh của những hình thức, những biện pháp nghệ thuật và những thể loại đã sa sút đang lùi về phía sau cho đến khi nó lại được làm cho có thể “cảm thụ” được bởi một nhân tố mới của sự tiến triển. Cuối cùng thì trong phác thảo của chủ nghĩa hình thức về một lịch sử văn học được hiểu như là sự “tiến triển” và chống lại cái nghĩa thông thường của khái niệm này nó loại trừ mọi tiến trình có tính hướng đích, một tiến trình mà tính lịch sử của một tác phẩm đồng nghĩa với tính nghệ thuật của nó: ý nghĩa “tiến triển” và đặc điểm của một hiện tượng văn học có tiền đề - không khác với câu nói rằng tác phẩm nghệ thuật được cảm thụ trên cái nền của các tác phẩm nghệ thuật khác - là sự cách tân với tính cách là dấu hiệu quyết định⁵⁷.

Tất nhiên lý thuyết của chủ nghĩa hình thức về sự “tiến triển văn học” là một trong những thể nghiệm có ý nghĩa nhất đối với sự đổi mới lịch sử văn học. Nhận thức cho rằng những thay đổi lịch sử cũng diễn ra trong lĩnh vực văn học bên trong một hệ thống, việc chức năng hóa có tính chất thử nghiệm sự phát triển của văn học và không phải là cuối cùng cả lý thuyết về sự tự động là những thành tựu cần nắm giữ cho dù việc tiêu chí hóa phiên diện sự thay đổi đòi hỏi

* Tiếp theo và hết. Xin xem từ *Tạp chí Khoa học Đại học Văn Hiến* số 9 (tháng 11/2015) và số 10 (tháng 02/2016).

phải được sửa chữa. Sự phê bình đã chỉ ra quá đủ những điểm yếu của lý thuyết tiến triển của chủ nghĩa hình thức: rằng sự đối lập thuần túy hay sự biến đổi thẩm mỹ là không đủ để giải thích sự phát triển của văn học, rằng câu hỏi về khuynh hướng của sự biến đổi của các hình thức văn học vẫn còn đó chưa được trả lời, rằng chỉ sự cách tân không thôi không làm nên tính nghệ thuật và rằng mối quan hệ giữa sự tiến triển của văn học và sự thay đổi của xã hội chỉ bằng sự phủ nhận nó không thôi thì không thể giải quyết được⁵⁸. Trả lời cho câu hỏi cuối cùng là luận điểm VIII của tôi, và vấn đề của những câu hỏi khác đòi hỏi lý thuyết văn học có tính chất mô tả của các nhà hình thức, xét về mặt mỹ học tiếp nhận, phải được mở ra chiều kích của kinh nghiệm lịch sử, cái chiều kích cũng phải bao hàm cả chỗ đứng lịch sử của người quan sát cũng như nhà văn học sử hiện tại.

Việc mô tả sự tiến triển của văn học như là cuộc đấu tranh không ngừng nghỉ giữa cái mới với cái cũ hay như là sự đối thay của sự quy tắc hóa và tự động hóa các hình thức đã thu ngắn tính lịch sử văn học vào tính hiện tại một chiều kích của sự thay đổi của nó và giới hạn việc hiểu lịch sử vào sự cảm nhận nó. Những thay đổi của dãy văn học sẽ chỉ trở thành một hệ quả lịch sử nếu sự đối lập giữa hình thức cũ và hình thức mới cũng cho phép nhận thấy được sự trung giới đặc trưng của nó. Sự trung giới này, bao quát cả bước đi từ hình thức cũ sang hình thức mới trong sự tác động qua lại của tác phẩm và tiếp nhận (công chúng, nhà phê bình, nhà sản xuất mới) cũng như giữa sự kiện quá khứ và sự tiếp nhận dần dần, có thể được nắm bắt trong vấn đề hình thức cũng như nội dung, “vấn đề mà mỗi tác phẩm nghệ thuật đặt ra và để lại với tính cách là tầm cho “những giải pháp” có thể có sau nó”⁵⁹. Sự mô tả thuần túy cấu trúc đã thay đổi và biện pháp nghệ thuật mới của một tác phẩm không tất yếu dẫn đến vấn đề này và như thế cũng không dẫn đến chức năng của nó trong dãy lịch sử. Để xác định điều này, tức là để nhận thức được vấn đề được đề lại mà tác phẩm mới trong dãy lịch sử là câu trả lời thì người giải thích phải đưa kinh nghiệm của mình vào, bởi vì tầm quá khứ của hình thức cũ và hình thức mới, của vấn đề và giải pháp chỉ có thể được nhận thức trở lại trong sự trung giới tiếp theo của nó, ở tầm hiện tại của tác phẩm được tiếp nhận. Lịch sử văn học xem như là sự “tiến triển”

của văn học có tiền đề là tiến trình lịch sử của sự tiếp nhận và sản xuất thẩm mỹ cho đến tận thời hiện tại của người quan sát như là tiền đề của sự trung giới của tất cả những đối lập hình thức hay những “chất lượng khác biệt”⁶⁰.

Việc đặt cơ sở mỹ học tiếp nhận mà qua đó không chỉ trả lại cho sự “tiến triển văn học” cái khuynh hướng đã bị đánh mất, chừng nào chỗ đứng của nhà văn học sử trở thành điểm hội tụ - chứ không phải là mục đích! - của tiến trình. Nó cũng khai mở cái nhìn vào chiều sâu thời đại của kinh nghiệm văn học bằng cách nó cho phép nhận thức được khoảng cách biến đổi giữa ý nghĩa hiện thời và ý nghĩa tiềm tàng của một tác phẩm văn học. Như thế là có ý nói rằng tính nghệ thuật của một tác phẩm, mà tiềm năng nghĩa của nó đã bị chủ nghĩa hình thức lược quy vào sự cách tân với tính cách là tiêu chí giá trị duy nhất, hoàn toàn không phải luôn luôn được cảm nhận ngay tức thì trong cái tầm của sự xuất hiện đầu tiên của nó, chưa nói đến là nó có thể bị rút kiệt trong sự đối lập thuần túy giữa hình thức cũ và hình thức mới. Khoảng cách giữa sự cảm nhận hiện tại đầu tiên một tác phẩm và ý nghĩa tiềm tàng của nó, hay nói cách khác: sự kháng cự của tác phẩm mới đối với tầm đón đợi của công chúng đầu tiên của nó có thể lớn đến mức làm cho nó phải cần đến một tiến trình lâu dài để lấy lại cái mà trong tầm đầu tiên đã không được đón đợi, không có thể sử dụng. Ở đây có thể xảy ra việc là cái nghĩa tiềm tàng của tác phẩm có thể không được biết đến thật lâu cho đến khi “sự tiến triển của văn học” cùng với sự hiện tại hóa một hình thức mới hơn đạt được một tầm đón đợi cho phép tìm thấy lỗi tiếp cận để hiểu cái hình thức cũ đã không được nhận biết. Như vậy thơ bí hiểm của Mallarmé và trường phái của ông mới chuẩn bị cơ sở cho sự quay trở lại với thơ ca Barock từ lâu vốn không được coi trọng và vì thế mà bị lãng quên và đặc biệt cho việc giải thích mới về mặt triết học và “tái sinh” cho Gongora*. Thí dụ cho việc làm thế nào một hình thức văn học mới có thể mở ra lỗi tiếp cận đối với văn chương đã bị lãng quên có thể kể ra hàng loạt; trong đó có cái được gọi là “văn học thời phục hưng” - gọi là vì nghĩa của từ gọi lên cảm giác về sự tự trở lại và thường làm cho không nhận thấy rằng truyền thống văn học không tự thân truyền lại, tức là một quá khứ văn học chỉ có thể quay trở lại, nếu ở đâu có một

* Luis de Gongora y Argote (1561-1627) là nhà thơ và nhà viết kịch người Tây Ban Nha thời Barock, người khởi xướng và đại diện chính của khuynh hướng thơ “bí hiểm” được gọi là Culturismo (Người dịch).

sự tiếp nhận mới đưa nó quay trở lại với hiện tại, dù cho một thái độ thẩm mỹ đã thay đổi hấp thu cái quá khứ trong sự nắm bắt mong muốn, dù cho từ nhân tố mới của sự tiến triển văn học chiếu rọi một ánh sáng không được chờ đợi lên văn chương đã bị lãng quên, nó làm cho tìm thấy được trong nó một cái gì đó, cái mà người ta trước đây không thể tìm thấy trong nó⁶¹.

Như vậy cái mới không phải chỉ là một phạm trù *thẩm mỹ*. Vấn đề không phải là các nhân tố trong sự cách tân, sự ngạc nhiên, sự xếp lại nhóm, sự lạ hóa mà lý thuyết của chủ nghĩa hình thức cấp cho nó cái ý nghĩa duy nhất. Cái mới cũng còn trở thành một phạm trù *lịch sử*. Nếu sự phân tích văn học theo lịch đại được đẩy tiếp đến vấn đề là nhân tố lịch sử nào mới thực sự làm cho cái mới của một hiện tượng văn học trở thành mới, trong chừng mực nào cái mới này đã có thể cảm nhận được trong giờ phút lịch sử của sự xuất hiện của nó, khoảng cách nào, con đường nào hay đường vòng nào của việc hiểu đòi hỏi sự phục hồi nội dung của nó, và liệu nhân tố của việc hiện tại hóa hoàn toàn của nó có sức mạnh tác động đến mức là nó đã có thể thay đổi triển vọng đối với cái cũ và như vậy đã có thể thay đổi sự quy tắc hóa quá khứ văn học⁶². Dưới ánh sáng này thì mối quan hệ của lý thuyết thơ ca và thực tiễn sản xuất thẩm mỹ thể hiện ra như thế nào, thì đã được thảo luận trong một mối quan hệ khác⁶³. Chắc chắn những khả năng của việc xâm nhập vào nhau của sản xuất và tiếp nhận trong sự biến đổi lịch sử của thái độ thẩm mỹ còn lâu mới cạn kiệt với những điều trình bày này. Ở đây nó chủ yếu cần làm rõ là một sự xem xét văn học theo lịch đại có thể dẫn đến chiều kích nào, một sự trình bày không hề muốn bằng lòng với việc coi một dãy đồng đại những “sự thực” văn học đã là hiện tượng lịch sử của văn học.

VII. Những kết quả đã đạt được trong khoa ngôn ngữ học với việc phân biệt và liên kết giữa sự phân tích theo lịch đại và đồng đại cũng tạo cơ hội khắc phục cách xem xét mà cho đến nay thông thường vẫn thuần theo lịch đại trong lịch sử văn học. Nếu như quan điểm lịch sử tiếp nhận với những thay đổi thái độ thẩm mỹ luôn luôn vấp phải mối quan hệ chức năng giữa việc hiểu những tác phẩm mới với ý nghĩa của những tác phẩm cũ, thì cũng phải có thể thông qua một nhân tố của sự phát triển đặt một nhát cắt đồng đại để phân định sự đa dạng khác chất của những tác phẩm đồng thời thành các cấu trúc

tương đương, đối lập và theo thứ bậc và như vậy phát hiện ra một hệ tham chiếu bao trùm của văn học của một khoảnh khắc lịch sử. Qua đó cho phép phát triển nguyên tắc trình bày của một lịch sử văn học mới, nếu như các bước tiến tiếp theo trong cái trước đó và cái sau đó của cái lịch đại được xếp đặt theo cách là chúng phản ứng lại sự thay đổi cấu trúc văn học trong những thời khắc tạo thời đại của nó.

Rõ ràng Siegfried Kracauer đã nghi ngờ một cách hết sức mạnh mẽ cái ưu thế của cách xem xét theo lịch đại trong cách biên soạn lịch sử. Công trình nghiên cứu của ông *Time and History*⁶⁴ phân bác yêu sách của cách biên soạn lịch sử phổ quát (General History) là làm cho có thể nắm bắt được những sự kiện của tất cả các lĩnh vực đời sống trong môi trường đồng nhất của thời kỳ biên niên sử như là một quá trình thống nhất, cô đúc lại trong mỗi một thời khắc lịch sử. Sự nhận thức lịch sử này, vốn luôn trong uy thế của khái niệm “tinh thần khách quan” của Hegel, có tiền đề là tất cả những gì xảy ra đồng thời đều ghi đậm dấu ấn ý nghĩa của thời điểm ấy như nhau, và do vậy đã che đậy sự không đồng thời có thực của cái đồng thời⁶⁵. Bởi vì sự đa dạng phong phú của các sự kiện của một thời điểm lịch sử mà nhà lịch sử phổ quát tin rằng đã hiểu được nó như là sự biểu lộ của một nội dung thống nhất, thì trong thực tế lại là thời điểm của những khúc quanh thời đại hoàn toàn khác nhau, chịu sự quy định bởi quy luật của lịch sử riêng (Special History) của chúng⁶⁶, giống như ở những hiện tượng giao thoa của các “lịch sử” khác nhau của nghệ thuật, của luật pháp, của kinh tế hay lịch sử chính trị và tiếp tục trực tiếp nổi rõ lên: “the shaped times of the diverse areas overshadow the uniform flow of time. Any historical period must therefore be imagined as a mixture of events which emerge at different moments of their own time” [những thời điểm hình thành của những lĩnh vực khác nhau đã che khuất sự đồng dạng của thời gian. Bất kỳ giai đoạn lịch sử nào vì thế cũng phải được hình dung như một sự pha trộn của những sự kiện nổi lên tại những thời điểm khác nhau của thời kỳ của chúng]⁶⁷.

Ở đây không đặt vấn đề là liệu cái kết quả nghiên cứu này có giả định một sự không bền chặt đầu tiên của lịch sử vốn làm cho sự bền chặt của lịch sử chung luôn luôn hình thành lên từ nhân quan và sự trình bày tạo lập sự thống nhất của nhà viết sử, và liệu sự ngờ vực triệt để đối

với “lý trí lịch sử”, mà Kracauer xuất phát từ lý luận đa nguyên của tiến trình thời gian biên niên sử và hình thái học, có tiếp tục đưa đến sự đối nghịch cơ bản giữa cái chung và cái đặc thù trong lịch sử hay không, thì trong thực tế ngày nay lịch sử phổ quát vẫn chứng tỏ là không chính đáng về mặt triết học. Đối với lĩnh vực văn học có thể nói được một cách chắc chắn rằng cách nhìn của Kracauer vào trong sự “cùng tồn tại của cái đồng thời và cái không đồng thời”⁶⁸ hoàn toàn xa lạ với việc làm cho nhận thức lịch sử rơi vào thế khó xử, hơn thế lại còn làm cho nhìn rõ được sự tất yếu và khả năng phát hiện ra chiều kích lịch sử của những hiện tượng văn học trong những nhất cắt đồng đại. Bởi vì từ cách nhìn này sẽ dẫn đến kết quả là sự hư cấu biên niên sử của tất cả những hiện tượng đồng thời của giây phút biểu lộ không có gì phù hợp với tính lịch sử của văn học cũng như sự hư cấu hình thái học về một dãy văn học đồng nhất, trong đó tất cả các hiện tượng nối tiếp nhau chỉ tuân theo những quy luật nội tại. Lỗi xem xét thuần túy theo lịch đại, cho dù nó có khả năng giải thích những biến đổi trong lịch sử thể loại theo logic nội tại về sự cách tân và tự động hóa, vấn đề và giải pháp, nó cũng chỉ đi được vào chiều kích lịch sử đích thực nếu nó phá vỡ được cái quy tắc hình thái học, đối chiếu tác phẩm có ý nghĩa lịch sử tác động với những phần đã chìm khuất về mặt lịch sử, có tính chất quy ước của thể loại và không bỏ qua mối quan hệ của nó với môi trường văn học mà trong đó bên cạnh những tác phẩm của các thể loại khác nó phải vượt qua. Tính lịch sử của tác phẩm văn học xuất hiện chính là vào những điểm cắt của lịch đại và đồng đại. Như vậy thì cũng phải có thể làm cho nắm bắt được tầm văn học của một thời khắc lịch sử nhất định như là hệ thống đồng đại mà liên hệ với nó văn học xuất hiện đồng thời có thể được tiếp nhận về mặt lịch đại trong mối tương quan của sự không đồng thời, tác phẩm có thể được tiếp nhận là cập thời hay không cập thời, là mới, là hôm qua hay lưu niên, là quá sớm hay quá muộn⁶⁹. Bởi vì nếu văn học xuất hiện đồng thời - nhìn trên phương diện mỹ học sản xuất - phân rã ra thành sự phong phú đa dạng của sự không đồng thời, tức là của những tác phẩm ghi dấu ấn của những thời điểm khác nhau của “shaped time” của thể loại của chúng (giống như bầu trời sao có vẻ như hiện thời thì nhìn theo thiên văn học lại chia tách thành những điểm của những khoảng cách thời

đại khác nhau), thì sự đa dạng này của những hiện tượng văn học - nhìn theo mỹ học tiếp nhận - đối với công chúng đang cảm nhận chúng và liên hệ chúng với nhau như những tác phẩm của thời hiện tại của họ, sẽ hợp lại thành sự thống nhất của một tầm chung và tạo nghĩa của những đón đợi, những hồi tưởng và những tiên đoán văn học.

Vì mỗi một hệ thống đồng đại phải hàm chứa cả quá khứ của nó và tương lai của nó như là những yếu tố cấu trúc không thể tách rời⁷⁰, nên nhất cắt đồng đại thông qua sự sản xuất văn học của một thời điểm văn học tất yếu bao hàm những nhất cắt tiếp theo trong cái trước đó và cái sau đó của chiều lịch đại. Ở đây, tương tự như lịch sử ngôn ngữ, cũng sẽ tạo ra những yếu tố cố định và những yếu tố biến đổi, những yếu tố cho phép định vị như là những chức năng hệ thống. Bởi vì cả văn học cũng có một loại ngữ pháp hay cú pháp với những mối quan hệ tương đối bền vững: cơ cấu của những thể loại truyền thống và không được quy tắc hóa, của các phương thức diễn đạt, của các kiểu loại phong cách và những hình tượng tu từ; ngược với cơ cấu đó là lĩnh vực biến đổi mạnh hơn của một cú pháp: các chủ đề văn học, các cổ mẫu, các tượng trưng, và các ẩn dụ. Vì vậy người ta có thể thử lập ra cho văn học một dạng đồng dạng với cái mà Hans Blumenberg từng đòi hỏi đối với lịch sử triết học, đã giải thích qua thí dụ của sự biến chuyển thời đại và đặc biệt của mối quan hệ nối tiếp của thần học Kitô giáo và triết học và đã đặt nền tảng với logic lịch sử của ông về hỏi và trả lời: một “hệ thống hình thức của việc giải thích thế giới (...), mà trong cấu trúc của nó cho phép định vị những sự thay thế tạo nên tính quá trình của lịch sử đến tận cùng sự triệt để của sự chuyển đổi thời đại”⁷¹. Nếu quan niệm bản thể luận của một truyền thống văn học tự liên tục sản sinh sẽ có lúc được khắc phục bằng một sự giải thích theo chức năng của mối quan hệ có tính chất tiến trình của sản xuất và tiếp nhận, thì rồi cũng sẽ có thể nhận thức được đằng sau sự biến đổi của những hình thức và nội dung văn học *những sự thay thế* trong một hệ thống văn học của việc hiểu biết thế giới, nó làm cho có thể nắm bắt được sự thay đổi tầm trong tiến trình của kinh nghiệm thẩm mỹ.

Từ những tiền đề này có thể phát triển một nguyên tắc trình bày lịch sử văn học, một lịch sử không những không còn theo dõi những phân chóp nổi cao quá quen thuộc của những tác phẩm

đỉnh cao mà cũng không phải tự đánh mất trong những thoái trào của sự hoàn chỉnh không còn được nói đến về mặt lịch sử nữa. Vấn đề tuyển chọn những cái có tầm quan trọng cho một lịch sử văn học mới cho phép giải quyết được với sự hỗ trợ của một cách xem xét đồng đại theo một cách thức chưa hề được thử nghiệm: một sự thay đổi tầm trong tiến trình lịch sử của sự “tiến triển văn học” không còn cần phải theo dõi qua sự đan cài của tất cả các thực tế và quan hệ lịch đại mà cũng còn có thể được xác định qua tình hình thay đổi của hệ thống văn học đồng đại và được đọc ra qua những phân tích theo chiều ngang tiếp theo. Về nguyên tắc dường như có thể có được một sự trình bày văn học trong trình tự lịch sử của những hệ thống như vậy qua một loạt những điểm cắt giữa lịch đại và đồng đại. Chiều kích lịch sử của văn học, tính liên tục có tính chất sự kiện của nó, đã bị đánh mất bởi chủ nghĩa truyền thống cũng như bởi chủ nghĩa thực chứng, chỉ có thể lấy lại được nếu nhà văn học sử tìm ra được những điểm cắt và đưa tác phẩm ra ánh sáng, những điểm cắt kết nối tính chất tiến trình của “sự tiến triển văn học” trong các dấu hiệu tạo lịch sử của nó và các chỗ ngắt thời đại. Tuy nhiên, quyết định về sự kết nối lịch sử này không những không phải là sự thống kê mà cũng không phải là sự độc đoán chủ quan của nhà văn học sử mà là lịch sử tác động: là “những gì bắt nguồn từ sự kiện” và những gì từ triển vọng của chỗ đứng hiện tại tạo lập nên sự gắn kết của văn học với tính cách là tiền sử của sự xuất hiện hiện tại của nó.

VIII. Nhiệm vụ của lịch sử văn học sẽ được hoàn tất nếu sản xuất văn học không chỉ được trình bày theo đồng đại và lịch đại trong trình tự của hệ thống của nó mà còn được xem xét như là lịch sử đặc thù trong mối quan hệ riêng của nó đối với lịch sử chung. Mối quan hệ này không thể hiện hết ở chỗ là trong văn học mọi thời đại có thể tìm thấy một hình ảnh điển hình hóa, lý tưởng hóa, có tính chất châm biếm hay có tính chất không tưởng của tồn tại xã hội. Chức năng của lịch sử của văn học chỉ thể hiện ra trong cái khả năng đích thực của nó ở chỗ mà kinh nghiệm văn học của người đọc đi vào tâm đón đợi của thực tiễn cuộc sống của anh ta, tiền tạo sự hiểu biết thế giới của anh ta và như thế cũng tác động trở lại vào sự ứng xử xã hội của anh ta.

Mối liên hệ chức năng của văn học và xã hội thường được xã hội học văn học truyền thống

trình bày trong giới hạn chật hẹp của một phương pháp đã chỉ thay thế bề ngoài cho nguyên tắc cổ điển của *imitatio naturae* [sự mô phỏng tự nhiên] thông qua sự xác định rằng văn học là sự mô tả một hiện thực có sẵn, và do đó phải nâng một khái niệm phong cách bị quy định bởi thời đại, tức chủ nghĩa “hiện thực” của thế kỷ 19, lên thành phạm trù văn học cao nhất. Nhưng cả “chủ nghĩa cấu trúc” văn học đang là một hiện nay, vốn thường viện vào phê bình cổ mẫu của Northrop Frye với sự chính đáng đáng ngờ hay vào nhân chủng học cấu trúc của Claude Lévi-Strauss, vẫn hoàn toàn bị trói chặt vào mỹ học mô tả mà về cơ bản là thuộc chủ nghĩa cổ điển và vào những sơ đồ của sự “phản ánh” và “điển hình hóa”. Bằng cách nó giải thích các kết quả của khoa ngôn ngữ học và văn học theo chủ nghĩa cấu trúc như là những hằng số nhân chủng học cổ xưa, được ngưng đọng trong huyền thoại văn học, mà không hiếm khi nó đạt được chỉ nhờ vào sự hỗ trợ của sự phúng dụ hóa văn bản⁷², nó giản lược một mặt sự tồn tại lịch sử vào các cấu trúc của một bản chất xã hội cổ xưa, mặt khác giản lược văn chương vào sự biểu hiện huyền thoại hay tượng trưng của nó. Nhưng như thế thì đã đi chệch khỏi chính cái chức năng xã hội cao cả, cụ thể là chức năng *xây dựng* xã hội của văn học. Chủ nghĩa cấu trúc văn học - cũng giống như khoa học văn học mácxít và khoa học văn học của chủ nghĩa hình thức trước nó - không đặt vấn đề là văn học tự bản thân nó cũng lại “cùng thể hiện quan niệm về xã hội mà chính đó là tiền đề của nó” như thế nào, và đã cùng thể hiện trong tính chất tiến trình của lịch sử ra sao. Với những lời này Gerhard Hess trong bài thuyết trình *Hình ảnh xã hội trong văn học Pháp* của ông (1954) đã nói đến vấn đề gắn kết giữa lịch sử văn học và xã hội học vẫn còn bỏ trống và tiếp tục giải thích là trong chừng mực nào văn học Pháp trong tiến trình của sự phát triển hiện đại của nó đã có thể dành cho nó để trước tiên phát hiện ra những quy luật nhất định của sự tồn tại xã hội⁷³. Để trả lời cho vấn đề về chức năng xây dựng xã hội của văn học theo mỹ học tiếp nhận thì việc đó đã vượt khỏi năng lực của mỹ học mô tả truyền thống. Việc thử nghiệm để khép lại cái vực sâu giữa nghiên cứu lịch sử văn học và xã hội học bằng phương pháp mỹ học tiếp nhận sẽ trở nên dễ dàng ở chỗ khái niệm *tâm đón đợi* mà tôi đã đưa vào việc giải thích lịch sử văn học⁷⁴ cũng từng đóng một vai trò trong hệ tiền đề của khoa

học xã hội từ thời Karl Mannheim⁷⁵. Nó đồng thời nằm ở trung tâm của bài viết có tính chất phương pháp luận về *Quy luật tự nhiên và hệ thống lý thuyết* của Karl R. Popper, người muốn neo kết sự hình thành lý thuyết khoa học trong kinh nghiệm tiên khoa học của thực tiễn cuộc sống. Ở đây Popper đã phát triển vấn đề quan sát từ tiền đề của một “tâm của những đón đợi” và qua đó cung cấp một cơ sở so sánh cho sự tìm tòi của tôi để xác định sự đóng góp đặc trưng của văn học trong tiến trình chung của sự hình thành kinh nghiệm và khu biệt với những hình thức khác của sự ứng xử xã hội⁷⁶.

Theo Popper thì sự tiến bộ của khoa học có chung với kinh nghiệm tiên khoa học một điều là mỗi một giả thuyết luôn luôn có tiền đề là những đón đợi, “cụ thể là những đón đợi thiết lập nên tầm đón đợi sẽ làm cho những sự quan sát đó trở nên có ý nghĩa và như thế đem lại vị thế của những quan sát”⁷⁷. Đối với sự tiến bộ của khoa học cũng như đối với sự tiến bộ của kinh nghiệm sống thì sự thất vọng về những đón đợi là yếu tố có ý nghĩa nhất: “Nó giống như kinh nghiệm của một người mù vấp phải một vật cản và qua đó biết được sự tồn tại của vật cản đó. Qua sự sai lầm của giả thiết của chúng ta, chúng ta mới thực sự có được sự tiếp xúc với “hiện thực”. Việc xóa bỏ sự nhầm lẫn của chúng ta là một kinh nghiệm tích cực mà chúng ta có được từ thực tế”⁷⁸. Mô hình này vẫn chưa giải thích được một cách đầy đủ tiến trình hình thành lý thuyết khoa học⁷⁹, nhưng hoàn toàn có thể đáp ứng được “ý nghĩa tích cực của kinh nghiệm tiêu cực” trong thực tiễn sống⁸⁰, đồng thời cũng có khả năng làm sáng tỏ hơn chức năng đặc thù của văn học trong tồn tại xã hội. Bởi vì người đọc có ưu thế hơn người (giả định) không biết đọc ở chỗ - để dừng lại với hình ảnh của Popper – là anh ta không phải vấp vào một vật cản mới nào để có được một kinh nghiệm mới của hiện thực. Kinh nghiệm của việc đọc có khả năng giải phóng anh ta ra khỏi những sự thích nghi, những định kiến và những tình trạng khốn quẫn của thực tế cuộc sống của anh ta bằng cách những điều đó bắt buộc anh ta phải có sự cảm nhận mới về các sự vật. Tầm đón đợi của văn học nổi bật khỏi tầm đón đợi của thực tiễn đời sống lịch sử bằng cách nó không chỉ lưu giữ lại những kinh nghiệm đã thực hiện mà còn tiên đoán cả cái khả năng chưa được thực hiện, mở rộng sân chơi còn bị giới hạn của sự ứng xử xã hội đến những mong ước, những đòi hỏi và những mục

tiêu mới và như thế mở ra những nẻo đường của kinh nghiệm tương lai.

Sự định hướng sẵn kinh nghiệm của chúng ta thông qua khả năng sáng tạo của văn học không chỉ dựa trên tính nghệ thuật của nó, mà nhờ vào một hình thức mới nó giúp phá bỏ sự tự động máy móc của sự cảm nhận thường nhật. Hình thức mới của nghệ thuật không chỉ được “cảm nhận trên cái nền của các tác phẩm nghệ thuật khác và thông qua sự liên tưởng với chúng”. Viktor Sklovskij với câu viết nổi tiếng này - vốn thuộc vào hạt nhân của tín điều của chủ nghĩa hình thức⁸¹ - chỉ đúng ở chỗ nó nhằm để chống lại định kiến của mỹ học cổ điển vốn định nghĩa cái đẹp là sự *hài hòa giữa hình thức và nội dung* và phù hợp với điều đó đã giản lược hình thức mới vào chức năng thứ phát là đem lại hình dạng cho một nội dung có sẵn. Nhưng hình thức mới không chỉ xuất hiện “để thay thế cho hình thức cũ, đã không còn có tính chất nghệ thuật nữa”. Nó cũng có thể tạo điều kiện cho sự cảm nhận mới các sự vật bằng cách nó tiên tạo nội dung cho một kinh nghiệm mà trước tiên trong hình thức của văn học mới được đưa ra ánh sáng. Mỗi quan hệ của văn học và người đọc có thể hiện tại hóa chẳng những trong lĩnh vực cảm giác như là sự kích thích để cảm nhận thẩm mỹ mà cũng còn trong lĩnh vực luân lý với tính cách là sự đòi hỏi phải suy tư về đạo đức⁸². Tác phẩm nghệ thuật mới không chỉ được tiếp nhận và đánh giá đối diện với cái nền của những hình thức nghệ thuật khác mà còn trước cái nền của kinh nghiệm sống thường nhật. Chức năng xã hội của nó trong lĩnh vực luân lý được nắm bắt theo mỹ học tiếp nhận như nhau trong các phương thức hỏi và trả lời, vấn đề và giải pháp, trong đó nó đi vào trong tầm của sự tác động lịch sử của nó.

Một hình thức thẩm mỹ mới có thể đồng thời có những hệ quả đạo đức như thế nào, hay nói cách khác, nó có thể đưa lại cho một vấn đề đạo đức sự tác động xã hội lớn nhất có thể tưởng tượng được như thế nào, sẽ được minh chứng một cách đầy ấn tượng qua trường hợp của tác phẩm *Madame Bovary* trong sự phản chiếu của vụ án được khiêu tố để chống lại tác giả Flaubert sau bản in đầu tiên của tác phẩm trên tờ *Revue de Paris* năm 1857. Hình thức văn học mới, từng đòi hỏi công chúng của Flaubert một sự cảm thụ không bình thường đối với cốt truyện “đã mòn vẹt”, là nguyên tắc kể chuyện phi cá nhân (hay không tham dự) kết hợp với biện pháp nghệ thuật được gọi là độc thoại nội tâm được Flaubert sử dụng điều luyện

và có triển vọng một cách nhất quán. Như vậy điều định nói đến là gì thì có thể làm cho sáng tỏ bằng việc giải thích mà công tố viên Pinard đã tuyên trong lời buộc tội của ông ta là vi phạm đạo đức ở mức độ cao nhất. Lời buộc tội này gắn với “lầm lỗi” đầu tiên của Emma trong tiểu thuyết và tái hiện lại khi bà ta tự quan sát mình trong gương sau lúc ngoại tình: “En s’apercevant dans la glace, elle s’étonna de son visage. Jamais elle n’avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d’une telle profondeur. Quelque chose de subtil épanou sur sa personnellait se transfigurait. Elle se répétait: J’ai un amant! un amant! se délectant à cette idée comme à celle d’une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc enfin posséder ces plaisirs de l’amour, cette fièvre de bonheur dont elle avait désespéré. Elle entraînait dans quelque chose de merveilleux, où tout serait passion, extase, délire” [Khi tự ngắm trong gương, nàng ngạc nhiên về khuôn mặt mình. Chưa bao giờ nàng có đôi mắt to đến thế, đen đến thế, sâu thẳm thế. Cái gì đó đầy tinh tế phảng phất trên người làm nàng biến dạng đi. Nàng lặp lại với mình: Ta có một tình nhân! Một tình nhân cơ đấy! Và khoái trá với ý nghĩ này như nghĩ tới một thời thanh xuân khác chợt đến với nàng. Thế là cuối cùng nàng cũng có được những thú vị ái tình ấy, cơn hạnh phúc ấy mà nàng tưởng mình đã tuyệt vọng không thể có. Nàng như bước vào trong cái gì đó đầy tuyệt diệu, nơi tất cả đều là si mê, ngây ngất và cuồng nhiệt]”. Viên công tố nắm lấy những câu cuối cùng dùng cho sự mô tả khách quan, bao hàm cả sự đánh giá của người kể chuyện và lo lắng về *glorification de l’adultère* [sự ca ngợi việc ngoại tình], mà ông ta cho là còn nguy hiểm hơn, vô đạo đức hơn bản thân tội lỗi⁸³. Nhưng người buộc tội Flaubert đã mắc phải sự nhầm lẫn như luật sư biện hộ đã lưu ý ngay với ông ta. Vì những câu chữ bị lên án đó không phải là lời khẳng định khách quan của người kể chuyện nhằm có thể làm cho người đọc tin mà chỉ là một ý kiến chủ quan của nhân vật mà với ý kiến đó tính cách sẽ được xác định theo những tình cảm được xây dựng trong tiểu thuyết. Biện pháp nghệ thuật là ở chỗ phần lớn là độc thoại nội tâm của nhân vật được mô tả mà không có các dấu hiệu của lời thoại trực tiếp (*Je vais donc enfin posséder... [Thế là cuối cùng mình cũng có]*) hay lời thoại gián tiếp (*Elle se disait qu’elle allait donc enfin posséder... [Nàng tự nhủ là mình cuối cùng cũng có...]*), với hiệu

ứng là người đọc tự quyết định nên nhận câu văn ấy là sự phát biểu chân thật hay nên hiểu nó là một ý kiến biểu thị tính cách của nhân vật này. Trong thực tế Emma Bovary “được nhận xét thông qua sự biểu thị rõ rệt về sự hiện hữu của bà và từ những cảm nhận riêng của bà”⁸⁴. Kết quả này của sự phân tích phong cách hiện đại hoàn toàn phù hợp với luận chứng phản bác của luật sư biện hộ Sénard. Ông này đã nhấn mạnh rằng ngay từ ngày thứ hai Emma đã không còn ảo tưởng nữa: *Le dénouement pour la moralité se trouve à chaque ligne du livre [Chung cuộc đối với tính luân lý nằm trong từng dòng của cuốn sách]*⁸⁵, chỉ có điều Sénard đã không thể gọi tên cái biện pháp nghệ thuật mà vào thời gian này còn chưa được ghi nhận! Cái hiệu ứng gây bối rối của những cách tân hình thức trong phong cách kể chuyện của Flaubert qua quá trình đã trở nên rõ ràng: hình thức kể chuyện phi cá nhân không chỉ đòi hỏi người đọc của nó cảm nhận sự việc khác hẳn - “giống y chang chụp ảnh”, qua sự đánh giá của thời gian - mà nó đồng thời còn đẩy họ vào sự lưỡng lự xa lạ của việc đánh giá. Vì biện pháp nghệ thuật mới đã phá vỡ một quy ước cũ của tiểu thuyết: là sự đánh giá về đạo đức các nhân vật được thể hiện trong tiến trình mô tả phải luôn luôn rõ ràng và xác thực, nên tiểu thuyết này đã có thể làm cho những vấn đề của thực tiễn đời sống trở nên cấp tiến hoặc nêu lên một cách mới mẻ, những vấn đề mà trong phiên tòa đã làm cho cái cơ hội ban đầu của sự kết tội, tức sự lưỡng lự dậm dật, hoàn toàn bị đẩy ra phía sau. Vấn đề mà với nó người biện hộ đã chuyển sang phản công đã xoay ngược lại lời buộc tội là cuốn tiểu thuyết không đem lại cái gì khác hơn là *Histoire des adultères d’une femme de province* [*Chuyện về những cuộc ngoại tình của một phụ nữ tỉnh lẻ*], chống lại xã hội: chẳng phải cái phụ đề của *Madame Bovary* không nêu lên một cách đích xác là: *Histoire de l’éducation trop souvent donnée en province?* [*Truyện về sự giáo dục rất thường gặp ở tỉnh lẻ?*]⁸⁶. Vấn đề mà trong đó ủy viên công tố đã đẩy lên đỉnh điểm trong bản luận tội của ông ta theo đó cũng chưa được trả lời: “Qui peut condamner cette femme dans le livre? Personne. Telle est la conclusion. Il n’y a pas dans le livre un personnage qui puisse la condamner. Si vous y trouvez un personnage sage, si vous y trouvez un seul principe en vertu duquel l’adultère soit stigmatisé j’ai tort” [Ai có thể kết án người đàn bà này trong cuốn sách?

Chẳng ai hết. Đây là kết luận. Không hề có trong cuốn sách một nhân vật nào có thể kết án cô ấy. Nếu các ngài thấy ở đó một nhân vật thông tuệ, nếu các ngài thấy ở đó một nguyên tắc duy nhất để cho thấy ngoại tình là hư hỏng, thì tôi đã sai⁸⁷.

Nếu như trong tiểu thuyết không có nhân vật nào trong các nhân vật được mô tả có thể phán quyết về Emma Bovary và nếu không có một nguyên tắc đạo đức nào thích hợp để nhân danh nó mà kết án bà, thì rồi phải chăng với “nguyên tắc của sự trung thành trong hôn nhân” cả “công luận thống trị” và nền tảng của nó trong “tình cảm tôn giáo” bị đặt thành vấn đề? Trường hợp Madame Bovary cần được đưa ra cấp phán xét nào, khi mà những chuẩn mực vẫn có giá trị cho đến giờ của xã hội: *opinion publique*, *sentiment religieux*, *morale publique*, *bonnes mœurs* [công luận, tình cảm tôn giáo, đạo đức xã hội, thuần phong mỹ tục] không còn đủ nữa để phán quyết về trường hợp này?⁸⁸ Những câu hỏi rõ ràng và ngầm ẩn này hoàn toàn không chỉ xác chứng sự không hiểu biết về thẩm mỹ và sự hủ lậu đạo đức về phía người ủy viên công tố. Hơn thế trong chúng còn biểu hiện ra thành ngôn ngữ sự tác động không ngờ tới của một hình thức nghệ thuật mới, cái hình thức đã có thể đẩy độc giả của Madame Bovary ra khỏi tính đương nhiên của sự đánh giá đạo đức của họ thông qua một *manière de voir les choses* [cách nhìn về các sự vật] mới và làm cho vấn đề được quyết định sẵn của đạo đức xã hội trở thành một vấn đề công khai. Trong chừng mực như vậy, trước sự tức giận là Flaubert nhờ vào nghệ thuật của phong cách phi cá nhân của ông không cung cấp phương tiện để cấm cuốn tiểu thuyết của ông do sự vô đạo đức của tác giả của nó nên phiên tòa ứng xử không dứt khoát khi tuyên bố Flaubert với tư cách nhà văn là vô tội, nhưng lại nguyên rủa trường phái văn học tưởng là do ông đại diện, trong thực tế nó là một biện pháp nghệ thuật vẫn chưa được ghi nhận: “Attendu qu’il n’est par permis, sous prétextede peinture de caractère ou de couleur locale, de reproduire dans leurs écarts les faits, dits et gestes des personnages qu’un écrivain s’est donné mission de peindre; qu’un pareil système, appliqué aux oeuvres de l’esprit aussi bien qu’aux productions des beaux-arts, conduit à un réalisme qui serait la négationdu beau et du bon et qui, enfantant des mettrait des oeuvres également offensantes pour les regards et pour l’esprit, commettraitde continuel outrage à la morale publique et aux bonnes

mœurs” [Căn cứ vào việc ông ấy - dưới cái cơ đó là bức tranh phong tục và có màu sắc địa phương - không được phép tái hiện từ xa sự việc, lời nói và hành động các nhân vật mà một nhà văn tự cho mình có sứ mệnh vẽ lại; căn cứ vào việc một hệ thống như thế, được áp dụng vào những tác phẩm trí tuệ cũng như vào việc sáng tạo các tác phẩm nghệ thuật, sẽ đưa tới một chủ nghĩa hiện thực, thứ phủ định cái đẹp và cái tốt, và nó - vốn sinh ra những tác phẩm ảnh hưởng tới cái nhìn cũng như tinh thần - phạm tới luân lý chung và thuần phong mỹ tục bằng những sự xâm phạm liên tục]⁸⁹.

Như thế một tác phẩm văn học thông qua một hình thức thẩm mỹ mới lạ có thể phá vỡ sự chờ đợi của người đọc và đồng thời đặt nó trước những vấn đề mà để giải quyết chúng thì nền đạo đức được phê chuẩn bởi tôn giáo và nhà nước vẫn còn có trách nhiệm phải làm. Thay vì nêu thêm những thí dụ khác, ở đây chỉ xin nhắc nhớ lại là không phải chờ tới Bertolt Brecht mà ngay cả thời Khai sáng đã từng tuyên bố về mối quan hệ cạnh tranh giữa văn học và nền đạo đức theo giáo luật, như cuối cùng đã được xác nhận bởi Friedrich Schiller, người đã nêu lên kỳ vọng cho nền kịch tư sản: Quy luật của sân khấu bắt đầu ở nơi nào lĩnh vực của quy luật thế gian chấm dứt⁹⁰. Thế nhưng tác phẩm văn học cũng có thể - và cái khả năng này trong lịch sử văn học là nét tiêu biểu của thời kỳ mới nhất của chủ nghĩa hiện đại của chúng ta - đảo ngược mối quan hệ giữa hỏi và trả lời và đặt người đọc trong môi trường của nghệ thuật đối diện với một hiện thực mới, có tính chất “mờ đục” vốn không để cho có thể hiểu được từ một tầm đón đợi có sẵn. Như thế hình thái mới nhất của tiểu thuyết, hình thái Tiểu thuyết mới từng được thảo luận nhiều, là một hình thức của nghệ thuật hiện đại mà -theo cách diễn đạt của Edgar Wind - là trường hợp nghịch lý, “bởi đã đưa ra giải pháp nhưng lại chối bỏ vấn đề để cho giải pháp có thể được hiểu là giải pháp”⁹¹. Ở đây người đọc bị đẩy ra khỏi trạng thái là người nhận gần nhất và đặt vào tình cảnh người thứ ba không hiểu biết gì, phải tự tìm lấy vấn đề trước một hiện thực còn lả lẫm, những vấn đề sẽ giải mã cho anh ta là câu trả lời của văn học cần hướng vào sự cảm nhận nào về thế giới và vào vấn đề nào giữa con người với con người.

Từ tất cả những điều đó có thể rút ra kết luận là phải tìm ra sự đóng góp đặc trưng của văn học trong đời sống xã hội ngay ở chỗ mà văn học không hòa nhập vào chức năng của nghệ thuật mô

tả. Nếu trong lịch sử của nó ta nhìn vào những yếu tố mà ở đó tác phẩm văn học đã đánh đổ sự cấm kỵ của đạo đức hiện hành hoặc đem lại cho người đọc những giải pháp mới cho sự biện luận đạo đức của thực tiễn sống của họ mà sau đó bằng sự biểu quyết của tất cả mọi người đọc có thể được xã hội chấp thuận, thì sẽ mở ra cho nhà văn học sử một lĩnh vực nghiên cứu còn chưa được khai phá bao nhiêu. Vực thăm ngấn cách giữa văn học và lịch sử, giữa nhận thức thẩm mỹ và nhận thức lịch sử sẽ được nối liền, nếu lịch sử văn học không thêm một lần nữa biên chép một cách giản đơn tiến trình của lịch sử chung trong sự phản chiếu của tác phẩm của nó, mà trái lại

nếu nó phát hiện ra trong tiến trình của sự “tiến triển văn học” cái chức năng xây dựng xã hội trong ý nghĩa đích thực của nó, cái chức năng mang lại thêm cho văn học đang cạnh tranh với các nghệ thuật và lực lượng xã hội khác trong việc giải phóng con người ra khỏi những sự trói buộc tự nhiên, tôn giáo và xã hội của nó.

Nếu như đối với nhà nghiên cứu văn học vì nhiệm vụ này mà cần thiết phải vượt ra khỏi cái bóng phi lịch sử của ông ta, thì ngay trong đó cũng đã có cả câu trả lời cho câu hỏi là ngày nay người ta còn - hay lại còn - có thể nghiên cứu lịch sử văn học để nhằm đến kết cục nào và với sự đúng đắn nào.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- ⁵⁵ Trong bài viết năm 1927 *Ueber literarische Evolution von J.Tynjanov (Die literarische Kunstmittel und die Evolution in der Literatur)*; Frankfurt 1967, tr.37-60) chương trình này đã được đề ra một cách rõ rệt nhất. Như J. Striedter thông báo cho tôi – nó chỉ được thực hiện một phần trong việc xử lý các vấn đề của việc biến đổi cấu trúc trong lịch sử các thể loại văn học, thí dụ như trong tập sách *Russkaja proza*, Leningrad 1926 (*Voprosy poetiki*, VIII) hay trong J.Tynjanov, *Die Ode als theoretische Gattung* (1922), hiện nay in trong *Texte der russischen Formalisten II*, ed.J.Striedter, Muenchen 1970.
- ⁵⁶ J.Tynjanov, *Ueber literarische Evolution*, op.cit., tr.59.
- ⁵⁷ “Một tác phẩm nghệ thuật sẽ xuất hiện như là một giá trị tích cực, nếu nó làm thay đổi cấu trúc của thời kỳ trước đó, nó sẽ xuất hiện như một giá trị tiêu cực nếu nó tiếp thu cấu trúc đó mà không thay đổi nó đi” (J.Mukarovský, trích dẫn theo R.Wellek, 1965, tr.42).
- ⁵⁸ Xin xem thêm V. Erlich, *Russischer Formalismus*, op.cit.,tr.284-287, R.Wellek,1965, tr.42 sqq., và J.Striedter, *Texte der russischen Formalisten I*, Muenchen 1969, Dẫn nhập, phần X.
- ⁵⁹ H. Blumenberg, trong: *Poetik und Hermeneutik III*, l.c.,tr.692.
- ⁶⁰ Theo V.Erlich, op.cit., tr.281, khái niệm này đối với các nhà hình thức có ý nghĩa ở ba phương diện: “ở phương diện thể hiện hiện thực thì “chất lượng khác biệt” là đối với sự “lệch” khỏi cái có thực”, tức là đối với sự méo mó sáng tạo. Ở bình diện ngôn ngữ thì thuật ngữ này có nghĩa là sự sai lệch khỏi sự sử dụng ngôn ngữ thông thường. Cuối cùng ở phương diện tính năng động văn học [...] là sự thay đổi chuẩn mực nghệ thuật đang thịnh hành”.
- ⁶¹ Có thể nêu ra các dẫn chứng đối với khả năng thứ nhất là sự khôi phục giá trị (chống chủ nghĩa lãng mạn) của Boileau và của thi pháp chống chủ nghĩa cổ điển bởi Gid và Valéry, đối với khả năng thứ hai là sự phát hiện muộn màng tụng ca của Hoelderlin hay là khái niệm thơ ca tương lai của Novalis (về trường hợp cuối xin xem Vf, trong: *Romanische Forschung* 77, 1965, ptr. 174-183).
- ⁶² Như vậy từ khi tiếp nhận “nhà lãng mạn nhỏ” Nerval, mà cuốn *Chimères* chỉ với sự tác động của Mallarmé mới gây nên sự chú ý, thì những “nhà lãng mạn lớn” là Lamartine, Vigny, Musset, và phần lớn thơ “hùng tráng” của Victor Hugo càng ngày càng bị đẩy ra phía sau.
- ⁶³ *Poetik und HermeneutikII (Immanente Aesthetik – Aesthetische Reflexion)*, ed. W.Iser, Muenchen 1966, đặc biệt tr.395-418).
- ⁶⁴ Trong: *Zeugnisse – Theodor W.Adorno zum 60. Geburtstag*, Frankfurt 1963, tr.50-64, ngoài ra trong bài viết

General History and the Aesthetic Approach zu Poetik und Hermeneutik III (xin xem chú thích 19), hiện nay trong *History: The last things before the Last*, New York 1969 (xin xem chương 6 ở đó: *Ahasverus, or the riddle of Time*, tr.139-163).

⁶⁵ “First, in identifying history as a process in chronological time, we tacitly assume that our knowledge of the moment at which an event emerges from the flow of time will help us to account for its appearance. The date of the event is a value-laden fact. Accordingly, all events in the history of a people, a nation, or a civilization which take place at a given moment are supposed to occur then and there for reasons bound up, somehow, with that moment” (*History...*, tr.141).

⁶⁶ Khái niệm này xuất phát từ H. Focillon, *The Life Forms in Art*, New York 1948, và từ G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the history of Things*, New Haven/London 1962.

⁶⁷ *Time and History*, op.cit., tr.53.

⁶⁸ *Poetik und Hermeneutik III* (xem Tài liệu tham khảo 19), tr.569. Công thức “tính đồng đại của cái khác biệt”, khái niệm mà với nó F. Sengle (1964, tr.247 sqq.) đề ý tới cùng hiện tượng ấy, đã nắm bắt quá ngắn gọn vấn đề, cũng như từ đó chỉ ra rằng Sengle tin là khó khăn này của lịch sử văn học có thể giải quyết một cách đơn giản thông qua sự kết hợp giữa phương pháp so sánh với sự giải thích hiện đại (“như vậy có nghĩa là tiến hành sự giải thích so sánh trên một cơ sở rộng rãi”, tr.249).

⁶⁹ R.Jakobson cũng đã nêu lên đòi hỏi này năm 1960 trong bản thuyết trình của ông mà hiện nay là chương XI: *Linguistique et poétique của cuốn sách của ông: Essais de linguistique générale*, Paris 1963, xin xem nt. tr.212: “La description synchronique envisage non seulement la production littéraire d’une époque donnée, mais aussi cette partie de la tradition littéraire qui est restée vivante ou a été ressuscitée à l’époque en question. [...] La poétique historique, tout comme l’histoire du langage, si elle se veut vraiment compréhensive, doit être conçue comme une superstructure, bâtie sur une série de descriptions synchroniques successives”.

⁷⁰ J.Tynianov và R.Jakobson, *Probleme der Literatur- und Sprachforschung* (1928), trong: *Kursbuch 5* (1966, tr.75: “Lịch sử của hệ thống về phần nó lại là một hệ thống. Tính đồng đại thuần túy giờ đây đã chứng tỏ là ảo tưởng: mỗi một hệ thống đồng đại có quá khứ của nó và tương lai của nó với tính cách là những ếu tố cấu trúc không thể tách rời của hệ thống này.»

⁷¹ Ban đầu in trong *Epochenschwelle und Rezeption*, trong: *Philosophische Rundschau 6* (1958), tr.101 sqq., lần cuối trong *Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt 1966, đặc biệt xin xem tr.41 sqq.

⁷² C.Levi-Strauss xác nhận điều này một cách không tự nguyện, nhưng đây ấn tượng ngay trong bài nghiên cứu của ông đề “giải thích” một sự mô tả ngôn ngữ học do R.Jakobson đặt ra về bài thơ *Les Chats* của Baudelaire nhờ vào sự hỗ trợ của phương pháp cấu trúc của ông, cf. trong: *L’Homme*, 2(1962), tr.5-21

⁷³ Hiện nay đăng trong: *Gesellschaft-Literatur-Wissenschaft: Gesammelte Schriften 1938 1966*, ed. H.R.Jauss và C.Mueller-Daehn, Muenchen 1967, 1-13, đặc biệt các trang 2 và 4.

⁷⁴ Ban đầu trong *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tuebingen 1959, đch. tr.153, 180, 225, 271; tiếp theo trong *Archiv fuer das Studium der neueren Sprachen* 197 (1961), tr.223-225.

⁷⁵ K.Mannheim, *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus*, Darmstadt 1958, tr.212 sqq.

⁷⁶ Trong: *Theorie und Realitaet*, ed. H.Albert, Tuebingen 1964, tr.87-102

⁷⁷ Sđd. tr.91.

⁷⁸ Sđd, tr.102

⁷⁹ Thí dụ về người mù của Popper không phân biệt giữa hai khả năng của sự ứng xử có tính chất phản ứng và

hành vi có tính chất thí nghiệm trong các giả thuyết nhất định. Nếu khả năng thứ hai xác định đặc điểm thái độ ứng xử khoa học có tính chất suy xét trong sự khác biệt với thái độ ứng xử không suy xét trong thực tiễn sống, thì nhà nghiên cứu về phía mình sẽ là “sáng tạo”, tức là đóng vai “người mù” và có thể so sánh với nhà văn với tư cách là người sáng tạo những đón đợi mới.

⁸⁰ G.Buck, *Lernen und Erfahrung*, tr.70, và tiếp theo sau đó: “(Die negative Erfahrung wirkt nicht lediglich dadurch belehrend, dass sie uns veranlasst, den Kontext unserer seitherigen Erfahrung sozu revidieren, dass des Neue in die korrigierte Einheit eines gegenstaendlichen Sinnes hineinpasst. [...] Nicht nur die Gegenstand der Erfahrung stellt sich anders dar, sondern das erfahrende Bewusstsein selbst kehrt sich um. Das Werk der negativen Erfahrung ist ein Sich-seiner-bewusst-Werden. Wessen man sich bewusst wird, das sind die in der seitherigen Erfahrung leitenden und als leitende unbefragt gebliebenen Motive. Die negative Erfahrung hat so primaer den Charakter der Selbsterfahrung, die frei macht fuer eine qualitative neue Art der Erfahrung.” Aus diesem Praemissen hat G.Buck den Begriff einer Hermeneutik entwickelt, die als ein “lebenspraktisches Verhaeltnis, das vonm hoechsten Interasse der Lebenspraxis geleitet ist: der Selbstverstaendigung von Handelnden” die spezifische Erfahrung der sogenannten Geisteswissenschaften gegenueber der naturwissenschaftlichen Empirie legitimiert, X.x. *Bildung durch Wissenschaft, trong: Wissenschaft und paedagogische Wirklichkeit*, Heidelberg 1969, tr.24.

⁸¹ *Der Zusammenhang der Mittel des Subjektbaus mit den allgemeinen Stilmitteln* (Poetik, 1919) trích dẫn theo B.Eichenbaum, *Aufsaezte zur Theorie und Geschichte der Literatur*, Frankfurt 1965, tr.27.

⁸² J.Striedter đã lưu ý rằng trong nhật ký và các thí dụ lấy từ văn xuôi của Leo Tolstoj, mà Sklovskij đã dựa vào trong các giải thích đầu tiên của ông về thủ pháp lạ hóa là phương diện thuần túy thẩm mỹ cò gắn với phương diện lý luận nhận thức và luân lý. “Sklovskij tất nhiên - khác với Tolstoj – chỉ quan tâm chủ yếu đến “thủ pháp” nghệ thuật mà không phải là vấn đề về các tiền đề và tác động luân lý của ông” (*Poetik und Hermeneutik II*, xin xem chú thích 63, tr.288 sq.).

⁸³ Flaubert, *Oevres*, Paris 1951, t.I, tr.657 : “ainsi, dès cette première faute, dès sette première chute, elle fait la glorification de l’adultère, sa poésie, ses voluptés, voilà messieurs, qui pour moi e4st bien plus dangereux, bien plus immoral que la chute elle-même!”

⁸⁴ E.Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendlaendlichen Literatur*, Bern, 1946, tr. 430.

⁸⁵ Tt..cit., tr.673

⁸⁶ Sdd. tr.670

⁸⁷ Sdd. tr.666

⁸⁸ Xin xem sdd., tr.666/7

⁸⁹ Sdd. tr.717 (trích từ Jugement).

⁹⁰ *Die Schaubuehne als eine moralische Anstalt betrachtet*, Saekular-Ausgabe, T.XI, tr.99. Xin xem về vấn đề này R. Kosellek, *Kritik und Krise*, Freiburg/Muenchen 1959, tr.82sq.

⁹¹ *Zur Systematik der kuenstliche Probleme*, trong: *Jahrbuch fuer Aesthetik*, 1925, tr. 440; để sử dụng công thức này vào những hiện tượng của nghệ thuật hiện đại xin xem M.Imdahl, *Poetik und Hermeneutik III* (xem chú thích 19), tr.493-505, 663/4.