E.H. GOMBRICH

CÂU TRUYỆN NGHỆ THUẬT

The Story of Art
15th Edition

Lê Sỹ Tuấn *dịch*

E.H. Gombrich

Câu truyện nghệ thuật

Tái bản lần thứ mười lăm

Lê Sỹ Tuấn biên dịch

Kính tặng Mợ, người suốt đời vất vả vì anh em con.

L. S. T

NỘI DUNG

Lời tựa 5
Lời tựa cho lần in thứ mười hai 8
Lời tựa cho lần in thứ mười bốn 9
Lời tựa cho lần in thứ mười lăm 10
Đôi lời của người dịch 11
Dẫn nhập *Bàn về nghệ thuật và nghệ sĩ* 15
1. Bước khởi đầu kỳ lạ *Các dân tộc thời tiền sử và sơ khai, Mỹ Châu cổ đại* 38
2. Nghệ thuật để trường tồn *Ai Cập, Lưỡng Hà Địa, Crete* 54
3. Buổi bình minh tuyệt vời *Hy Lạp, thế kỷ thứ bảy đến thế kỷ thứ năm t.CN* 69
4. Vương quốc của cái đẹp *Hy Lạp và thế giới Hy Lạp, thế kỷ thứ bốn t.CN tới thế kỷ thứ nhất s.CN* 92
5. Những kẻ chinh phục thế giới *La Mã, Phật Giáo, Do Thái Giáo, và Kitô giáo, thế kỷ thứ nhất đến thế kỷ thứ bốn sau CN* 110
6. Những ngả đường phân ly *Rome và Byzantium, thế kỷ thứ năm đến thế kỷ mười ba* 126
7. Nhìn về phương Đông *Hồi giáo, Trung Quốc, thế kỷ thứ hai đến thế kỷ mười ba* 134
8. Nghệ thuật Phương Tây thời kỳ đồng hóa *Âu Châu, thế kỷ thứ sáu đến thế kỷ mười một* 147
9. Giáo Hội chiến đấu *Thế kỷ thứ mười hai* 162
10. Giáo Hội khải hoàn *Thế kỷ mười ba* 176
11. Triều thần và thị dân *Thế kỷ mười bốn* 196
12. Phong cách tả thực lên ngôi *Đầu thế kỷ mười lăm* 210
13. Truyền thống và canh tân I *Italia, cuối thế kỷ mười lăm* 228
14. Truyền thống và canh tân II *Thế kỷ mười lăm ở miền bắc* 249
15. Đạt tới sự hài hòa *Tuscany và Rome, đầu thế kỷ mười sáu* 267
16 Ánh sáng và màu sắc *Venice và bắc Italia, đầu thế kỷ mười sáu* 299
17. Học thuật mới lan tràn *Đức Quốc và Hà Lan, đầu thế kỷ mười sáu* 314
18. Cuộc khủng hoảng nghệ thuật *Âu Châu, hậu bán thế kỷ mười sáu* 335
19. Hình ảnh và những cách nhìn *Âu Châu Công Giáo, tiền bán thế kỷ mười bảy* 365
20. Tấm gương phản ánh thiên nhiên *Hà Lan, thế kỷ mười bảy* 391
21. Quyền lực và vinh quang I *Italia, cuối thế kỷ mười bảy và thế kỷ mười tám* 410
22. Quyền lực và vinh quang II *Pháp, Đức và Áo, cuối thế kỷ mười bảy và đầu thế kỷ mười tám* 421
23. Thời đại của lý trí *Anh và Pháp Quốc, thế kỷ mười tám* 431
24. Đoạn tuyệt với truyền thống *Anh, Mỹ và Pháp, cuối thế kỷ mười tám và đầu thế kỷ mười chín* 449
25 Cách mạng không ngơi nghỉ *Thế kỷ mười chín* 472
26. Cố tìm những tiêu chuẩn mới *Cuối thế kỷ mười chín* 504

27. Nghệ thuật thực nghiệm *Tiền bán thế kỷ hai mươi* 523
28. Câu truyện không đoạn kết *Chiến thắng của chủ nghĩa Hiện Đại* 559

o0o

Lời tựa

Quyển sách này nhắm đến tất cả những ai thấy cần có vài định hướng đầu tiên trong một lĩnh vực xa lạ và đầy mê hoặc. Nó có thể chỉ cho người mới đến vị trí của vùng đất ấy mà không làm anh ta bối rối vì các tiểu tiết; giúp anh ta đem lại một trật tự dễ hiểu nào đó cho vô số các tên gọi, thời kỳ và phong cách chen đầy các trang giấy của những tác phẩm nhiều tham vọng hơn, và như thế trang bị cho anh ta khả năng tham khảo những quyển sách chuyên sâu hơn. Khi viết cuốn sách này, tôi nghĩ trước hết đến những độc gia tuổi đôi mươi, những kẻ vừa mới tìm ra thế giới nghệ thuật cho mình. Nhưng tôi không bao giờ cho rằng sách vở dành cho thanh thiếu niên lại khác với sách vở dành cho người lớn trừ một điều là chúng phải tính đến thứ phê bình gia nghiêm ngặt nhất, những nhà phê bình rất mau lẹ thẩm tra và dễ phẫn nộ vì bất kỳ hơi hướng nào của những đặc ngữ phô trương hay tình cảm giả tạo. Do kinh nghiệm tôi biết rằng đây là loại kềm kẹp khiến người ta nghi ngờ mọi thứ sách vở bàn về nghệ thuật trong suốt quãng đời còn lại của mình. Tôi đã thật tâm cố sức tranh né những hố bẫy này và sử dụng ngôn từ đơn giản dầu có nguy cơ trở nên hú họa và thiếu chuyên môn. Mặt khác, tôi không lẩn tránh những khó khăn về tư tưởng, và như thế hy vọng rằng khi quyết định dùng những hạn từ ước lệ tối thiểu của sử gia nghệ thuật, sẽ không có độc giả nào cho rằng tôi làm thế vì muốn 'lên mặt dạy dỗ họ.

Ngoài cái quyết định giới hạn số danh từ chuyên môn, tôi đã cố gắng tuân thủ một vài nguyên tắc riêng do tôi tự đề ra khi viết cuốn sách này, khiến cuộc sống của tôi trở nên khó khăn hơn, nhưng nhờ vậy cuộc sống của độc giả có thể thoải mái hơn một chút. Nguyên tắc đầu tiên là tôi sẽ không viết về những tác phẩm mà tôi không thể chứng minh bằng hình ảnh; tôi không muốn các bài viết ấy thoái hóa thành bảng kê các tên gọi chẳng có ý nghĩa gì đối vởi những kẻ không biết đến những tác phẩm đang được bàn tới, và sẽ là thừa thãi đối bởi những ai từng biết chúng. Nguyên tắc này tức khắc giới hạn việc tuyển chọn các nghệ sĩ và các tác phẩm vào con số hình ảnh minh họa mà quyến sách có thể dung nạp. Nó buộc tôi kiên quyết gấp đôi khi chọn lựa những gì phải bàn tới và những gì phải loại bỏ. Điều này dẫn đến nguyên tắc thứ hai, nguyên tắc nhằm giới hạn tôi vào những tác phẩm nghệ thuật thật sự và cắt bỏ những gì chỉ vui mắt như một thứ sở thích hay thời trang. Quyết định này buộc phải hy sinh nhiều hiệu quả thuộc lãnh vực văn chương. Tiếng khen ngợi thường êm tai hơn nhiều so với lời bình phẩm, và một vài thứ kỳ quái thú vị được đưa vào có thể sẽ đem lại chút ít dễ chịu. Nhưng độc giả hẳn sẽ có cơ sở để chất vấn tại sao những thứ tôi không chấp nhận lại tìm được chỗ đứng nơi một cuốn sách dành cho nghệ thuật, nhất là khi điều này khiến cho một tuyệt tác thật sự bị loại bỏ. Bởi đó, trong khi tôi không hề tuyên bố rằng mọi tác phẩm nghệ thuật được minh họa ở đây đều đạt tới tiêu chuẩn cao nhất về sự hoàn hảo, tôi thực sự cô gắng để không đưa vào bất kỳ thứ gì mà tôi coi là không có giá trị đặc biệt của riêng nó.

Nguyên tắc thứ ba cũng đòi tôi phải từ bỏ bản thân một chút xíu. Tôi đã thề chống lại mọi khuynh hướng riêng tư trong khi tuyển chọn, kẻo những tuyệt tác nổi tiếng sẽ bị mất chỗ vì các sở thích cá nhân của tôi. Sau cùng, quyển sách này không chỉ nhằm sưu tập những thứ đẹp đẽ; nó được viết cho những người đang tìm hướng đi trong một lãnh vực mới, và đối với họ dáng vẻ quen thuộc của các ví dụ hiển nhiên 'sáo mòn' có thể sẽ là những cột mốc họ chào đón. Hơn nữa, những tác phẩm thời danh nhất thật sự thường nổi tiếng nhất theo nhiều tiêu chuẩn, và nếu quyển sách này có thể giúp độc giả nhìn chúng bằng đôi mắt trong sáng thì nó quả thật hữu dụng hơn khi tôi bỏ qua chúng vì những tuyệt tác ít nổi tiếng.

Dẫu thế, con số những tác phẩm và những bậc thầy lừng danh mà tôi phải loại bỏ kể là khá nhiều. Tôi cũng phải thú nhận là không còn chỗ cho nghệ thuật Hindu hay Etruscan, hoặc cho những bậc thầy cỡ Quercia, Signorelli hay Carpaccio, cỡ Peter Vischer, Brouwer, Terborch, Canaletto, Corot, và hàng chục vị khác mà tôi rất quan tâm. Đưa họ vào có thể sẽ làm quyển sách dài gấp đôi hay gấp ba, và tôi tin là sẽ làm giảm giá trị của một cuốn sách hướng dẫn nghệ

thuật bước đầu. Còn một nguyên tắc nữa mà tôi phải tuân thủ trong công tác lược bỏ nao lòng này. Khi nghi ngờ, tôi luôn thích bàn luận về một tác phẩm mà tôi đã nhìn thấy bản gốc hơn là những tác phẩm mà tôi chỉ biết qua bản chụp. Lẽ ra tôi đã coi đây là một nguyên tắc tuyệt đối, nhưng tôi không muốn độc giả bị thiệt thòi vì thiếu mất những cơ hội đi đây đi đó, điều đôi khi xảy ra cho cuộc đời những kẻ yêu nghệ thuật. Vả lại, nguyên tắc cuối cùng của tôi là không hề coi bất cứ nguyên tắc nào là tuyệt đối, nhưng thỉnh thoảng phá bỏ luật lệ của riêng mình, để người đọc có cái niềm vui tìm lại được tôi.

Và đó là những nguyên tắc tiêu cực mà tôi áp dụng. Các mục tiêu tích cực của tôi hiển hiện nơi chính quyển sách này. Khi kể lại câu truyện nghệ thuật bằng ngôn từ đơn giản, nó giúp độc giả nhận ra sự nhất quán của nó và giúp anh ta thưởng ngoạn, không phải bằng những diễn tả mê ly mà chủ yếu bằng cách chỉ cho anh ta thấy các ý định có thể các nghệ sĩ đã ôm ấp. Phương pháp này ít là giúp xóa bỏ những nguyên do gây hiểu lầm ta hay gặp nhất và ngăn ngừa một thứ bình phẩm thường bỏ lỡ cái cốt yếu của một tác phẩm nghệ thuật. Ngoài ra cuốn sách này còn có một tham vọng nhỏ khác. Nó muốn đặt các tác phẩm nghệ thuật được bàn đến vào trong bối cảnh lịch sử của chúng và như thế giúp độc giả hiểu đuợc mục tiêu nghệ thuật của các bậc thầy. Mỗi thế hệ vào một thời điểm nào đó đều nổi loạn chống lại các tiêu chuẩn của cha anh; mỗi tác phẩm nghệ thuật thu hút người đương thời bằng cả những gì nó thực hiện lẫn những gì nó bỏ không làm. Khi đến Paris, chàng Mozart trẻ tuổi thấy rằng – như chàng viết cho cha mình – tất cả các bản nhạc đại hoà tấu được ưa chuộng lúc đó đều có một đoạn kết nhanh; thế là chàng quyết định làm cho khán giả ngạc nhiên bằng một phần mở đầu chậm rãi cho đến nhịp cuối cùng.

Đây là một ví dụ vụn vặt, nhưng nó cho thấy cái hướng bạn phải theo khi thưởng ngoạn nghệ thuật lịch sử. Cái thôi thúc muốn khác người có thể không phải là yếu tố giá trị nhất hay cơ bản nhất làm nên nhà nghệ sĩ, nhưng hiếm khi hoàn toàn vắng mặt nó. Và việc thưởng thức sự khác người có mục đích này thường mở ra con đường dễ nhất dẫn vào nghệ thuật của quá khứ. Tôi đã cố làm cho quá trình liên tục thay đổi các mục đích này trở thành cốt lõi của câu truyện tôi kể, và cố cho thấy mỗi tác phẩm, nhờ phỏng tạo hay mâu thuẫn, đã liên hệ ra sao với những gì đi trước nó. Dù có nguy cơ ra tẻ nhạt, nhưng để so sánh tôi thường viện dẫn lại những tác phẩm cho thấy khoảng cách mà các nghệ sĩ đã tạo ra giữa họ và những người đi trước. Có một nguy cơ trong lối trình bày này mà tôi hy vọng tránh được nhưng cũng nên đề cập đến. Đó là sự lầm lẫn một cách thật thà khi coi quá trình thay đổi thường xuyên trong nghệ thuật là một phát triển liên tục. Quả thật là mỗi nghệ sĩ đều cảm thấy rằng anh ta đã qua mặt thế hệ đi trước mình, rằng từ quan điểm của mình anh ta đã làm cho nghệ thuật tiến bộ xa hơn bất kỳ những gì đã có trước đó. Chúng ta đừng hy vọng hiểu một tác phẩm nghệ thuật nếu không thể chia sẻ cái cảm giác được giải thoát và chiến thắng này mà nhà nghệ sĩ cảm nhận khi anh ta nhìn vào thành tựu của riêng mình. Nhưng ta phải biết rằng mỗi cái được hoặc tiến bộ ở hướng này lại gây ra một mất mát ở hướng khác, và sự tiến bộ mang tính chủ quan này, bất kể tầm quan trọng cùa nó, không tương quan với sự gia tăng khách quan các giá trị nghệ thuật. Tất cả những điều này có vẻ hơi rối rắm khi nói một cách trừu tượng. Tôi hy vọng rằng quyển sách này sẽ minh giải cho bạn.

Xin nói thêm đôi lời về số trang dành cho các loại nghệ thuật trong sách này. Vài người có thể nghĩ rằng dường như hội họa được ưu đãi thái quá so với điêu khắc và kiến trúc. Một lý do dẫn tới khuynh hướng này là nơi minh họa của một bức tranh có ít thứ bị mất hơn nơi minh họa của một bức tượng tròn trĩnh, huống hồ nơi một tòa nhà đồ sộ. Vả lại tôi không có ý định tranh đua về lịch sử các phong cách kiến trúc hiện có. Mặt khác, sẽ không thể kể được câu truyện nghệ thuật như bạn thấy ở đây nếu không lấy nghệ thuật kiến trúc làm hậu cảnh. Trong khi phải nói giới hạn về phong cách của chỉ một hay hai tòa nhà của mỗi thời kỳ, tôi cố trả lại sự công bằng cho thuật kiến trúc bằng cách dành cho các ví dụ này vị trí hàng đầu ở mỗi chương. Điều này có thểgiúp độc giả sắp xếp kiến thức của mình về mỗi thời kỳ và nhận ra nó trong một tổng thể.

Để trang trí cho khoảng trống ở cuối mỗi chương, tôi chọn một hình ảnh tiêu biểu diễn tả cảnh đời nhà nghệ sĩ và cái thế giới ở thời kỳ anh ta sống. Những bức vẽ này làm thành một loạt tranh nhỏ và độc lập minh họa sự thay đổi vị trí xã hội của nhà nghệ sĩ và công chúng của anh ta. Dù đôi khi giá trị nghệ thuật của những tư liệu bằng tranh này không cao lắm, chúng vẫn có thể giúp ta kiến tạo trong tâm trí một hình ảnh cụ thể về những môi trường mà trong đó nghệ thuật của quá khứ đã bất ngờ xuất hiện.

Lời tựa cho lần in thứ mười hai

Quyển sách này ngay từ đầu đã được trù định để kể lại câu truyện nghệ thuật bằng cả ngôn từ lẫn hình ảnh qua việc sắp xếp, được bao nhiêu có thể, sao cho minh họa của các tác phẩm được bàn đến ở ngay trước mặt độc giả, để anh ta đỡ phải lần giở các trang sách. Tôi cũng đã theo đề nghị của nhà xuất bản đế viết một đoạn khác ở chỗ này hay thêm vào một minh họa ở chỗ nọ, và kết quả là một sự cân bằng thật tinh tế trong khi hình thức ban đầu của quyển sách vẫn được giữ nguyên. Các trang sách của *Câu truyện nghệ thuật,* trong sự nghiệp lâu dài của nó, đã trở nên quen thuộc đối với một con số độc giả lớn lao hơn lòng tôi mong ước. Thậm chí phần lớn mười hai lần tái bản bằng các ngôn ngữ khác cũng rập theo khuôn mẫu ban đầu của quyển sách. Tôi sợ mình sẽ phạm sai lầm nếu bỏ đi những đoạn văn hoặc những hình ảnh mà có thể độc giả muốn tìm kiếm. Chẳng có gì khó chịu hơn khi không tìm thấy những thứ mình mong đợi nơi một quyển sách. Thế nên, trong khi tôi hoan nghênh những cơ hội phóng lớn minh họa của những tác phẩm được bàn đến và thêm vào một vài hình màu, tôi vẫn nhất quyết không loại bỏ chi cả và chỉ tráo đổi một vài ví dụ vì những lý do kỹ thuật hay bắt buộc nào đó. Mặt khác, cái khả năng gia tăng con số những tác phẩm nghệ thuật sẽ bàn luận và minh họa vừa là một cơ hội tôi không muốn bỏ lỡ vừa là một cám dỗ tôi phải chống lại. Rõ ràng khi biến tập sách này thành một quyển dầy cộm tôi sẽ phá hỏng đặc tính và mục tiêu của nó. Cuối cùng tôi quyết định thêm vào mười bốn minh họa mà đối với tôi không những thú vị - bởi có tác phẩm nghệ thuật nào lại không thú vị? – mà còn đưa ra một số quan điểm mới mẻ làm cho cuộc tranh luận của chúng ta thêm phong phú. Nói cho cùng, chính sự bàn luận đã khiến cho quyển sách này trở thành một câu truyện hơn là một tuyển tập nghệ thuật. Nếu bạn có thể đọc lại nó và thưởng thức nó, tôi hy vọng thế, mà không bị phân tâm vì phải lùng kiếm các tranh ảnh đi kèm văn bản, đó chính là nhờ sự giúp đỡ nhiều mặt của bạn bè tôi

E. H. G
Tháng mười một 1971

Lời tựa cho lần in thứ mười bốn

‘Sách vở có cuộc đời riêng của chúng.’ Nhà thơ La Mã đưa ra nhận xét này đã không thể biết được rằng ý tưởng của ông sẽ được nhiều thế kỷ sao chép và khoảng hai ngàn năm sau sẽ có mặt trên kệ sách trong các thư viện của chúng ta. Theo các tiêu chuẩn này thì quyển sách của tôi còn rất non trẻ. Dầu vậy, khi viết nó. tôi đã không dám mơ đến độ tuổi tương lai của nó như hiện được ghi ở lưng bìa sách.

Để theo kịp các phát triển kỹ thuật và những kỳ vọng đã thay đổi của công chúng, nhiều hình minh họa trắng đen trước đây nay được in màu. Thêm vào đó, tôi đã viết một Phụ trương bàn về ‘Các khám phá mới’, ngắn gọn ôn lại những phát hiện của ngành khảo cổ học để nhắc nhở độc gia rằng câu truyện của quá khứ vẫn luôn được hiệu đính và bổ sung một cách bất ngờ.

E. H. G.
Tháng ba 1984

Lời tựa cho lần in thứ mười lăm

Những người bi quan đôi khi nói với tôi rằng ở thời đại của vô tuyến truyền hình và phim ảnh hiện nay người ta đã mất cái thói quen đọc sách, và đặc biệt giới sinh viên thường không đủ kiên nhẫn để tìm kiếm - niềm vui nơi việc đọc một cuốn sách từ đầu đến cuối. Giống như mọi tác giả viết sách, tôi chỉ có thể hy vọng rằng những kẻ bi quan ấy đã nghĩ sai. Thật hạnh phúc cho tôi khi được thấy lần xuất bản thứ mười lăm này với nhiều ảnh minh họa in màu và hiệu đính thật phong phú. Dầu vậy tôi vẫn cảm thấy cần phải nhấn mạnh một lần nữa rằng bạn hãy thưởng thức quyển sách này như một câu truyện giải trí, chứ đừng dùng nó làm sách giáo khoa, thậm chí một tác phẩm để tham khảo. Bởi câu truyện này hiện nay đã tiếp tục đi xa hơn điểm dừng của tôi ở lần xuất bản thứ nhất, nhưng ngay cả những tình tiết bổ sung ấy cũng chỉ có thể được hiểu thấu trong ánh sáng của những trình bày đi trước nó. Tôi vẫn kỳ vọng nơi những độc giả thích được kể lại ngay từ bước khởi đầu để biết nó đã xảy ra như thế nào.

E. H. G.
Tháng ba 1989

Đôi lời của người dịch

Tác phẩm nổi tiếng này, tính đến năm 1998 đã được xuất bản cả thảy mười lăm lần và dịch sang hơn hai mươi thứ tiếng, đến tay bạn trong nguyên dạng của nó. Văn bản đã được chuyển ngữ hết sức cẩn trọng để đảm bảo cho vị trí các hình ảnh minh họa và những con số tham khảo (số trang, số hình), vốn thường xuyên có mặt trên mỗi trang sách, không bị sai lệch so với bản gốc hầu giúp người đọc có thể dò tìm mau lẹ và chính xác. Bởi, như bạn sẽ thấy, tác giả luôn đối chiếu cái mới với cái cũ để độc giả có một cái nhìn nhất quán về nghệ thuật trải qua bao thăng trầm biến đổi. Chỉ tiếc một điều là hầu hết các hình ảnh minh họa ở đây không thể được in màu như bản gốc, vì như thế sẽ làm tăng giá thành của quyển sách và chắc chắn không phù hợp với túi tiền của đa số bạn đọc. Nhưng dầu vậy, hy vọng chúng vẫn có thể cho thấy - như tác giả thường nói - ít là thấp thoáng một thế giới đẹp đẽ mà ta chẳng khi nào có được ở trần gian này.

Các chuyên gia nghệ thuật hiện vẫn chưa nhất trí về cách chuyển ngữ các hạn từ kỹ thuật và chuyên dùng. Do đó, từ gốc bằng tiếng nước ngoài luôn đi kèm để thêm tiện lợi cho độc giả. Người dịch chân thành mong được bạn đọc chỉ giáo để *Câu truyện nghệ thuật* ngày càng thêm phong phú và hấp dẫn.

Bản dịch này có lẽ đã không ra đời nếu ngay từ lúc phôi thai, khoảng năm 1993, không có sự cổ võ nhiệt tình của Thế Thông, người bạn thân nhất của tôi. Cũng phải kể đến sự đồng cảm và những ý kiến xây dựng của anh Hữu Cứ để quyển sách có được hình dạng như tôi mong ước.

Và sau cùng, không thể không nói đến sự hỗ trợ đáng trân trọng tôi đã nhận được từ nơi em, người bạn đời yêu quý. Những đêm em miệt mài đọc sửa bản thảo, những lần tranh cãi kịch liệt với tôi về một vài ý tưởng hoặc chỉ một vài hạn từ, và sự thích thú của em đối với câu truyện nghệ thuật, tất cả đã đóng góp không nhỏ vào sự thành công của nó.

L. S. T.
Tháng giêng 1998

Câu truyện nghệ thuật

1. RUBENS: *Chân dung Nicholas, con trai ông*. Vẽ khoảng 1620. Vienna, Albertina

2. DÜRER: *Chân dung mẹ ông*. Vẽ năm 1514. Berlin, Bảo Tàng Quốc Gia, Phòng Trưng Bày Ảnh Khắc Đồng

Dẫn nhập
Bàn về nghệ thuật và nghệ sĩ

Thật ra không hề có cái gọi là Nghệ Thuật. Chỉ có nghệ sĩ. Đã một thời đây là những kẻ dùng đất màu quệch quạc lên vách động những đường nét của một con bò rừng. Ngày nay nhiều người trong bọn họ mua sơn màu và thiết kế những bảng quảng cáo làm hàng rào tạm thời che chắn các khu vực đang thi công. Họ đã và đang làm nhiều thứ khác. Chẳng thiệt hại gì khi gọi tất cả những hoạt động này là nghệ thuật bao lâu ta còn nhớ rằng một từ như thế có thể chỉ nhiều thứ rất khác biệt trong những thời gian và nơi chốn khác nhau, và rằng Nghệ thuật với chữ N viết hoa không hề tồn tại. Vì nghệ thuật với chữ N viết hoa đã dần dà trở thành một thứ vật tổ và ngáo ộp. Bạn có thể nghiền nát một nghệ sĩ bằng cách bảo anh ta rằng cái mà anh ta vừa làm xong thật hoàn hảo theo phong cách riêng của nó, chỉ có điều nó không phải là 'Nghệ thuật'. Và bạn có thể sỉ nhục bất cứ ai đang thưởng thức một bức tranh bằng cách tuyên bố rằng điều họ thích nơi bức tranh ấy thật ra chẳng có chi là Nghệ thuật.

Thật sự tôi không nghĩ rằng vì sai lầm mà người ta thích một bức tượng hay một bức tranh nào đó. Họ có thể thích một bức vẽ phong cảnh vì nó gợi nhớ về quê hương, hay một bức chân dung vì nó nhắc nhớ đến một người bạn. Không có gì sai trái trong trường hợp đó. Tất cả chúng ta khi nhìn một bức tranh, chắc chắn sẽ được nhắc nhớ về một trăm lẻ một điều ảnh hưởng đến cái yêu và ghét của ta. Bao lâu những ký ức này còn giúp chúng ta thưởng ngoạn điều ta thấy, sẽ không có gì đáng ngại. Chỉ khi một ký ức nào đó không thích hợp làm ta có thành kiến, khi ta theo bản năng quay lưng lại với một bức danh họa vẽ cảnh núi non vì ta không thích leo trèo, lúc ấy ta nên lục vấn tâm can, tìm cho ra lý do của cái ác cảm đã phá hỏng niềm vui mà lẽ ra ta được nếm hưởng. Quả có những nguyên do sai lầm khiến người ta không thích một tác phẩm nghệ thuật.

Đa số ưa tìm kiếm nơi tranh ảnh những gì họ thích nhìn ngắm trong hiện thực. Đây hoàn toàn là một ý thích tự nhiên. Chúng ta ai cũng ưa vẻ đẹp nơi vạn vật, và tri ân các nghệ sĩ vì đã bảo tồn vẻ đẹp ấy trong tác phẩm của họ. Chính những họa sĩ này cũng không cự tuyệt cái sở thích của ta. Khi Rubens, họa sĩ lừng danh xứ Flanders vẽ chân dung đứa con trai nhỏ của mình (H.l), chắc chắn ông tự hào vì vẻ xinh xắn của cậu. Ông cũng muốn chúng ta chiêm ngưỡng cậu. Nhưng cái khuynh hướng yêu chuộng những chủ đề đẹp đẽ và lôi cuốn dễ trở thành chướng ngại nếu nó khiến ta từ chối những tác phẩm trình bày một chủ đề ít hấp dẫn hơn. Họa sĩ tài danh người Đức Albrecht Dürer chắc chắn đã vẽ mẹ mình (H.2) với một tình yêu và lòng tận tụy chẳng kém gì Rubens với cậu con bầu bĩnh. Cách diễn tả trung thực của Dürer về tuổi già chồng chất ưu tư theo năm tháng khiến ta thấy gớm và ngoảnh mặt đi. Nhưng nếu biết chống lại cái ác cảm đầu tiên đó, có thể ta sẽ được phần thưởng hậu hĩ, vì bức vẽ của Dürer với vẻ chân thực dễ sợ của nó, chính là một tuyệt tác.

3. MURILLO: *Trẻ bụi đời*. Vẽ khoảng 1670. Munich, Bảo Tàng Mỹ Thuật trước đây

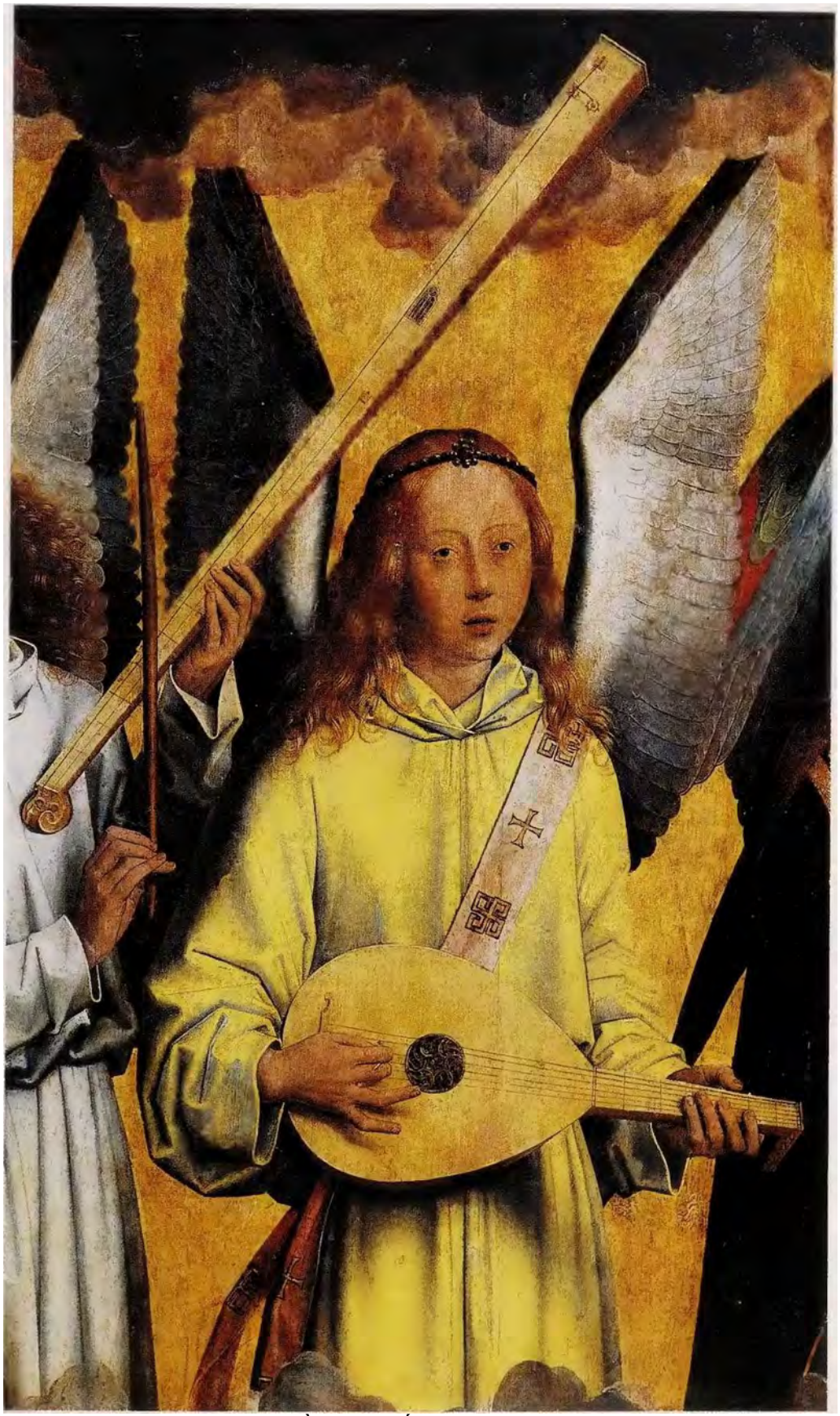
4. PIETER DE HOOCH: *Nội thất và người phụ nữ đang gọt táo*. Vẽ năm 1663. London, Bảo Tàng Wallace Collection

Thực tế ta sẽ sớm nhận ra rằng vẻ đẹp của một bức tranh thật ra không ở tại vẻ đẹp của chủ đề. Tôi chẳng biết những đứa trẻ rách rưới mà Murillo, họa sĩ Tây Ban Nha đã thích vẽ (H.3) có xinh đẹp như thế hay không, chứ cứ theo bức tranh thì chúng rất quyến rũ. Mặt khác có thể nhiều người sẽ nói đứa trẻ trong bức vẽ nội thất rất tuyệt vời (H.4) của Pieter de Hooch người Hà Lan trông thật tẻ nhạt, nhưng đó cũng là một tác phẩm hấp dẫn không kém.

Điều rắc rối là những sở thích và tiêu chuẩn về cái đẹp lại quá ư khác biệt. Hình 5 và 6 đều được vẽ vào thế kỷ 15, và đều diễn tả các thiên thần đang chơi đàn lute. Nhiều người sẽ thích

tác phẩm của Melozzo da Forli người Italia (H.5) vì nét yêu kiều đầy mê hoặc của nó hơn tác phẩm của Hans Memling (H.6), người miền bắc cùng thời với da Forli. Riêng tôi thích cả hai. Có lẽ sẽ hơi mất thời giờ để nhận ra vẻ đẹp thật sự nơi vị thiên thần của Memling, nhưng một khi không còn bị chi phối bởi dáng vẻ xấu xí bẽn lẽn ấy, ta sẽ thấy đó là một hình ảnh vô cùng đáng yêu.

5.(trái) MELOZZO DA FORLI: *Thiên thần*. Họa tiết tranh tường. Vẽ khoảng 1480. Vatican, Bảo tàng Nghệ thuật

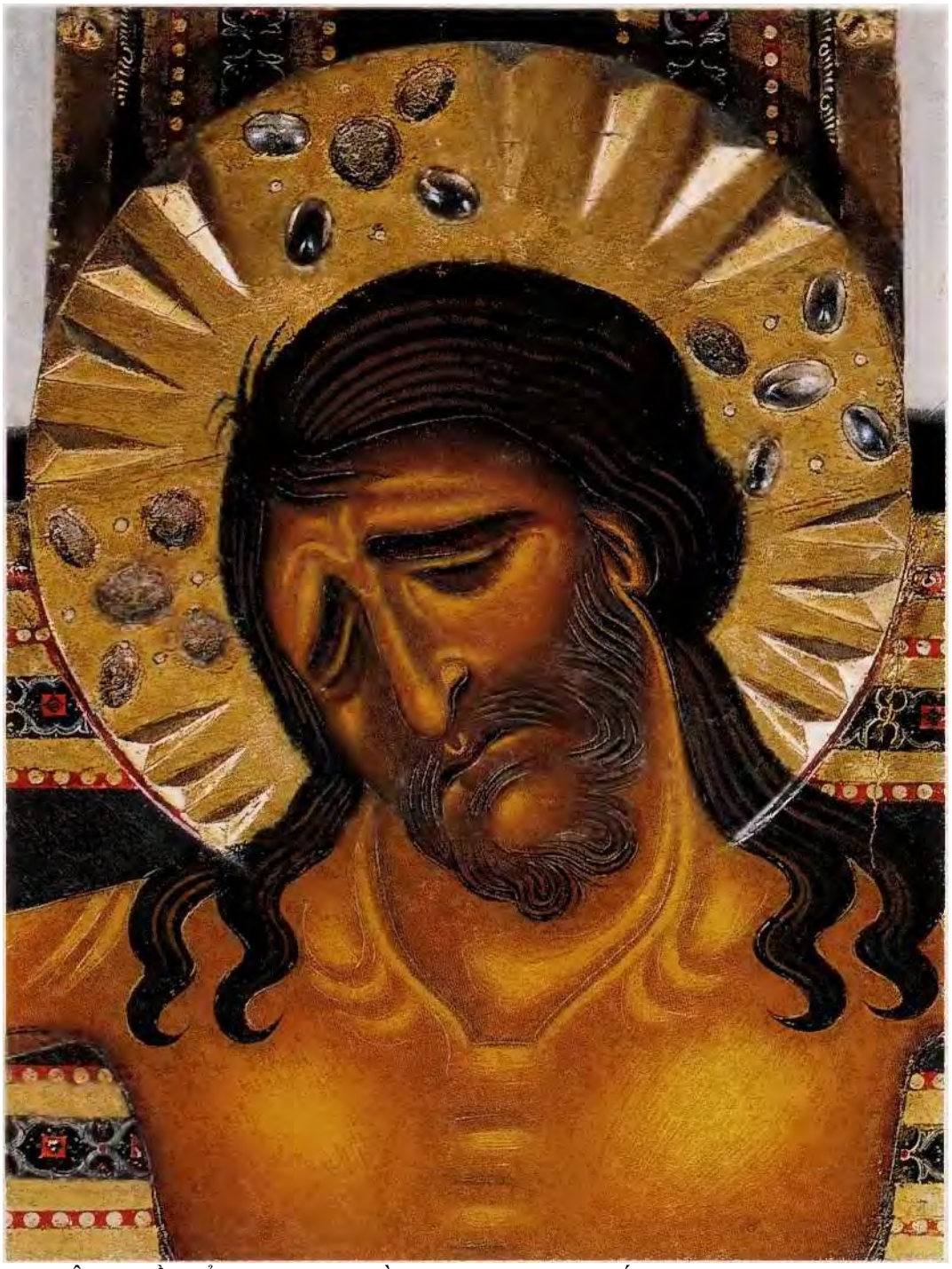


6.(phải) MEMLING: *Các thiên thần*. Họa tiết tranh cung thánh. Vẽ khoảng 1490. Antwerp, Bảo tàng Mỹ thuật Koninklijk

Điều xảy ra cho cái đẹp cũng xảy ra cho cách diễn đạt. Thường thì cách diễn tả một hình ảnh trong tranh sẽ làm ta thích hay ghét tác phẩm đó. Có những người thích lối trình bày dễ hiểu, và do đó khiến họ xúc động sâu xa. Khi Guido Reni, họa sĩ người Italia thế kỷ mười bảy, vẽ khuôn mặt Chúa Jesus trên thập giá (H.7), rõ ràng ông có ý để người xem phát hiện trên gương mặt đó tất cả nỗi thống khổ và vinh quang của Cuộc Thương Khó. Suốt những thế kỷ sau, biết bao người đã tìm thấy nghị lực và an ủi từ một lối diễn tả như thế về Đấng Cứu Chuộc. Cái cảm xúc do cách diễn đạt ấy mạnh và rõ đến nỗi người ta có thể gặp thấy các phiên bản của tác phẩm này trong những điện thờ đơn sơ bên vệ đường và những nông trang hẻo lánh nơi chẳng ai biết gì về 'Nghệ Thuật'. Nhưng cho dù cách diễn đạt mạnh mẽ này lôi cuốn đến đâu chăng nữa, ta cũng đừng vì thế mà ngoảnh mặt bỏ qua những tác phẩm có lối trình bày dường như khó hiểu. Nhà họa sĩ người Italia thời Trung Cổ khi vẽ bức thập tự (H.8) chắc chắn cũng thật sự cảm xúc vì Cuộc Thương Khó như Reni, nhưng trước hết ta phải học biết cách vẽ của họa sĩ đó để hiểu được những xúc động của ông. Khi đã hiểu được những ngôn ngữ khác biệt này, biết đâu những tác phẩm có lối diễn đạt ít biểu hiện sẽ được ta thích hơn. Có những người thích kẻ khác nói ít và chừa lại một phần cho họ phỏng suy. Tương tự, một số người thích những bức họa hay điêu khắc mà nơi chúng, nhà nghệ sĩ đã để lại một điều gì đó cho họ ức đoán và nghiền ngẫm, ở những thời kỳ 'cổ lỗ', khi khả năng diễn tả dung mạo và bộ điệu con người chưa tài tình như ngày nay, các nghệ sĩ vẫn cố gắng bày tỏ cái cảm xúc mà họ muốn truyền đạt. Và chính điều này thường làm ta dễ rung cảm hơn.

Nhưng tới đây, những người mới đến với nghệ thuật thường vấp phải một trở ngại khác. Họ muốn chiêm ngưỡng tài năng của nhà nghệ sĩ qua cách ông trình bày những thứ họ thấy. Điều họ thích nhất là những bức vẽ trông 'y thật'. Tôi không phủ nhận rằng đây là một ý tưởng quan trọng. Sự kiên trì và cái kỹ năng nhằm thể hiện trung thực thế giới hữu hình quả rất đáng ngưỡng mộ. Các họa sĩ vĩ đại ngày trước đã dồn bao công sức cho những tác phẩm mà trong đó mọi chi tiết nhỏ bé đều dược cẩn thận ghi lại. Bức tranh con thỏ bằng màu nước của Dürer (H.9) là một trong những ví dụ nổi tiếng cho lòng kiên nhẫn đáng yêu này. Nhưng ai dám nói bức vẽ con voi của Rembrant (H.10) nhất định không đẹp bằng vì ít chi tiết? Rembrant đúng là một phù thủy vì chỉ bằng một vài nét phấn đã cho chúng ta cảm nhận được lớp da nhăn nheo của con vật.

7.(trái) GUIDO RENI: *Đầu Chúa Jesus*. Họa tiết, khoảng 1640. Parts, Louvre



8.(phải) BẬC THẦY Ở TUSCAN: *Đầu Chúa Jesus*. Chi tiết của một thập tự. Khoảng 1270. Florence, Uffizi.

9. DÜRER: *Con thỏ*. Tranh màu nước. 1502. Vienna, Albertina

10. REMBRANT: *Con voi*. Vẽ năm 1637 Vienna, Albertina

11. PICASSO: *Gà mẹ và gà con*. Minh họa cho tác phẩm Lịch Sử Tự Nhiên của Buffon xuất bản năm 1942

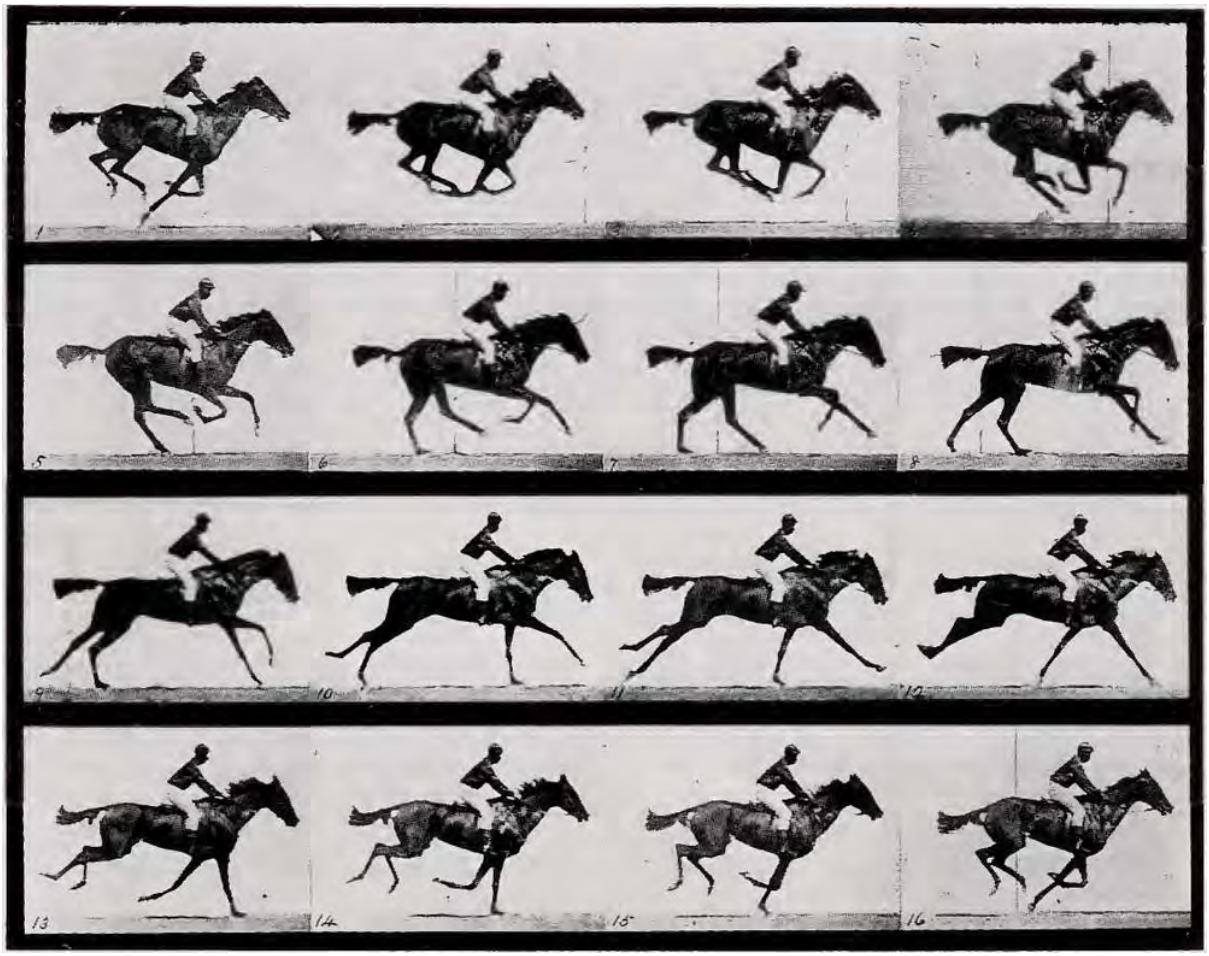
12. PICASSO: *Chú gà trống choai*. 1938. Trước đây thuộc sở hữu của Picasso

Song không phải chỉ những lối phác thảo sơ sài mới làm những kẻ thích tranh ảnh phải y như 'thật' cảm thấy bực bội. Những tác phẩm mà hạng người này coi là vẽ sai còn bị họ chán ghét hơn, đặc biệt khi họ thuộc về một thời kỳ hiện đại hơn và các họa sĩ 'lẽ ra phải hiểu biết nhiều hơn'. Thật ra chẳng có chi lạ lùng về những lối bóp méo thiên nhiên này, vốn vẫn còn bị kêu ca khi người ta bàn về nghệ thuật hiện đại. Những ai thường xem phim Disney hay hoạt hình đều biết rõ điều đó. Họ hiểu rằng đôi khi được phép vẽ sự vật khác với dáng vẻ thật của nó, được thay hình đổi dạng nó cách này hay cách khác. Chuột Mickey không giống hệt chuột thật, nhưng chẳng ai đăng báo phản đối vì đuôi nó không được dài. Những người bước vào thế giới quyến rũ của Disney không hề băn khoăn về Nghệ thuật với chữ N viết hoa. Họ không đến đấy với những thành kiến như khi đi xem triển lãm tranh hiện đại. Vậy mà nếu một họa sĩ hiện đại

vẽ theo phong cách riêng của mình, anh ta sẽ bị coi là thiếu khả năng. Còn hiện nay, bất kể chúng ta nghĩ gì về các họa sĩ hiện đại, ta có thể an tâm rằng họ có đủ kiến thức để vẽ 'đúng'. Nếu họ không làm thế, chắc chắn lý do của họ tương tự như của Walt Disney. H.11 là một minh họa trong tác phẩm *Lịch Sử Tự Nhiên,* tả gà mẹ với lũ gà con có lông măng mềm mại như bông, vẽ bởi Picasso, nhà tiên phong lừng danh của trào lưu hiện đại. Hẳn không ai tìm được lỗi gì ở cách trình bày duyên dáng này. Nhưng khi vẽ một chú gà trống choai (H.12), Picasso không hài lòng với lối diễn tả bình thường, ông muốn làm nổi bật vẻ hung hăng, ngổ ngáo và ngu ngốc của nó. Nói khác đi, ông đã sử dụng lối biếm họa. Và quả là một bức biếm họa thuyết phục biết bao!

Do đó, có hai điều ta nên tự hỏi mỗi khi phát hiện sai sót về độ chính xác của một bức tranh. Một là phải chăng nhà nghệ sĩ đã không có lý do nào để thay hình đổi dạng của sự vật mà ông nhìn thấy. Ta sẽ nghe nói thêm về những lý do như thế khi câu truyện nghệ thuật được bày tỏ. Hai là đừng bao giờ kết án một tác phẩm là đã vẽ không đúng trừ khi ta hoàn toàn chắc chắn rằng mình đúng và nhà họa sĩ sai. Chúng ta thường rất dễ mau lẹ quyết định rằng 'sự vật không giống như thế'. Chúng ta có thói quen kỳ cục là luôn nghĩ rằng thiên nhiên phải giống những bức tranh ta đã quen thuộc. Có thể dễ dàng minh họa điều này bằng một khám phá đã gây nhiều ngạc nhiên cách đây không lâu. Bao thế hệ đã xem ngựa phi, đã tham dự những cuộc đua ngựa và săn bắn, đã thưởng thức tranh ảnh vẽ ngựa xung phong nơi trận mạc hay phóng theo đàn chó. Nhung dường như không ai trong số những người này đã lưu ý xem khi một con ngựa phi, trông nó 'thật sự ra sao'. Tranh ảnh thể thao thường cho thấy chúng sải chân hết cỡ và phóng như bay, như trong một bức vẽ nổi tiếng của Géricault, họa sĩ tài danh người Pháp thế kỷ mười chín, kể lại những cuộc đua ở Epsom (H.13). Chừng năm mươi năm sau, khi máy chụp hình đã được hoàn thiện để có thể ghi lại những động tác lúc ngựa phi nhanh, những bức ảnh chụp lẹ này đã chứng tỏ rằng suốt một thời cả họa sĩ lẫn người xem tranh đều sai lầm. Chưa từng có con ngựa nào phi nước đại theo cái kiểu mà ta coi là 'tự nhiên' đó. Khi rời khỏi mặt đất, bốn chân nó lần lượt chuyển tới cú nháy kế tiếp (H.14). Nếu suy nghĩ một chút ta sẽ thấy chắc chắn là phải như vậy. Ấy thế mà, khi các họa sĩ bắt đầu áp dụng những khám phá mới này và vẽ ngựa phi theo kiểu chạy thật sự của chúng, thì người ta lại phàn nàn rằng họ vẽ không đúng

13. GÉRICAULT: *Đua ngựa ở Epsom*. Vẽ năm 1821. Paris, Louvre



14. *Động tác ngựa phi.* Do EADWEARD MUYBRIDGE chụp năm 1872. Kingston upon Thames, Bảo tàng và phòng trưng bày Nghệ thuật.

Đây rõ ràng là một ví dụ cá biệt, nhưng các sai lầm tương tự tuyệt nhiên không hiếm hoi như người ta nghĩ. Chúng ta có khuynh hướng coi những hình dạng và màu sắc truyền thống là duy nhất đúng. Trẻ con đôi khi nghĩ rằng các vì sao phải có hình ngôi sao, dù thiên nhiên không như thế. Những kẻ khăng khăng đòi bầu trời trong tranh phải màu thiên thanh và cỏ trong tranh phải màu xanh lục cùng chẳng khác trẻ con là mấy. Họ khó chịu khi màu sắc của bức tranh khác đi. Nhưng nếu cố quên đi mọi điều ta đã biết về cỏ xanh và trời xanh, và nhìn ngắm thế giới như thể ta vừa đến từ một hành tinh khác trong một chuyến thám hiểm, và đang lần đầu tiên gặp nó, ta có thể tìm thấy nơi sự vật những màu sắc lạ lùng nhất. Các họa sĩ đôi khi thấy mình như đang hành trình khám phá y như vậy. Họ muốn tìm lại thế giới thuở tinh khôi, muốn rũ bỏ mọi thành kiến và quan niệm vẫn có về máu thịt màu hồng và những quả táo màu vàng hay đỏ. Thật không dễ loại trừ những định kiến này, nhưng nhà nghệ sĩ thành công nhất trong quá trình lột xác đó thường đem lại những tác phẩm kỳ thú nhất. Chính họ dạy ta nhận ra trong thiên nhiên những vẻ đẹp không ngờ. Nếu ta theo họ và học hỏi nơi họ, ngay cả một cái liếc qua cửa sổ nhà ta cũng có thể trở thành một cuộc viễn du ly kỳ.

Trở ngại lớn nhất khi thưởng thức một tác phẩm nghệ thuật chính là sự ngoan cố bám víu vào những thói quen và thành kiến. Để kết án những bức tranh trình bày một chủ đề quen thuộc theo một lối khác lạ, người ta thường chẳng có lý do nào khác hơn là cho rằng dường như họa sĩ đã vẽ sai. Càng hay xem một câu chuyện diễn tả bằng nghệ thuật, ta càng chắc chắn rằng nó luôn phải được trình bày bằng những đường nét giống thế. Đặc biệt với những chủ đề từ Kinh thánh, khi cảm xúc dễ dàng dâng cao. Dù ta biết rằng Sách Thánh không nói gì về hình dáng của Chúa Jesus, rằng không thể hình dung Thiên Chúa trong vóc dáng người phàm, và dù ta

biết rằng chính các nghệ sĩ ngày xưa là những kẻ đầu tiên đã tạo ra những hình tượng mà ngày nay rất quen thuộc với chúng ta, một số người vẫn cho rằng rời bỏ những hình ảnh cổ truyền đó là phạm thánh.

Thật ra, chính những nghệ sĩ đó đã hết sức nhiệt tâm và chăm chú đọc Kinh Thánh để cố gắng hình thành trong tâm trí một hình ảnh mới mẻ về những điều đã xảy ra. Họ cố quên mọi bức tranh đã thấy và cố hình dung cái sự thể đã xảy ra khi Trẻ Jesus nằm trong máng cỏ và các mục tử đến thờ lạy Người, hay khi một ngư phủ bắt đầu rao giảng Phúc Âm. Và đã biết bao lần xảy ra là những nỗ lực đó - đọc sách cổ bằng đôi mắt hoàn toàn mới - đã khiến những kẻ vô tâm bị sốc và tức giận. Điển hình là trường hợp của Caravaggio, một họa sĩ rất táo bạo và thích đổi mới. Khoảng năm 1598, ông được giao cho vẽ một bức tranh về Thánh Matthew để trưng bày trên cung thánh của một giáo đường ở Rome. Bức tranh diễn tả vị thánh đang viết Phúc Âm, và để chứng tỏ rằng Phúc Âm là Lời của Chúa, một thiên thần đang đứng bên cạnh để gợi ý cho ông. Vốn là một họa sĩ trẻ rất giàu tưởng tượng và không dễ nhượng bộ, Caravaggio đã suy nghĩ cật lực về tình huống hẳn đã xảy ra khi một người lao động nghèo và lớn tuổi, một viên quan thuế chất phác, bất ngờ phải ngồi xuống viết một cuốn sách. Và thế là ông vẽ Thánh Matthew (H.l5) với cái đầu hói và đôi chân lem luốc trần trụi, đang vụng về giữ chặt quyển sách to tướng, vầng trán lo âu nhăn lại dưới sức ép của việc viết lách xa lạ. Bên cạnh vị thánh là một thiên thần trẻ, dường như vừa xuống từ trời cao, đang dịu dàng hướng dẫn bàn tay người lao động như người thầy đối với cậu học trò nhỏ. Khi Caravaggio giao bức họa, người ta cảm thấy bị xúc phạm bởi điều mà họ cho là thiếu tôn kính đối với vị thánh. Tác phẩm bị từ chối và Caravaggio phải vẽ lại. Lần này ông không mạo hiểm nữa, nhưng nghiêm cẩn tuân thủ những nguyên tắc truyền thống vốn đã qui định một thiên thần và một vị thánh phải có dáng vẻ như thế nào (H.16). Kết quả vẫn là một bức tranh rất đẹp, vì Caravaggio đã hết sức làm cho nó sống động và thu hút, nhưng ta cảm thấy nó không trung thực bằng bức tranh thứ nhất.

15.(trái) CARAVAGGIO: *Thánh Matthew*. Bức họa bị phản đối. Vẽ khoảng 1598. Đã hư hại. Trước đặt ở Bảo Tàng Kaiser-Friednch, Berhn

16.(phải) CARAVAGGIO: *Thánh Matthew*. Bức họa được chấp nhận. Vẽ khoảng 1600.

Rorne, Nhà Thờ S. Luigi de Francesi.

Câu chuyện trên cho thấy mối nguy hại có thể gây ra bởi những kẻ không thích và chỉ trích các tác phẩm nghệ thuật vì những lý do sai lầm. Quan trọng hơn, nó làm ta hiểu rằng cái gọi là 'tác phẩm nghệ thuật' không phải là kết quả của những hoạt động kỳ bí nào đó, mà là những thứ do con người làm ra cho con người. Một bức tranh có vẻ rất xa xôi khi được lồng kính và treo trên tường. Và trong các bảo tàng viện người ta thường cấm sờ mó vào những vật trưng bày. Điều này là đúng. Nhưng từ đầu chúng đã được làm ra để người ta cầm nắm và sờ mó, để mặc cả, trao đổi, cãi cọ và lo lắng vì chúng. Ta cũng nên nhớ rằng mỗi đặc điểm của chúng là kết quả của một quyết định của nhà nghệ sĩ: có thể ông đã nghiền ngẫm và thay đổi nó nhiều lần, có thể ông đã tự hỏi nên đặt cây đó ở hậu cảnh hay vẽ lại cây khác, có thể ông đã rất vừa ý vì một nét cọ may mắn đã đem lại vẻ rực rỡ không ngờ cho một đám mây trong nắng trời, và có thể ông đã miễn cưỡng đưa những hình ảnh đó vào vì sự nài nỉ của người mua tranh. Vì hầu hết những tranh tượng dọc theo các bức tường trong các bảo tàng viện và phòng trưng bày hiện nay đã được làm ra không phải để triển lãm nghệ thuật. Chúng được thực hiện cho một biến cố nhất định mà nhà nghệ sĩ hằng lưu tâm khi bắt tay vào việc.

Mặt khác, những ý tưởng mà người ngoài như chúng ta thường quan ngại, những ý tưởng về cái đẹp và cách diễn đạt, lại hiếm khi được các họa sĩ đề cập đến. Không phải lúc nào cũng vậy, nhưng suốt nhiều thế kỷ qua vẫn như thế, và hiện giờ cũng lại như thế. Lý do phần nào vì các họa sĩ thường ngượng ngùng khi phải dùng những từ ngữ lớn lao như 'Cái Đẹp'. Họ thấy mình như ra vẻ ta đây nếu phải nói về 'cách diễn đạt cảm xúc của mình' và những thứ tương tự. Họ coi chúng là đương nhiên và vô ích khi bàn đến. Đó là một lý do và dường như là một lý do tốt. Nhưng còn một lý do khác. Trong những nỗi trăn trở thường ngày của nhà nghệ sĩ, những ý tưởng trên đóng vai trò nhỏ bé hơn người ta nghĩ. Điều lo lắng của một họa sĩ khi bố cục một bức tranh, khi vẽ phác, hay khi tự hỏi bức họa của mình đã hoàn hảo hay chưa, là một cái gì đó còn khó nói thành lời hơn nhiều. Có thể anh ta sẽ nói mình lo ngại không biết nó đã 'đạt' hay chưa. Và chỉ khi nào biết được điều anh ta muốn nói qua cái từ 'đạt' nhỏ bé khiêm tốn đó, ta mới bắt đầu hiểu cái mà các họa sĩ thật sự theo đuổi.

May ra ta có thể hiểu được điều này nếu vẽ theo kinh nghiệm riêng của mình. Dĩ nhiên ta không phải là họa sĩ, có thể ta chưa từng thử vẽ một bức tranh, hay chưa từng có ý định làm thế. Nhưng như vậy không có nghĩa là ta chưa bao giờ đối mặt với những vấn đề tương tự những khó khăn đã làm nên cuộc sống của nhà nghệ sĩ. Tôi thật sự ước ao mình có thể chứng minh rằng hiếm có ai mà không có ít là một ý niệm sơ sài về loại khó khăn này. Bất cứ ai đã từng cắm một bình hoa, xáo trộn và chuyển đổi các màu sắc, thêm một chút ở đây và bớt ở kia, đều trải qua cái cảm giác lạ lùng này khi cân bằng các hình dạng và mau sắc mà không thể nói đích xác mình đang cố đạt tới một sự hài hòa như thế nào. Ta chỉ thấy rằng một mảng đỏ ở đây có thể đổi khác toàn bộ, hay màu xanh dương này vốn đẹp nhưng lại không 'đi' với những màu khác, hay bất ngờ một nhánh lá nhỏ màu lục dường như lại làm cho bố cục trở nên 'đạt'. Ta la lên: 'Đừng đụng vào nó nữa, bây giờ nó hoàn hảo rồi!' Tôi công nhận không phải ai cũng cẩn thận như thế khi cắm hoa, nhưng mọi người đều có điều chi đó muốn làm cho 'đạt'. Có thể chỉ là tìm chiếc thắt lưng thích hợp với bộ váy mới, hay rõ hơn, nỗi lo về tỷ lệ đúng của các thành phần bột, sữa, đường, trứng... khi làm bánh. Những lúc như thế, dù là chuyện vặt, ta có thể cảm thấy ràng chỉ một chút quá nhiều hay quá ít đủ để đảo lộn thế cân bằng, và chỉ có một tương quan duy nhất phải đạt tới bằng mọi giá.

Những kẻ băn khoăn như thế về hoa, về trang phục hay thực phẩm, ta cho họ là tỏn mỏn, vì có thể ta nghĩ rằng những thứ đó chẳng mấy ai để ý. Nhưng điều đôi khi có thể là một thói quen xấu trong đời thường và do đó, luôn bị đè nén hoặc che đậy, lại được thừa nhận trong lãnh vực nghệ thuật. Khi đó là vấn đề cân đối các hình thể hay bố cục màu sắc, một họa sĩ luôn phải 'tỏn mỏn' hoặc chi li đến độ cực đoan. Anh ta có thể nhìn thấy những khác biệt trong các bóng mờ và kết cấu mà ta khó lòng nhận ra. Hơn nữa, công việc của anh ta vô cùng phức tạp hơn mọi

thứ công việc đời thường của ta. Anh ta phải cân đối không chỉ hai hay ba màu, hình dạng hay ý thích, nhưng là bất kể số lượng. Anh ta có, trên bức vẽ của mình, lắm khi tới hàng trăm bóng mờ và hình thể phải được cân đối cho đến khi 'đạt'. Một mảng xanh lục có thể bất ngờ ra vàng đậm vì được đặt quá gần một mảng xanh dương đậm - anh ta có thể cảm thấy rằng toàn bộ đã bị hỏng, rằng có một sắc độ không hòa hợp trong bức tranh và rằng anh ta phải làm lại từ đầu. Có thể anh ta phải khổ sở vì điều này, nghiền ngẫm nó trong những đêm thức trắng, hoặc cả ngày đứng trước bức vẽ cố chấm thêm một nét màu ở đây hay ở kia rồi lại xóa đi, dù cả bạn lẫn tôi nhiều khi chẳng thấy có gì thay đổi. Nhưng một khi anh ta đã thành công, ta cảm thấy anh ta đã đạt được một cái gì đó không thể thêm bớt, một cái gì đúng - một thí dụ về sự hoàn hảo trong cái thế giới bất toàn của chúng ta.

Hãy lấy một trong những bức Madonna (tranh vẽ Đức Mẹ nổi tiếng của Raphael, 'Đức Trinh Nữ trên đồng cỏ' (H. 17), làm thí dụ. Rõ ràng đây là một bức tranh đẹp và thu hút. Các nhân vật được thể hiện tuyệt vời, và vẻ mặt của Đức Trinh Nữ đang nhìn xuống hai trẻ quả là không thể quên được. Nhưng nếu nhìn vào những bản phác thảo cùa Raphael (H. 18), ta sẽ bắt đầu nhận ra rằng những nét đẹp hay cách thể hiện đó không phải là điều phiền toái nhất đối với nhà họa sĩ, vì đương nhiên phải thế. Điều ông thử đi thử lại để đạt cho bằng được chính là sự cân đối đúng mức giữa các nhân vật, một tương quan chuẩn xác để tạo một tổng thể hài hòa. Ở góc trái bản nháp, ông tính để Trẻ Jesus vừa bước đi vừa quay đầu lại và nhìn lên Mẹ mình. Và ông thử những vị trí khác nhau của đầu Đức Mẹ sao cho đáp ứng với động tác của Chúa Con. Rồi ông quyết định xoay Chúa Con lại và để Người nhìn lên Mẹ mình. Rồi ông thử lối khác bằng cách đưa vào nhân vật thứ ba: Thánh John Tẩy Gia. Nhưng thay vì để Trẻ Jesus nhìn vào cậu ta, ông để Người nhìn ra ngoài bức tranh. Rồi lại thử kiểu khác, và hiển nhiên đã hết kiên nhẫn, ông xoay đầu Trẻ Jesus theo nhiều vị trí khác nhau. Còn vài tờ nữa giống thế trong tập phác thảo của nhà nghệ sĩ, trong đó ông vẽ đi vẽ lại để cân bằng tốt nhất cho ba nhân vật này. Và bây giờ, nhìn lại bức vẽ sau cùng (H.17), ta thấy rốt cuộc ông đã bố cục hoàn hảo. Mọi thứ trong tranh như ở đúng vị trí của chúng, và cái tư thế và sự hài hòa này đã làm cho vẻ đẹp của Đức Mẹ thêm yêu kiều và nét dịu dàng của hai đứa trẻ thêm dễ thương.

17. RAPHAEL: *Đức Trinh Nữ trên đồng cỏ*. Vẽ năm 1505. Vienna, Bảo Tàng Lịch Sử Nghệ Thuật.

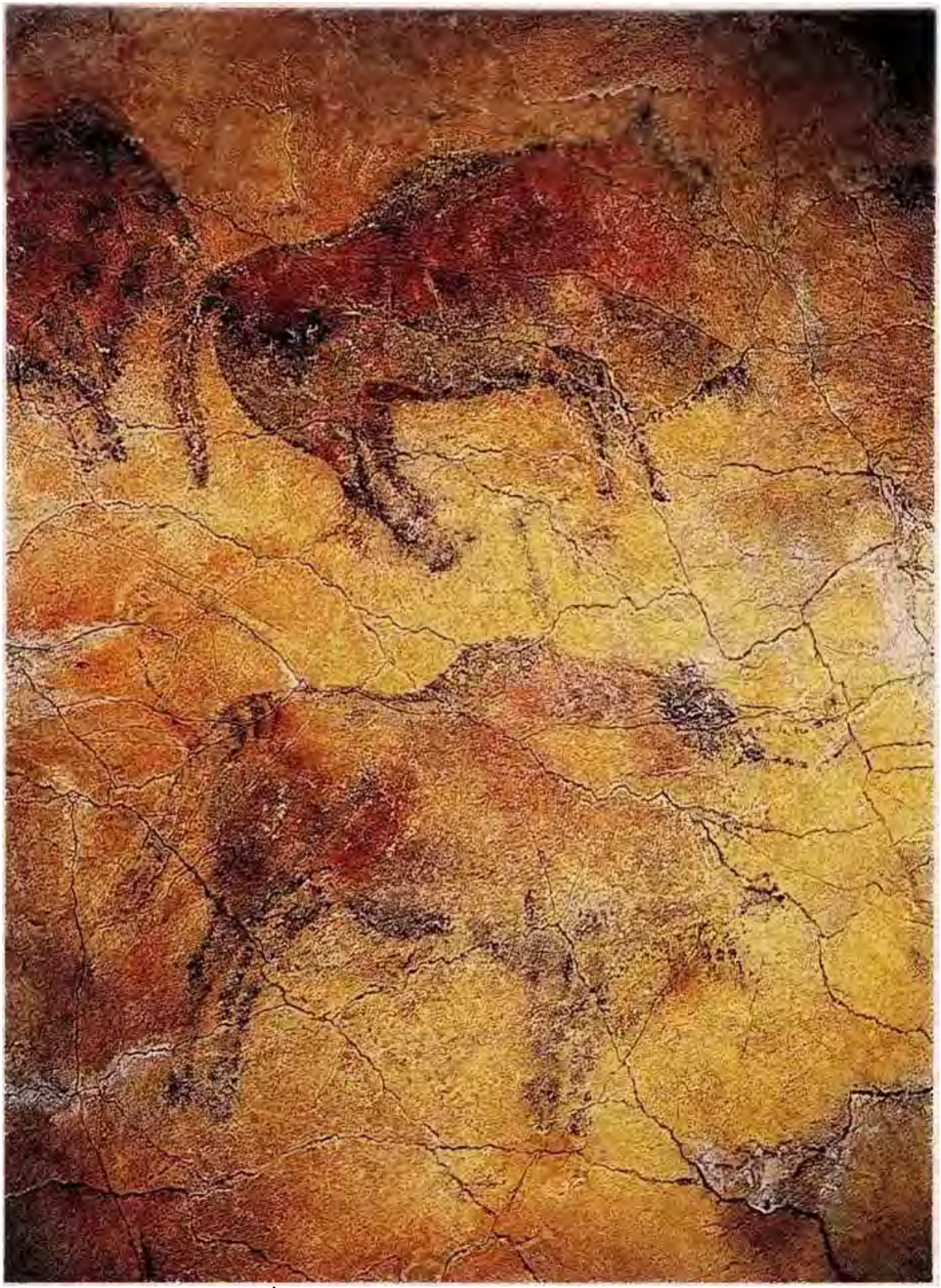
18. RAPHAEL: *Một tờ trong tập phác họa gồm 4 mẫu của 'Đức Trinh Nữ trên đồng cỏ'.* 1505, Vienna, Albertina.

Thật hấp dẫn khi quan sát một nghệ sĩ đang nỗ lực như vậy để có được thế cân đối hoàn chỉnh. Nhưng nếu hỏi anh ta tại sao làm thế này hay đổi thế kia, có lẽ anh ta không trả lời được. Anh ta không tuân thủ bất cứ nguyên tắc cố định nào mà chỉ cảm thấy cái hướng phải theo. Thật ra có vài nghệ sĩ hay phê bình gia trong những thời kỳ nào đó đã cố gắng công thức hóa những qui tắc nghệ thuật của mình. Nhưng luôn xảy ra là những họa sĩ kém cỏi chẳng gặt hái được chi khi áp dụng những luật lệ đó, trong khi các bậc thầy vĩ đại có thể phá bỏ chúng mà lại đạt được một kiểu phối hợp mới chưa ai từng nghĩ đến. Khi Sir Joshua Reynolds, họa sĩ lừng danh giải thích cho các sinh viên Học Viện Hoàng Gia rằng không nên đặt màu xanh lam ở tiền cảnh của bức tranh mà nên dành nó cho hậu cảnh xa xa, cho những ngọn đồi mờ dần phía chân trời, thì đối thủ của ông là Gainsborough - chuyện kể như vậy, để chứng minh rằng những nguyên tắc như thế là vô nghĩa, đã vẽ bức 'Blue Boy' nổi tiếng, với cậu bé trong bộ y phục xanh lam, đắc thắng nổi bật trên màu nâu ấm cúng của hậu cảnh.

Sự thật là không thể đặt ra những luật lệ kiểu này vì chẳng thể biết trước nhà họa sĩ muốn đạt tới hiệu quả nào. Thậm chí anh ta có thể sử dụng một sắc độ không phù hợp hoặc chói gắt nếu tình cờ thấy nó đúng ý mình. Giống như chẳng có luật lệ nào cho ta biết khi nào một bức tranh hay tượng được coi là đạt, thường cũng không thể giải thích chính xác tại sao ta cảm thấy đó là một tác phẩm lớn. Nhưng điều đó không có nghĩa là mọi tác phẩm đều có giá trị nghệ thuật ngang nhau, hoặc ta không thể thảo luận những vấn đề thuộc khiếu thẩm mỹ. Những cuộc bàn cãi như thế, nếu chẳng đi đến đâu, ít ra cũng khiến ta nhìn lại bức tranh, và càng quan sát ta càng nhận ra những điều trước đây mình đã không thấy. Ta bắt đầu cảm nhận cái kiểu phối hợp mà mỗi thế hệ họa sĩ đã cố vươn tới. Cảm xúc vì những kiểu phối hợp này càng lớn, ta càng say mê chúng, và sau cùng, đó mới là điều đáng nói. Có một câu phương ngôn cổ rất chí lý rằng bạn không thể tranh cãi về những vấn đề thuộc khiếu thẩm mỹ, nhưng đừng vì thế mà chối bỏ rằng khiếu thẩm mỹ có thể được thăng tiến. Đây cũng lại là vấn đề thuộc cái kinh nghiệm chung ai cũng có thể trải nghiệm trong những tình huống đơn giản nhất. Tỉ dụ như với những người không quen uống trà, hương vị của các loại trà chẳng mấy khác nhau. Nhưng nếu họ

rảnh rỗi, muốn tìm tòi và có cơ hội nghiên cứu các thứ trà chọn lọc, họ có thể trở thành một kẻ sành điệu thứ thiệt, có thể phân biệt chính xác từng loại hương vị đơn thuần và hỗn hợp. Và trình độ hiểu biết càng cao, họ càng thêm hứng thú trước những hương vị chọn lọc nhất.
Phải thừa nhận rằng sở thích về nghệ thuật là một cái gì đó tuyệt đối phức tạp hơn sở thích về ăn uống. Nó không chỉ là vấn đề nhận ra những hương vị tinh tế đủ loại mà còn là một điều chi đó nghiêm túc và quan trọng hơn. Sau cùng, vì các bậc thầy vĩ đại đã ký thác tất cả những gì mình có vào những tác phẩm của họ, đã chịu khổ, đã hao tổn tâm huyết vì chúng, nên tối thiểu họ có quyền đòi hỏi ta hãy cố hiểu điều họ muốn nói.
Chẳng ai hiểu biết hết về nghệ thuật. Luôn có những điều mới để khám phá. Những tác phẩm nghệ thuật lớn như đổi khác mỗi lần ta đứng trước chúng. Như con người, chúng có thể phong phú vô tận và không thể tiên đoán. Đó là một thế giới kỳ thú riêng, với những luật lệ lạ lùng và đủ thứ mạo hiểm. Để thưởng thức những tác phẩm ấy, cần có một tâm tư trong sáng, bén nhậy trước mọi ẩn ý và đáp ứng mọi hòa âm lặng lẽ của nhà nghệ sĩ, nhất là một tâm trí không chất đầy những ngôn từ hoa mỹ lòe đời và những luận điệu học mót. Thà đừng biết tí gì về nghệ thuật còn hơn là có một dúm kiến thức nửa mùa để đua đòi, vì rất nguy hiểm. Chẳng hạn như có những kẻ nhặt nhạnh dược những điều đơn giản tôi trình bày trong chương này, và biết rằng có những tác phẩm nghệ thuật lớn mà cách diễn đạt hay vẻ đẹp không hề biểu hiện rõ ràng hoặc có vẻ như đã được phác họa sai, và họ tự mãn về sự hiểu biết của mình đến độ giả vờ chỉ thích những tác phẩm chẳng đẹp mà cũng chẳng vẽ đúng. Họ luôn sợ bị coi là thiếu văn hóa nếu thú nhận rằng mình thích một tác phẩm có lối diễn đạt thú vị hay xúc động quá biểu hiện. Sau cùng trở thành những kẻ đua đòi hợm hĩnh, họ đánh mất niềm vui thật nơi nghệ thuật, và phải gọi tất cả những thứ khó ưa là 'rất hấp dẫn'. Tôi không thích phải chịu trách nhiệm về bất cứ sự ngộ nhận nào tương tự. Thà tôi không được ai tin, chứ đừng tin tôi một cách mù quáng như vậy.
Những chương sau đây bàn về lịch sử nghệ thuật, tức là lịch sử của kiến trúc, hội họa và điêu khắc. Một chút kiến thức như thế, theo tôi, sẽ giúp ta hiểu tại sao các nghệ sĩ đã sáng tạo theo những phong cách riêng biệt, và tại sao họ nhắm tới những hiệu quả nào đó. Trên tất cả, nó là một phương pháp tốt để luyện cho đôi mắt ta thêm sắc bén, nhanh nhậy với những nét đặc thù của các tác phẩm nghệ thuật, và nhờ đó nâng cao khả năng đáp ứng của ta trước những sắc thái khác biệt tinh tế hơn. Và có lẽ đây cũng là phương pháp duy nhất để học cách thưởng thức nghệ thuật xứng hợp với thế giá của nó. Nhưng không một con đường nào không có nguy hiểm. Đôi lúc ta thấy thiên hạ rảo qua một phòng trưng bày với danh mục trên tay. Mỗi khi dừng trước một bức tranh, họ hăm hở tìm số của nó. Ta có thể quan sát cách họ lật các trang sách, và ngay khi tìm ra tựa đề hay tên gọi của bức tranh, họ đi tiếp. Lẽ ra họ nên ở nhà, vì họ hầu như không nhìn vào bức họa. Họ chỉ kiểm tra quyển danh mục cua mình. Đó là một kiểu dạo chơi giây lát cho tâm trí, và chẳng có liên quan gì tới việc thướng thức một bức tranh.
Những người có chút kiến thức về lịch sử nghệ thuật đôi khi có nguy cơ rơi vào cái bẫy tương tự. Khi thấy một tác phẩm nghệ thuật, họ không dừng lại đề nhìn nó, mà lại lục lọi ký ức tìm một cái tên thích hợp. Có thể họ đã nghe nói rằng Rembrant nổi tiếng vì kỹ thuật *chiaroscuro* - một từ kỹ thuật Italia, có nghĩa là sáng và tối - nên mỗi khi thấy một tác phẩm của Rembrant, họ gật đầu ra vẻ thông thạo, miệng lầm bầm 'chiaroscuro tuyệt vời', rồi quay sang bức bên cạnh. Tôi muốn hoàn toàn thẳng thắn về nỗi nguy hiểm do thói đua đòi và kiến thức nửa mùa này, vì tất cả chúng ta có khuynh hướng nhượng bộ trước những cám dỗ như vậy, và một quyển sách như thế này có thể gia tăng những cám dỗ ấy. Tôi muốn giúp mở mắt, chứ không mở lưỡi cho bạn. Nói về nghệ thuật cho hay xét ra chẳng khó mấy, bởi từ ngữ của các nhà phê bình đã mất hết độ chính xác vì được sử dụng cho quá nhiều trường hợp khác biệt. Nhưng nhìn ngắm một bức tranh bằng đôi mắt trong sáng, và dấn mình vào một hành trình mạo hiểm để khám phá nó là công việc tuy khó khăn gấp bội nhưng lại được tưởng thưởng trọng hậu hơn. Không thể biết trước ta sẽ mang được gì về nhà sau một chuyến viễn du như thế.

1. Bước khởi đầu kỳ lạ
Các dân tộc thời tiền sử và sơ khai, Mỹ Châu cổ đại



19. *Những bức họa trên trần hang Lascaux ở Pháp*, được thực hiện khoảng 15.000 năm trước

đây.

Cũng giống như không ai rõ ngôn ngữ đã bắt đầu ra sao, ta chẳng biết nghệ thuật đã khởi sự như thế nào. Nếu những công việc như xây cất đền thờ và nhà cửa, vẽ tranh và nặn tượng, hay thêu dệt các hoa văn được coi là nghệ thuật, thì không một giống người nào trên thế giới không có nghệ thuật. Đàng khác, nếu ta gọi những thứ xa xỉ đẹp đẽ, những thứ để thưởng thức trong viện bảo tàng và các cuộc triển lãm, hay những thứ đặc biệt dùng làm các vật trang hoàng quí giá trong khách sảnh là nghệ thuật, thì nên biết rằng cách dùng từ như thế chỉ mới phát sinh rất gần đây,và nhiều nhà xây cất, họa sĩ và điêu khắc vĩ đại ngày xưa đã không bao giờ mơ tưởng điều ấy. Có thể hình dung rõ sự khác biệt này khi bàn về kiến trúc. Chúng ta biết rằng có những công trình xây cất tuyệt vời và một ít trong số đó là những tác phẩm nghệ thuật thật sự. Nhưng hầu hết mọi kiến trúc đều đã được xây dựng vì những mục đích riêng. Những kẻ sử dụng các tòa nhà này làm nơi thờ phượng, giải trí hay cư ngụ, đã đánh giá chúng trước hết và trên hết theo những tiêu chuẩn tiện ích. Nhưng ngoài ra, họ cũng có thể thích hay không thích cái kiểu dáng hay sự cân đối của tòa nhà, và hiểu rõ những nỗ lực của nhà kiến trúc tài giỏi đã cố làm cho nó không những tiện lợi mà còn 'đạt'. Ngày xưa, thái độ đối với tranh tượng cũng luôn như thế. Chúng không được coi là những tác phẩm nghệ thuật đơn thuần mà là những đồ vật có công dụng nhất định.Việc đánh giá một ngôi nhà sẽ không chính xác nếu không biết đến những nhu cầu khiến người ta xây dựng nó. Tương tự, ta không thể hiểu được nghệ thuật của người xưa nếu hoàn toàn dốt nát về những mục đích của nó. Càng ngược dòng lịch sử, những mục đích này - mà người ta tin rằng nghệ thuật đã phục vụ - càng rõ ràng và cũng càng kỳ lạ. Cũng y như vậy khi ta bỏ thành thị về thôn quê, hay hơn nữa, bỏ những xứ sở văn minh, và đến với những giống người vẫn còn sống trong những tình trạng y hệt tổ tiên ta ngày trước. Ta gọi những giống người này là 'sơ khai' không phải vì họ đơn sơ hơn chúng ta - các quá trình tư duy của họ phức tạp hơn của ta nhiều - mà vì họ gần gũi hơn với cái hoàn cảnh mà từ đó cả nhân loại đã xuất hiện. Với họ, không hề có khác biệt giữa xây cất và làm ảnh tượng theo quan điểm lợi ích. Những túp lều của họ có đó để che chở họ khỏi mưa nắng, gió bão và những quỷ thần tạo ra chúng; các ảnh tượng được làm ra để bảo vệ họ trước những thế lực mà đối với họ cũng có thật như các sức mạnh thiên nhiên. Nói khác đi, tranh và tượng được họ dùng để thực hành pháp thuật.

Ta đừng hy vọng hiểu được những bước đầu lạ lùng này của nghệ thuật trừ khi cố thâm nhập vào tâm tưởng của những dân tộc sơ khai và tìm xem kinh nghiệm nào đã khiến họ nghĩ tranh ảnh không phải là một thứ đẹp đẽ để nhìn ngắm, mà là một cái gì đó đầy uy lực để sử dụng. Tìm lại cái cảm giác đó thật ra không khó lắm. Ta chỉ cần tuyệt đối trung thực với bản thân và xét xem phải chăng chúng ta quả cũng còn giữ lại một chút gì đó 'sơ khai' trong con người mình. Thay vì bắt đầu với Kỷ Băng Hà, ta hãy khởi sự nơi chính chúng ta. Giả sử nhìn tấm ảnh của nhà vô địch ta ưa thích trong tờ báo hôm nay, liệu ta có dám lấy kim chọc thủng đôi mắt anh ta? Liệu ta có cảm thấy lãnh đạm về điều đó giống như khi chọc một lỗ ở một chỗ bất kỳ trên tờ báo? Tôi không nghĩ thế. Dù tôi tỉnh táo cách mấy và biết rõ điều tôi làm cho bức ảnh không hề khiến anh ta đổi khác, tôi vẫn mơ hồ ngần ngại không muốn làm thế. Đâu đó vẫn tồn tại cái cảm giác phi lý rằng điều làm cho một tấm ảnh là làm cho người trong ảnh. Và bây giờ, nếu cái ý tưởng bất hợp lý và kỳ cục ấy thật vẫn còn đó, thậm chí nơi chúng ta, ở thời đại nguyên tử năng này, chắc ta cũng không mấy ngạc nhiên khi những ý nghĩ như thế đã hiện hữu hầu như khắp nơi giữa những giống người gọi là sơ khai, ở mọi miền trên thế giới, các thầy mo và phù thủy đã thực hiện ma thuật bằng những cách tương tự. Họ làm những hình tượng nhỏ của kẻ thù rồi chọc thủng tim của con búp bê đáng thương, hay đốt nó, và hy vọng kẻ thù sẽ khốn khổ. Những người nguyên thủy đôi khi còn không phân biệt được đâu là thật và đâu là tranh vẽ. Lần kia, khi một họa sĩ Âu Châu vẽ những bức tranh tả trâu bò mục súc ở một ngôi làng Phi Châu, dân làng rất phiền muộn: 'Nếu ông mang chúng đi, tụi tôi sẽ lấy gì mà sống ?'

20.(trên) *Bò rừng, tìm thấy trong hang ở Altamira* (Tây Ban Nha)

21.(dưới) *Súc vật trên trần hang tại Lascaux* (Pháp)

Tất cả những ý tưởng kỳ lạ này đều rất quan trọng vì chúng có thể giúp ta hiểu được những bức tranh cổ nhất hiện còn tồn tại. Những bức họa này xưa cũ chẳng kém bất kỳ dấu vết nào của tài năng con người. Thế nhưng khi chúng được phát hiện lần đầu trên vách các hang động và trên đá ở Tây Ban Nha (H.20) và ở miền nam nước Pháp, thế kỷ 19, các nhà khảo cổ thoạt tiên đã không tin rằng các bức tranh thú vật sống động y như thật đó có thể là tác phẩm của loài người ở Kỷ Băng Hà. Dần dần những dụng cụ thô sơ bằng đá và xương tìm thấy trong những vùng đó đã khiến người ta thêm xác tín rằng những bức vẽ bò rừng, voi mam-mút và hươu nai thật sự đã được vạch hay vẽ bởi những người đã săn bắt các loại thú này và do đó biết chúng rất rõ. Thật là một kinh nghiệm lạ lùng khi đi xuống những hang này, đôi khi xuyên qua những hành lang thấp và hẹp, bước sâu vào bóng tối của núi non, và bất ngờ thấy ngọn đèn pin của người dẫn đường thắp sáng bức tranh vẽ một con bò đực. Rõ một điều là không ai lại chui vào lòng đất, xuống tới một độ sâu kỳ quặc đáng sợ như thế chỉ để trang hoàng một nơi không ai có thể lui tới. Hơn nữa, ngoại trừ vài bức vẽ ở hang Lascaux (H.19, 21), chỉ một số ít những bức tranh này được bố trí rõ rệt trên tường hay vách động. Đa phần chúng được vạch vẽ chồng chất lên nhau không theo thứ tự nào. Cách giải thích khả trợ nhất về những phát hiện này: chúng là những di tích cổ xưa nhất của niềm tin phổ quát vào uy lực của việc làm tranh ảnh. Nói khác đi, những thợ săn thời hoang sơ này nghĩ rằng chỉ cần vẽ hình con mồi và, có lẽ, tấn công chúng bằng giáo mác hay rìu đá, những con thú thật sẽ khuất phục sức mạnh của họ.

Dĩ nhiên đây là phỏng đoán, nhưng là phỏng đoán có cơ sở dựa trên cách sử dụng nghệ thuật nơi những giống người sơ khai ở thời đại chúng ta, những kẻ vẫn còn giữ các tập tục xưa cũ. Thật sự không thể nào tìm đâu ra những người còn thực hành kiểu ma thuật y hệt như thế, nhưng đối với những giống người này nghệ thuật hầu như được liên kết chặt chẽ với những ý nghĩ tương tự về quyền lực cùa hình ảnh. Vẫn còn những giống người cổ lỗ chỉ dùng những dụng cụ bằng đá và những giống người vạch vẽ hình muông thú trên đá vì những mục đích pháp thuật. Trong những lễ hội thường kỳ của một số bộ lạc, người ta ăn mặc giống thú vật và di chuyển như thú vật theo những vũ điệu trang nghiêm. Họ cũng tin rằng bằng cách nào đó điều này sẽ cho họ sức mạnh để khuất phục con mồi. Đôi khi họ còn tin rằng một vài giống thú là bà con với họ theo một cách nào đó như trong truyện cổ tích, rằng cả bộ lạc là một bộ tộc sói, bộ tộc quạ hay ếch nhái. Nghe khá là kỳ cục, nhưng nên nhớ rằng những ý nghĩ này vẫn chưa hoàn toàn bị loại bỏ như ta tưởng. Người Roma, mới đây thôi, đã tin rằng Romulus và Remus được một sói mẹ cho bú, và họ đã đặt một tượng sói cái bằng đồng trên nóc Điện Capitol thánh thiêng. Thậm chí hiện giờ người ta vẫn tiếp tục nuôi một con sói cái trong chuồng gần những bậc thang lên Điện Capitol. Chẳng có con sư tử nào được nuôi ở Trafalgar Square, nhưng con sư tử Anh Quốc đã sống một đời khỏe khoắn trên các trang của tờ Punch. Đương nhiên là có một khác biệt lớn lao giữa tính biểu tượng của các huy hiệu hay tranh hoạt kê và sự trang trọng sâu sắc của người dân bộ lạc khi họ nghĩ về mối liên hệ giữa mình và vật tổ, khi họ gọi con vật ấy là họ hàng. Vì đôi khi họ như sống trong một thứ thế giới chiêm bao, thấy mình cùng lúc vừa là người vừa là thú. Nhiều bộ lạc có những nghi lễ đặc biệt mà khi đó họ mang những mặt nạ có dáng dấp của những con vật này, và dường như cảm thấy mình được đổi lốt thành quạ, thành gấu. Điều này rất giống khi trẻ con chơi trò cướp biển hay thám tử cho đến một lúc nào đó chúng ta không còn biết đâu là chơi và đâu là thật. Nhưng trẻ con luôn có cả một thế giới người lớn quanh chúng để nhắc nhở: ‘Đừng làm ồn như thế’, hay ‘Sắp tới giờ đi ngủ rồi’. Còn với người sơ khai thì chẳng có ai phá hỏng ảo giác của họ vì mọi thành viên của bộ lạc đều tham gia vào các vũ điệu và nghi thức trong các trò giả trang phi thực này. Họ đã học biết ý nghĩa của chúng từ những thế hệ đi trước và bị chúng thu hút đến độ ít có cơ hội đứng ngoài để quan sát và phê phán. Y như họ với những niềm tin của mình, chúng ta ai cũng có những tin tưởng mà ta coi là đương nhiên - và thường có quá nhiều đến nỗi chẳng còn để ý đến chúng trừ khi có người thắc mắc về chúng .

Tất cả những điều này dường như chẳng mấy liên quan tới nghệ thuật, nhưng thật sự chúng

ảnh hưởng đến nghệ thuật về nhiều phương diện. Nhiều tác phẩm của các nghệ sĩ thời đó được sử dụng như một bộ phận của những nghi lễ kỳ lạ, và khi ấy điều đáng kể chẳng phải là bức tranh hay tượng có đẹp theo những tiêu chuẩn của ta hay không, mà là chúng có 'tác dụng', nghĩa là, có khả năng thực hiện phép thuật cần thiết hay không. Vả lại, các nghệ sĩ này làm việc cho người của bộ lạc mình, vốn là những kẻ biết rõ mỗi hình thức hay màu sắc được dùng để nói lên điều gì. Người ta không cần họ thay đổi những điều ấy, mà chỉ muốn họ tận dụng mọi tài năng và hiểu biết vào công việc.

Một lần nữa ta chẳng cần phải đi quá xa để tìm những so sánh tương đương. Lá quốc kỳ không phải là một mảnh vải màu đẹp đẽ mà bất cứ thợ may nào cũng có thể thay đổi tùy thích, chiếc nhẫn cưới không phải là thứ trang sức ta có thể đeo hay đổi tùy tiện. Và ngay trong những lễ nghi hay phong tục qui định bởi xã hội, vẫn tồn tại một yếu tố trình độ hay chọn lọc nào đó về sở thích và kỹ năng. Ta hãy nghĩ đến cây Noel. Những dáng vẻ chính của nó là do tập quán. Mỗi gia đình thật ra có những truyền thống và ưa thích riêng mà nếu thiếu chúng, cây thông sẽ không đúng kiểu. Mặc dù thế, đến lúc trang hoàng cho nó, một khoảnh khắc trọng đại, vẫn còn nhiều điều phải quyết định. Có nên đặt một ngọn nến ở nhánh này? Đã đủ kim tuyến trên ngọn hay chưa? Ngôi sao này trông quá nặng nề hay phía này bị quá tải? Đối với người ngoài, có lẽ lối trình bày như vậy khá là kỳ cục. Anh ta có thể nghĩ rằng nếu không có kim tuyến, cây thông sẽ đẹp hơn nhiều. Nhưng với chúng ta, vốn hiểu cái ý nghĩa của việc mình làm, trang hoàng cây thông theo ý ta là một vấn đề hết sức quan trọng.

Nghệ thuật sơ khai hoạt động dựa trên những ý tưởng có sẵn y như thế, nhưng vẫn để nhà nghệ sĩ tự do biểu lộ tài năng của mình. Trình độ kỹ thuật bậc thầy của một vài nghệ nhân bộ tộc quả thật làm ta kinh ngạc. Khi nói về nghệ thuật thời sơ khai, ta nên nhớ rằng từ ngữ đó không có nghĩa là các nghệ sĩ lúc ấy chỉ có một kiến thức sơ đẳng về nghề nghiệp của họ. Ngược lại, nhiều bộ tộc xa xôi hẻo lánh đã phát triển một kỹ năng đáng khâm phục về chạm khắc, về đan lát, thuộc da, ngay cả rèn đúc kim loại. Nếu nhìn thấy những dụng cụ thô sơ đã được dùng để làm nên những tác phẩm ấy, ta ắt phải khâm phục sự kiên nhẫn và khiếu thẩm mỹ vững vàng mà những thợ thủ công cổ lỗ này đạt được qua bao thế kỷ chuyển hóa. Chẳng hạn như người Maori ở New Zealand đã biết tạo ra những kỳ quan thật sự trên những bức chạm gỗ của họ (H.22). Dĩ nhiên cái khó làm không hẳn đã là một tác phẩm nghệ thuật. Bởi nếu vậy, những kẻ làm các mẫu thuyền buồm trong chai thủy tinh sẽ được xếp ngang hàng với những nghệ sĩ vĩ đại nhất. Nhưng bằng cớ này về tài khéo của người bộ tộc sẽ giúp ta cảnh giác với quan niệm rằng tác phẩm của họ có vẻ kỳ cục vì họ thiếu khả năng. Cần phải xác tín điều này ngay từ đầu, bởi toàn bộ câu truyện nghệ thuật không phải là truyện kể về quá trình tiến bộ của khả năng kỹ thuật, mà kể về sự thay đổi các ý tưởng và yêu cầu. Ngày càng nhiều chứng cớ rằng trong những hoàn cảnh nào đó, các nghệ sĩ bộ lạc có thể tạo ra những tác phẩm lột tả thiên nhiên một cách trung thực chẳng kém tác phẩm tài tình nhất của các bậc thầy phương Tây. Một số đầu người bằng đồng tìm thấy ở Nigeria cách đây vài thập niên là những chân dung của người da đen đã được diễn tả thuyết phục nhất từ trước đến nay (H.23). Chúng như đã hàng trăm tuổi, và không hề có bằng cớ nào cho thấy các nghệ nhân bản xứ đã học nghề từ người ngoài.

22. *Xà cửa bằng gỗ chạm ở nhà một tù trưởng Maori*. London, Bảo Tàng Nhân Loại.

23.(trái) *Đầu một người da đen bằng đồng*, được khai quật ở Nigieria, có lẽ khoảng 400 tuổi. London, Bảo Tàng Nhân Loại.

24.(phải) *Oro, thần chiến tranh,* xuất xứ từ Tahiti. Gỗ bọc đồ đan bện. London, Bảo Tàng Nhân Loại.

Vậy đâu là nguyên nhân khiến nghệ thuật bộ lạc hoàn toàn khác biệt như thế? Một lần nữa ta hãy trở về với chính mình và với những thí nghiệm ta có thể thực hiện. Hãy lấy một mảnh giấy và nguệch ngoạc lên đó hình thù của một khuôn mặt. Một vòng tròn cho cái đầu, một nét vạch cho cái mũi, và một nét khác cho cái miệng. Rồi hãy nhìn vào khuôn mặt thiếu mắt ấy? Phải chăng nó có vẻ buồn bã không chịu được? Sinh vật đáng thương này không nhìn được. Ta thấy cần phải 'cho nó cặp mắt' - và quả là đỗ chịu biết bao khi ta thêm vào hai chấm để sau cùng nó có thể nhìn chúng ta! Với ta những điều này là một trò đùa, nhưng với người bản xứ thì không. Cái cọc gỗ mà anh ta tặng cho một bộ mặt đối với anh ta như được hoàn toàn biến đổi. Anh ta coi cái ấn tượng nó gây ra là dấu hiệu của ma lực của nó. Không cần thiết phải làm cho nó giống thật hơn nữa một khi nó đã có mắt để nhìn. Hình 24 cho thấy diện mạo một vị 'Thần Chiến Tranh' của người Polynesia, tên gọi Oro. Người Polynesia là những thợ chạm xuất sắc, nhưng hiển nhiên họ thấy không nhất thiết phải làm cho vị thần này một dung mạo y như người. Tất cả những gì ta thấy là một khúc gỗ bọc sợi đan. Chỉ cặp mắt và đôi tay được diễn tả sơ sài bằng vài sợi bện, nhưng một khi ta nhận ra chúng, thì như thế đã đủ để đem lại cho chiếc cọc một vẻ mạnh mẽ kỳ bí. Tuy vẫn chưa hoàn toàn bước vào thế giới nghệ thuật, cái thí nghiệm nguệch ngoạc trên kia có thể dạy ta thêm vài điều. Hãy biến đổi hình dạng của khuôn mặt ấy bằng mọi cách có thể. Ta hãy thay đổi hình thù của cặp mắt từ chấm biến thành vạch hay bất cứ dạng nào không mảy may giống mắt thật. Ta hãy vẽ mũi theo đường tròn, và vẽ miệng cuộn lên (H.25). Chẳng hề hấn chi, bao lâu vị trí tương quan của chúng vẫn như cũ. Với các họa sĩ bản xứ, khám phá này có thể mang nhiều ý nghĩa. Vì nó dạy anh ta tạo ra những hình dạng hay dung mạo từ những hình thể anh ta chuộng nhất và thích hợp nhất cho nghề nghiệp của anh ta. Kết quả có lẽ đã không giống thật cho lắm, nhưng nó duy trì tính thuần nhất và hài hòa về kiểu mẫu, là chính những gì mà có lẽ bức vẽ nguệch ngoạc đầu tiên của chúng ta đã không có. Hình 26 cho thấy một mặt nạ ở Tân Guinea. Nó có thể không đẹp đẽ gì vì người ta không nhắm đến điều đó - nó được dùng cho một cuộc lễ đặc biệt mà khi ấy, các trai làng trang phục như ma quỷ để dọa nạt trẻ con và phụ nữ. Nhưng, dù đối với ta con 'ma' này có kỳ quặc hay dễ ghét tới đâu, vẫn có một cái gì đó khiến ta vừa ý trong cách nhà nghệ sĩ thiết kế bộ mặt từ những dạng kỷ hà.

25. *Mặt nạ dành cho lễ bái ở Alaska*. Berlin, Bào Tàng Quốc Gia, Phòng Thông Tin Quốc Tế

26. *Mặt nạ lễ bái ở Tân Guinea.* London, Bảo Tàng Nhân Loại

Ở vài nơi trên thế giới, các nghệ sĩ cổ lỗ này đã phát triển những phương pháp hoàn hảo để

trình bày đủ thứ hình tượng và vật tổ trong các thần thoại của họ theo các mẫu trang trí giống như thế. Chẳng hạn như nơi các sắc dân Da Đỏ Bắc Mỹ, các nghệ sĩ của họ đã kết hợp sự quan sát rất sắc bén những hình thể tự nhiên với thói quen ấy, thói quen coi thường cái mà ta gọi là dáng vẻ thật của sự vật. Là thợ săn, họ biết rõ hơn bất cứ ai trong chúng ta về hình dáng thật sự của cái mỏ con chim ưng hay đôi tai con hải ly. Nhưng họ coi một chi tiết như thế là quá đủ. Chiếc mặt nạ với cái mỏ chim ưng chính là một con chim ưng. Hình 27 là mô hình căn nhà của tù trưởng bộ lạc Da Đỏ Haida, với ba cột thờ vật tổ ở mặt tiền. Có thể ta chỉ thấy một đống lộn xộn những mặt nạ xấu xí, nhưng với người bản xứ, chiếc cột này kể lại một truyền thuyết của bộ lạc. Câu truyện này có thể cũng kỳ cục và thiếu mạch lạc như cách người ta trình bày nó, nhưng ta không còn thấy ngạc nhiên vì tư tưởng của người bản xứ khác với ý nghĩ của ta.

27. *Ngôi nhà một tù trưởng bộ lạc (Da Đỏ) Haida*. Làm theo một mẫu ở Bảo Tàng Lịch Sử Tự Nhiên Hoa Kỳ, New York

Ngày xưa có chàng thanh niên nọ ở thị trấn Gwais Kun suốt ngày lười nhác quanh quẩn trên giường, cho tới lúc mẹ vợ anh ta lên giọng chì chiết. Xấu hổ, anh ta bỏ đi và quyết tâm giết con quái vật sống trong một cái hồ, chuyên ăn thịt người và cá voi. Với sự giúp đỡ của một con chim thần, anh ta làm bẫy bằng một thân cây và treo hai đứa trẻ trên đó làm mồi. Con quái vật bị bắt, chàng thanh niên mặc bộ da của nó và đánh cá. Chàng thường xuyên bỏ cá trên bậc cửa nhà bà mẹ vợ hay bắt bẻ. Bà ta được tâng bốc vì những quà biếu bất ngờ này đến độ cho mình là một phù thủy đầy quyền năng. Cuối cùng khi chàng trai cho bà biết sự thật, bà đã chết vì tủi hổ.

Tất cả mọi vai truyện đều được trình bày trên cây cột giữa. Bộ mặt dưới lối ra vào là một trong những con cá voi quái vật thường ăn. Cái mặt lớn trên lối ra vào là con quái vật, phía trên nó là nhân dạng của bà mẹ vợ xấu số. Bộ mặt với mỏ chim bên trên bà ta là con chim đã hỗ trợ vị anh hùng, trên nữa là chính anh ta mặc bộ da quái vật, và những con cá anh ta bắt được. Những hình người trên cùng là những đứa trẻ anh ta đã dùng làm mồi nhử.

Người ta rất dễ coi một tác phẩm như thế là sản phẩm của ý thích bất ngờ và kỳ quặc, nhưng đối với các tác giả của nó thì đấy là một công việc long trọng. Phải mất hàng năm để hạ những cây cột khổng lồ này bằng những dụng cụ thô sơ theo sự sắp đặt của người bản xứ, và đôi khi toàn bộ đàn ông trong làng giúp vào công tác. Công trình này là để đánh dấu và làm vinh dự cho ngôi nhà của một tù trưởng thế lực.

Không được giải thích, có lẽ ta không bao giờ hiểu thấu ý nghĩa của những bức chạm trổ như thế, những tác phẩm đã hình thành nhờ biết bao công sức và trìu mến. Và mọi tác phẩm thời sơ khai đều như vậy. Một chiếc mặt nạ như Hình 25 đối với ta có thể đầy tính dí dỏm, nhưng ý nghĩa của nó lại không phải để vui cười. Nó diễn tả một yêu tinh miền núi chuyên ăn thịt người với bộ mặt lem luốc máu. Và dù không hiểu được nó, ta có thể ưa thích sự uyên thâm mà nhờ đó những hình thể tự nhiên được biến đổi thành một kiểu tương hợp. Có rất nhiều tác phẩm thuộc loại này kể từ buổi ban sơ của nghệ thuật, và có lẽ chẳng còn ai biết được ý nghĩa của chúng. Dù thế ta vẫn ngưỡng mộ chúng. Tất cả những gì còn lại của các nền văn minh lớn ở châu Mỹ cổ đại chính là 'nghệ thuật' của những nền văn minh đó. Phải đặt từ này trong ngoặc kép không phải vì những kiến trúc hay hình tượng thời đó không đẹp - một số công trình này rất quyến rũ - mà vì ta không nên tiếp cận chúng với ý nghĩ rằng chúng được làm ra vì mục đích tiêu khiển hay 'trang hoàng'. Bức chạm trổ đáng sợ mô tả cái đầu tử thần ở bàn thờ của một phế tích tại Copan, Honduras ngày nay (H.28) nhắc ta nhớ lại những cuộc tế người ghê rợn mà tôn giáo của những dân tộc này đòi buộc. Dù không mấy rõ ý nghĩa chính xác của những bức chạm như thế, nỗ lực đầy cảm động của các học giả - những người đã phát hiện và cố thâm nhập bí mật cùa các tác phẩm này - cũng cho ta đủ hiểu biết để so sánh chúng với những tác phẩm khác của những nền văn hóa cổ sơ. Dĩ nhiên những dân tộc này không cổ sơ theo cái nghĩa bình thường của từ ngữ đó. Khi những tên xâm lược Tây Ban Nha và Bồ Đào Nha đến vào thế kỷ 16, người Aztec ở Mexico và người Inca ở Peru đang thống trị những đế quốc hùng mạnh. Ta cũng biết rằng trong những thế kỷ trước đó, người Maya ở Trung Mỹ đã xây dựng những thành phố lớn và phát triển một hệ thống chữ viết và niên lịch không hề cổ sơ chút nào. Giống như người Da Đen ở Nigeria, người Châu Mỹ thời Tiền-Columbus hoàn toàn có khả năng diễn tả diện mạo con người y như thật. Người Peru ngày xưa thích nặn những chiếc bình theo hình dạng y hệt đầu người (H.30). Nếu đa số tác phẩm của những nền văn minh này có vẻ cách biệt và dị thường đối với ta, lý do ở tại những ý tưởng mà người ta muốn chúng truyền đạt.

28. *Đầu của Thần Chết,* chạm trổ tại một bàn thờ của người Mayu. Copan, Honduras, có lẽ từ 504 sau CN. Theo bản đúc của Bảo Tàng Nhân Loại.

H.29 trình bày một bức tượng đến từ Mexico được coi là có từ thời của người Aztec, thời cuối cùng trước cuộc xâm chiếm của người Tây Ban Nha. Các học giả cho rằng nó miêu tả thần mưa, tên gọi Tlaloc. Ở những vùng nhiệt đới này, mưa luôn là vấn đề sinh tử đối với cư dân, vì không mưa mùa màng của họ có thể thất bại và họ có thể chết đói. Nên chẳng lạ gì khi vị thần mưa và bão hình thành trong trí họ có cái dáng dấp của một yêu quái mạnh mẽ khủng khiếp. Tia chớp trên bầu trời giống hệt một con rắn theo óc tưởng tượng của họ, và nhiều người Mỹ Châu từ đó đã coi rắn lục lạc là một sinh vật thần thiêng đầy quyền lực. Nếu nhìn gần hơn vào tượng Thần Tlaloc, ta sẽ thấy miệng thần là hai đầu rắn lục lạc đối diện nhau, hàm chìa ra những chiếc nanh lớn đầy nọc độc, và mũi thần dường như cũng là những mình rắn xiết nhau. Có lẽ mắt thần cũng là những con rắn cuộn mình. Từ những quan niệm của ta về điêu khắc tả chân, ta thấy cái ý tưởng ‘cách tân’ một bộ mặt dựa trên những dạng cho sẵn có thể dẫn đi xa tới mức nào. Ta cũng đạt được một ý niệm mơ hồ về những lý do đôi khi có thể đưa đến phương pháp này. Hoàn toàn là phù hợp khi tạo hình thần mưa từ dáng dấp của những con rắn thiêng là hiện thân cho sức mạnh của sấm sét. Nếu ta cố thâm nhập cách suy nghĩ đã tạo ra những tượng thần kỳ quặc này, ta có thể bắt đầu hiểu được rằng việc làm ảnh tượng ở những nền văn minh tiên khởi này không chỉ liên quan tới pháp thuật và tôn giáo mà còn là những dạng chữ viết đầu tiên. Con rắn thần trong nghệ thuật cổ của Mexico không chỉ là bức tranh rắn lục lạc nhưng còn phát triển thành một dấu hiệu diễn tả sấm chớp, và như thế biến thành một ký tự để kỷ niệm hay gợi đến một cơn giông bão. Chúng ta biết rất ít về những khởi đầu bí ẩn này, nhưng nếu muốn hiểu được câu truyện nghệ thuật, thỉnh thoảng ta phải nhớ rằng tranh ảnh và chữ nghĩa là những họ hàng ruột thịt.

29.(phải) *Thần Mưa Tlaloc của người Aztec*, có niên đại từ trước cuộc xâm lăng. Berlin, Bảo Tàng Quốc Gia, Phòng Thông Tin Quốc Tế

30.(trái) *Bình đất sét hình đầu người chột mắt*. Khai quật ở thung lũng Chiama, Peru. Khoảng năm 500 trước CN. London, Bảo Tàng Nhân Loại (Gaffron CoIIection)

31. Một thổ dân Úc Châu đang vẽ trên vách đá hoa văn hình một con chuột túi được sùng bái như vật tổ

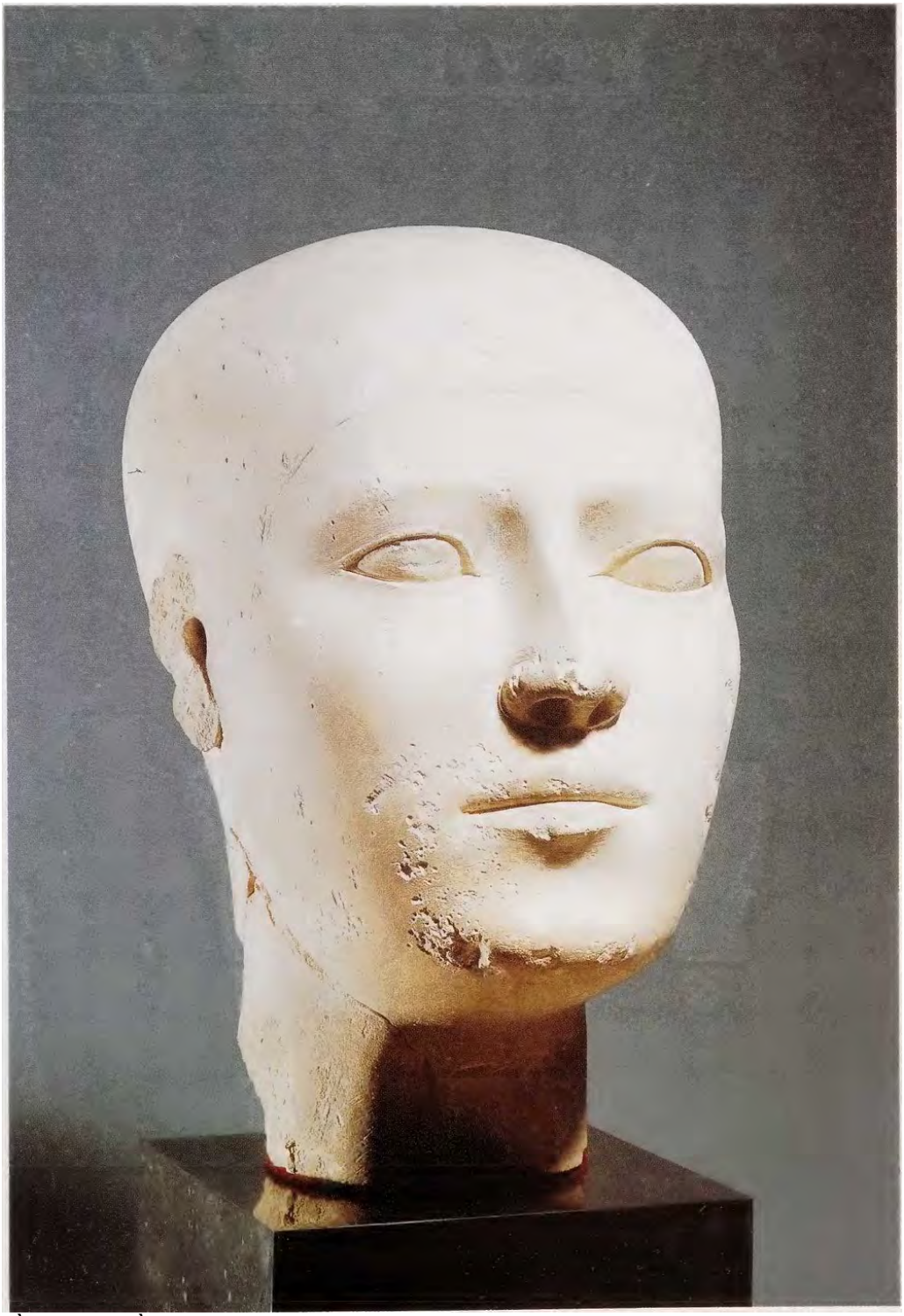
2. Nghệ thuật để trường tồn
Ai Cập, Lưỡng Hà Địa, Crete

32. *Các kim tự tháp ở Giza*. Triều đại thứ bốn, 2723-1563 trước CN

Ở bất cứ đâu trên thế giới cũng tồn tại một dạng nghệ thuật nào đó, nhưng câu truyện nghệ thuật như một nỗ lực liên lỉ không bắt đầu trong những hang động miền Nam nước Pháp hay giữa đám người Da Đỏ Bắc Mỹ. Không có một truyền thống trực tiếp nào nối liền những khởi đầu kỳ lạ này với thời đại chúng ta, nhưng lại có một lưu truyền - từ thầy đến trò và từ trò đến người hâm mộ hoặc sao chép - trực tiếp nối kết nghệ thuật của thời đại chúng ta với nền nghệ thuật của Thung Lũng Sông Nile cách đây chừng năm ngàn năm. Vì ta sẽ thấy rằng các bậc thầy Hy Lạp thụ giáo nơi người Ai Cập, và tất cả chúng ta là học trò của người Hy Lạp. Do đó nghệ thuật Ai Cập rất quan trọng đối với chúng ta.

Ai cũng biết Ai Cập là miền đất của các kim tự tháp, những núi đá sừng sững như những cột mốc dãi dầu ở chân trời lịch sử xa xăm. Dù có vẻ bí ẩn và xa cách đến đâu, chúng vẫn kể với ta nhiều điều về câu chuyện riêng tư của chúng. Chúng nói với ta về một miền đất được tổ chức hoàn bị đến độ người ta có thể chất được những đống đá khổng lồ như thế vỏn vẹn trong quãng đời của một ông vua, và chúng kể ta nghe về những vị vua giàu có và thế lực đến nỗi có thể cưỡng bách hàng ngàn hàng vạn lao động và nô lệ khổ dịch cho họ hết năm này sang năm khác. Nào là khai thác đá, kéo chúng tới khu vực xây cất, và nâng chúng lên bằng những phương tiện thô sơ nhất cho đến khi ngôi mộ sẵn sàng tiếp nhận bậc quân vương. Chưa hề có một vị vua nào và một dân tộc nào đã sử dụng bằng ấy tiền của, và chuốc lấy biết bao phiền khổ, chỉ để xây dựng một đài tưởng niệm. Thật ra, chúng ta biết rằng các kim tự tháp có một tầm quan trọng thiết thực theo cách nhìn của vua chúa và thần dân Ai Cập. Vua được coi là một vị thần đã giáng hạ để cai trị dân chúng, và khi rời bỏ thế giới này, ngài sẽ lại bay lên tới chỗ các thần linh, nơi ngài đã xuất phát. Các kim tự tháp đâm vút lên bầu trời có thể sẽ giúp ngài thực hiện cuộc thăng thiên ấy. Trong mọi trường hợp chúng sẽ gìn giữ cho thân xác ngài khỏi hư thối. Vì người Ai Cập tin rằng thân xác phải được bảo tồn nếu muốn cho linh hồn tiếp tục sống ở thế giới bên kia. Đó là lý do tại sao họ bảo vệ thi thể bằng một phương pháp ướp xác tinh vi, và bó lại bằng những dải vải. Chính vì xác ướp của nhà vua mà người ta đã xây kim tự tháp, và thi

thể của ngài được đặt ở trung tâm quả núi đá khống lồ trong một quan tài bằng đá. Khắp nơi chung quanh căn phòng an táng, người ta vẽ những đạo bùa và thần chú để hỗ trợ ngài trong hành trình về thiên giới.



33. *Đầu người bằng đá vôi,* trong một ngôi mộ ở Giza, được thực hiện khoảng 2700 trước CN. Vienna, Bảo Tàng Lịch Sử Nghệ Thuật

Nhưng không phải chỉ những di tích cổ xưa nhất này của thuật kiến trúc mới nói về vai trò của những niềm tin lâu đời trong câu truyện nghệ thuật. Người Ai Cập tin rằng nguyên việc bảo tồn thân xác vẫn chưa đủ. Nếu chân dung của nhà vua cũng được gìn giữ, người ta chắc chắn

gấp đôi rằng ngài sẽ tiếp tục tồn tại mãi mãi. Thế nên họ tạc tượng đầu ngài bằng đá hoa cương cứng rắn bất hoại, và đặt nó trong mồ nơi không ai nhìn thấy, để thực hiện những bùa phép của nó và để giúp linh hồn ngài sống mãi trong nó và nhờ nó. Trong ngôn ngữ Ai Cập, từ 'thợ điêu khắc' có nghĩa là 'người-giữ-cho-sống-mãi'.

Lúc đầu những nghi thức này chỉ dành cho vua chúa, nhưng chẳng mấy chốc các bậc vương tôn trong hoàng tộc cũng làm cho mình những ngôi mồ nhỏ xếp thành hàng lối tề chỉnh quanh ngôi mộ khổng lồ của nhà vua, và dần dà mọi kẻ tự trọng đều phải chuẩn bị cho đời sau bằng một ngôi mộ tốn kém làm nơi quàn chứa xác ướp và ảnh tượng của họ, nơi linh hồn họ có thể trú ngụ và tiếp nhận những cống phẩm gồm đồ ăn thức uống dành cho người quá cố. Một vài bức chân dung đầu tiên này của thời đại kim tự tháp, 'triều đại' thứ bốn của 'Vương Quốc Cổ Đại', nằm trong số những tác phẩm đẹp nhất của nghệ thuật Ai Cập (H.33). Có một vẻ trang nghiêm và đơn sơ nơi chúng khiến người ta khó mà quên được. Rõ ràng là nhà điêu khắc đã không cố làm đẹp cho người mẫu hoặc giữ lại một dáng vẻ chóng qua. Anh ta chỉ quan tâm tới những điều cốt yếu và loại bỏ mọi chi tiết kém quan trọng. Có lẽ chính nhờ sự tập trung hoàn toàn vào những hình dáng cơ bản của đầu người mà những bức chân dung này còn gây được nhiều ấn tượng như thế. Vì, bất kể những đường nét kỷ hà cứng ngắc, chúng không thô sơ như những mặt nạ của dân bản xứ ở Chương 1 (Các H.25, 26). Chúng cũng không tả chân như những bức chân dung thuộc trường phái tự nhiên của các nghệ nhân Nigeria (H.23). Những nhận định về tự nhiên, và sự đều đặn chừng mực của tổng thể, được cân bằng hoàn chỉnh đến độ khiến ta cảm thấy chúng rất sống động dù vẫn có vẻ xa cách và bền vững.

Sự kết hợp những đường nét đều đặn của hình học với các nhận xét sắc bén về thiên nhiên như thế là đặc tính của toàn thể nghệ thuật Ai Cập. Ta có thể nghiên cứu tính chất này rõ ràng nhất nơi những bức chạm nổi và tranh ảnh trang hoàng bên trong các ngôi mộ. Từ 'trang hoàng', thật sự là thế, có thể không mấy thích hợp với một thứ nghệ thuật không để cho ai nhìn thấy ngoại trừ linh hồn của người chết. Thật ra, những tác phẩm này không có ý để người ta thưởng thức. Chúng cũng được dùng để 'giữ cho sống mãi'. Ngày xưa trong quá khứ xa xôi khắc nghiệt, khi một kẻ quyền thế chết đi, các đầy tớ và nô lệ bị chôn theo ông ta. Họ bị hiến sinh để cho ông ta có thể về thế giới bên kia với một đoàn tùy tùng xứng hợp. Sau này, những tập tục khủng khiếp đó bị coi là quá tàn ác hoặc quá tốn kém, và nghệ thuật đã trở thành một lối thoát. Thay thế vào những đầy tớ thật, những kẻ làm lớn trên đời này nhận được các tượng ảnh. Các bức tranh và mẫu tượng trong mồ mả của người Ai Cập là để cung cấp cho linh hồn người chết những kẻ phục vụ và bầu bạn ở thế giới bên kia.

Những bức chạm nổi và bích họa này cung cấp cho ta một hình ảnh sinh động lạ thường về cuộc sống ở Ai Cập cách đây hàng ngàn năm. Dầu vậy, lần đầu tiên nhìn vào chúng, ta không khỏi cảm thấy lúng túng. Bởi các họa sĩ Ai Cập có một lối diễn tả đời thường khác hẳn cách miêu tả của ta. Có lẽ điều này liên quan đến cái mục đích khác biệt mà tranh ảnh của họ nhắm tới. Điều quan trọng nhất không phải là vẻ đẹp mà là sự trọn vẹn. Công việc của các nghệ sĩ là gìn giữ mọi sự cho rõ ràng và bền lâu hết sức có thể. Nên họ không đi ra ngoài để phác họa thiên nhiên dưới một góc độ bất kỳ. Họ vẽ bằng ký ức, tuân thủ những luật lệ nghiêm ngặt bảo đảm rằng mọi thứ phải đưa vào trong tranh sẽ hoàn toàn rõ ràng. Thật ra phương pháp của họ giống phương pháp vẽ bản đồ hơn là phương pháp hội họa. H.34, một minh họa đơn giản về điều này, diễn tả một khu vườn có ao. Nếu phải vẽ một đề tài như thế, có lẽ ta sẽ tự hỏi phải tiếp cận nó từ góc độ nào. Hình dáng và đặc điểm của cây cối chỉ rõ ràng khi nhìn ngang, hình thể của cái ao chỉ có thể được bao quát khi nhìn từ trên xuống. Người Ai cập không hề băn khoăn về vấn đề này. Đơn giản họ vẽ cái ao như được nhìn từ trên xuống, và cây cối như nhìn từ bên hông. Đàng khác, sẽ khó nhận ra cá và chim trong ao khi nhìn từ trên xuống, nên họ vẽ bán diện.

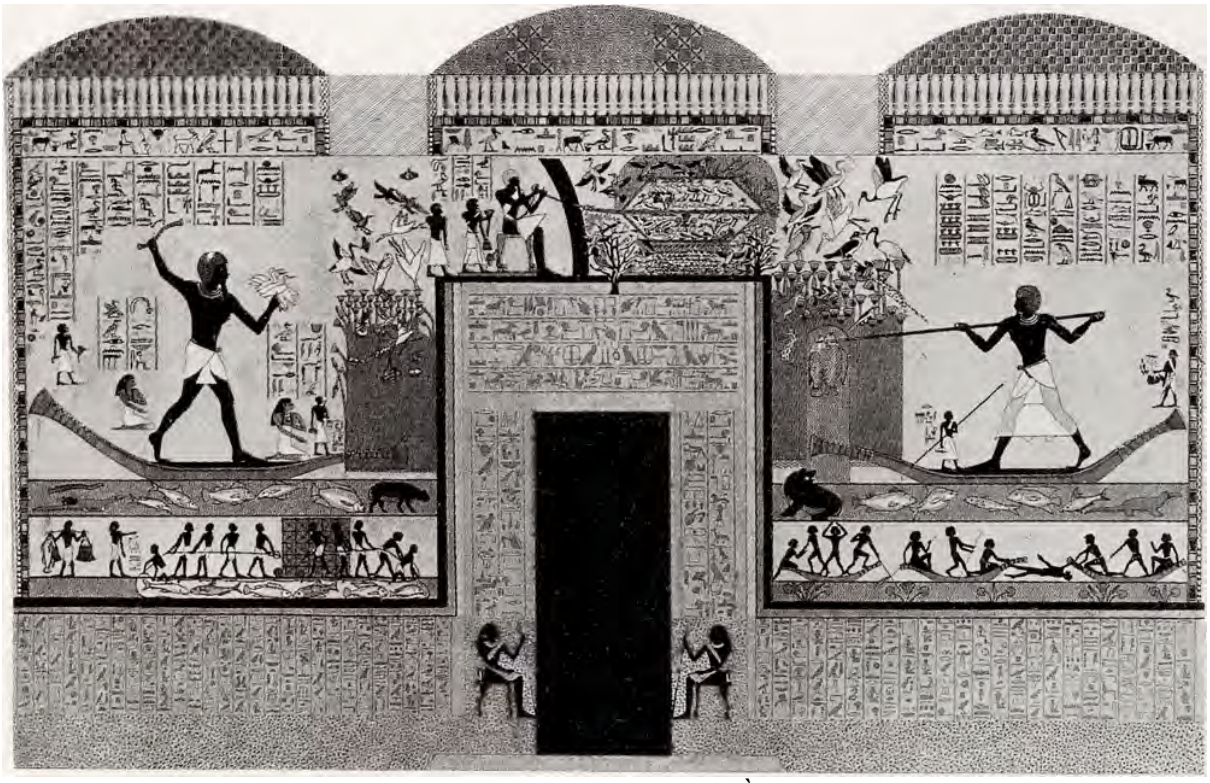
34. *Bức vẽ cái ao.* Trong một khu mộ ở Thebes. Khoảng 1400 trước CN. London, Bảo Tàng Anh Quốc.

Nơi một bức tranh đơn giản như thế, ta có thể dễ dàng hiểu được thủ pháp của nhà họa sĩ. Trẻ con luôn sử dụng phương pháp tương tự. Nhưng người Ai Cập còn nhất quán hơn trẻ con gấp nhiều lần trong việc áp dụng những phương pháp này. Mọi sự vật phải được trình bày theo góc độ tiêu biểu nhất của nó. H.35, khi mô tả cơ thể con người, cho thấy hiệu quả của quan niệm này. Phần đầu dễ thấy nhất khi nhìn bán diện nên người ta vẽ một bên của nó . Nhưng khi nghĩ về mắt, ta hình dung nó như được nhìn từ phía trước. Theo đó, một con mắt đầy đặn được đặt vào bán diện của khuôn mặt. Nửa trên của cơ thể, gồm vai và ngực, được thấy rõ nhất từ phía trước, vì khi đó ta thấy các cánh tay nối liền với cơ thể ra sao. Nhưng cánh tay và cẳng chân khi di chuyển sẽ được thấy rõ hơn nhiều nếu nhìn từ một bên. Đó là lý do tại sao những người Ai Cập trong những bức tranh này có cơ thể phẳng bẹt và vặn vẹo kỳ lạ như thế. Thêm vào đó các họa sĩ Ai Cập thấy khó mà hình dung được bàn chân nhìn từ phía ngoài. Họ thích cái đường nét rõ ràng từ ngón chân cái trở nên hơn. Thế nên cả hai bàn chân được thấy từ phía trong, và người đàn ông trên bức chạm nổi dường như có hai bàn chân trái. Đừng tưởng người Ai Cập nghĩ rằng con người có hình dạng giống như thế. Họ chỉ tuân theo một nguyên tắc cho phép họ đưa vào hình dạng con người mọi thứ họ coi là quan trọng. Có lẽ sự tuân thủ nghiêm ngặt này có liên quan gì đó với mục đích pháp thuật. Vì làm sao một con người với cách tay 'bị thâu ngắn lại' hoặc 'bị cắt cụt' có thể mang hay nhận những đồ cúng tế cần thiết cho người quá cố?

35. *Chân dung của Hesire* trên một cánh cửa gỗ trong mồ của ông ta. Được chạm khoảng 2700 trước CN, Bảo Tàng Cairo

Ở đây và luôn luôn như thế, nghệ thuật Ai Cập không dựa trên những gì nhà nghệ sĩ có thể nhìn thấy trong một khoảnh khắc nhất định, mà đúng hơn dựa trên những gì anh ta biết về một

người hay một cảnh vật nào đó. Chính từ những hình dạng này, vốn đã được anh ta nghiên cứu và hiểu thấu, mà anh ta xây dựng bức miêu tả của mình, giống như nhà nghệ sĩ bộ lạc tạo ra các hình tượng từ những dáng vẻ đã được nắm vững. Nhà họa sĩ Ai Cập không chỉ đưa vào trong tranh những kiến thức của anh ta về hình thể và đường nét, mà cả những hiểu biết về tầm mức quan trọng của chúng. Chúng ta đôi khi gọi một người là 'ông chủ lớn'. Người Ai Cập vẽ ông chủ lớn hơn đầy tớ hay chính người vợ của ông ta.



36. *Một bức tường bên trong ngôi mộ của Chnemhotep gần Beni Hassan*. Khoảng 1900 trước CN

Một khi đã nắm vững những qui luật và tập tục này, ta hiểu được thứ ngôn ngữ của tranh ảnh, như một loại ký sự đã ghi lại nếp sinh hoạt của người Ai Cập. Hình 36 cho ta một ý tưởng rõ ràng về sự bố trí tổng quát một bức tường trong mồ của một quan chức cao cấp Ai Cập thuộc 'Vương Quốc Trung Đại', cách chúng ta chừng 19 thế kỷ. Những hàng chữ tượng hình khắc trên tường cho biết đích xác ông ta là ai, khi sanh tiền đã đạt được những tước vị và vinh dự gì. Ta đọc thấy tên ông ta là Chnemhotep, Quản Nhiệm Sa Mạc Miền Đông, Thân Vương vùng Menat Chufu, Bạn Tín Cẩn của Đức Vua, Thân Hữu của Hoàng Gia, Giám Quản các Tư Tế, Tư Tế Thần Horus, Tư Tế Thần Anubis, Người Trông Coi các Bí Mật Thần Linh, và - thú vị nhất là - Bậc Thầy về mọi kiểu áo Tunic. Về bên trái ta thấy ông ta đang săn chim rừng bằng một loại boomerang, tháp tùng có người vợ cả tên Cheti, vợ bé tên Jat, và một trong những đứa con trai của ông ta. Cậu con này dù trong tranh trông nhỏ xíu cũng đã nắm giữ tước vị Giám Quản các miền Biên Cương. Phía dưới trên trụ ngạch, ta thấy các ngư phủ do giám quản Mentuhotep điều hành đang kéo một mẻ cá lớn. Phía trên cách cửa ra vào lại thấy Chnemhotep, lần này đang bẫy chim bằng lưới. Biết các phương pháp của họa sĩ Ai Cập, ta dễ hiểu được kiểu đánh bẫy này. Kẻ đặt bẫy ngồi núp sau một tấm phên bằng gậy, giữ sợi dây nối với cái lưới đang mở rộng (nhìn từ trên xuống). Khi chim đã đáp xuống ăn mồi, ông ta kéo sợi dây và tấm lưới khép lại trên chúng. Đàng sau Chnemhotep là đứa con cả tên Nacht, và viên Giám Quản kho tàng của ông ta, cũng là người chịu trách nhiệm về việc xây mồ. Về phía bên phải ta lại gặp Chnemhotep, người được gọi là 'lắm cá nhiều chim, yêu kính nữ thần săn bắt', đang

phóng lao đâm cá. Một lần nữa ta có thể quan sát phương pháp của các họa sĩ Ai Cập khi họ vẽ nước dâng lên giữa đám lau sậy để cho thấy dòng nước trong trẻo và những con cá. Các chữ khắc trên tường kể rằng: 'Bơi xuồng giữa những luống cỏ papyrus, trong các ao vịt trời, các đầm lầy và sông suối, dùng cái chĩa hai răng, ông đã đâm được ba mươi con cá; thú vị thay cái ngày đi săn hà mã'. Bên dưới là một họa tiết vui nhộn mô tả một người bị rớt xuống nước và đang được đồng bạn kéo lên. Những hàng chữ khắc chung quanh cửa lớn ghi chép các ngày phải dâng đồ cúng tế cho người quá cố, cùng những lời khấn nguyện với các thần linh.

37. *Chim trong lùm cây*. Họa tiết của H.36

Khi đã quen nhìn những bức tranh Ai Cập này, chúng ta sẽ ít thấy phiền toái vì những điều phi thực của chúng, giống như khi ta chẳng hề áy náy vì một tấm ảnh chụp không màu. Thậm chí ta còn bắt đầu nhận ra những thuận lợi to lớn của phương pháp người Ai Cập sử dụng. Không một điểm nào trong những bức tranh này cho ta cái cảm tưởng về sự may rủi tình cờ. Dường như không một chi tiết nào sẽ hoàn hảo y như vậy nếu được sắp đặt ở một vị trí khác. Thật bõ công khi cầm lấy cây viết chì và cố sao chép lại một trong những bức tranh Ai Cập 'cổ lỗ' ấy. Bởi ta sẽ thấy các nỗ lực của mình luôn có vẻ vụng về, khập khiễng và cong queo. Ít là kẻ viết những dòng chữ này cảm nhận được điều đó. Vì cái ý thức của người Ai Cập về trật tự trong mọi chi tiết mạnh mẽ đến độ ngay một thay đổi nhỏ bé cũng có thể đảo lộn toàn bộ trật tự đó. Nhà họa sĩ Ai Cập bắt đầu công việc của mình bằng cách vẽ một mạng lưới gồm những đường thẳng trên tường, và hết sức cẩn thận phân bố các hình vẽ theo những đường kẻ ấy. Thế nhưng cái ý thức trật tự theo hình học này không ngăn cản anh ta bám sát từng chi tiết của thiên nhiên với một sự chính xác làm ta sửng sốt. Mỗi con chim hay cá được vẽ trung thực đến độ các nhà động vật học vẫn còn nhận ra từng chủng loại. H.37 cho thấy một chi tiết như thế của H.36 -

những con chim trên cái cây bên cạnh lưới chim của Chnemhotep. Nhà họa sĩ được hướng dẫn không phải chỉ bởi kiến thức rộng rãi mà còn bởi sự tinh nhạy về kiểu mẫu.
Một trong những điều vĩ đại nhất của nghệ thuật Ai Cập là tất cả các bức tượng, tranh ảnh và các dạng kiến trúc như đều tuân thủ một định luật. Định luật đó, mà mọi sáng tạo của một dân tộc dường như phải tuân giữ, ta gọi là 'phong cách'. Thật khó giải thích bằng lời về cái đã làm nên một phong cách. Bằng mắt dễ hơn. Những qui tắc thống trị toàn bộ nền nghệ thuật Ai Cập đem lại cho mọi tác phẩm riêng lẻ cái hiệu quả thăng bằng và hài hòa tuyệt đối.

38. *Vua Amenophis IV*. Chạm trên đá vôi. Khoảng 1370 trước CN. Berlin, Siaatliche Museen, Bảo Tàng Ai Cập

Phong cách Ai Cập gồm một loạt những qui luật khắt khe mà mọi họa sĩ phải học từ khi còn trẻ. Những bức tượng ngồi phải đặt hai tay trên đầu gối; đàn ông phải được vẽ với nước da sậm hơn phụ nữ; hình dáng của mỗi vị thần Ai Cập phải được xác định nghiêm túc: Horus, thần mặt trời, phải diễn tả bằng một con chim ưng hoặc cái mỏ chim ưng; Anubis, thần chết, vẽ giống chó rừng hay cái đầu chó rừng. Mọi họa sĩ cũng phải học nghệ thuật viết chữ đẹp. Anh ta phải khắc các hình ảnh và ký hiệu của hệ thống chữ tượng hình một cách rõ ràng và chính xác trên mặt đá. Nhưng một khi thông thạo tất cả những quy luật này, anh ta đã hoàn tất thời gian học nghề. Không cần thêm gì khác, chẳng ai đòi anh ta phải có tính 'sáng tạo'. Ngược lại, anh ta có thể được coi là nghệ sĩ tài ba nhất nếu làm được những bức tượng giống hệt các công trình nổi tiếng của người xưa. Thế nên trong suốt ba ngàn năm hay hơn, nghệ thuật Ai Cập đã thay

đổi rất ít. Mọi thứ người ta coi là tốt đẹp ở thời các kim tự tháp được duy trì tuyệt hảo như vậy cho cả ngàn năm sau. Thật ra cũng có những kiểu cách mới, và người ta đã yêu cầu các nghệ sĩ thể hiện những chủ đề mới, nhưng lối diễn tả con người và thiên nhiên về cơ bản không thay đổi.

39. *Pharaoh Tutankhamun và Hoàng Hậu*. Gỗ chạm, sơn và mạ vàng, ở mặt sau chiếc ngai tìm thấy trong mộ của ông. Khoảng 1350 t.CN. Bảo Tàng Cairo

Chỉ có một người đã từng lay chuyển những song sắt của phong cách Ai Cập. Đó là vị vua của Triều Đại Thứ Mười Tám, thuộc thời kỳ gọi là 'Tân Vương Quốc', được thiết lập sau cuộc xâm lăng của người Hyksos (1650-1567 t.CN). Vị vua này, tên là Amenophis IV, là một người dị giáo. Ông đoạn tuyệt với nhiều tập tục đã được thần thánh hóa bởi truyền thống lâu đời. Ông không muốn tôn kính những vị thần mang dáng dấp xa lạ với dân tộc mình. Với ông chỉ có một vị thần là tối thượng, Aton, vị thần ông thờ phượng và diễn tả bằng hình ảnh mặt trời. Ông gọi mình là Akhnaton, theo tên vị thần của ông, và đưa triều đình thoát khỏi tầm tay các tăng lữ của các thần linh khác, dời tới một nơi ngày nay có tên El-Amarna.

Những bức tranh ông đặt làm hẳn đã khiến những người Ai Cập thời ấy phải chướng mắt vì tính mới lạ của chúng. Nơi chúng không còn tìm thấy một chút gì của vẻ trang nghiêm cứng cỏi của các Pharaoh trước đó. Thay vào đấy, ông bảo người ta miêu tả mình đang nâng con gái đặt lên đầu gối, đi dạo với hoàng hậu trong vườn, tay chống gậy. Một vài bức chân dung cho thấy ông là người xấu xí (H.38) - có lẽ vì ông muốn các họa sĩ khắc họa hình ảnh của mình với tất cả những khuyết tật con người hay, có thể là, vì quá xác tín về vai trò tiên tri duy nhất và cần thiết của mình nên ông đòi cho được những chân dung y như thật. Người kế vị Akhnaton là Tutankhamun. Ngôi mộ của ông cùng với kho tàng trong đó được tìm thấy năm 1922. Một ít tác phẩm của ngôi mộ này vẫn giữ được phong cách mới mẻ của đạo Aton - đặc biệt là bức chạm nổi ở mặt lưng chiếc ngai vàng (H.39), cho thấy nhà vua và hoàng hậu trong cảnh gia đình êm ấm. Nhà vua đang ngồi trên ngai trong một tư thế có lẽ đã làm những người Ai Cập bảo thủ phải khó chịu - một tư thế gần như biếng nhác, theo cách đánh giá của người Ai Cập. Hoàng hậu không nhỏ hơn nhà vua, dịu dàng đặt tay lên vai chồng trong khi Thần Thái Dương, dưới hình một quả cầu vàng, đang vươn tay xuống chúc lành cho họ.
Cũng có thể là cuộc cải cách nghệ thuật này của Triều Đại Thứ Mười Tám đã tiến triển thuận lợi hơn nhờ nhà vua quan tâm tới những tác phẩm nước ngoài, vốn ít khe khắt, ít cứng cỏi hơn nhiều so với các tác phẩm của Ai Cập. Ở Crete, một hòn đảo bên kia biển, có một dân tộc tài hoa và các nghệ sĩ của họ chuộng lối diễn tả mang tính chuyển động mau lẹ. Khi cung điện của nhà vua họ ở Knossos được khai quật vào cuối thế kỷ mười chín, người ta gần như không thể tin được rằng một phong cách duyên dáng và phóng khoáng như thế đã được phát triển ở thiên niên kỷ thứ hai trước kỷ nguyên của chúng ta. Những tác phẩm với phong cách này cũng tìm thấy ở nội địa Hy Lạp: một dao găm ở Mycenae (H.40) cho thấy cái ý tưởng về sự chuyển động và những đường nét lưu loát hẳn đã ảnh hưởng đến các nghệ nhân Ai Cập, những người đã được phép rời bỏ các quy luật thần thánh trong phong cách của mình.

40. *Con dao găm tìm thấy ở Mycenae*. Khoảng 1600 t.CN. Athen, Bảo Tàng Khảo Cổ Quốc Gia

Nhưng bước khai mở này của nghệ thuật Ai Cập không tồn tại được bao lâu. Ngay dưới triều Tutankhamun, các giá trị cũ đã được phục hồi, và cánh cửa sổ mở ra thế giới một lần nữa khép lại. Phong cách Ai Cập, vốn đã tồn tại hơn ngàn năm trước thời Tutankhamun, lại tiếp tục tồn tại thêm ngàn năm nữa hay hơn thế, và người Ai Cập tin chắc nó sẽ tồn tại vĩnh cửu. Nhiều tác phẩm Ai Cập trong các bảo tàng Phương Tây có từ thời kỳ sau này, và hầu hết các kiến trúc Ai Cập như đền đài hay cung điện cũng vậy. Người ta đưa ra những chủ đề mới, thực hiện những công trình mới. nhưng về cơ bản chẳng thêm được thành tựu nghệ thuật nào mới mẻ.
Dĩ nhiên Ai Cập chỉ là một trong những đế quốc lớn mạnh đã tồn tại ở Cận Đông trong nhiều ngàn năm. Kinh thánh cho ta biết xứ Palestine nhỏ bé nằm giữa vương quốc Ai Cập bên bờ sông Nile và các đế quốc Babylon cũng như Assyria, hai đế quốc đã phát triển ở thung lũng hai con sông Euphrates và Tigris. Nghệ thuật của vùng Mesopotamia, tiếng Hy Lạp nghĩa là thung lũng giữa hai con sông, ít được biết đến so với nghệ thuật Ai Cập. Điều này phần nào do ngẫu nhiên. Không hề có các hầm khai thác đá ở những thung lũng này, và đa số các kiến trúc đều

bằng gạch nung, những vật liệu dễ mai một và hư nát theo thời gian. Ngay những tác phẩm điêu khắc bằng đá cũng tương đối hiếm hoi. Nhưng đây không phải lời giải thích duy nhất cho sự kiện có rất ít tác phẩm thuộc thời kỳ đầu của nền nghệ thuật này còn tồn tại đến ngày nay. Lý do chính có lẽ vì những dân tộc này không có chung niềm tin tôn giáo với người Ai Cập, những kẻ tin rằng thân xác và hình ảnh con người phải được bảo tồn nếu muốn cho linh hồn sống mãi. Ngay từ rất sớm, khi người Sumer thống trị ở Kinh Thành Ur, vua chúa thường được chôn táng với toàn bộ gia nhân, nô lệ và mọi thứ, để họ khỏi thiếu người hầu hạ ở thế giới bên kia. Các ngôi mộ của thời kỳ này đã được tìm ra, và ta có thể ngắm nhìn vài vật tại gia của những ông vua tàn nhẫn này ở Bảo Tàng Viện Anh Quốc. Ta sẽ thấy sự tinh xảo và tài năng nghệ thuật có thể hòa đồng tới mức nào với sự dã man và mê tín thuở nguyên sơ. Chẳng hạn như ở một trong những ngôi mộ này người ta tìm thấy một cây thụ cầm, được trang trí với những thú vật hoang đường (H.41) Chúng khá giống những mãnh thú trên các huy chương của ta, không chỉ về dáng vẻ nói chung mà còn về cách sắp đặt, vì người Sumer ưa thích sự cân đối và chính xác. Ta không biết đích thật những thú vật tưởng tượng này được dùng để diễn tả điều chi, nhưng hầu như chắc chắn rằng chúng là những nhân vật trong các thần thoại của thời kỳ đầu tiên ấy, và rằng những cảnh trí đối với ta chẳng khác gì những trang truyện nhi đồng lại có một ý nghĩa rất long trọng và nghiêm trang.

41. Mảnh vỡ của một chiếc thụ cầm. Mạ vàng và lót gỗ tìm thấy ở Ur. Được làm khoảng 2800 t.CN. London, Bảo Tàng Anh Quốc.

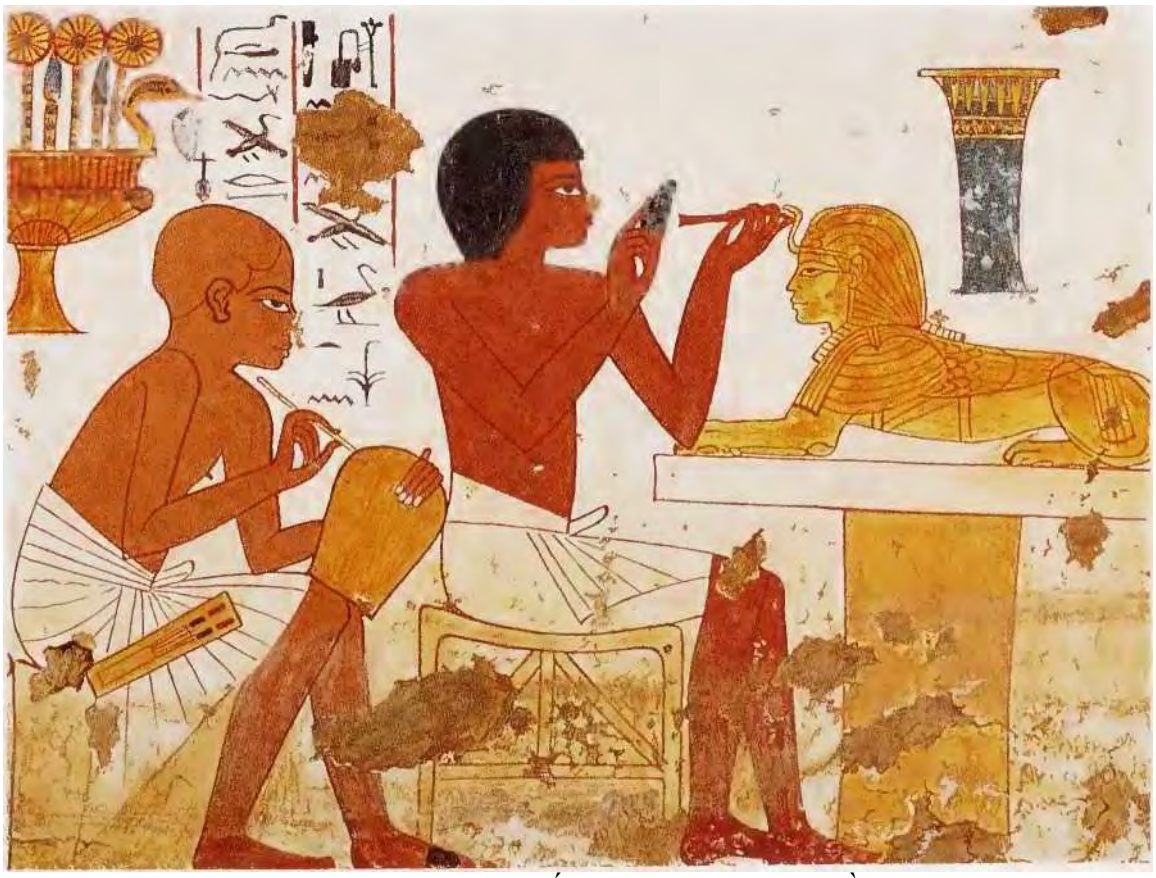
42. *Bia tưởng niệm vua Naramsin*, tìm thấy ở Susa, Iran. Khoảng 2500 t.CN. Paris, Louvre.

43. *Quân đội Assyria vây một pháo đài*, Chạm nổi bằng đá minh ngọc trong cung Vua Asurnasirpal II. Khoảng 850 t.CN. London, Bảo Tàng Anh Quốc.

Dù không được yêu cầu trang trí các bức tường trong nhà mộ, các nghệ sĩ Mesopotamia cũng phải đảm bảo, theo một phương pháp khác, rằng hình ảnh sẽ giúp những kẻ thế lực sống mãi. Từ buổi đầu trở về sau, các vua Mesopotamia có thói quen cho làm những đài kỷ niệm các chiến tích của họ, trên đó kể về những bộ tộc bị họ đánh bại, những chiến phẩm họ đã chiếm đoạt. H.42 cho thấy một bức chạm nổi như thế, trình bày nhà vua đang đạp lên xác địch thủ đã bị giết, trong khi những kẻ thù khác van xin tha mạng. Có lẽ cái ý tưởng phía sau những tượng đài này không chỉ là để nhớ mãi những chiến thắng ấy. Ít là những niềm tin cổ sơ vào uy lực của hình tượng có thể vẫn còn ảnh hưởng nơi những kẻ đặt làm các hình tượng ấy. Có lẽ người ta nghĩ rằng, bao lâu bức tranh tả nhà vua của họ đang đạp lên cổ kẻ thù nằm dài dưới đất vẫn còn đó, bộ tộc bại trận sẽ không thể nổi dậy.

Sau này những công trình như thế đã phát triển thành những biên niên sử bằng hình ảnh ghi lại các chiến dịch của nhà vua. Trong số các biên niên ấy, những công trình được bảo quản hoàn hảo nhất có niên đại tương đối muộn: triều đại Vua Asurnasirpal II nước Assyria, thế kỷ thứ chín trước CN, sau Vua Salomon của Kinh Thánh một chút. Chúng được lưu trữ tại Bảo Tàng Anh Quốc, ở đó ta thấy mọi chi tiết của một chiến dịch được tổ chức kỹ lưỡng. Ta thấy các đạo quân vượt sông và công hãm các pháo đài (H.43), lều trại và các bữa ăn của họ. Cách trình bày những cảnh này khá giống những phương pháp của người Ai Cập, nhưng có lẽ hơi kém nghiêm túc và trật tự. Nhìn chúng, ta có cảm tưởng như đang xem một bộ phim phóng sự của 2000 năm trước đây. Nó rất thật và đầy thuyết phục. Nhưng khi quan sát kỹ hơn, ta phát hiện một sự kiện kỳ lạ: có nhiều người chết và bị thương trong những trận chiến ghê rợn này - nhưng không một ai trong số đó là người Assyria. Nghệ thuật nói khoác và tuyên truyền đã rất tiến bộ ở thời kỳ đầu tiên ấy. Nhưng có lẽ ta nên khoan dung hơn một chút với những người Assyria này. Có thể

chính họ cũng còn bị chi phối bởi điều mê tín thuở ban sơ - vốn rất thường có mặt trong câu truyện nghệ thuật này - rằng: trong tranh ảnh không chỉ có hình ảnh mà còn nhiều hơn thế. Có lẽ vì một lý do nào đó tương tự mà họ không muốn trình bày những người Assyria bị thương. Và dù thế nào đi nữa, cái truyền thống bắt đầu từ đó đã tồn tại rất lâu. Trên tất cả các tượng đài tán dương các tướng lãnh ngày xưa, chiến tranh chẳng có chi phiền toái. Bạn chỉ việc xuất hiện, và quân thù tan tác như rơm trấu bị gió cuốn đi.



44. *Một thợ thủ công Ai Cập đang trau chuốt bức tượng nhân sư bằng vàng*. Bích họa trong một ngôi mộ ở Thebes. Khoảng 1400 t.CN. London, Bảo Tàng Anh Quốc.

3. Buổi bình minh tuyệt vời
Hy Lạp, thế kỷ thứ bảy đến thế kỷ thứ năm t.CN

45. *Đền Panthenon*, theo kiến trúc Doric. Athens, Acropolis. Iktinos thiết kế khoảng 450 t.CN

Chính ở những ốc đảo mênh mông, nơi mặt trời thiêu đốt không thương xót, và nơi chỉ những đất đai được dẫn thủy mới cho lương thực, những phong cách nghệ thuật lâu đời đã được sáng tạo dưới ách các bạo chúa Đông phương, và những phong cách này tồn tại hầu như không thay đổi trong nhiều ngàn năm. Tiếp giáp những đế quốc ấy là những vùng khí hậu miền biển ôn hòa hơn, gồm nhiều hòn đảo to nhỏ phía đông Địa Trung Hải và những bờ biển lắm vũng lạch của các bán đảo Hy Lạp và Tiểu Á, với những hoàn cảnh sống hết sức khác biệt. Những khu vực này không thuộc quyền ai. Chúng là nơi ẩn náu của những thủy thủ mạo hiểm, của những trùm thủy khấu dong duổi khắp nơi và tích lũy tại các lâu đài và những thị trấn cảng các tài sản

khổng lồ nhờ buôn bán và cướp biển. Trung tâm chính của khu vực này lúc đầu là đảo Crete, với những ông vua đôi khi giàu có và thế lực đến độ có thể gửi đại sứ tới Ai Cập, và với một nền nghệ thuật đã gây được sự chú ý ngay tại đó (tr.41).

Chẳng ai biết đích xác dân tộc nào đã thống trị ở Crete, và nghệ thuật của giống người nào đã được lục địa Hy Lạp, nhất là Mycenae, sao chép. Những khám phá mới đây khiến người ta nghĩ rằng có thể họ đã sử dụng một dạng tiếng Hy Lạp phôi thai. Sau này, khoảng năm 1000 t.CN, những bộ lạc hiếu chiến từ châu Âu như một làn sóng mới mẻ đã xâm nhập bán đảo Hy Lạp khúc khuỷu và những bờ biển thuộc Tiểu Á, và đánh bại những cư dân ở đó. Chỉ trong những bài ca kể về những trận chiến này mới còn sót lại một chút gì đó của nền nghệ thuật đẹp đẽ huy hoàng đã bị những cuộc chiến dai dẳng này hủy hoại. Những bài ca này là các vần thơ của Homer, và giữa những bọn người mới đến kia là những bộ tộc Hy Lạp được lịch sử nhắc đến.

Trong vài thế kỷ thống trị ở Hy Lạp, nghệ thuật của những bộ tộc này còn thô thiển và cổ sơ. Trong các tác phẩm này không hề có sự chuyển động đầy sức sống của phong cách Crete; chúng như còn qua mặt cả các tác phẩm Ai Cập về sự cứng cỏi. Đồ gốm của họ được trang trí bằng những hoa văn dạng hình học đơn giản, và ở những chỗ phải trình bày một cánh trí thì người ta thay thế nó bằng những dạng đồng nhất này. Như H. 46 kể về đám tang một người đàn ông. Người chết nằm trên tấm đà, trong khi các phụ nữ đứng bên phải và trái đang khóc lóc đưa tay lên đầu trong nghi thức than khóc vốn là phong tục của các cộng đồng nguyên thủy.

46. *Một đám tang*. Trên một bình gốm thuộc ‘Phong cách Kỷ Hà’, khoảng 700 t.CN. Athens, Bảo Tàng Cổ Học Quốc Gia.

Một cái gì đó của sự giản đơn và lối bố cục rõ ràng này đã đi vào kiểu kiến trúc được người Hi Lạp du nhập trong thời kỳ này, và kể cũng lạ khi phong cách này vẫn tiếp tục tồn tại nơi các làng mạc và đô thị của ta. H.45 cho thấy một đền thờ Hy Lạp thuộc lối kiến trúc cổ gọi theo tên bộ tộc Doris. Người Sparta, vốn nổi tiếng về tính khắc nghiệt, cũng thuộc bộ tộc này. Thật ra không hề có gì không cần thiết nơi những kiến trúc này, ít là không có gì mà ta không nhận thấy, hay tin là không thấy, mục đích của nó. Có thể những đền thờ sớm nhất thuộc loại này đã được làm bằng gỗ, gồm một căn phòng nhỏ để trưng bày ảnh tượng các thần linh, và quanh nó là những cây cọc to khoẻ chịu sức nặng của mái nhà. Khoảng năm 600 t.CN, người Hy Lạp bắt đầu xây dựng kiến trúc bằng đá phỏng theo những cấu trúc đơn giản này. Những cọc gỗ được thay thế bằng các cột trụ nâng đỡ những xà ngang bằng đá (architraves). Những xà đá này nằm vắt ngang những khối vuông đầu cột, tạo thành phần đáy của mảng trang trí (entanblature) giữa đỉnh cột và mái. Ở phần trên của mảng trang trí này, ta có thể thấy dấu vết của lối kiến trúc bằng cây gỗ nơi những đầu xà hơi nhô ra. Những đầu xà này thường được đánh dấu bằng ba đường xẻ rãnh mà người Hy lạp gọi là 'triglyphs', với hai đường ở giữa và hai nửa đường ở hai bên. Giữa các nhóm ba đường rãnh này là những khoảng vuông (metope) được trang trí hoặc để trống. Điều lạ lùng nơi những đền thờ buổi đầu này, rõ ràng phỏng theo các kiến trúc bằng gỗ, là tính đơn giản và sự hài hoà của toàn thể. Nếu các nhà xây cất dùng các cột đá hình vuông hay hình trụ thô sơ, dáng vẻ các đền thờ này có lẽ đã ra nặng nề và thô kệch. Trái lại, họ đã ra công đẽo gọt để các cây cột hơi nở ra ở khoảng giữa và hơi nhỏ dần về phía đầu cột. Kết quả là dường như chúng có thể co giãn, dường như sức nặng của mái đền chỉ hơi đè lên chúng và dù thế vẫn không làm chúng biến dạng. Chúng tựa như những sinh vật đang nhẹ nhàng mang vác gánh nặng của mình. Dầu một vài đền thờ trong số này có vẻ to lớn và hùng vĩ, chúng vẫn không vĩ đại bằng những kiến trúc Ai Cập. Người ta cảm thấy chúng được xây dựng bởi con người, và vì con người. Thật ra, người Hy Lạp không hề có một nhà cai trị thần thánh nào, kẻ có thể cưỡng bách cả một dân tộc làm nô lệ cho mình. Các bộ tộc Hy Lạp định cư ở các thành phố nhỏ và các đô thị ven cảng khác nhau. Giữa các cộng đồng nhỏ bé này luôn có cạnh tranh và xô xát, nhưng không một nhóm nào đã có thể thống trị tất cả các nhóm khác

Giữa những thành bang Hy Lạp này, Athens ở Attica đã trở nên lừng danh nhất và quan trọng nhất trong lịch sử nghệ thuật. Chính tại đây, vượt trên tất cả, cuộc cách mạng lớn lao nhất và lạ kỳ nhất của toàn lịch sử nghệ thuật đã đơm bông kết trái. Thật khó nói cuộc cách mạng này đã bắt đầu khi nào và ở đâu - có lẽ vào lúc những đền thờ bằng đá đầu tiên được xây dựng ở Hy Lạp, thế kỷ thứ sáu t.CN. Ta biết rằng trước đó các nghệ sĩ của các đế quốc Đông Phương cổ đã tận lực tìm cho mình một sự hoàn hảo riêng biệt. Họ đã cố gắng mô phỏng thật chính xác nghệ thuật của cha ông, và nghiêm cẩn tuân thủ những lề luật thánh thiêng họ đã học. Khi các nghệ sĩ Hy Lạp bắt đầu làm tượng đá, họ khởi sự ở nơi những người Ai Cập và Assyria đã ngừng lại. H.47 cho thấy họ đã học hỏi và bắt chước các kiểu mẫu Ai Cập, đã học nơi người Ai Cập cách thực hiện bức tượng một thanh niên đang đứng, cách đánh dấu các phần thân thể và các bắp thịt liên kết chúng. Nhưng nó cũng cho thấy nhà họa sĩ làm những bức tượng này đã không hài lòng với bất cứ một công thức nào, dù hữu hiệu đến mấy, và đã bắt đầu thử nghiệm cho riêng mình. Rõ ràng ông đã quan tâm tìm hiểu xem thật sự đầu gối có hình dạng như thế nào. Có lẽ ông đã không thành công lắm; có lẽ đầu gối nơi những bức tượng của ông còn kém thuyết phục hơn đầu gối của những kiểu mẫu Ai Cập; nhưng điều quan trọng là ông đã quyết định nhìn theo một lối riêng thay vì theo những chỉ dẫn xưa cũ. Như thế, không còn cái kiểu học một công thức dọn sẵn để trình bày cơ thể con người. Mỗi nhà điêu khắc Hy Lạp đều muốn biết chính anh ta phải diễn tả như thế nào một cơ thể đặc thù với đầy đủ chi tiết. Người Ai Cập đặt nền tảng nghệ thuật trên sự hiểu biết. Người Hy Lạp sử dụng đôi mắt của mình. Một khi cuộc cách mạng này đã bắt đầu, không gì ngăn chúng lại được. Trong xưởng của mình, các nhà điêu khắc thử nghiệm những ý tưởng mới và những phương pháp mới trong cách trình bày chân dung con người, và mỗi đổi mới đều được những người khác hăm hở đón nhận, đồng thời thêm vào đó những khám phá riêng của mình. Kẻ này tìm ra cách tạc phần thân trên, kẻ khác

nghiệm ra rằng một bức tượng có thể sẽ sống động hơn nhiều nếu hai chân không bám chặt vào phần đế. Và một kẻ khác có thể phát hiện rằng bộ mặt sẽ có sức sống nếu bẻ cong miệng lên để nó như đang mỉm cười. Dĩ nhiên phương pháp của người Ai Cập an toàn hơn về nhiều phương diện. Các thử nghiệm của nghệ sĩ Hy Lạp đôi khi không hiệu quả. Nụ cười có thể giống cái nhếch mép ngượng ngùng, hay thế đứng lơi lỏng sẽ cho cảm giác giả tạo. Nhưng người Hy Lạp không dễ hốt hoàng vì những khó khăn này. Họ đã ra đi trên con đường không có lối quay trở lại.

47. *Tượng hai thanh niên*. Tìm thấy ở Dephi, Polymedes thành Argos ký tên, có lẽ miêu tả hai anh em Cleobis và Biston. Khoảng 580 t.CN. Bảo Tàng Dephi

48. *Bình gốm Hy Lạp theo 'kiểu hình đen'*[1] *vẽ Achilles và Ajax đang chơi cờ.* Exekias ký tên. Khoảng 540 t.CN. Bảo Tàng Vatican.

Các họa sĩ Hy Lạp cũng theo con đường ấy. Chúng ta biết rất ít về công việc của họ ngoài những gì mà các văn sĩ Hy Lạp kể lại, nhưng cần thiết phải thừa nhận rằng nhiều họa sĩ Hy Lạp

[1] 'Kiểu hình đen': một phương pháp vẽ trên gốm, theo đó phần nền màu đỏ của đất sét bao quanh các hình thể được giữ nguyên, còn các hình thể sẽ được tô đen. Ngược lại, theo 'kiểu hình đỏ', phần nền được tô đen, chừa lại các hình thể với màu đỏ của đất sét để họa sĩ vẽ trên đó.

sinh thời còn nổi tiếng hơn các nghệ sĩ điêu khắc. Cách duy nhất để chúng ta có thể có một ý niệm mơ hồ về hội họa Hy Lạp là quan sát những bức tranh vẽ trên đồ gốm. Những vật chứa đựng được tô vẽ này gọi chung là bình hay lọ, dù chúng thường để đựng rượu nho hay dầu hơn là dùng để cắm hoa. Nghề vẽ trên những bình gốm này đã trở thành một kỹ nghệ quan trọng ở Athens. Và các người thợ thủ công tầm thường trong các xưởng gốm cũng nhiệt tình không kém những nghệ nhân khác trong việc đưa các khám phá mới nhất vào sản phẩm của mình. Trên những bình gốm đầu tiên, được vẽ vào thế kỷ thứ sáu t.CN, ta còn gặp thấy những dấu vết của các phương pháp Ai Cập (H.48). Ta thấy hai vị anh hùng của Homer, Achilles, và Ajax, đang chơi cờ trong lều. Cả hai hình người vẫn được nghiêm ngặt trình bày theo bán diện. Mắt họ vẫn như được thấy từ phía trước. Nhưng thân mình họ không còn được vẽ theo kiểu Ai Cập, cánh tay và bàn tay họ cũng không còn được phô bày quá rõ và quá cứng. Nhà họa sĩ hiển nhiên đã cố tưởng tượng xem hình ảnh sẽ ra sao khi hai người đối diện nhau trong tư thế đó. Anh ta không còn sợ phải vẽ chỉ một phần nhỏ bàn tay trái của Achilles, phần còn lại bị vai che khuất. Anh ta không còn nghĩ rằng mọi thứ anh ta biết là có đó đều phải được trình bày. Một khi nguyên tắc cổ xưa này bị phá vỡ, một khi nhà họa sĩ bắt đầu dựa trên điều anh ta thấy, một chiến thắng lớn lao thực sự xảy ra. Các nhà họa sĩ đã thực hiện khám phá vĩ đại nhất vượt trên mọi khám phá: lối vẽ thâu ngắn. Đó là một khoảnh khắc phi thường trong lịch sử nghệ thuật, có lẽ trước năm 500 t.CN một chút, khi các họa sĩ lần đầu tiên dám vẽ một bàn chân nhìn từ phía trước. Nơi hàng ngàn tác phẩm của Assyria và Ai Cập còn tồn tại đến ngày nay, không hề có một điều gì giống như thế. Một chiếc bình Hy Lạp (H.49) cho thấy khám phá này đã được đón nhận với biết bao tự hào. Ta thấy một chiến sĩ trẻ đang mặc binh giáp để ra trận. Cha mẹ anh, ở hai bên phụ giúp và có lẽ khuyên bảo anh, vẫn còn được vẽ theo lối bán diện cứng ngắc. Đầu của chàng thanh niên ở giữa cũng theo bán diện, và ta có thể thấy rằng nhà họa sĩ đã không dễ gì đặt đầu chàng ta vào thân mình, vốn được nhìn từ phía trước. Bàn chân phải cũng vẫn được vẽ theo lối 'an toàn' nhưng bàn chân trái được vẽ ngắn lại - ta thấy năm ngón chân là một dãy năm vòng tròn nhỏ. Có vẻ như ta đang cường điệu khi nấn ná lâu ở một chi tiết nhỏ như thế, nhưng nó thật sự có nghĩa là nghệ thuật xưa cũ đã chết và được chôn táng. Nó có nghĩa là nhà họa sĩ không còn mong đưa mọi thứ vào trong tranh dưới hình dạng rõ ràng dễ thấy nhất của chúng, nhưng quan tâm đến góc cạnh từ đó anh ta nhìn một vật. Và ngay bên bàn chân trái, anh ta cho thấy ý tưởng ấy. Anh ta vẽ cái khiên của chàng trai, không theo dạng tròn như trong trí ta hình dung, mà được nhìn từ một bên, đang dựa vào tường.

49. *Phút từ ly của chàng chiến binh*. Bình gốm theo ‘kiểu hình đỏ’ Euthymides ký tên, khoảng 500 t.CN. Munich, Bảo Tàng Cổ Học

Nhưng khi quan sát bức tranh này và bức trước đó, ta cũng nhận ra rằng các bài học của người Ai Cập không tuyệt đối bị loại bỏ. Các nghệ nhân Hy Lạp vẫn còn cố gắng làm rõ hết mức những đường nét của các hình tượng, và cố đưa vào trong tranh các hiểu biết của mình nhiều bao nhiêu có thể, miễn là không xâm phạm tới phong thái của bức tranh. Họ vẫn còn ưa những

hình dạng vững chãi và lối thiết kế cân đối. Còn lâu họ mới đạt tới trình độ có thể ghi lại những dáng vẻ bất chợt thoáng qua của thiên nhiên. Cái công thức cũ, kiểu nhân dạng đã phát triển trong tất cả những thế kỷ ấy, vẫn là khởi điểm của họ. Chỉ có điều là họ không còn coi nó là bất khả xâm phạm trong mọi chi tiết.

Cuộc cách mạng vĩ đại của nghệ thuật Hy Lạp, việc phát hiện những hình dạng tự nhiên và lối vẽ thâu ngắn, đã xảy ra ở một thời kỳ gây sửng sốt nhất trong lịch sử loài người. Đó là thời người dân tại các đô thị Hy Lạp bắt đầu nghi ngờ các truyền thống cũ và truyền thuyết về các thần linh, và tìm hiểu một cách vô tư về bản chất của sự vật. Đó là khi khoa học và triết học lần đầu tiên bừng tỉnh nơi con người, khi nhà hát lần đầu tiên được phát triển ngoài khuôn khổ những nghi lễ kính tửu thần Dionysus. Tuy nhiên ta đừng tưởng rằng nghệ sĩ thời đó thuộc về các đẳng cấp trí thức của thành phố. Các người Hy Lạp giàu có, những kẻ điều hành công việc của thành phố, những kẻ sử dụng thời giờ vào các cuộc tranh cãi không dứt nơi phố chợ, có lẽ cả các thi sĩ và triết gia, phần lớn đều khinh thường các nghệ nhân điêu khắc và hội họa như những kẻ hèn kém. Các nghệ nhận làm việc bằng đôi tay, và làm việc vì sinh kế. Đẫm mồ hôi và cáu ghét trong xưởng đúc, họ vất vả như những thợ hồ bình thường, và do đó không được coi là thành viên của xã hội học thức. Dù sao, vai trò của họ trong sinh hoạt của thành phố tuyệt đối lớn hơn so với các nghệ nhân Assyria hay Ai Cập, vì hầu hết các thành phố Hy lạp, đặc biệt là Athens, đều theo chính thể dân chủ, và những người lao động tầm thường, dù bị những kẻ giàu có rởm đời khinh bỉ, vẫn được tham gia ở một mức độ nào đó vào công việc của chính quyền.

Chính khi nền dân chủ ở Athens lên tới tột đỉnh, nghệ thuật Hy Lạp cũng vươn tới đỉnh cao của nó. Sau khi Athens đè bẹp cuộc xâm lược của Ba Tư, nhân dân, dưới sự lãnh đạo của Pericles, bắt đầu tái thiết những gì người Ba Tư đã phá hủy. Năm 480 t.CN, các đền thờ xây trên tảng đá thiêng của Athens, Acropolis (Vệ Thành), bị người Ba Tư cướp phá và thiêu hủy. Nay chúng sẽ được xây lại bằng cẩm thạch với vẻ rực rỡ và thanh nhã chưa từng thấy (H.45). Pericles không phải là kẻ đua đòi kênh kiệu. Ông đối xử với các nghệ nhân như những kẻ ngang hàng. Người được ông giao phó việc thiết kế các đền thờ là kiến trúc sư Iktinos, và điêu khắc gia có nhiệm vụ khắc họa hình ảnh các thần linh và giám sát việc trang hoàng các đền thờ là Pheidias. Danh tiếng của Pheidias dựa trên những tác phẩm không còn tồn tại. Nhưng không phải không quan trọng khi cố tưởng tượng xem chúng như thế nào, bởi ta rất dễ quên cái mục tiêu của nghệ thuật Hy Lạp thời đó. Ta đọc thấy trong Kinh thánh các ngôn sứ đã nặng lời đả kích sự sùng bái ngẫu tượng ra sao, nhưng ta thường không có một ý tưởng cụ thể nào về những lời ấy. Có rất nhiều đoạn văn như sau trích từ sách tiên tri Jeremiah (x. 3-5):

“Vì phong tục của chư dân là hư ảo, bởi người ta đốn một cây gỗ từ trong rừng, tác phẩm của đôi tay người lao động, bằng cưa rìu. Họ trang sức nó bằng bạc bằng vàng, giữ chặt nó bằng đinh bằng búa, để nó khỏi nghiêng ngả. Chúng đứng thẳng như cây cọ, nhưng không nói được, chúng cần được khiêng, vì không thể đi. Đừng sợ chúng, vì chúng không thể làm điều ác, cũng không có khả năng làm điều thiện.”

Điều Jeremiah nghĩ tới là các tượng thần xứ Mesopotamia, làm bằng gỗ và quí kim. Nhưng lời nói của ông cũng sẽ áp dụng gần như chính xác cho các tác phẩm của Pheidias, chỉ vài thế kỷ sau thời đại nhà tiên tri. Khi đi dọc theo các dãy tượng cẩm thạch trắng của thời cổ điển trong các bảo tàng lớn, ta rất hay quên rằng trong số đó có những ngẫu tượng mà Kinh Thánh nói về chúng rằng: người ta đã cầu nguyện trước chúng, dâng các lễ hiến sinh cho chúng cùng với những câu thần chú kỳ lạ, hàng ngàn và hàng vạn kẻ sùng bái đã đến gần chúng với niềm hy vọng và sợ hãi trong tim - lòng tự hỏi, như nhà tiên tri nói, phải chăng những bức tượng và chạm khắc này thật sự không phải là chính các thần linh. Thật ra, lý do chính khiến những bức tượng nổi tiếng của thế giới cổ bị mất đi là sau chiến thắng của Kitô Giáo, người ta coi việc phá hủy các ngẫu tượng là một bổn phận đạo đức. Phần lớn những bức điêu khắc trong các bảo tàng viện ngày nay chỉ là những bản sao từ thời La Mã, dùng làm đồ kỷ niệm cho du khách và các nhà sưu tập, hoặc để trang trí các khu vườn hay nhà tắm công cộng. Ta phải hết sức biết ơn

những phó bản này, vì chúng cho ta ít là một ý tưởng mờ nhạt về những tuyệt tác của nghệ thuật Hy Lạp, nhưng nếu ta không sử dụng trí tưởng tượng của mình, những phỏng tạo mờ mịt này cũng gây nhiều nguy hiểm. Chúng chịu phần lớn tránh nhiệm về cái quan niệm phổ biến rằng nghệ thuật Hy Lạp là vô hồn, lạnh lùng và nhạt nhẽo, rằng các bức tượng Hy Lạp có dáng vẻ xanh xao và cái nhìn trống rỗng làm người ta nhớ đến những lớp dạy vẽ theo lối cổ. Chẳng hạn như bản sao người La Mã đã phỏng theo bức tượng thần Athene nổi tiếng, do Pheidias tạc cho điện thờ nữ thần trong đền Parthenon (H.50), hầu như không có gì đặc sắc. Ta phải trở về với những mô tả cổ xưa và cố gắng hình dung nó: một bức tượng khổng lồ bằng gỗ, cao chừng mười một mét, như một thân cây lớn, phủ đầy những vật phẩm quý giá - giáp trụ và y phục bằng vàng, da bằng ngà voi. Có nhiều màu sắc lấp lánh rực rỡ trên tấm khiên và những phần khác của bộ giáp, cũng đừng quên đôi mắt, được làm bằng đá màu. Có những con chó săn trên chiếc mũ của nữ thần, và đôi mắt của một con rắn to tướng cuộn mình trong vành khiên hẳn cũng được điểm bằng đá lóng lánh. Chắc hẳn đó là một cảnh huyền bí đáng sợ khi ta bước vào trong đền thờ và bất ngờ đứng đối mặt với bức tượng khổng lồ này. Rõ ràng có một vẻ gì đó gần như hoang sơ và dữ tợn nơi các đường nét của nó, một cái gì đó vẫn còn liên kết một ngẫu tượng loại này với những điều mê tín cổ xưa mà tiên tri Jeremiah đã đả kích. Nhưng cái ý tưởng nguyên thủy coi các thần linh như những loài yêu ma đáng sợ trú ngụ nơi các bức tượng đã không còn là điều đáng quan tâm. Nữ thần Athene, theo cách nhìn của Pheidias, và như ông đã tạo dáng cho tượng của nàng, không chỉ là một hình tượng của quỉ thần. Từ tất cả những tư liệu còn lại, ta biết rằng bức tượng của ông có một phẩm giá đã đem lại cho dân chúng một ý niệm hoàn toàn khác về tính cách và ý nghĩa của các thần linh của họ. Tượng Athene của Pheidias giống như một con người khổng lồ. Quyền lực của nàng xuất phát từ vẻ đẹp nơi nàng hơn là từ các câu thần chú. Người thời đó nhận ra rằng nghệ thuật của Pheidias đã cho nhân dân Hy Lạp một quan niệm mới về thần linh.

50. *Nữ Thần Athene Parthenos*. Bản sao bằng cẩm thạch của người La Mã, phỏng theo bức tượng của Pheidias khoảng giữa 447 và 432 t.CN. Athens, Bảo Tàng Cổ Học Quốc Gia.

51. *Hercules vác bầu trời.* Chạm nổi tại Đền Thờ Thần Zeus ở Olympia. Khoảng 460 t.CN. Bảo Tàng Olympia

Hai tác phẩm vĩ đại của Pheidias, Nữ Thần Athene và bức tượng Thần Zeus lừng danh ở Thành Phố Olympia, đã mất mát vô phương phục hồi, nhưng các đền thờ nơi đặt chúng vẫn còn đó cùng với vài thứ trang trí được thực hiện ở thời của Pheidias. Đền thờ ở Olympia thì lâu đời hơn; nó có lẽ được khởi công khoảng năm 470 t.CN và hoàn tất trước năm 457 t.CN. Trong những khoảng vuông (metope) trên xà ngang là những diễn tả về các kỳ tích của Hercules. H.51 kể lại hồi đoạn chàng được sai đi lấy những quả táo vàng do các nữ bán thần Hesperid canh giữ. Đó là một nhiệm vụ mà ngay cả Hercules cũng không thể, hay không muốn, hoàn thành. Chàng kêu nài Atlas, kẻ mang bầu trời trên đôi vai, làm việc đó giùm mình và Atlas đồng ý với điều kiện Hercules trong lúc ấy phải mang đỡ gánh nặng của anh ta. Trên bức chạm nổi này ta thấy Atlas đã trở về và đang trao những quả táo vàng cho Hercules, kẻ đang căng người ra dưới gánh nặng khổng lồ. Để Hercules được dễ chịu hơn, Nữ Thần Athene, trợ thủ

khôn khéo của chàng trong mọi kỳ tích, đã đặt một tấm nệm lên vai chàng. Bàn tay phải của nữ thần đã có lúc cầm một ngọn giáo bằng kim loại. Toàn bộ câu truyện được kể bằng sự đơn giản và trong sáng tuyệt vời. Ta cảm thấy lối trình bày nhân vật trong một tư thế rõ ràng, từ phía trước hay bên hông, vẫn còn được nhà nghệ sĩ ưa chuộng hơn. Athene đang đối diện thẳng góc với ta, chỉ có đầu nàng quay ngang về phía Hercules. Chẳng khó khăn gì để nhận ra nơi những hình tượng này cái ảnh hưởng lâu dài của các qui luật đã thống trị nghệ thuật Ai Cập. Nhưng ta còn thấy rằng sự vĩ đại, vẻ tĩnh lặng oai nghiêm và sức mạnh của nghệ thuật điêu khắc Hy Lạp cũng nhờ tuân thủ những nguyên tắc xưa cũ này mà có. Vì các luật lệ này không còn là những cản trở, giới hạn tự do của nhà nghệ sĩ. Cái ý tưởng cũ kỹ rằng cần phải trình bày cấu trúc cơ thể - các khớp xương chính cho thấy toàn cơ thể liền lạc với nhau ra sao - đã thúc đẩy nhà nghệ sĩ mạo hiểm mổ xẻ xương cốt và bắp thịt, để xây dựng một hình ảnh đầy thuyết phục diễn tả chân dung con người, khiến nó có thể lộ rõ ngay dưới những nếp gấp của y phục. Thật ra, khi sử dụng nếp gấp để đánh dấu những phần chính của cơ thể, các nghệ sĩ Hy Lạp còn cho thấy họ coi trọng đến mức nào những kiến thức về hình thể. Chính thái độ trung dung khi vừa tuân giữ các qui luật đồng thời lại rất thong dong tự tại trong các qui luật đó đã làm cho nghệ thuật Hy Lạp được hết sức ngưỡng mộ trong những thế kỷ sau. Chính vì điều này mà các nghệ sĩ đã trở đi trở lại với các tuyệt tác của nghệ thuật Hy Lạp để tìm chỉ dẫn và cảm hứng. Thứ công việc người ta thường yêu cầu các nghệ sĩ Hy Lạp có lẽ đã giúp họ hoàn thiện kiến thức về cơ thể con người khi đang hoạt động. Chung quanh một đền thờ như ở Olympia đầy dẫy ảnh tượng của các vận động viên đoạt giải. Chính họ đã dâng cúng cho các thần linh. Với ta đây có thể là một tập quán lạ lùng. Dù các nhà vô địch của chúng ta có nổi tiếng mấy đi nữa, ta vẫn không tưởng tượng được rằng họ sẽ cho tạc tượng của họ và trưng bày trong một nhà thờ để tạ ơn vì thành tích vừa đạt được. Nhưng các hội thi thể thao vĩ đại của người Hy Lạp, trong đó nổi tiếng nhất là những hội thi Olympic, rất khác biệt với những cuộc tranh tài ngày nay. Chúng gắn bó hết sức mật thiết với những niềm tin và nghi lễ tôn giáo của dân tộc. Tham gia những hội thi này không phải là các nhà thể thao - dù chuyên nghiệp hay tài tử - mà là thành viên của các gia tộc thế lực ở Hy Lạp, và kẻ chiến thắng trong những cuộc đua tài này được nhìn bằng con mắt kính sợ: anh ta là người được các thần linh ưu ái ban cho sức mạnh bất khả chiến bại. Chính để tìm ra kẻ được ban phúc chiến thắng mà người ta tổ chức những hội thi này, và chính để kỷ niệm và vĩnh cửu hóa những dấu hiệu của ân huệ thần thánh này mà các kẻ đoạt giải đã đặt những nghệ nhân nổi tiếng nhất thời ấy tạc tượng cho mình.

Khi khai quật ở Olympia, người ta tìm thấy nhiều chân đế của các bức tượng nổi danh này, nhưng chính các tượng ảnh thì không còn. Phần lớn chúng được làm bằng đồng và có lẽ đã bị nấu chảy khi kim loại trở nên khan hiếm vào thời Trung Cổ. Chỉ ở Delphi mới tìm thấy một trong những bức tượng này, bức tượng một người đánh xe, với cái đầu nơi H.52. Nó khác biệt không ngờ với cái quan niệm chung chung về nghệ thuật Hy Lạp mà người ta dễ hình dung khi chỉ xem các bản sao. Đôi mắt, vốn thường trống rỗng và vô hồn nơi những tượng cẩm thạch hay những chân dung bằng đồng, được gắn đá màu - như người thời ấy vẫn thường làm. Mái tóc, mắt và môi hơi mạ vàng, tạo cho cả khuôn mặt một vẻ ấm cúng và phong phú. Thế nhưng một gương mặt như thế không hề lòe loẹt hoặc tầm thường. Ta có thể thấy rằng nhà nghệ sĩ đã không đi ra ngoài để mô phỏng một bộ mặt thật với mọi bất toàn của nó, nhưng đã tạo hình dựa trên những hiểu biết của mình về hình dáng con người. Ta chẳng biết tượng người đánh xe có phải là một bức chân dung y thật hay không - có lẽ nó không hề là một bức ‘chân dung’ theo nghĩa bình thường của từ đó. Nhưng nó là hình ảnh đầy thuyết phục về một con người, về sự giản dị và vẻ đẹp tuyệt vời.

52. *Đầu người đánh xe bằng đồng*. Tìm thấy ở Delphi, khoảng 470 t.CN. Bảo Tàng Delphi.

53. *Người ném đĩa. (Discobolos).* Phó bản bằng cẩm thạch của người La Mã, phỏng theo tượng đồng của Myron khoảng 450 t.CN. Rome, Bảo Tàng Quốc Gia

Những tác phẩm như thế, mà ngay các văn gia Hy Lạp cổ điển cũng không đề cập đến, gợi lại những mất mát của ta nơi bức tượng nổi tiếng nhất trong các bức tượng vận động viên này:

tượng ‘Người ném đĩa’ do Myron, điêu khắc gia thành Athens, người có lẽ cùng thời với Pheidias. Những bản sao khác nhau của tác phẩm này cho ta ít là một ý niệm tổng quát về hình dạng của nó (H.53). Chàng lực sĩ trẻ được diễn tả ở khoảnh khắc sắp sửa ném đi cái đĩa nặng chịch. Chàng cúi xuống và vung cánh tay về phía sau để có thể quăng với lực lớn hơn. Kế tiếp chàng sẽ xoay tròn và buông tay, hỗ trợ cú ném bằng một vòng quay của cơ thể. Tư thế này thuyết phục đến nỗi các vận động viên ngày nay đã lấy nó làm mẫu và cố học từ nó lối ném đĩa đúng kiểu Hy Lạp. Nhưng điều này không dễ như họ tưởng. Họ đã quên rằng bức tượng của Myron không phải là một ‘tấm ảnh’ trong khúc phim phóng sự thể thao mà là một tác phẩm nghệ thuật Hy Lạp. Thật sự nếu quan sát nó kỹ hơn ta sẽ nhận ra rằng chủ yếu nhờ ứng dụng những phương pháp nghệ thuật thái cổ theo một lối mới mà Myron đã đạt được cái hiệu quả kỳ lạ của sự chuyển động. Đứng trước bức tượng và chỉ chăm chú vào các đường nét của nó, ta bất ngờ cảm thấy mối liên hệ giữa nó và truyền thống nghệ thuật Ai Cập. Như các họa sĩ Ai Cập, Myron cho ta thấy phía trước của thân trên, bán diện của đôi chân và cánh tay; cũng như họ, ông đã cấu thành hình ảnh cơ thể con người từ những góc độ đặc trưng nhất của các phần thân thể. Nhưng dưới đôi tay ông, cái công thức cũ mòn này đã trở nên một thứ gì đó khác hẳn. Thay vì ráp nối những góc cạnh này với nhau thành một bức chân dung tầm thường với bộ điệu cứng cỏi, ông đã nhờ một người mẫu thật đứng vào tư thế tương tự, và điều chỉnh đến độ nó trở thành một diễn tả đầy sức thuyết phục về cơ thể con người khi chuyển động. Hình ảnh này có tương hợp khít khao với động tác ném đĩa hay không, điều ấy gần như không quan trọng. Điều đáng kể là Myron đã chinh phục sự chuyển động, y hệt các họa sĩ cùng thời đã chinh phục khoảng trống.

Trong tất cả những tác phẩm nguyên bản Hy Lạp còn tồn tại, có lẽ những tượng điêu khắc của đền Parthenon đã phản ánh khuynh hướng tự do mới mẻ này cách tuyệt vời nhất. Đền Parthenon (H.45) được hoàn thành chừng hai mươi năm sau đền thờ ở Olympia, và trong khoảng thời gian ngắn ngủi đó các nghệ nhân đã đạt được một sự dễ dàng và thoải mái hơn bao giờ hết khi giải quyết các khó khăn của cách diễn tả y thật. Ta không biết những nghệ nhân điêu khắc đã trang hoàng ngôi đền ấy là ai, nhưng bởi Pheidias đã làm bức tượng Athene thì có thể là xưởng điêu khắc của ông đã cung cấp những tác phẩm khác.

54. *Người đánh xe*. Tiểu tiết trên trụ ngạch cẩm thạch của đền Parthenon. Khoảng 440 t.CN. London, Bảo Tàng Anh Quốc.

Các hình 54 và 55 trình bày những mảnh vỡ của dải trang trí, còn gọi là trụ ngạch (frieze), chạy dài trên cao, vòng quanh kiến trúc bên trong và diễn tả cuộc diễu hành hàng năm vào dịp lễ long trọng kính nữ thần Athene. Suốt những ngày hội này, người ta luôn tổ chức những cuộc tranh tài và biểu diễn thể thao, trong đó có một pha ngoạn mục đầy nguy hiểm: điều khiển xe ngựa và nhảy lên nhảy xuống xe trong khi bốn con ngựa vẫn sải hết tốc lực. H.54 mô tả một cuộc biểu diễn như thế. Thoạt tiên có thể khó mà lần ra manh mối nơi mảnh vỡ thứ nhất đó vì bức chạm nổi bị hư hại trầm trọng. Không chỉ một phần bề mặt đã vỡ mất mà toàn bộ màu sắc cũng không còn, và có thể vì thế mà các nhân vật nổi bật, sáng lên trên hậu cảnh đậm màu. Với ta màu sắc và độ mịn màng của cẩm thạch hảo hạng là một thứ gì đó tuyệt vời đến độ chẳng cần phải sơn vẽ thêm, thế mà người Hy lạp thậm chí còn sơn phết đền thờ bằng những màu tương phản như đỏ và xanh dương. Nhưng dù những tàn tích của nguyên bản có ít ỏi đến đâu, các tác phẩm điêu khắc Hy Lạp vẫn đáng cho ta quên đi những gì không có đó chỉ vì nỗi vui tìm thấy những gì còn sót lại. Điều đầu tiên ta nhìn thấy nơi mảnh vỡ này là những con ngựa, bốn con trong số đó, con này ở sau con kia. Đầu và cẳng của chúng được bảo tồn nguyên vẹn cho ta một ý niệm về sự hiểu biết cặn kẽ đã được nhà nghệ sĩ vận dụng để diễn tả cơ cấu của xương và bắp thịt mà không hề tạo cảm giác cứng cỏi hay khô khan. Các hình tượng con người cũng được mô tả y như thế. Ta có thể tưởng tượng, qua các dấu tích còn lại, họ đã di chuyển thong dong ra sao và cơ bắp của họ đã nổi rõ như thế nào. Lối vẽ thâu ngắn không còn là khó khăn đối với nhà họa sĩ. Cánh tay cầm khiên được diễn tả hoàn toàn dễ dàng, chùm lông phất phơ trên mũ chiến và chiếc áo choàng phồng lên trong gió cũng thế. Nhưng tất cả những khám

phá mới này đã không ‘cướp mất’ nhà nghệ sĩ. Dù anh ta có phấn khởi đến mấy vì cuộc chinh phục không gian và chuyển động này, ta không hề cảm thấy anh ta hăm hở khoe khoang những điều có thể làm. Dù các nhân vật hết sức sinh động và hăng hái chúng vẫn hòa hợp tuyệt vời với cách bố trí của cuộc rước trang trọng đang đi dọc theo bức tường của ngôi đền. Nhà nghệ sĩ đã giữ lại một điều gì đó của cách sắp xếp khôn ngoan mà nghệ thuật Hy Lạp đã học từ người Ai Cập và từ việc tập luyện những kiểu mẫu dạng kỷ hà trước thời kỳ được gọi là Buổi Bình Minh Vĩ Đại. Chính sự vững vàng này của đôi tay đã làm cho mọi chi tiết trên trụ ngạch đền Parthenon trở nên sáng sủa và ‘vừa mắt’ đến thế (H.55).

Mỗi tác phẩm Hy Lạp của thời kỳ vĩ đại đó đều bộc lộ sự uyên thâm và khéo léo này trong việc phân bố các nhân vật, nhưng điều mà người Hy Lạp thời đó còn đánh giá cao hơn lại là một cái gì khác: sự phóng khoáng mới tìm thấy, ngoài khả năng diễn tả cơ thể con người ở bất kỳ vị trí và chuyển động nào, còn có thể phán ánh sức sống nội tâm của các nhân vật được mô tả. Một trong các môn sinh của Socrates nói rằng đây là điều mà triết gia vĩ đại này, vốn cũng từng học nghề điêu khắc, đã khuyến khích các nghệ nhân nên làm. Họ nên diễn tả ‘các vận động của tâm hồn’ nhờ theo sát cái cách ‘cảm xúc chi phối cơ thể lúc hành động’.

55. *Tiểu tiết từ cuộc diễu hành của các kỵ mã,* trên trụ ngạch cẩm thạch của đền Parthenon. Khoảng 440 t .CN. Lon don, Bảo Tàng Anh Quốc.

56. *Bà vú nhận ra Ulysses*. Trên bình gốm kiểu hình đỏ, thế kỷ thứ 5 t.CN. Chiusi, Bảo Tàng Etruscan.

Một lần nữa các người thợ thủ công chuyên vẽ đồ gốm lại cố gắng theo sát những khám phá mới mẻ này của các bậc thầy vĩ đại mà tác phẩm hiện không còn. Hình 56 diễn tả một tình tiết cảm động từ câu truyện Ulysses, khi người anh hùng trở về sau mười chín năm xa cách, cải trang thành kẻ ăn mày chống nạng với bị gậy và chén bát, và người vú già trong lúc rửa chân cho chàng đã nhìn thấy vết sẹo quen thuộc trên cẳng chân và nhận ra chàng. Nhà nghệ sĩ hẳn đã dùng một bản văn hơi khác với bản của ta (trong đó người vú có tên khác với tên được khắc trên bình gốm, và Eumaios, người chăn heo, không có mặt). Có lẽ ông ta đã xem một vở kịch có diễn cảnh đó, vì ta biết rằng cũng trong thế kỷ này các nhà viết kịch Hy Lạp đã sáng tạo nghệ thuật sân khấu. Nhưng chẳng cần một bản văn chính xác ta cũng có thể cảm thấy một điều gì đó đầy kịch tính và xúc động đang xảy ra, vì ánh mắt trao đổi giữa bà vú và người anh hùng nói với ta nhiều hơn mọi ngôn từ. Nghệ nhân Hy Lạp quả đã quán triệt cách truyền đạt những cảm xúc không thành lời phát sinh giữa người với người.

57. Mộ chí của Hesego. Khoảng 420 t.CN. Athen, Bảo Tàng Cổ Học Quốc Gia.

Chính cái khả năng làm cho ta nhìn thấy 'những vận động của tâm hồn' nơi thế thăng bằng của cơ thể đã biến một tấm bia mộ đơn sơ như H.57 thành một tác phẩm nghệ thuật vĩ đại. Bức

chạm nổi miêu tả Hegeso, kẻ được chôn trong mồ, sinh động y như lúc nàng còn sống. Một nữ tì đứng trước mặt, đưa cho nàng chiếc hộp, và nàng đang chọn ra từ đó một món nữ trang. Đây là một cảnh yên tĩnh có thể so sánh với bức chạm nổi người Ai Cập trình bày Vua Tutankhamun ngồi trên ngai, và Hoàng Hậu đang chỉnh lại cổ áo của ông (tr.40, H.39). Tác phẩm này của người Ai Cập cũng tuyệt vời rõ ràng về đường nét, nhưng dù xuất xứ từ một thời kỳ phi thường của nghệ thuật Ai Cập, nó vẫn khá cứng nhắc và không tự nhiên. Bức chạm nổi Hy Lạp đã lột bỏ tất cả những giới hạn vụng về ấy, nhưng giữ lại tính trong sáng và vẻ đẹp của cách bố cục, nay không còn đậm nét kỷ hà và góc cạnh nhưng phóng khoáng và thoải mái. Cái cách đóng khung nửa phần trên bằng đường cong của các cánh tay hai phụ nữ, cái cách những đường nét này được đáp ứng bởi các đường cong của cái ghế, cái phương pháp đơn giản nhờ đó bàn tay xinh đẹp của Hegeso trở thành trung tâm thu hút mọi chú ý, những nếp y trang lượn sóng quanh các thân hình gợi cảm trong lặng lẽ - tất cả kết hợp thành một sự hài hòa đơn giản chỉ xuất hiện trước thế giới quan nghệ thuật Hy Lạp thế kỷ thứ năm trước CN.

58. *Xưởng thợ của nghệ nhân điêu khắc Hy Lạp.* Trái: Lò đúc đồng với các bản vẽ phác trên tường. Phải: Người đàn ông làm việc với bức tượng không đầu, cái đầu đang nằm trên mặt đất. Cảnh trên một cái tô Hy lạp. Khoảng 480 t.CN. Berlin, Staatliche Museen, Bảo Tàng Cổ Vật.

4. Vương quốc của cái đẹp
Hy Lạp và thế giới Hy Lạp, thế kỷ thứ bốn t.CN tới thế kỷ thứ nhất s.CN

59. Một ngôi đền theo kiến trúc Ionic: Đền Erechtheion. *Athens, Acropolis. Xây sau năm 120 t.CN*

Buổi bình minh tuyệt vời của nghệ thuật để vươn tới tự do, đã xảy ra trong vòng một thế kỷ, khoảng giữa năm 520 và 420 t.CN. Cuối thế kỷ thứ năm, giới nghệ sĩ đã ý thức đầy đủ về khả năng và quyền lực của mình, và công chúng cũng thế. Dù các nghệ nhân vẫn bị coi là thợ thủ công và, có lẽ, vẫn bị những kẻ đua đòi rởm khinh thường, tác phẩm của họ ngày càng được nhiều người quan tâm vì chính bản thân chúng, không phải chỉ vì chức năng chính trị hay tôn giáo của chúng. Người ta so sánh giá trị của các 'trường phái' nghệ thuật khác nhau, nghĩa là của những phương pháp, phong cách và truyền thống khác nhau cho thấy sự phân biệt giữa các bậc thầy của các đô thị khác nhau. Rõ ràng là sự so sánh và cạnh tranh giữa các trường phái này đã kích thích các nghệ nhân nỗ lực hơn bao giờ hết, và tạo nên sự phong phú đáng ngưỡng

mộ của nghệ thuật Hy Lạp. Về kiến trúc, nhiều phong cách khác biệt bắt đầu được sử dụng sát cạnh nhau. Đền Parthenon được xây theo kiểu Doric (H.45), nhưng các kiến trúc sau này ở Acropolis lại theo kiểu Ionic. Nguyên tắc xây dựng các đền thờ này cũng giống như các đền thờ kiểu Doric, nhưng hình dáng và đặc tính thì khác. H.59 là ngôi đền Erechtheion trong vẻ hoàn hảo nhất của nó. Các trụ cột kiểu Ionic ít mạnh mẽ và ít vững chãi hơn nhiều so với kiểu Doric. Chúng mảnh dẻ với những đầu cột không còn để trống nhưng được trang hoàng phong phú kiểu xoắn ốc ở các cạnh, như lại muốn diễn tả tính năng của những bộ phận chống đỡ chiếc xà ngang đang làm điểm tựa cho toàn bộ phần mái. Các kiến trúc này với những chi tiết tinh xảo của chúng cho ta cái ấn tượng về sự duyên dáng và thoải mái vô tận.

Chính vẻ duyên dáng và thoải mái ấy cũng đánh dấu nghệ thuật điêu khắc và hội họa của thời kỳ này, được bắt đầu nơi thế hệ tiếp nối Pheidias. Athens, suốt thời gian này, đang vướng vào một cuộc chiến kinh hồn với Sparta, cuộc chiến đã chấm dứt sự thịnh vượng của nó và của Hy Lạp. Năm 408 t.CN, trong một giai đoạn hoà bình ngắn ngủi, một ngôi đền nhỏ dâng kính nữ thần chiến thắng đã được xây dựng trên Vệ Thành (Acropolis), và các tượng điêu khắc cũng như các vật trang hoàng của nó cho thấy sở thích đã thay đổi, người ta ưa chuộng sự thanh nhã và tinh tế mà phong cách kiến trúc Ionic cũng phản ánh. Các tượng ảnh này đã hư hại nặng nề, dù thế tôi vẫn muốn minh họa một trong số đó (H.60) để chứng tỏ bức tượng vỡ hỏng này vẫn còn đẹp đẽ đến chừng nào, dù cụt tay cụt đầu. Đó là hình ảnh của một thiếu nữ, một trong các nữ thần chiến thắng, đang nghiêng mình thắt lại chiếc quai dép bị lỏng khi đi dạo. Sự dừng lại bất ngờ này được diễn tả với biết bao quyến rũ, và mềm mại lộng lẫy làm sao những nếp y trang phủ trên thân hình tuyệt mỹ! Nơi những tác phẩm này ta thấy nhà nghệ sĩ có thể làm mọi điều anh ta muốn. Anh ta không còn phải vật lộn với bất kỳ khó khăn nào khi diễn tả chuyển động hay sử dụng phép thâu ngắn. Sự quá ư thong dong này và trình độ điêu luyện có lẽ làm anh ta hơi ý thức về bản thân. Nhà nghệ sĩ trang hoàng trụ ngạch đền Parthenon (tr.60, H.54) dường như không ngẫm nghĩ nhiều về nghệ thuật của mình hoặc những gì mình đang làm. Anh ta biết rằng công việc của mình là diễn tả một cuộc rước, và cố gắng trình bày nó rõ ràng hết sức có thể. Anh ta hầu như không ngờ rằng mình là một bậc thầy vĩ đại mà hàng ngàn năm sau cả người già lẫn trẻ vẫn còn nhắc đến. Trụ ngạch của Đền Thờ Nữ Thần Chiến Thắng cho thấy, có lẽ, khởi đầu của sự thay đổi thái độ. Nghệ nhân này tự hào về năng lực lớn lao của mình. Và như thế, dần dần, trong suốt thế kỷ thứ bốn, con đường dẫn tới nghệ thuật đã đổi thay. Các bức tượng thần thánh của Pheidias đã nổi tiếng khắp Hy Lạp vì được coi là hình ảnh của các thần linh. Còn các tượng ở các đền thờ trong thế kỷ thứ bốn lừng danh vì phẩm chất đẹp đẽ của chúng, vì chúng được coi là những tác phẩm nghệ thuật. Những người Hy Lạp có học thức nay cũng tranh luận về tranh tượng như khi họ bàn cãi về thi ca và kịch nghệ; họ ca ngợi vẻ đẹp hoặc phê bình hình dạng và ý đồ của chúng.

60. *Một nữ thần chiến thắng.* Trên bao lơn quanh Đền Thờ Chiến Thắng ở Athens. Khoảng 408 t.CN. Athens, Bảo tàng Acropolis.

61. *Praxiteles*: đầu của thần Hermes. Chi tiết của H.62

Nghệ sĩ vĩ đại nhất của thế kỷ đó, Praxiteles, vượt trên tất cả mọi danh tiếng vì vẻ quyến rũ

ngọt ngào và tính biểu cảm nơi các sáng tác của ông. Tác phẩm nổi tiếng nhất, được ngợi ca trong nhiều thi phẩm, là bức tượng Nữ Thần Tình Yêu, nàng Aphrodite xuân trẻ, đang bước vào bồn tắm. Nhưng tác phẩm này hiện không còn. Một tác phẩm khác tìm thấy ở Olympia vào thế kỷ mười chín được nhiều người cho là một nguyên bản do chính tay Praxiteles (H.61, 62), nhưng không chắc. Có thể nó chỉ là một bản sao chính xác bằng cẩm thạch từ bức tượng gốc bằng đồng. Nó diễn tả Thần Hermes đang bồng ẵm và đùa chơi với Tửu Thần Dionysus bé bỏng. Nếu nhìn lại trang 49, H.47 ta thấy nghệ thuật Hy Lạp trong vòng hai trăm năm đã đi được một chặng đường xa biết bao. Nơi tác phẩm của Praxiteles không còn tất cả những dấu vết của sự cứng nhắc. Vị thần đứng trước mặt ta trong một tư thế thoải mái mà không hề làm mất vẻ cao trọng của mình. Nhưng nếu nghĩ tới cách thức nhờ đó Praxiteles đã đạt được hiệu quả mong muốn, ta nhận ra rằng ngay những bài học cổ xưa cũng không bị bỏ quên. Praxiteles cũng cẩn thận trình bày các khớp xương của cơ thể, để làm ta hiểu thấu tối đa cách vận động của nó. Nhưng lúc nay ông có thể làm tất cả những điều đó mà không khiến cho bức tượng trở nên cứng đơ và thiếu sinh động. Ông có thể diễn tả các cơ bắp và xương cốt phồng lên và chuyển động dưới làn da mềm mại, và có thể cho ta cái ấn tượng về một cơ thể sống động trong mọi vẻ duyên dáng và đẹp đẽ của nó. Dù thế, cần phải hiểu rằng Praxiteles và các nghệ nhân Hy Lạp khác đạt được vẻ đẹp này nhờ hiểu biết. Không hề có một cơ thể sống nào hoàn toàn cân đối, vạm vỡ và xinh đẹp như các bức tượng Hy Lạp. Người ta hay nghĩ rằng điều các nghệ nhân thường làm là quan sát nhiều người mẫu và loại bỏ những đặc điểm họ không thích: rằng họ khởi đầu bằng sự cẩn thận sao chép vẻ dáng của một người thật, và rồi mỹ hoá nó bằng cách loại trừ những gì không cân đối hay không phù hợp với ý tưởng của họ về một thân hình hoàn hảo. Người ta nói rằng các nghệ nhân Hy Lạp đã 'lý tưởng hóa' tự nhiên, giống như một thợ chụp hình làm đẹp cho bức chân dung bằng cách tẩy xoá những khiếm khuyết nhỏ. Nhưng một tấm ảnh được tô sửa và một bức tượng được lý tưởng hoá thường thiếu cá tính và sức mạnh. Có quá nhiều điều bị loại trừ và hủy bỏ đến độ chẳng còn được bao nhiêu ngoài cái bóng ma xanh xao tẻ nhạt của người mẫu. Phương pháp của người Hy Lạp thật ra là ngược lại. Suốt bằng ấy thế kỷ, các nghệ nhân ta đang bàn bạc ở đây đều chú trọng đến việc truyền ngày càng nhiều sức sống vào những lớp vỏ xưa cũ kia. Vào thời Praxiteles, phương pháp của họ đã cho những hoa trái chín muồi nhất. Những kiểu dáng cũ đã bắt đầu chuyển động và hít thở dưới đôi tay của những điêu khắc gia tài năng, và chúng đứng trước mặt ta như những con người thật. Nhưng đó là những con người đến từ một thế giới khác tốt đẹp hơn, không phải vì người Hy Lạp mạnh khỏe hơn hay xinh đẹp hơn những giống người khác - chẳng có lý do nào để ta nghĩ như thế - mà vì nghệ thuật lúc ấy đã tới giai đoạn có thể cân chỉnh cái tiêu biểu và cái riêng biệt bằng một thế cân đối mới mẻ và tinh tế.

62. *Praxiteles*: Hermes với Dyonisus bé bỏng. Khoảng 350 t.CN. Bảo Tàng Olympia

63. *Apolo ở Belvedere*. Bằng cẩm thạch của người Roma,sao chép theo một bức tượng Hy Lạp khoảng 350 t.CN. Bảo Tàng Vatican.

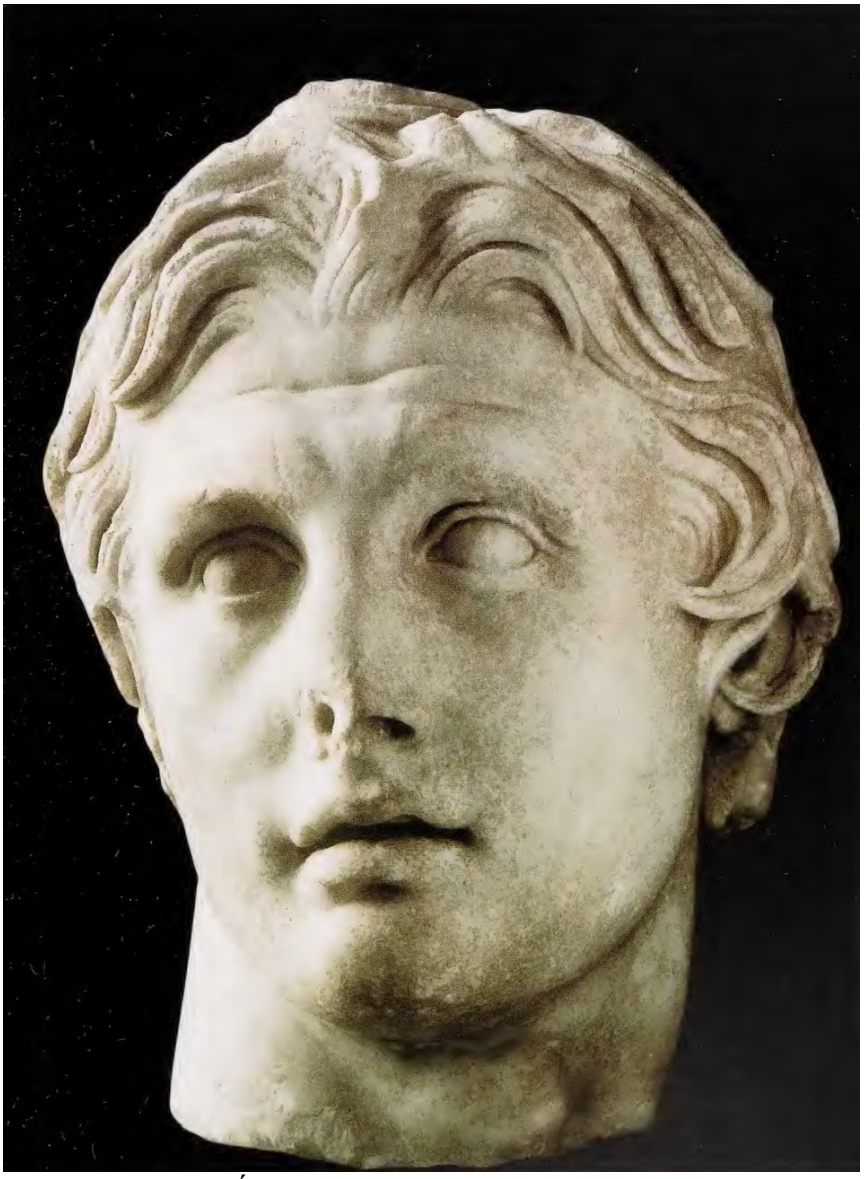
64. *Venus ở Milo*. Có lẽ là bản sao của một tác phẩm thuộc thế kỷ thứ bốn t.CN. Paris, Louvre

Nhiều tác phẩm nghệ thuật cổ điển nổi tiếng ở các thời đại sau đó, được ngưỡng mộ như những kiểu mẫu con người hoàn hảo nhất, là những bản sao hay dị bản của những bức tượng được sáng tạo trong thời kỳ này, khoảng giữa thế kỷ thứ bốn t.CN. Tượng Apollo ở Belvedere (H.63) cho thấy một kiểu mẫu cơ thể đàn ông lý tưởng. Khi chàng đứng trước mặt ta trong tư thế khoan thai, cánh tay cầm cung vươn dài và đầu quay ngang như đang nhìn theo mũi tên, ta dễ dàng nhận ra tiếng dội yếu ớt của lối sắp xếp cổ xưa, theo đó mỗi phần cơ thể được trình bày ở góc cạnh đặc thù nhất. Trong số các tượng nữ thần Venus theo phong cách cổ điển, tượng Venus ở Milo (gọi thế vì nó được tìm thấy trên đảo Melos, Hy Lạp) có lẽ nổi tiếng nhất (H.64). Có lẽ nó thuộc về một nhóm tượng Venus và Cupid được thực hiện sau thời kỳ này một chút, nhưng vẫn sử dụng các thành tựu và phương pháp của Praxiteles. Nó cũng được thiết kế để được nhìn từ bên hông (Venus đang đưa tay về phía thần tình yêu Cupid), và một lần nữa ta có thể chiêm ngắm vẻ trong sáng và đơn giản nhà nghệ sĩ đã dùng để tạo nên cơ thể tuyệt mỹ ấy, cái cách ông đánh dấu các phần chính của cơ thể mà không hề làm nó trở nên thô cứng hay mơ hồ.

Dĩ nhiên phương pháp này, khi tạo ra cái đẹp bằng cách làm cho một hình tượng được xây dựng chung chung và theo biểu đồ ngày càng giống thật cho tới khi bề mặt cẩm thạch như sống động và phập phồng hít thở, cũng gặp một trở ngại. Có thể tạo những kiểu mẫu con người đầy sức thuyết phục bằng cách này, nhưng liệu phương pháp này có thể diễn tả được những hình tượng con người thật sự cá biệt? Có thể ta sẽ lấy làm lạ vì cái ý niệm về một bức chân dung theo nghĩa ta thường hiểu về từ này, đã nảy sinh trong trí người Hy Lạp khá muộn ở thế kỷ thứ bốn. Thật ra có những bức chân dung của các thời trước đó (tr.57, H.52), nhưng các tượng này có lẽ không mấy giống thật. Bức chân dung của một vị tướng chẳng hơn gì bức hình vẽ bất kỳ một người lính đẹp trai nào với mũ trụ và quyền trượng. Nhà nghệ sĩ chẳng khi nào tái thể hiện hình dáng cái mũi của vị tướng, những nếp nhăn trên vầng trán hay những đặc điểm riêng biệt của ông ta. Quả là một điều kỳ lạ - mà ta chưa khi nào đề cập tới - khi các nghệ nhân Hy Lạp, nơi các tác phẩm ta đã gặp, thường tránh tạo cho các đầu người những dáng vẻ cá biệt. Bởi ta khó mà nguệch ngoạc cho ra hồn một khuôn mặt đơn giản nếu không cho nó một vẻ dáng nổi bật (thường là vui nhộn) nào đó. Đầu của các bức tượng hay tranh vẽ ở thế kỷ thứ năm dĩ nhiên không phải là không biểu cảm theo cái nghĩa chúng không tẻ nhạt hay trống rỗng, nhưng nét mặt của chúng dường như chẳng bao giờ biểu lộ cảm xúc mạnh mẽ. Chỉ có cơ thể và những chuyển động của nó mới được các bậc thầy này sử dụng để diễn đạt điều mà Socrates gọi là ‘những vận động của linh hồn’ (các tr.61, 62, H.56), vì họ cảm thấy rằng những diễn tả của nét mặt sẽ làm méo mó và phá hỏng vẻ đều đặn đơn giản của cái đầu.

Ở thế hệ sau Praxiteles, về cuối thế kỷ thứ bốn, sự kiềm chế này dần dần được giải tỏa và các nghệ nhân đã tìm ra phương cách sống động hoá nét mặt mà không làm hư vẻ đẹp của nó. Còn hơn thế, họ biết cách nắm bắt những vận động tâm linh của từng cá thể, đặc điểm riêng của mỗi bộ mặt và tạo ra những bức chân dung theo nghĩa ta thường hiểu. Chính ở thời Alexander, người ta bắt đầu tranh cãi về nghệ thuật tạo chân dung mới mẻ này. Một văn gia thời đó, khi châm biếm thói xu nịnh bợ đỡ đáng ghét, kể rằng người ta luôn lớn tiếng thốt ra lời khen ngợi vẻ chân thực tuyệt vời của bức chân dung đại đế. Bản thân Alexander chỉ thích mỗi Lysippus, điêu khắc gia cung đình, tạc chân dung cho mình. Lysippus là nghệ sĩ nổi tiếng nhất thời ấy, lối diễn tả trung thực của ông đã khiến người đương thời phải kinh ngạc. Bức chân dung Alexander của ông, mà người ta cho là được phản ánh nơi một bản sao phóng túng (H.65), cho thấy nghệ thuật đã thay đổi nhiều đến mức nào kể từ thời của bức tượng người đánh xe ở Delphi, hoặc ngay từ thời Praxiteles, người chỉ cách Lysippus một thế hệ. Dĩ nhiên, điều phiền toái cho tất cả những bức chân dung cổ là ta thực sự không thể đề cao chúng ít hơn những kẻ nịnh bợ trong câu truyện trên. Nếu có được một ảnh chụp Alexander, có thể ta sẽ thấy nó hoàn toàn khác với bức tượng bán thân này. Có lẽ các bức tượng của Lysippus giống một vị thần nhiều hơn là giống nhà chinh phục Á châu bằng xương bằng thịt. Nhưng ta có rất nhiều điều để nói: một con người như Alexander, một cá tính hăng say không mỏi mệt, tài năng vĩ đại

nhưng khá hư hỏng vì thành đạt, có thể giống bức tượng bán thân này với đôi chân mày nhô cao và một sắc diện linh hoạt.



65. *Đầu của Alexander Đại Đế.* Có lẽ là phiên bản từ bức chân dung của Lysippus. Khoảng 330 t.CN. Bảo Tàng Istanbul.

Sự ra đời của đế quốc do Alexander chinh phục là một biến cố quan trọng đối với nghệ thuật Hy Lạp, vì nhờ đó, từ mối quan tâm của vài đô thị nhỏ bé, nó đã phát triển thành ngôn ngữ hình ảnh của gần nửa thế giới. Sự thay đổi này chắc chắn ảnh hưởng tới tính chất của nó. Ta không gọi nền nghệ thuật muộn thời này là nghệ thuật Hy Lạp (Hellenic), mà là nghệ thuật của thế giới Hy-Lạp (Hellenistic, *tức của những người theo văn hoá Hy Lạp nhưng không là người Hy Lạp; thời kỳ này bắt đầu từ khi Alexander qua đời (323 t.CN) tới 100 t.CN),* vì đó là tên gọi những đế quốc Đông Phương trù phú do các người kế vị Alexander thiết lập. Thủ đô giàu có của những đế quốc này, Alexandria ở Ai Cập, Antioch ở Syria, Pergamon ở Tiểu Á, đặt ra cho nghệ nhân những yêu cầu khác với các đòi hỏi quen thuộc đối với họ ở Hy Lạp. Ngay trong ngành kiến trúc, những kiểu dáng đơn giản và mạnh mẽ của phong cách Doric và vẻ duyên dáng nhẹ nhàng của phong cách Ionic cũng không đủ. Một kiểu cột mới, xuất hiện đầu thế kỷ thứ bốn, được đặt tên là Corinth *(tên một thành phố thương mại sầm uất),* và được chuộng hơn

(H.66). Theo phong cách Corinth, người ta thêm hoa lá vào các hình xoắn ốc của phong cách Ionic để trang hoàng các đầu cột, và nói chung trên khắp toà kiến trúc có nhiều vật trang trí hơn và phong phú hơn. Phong cách xa hoa này phù hợp với những toà nhà lộng lẫy mọc lên ồ ạt tại các đô thị mới ở Đông Phương. Chỉ một vài kiến trúc này còn được bảo tồn, nhưng những gì còn lại từ những thời sau này cho ta một ấn tượng về sự huy hoàng và tráng lệ cực kỳ. Các phong cách và phát minh của nghệ thuật Hy Lạp được áp dụng trên toàn thể các vương quốc Đông Phương và thâm nhập vào truyền thống của chúng.

66. *Đầu cột kiểu Corinth.* Tìm thấy ở Epidaurus. Khoảng 300 tCN. Bảo Tàng Epidaurus.

67. *Các thần giao chiến với những người khổng lồ.* Ở bàn thờ của Thần Zeus tại Pergamon. Xây khoảng 170 t.CN. Berlin, Bảo Tàng Pergamon.

Nghệ thuật Hy Lạp đã trải qua một thay đổi ở thời kỳ Hellenist. Sự đổi thay này có thể được nhận ra nơi một vài tác phẩm điêu khắc nổi tiếng nhất thời ấy. Trong số đó có chiếc bàn thờ ở Pergamon, được xây khoảng 170 t.CN (H.67). Nhóm tượng trên bàn thờ diễn tả cuộc chiến giữa các thần linh và những người khổng lồ. Đó là một tác phẩm hoành tráng, nhưng ta hoàn toàn vô vọng khi tìm kiếm ở nó sự hài hoà và tinh xảo của nghệ thuật điêu khắc Hy Lạp buổi đầu. Nhà nghệ sĩ hiển nhiên nhắm tới những hiệu quả đầy kịch tính. Trận chiến sôi sục với bạo lực khủng khiếp. Bị đè bẹp bởi các vị thần đắc thắng, những người khổng lồ nhìn lên trong đau đớn và điên loạn. Tất cả ngập trong chuyển động mê cuồng và những lớp y trang phấp phới. Để hiệu quả thêm lôi cuốn, bức chạm nổi không còn được đặt phẳng phiu trên mặt tường, nhưng hợp bởi những hình tượng riêng lẻ hầu như không dính liền với bức tường. Trong lúc chiến đấu, các hình tượng này như muốn tràn lên các bậc cấp của bàn thờ, như thể chúng chẳng

hề đếm xỉa gì tới nơi ngự trị của mình. Nghệ thuật Hellenist ưa chuộng những tác phẩm mãnh liệt và man dại như thế: nó muốn tạo ấn tượng, và quả thật nó đầy ấn tượng.
Một vài tác phẩm của nghệ thuật điêu khắc cổ điển được sáng tạo trong thời kỳ Hellenist sau này đã trở thành bất hủ. Khi nhóm tượng Laocoon (H.68) xuất hiện năm 1506, các nghệ sĩ và những kẻ yêu nghệ thuật thảy đều bàng hoàng vì nhóm tượng bi tráng này. Nó diễn tả cảnh tượng khủng khiếp mà tác phẩm Aeneid của Virgil cũng kể lại: Laocoon, vị tư tế thành Troy cảnh cáo đồng bào mình đừng nhận con ngựa gỗ có quân Hy Lạp ẩn nấp bên trong. Các thần linh thấy kế hoạch của họ nhằm triệt hạ thành Troy có cơ bị phá hỏng, liền sai hai con rắn khổng lồ từ biển lên bắt vị tăng lữ với hai con trai của ông và xiết họ ngạt thở. Đó là một trong các câu truyện ta rất thường gặp trong thần thoại Hy Lạp và La Mã, kể về sự tàn bạo ngu xuẩn mà những kẻ ngụ cư trên Olympia đã làm để chống lại loài người khốn khổ. Người ta muốn biết câu truyện này đã gây xúc động như thế nào cho nhà nghệ sĩ, người đã hoài thai nhóm tượng đặc sắc ấy. Phải chăng ông muốn ta cảm nhận nỗi kinh hoàng của cảnh tượng một nạn nhân vô tội bị khổ hình vì đã nói lên sự thật? Hay chủ yếu ông ta muốn bộc lộ tài năng của mình khi diễn tả một cuộc chiến rùng rợn và hơi cảm động giữa người và thú dữ? Ông ta có đầy đủ lý lẽ để tự hào về tay nghề của mình. Cái cách những cơ bắp của thân mình và các cánh tay diễn đạt sự nỗ lực và sức chịu đựng trong cuộc chiến đấu tuyệt vọng, vẻ đau đớn trên khuôn mặt vị tăng lữ, sự vùng vẫy yếu đuối của hai cậu bé và cái cách hoá đá tất cả những chuyển động hỗn loạn này thành một nhóm tượng vĩnh cửu đã khơi dậy biết bao ngưỡng mộ kể từ đó. Nhưng đôi lúc tôi không thể không nghi ngờ rằng đây là một nghệ thuật nhằm thu hút một quần chúng vốn cũng thích những cảnh rùng rợn của trò giác đấu. Có thể ta đã sai lầm khi trách móc nhà nghệ sĩ về điều ấy. Sự thật có lẽ vì vào thời này, thời của văn hoá Hy Lạp, nghệ thuật hầu như đã mất đi mối quan hệ với pháp thuật và tôn giáo. Các nghệ sĩ chỉ quan tâm đến tay nghề của họ vì chính nó, và vấn đề làm thế nào để diễn tả một cuộc chiến đấu thương tâm như thế với mọi chuyển động, vẻ dáng và sự căng thẳng của nó, chỉ là thứ công việc nhằm trắc nghiệm khả năng của một nghệ nhân. Những điều phải hay trái về số phận Laocoon có thể nhà điêu khắc không hề nghĩ tới.

68. *Laocoon và các con.* Nhóm tượng cẩm thạch từ xưởng điêu khắc của HAGESANDROS,

ATHENODOROS và POLYDOROS thành Rhodes. Khoảng 25 t.CN. Bảo Tàng Vatican

69. *Thiếu nữ hái hoa.* Tranh tường ở Stabiae. Thế kỷ thứ nhất s.CN. Naples, Bảo Tàng Cổ Học Quốc Gia.

Chính trong thời kỳ này, và trong môi trường này. những người giàu có bắt đầu sưu tập các tác

phẩm nghệ thuật, tìm bản sao các tác phẩm nổi tiếng nếu không mua nổi bản gốc, và trả những món tiền lớn không thể tưởng cho những nguyên bản họ có thể sắm. Các văn gia bắt đầu chú ý tới nghệ thuật và viết về cuộc đời các nghệ sĩ, thu thập các giai thoại về những thói kỳ cục của họ và biên soạn sách chỉ nam cho du khách. Nhiều bậc thầy nổi tiếng nhất lại là họa sĩ hơn là điêu khắc gia, và ta chẳng biết gì về tác phẩm của họ ngoại trừ những điều tìm thấy trong các trích đoạn từ những sách nghệ thuật cổ điển hiện còn tồn tại. Ta biết rằng những họa sĩ này cũng quan tâm tới những vấn đề đặc biệt thuộc tay nghề của họ hơn là tới mục đích tôn giáo của nghệ thuật. Ta nghe nói có những bậc thầy chuyên về những chủ đề từ cuộc sống hằng ngày, các tiệm hớt tóc hay cảnh tượng ở các nhà hát, nhưng tất cả những bức họa này cũng không còn. Cách duy nhất để có một ý niệm nào đó về đặc tính của hội họa cổ điển là quan sát những bích họa và tranh ghép bằng thủy tinh hay đá màu được dùng để trang trí, tìm thấy ở Pompeii và những nơi khác. Pompeii là một thị xã trù phú, và đã bị chôn vùi dưới những lớp tro của núi lửa Vesuvius vào năm 79 sau CN. Hầu hết các ngôi nhà và dinh thự ở đó đều có tranh vẽ trên tường, cột trụ sơn màu và lối đi giữa các hàng cột. Dĩ nhiên không phải tất cả các bức tranh này đều là tuyệt tác, dù kể cũng lạ khi một đô thị nhỏ bé và không mấy quan trọng lại có nhiều tác phẩm vừa mắt như vậy. Không dễ gì có được điều này nếu giả như một trong các nơi nghỉ mát miền biển của ta được hậu thế khai quật. Các nhà trang trí nội thất của Pompeii và những thành thị lân cận hiển nhiên đã tự do khai thác vô số phát minh do các nghệ nhân nổi tiếng thời Hellenist. Ở giữa đa số tầm thường tẻ nhạt đôi khi ta tìm thấy một vẻ đẹp và duyên dáng cực kỳ như H.69, diễn tả một trong các nữ thần Hours đang hái hoa, tư thế mềm mại như đang múa. Hoặc ta gặp những họa tiết như đầu của một vị thần điền dã (H.70) trong một bức họa khác, cho ta một ý tưởng về trình độ điêu luyện và sự phóng khoáng nhà nghệ sĩ đã vận dụng để diễn tả vẻ mặt.

Hầu như mọi thứ có thể đưa vào trong tranh đều được tìm thấy nơi những tranh tường trang trí này. Chẳng hạn như những bức tĩnh vật xinh xắn, như hai quả chanh với một ly nước, và tranh vẽ thú vật. Có cả tranh vẽ phong cảnh. Có lẽ đây là một cải cách vĩ đại nhất thời Hellenist. Nghệ thuật Đông phương cổ không cần đến tranh phong cảnh trừ khi dùng làm nền cho những cảnh đời hay những chiến dịch quân sự. Với nghệ thuật Hy Lạp thời Pheidias hay Praxiteles, con người vẫn là chủ đề chính cho nhà nghệ sĩ. Sang thời Hellenist, khi những thi sĩ như Theocritus khám phá ra nét quyến rũ của cuộc sống bình dị nơi những mục đồng, các nghệ nhân cùng cố gắng cung cấp cho những thị dân tao nhã các thú vui điền dã. Những bức tranh này không phải là cảnh thật của một ngôi nhà hay một thắng cảnh cá biệt ở miền quê, mà đúng hơn là tập hợp mọi thứ làm nên một phong cảnh hữu tình: mục đồng với mục súc, những điện thờ đơn sơ cùng với núi non và dinh thự ở xa xa (H.71). Tất cả được sắp đặt một cách duyên dáng nơi những bức họa này và mọi thành phần đều được diễn tả hoàn hảo. Ta thật sự thấy mình đang nhìn vào một cảnh thanh bình. Tuy vậy, ngay cái nhìn đầu tiên, ta có thể nhận ra rằng những bức tranh này không giống thật. Nếu phải vẽ một bản đồ của vùng ấy ta sẽ sớm hiểu rằng không thể làm được. Ta không biết khoảng cách giữa điện thờ và toà dinh thự được giả định là bao xa, chiếc cầu ở xa hay gần điện thờ tới mức nào. Sự thật là ngay các nghệ nhân thời Hellenist cũng không biết điều mà ta gọi là luật phối cảnh. Con đường có trồng cây, lùi xa tới một điểm đang mờ dần - tất cả chúng ta đều vẽ như thế khi còn đi học - thời ấy vẫn chưa là một khuôn mẫu. Những vật ở xa được vẽ nhỏ, những vật ở gần hoặc quan trọng được vẽ lớn, nhưng luật giảm bớt đều đặn kích thước của một vật khi nó xa dần, khuôn mẫu cố định để miêu tả một quang cảnh, vẫn chưa được áp dụng ở thời cổ điển cho tới khi hơn một ngàn năm khác lại trôi qua. Như vậy, ngay những tác phẩm tự tin nhất, phóng khoáng nhất và mới mẻ nhất của nghệ thuật cổ điển cũng vẫn còn giữ lại ít là một tàn tích của cái nguyên tắc mà ta đã bàn luận khi nói về hội họa Ai Cập. Ngay ở đây, sự hiểu biết về những đường nét đặc thù của các vật thể cá biệt cũng giá trị không kém cái ấn tượng thật do mắt nhìn. Từ lâu ta đã nhận ra rằng tính chất này không phải là một khuyết điểm của các tác phẩm nghệ thuật để phải ân hận hoặc khinh thường, mà để thấy rằng có thể đạt tới sự hoàn mỹ với bất cứ phong cách nào. Người Hy Lạp

đã phá vỡ những điều cấm kỵ khắt khe của nghệ thuật Đông Phương buổi đầu và ra ngoài, dấn mình vào một cuộc viễn du khám phá để, nhờ quan sát, những hình ảnh truyền thống về thế giới ngày càng trở nên phong phú muôn màu muôn vẻ. Nhưng tác phẩm của họ chẳng khi nào giống những cái gương phản chiếu mọi góc cạnh lạ lùng của thiên nhiên. Chúng mang dấu ấn của trí tuệ đã sáng tạo ra chúng.

70. *Đầu một vị thần điền dã*. Họa tiết của tranh tường ở Herculaneum. Có lẽ là bản sao của một bức tranh ở Pergamon thế kỷ thứ hai t.CN. Naples, Bảo Tàng Khảo Cổ Quốc Gia.

71. *Phong cảnh.* Tranh tường. Thế kỷ thứ nhất s.CN. Rome, Biệt Thự Albani.

72. *Thợ điêu khắc Hy lạp đang làm việc*. Đá quí, chạm lõm thời Hellenist. New York, Bảo Tàng Nghệ Thuật Metropolitian.

5. Những kẻ chinh phục thế giới
La Mã, Phật Giáo, Do Thái Giáo, và Kitô giáo, thế kỷ thứ nhất đến thế kỷ thứ bốn sau CN

73. *Hý Trường Colosseum ở Rome*. Xây khoảng năm 80 sau CN

Chúng ta đã biết rằng Pompeii, một đô thị La Mã, có nhiều tác phẩm phản ánh nền nghệ thuật Hellenist. Vì nghệ thuật đã không thay đổi bao nhiêu trong khi người La Mã chinh phục thế giới và xây dựng đế quốc cho riêng mình trên đống đổ nát của các vương quốc Hellenist. Đa số nghệ nhân làm việc ở Rome là người Hy Lạp, và đa số các nhà sưu tập La Mã mua tác phẩm của những bậc thầy Hy Lạp nổi tiếng, hoặc bản sao của những tác phẩm đó. Dù vậy nghệ thuật đã có đổi thay, ở một chừng mực nào đó, khi La Mã trở thành nữ chủ nhân của thế giới. Các nghệ nhân được giao những công việc mới và phải thích ứng các phương pháp của mình tùy hoàn cảnh. Thành tựu trổi vượt nhất của người La Mã có lẽ thuộc về ngành kiến trúc dân dụng. Chúng ta ai cũng từng biết tới những con đường, những máng dẫn nước, những nhà tắm công cộng của họ. Ngay những tàn tích của các kiến trúc này vẫn gây cho ta thật nhiều ấn tượng. Ta thấy mình nhỏ bé như con kiến khi tản bộ giữa những hàng cột khổng lồ ở Rome. Thật sự, chính những tàn tích này đã khiến những thế kỷ sau không thể quên được rằng 'La Mã chính là sự vĩ đại'.

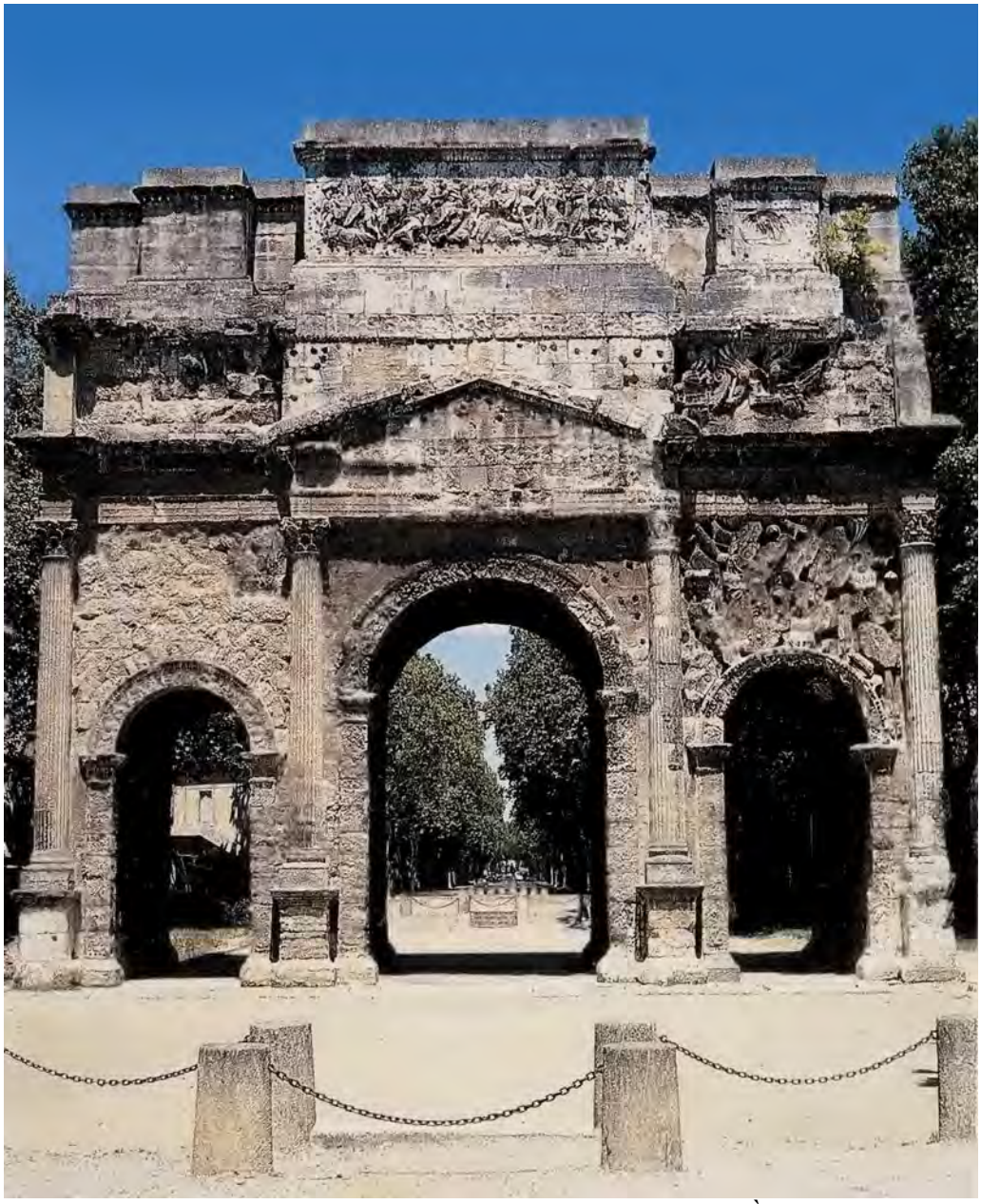
Có lẽ nổi tiếng nhất trong những kiến trúc La Mã này là đấu trường khổng lồ Colosseum (H.73). Nó là một kiến trúc La Mã tiêu biểu đã khơi dậy nhiều ngưỡng mộ nơi hậu thế. Xét về tổng thể, nó là một kiến trúc thực dụng, gồm ba tầng hình cung, chồng lên nhau, để đỡ những hàng

ghế bên trong hý trường rộng lớn. Nhưng ở mặt tiền của ba vòng cung này, kiến trúc sư đã đặt một loại màn ảnh trình bày những kiểu dáng Hy Lạp. Quả thật, ông đã áp dụng cả ba phong cách kiến trúc của đền đài Hy Lạp. Tầng trệt là một biến thể của phong cách Doric, cả những khoảng vuông (metopes) và ba đường xé (triglyphs) cũng được giữ lại. Tầng hai theo kiểu Ionic, tầng ba và bốn với những nửa cột theo kiểu Corinth. Sự kết hợp ấy giữa lối kiến trúc La Mã và những kiểu dáng hay 'trật tự' Hy lạp đã ảnh hưởng lớn lao đến các nhà kiến trúc sau này. Quan sát các đô thị của ta, sẽ dễ dàng nhận ra những thí dụ của ảnh hưởng đó.

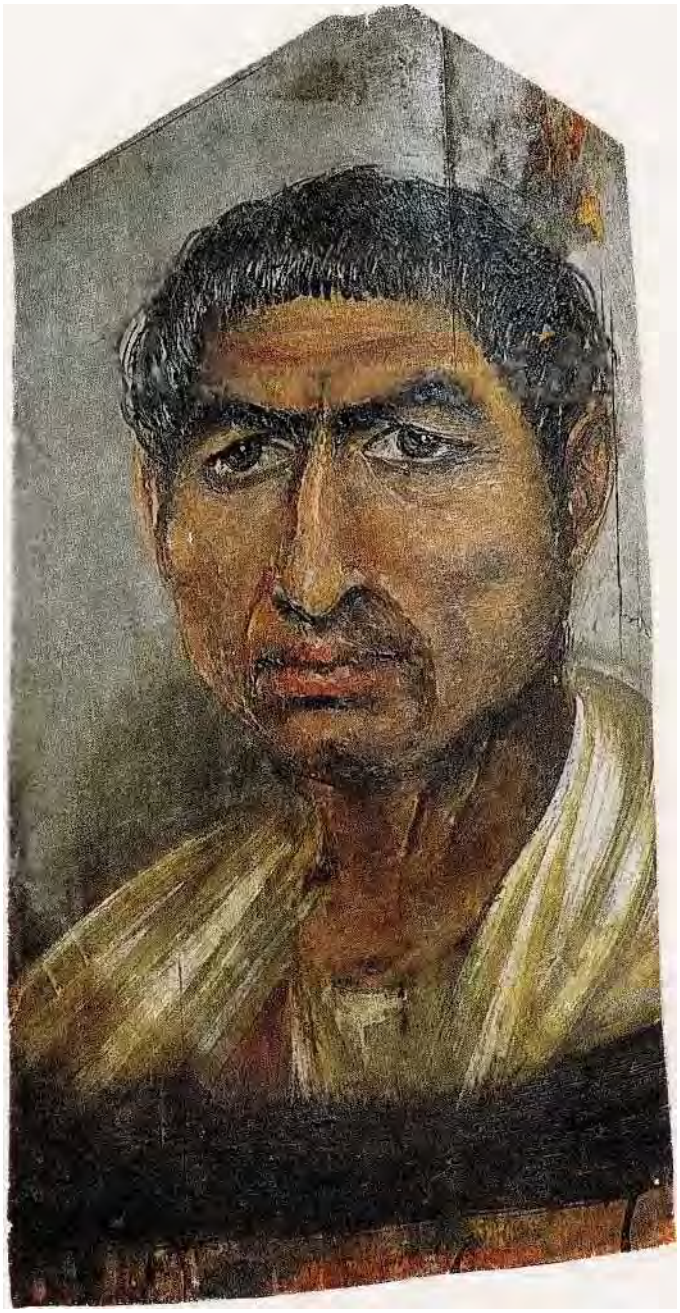
74. *Bên trong điện Pantheon ở Rome*, xây khoảng 130 s.CN. Vẽ bởi G. P. Pannini, họa sĩ thế kỷ 13, Washington, National of Art

Có lẽ không một sáng tạo kiến trúc nào của người La Mã đã tạo một ấn tượng bền lâu hơn các khải hoàn môn họ đã dựng trên khắp đế quốc của mình ở Italia, Pháp (H.75), Bắc Phi và Á Châu. Các kiến trúc Hy lạp nói chung được sắp đặt thành những đơn vị đồng nhất và ngay cả Hý Trường Colosseum cũng thế, còn các khải hoàn môn lại sử dụng mọi phong cách để khuôn định và làm nổi bật cổng chính ở giữa, và kèm hai bên nó bằng những cổng nhỏ hơn. Đó là một cách bố cục có thể dùng trong kiến trúc giống y như một hòa âm được sử dụng trong âm nhạc. Dù vậy, đặc tính quan trọng nhất của nghệ thuật kiến trúc La Mã là việc sử dụng các hình cung. Phát minh này ít hoặc không có chỗ đứng trong lối kiến trúc Hy Lạp dầu các kiến trúc sư Hy Lạp có thể đã từng biết đến nó. Xây một vòng cung bằng những phiến đá rời hình cái nêm là một công việc rất khó khăn của ngành xây dựng. Một khi đã nắm vững nghệ thuật này, thợ xây có thể dùng nó trong các thiết kế ngày càng táo bạo hơn. Anh ta có thể nới rộng khoảng cách giữa các chân cầu hay chân máng dẫn nước, hoặc xây ngay cả một mái vòm. Người La Mã trở thành những chuyên gia lão luyện trong nghệ thuật xây mái vòm bằng những công cụ kỹ thuật đa dạng. Điện Pantheon, còn gọi là đền thờ các thần linh, là minh họa phi thường nhất cho tay nghề ấy. Nó là đền thờ duy nhất của nghệ thuật cổ điển vẫn còn là nơi thờ phượng: nó được biến đổi thành một nhà thờ vào đầu kỷ nguyên Thiên Chúa Giáo và nhờ thế không bao giờ bị bỏ mặc cho hoang tàn. Bên trong nó (H.74) là một sảnh đường hình tròn khổng lồ với mái vòm có lỗ thông cũng hình tròn trên đỉnh vòm mà qua đó ta nhìn thấy bầu trời lồng lộng. Không hề có cửa sổ nào khác, nhưng cả gian đại sảnh nhận được ánh sáng dư dật và phân bố đều đặn từ trên cao. Ít có kiến trúc nào cho ta một ấn tượng về sự hài hòa êm đềm giống thế. Không hề có cảm giác về sự nặng nề. Mái vòm khổng lồ bay liệng tự do trên đầu bạn như một vòm trời thứ hai.

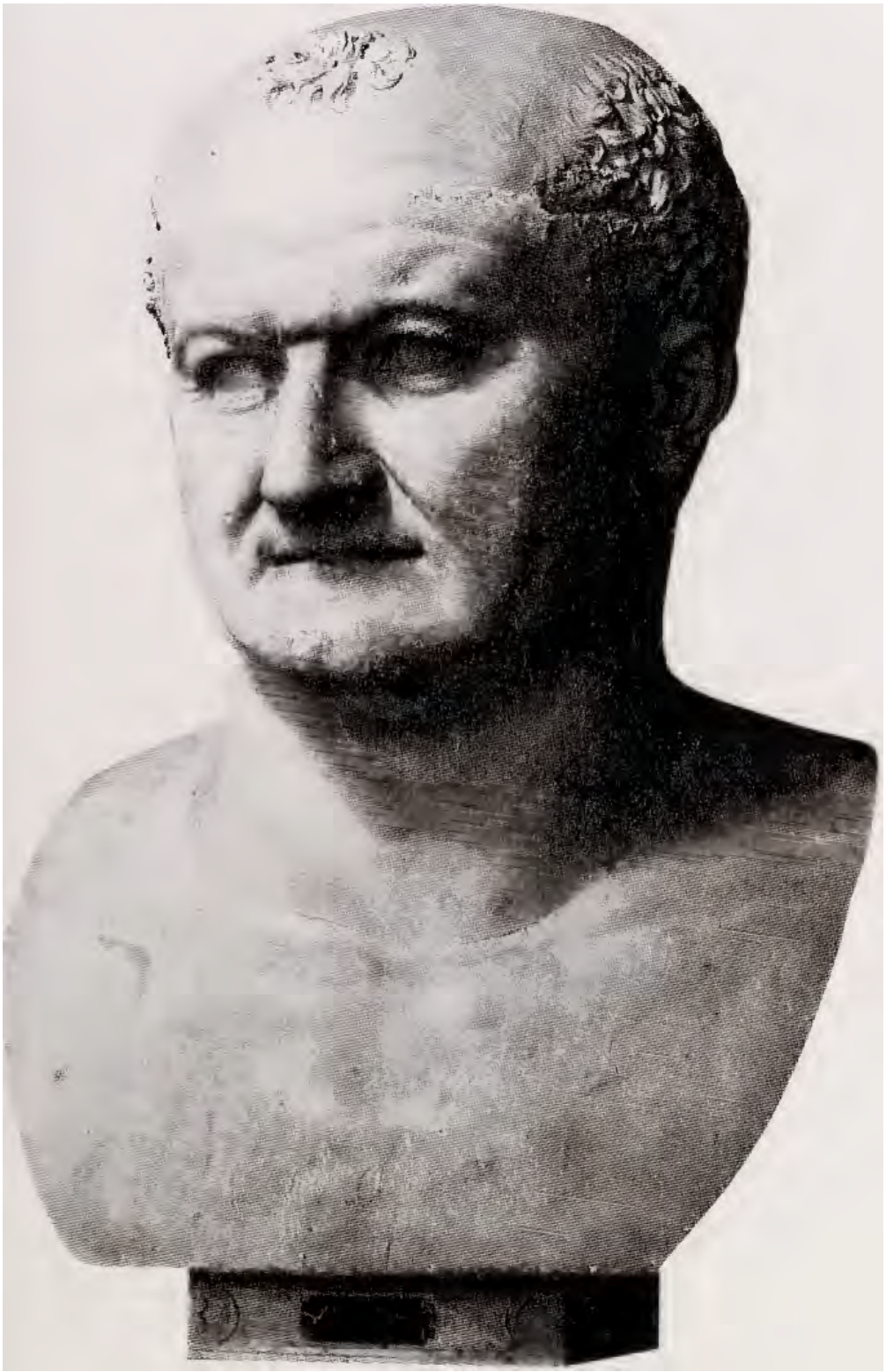
Người La Mã thường lấy từ nghệ thuật kiến trúc Hy Lạp những gì họ thích, và sử dụng chúng cho nhu cầu của riêng mình. Họ làm thế trong mọi lãnh vực. Một trong những nhu cầu chính của họ là những bức chân dung giống y như thật. Những hình ảnh như thế giữ một vai trò trong tôn giáo của người La Mã buổi đầu. Người ta có tục lệ mang các tượng sáp của tổ tiên trong những đám tang. Rõ ràng thói quen này có liên hệ đến niềm tin rằng hình ảnh lưu giữ linh hồn như ta từng biết khi bàn về Ai Cập cổ đại. Sau này khi La Mã đã trở thành một đế quốc, tượng bán thân của hoàng đế vẫn còn được nhìn với niềm kính sợ mang tính tôn giáo. Ta biết rằng mọi người La Mã phải đốt hương trước bức tượng bán thân này như một bằng chứng nói lên lòng trung thành và sự thần phục, và cuộc bách hại các tín đồ Thiên Chúa Giáo đã bắt đầu vì họ từ chối chấp hành đòi buộc này. Điều lạ là, bất kể tính trang nghiêm của các bức chân dung, người La Mã để các nghệ nhân mặc sức làm cho hình tượng giống thật và khách quan hơn bất cứ những gì người Hy Lạp đã thực hiện. Có lẽ đôi khi họ sử dụng khuôn đúc từ bộ mặt của người quá cố và nhờ thế đã đạt được sự hiểu biết đáng kinh ngạc về cấu trúc và đặc tính của đầu người. Dù thế nào đi nữa, ta biết Pompey, Augustus, Titus, hay Nero như thể đã nhìn thấy mặt họ trong phim thời sự. Không hề có sự tôn tạo nơi bức tượng bán thân hoàng đế Vespasian (H.77) - không có gì nhằm làm cho ông giống một vị thần, ông có thể giống bất cứ một chủ ngân hàng giàu có hay chủ nhân một xí nghiệp vận chuyển nào đó. Dù vậy, không có gì thừa thãi nơi những bức chân dung La Mã này. Bằng cách nào đó nhà nghệ sĩ đã thành công trong việc lột tả y thật mà không cần dùng chi tiết vụn vặt.



75. *Khải Hoàn Môn Tiberius* (cai trị 14-37 s.CN). Orange, miền Nam nước Pháp



76. *Chân dung một người đàn ông*. Của một xác ướp Hawara (Ai Cập), vẽ khoảng 150 s.CN. London, Bảo Tàng Anh Quốc (mượn từ Bảo Tàng Tranh Quốc Gia)



77. *Hoàng Đế Vespasian*. Tượng bán thân cỡ người thật, khoảng năm 70 s.CN. Naples, Bảo Tàng Cổ Học Quốc Gia.

Một công việc mới mẻ khác mà người La Mã đặt ra cho nhà nghệ sĩ đã làm sống lại một tập quán ta từng biết ở Đông Phương cổ (tr.44, H.43). Họ cũng muốn công bố các chiến thắng và kể về những cuộc hành binh của họ. Như Hoàng Đế Trajan đã dựng một cột trụ khổng lồ để trình bày cả một ký sự bằng hình ảnh về những cuộc chiến và các chiến thắng của ông ở Dacia (Romania ngày nay). Trên đó ta thấy các chiến đoàn La Mã đổ bộ, dựng trại và giao tranh

(H.78). Mọi kỹ năng và thành tựu của bao thế kỷ nghệ thuật Hy Lạp đã được sử dụng cho những báo cáo chiến tranh này. Nhưng tầm quan trọng người La Mã dành cho việc lột tả chính xác mọi chi tiết, và cho một câu truyện kể rõ ràng nhằm ghi khắc những thành công của chiến dịch vào tâm tưởng những kẻ ở hậu phương, đã hơi thay đổi đặc tính của nghệ thuật. Mục đích chính không còn là sự hài hòa, sự đẹp đẽ hay lối diễn tả lâm ly. Người La Mã là một dân tộc thực tiễn và ít quan tâm tới những ước ao không tưởng. Thế mà những phương pháp diễn đạt bằng hình ảnh của họ, nhằm kể lại những hành động của một vị anh hùng, đã có một giá trị lớn lao đối với những tôn giáo tiếp xúc với đế quốc bao la của họ.

78. *Phần dưới Cột Trụ của Hoàng Đế Trajan, Rome*. Cung hiến năm 144 s.CN

Suốt các thế kỷ sau Chúa Jesus, nghệ thuật Hellenist và La Mã hoàn toàn thay thế nghệ thuật của các vương quốc Đông phương, ngay ở những trung tâm nghệ thuật trước đây của chúng. Người Ai Cập vẫn còn ướp xác kẻ chết, nhưng thay vào những hình ảnh theo phong cách Ai Cập, họ đặt vẽ nơi các họa sĩ biết sử dụng kỹ thuật vẽ chân dung kiểu Hy Lạp (H.76). Những chân dung này, chắc chắn vẽ bởi những họa sĩ tầm thường và với giá rẻ, vẫn làm ta ngạc nhiên vì sức sống và vẻ chân thực của chúng. Có rất ít tác phẩm nghệ thuật cổ đại tươi mát và 'hiện đại' như thế.

Không phải chỉ mỗi người Ai Cập mới ứng dụng các phương pháp nghệ thuật mới cho những nhu cầu tôn giáo của mình. Ngay ở Ấn Độ xa xôi, lối kể truyện của người La Mã, và cách họ biểu dương một vị anh hùng, cũng được các nghệ nhân thu dụng, những kẻ đã đặt cho mình nhiệm vụ minh họa câu truyện về một cuộc chinh phục trong hòa bình: câu truyện về Đức Phật. Nghệ thuật điêu khắc đã phát triển phong phú ở Ấn Độ từ lâu trước khi ảnh hưởng này của nghệ thuật Hellenist du nhập vào, và chính ở miền biên giới, Gandhara, chân dung Đức Phật lần đầu tiên được diễn tả nơi những bức chạm nổi mà sau này đã trở thành kiểu mẫu cho nghệ thuật của Phật Giáo. H.79 kể lại một tình tiết trong truyền thuyết về Đức Phật mà ta gọi là Sự Từ Bỏ Vĩ Đại.

Vị Hoàng Tử Tất Đạt Đa trẻ tuổi đang rời khỏi cung điện để trở thành một ẩn sĩ nơi hoang mạc. Ngài động viên Kanthaka, chiến mã của mình: "Hỡi Kanthaka cưng của ta, xin đưa ta đi một lần nữa vào đêm nay. Khi thành Phật nhờ sự giúp đỡ của ngươi, ta sẽ đem sự giải thoát đến cho thế giới thần linh và con người." Chỉ cần Kanthaka hí lên hoặc gõ những chiếc móng của nó, cả thành phố sẽ bị đánh thức và cuộc ra đi của vị hoàng tử sẽ bị phát hiện. Vì thế các thần đã bít giọng nó và đặt tay dưới móng nó ở những chỗ nó đặt chân xuống.

79. *Hoàng Tử Tất Đạt Đa trẻ tuổi rời gia đình*. Chạm nổi tìm thấy ở Gandhara (bắc Ấn Độ), khoảng thế kỷ thứ hai s.CN. Calcutta, Bảo Tàng Ấn Độ

Nghệ thuật Hy Lạp và La Mã, vốn dạy người ta hình dung thần thánh và các anh hùng qua các hình thể đẹp đẽ, cũng đã giúp người Ấn Độ sáng tạo một hình ảnh về vị cứu tinh của họ. Tượng đầu Đức Phật với vẻ mặt bình an sâu lắng cũng được thực hiện ở vùng Gandhara này (H.80).

80. *Đầu của Đức Phật.* Tìm thấy ở Gandhara (bắc Ấn Độ). Thực hiện khoảng thế kỷ thứ ba s.CN. London, Bảo Tàng Victoria và Albert

81. *Moses đang đập cho nước chảy từ tảng đá.* Tranh tường tại hội đường ở Dura-Europos (Mesopotamia), vẽ khoảng giữa năm 245 và 256 s.CN

Còn một tôn giáo Đông Phương khác, Do Thái Giáo, cũng biết trình bày những câu truyện thánh để giáo huấn tín đồ của mình. Luật của Đạo Do Thái thật sự cấm làm ảnh tượng vì sợ rơi vào thói sùng bái ngẫu tượng. Tuy vậy, những cộng đồng kiều dân Do Thái ở các đô thị miền đông có thói quen trang hoàng các bức tường trong hội đường của họ bằng những câu truyện lấy từ sách Cựu ước. Gần đây một trong những bức tranh này được tìm thấy tại một đồn binh nhỏ của người La Mã ở Mesopotamia tên là Dura-Europos. Nó không phải là tác phẩm nghệ thuật lớn về bất cứ phương diện nào, nhưng là một tài liệu lý thú có từ thế kỷ thứ ba s.CN. Cảnh quan của nó khá tẻ nhạt, phong cách vụng về và thô sơ, nhưng chính điều này không phải không gây hứng thú (H.81). Nó diễn tả Moses dùng gậy đập cho nước chảy ra tứ một tảng đá. Nhưng nó không cốt minh họa một biến cố Kinh Thánh cho bằng giải thích, bằng hình ảnh, tầm quan trọng của biến cố ấy cho người Do Thái. Đó có thể là lý do khiến người ta vẽ Moses cao lớn đang đứng trước Lều Tạm, trong đó ta vẫn có thể nhận ra chân đèn bảy ngọn. Để biểu thị rằng mỗi bộ tộc Israel đều nhận được phần nước kỳ diệu, nhà họa sĩ vẽ mười hai lạch nước mỗi lạch chảy tới một hình người nhỏ đứng trước một căn lều. Họa sĩ này rõ ràng không khéo tay cho lắm, vì cac phương pháp của ông đều đơn giản. Nhưng có lẽ ông thật sự ít chú trọng đến việc vẽ những hình tượng giống y như thật. Càng giống thật, chúng càng phạm vào tội chống lại Luật cấm làm hình tượng. Chú ý tác giả muốn nhắc nhở người xem về những biến cố qua đó Thiên Chúa biểu lộ quyền năng của Ngài. Bức tranh tường tầm thường này từ hội đường của người Do Thái đáng cho ta quan tâm, vì những ý tưởng tương tự đã bắt đầu ảnh hưởng tới nghệ thuật khi Kitô Giáo lan rộng từ Phương Đông và cũng sử dụng nghệ thuật để phục vụ cho mình.

Khi lần đầu tiên các nghệ nhân Kitô Giáo được yêu cầu diễn tả Đấng Cứu Thế và các sứ đồ của Ngài thì một lần nữa chính truyền thống nghệ thuật Hy Lạp lại trở thành nguồn hỗ trợ cho họ. H.82 cho thấy một trong những miêu tả lâu đời nhất về Đức Kitô, từ thế kỷ thứ bốn s.CN. Thay vì một nhân vật có râu ta đã quen nhìn nơi những minh họa sau này, chúng ta gặp Đức Kitô trong vẻ đẹp trẻ trung của Ngài, được tôn vinh trên ngai giữa Thánh Peter và Thánh Paul, trông như hai nhà hiền triết Hy Lạp. Đặc biệt có một chi tiết nhắc ta rằng một diễn tả như thế vẫn còn liên hệ sâu sát ra sao với nghệ thuật tà giáo Hellenist: để nhấn mạnh rằng Đức Kitô được tôn vinh trên các tầng trời, nhà điêu khắc đã đặt đôi chân Ngài trên vòm trời, được đội lên bởi vị thần của bầu trời ngày xưa.

Nguồn gốc nghệ thuật Kitô Giáo còn bắt đầu sớm hơn thí dụ nêu trên, nhưng các công trình cổ xưa nhất đã không hề diễn tả chính Đức Kitô. Những người Do Thái ở Dura đã vẽ các tích truyện từ Cựu Ước nơi hội đường của họ, không nhằm để tôn thờ chúng mà nhằm kể lại câu truyện thánh bằng hình ảnh. Những họa sĩ lần đầu tiên được mời vẽ nơi các nghĩa trang của người Kitô Giáo-nghĩa địa nằm dưới mặt đất theo kiểu người La Mã - đã hành động với tinh thần tương tự. Những bức họa như bức 'Ba người trong lò lửa cháy bừng' (H.83), có lẽ từ thế kỷ thứ ba s.CN, cho thấy các nghệ nhân này quen thuộc với các phương pháp của hội họa Hellenist được sử dụng ở Pompeii. Họ hoàn toàn có khả năng diễn tả một hình người bằng vài nét cọ đơn sơ. Nhưng ta cũng cảm thấy rằng họ không mấy lưu tâm đến các hiệu quả và các kỹ thuật chuyên môn. Bức tranh không còn là một vật đẹp đẽ như bản thân nó đòi buộc. Mục đích chính của nó là nhắc cho tín hữu nhớ lại một trong những bằng chứng về quyền năng và lòng nhân từ của Thiên Chúa. Ta đọc trong Kinh Thánh (sách Daniel III) câu truyện về ba viên thư lại cao cấp người Do Thái dưới triều Vua Nebuchadnezzar, những kẻ mỗi khi nghe hiệu báo đã không chịu phủ phục và thờ lạy bức tượng vàng khổng lồ của nhà vua được dựng lên trong bình nguyên Dura thuộc tỉnh Babylon. Giống như số phận của biết bao người Kitô Giáo ở thời kỳ những bức tranh này được vẽ, ba chàng trai này bị trừng phạt vì sự khước từ ấy. Họ bị ném vào trong một lò lửa cháy hừng hực 'với nguyên cả mũ, áo, giầy vớ'. Nhưng, kìa, ngọn lửa chẳng có quyền lực gì trên thân thể họ, 'ngay một sợi tóc trên đầu họ cùng không bị sém, áo họ cũng không hề suy suyển'. Thiên Chúa 'đã sai thiên thần của Ngài đến giải thoát các tôi tớ Ngài'.

Chỉ cần tưởng tượng ra điều mà nghệ nhân bậc thầy của nhóm tượng *Laocoön* (tr.75, H.68) hẳn sẽ làm với một chủ đề như thế, ta có thể thấy cái chiều hướng khác biệt mà nghệ thuật đang tiếp nhận. Nhà họa sĩ trong nghĩa địa ngầm không muốn diễn tả một cảnh bi tráng vì chính nó. Để nói lên sự an ủi, tấm gương can trường và ơn cứu thoát, chỉ cần người ta có thể nhận ra ba người trong y phục xứ Ba Tư, những ngọn lửa và con chim bồ câu-một biểu tượng của sự can thiệp Thần Thánh - là đủ. Những gì không thật sự can hệ nên được bỏ đi. Một lần nữa những quan niệm về sự rõ ràng và đơn giản lại quan trọng hơn những lý tưởng về sự mô phỏng trung thực. Nhưng vẫn có điều gì đó thật cảm động nơi chính sự nỗ lực của nhà họa sĩ để kể lại câu truyện cho rõ ràng và đơn giản hết sức có thể. Ba chàng thanh niên này được vẽ từ phía trước, đang nhìn vào khán giả, tay họ đưa lên trong lời cầu nguyện, dường như cho thấy rằng loài người đã bắt đầu quan tâm tới những điều khác ngoài cái đẹp trần thế.

82. *Đức Kitô với hai Thánh Peter và Paul.* Trên áo quan bằng đá của Junius Bassus, chết năm 395 s.CN. Rome, Hầm mộ ở đền thờ Thánh Peter

Không phải chỉ nơi những tác phẩm nghệ thuật tôn giáo thuộc thời kỳ suy tàn và sụp đổ của đế quốc La Mã ta mới tìm thấy một dấu vết gì đó của sự thay đổi này. Dường như các nghệ sĩ chẳng mấy quan tâm đến những cái đã từng là vinh quang của nghệ thuật Hy Lạp: sự tinh xảo và hài hòa. Các thợ điêu khắc không còn đủ kiên nhẫn để làm việc trên đá cẩm thạch với búa đục, để xử lý nó bằng sự khéo léo và khiếu thẩm mỹ đã một thời là niềm tự hào của các nghệ nhân Hy Lạp. Giống nhà họa sĩ của bức họa dưới nghĩa trang ngầm, họ sử dụng những phương pháp thô sơ và hiệu quả hơn, chẳng hạn như dùng một cái khoan để đánh dấu những nét chính của khuôn mặt hay thân thể. Người ta luôn nói rằng nghệ thuật cổ đại đã suy thoái trong những năm tháng này, và sự thật là nhiều bí quyết nghề nghiệp của thời cực thịnh đã mai một trong cơn lốc chiến tranh, bạo loạn và xâm lăng. Nhưng ta đã thấy rằng sự mất mát tài năng này chưa phải là tất cả những gì đáng nói. Vấn đề là các nghệ nhân ở giai đoạn này dường như không còn vừa ý với sự điêu luyện của thời Hellenist, và đã cố đạt tới những hiệu quả mới. Một vài bức chân dung của thời kỳ này, nhất là thế kỷ thứ bốn và năm s.CN, có lẽ cho thấy rõ ràng nhất về điều mà các nghệ nhân này nhắm tới (H.84). Đối với một người Hy Lạp ở thời Praxiteles, những tác phẩm này hẳn là thô thiển và cổ lỗ. Quả thật, những cái đầu này không hề đẹp đẽ theo bất kỳ tiêu chuẩn thông thường nào. Một người La Mã, vốn quen với những bức chân dung hấp dẫn giống y như thật như của Vespasian, có lẽ sẽ vứt bỏ chúng vì thiếu tinh xảo. Thế

nhưng, đối với chúng ta, những hình tượng này như có cuộc sống riêng của chúng, với một sắc diện mạnh mẽ nhờ làm nổi bật vẻ mặt và chú ý tới những đường nét như đường viền quanh đôi mắt và những nếp nhăn trên vầng trán. Chúng họa lại chân dung của một dân tộc đã chứng kiến, và sau cùng chấp nhận, sự khởi đầu của Kitô Giáo, nghĩa là sự tận cùng của thế giới cổ xưa.

83. *Ba người trong lò lửa*. Bích họa ở Nghĩa Địa Ngầm Priscilla,Rome, khoảng thế kỷ thứ ba s.CN

84. *Chân dung một viên chức của đền thờ nữ thần Aphrodite.* Khoảng 400 s.CN. Bảo Tàng Istanbul

85. *Một họa sĩ chuyên vẽ chân dung người chết, ngồi bên hộp màu và giá vẽ trong xưởng của mình*. Trên một áo quan bằng đá tìm thấy ở Crimea, khoảng 100 s.CN

6. Những ngả đường phân ly
Rome và Byzantium, thế kỷ thứ năm đến thế kỷ mười ba

86. Một đại giáo đường (basilica) của Thiên Chúa giáo thuở đầu: *S. Apollinare ở Classe, Ravenna.* Xây khoảng 530 s.CN

Vào năm 311 s.CN, khi được Hoàng Đế Constantine lập làm quốc giáo. Giáo Hội Kitô Giáo thấy mình phải đối phó với những khó khăn lớn lao. Suốt các thời kỳ bách hại, không hề có nhu cầu, và thực sự không thể, xây dựng những nơi thờ phượng công cộng. Các nhà thờ và phòng hội vốn có thường chật chội và tối tăm. Nhưng một khi đã trở thành thế lực lớn nhất trong vương quốc, toàn bộ mối quan hệ giữa Giáo Hội và nghệ thuật phải được xem xét lại. Các nơi thờ phượng của Kitô Giáo không thể rập theo mẫu các đền thờ cổ, vì chức năng của chúng hoàn toàn khác nhau. Bên trong đền thờ cổ thường chỉ là một điện thờ nhỏ, nơi đặt ảnh tượng của vị thần được thờ kính. Các cuộc rước và các lễ hiến sinh được cử hành bên ngoài. Đàng khác, Giáo Hội phải tìm đủ chỗ cho cả một cộng đoàn tụ hội lại tham dự những nghi thức phụng vụ, như khi linh mục cử hành Lễ Misa ở bàn thờ chính hay giảng Phúc Âm. Thế nên xảy ra là các nhà thờ không được thiết kế theo mẫu các đền thờ ngoại giáo, mà theo kiểu những phòng hội lớn đã từng được biết đến ở thời cổ điển dưới cái tên ‘basilica’, gọi nôm na là ‘đại sảnh của hoàng gia’. Những kiến trúc này được dùng làm nơi buôn bán có mái che hay phòng xử án công cộng, và chủ yếu gồm những căn phòng lớn hình chữ nhật với những gian hẹp hơn, thấp hơn ở hai bên, dọc theo hai cạnh dài của hình chữ nhật, ngăn cách khỏi phòng lớn bằng

dãy cột. Cuối phòng luôn có chỗ để một cái bục hình nửa vòng tròn (nơi này được gọi là hậu tẩm), là nơi an toạ của vị chủ tịch buổi họp hay vị chánh án. Bà mẹ của Hoàng Đế Constantine đã cho xây một basilica như thế để dùng làm nhà thờ, và thế là danh từ ấy trở thành tên gọi của những nhà thờ theo kiểu này. Hậu tẩm hình nửa vòng tròn sẽ được dùng để đặt bàn thờ chính, nơi thu hút mọi con mắt của những kẻ thờ phượng. Khu vực này của toà kiến trúc, nơi có bàn thờ dần dần được gọi là chỗ hát kinh (choir). Phòng chính ở giữa, nơi cộng đoàn tụ hội, sau này được gọi là gian giữa (nave, thực nghĩa là 'con tàu'), và gian thấp hơn ở mỗi bên được gọi là gian cạnh (aisle, nghĩa là cánh). Nơi hầu hết các nhà thờ kiểu này, gian giữa cao ráo luôn được lợp mái bằng cây gỗ, và có thể trông thấy các xà ngang sát mái. Các gian cạnh luôn có mái bằng. Các trụ cột, tách biệt gian chính với các gian cạnh, luôn được trang trí rực rỡ. Trong số các giáo đường đầu tiên thuộc kiểu basilica, không một nhà thờ nào còn tồn tại nguyên trạng, nhưng bất kể những thay đổi và phục chế suốt 1500 năm từ thời ấy, ta vẫn có thể hình thành một ý niệm tổng quát về hình dạng của chúng (H.86).

Làm thế nào để trang hoàng những giáo đường này là điều còn nghiêm trọng và khó khăn hơn nhiều, vì ở đây toàn bộ vấn đề ảnh tượng và việc sử dụng chúng trong tôn giáo lại được nêu lên và gây những cuộc tranh cãi dữ dội. Một đàng thì hầu hết mọi Kitô hữu đều đồng ý rằng: không được có bất cứ bức tượng nào nơi Nhà của Thiên Chúa. Các bức tượng quá giống những hình ảnh chạm khắc và những ngẫu tượng ngoại giáo mà Kinh Thánh đã kết án. Đặt một hình tượng Thiên Chúa, hay của các thánh của Người lên bàn thờ dường như là không thể được. Vì làm sao những kẻ ngoại giáo vừa cải theo đạo mới có thể hiểu được sự khác biệt giữa các tín ngưỡng cũ của họ và tôn giáo mới này, nếu họ nhìn thấy những bức tượng như thế trong giáo đường? Họ có thể rất dễ dàng nghĩ rằng một bức tượng như vậy thật sự là 'hiện thân' của Thiên Chúa, y như một bức tượng của Pheidias được coi là hình ánh của Thần Zeus. Bởi đó họ có thể thấy khó hiểu hơn về giáo lý một Thiên Chúa Toàn Năng và Vô Hình, và tất cả chúng ta lại đã được tạo dựng theo hình ảnh của Người. Nhưng dù tất cả mọi Kitô hữu mộ đạo đều phản đối những bức tượng lớn giống y thật, quan niệm của họ về tranh vẽ lại rất khác nhau. Một số người cho rằng chúng hữu ích vì nhắc nhở cho cộng đoàn về những giáo huấn họ đã lãnh nhận và giữ cho ký ức về những tích thánh này luôn sống động. Quan điểm này chủ yếu được chấp nhận trong Giáo Hội La Tinh, phần phía tây của Đế Quốc La Mã. Đức Giáo Hoàng Gregory Cả, người sống ở cuối thế kỷ thứ sáu sau CN, đã theo đường lối này. Ngài nhắc nhở những kẻ chống đối tất cả các tranh ảnh rằng nhiều thành viên của Giáo Hội có thể không biết đọc và cũng chẳng biết viết, và rằng, để dạy dỗ họ, các hình ảnh này cũng lợi ích như tranh ảnh trong các sách hình dành cho trẻ em. Ngài nói: "Hội họa có thể làm cho những kẻ mù chữ điều mà chữ viết đem lại cho những kẻ biết đọc."

Đó quả là một biến cố quan trọng cho lịch sử nghệ thuật khi một thẩm quyền tối cao như thế công khai ủng hộ hội họa. Lời nói của ngài được trưng dẫn bất cứ khi nào người ta chống báng việc dùng ảnh tượng trong giáo đường. Nhưng hiển nhiên kiểu nghệ thuật được chấp nhận như thế là thứ nghệ thuật khá giới hạn. Nếu ý định của Đức Giáo Hoàng Gregory phải được thực hiện, thì câu truyện phải được kể rõ ràng và đơn giản hết sức, và những gì phân tán sự chú ý khỏi mục tiêu thiêng liêng này nên được loại bỏ. Lúc đầu các họa sĩ vẫn sử dụng các phương pháp kể truyện đã được nghệ thuật La Mã phát triển, nhưng dần dà họ ngày càng tập trung vào điều tuyệt đối quan trọng. H.87 là một tác phẩm mà trong đó các nguyên tắc này được áp dụng hết sức nhất quán. Nó thuộc về một giáo đường kiểu basilica ở Ravenna, lúc đó, khoảng 500 s.CN, là một hải cảng lớn và là thủ phủ miền duyên hải phía tây Italia. Nó minh họa một câu truyện trong Phúc Âm, kể rằng với năm ổ bánh và hai con cá, Đức Kitô đã cho năm ngàn người ăn no. Một họa sĩ thời Hellenist có lẽ đã nắm ngay cơ hội này để miêu tả một đám đông với quang cảnh rực rỡ và ngoạn mục. Nhưng bậc thầy của thời đại này lại chọn một phương pháp rất khác biệt. Tác phẩm của ông không phải là một bức họa do những nét cọ khéo léo - nó là một bức tranh ghép, tỉ mỉ và khó làm, từ những mánh đá hay kính nhỏ hình khối khiến cho màu sắc trở nên đậm đà và chan hoà, đem lại một vẻ rực rỡ uy nghiêm cho nội điện ngôi nhà thờ

phủ đầy những tranh ghép như thế. Cách kể truyện của bức tranh cho thấy rằng một điều gì đó kỳ diệu và linh thiêng đang xảy ra. Hậu cảnh được ghép bởi những mảnh kính màu vàng, và trên một nền vàng như thế không thể đặt những cảnh tự nhiên hoặc có thật. Hình ảnh êm dịu và trầm tĩnh của Đức Kitô độc chiếm trung tâm bức họa. Đó không phải là Đức Kitô với râu quai nón ta vốn quen, mà là chàng thanh niên tóc dài, một hình ảnh luôn sống động trong trí tưởng tượng của các Kitô hữu tiên khởi. Ngài mặc chiếc áo dài màu đỏ tía, và đưa hai tay sang hai bên chúc lành cho cả bánh lẫn cá mà các sứ đồ đang dâng cho Ngài để phép lạ được thành sự. Các sứ đồ dâng lương thực trên những đôi tay được phủ kín, như thần dân thời đó thường làm khi dâng cống phẩm cho vua chúa. Quang cảnh thật sự như một nghi lễ trang nghiêm. Ta thấy nhà họa sĩ đã gửi gắm một ý nghĩa sâu xa vào điều ông trình bày. Đối với ông đó không chỉ là một phép lạ đã xảy ra vài trăm năm trước ở Palestine. Nó là biểu tượng và dấu chỉ quyền năng vĩnh cửu của Đức Kitô, quyền năng ấy đang hiện diện nơi Giáo hội. Điều này giải thích, hoặc-giúp giải thích, tại sao Đức Kitô nhìn chăm chú vào người xem: chính anh ta sẽ được Ngài nuôi sống.

87. *Phép lạ bánh và cá hóa nhiều.* Tranh ghép ở Thánh Đường Apollinare, Nuovo, Ravenne, khoảng năm 520 s.CN

Nhìn sơ qua lần đầu, một bức họa như thế như khá cứng cỏi và khô khan. Không hề có chút gì của sự điêu luyện trong chuyển động và biểu cảm vốn là niềm tự hào của nghệ thuật Hy Lạp, và đã tồn tại mãi đến thời La Mã. Cái cách xếp đặt các nhân vật hoàn toàn ở tiền cảnh làm ta nhớ đến hình vẽ của một vài đứa trẻ nào đó. Thế nhưng nhà họa sĩ chắc chắn rất am tường nghệ thuật Hy Lạp. Ông biết rõ phải vẽ xếp nếp tấm áo choàng quanh một cơ thể như thế nào để những khớp xương chính vẫn được nhìn thấy qua các nếp gấp. Ông biết cách pha trộn các viên đá có độ đậm nhạt khác nhau trên bức tranh ghép để diễn tả màu sắc của da thịt hay của những tảng đá. Ông đánh dấu bóng người đổ trên mặt đất, và sử dụng lối vẽ thâu ngắn một cách dễ dàng. Nếu đối với ta bức tranh khá thô sơ thì chắc chắn vì nhà họa sĩ đã muốn diễn tả đơn giản. Những quan niệm của người Ai Cập về tầm quan trọng của sự rõ ràng khi trình bày mọi vật thể

đã trở lại với một khí thế mạnh mẽ vì Giáo hội nhấn mạnh vào sự minh bạch sáng sủa. Nhưng các phong cách nhà họa sĩ đã sử dụng trong thử nghiệm mới mẻ này không phải là những phong cách đơn giản của nghệ thuật sơ khai mà là những phong cách tân tiến của hội họa Hy Lạp. Do dó nghệ thuật Kitô giáo thời Trung cổ là một pha trộn lạ kỳ những phương pháp thô sơ lẫn tinh tế. Cái sức mạnh nhờ theo sát thiên nhiên, mà ta thấy đã bung dậy ở Hy Lạp khoảng năm 500 t.CN, đã lại đi vào giấc ngủ khoảng năm 500 s.CN. Các nghệ sĩ không còn đối chiếu các kiểu dáng của mình với thực tại. Họ không còn đi ra ngoài để tìm cách diễn tả một cơ thể, hay để tạo cái ảo giác về chiều sâu. Nhưng các khám phá đã được tìm ra không bao giờ bị mất đi. Nghệ thuật Hy Lạp và La Mã đã tích lũy cả một nhà kho mênh mông những hình tượng đứng, ngồi, cúi và ngã đổ. Tất cả những kiểu dáng này có thể hữu ích cho việc kể truyện, và bởi thế người ta cần cù và kiên trì sao chép, sửa đổi chúng cho thích hợp với những mạch truyện luôn mới mẻ. Nhưng lúc này chúng được sử dụng vào một mục đích hoàn toàn khác biệt đến nỗi ta chẳng hề ngạc nhiên khi nhìn vẻ ngoài, các bức tranh này phản ánh rất ít về nguồn gốc cổ điển của mình.

Mục đích riêng của nghệ thuật trong các giáo đường là vấn đề hết sức quan trọng đối với toàn bộ lịch sử Âu Châu. Vì đó là một trong những điểm chính mà những khu vực nói tiếng Hy Lạp ở Đông Phương thuộc đế quốc La Mã, với thủ đô là Byzantium hay Constantinople, đã dựa vào để phủ nhận quyền lãnh đạo của Giáo Hoàng ở La Mã. Một bè phái đã chống lại tất cả những ảnh tượng mang tính tôn giáo. Họ được gọi là những kẻ bài trừ hay đập phá thánh tượng (iconoclasts). Năm 745 họ nắm được quyền hành và toàn bộ nghệ thuật tôn giáo bị cấm đoán ở Giáo Hội Đông Phương. Nhưng các đối thủ của họ còn ít nhất trí với quan niệm của Đức Giáo Hoàng Gregory hơn. Theo những người này, ảnh tượng không chỉ ích lợi, chúng là thánh thiêng. Những luận điệu họ dùng để chứng minh quan điểm này cũng khéo léo không kém những lý lẽ của bè phái kia. Họ lý luận: 'Nếu Thiên Chúa vì lòng nhân từ đã tự bộc lộ cho phàm nhân xem thấy Người nơi bản tính loài người của Đức Kitô, thời tại sao Người lại không muốn tỏ mình ra nơi những ảnh tượng hữu hình? Chúng ta không thờ lạy chính những ảnh tượng này theo cách các người ngoại đạo đã làm. Chúng ta tôn kính Thiên Chúa và Chư Thánh nhờ hoặc qua hình ảnh của các Đấng ấy.' Bất kể ta nghĩ gì về lý lẽ này, tầm quan trọng của nó đối với lịch sử thật to lớn. Bởi khi đảng phái này nắm quyền trở lại sau một thế kỷ bị đàn áp, các tranh ảnh trong giáo đường không còn chỉ là các minh họa cho người mù chữ, mà còn là những phản ánh huyền nhiệm của thế giới siêu nhiên. Do đó, Giáo Hội Đông Phương không còn cho phép các nghệ nhân sử dụng trí tưởng tượng của mình trong các tác phẩm này. Chắc chắn không phải bất cứ bức tranh đẹp nào tả một bà mẹ với đứa con nhỏ cũng có thể được chấp nhận là hình ảnh thánh thiêng (icon) của Mẹ Thiên Chúa, mà phải là những kiểu mẫu đã được thánh hoá bởi một truyền thống lâu đời.

Như thế, giống người Ai Cập, nghệ nhân Byzantium cũng nhấn mạnh vào sự tuân thủ các truyền thống. Nhưng vấn đề này có hai mặt. Khi yêu cầu nghệ nhân vẽ ảnh thánh phải theo sát những khuôn mẫu xưa, Giáo Hội Đông Phương đã giúp bảo tồn những quan niệm và thành tựu của nghệ thuật Hy Lạp: những kiểu dáng dùng để vẽ xếp nếp, vẽ dung mạo và điệu bộ. Nếu ta ngắm một bức tranh bàn thờ của người Byzantine miêu tả Đức Thánh Nữ Đồng Trinh như H.88, có thể nó chẳng có gì gần gũi với những thành tựu của nghệ thuật Hy Lạp. Thế mà, cái cách xếp các nếp áo phủ quanh thân mình và tỏa ra quanh các khuỷu tay cũng như đầu gối, phương pháp tạo hình các khuôn mặt và các bàn tay bằng cách đánh nổi những chỗ tối, và ngay cả đường cong của chiếc ngai, tất cả sẽ không thể thực hiện nếu không có những thành công của hội họa Hy Lạp và Hellenist. Dù mang một vẻ cứng nhắc nào đó, nghệ thuật Byzantium nhờ thế gần gũi với thiên nhiên hơn nghệ thuật Phương Tây trong những thời kỳ sau đó. Mặt khác, khi coi trọng truyền thống, và khi nhất thiết phải theo những phương pháp cố định đã được cho phép để diễn tả Đức Kitô hay Đức Thánh Nữ Đồng Trinh, các nghệ nhân Byzantium thật khó phát triển tài năng cá nhân của họ. Nhưng khuynh hướng bảo thủ này chỉ phát triển tiệm tiến, và thật là sai lầm khi nghĩ rằng các nghệ nhân của giai đoạn này không còn một cơ

hội nào để sáng tạo. Thật sự chính họ là những người đã biến đổi những bức vẽ đơn giản của Kitô Giáo thời sơ khai thành những chuỗi hình ảnh trang nghiêm và đồ sộ chiếm ngự bên trong các giáo đường Byzantium. Nhìn vào những bức tranh khảm do các nghệ nhân Hy Lạp này thực hiện ở những nước thuộc bán đảo Baikan và ở Italia thời Trung Cổ, ta thấy đế quốc Đông Phương này thật sự đã phục hồi được một vẻ huy hoàng và uy nghiêm nào đó của nghệ thuật Đông Phương cổ, và đã thành công khi dùng nó để tôn vinh Đức Kitô và quyền năng của Ngài. H.89 cho ta một ý niệm về sự biểu cảm mà nền nghệ thuật này có thể có được. Nó trình bày gian hậu tẩm của Giáo Đường Monreale, ở Sicily, được các nghệ nhân Byzantium trang hoàng ít lâu trước năm 1190. Sicily tự nó thuộc về Tây Phương hay Giáo Hội La Mã, điều này giải thích tại sao trong số các vị thánh được sắp xếp ở hai bên cánh cửa sổ, ta thấy chân dung cổ xưa nhất của thánh Thomas Becket mà vài chục năm trước đó, vụ ám sát ngài đã vang dội khắp Âu Châu. Nhưng ngoài việc tuyển chọn các vị Thánh, các nghệ nhân này đã theo sát những truyền thống của bản quán Byzantium. Các tín đồ tụ hội trong ngôi giáo đường sẽ thấy mình diện đối diện với dung mạo oai nghi của Đức Kitô, được diễn tả là Chủ tể của vũ trụ, bàn tay phải của Ngài đang đưa lên để chúc lành. Phía dưới là Đức Mẹ Đồng Trinh, ngự trên ngai như một Nữ Hoàng, với hai tổng lãnh thiên thần đứng chầu hai bên cùng hai hàng Chư Thánh trang trọng.

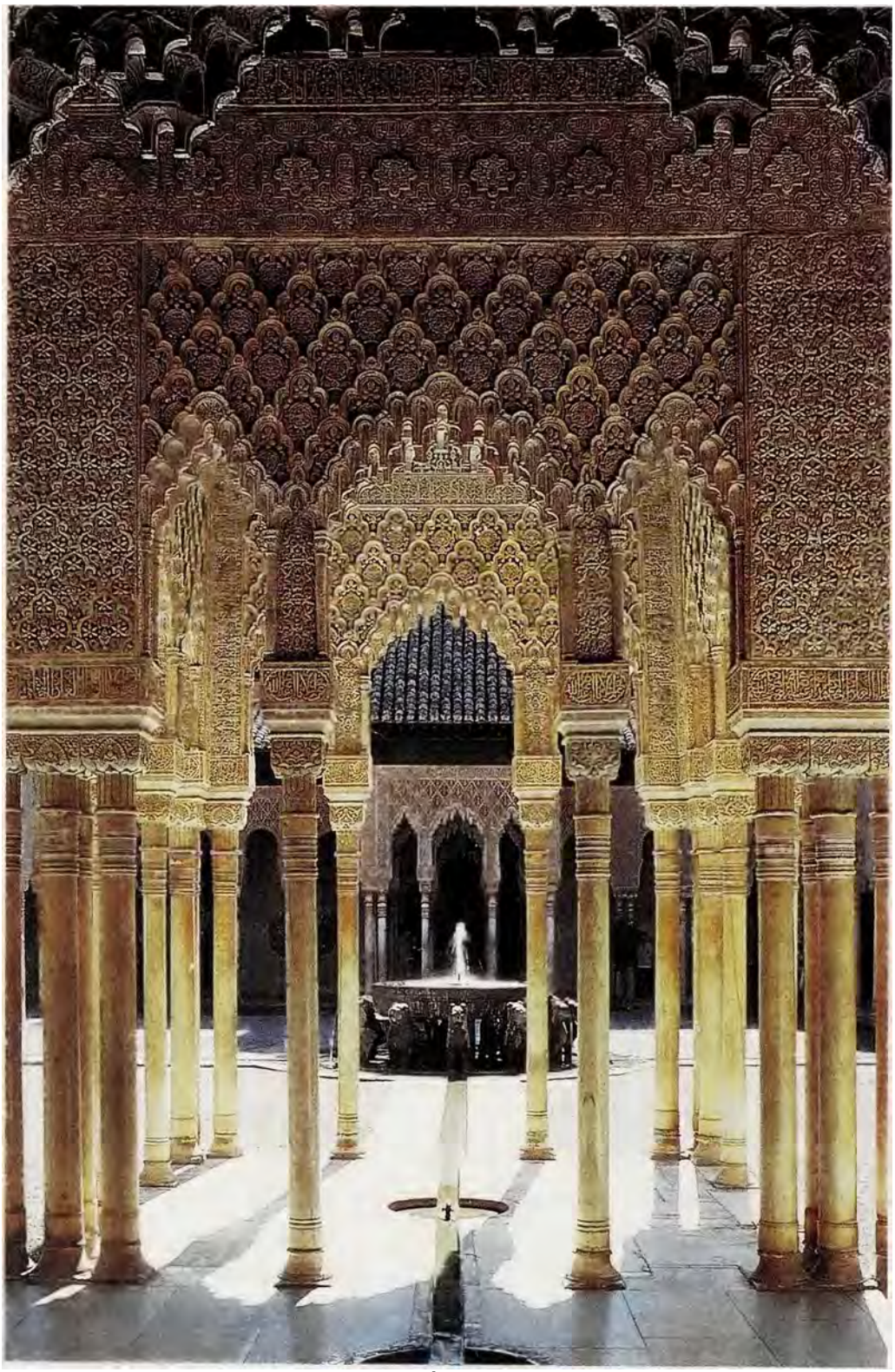
88. *Đức Mẹ và Chúa Con ngự trên ngai.* Có lẽ được vẽ ở Constantinople khoảng 1280 s.CN. Washington D.C., Phòng Trưng Bày Nghệ Thuật Quốc Qia (Melon Collection)

89. *Đức Kitô Đấng cai quản Vũ Trụ, Đức Trinh nữ và Chúa Con, và các Thánh.* Tranh khảm do nghệ nhân Byzantium thực hiện ở hậu tẩm Nhà Thờ Chánh Tòa Monreale, Sicily, khoảng

Những hình ảnh như thế, nhìn xuống chúng ta từ các bức tường màu vàng mờ ảo, dường như là những biểu tượng hoàn hảo của Chân Lý đến nỗi ta như chẳng bao giờ muốn lìa xa chúng. Và chúng tiếp tục ngự trị như vậy trên khắp các quốc gia thuộc Giáo Hội Đông Phương. Những ảnh thánh của người Nga vẫn còn phản ánh những sáng tạo vĩ đại này của các nghệ sĩ Byzantium.

90. *Một kẻ bài trừ thánh tượng ở Byzantium đang xóa bỏ bức ảnh Đức Kitô.* Trong tập Thánh Vịnh Chludow, một thủ bản ở Byzantium, được vẽ khoảng năm 900 s.CN

7. Nhìn về phương Đông
Hồi giáo, Trung Quốc, thế kỷ thứ hai đến thế kỷ mười ba



91. *Cung Đình Sư Tử,* thuộc phong cách Hồi Giáo, trong Pháo Đài Alhambra, ở Granada (Tây Ban Nha). Xây năm 1377

Trước khi trở về với thế giới Tây Phương và câu truyện nghệ thuật ở Âu Châu, ít nhất ta hãy xem qua những gì đã xảy ra ở các vùng khác trên địa cầu trong suốt những thế kỷ hỗn loạn này. Quả là điều thú vị khi tìm hiểu cách phản ứng của hai tôn giáo lớn khác trước vấn đề tượng ảnh, vốn rất được thế giới Phương Tây quan tâm. Một tôn giáo của vùng Trung Đông, cuốn phăng mọi thứ trước mặt nó vào thế kỷ thứ bảy và tám s.CN, tôn giáo của những kẻ đã chinh phục Ba Tư, Mesopotamia, Ai Cập, Bắc Phi và Tây Ban Nha - Hồi Giáo, còn tỏ ra khắt khe hơn cả Kitô Giáo trong vấn đề này. Việc làm ảnh tượng bị cấm chỉ. Nhưng kiểu nghệ thuật này không thể bị đè nén dễ dàng như thế, và các nghệ nhân Phương Đông, không được phép diễn tả con người, đã để cho trí tưởng tượng đùa chơi với các thứ hoa văn và hình thể. Họ đã sáng tạo một lối trang trí đan kết tinh xảo vào bậc nhất, được gọi là hoa văn Ả Rập (arabesque). Thật là một kinh nghiệm không thể quên khi tản bộ qua những mảnh sân và những đại sảnh của Pháo Đài Alhambra (H.91) và chiêm ngưỡng sự phong phú vô tận của những mẫu trang trí này. Ngay ở bên ngoài những vùng do Hồi Giáo cai trị, thế giới đã quen thuộc với các phát minh này qua những tấm thảm Đông Phương (H.95). Cuối cùng, vì các mẫu mã xảo diệu và những phối hợp màu sắc lộng lẫy ấy mà chúng ta có thể đã mắc nợ nhà tiên tri Mohammed, người đã đưa tâm trí nhà nghệ sĩ ra khỏi thực tại vào trong cái thế giới mơ màng này của đường nét và màu sắc. Sau này các giáo phái trong Đạo Hồi đã bớt nghiêm ngặt hơn trong lối giải thích lệnh cấm ảnh tượng. Họ cho phép vẽ chân dung và tranh ảnh miễn là chúng không liên quan tới tôn giáo. Việc minh họa những câu truyện tình, lịch sử hay ngụ ngôn được thực hiện ở Ba Tư từ thế kỷ 14 trở đi, và sau đó cả ở Ấn Độ dưới thời các nhà cai trị thuộc Đạo Hồi (Mogul), cho thấy nghệ nhân ở những nơi này đã học được bao nhiêu từ cái nguyên tắc đã giam hãm họ vào thứ công việc thiết kế hoa văn. Cảnh đêm trăng trong vườn (H.96) từ một câu truyện tình xứ Ba Tư thế kỷ 15 là một ví dụ hoàn hảo về tài nghệ phi thường này. Nó trông như một tấm thảm bằng cách nào đó đã trở nên sống động trong thế giới thần tiên. Ta thấy nó cũng ít hiện thực chẳng kém nghệ thuật Byzantium. Có thể còn ít hiện thực hơn. Không hề có lối vẽ thâu ngắn, không một cố gắng diễn tả ánh sáng và bóng đổ hay cấu trúc cơ thể. Các chân dung và cây cối như đã được cắt ra từ báo ảnh và được phân bố trên khắp trang giấy để làm nên một kiểu mẫu hoàn hảo. Nhưng bức tranh hẳn đã không thích hợp với quyển sách truyện như thế nếu nhà nghệ sĩ đã cố gắng làm cho cảnh trí giống y thật. Ta có thể đọc trang sách đó gần như đọc một đoạn văn. Ta có thể nhìn từ vị anh hùng, đứng khoanh tay ở góc phải đến vị anh thư đang tiến về phía chàng, và ta có thể để cho trí tưởng tượng lang thang trong khu vườn thần tiên đầy ánh trăng ấy mà chẳng bao giờ thấy thỏa mãn.

92. *Một buổi chiêu đãi.* Họa tiết trên một tấm chạm nổi ở ngôi mộ của Vũ Lương Tề thuộc

tỉnh Sơn Đông (Trung Quốc) khoảng 150 s.CN

Ở Trung Quốc, ảnh hưởng của tôn giáo đối với nghệ thuật còn sâu đậm hơn. Ta ít biết về khởi đầu của nghệ thuật Trung Quốc, ngoại trừ sự kiện họ đã giỏi nghề đúc đồng từ rất sớm, và một số bình đồng dùng trong các đền cổ đã có từ thiên niên kỷ thứ nhất trước CN - có người nói còn sớm hơn. Tuy nhiên, các tài liệu của ta về hội họa và điêu khắc Trung Quốc lại không cổ xưa như thế. Trong những thế kỷ ngay trước và sau khi Đức Kitô sinh ra, người Trung Hoa đã có những tập tục mai táng làm ta nhớ đến người Ai Cập, và bên trong những phần mộ này, như trong các lăng mộ của người Ai Cập, có một số cảnh trí sinh động phản ánh lối sống và tập quán của thời rất xa xưa này (H.92). Thuở ấy phần lớn phong cách nghệ thuật Trung Quốc đã thành hình. Khác với người Ai Cập, nghệ nhân Trung Hoa khi đó không mấy chuộng các hình dạng góc cạnh cứng cỏi. Họ ưa thích những đường cong bất ngờ hơn. Khi phải vẽ một con ngựa đang đứng dựng trên hai chân sau, nghệ nhân Trung Quốc thời ấy hầu như sẽ diễn tả nó bằng một kết hợp những đường nét tròn trĩnh. Ta có thể gặp những điều tương tự nơi nghệ thuật điêu khắc Trung Quốc, dường như luôn vặn vẹo và xoay chuyển mà, dầu vậy, vẫn không mất đi tính vững vàng ổn định (H.93).

93. *Sư tử có cánh*, trên đường tới mồ Ông Hoàng Tào Liên, gần Nam Kinh, thực hiện ngay sau năm 500 s.CN

Vài bậc thầy vĩ đại của Trung Quốc như cũng đồng cảm với Đức Giáo Hoàng Gregory Cả về giá trị của nghệ thuật. Họ coi nghệ thuật như một phương tiện để nhắc nhở quần chúng về những gương mẫu đức hạnh của các thời hoàng kim đã qua. Một trong những cuộn sách có

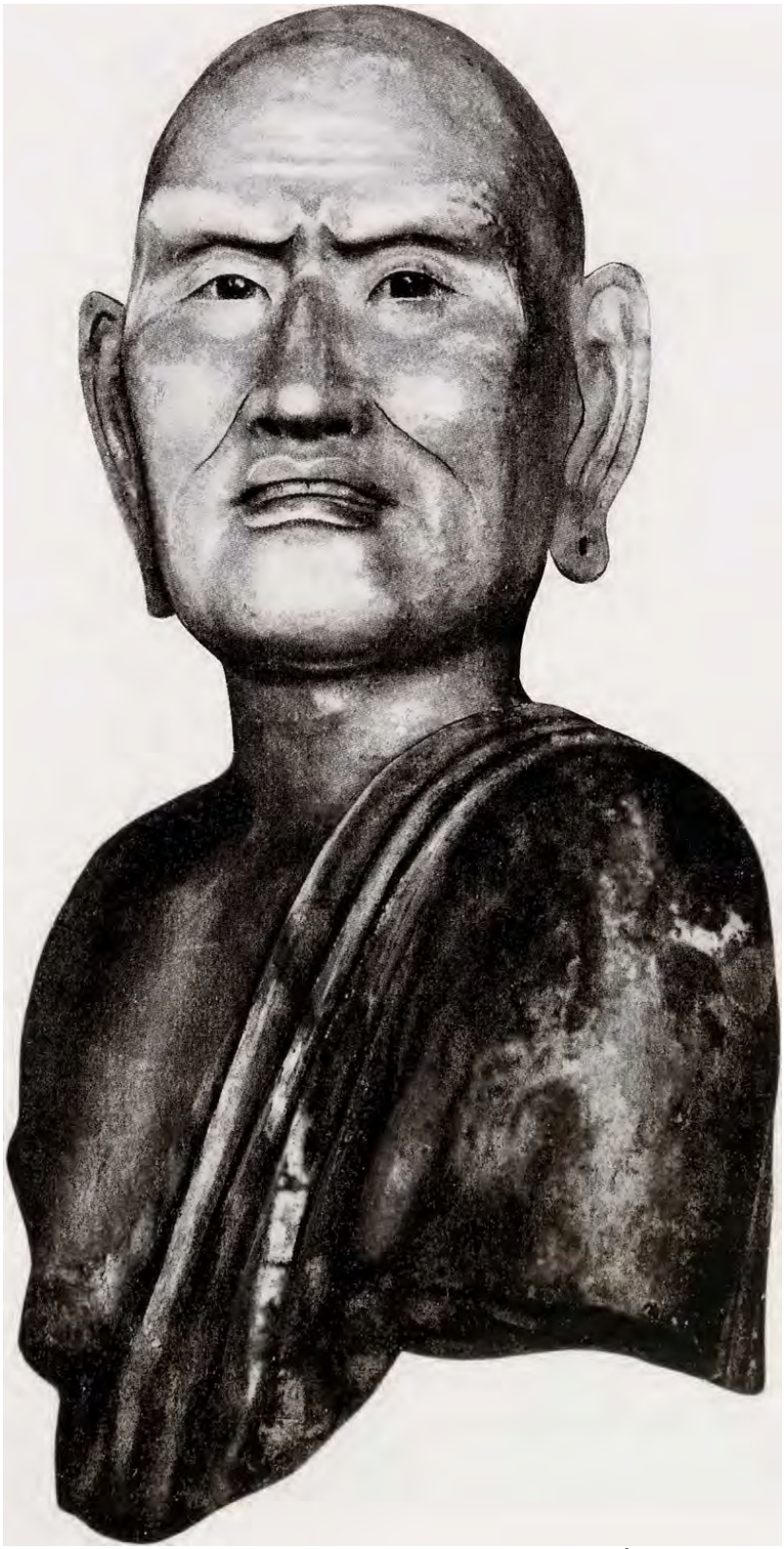
minh họa xưa nhất của Trung Quốc hiện còn tồn tại là một sưu tập về những mẫu gương phụ nữ tiết hạnh trổi vượt, được viết theo tinh thần của Khổng Tử. Người ta bảo nó có từ thời họa sĩ Cù Khải Chi, thế kỷ thứ bốn sau CN. Bức tranh của nó (H.94), diễn tả một người chồng đang buộc tội vợ mình cách bất công. Bức họa này có tất cả những phẩm chất và nét duyên dáng của nghệ thuật Trung Quốc. Bộ điệu của các nhân vật và cách bố cục thật rõ ràng theo yêu cầu của một bức tranh giáo dục. Hơn thế, nó còn cho thấy nhà nghệ sĩ Trung Quốc đã quán triệt, nghệ thuật diễn tả chuyển động, vốn rất khó. Không hề có gì cứng cỏi nơi tác phẩm Trung Quốc buổi đầu này, vì những đường nét dập dờn nhấp nhô đã đem lại cảm giác chuyển động cho toàn bức tranh.

94. *Chồng đang khiển trách vợ.* Họa tiết trên một cuốn sách lụa, có lẽ là phó bản buổi đầu của một tác phẩm do CÙ KHẢI CHI, qua đời năm 406 s.CN. London, Bảo Tàng Anh Quốc

Tuy nhiên, động cơ quan trọng nhất của nghệ thuật Trung Quốc có lẽ đến từ ảnh hưởng của Phật Giáo. Các tăng lữ và các thầy tu khổ hạnh của Đạo Phật luôn được miêu tả bằng những bức tượng giống thật đến lạ lùng (H.97). Ta gặp lại những đường cong nơi hình dáng của đôi tai, cặp môi và hai gò má, nhưng các đường cong này không làm biến dạng các hình thể có thực, mà nối kết chúng với nhau. Ta cảm thấy một tác phẩm như thế không phải do ngẫu nhiên, vì mọi thứ đều ở đúng vị trí của nó và đóng góp vào hiệu quả của tổng thể. Cái nguyên tắc của những chiếc mặt nạ cổ sơ (tr.26, H.25) đã tỏ ra hữu dụng ngay trong cách diễn tả một khuôn mặt cách thuyết phục như thế.

95. *Thảm Ba Tư,* thực hiện khoảng 1600. London, Bảo Tàng Victoria và Albert

96. *Hoàng tử Humay nước Ba Tư gặp công chúa Humayun nước Trung Hoa trong vườn của nàng*. Trong một câu truyện tình chép tay xứ Ba Tư, thực hiện khoảng 1450 s.CN. Paris, Bảo Tàng Nghệ Thuật Trang Trí



97. *Đầu của một vị La Hán*, từ một bức tượng tráng men tìm thấy ở I-Chou; Trung Quốc, thực hiện khoảng năm 1000 s.CN. Trước đây thuộc Bộ Sưu Tập Fuld, Frankfurt

Phật Giáo đã ảnh hưởng đến nghệ thuật Trung Quốc không chỉ vì nó cung cấp cho các nghệ sĩ những công việc mới. Nó còn giới thiệu một thái độ hoàn toàn mới khi tiếp cận tranh ảnh, một sự kính trọng đối với thành tựu của nhà nghệ sĩ, vốn chẳng hề thấy ở Hy Lạp cổ đại hay ở Âu

Châu cho đến thời Phục Hưng. Người Trung Hoa là dân tộc đầu tiên đã không coi việc làm tranh ảnh là thứ công việc giản đơn, và đã đặt nhà nghệ sĩ ngang hàng với nhà thơ đầy sáng tạo. Các tôn giáo Đông Phương đã dạy rằng không gì quan trọng hơn sự trầm tư thật sự. Trầm tư là suy xét và nghiền ngẫm một chân lý thiêng liêng trong nhiều giờ liền, là cố định một ý tưởng trong tâm trí và quan sát nó từ mọi hướng mà không để nó vuột mất. Đó là một thứ luyện tập tinh thần của người Phương Đông, được họ coi là quan trọng còn hơn cả việc tập luyện thể lực và thể thao của Phương Tây. Có những nhà sư suy tư về các từ đơn lẻ, ngồi bất động và nghiền ngẫm chúng suốt nhiều ngày, lắng nghe sự tĩnh mịch đi trước và sau vần thánh. Những vị khác trầm ngâm về sự vật trong thiên nhiên, chẳng hạn như về nước, về những điều ta có thể học từ nước: nó khiêm nhu ra sao, nó thần phục và rồi bào mòn những tảng đá cứng ra sao, nó trong trẻo, mát mẻ, xoa dịu và đem lại sự sống cho những cánh đồng khô hạn như thế nào; hay về những ngọn núi: chúng mạnh mẽ và oai vệ dường nào, nhưng cũng tốt lành biết bao khi để cho cây cối mọc trên mình. Điều này có lẽ giải thích vì sao nghệ thuật tôn giáo ở Trung Quốc ít được dùng để kể lại những truyền thuyết về Đức Thích Ca và các hiền nhân Trung Quốc, ít dùng để dạy các giáo điều - như nghệ thuật Kitô Giáo đã được sử dụng ở thời Trung Cổ - mà chủ yếu để giúp thực hành sự trầm tư. Những họa sĩ nhiệt tâm đã bắt đầu vẽ sông suối núi non với một tâm tư thành kính, không phải để dạy đời hay chỉ để trang trí, mà để cung cấp chất liệu cho sự trầm tư. Tranh của họ, vẽ trên những cuộn vải lụa, được giữ trong những hộp quí, và chỉ được giở ra trong những khoảnh khắc tĩnh lặng, để ngắm nhìn và nghiền ngẫm như khi ta mở một quyển thơ và đọc đi đọc lại một vần thơ hay. Đó là mục đích của những bức tranh sơn thủy nổi tiếng nhất của Trung Quốc thế kỷ mười hai và mười ba. Thật khó mà tái tạo cái cảm xúc đó, nếu ta là những người Tây Phương nôn nóng ít kiên nhẫn và ít hiểu biết về kỹ thuật suy tưởng, như người Trung Quốc ngày xưa mù mờ về kỹ thuật đào luyện thể lực. Nhưng nếu quan sát cẩn thận và lâu giờ một bức tranh như H.98, có thể ta sẽ bắt đầu cảm nhận được một điều gì đó của cái tâm tình đã tạo ra nó và mục đích cao quí của nó. Dĩ nhiên ta đừng mong đợi những bức vẽ phong cảnh y như thật, những bưu ảnh trình bày các kỳ quan thiên nhiên. Họa sĩ Trung Quốc không ra ngoài, ngồi trước một chủ đề và phác thảo nó. Thậm chí họ học hỏi nghệ thuật bằng một phương pháp suy tưởng và tập trung kỳ lạ qua đó trước tiên họ học 'cách vẽ những cây tùng', 'cách vẽ những tảng đá', 'cách vẽ những đám mây', nhờ nghiên cứu không phải thiên nhiên mà là tác phẩm của những bậc thầy danh tiếng. Chỉ khi đã hoàn toàn nắm vững các kỹ năng ấy, họ mới du hành để chiêm ngắm vẻ đẹp của thiên nhiên, để nắm bắt cái thần của cảnh sắc. Khi trở về nhà, họ cố gắng tái tạo những trạng thái ấy bằng cách kết hợp hình ảnh của những cây tùng, những tảng đá và những đám mây, rất giống cái cách một thi sĩ nối kết các hình tượng xuất hiện trong tâm trí anh ta khi đi dạo. Chính vì muốn dễ dàng vận dụng cọ và mực mà những bậc thầy Trung Quốc này đã ghi lại các thị kiến của mình ngay khi cảm hứng vẫn còn nguyên vẹn. Và thường họ sẽ đề vài dòng thơ vào bức tranh. Bởi đó, với người Trung Quốc, thật là trẻ con khi tìm kiếm trong tranh các chi tiết và so sánh chúng với thế giới thật. Đúng hơn, họ muốn tìm nơi những chi tiết ấy các dấu chứng khả thị về nhiệt tâm của nhà nghệ sĩ. Có thể ta không dễ tán thưởng vẻ đẹp mạnh bạo của những tác phẩm này, như H.99. vốn chỉ gồm một vài đỉnh núi mờ mịt ló ra từ những đám mây. Nhưng nếu cố đặt mình vào vị trí của nhà họa sĩ, và cố cảm nghiệm một chút gì đó của niềm kính sợ ông ta hẳn đã nếm trải khi đứng trước những đỉnh núi uy nghiêm này, may ra ta sẽ có được ít là một khái niệm mơ hồ về điều mà người Trung Quốc đánh giá cao nhất trong nghệ thuật. Với chúng ta, hẳn là dễ dàng hơn khi thưởng thức cũng một kỹ năng và sức tập trung ấy nơi những chủ đề quen thuộc hơn. Bức vẽ ba con cá trong ao (H.100) cho ta một ý niệm về sự quan sát kiên trì chắc chắn phải có khi nhà nghệ sĩ nghiên cứu chủ đề đơn giản này, và về sự thoải mái cũng như các hiểu biết cặn kẽ mà nhờ chúng ông ta xử lý chủ đề ấy khi bắt đầu vẽ bức tranh. Một lần nữa ta thấy các nghệ nhân Trung Quốc ưa chuộng biết bao những đường cong duyên dáng, và họ đã có thể khai thác các hiệu quả của chúng ra sao để diễn tả sự chuyển động. Các hình thể như không tạo nên một kiểu mẫu cân đối nào. Chúng không được phân bố đều đặn như trong bức tiểu họa Ba Tư. Dù

thế, ta cảm thấy rằng nhà họa sĩ đã cân bằng chúng với một sự chắc chắn tuyệt đối. Người ta có thể ngắm một bức tranh như thế thật lâu mà không hề chán. Đó là một thử nghiệm rất đáng nếm trải.

98. MA NGUYÊN: *Cảnh dưới trăng*. Tranh lụa khoảng 1200 s.CN, Bảo Tàng Cung Điện Quốc Gia

99. CAO KHAI CÔNG: *Cảnh sau mưa*. 1250-1300 s.CN. Taipei, Bảo Tàng Cung Điện Quốc Gia

100. *Cá*. Vẽ trên lụa với mực và màu nhạt. Được coi là vẽ bởi LƯU TÀI, khoảng giữa 1300 và 1400 s.CN. Philadelphia, Bảo Tàng Nghệ Thuật

Có một điều gì đó thật phi thường khi nghệ thuật Trung Quốc tự kiềm chế như vậy, khi nó cẩn trọng giới hạn vào một vài chủ đề đơn giản. Nhưng phương pháp hội họa này cũng có những nguy hiểm của nó. Theo thời gian, hầu như mọi nét cọ, dù diễn tả chỉ một gốc tre hay một tảng đá gân guốc, đều được đặt xuống bởi truyền thống và mang nhãn truyền thống, và các tác phẩm của thời quá khứ được hết sức ngưỡng mộ đến nỗi nghệ sĩ ngày càng ít dám cậy dựa vào cảm hứng riêng. Trong suốt những thế kỷ tiếp theo, các tiêu chuẩn hội họa này vẫn còn được đề cao cả ở Trung Quốc lẫn Nhật Bản (vốn cũng tiếp nhận những quan niệm của Trung Quốc), nhưng nghệ thuật đã ngày càng trở nên một thứ trò chơi duyên dáng và tinh vi, đánh mất sức cuốn hút tuyệt vời của nó qua bao thăng trầm biến đổi. Chỉ sau khi tiếp xúc với những thành tựu của nghệ thuật phương Tây thế kỷ 18, nghệ nhân Nhật Bản mới dám áp dụng các phương pháp của Đông Phương vào những chủ đề mới. Ta sẽ thấy những thử nghiệm mới mẻ này cùng ích lợi như thế nào cho Tây Phương khi họ hiểu được chúng.

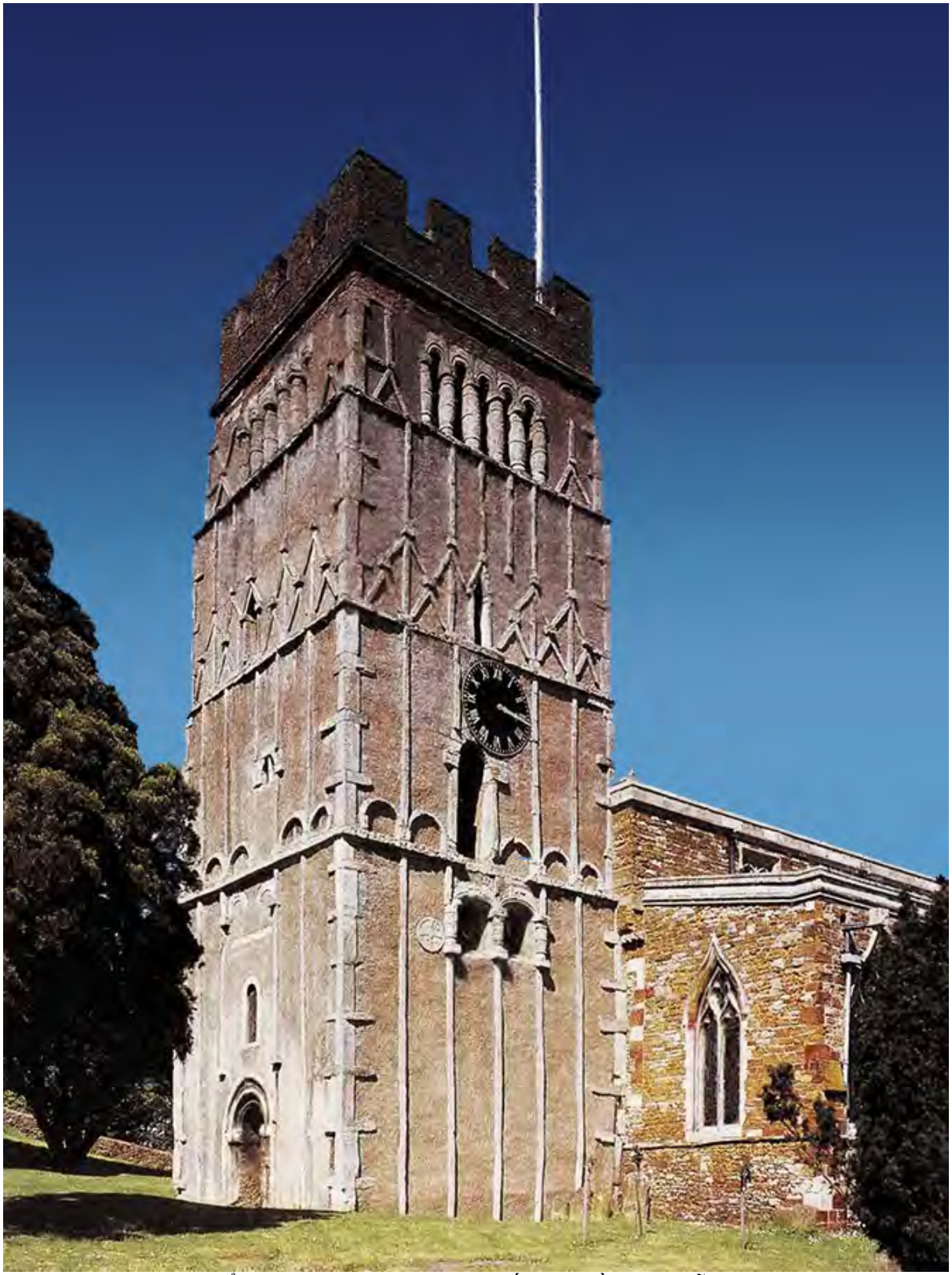
101. *Một cậu bé người Nhật đang vẽ một cành tre.* Tranh màu khắc gỗ do HIDENOBU. Khoảng đầu thế kỷ mười tám.

8. Nghệ thuật Phương Tây thời kỳ đồng hóa
Âu Châu, thế kỷ thứ sáu đến thế kỷ mười một

102. *'Thuyền dài'* theo kiểu của người Viking với các đầu rồng, được người Norman sử dụng khi xâm lăng Anh quốc. Trên tấm thảm Bayeux, thực hiện khoảng năm 1080. Thư Viện Bayeux, Pháp Quốc

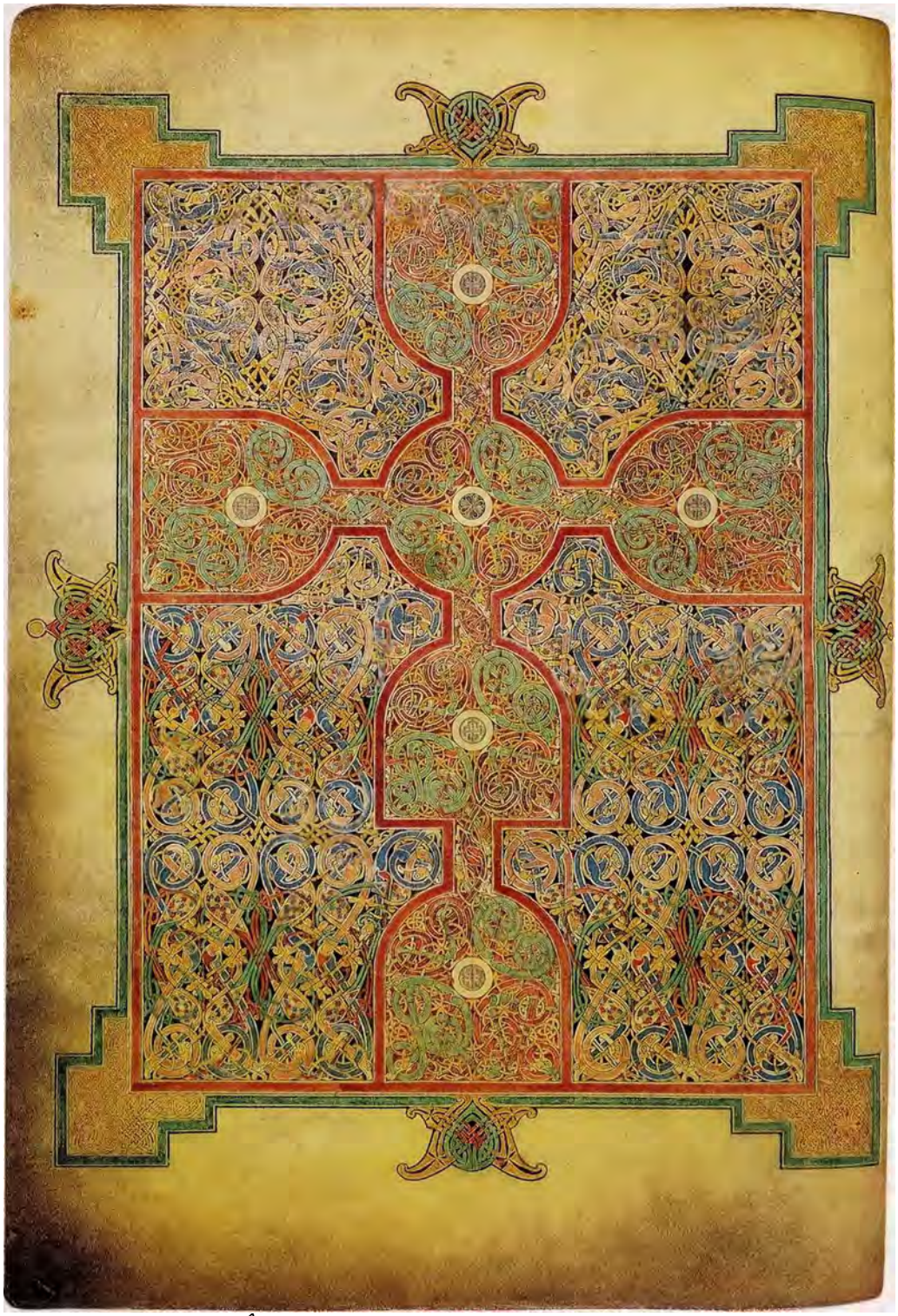
Chúng ta đã theo dõi câu truyện nghệ thuật Phương Tây tới thời Hoàng Đế Constantine, và tới những thế kỷ khi nghệ thuật, phải tự thích ứng theo châm ngôn của Đức Giáo Hoàng Gregory Cả rằng hình tượng có ích trong việc dạy giáo lý cho người ít học. Thời kỳ theo sau kỷ nguyên Kitô Giáo buổi đầu ấy, thời kỳ sau khi Đế Quốc La Mã sụp đổ, được gọi chung chung bằng cái danh hiệu hàm ý chê trách: Thời Kỳ Tăm Tối (hay thời Trung Cổ-Dark Ages). Ta gọi những thời đại này là tăm tối, một phần để diễn tả rằng những người sống trong các thế kỷ đầy những cuộc di dân, loạn lạc và biến động này, đã bị đẩy vào cảnh tối tăm và ít hiểu biết để hướng dẫn mình, nhưng một phần cũng có ý nói rằng chính chúng ta chẳng mấy biết về những thế kỷ hỗn độn và khó hiểu này, tiếp sau sự suy vong của thế giới cổ đại và đi trước buổi khai sinh các quốc gia Âu Châu đại khái dưới những hình dạng như hiện nay. Dĩ nhiên không hề có những giới hạn cố định cho thời kỳ này, nhưng vì mục đích của chúng ta, có thể nói rằng nó đã tồn tại chừng 500 năm - khoảng từ năm 500 s.CN đến 1000 s.CN. Năm trăm năm là một quãng thời gian dài với nhiều điều có thể thay đổi và nhiều điều thực sự đã đổi thay. Nhưng điều thú vị nhất đối với chúng ta là những năm tháng này đã không hề chứng kiến sự ra đời của bất cứ một

phong cách đồng nhất và rõ ràng nào, mà đúng hơn chỉ là những xung đột giữa vô số các phong cách khác nhau, và chỉ bắt đầu hợp nhất vào cuối thời kỳ ấy. Với những người biết đôi chút về lịch sử thời Trung Cổ, điều này chẳng có gì lạ. Không chỉ là tăm tối, đó còn là một thời kỳ không đồng nhất với những khác biệt lớn lao giữa những con người và những giai cấp khác nhau. Suốt năm thế kỷ này có những người thuộc cả nam lẫn nữ giới, đặc biệt trong các tu viện, rất yêu mến kiến thức và nghệ thuật, và hết sức ngưỡng mộ các tác phẩm của thế giới cổ đại được bảo quản trong các thư viện và trong các bảo khố. Đôi khi các tăng lữ và giáo sĩ uyên bác này giữ những vị trí đầy thế lực và ảnh hưởng nơi triều đình của các vua chúa hùng mạnh, và đã cố gắng phục hồi những ngành nghệ thuật họ mến chuộng. Nhưng thường thì công việc của họ ra vô ích vì những cuộc chiến tranh và xâm lăng do những kẻ cướp bóc có vũ trang đến từ phía bắc, những kẻ có quan niệm khác hẳn về nghệ thuật. Những bộ tộc Teutonic, Goth, Vandal, Saxon, Dane và Viking, càn quét khắp Châu Âu để cướp bóc và phá hoại, bị coi là man rợ bởi những người coi trọng các thành tựu văn chương và nghệ thuật Hy-La. Theo một nghĩa nào đó quả họ là những kẻ man rợ, nhưng điều này không nhất thiết là họ không biết cảm xúc trước cái đẹp, không có những nền nghệ thuật riêng. Họ có những nghệ nhân tài ba lọc lõi trong nghề rèn đúc kim loại tinh xảo, và những thợ khắc gỗ tuyệt vời sánh ngang những nghệ nhân người Maori ở New Zealand (tr.24, H.22). Họ thích các hoa văn phức tạp với những con rồng xoắn xít hay chim chóc đan kết vào nhau một cách kỳ bí. Ta không biết chính xác những kiểu hoa văn này đã bắt nguồn từ đâu ở thế kỷ thứ bảy hoặc có ý nghĩa gì, nhưng dường như quan niệm của các bộ tộc Teutonic này về nghệ thuật cũng tương tự các bộ lạc sơ khai ở các nơi khác. Có đủ lý do để tin rằng họ cũng coi những ảnh tượng ấy như một phương tiện thực hiện pháp thuật và khu trừ tà ma. Những tượng rồng bằng gỗ chạm trên xe trượt và thuyền bè của người Viking cho ta thấy rõ đặc tính của thứ nghệ thuật này (các H.102, 104). Người ta có thể dễ dàng cảm thấy rằng những đầu quái vật đáng sợ này không chỉ là các vật trang trí thuần túy mà còn là một thứ gì khác hơn thế. Thực sự có những luật lệ nơi các bộ tộc Viking xứ Na Uy buộc thuyền trưởng của một con tàu trước khi vào cảng quê nhà phải tháo gỡ những hình tượng này ‘để khỏi gây khiếp đảm cho các thần linh của xứ sở’.



103. *Tháp chuông kiểu Saxon*, phỏng theo một kiến trúc bằng cây gỗ: Nhà Thờ Chư Thánh, Earls Barton, Northamptonshire. Xây khoảng 1000

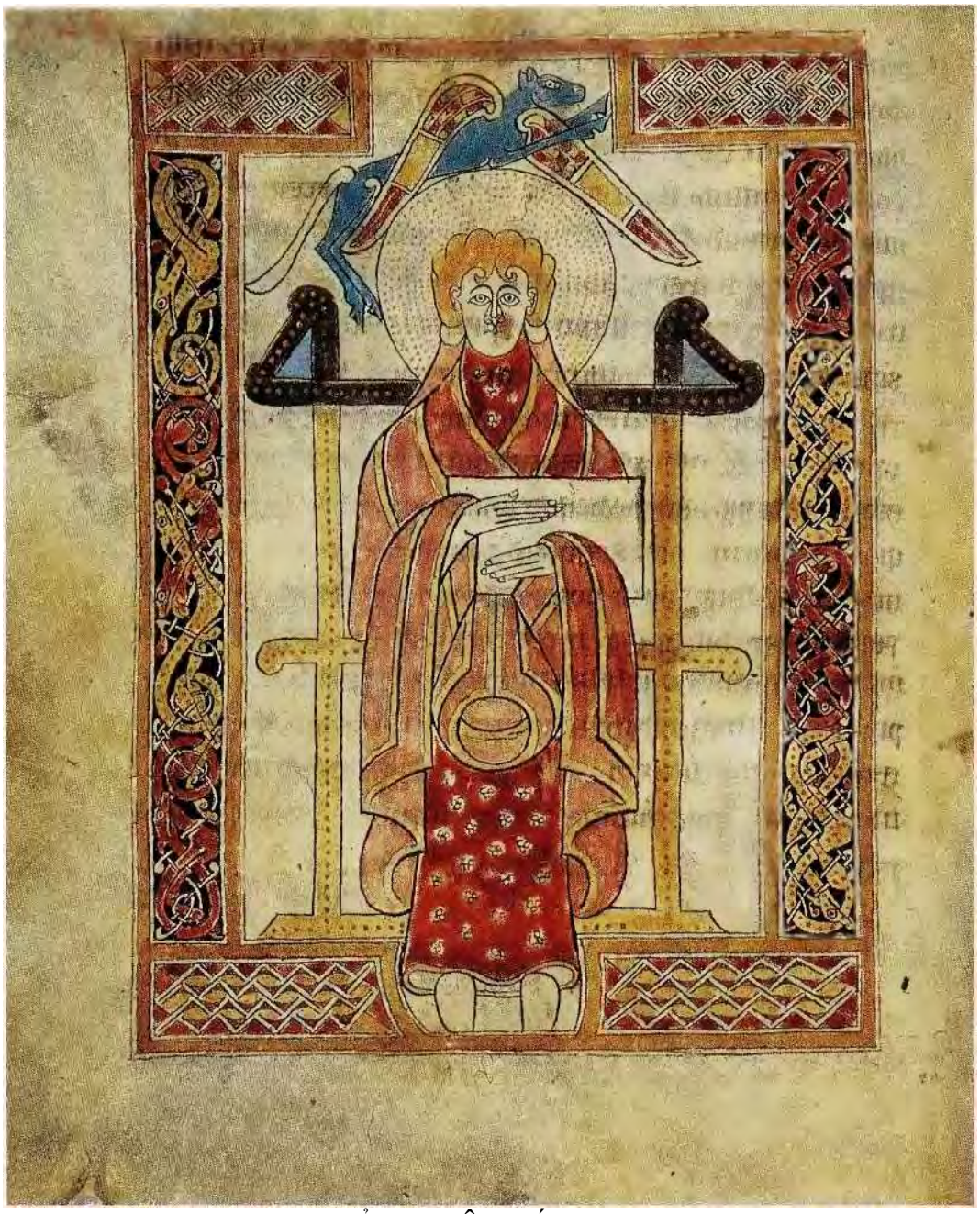
104. *Đầu rồng.* Bằng gỗ chạm tìm thấy ở Oseberg (Na Uy). Khoảng năm 820. Oslo, Bảo tàng Đại Học Bác Cổ Quốc Qia



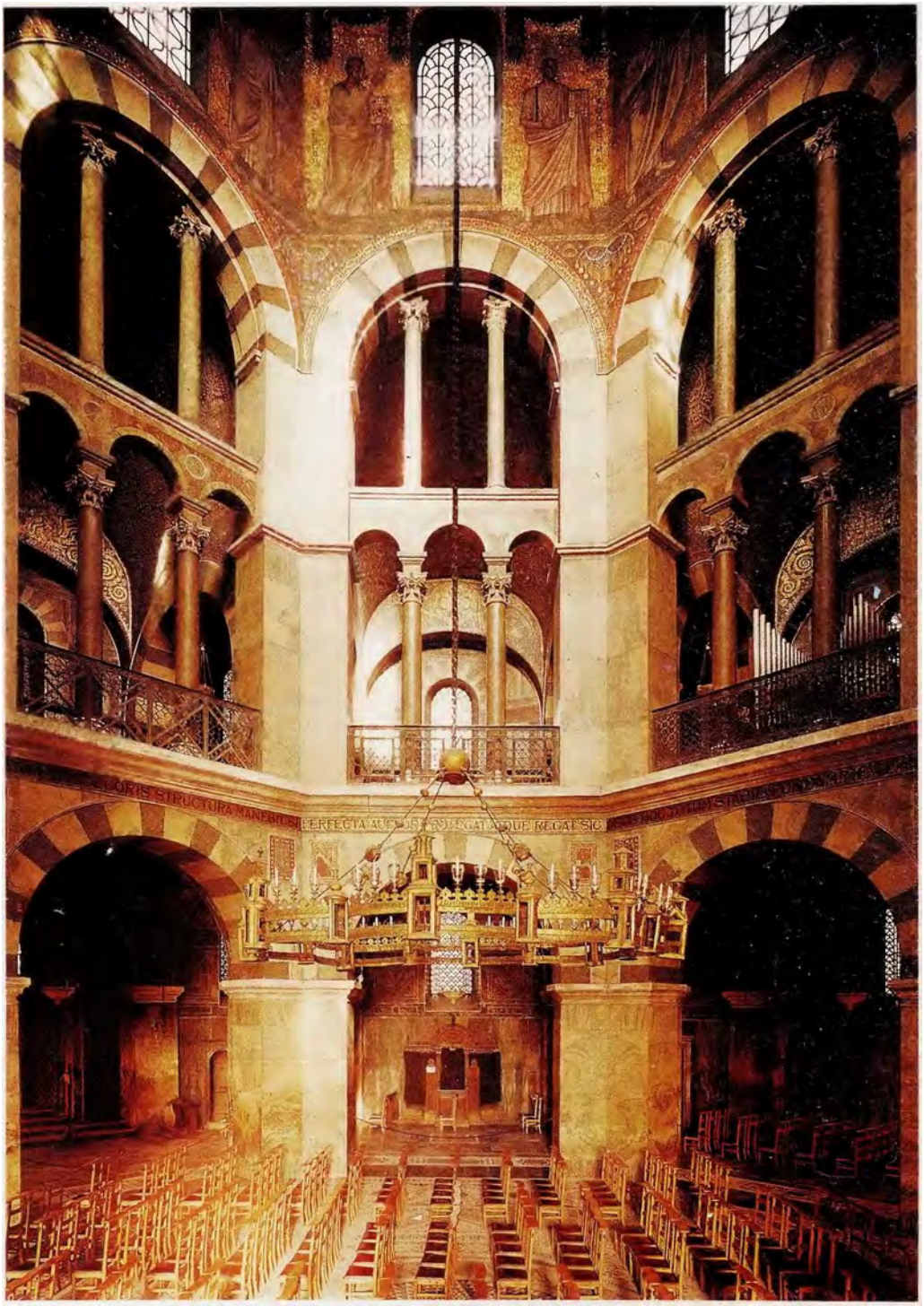
105. *Một trang sách Phúc Âm của Lindisfarne,* có lẽ được vẽ ngay trước năm 700. London, Thư Viện Anh Quốc

Các tăng lữ và các nhà truyền giáo ở Ái Nhĩ Lan thuộc khu vực người Celt và ở Anh quốc vùng Saxon đã cố áp dụng nghệ thuật cổ truyền của các nghệ nhân phương bắc vào những công trình nghệ thuật Kitô Giáo. Họ xây các giáo đường và tháp chuông bằng đá phỏng theo các kiến trúc bằng cây gỗ của nghệ nhân bản xứ (H.103), nhưng các công trình gây sửng sốt nhiều nhất của họ lại là một vài thủ bản thực hiện ở Anh Quốc và Ái Nhĩ Lan thế kỷ thứ bảy và tám. H.105 là một trang từ quyển Phúc Âm nổi tiếng của Lindisfarne, làm ở Northumbria ngay trước năm

700 s.CN. Nó trình bày cây Thánh Giá hợp thành bởi một nghệ thuật dệt đăng-ten lộng lẫy không thể tưởng gồm những con rồng và rắn đan bện vào nhau, nổi bật trên một nền hoa văn khác còn phức tạp hơn. Thật thú vị khi cố tìm lôi ra khỏi cái mê cung đầy những hình thù xoắn xuýt này, khi dõi theo những khúc đuôi của các thân mình đan lẫn vào nhau. Và còn lạ lùng hơn khi kết quả không phải là một sự hỗn độn, vì các kiểu khác biệt đã tương ứng khít khao với nhau và tạo nên một sự hài hoà phức tạp về kiểu mẫu và màu sắc. Khó mà tưởng tượng nổi bằng cách nào một ai đó đã có thể nghĩ ra một sự phối hợp như thế và đủ kiên nhẫn để hoàn tất nó. Nó chứng tỏ, nếu cần bằng chứng, rằng các nghệ nhân của nghệ thuật cổ truyền bản xứ này chắc chắn không thiếu cả tài năng lẫn kỹ thuật.



106. *Thánh Luke*. Trong một quyển Phúc Âm viết tay, vẽ khoảng năm 750. Thư Viện St. Gallen



107. *Bên trong Nhà Thờ Chánh Tòa Aachen*, cung hiến năm 805

Và ta sẽ còn ngạc nhiên hơn nữa khi quan sát hình ảnh con người được các nghệ nhân này trình bày trong các bản viết tay có minh họa của Anh Quốc và Ái Nhĩ Lan. Chúng không hoàn toàn giống hình người mà đúng hơn, tựa những mẫu mã kỳ lạ được tạo ra từ hình người (H.106). Có thể thấy rằng nhà nghệ sĩ đã dùng một mẫu nào đó từ một quyển Kinh Thánh cổ và biến đổi nó theo sở thích riêng. Anh ta thay đổi các nếp áo dài thành những dải vải chồng lên nhau, các lọn tóc và cả đôi tai thành hình xoắn ốc, và đổi cả khuôn mặt thành một chiếc mặt nạ cứng đờ. Những dung mạo như thế của các tác giả sách Phúc Âm và các thánh trông cứng cỏi và kỳ dị gần như các ngẫu tượng thời cổ sơ. Chúng cho thấy rằng các nghệ nhân này, vốn trưởng thành

trong truyền thống nghệ thuật bản quán, cảm thấy khó thích ứng với những đòi hỏi mới của sách vở Kitô Giáo. Nhưng sẽ là sai lầm nếu chỉ coi đó là những bức tranh thô kệch. Sự điêu luyện của bàn tay và con mắt mà các nghệ nhân này đã thừa hưởng, đã giúp họ đem lại một yếu tố mới cho nghệ thuật Phương Tây. Không có ảnh hướng này, nghệ thuật Phương Tây có thể đã phát triển theo cùng những chiều hướng như nghệ thuật Byzantium. Nhờ sự va chạm giữa hai truyền thống, truyền thống cổ điển và sở thích của các nghệ nhân bản địa, một điều gì đó hoàn toàn mới mẻ đã ra đời ở Tây Âu.

Vì những kiến thức do các thành tựu trước đây của nghệ thuật cổ điển tuyệt nhiên không bị mai một toàn bộ. Dưới triều đại của Hoàng Đế Charlemagne, người tự coi mình là kẻ kế vị các hoàng đế La Mã, người ta hăm hở phục hồi nghề thủ công cổ truyền của La Mã. Ngôi nhà thờ Vua Charlemagne đã xây khoảng năm 800 s.CN tại nơi cư ngụ của ông ở Aachen (H.107) là bản sao khá chính xác một giáo đường nổi tiếng được xây ở Ravenna trước đó chừng ba trăm năm.

Ta từng thấy đa số các dân tộc ngày xưa không cần đến cái quan niệm hiện đại rằng một nghệ sĩ phải biết ‘sáng tạo’. Một bậc thầy Ai Cập, Trung Quốc hay Byzantium hẳn sẽ hết sức bối rối vì một đòi hỏi như thế. Một nghệ nhân thời Trung Cổ chắc cũng không hiểu vì sao lại phải tìm những lối mới để thiết kế một ngôi nhà thờ, vẽ kiểu một chén lễ hay diễn tả một câu truyện thánh đang khi những phương pháp cũ vẫn còn rất hiệu quả. Khi muốn dâng cúng một điện thờ mới để tôn kính thánh tích của vị thánh bảo trợ mình, những kẻ hảo tâm sùng đạo không chỉ cố tìm những vật liệu quí giá nhất mà còn ráng kiếm cho nhà nghệ sĩ một kiểu mẫu cổ kính cho thấy nên trình bày truyện đời vị thánh như thế nào cho đúng hợp. Nhà nghệ sĩ cũng không thấy bị cản trở bởi lối ủy thác này. Vẫn còn đủ chỗ để anh ta chứng tỏ mình là bậc thầy hay chỉ là một tay thợ xoàng.

Có lẽ ta sẽ hoàn toàn hiểu được thái độ này khi xem xét cách ta tiếp cận âm nhạc. Khi mời nhạc sĩ trình diễn cho một đám cưới, ta chẳng cần anh ta phải có sáng tác mới cho ngày vui, giống như một nhà bảo trợ nghệ thuật thời Trung cổ không cần đến phát minh mới khi đặt vẽ cảnh Chúa Giáng Sinh. Ta cho biết loại nhạc ta thích và số lượng nhạc công hay ca công ta có thể đài thọ. Nhà nghệ sĩ vẫn toàn quyền quyết định để có một buổi biểu diễn tuyệt vời với những tuyệt tác cổ điển hay chỉ là một mớ hỗ lốn đủ mọi thứ. Và giống như với cùng một tác phẩm nhưng hai nhạc sĩ ngang tài có thể diễn tả rất khác nhau, hai bậc thầy thời Trung cổ cũng có thể sáng tạo những tác phẩm nghệ thuật rất khác biệt có cùng một chủ đề hay theo cùng một kiểu mẫu cổ điển. Một ví dụ dưới đây cho thấy rõ điều này:

H.108 là một trang trong quyển Kinh Thánh được thực hiện dưới triều vua Charlemagne. Nó diễn tả Thánh Matthew đang viết Phúc Âm. Sách của người Hy Lạp và La Mã thường đặt chân dung của tác giả ở trang đầu, và bức tranh soạn giả Phúc Âm này hẳn là một bản sao tuyệt đối chính xác của loại chân dung ấy. Cái cách bao phủ vị thánh trong chiếc toga theo thời trang cổ điển thịnh hành nhất, cái cách tạo hình đầu ngài bằng nhiều mảng ánh sáng và màu sắc đậm nhạt, thuyết phục ta rằng nhà họa sĩ thời Trung Cổ đã cố hết sức để có một bức chân dung chính xác và xứng hợp từ một hình mẫu được sùng kính.

Nhà họa sĩ của một quyển sách chép tay khác ở thế kỷ thứ chín (H.109) có lẽ đã có trước mặt mình chính hình mẫu trên hay một kiểu rất giống thế được thực hiện từ những năm tháng đầu tiên của Kitô Giáo. Ta có thể so sánh đôi bàn tay, bàn tay trái đang cầm một lọ mực bằng sừng và tựa trên giá sách, bàn tay phải cầm bút; ta có thể so sánh đôi bàn chân và ngay cả những nếp áo quanh đầu gối. Nhưng trong khi nhà họa sĩ của H.108 nỗ lực để sao chép bản gốc một cách chính xác hết sức có thể thì họa sĩ của H.109 hẳn đã nhằm một lối diễn tả khác. Có lẽ ông không muốn miêu tả soạn giả sách Phúc Âm như một học giả tuổi tác điềm tĩnh, lặng ngồi trong suy tư. Với ông, Thánh Matthew là một người được cảm hứng để viết Lời của Thiên Chúa. Đó chính là một biến cố rất cảm động và rất quan trọng trong lịch sử loài người mà ông muốn kể lại, và ông đã thành công khi diễn tả được một điều gì đó của nỗi kính sợ và xúc động nơi chân dung người viết Phúc Âm. Không phải vì dốt nát và vụng về mà ông vẽ vị thánh với

đôi mắt lồi mở lớn và đôi tay to bè. Ông muốn tạo cho ngài một vẻ tập trung căng thẳng. Ngay những nét cọ diễn tả các nếp áo và hậu cảnh như cũng được thực hiện trong trạng thái phấn khích cao độ. Ấn tượng này, theo tôi, một phần do sự thích thú rõ ràng đã khiến nhà nghệ sĩ tận dụng mọi cơ hội để vẽ những đường cuốn tròn và những nếp áo ngoằn ngoèo. Có thể một điều chi đó nơi bản gốc đã đưa đến cách xử lý như thế, nhưng lối diễn tả này như cũng hấp dẫn nhà nghệ sĩ thời Trung Cổ vì nó gợi lại những dải vải và đường nét đan kết vào nhau vốn là thành tựu lớn nhất của nghệ thuật phương bắc. Nơi các bức tranh như thế ta gặp thấy sự xuất hiện của một phong cách Trung Cổ mới mẻ khiến nghệ thuật có thể thực hiện được những điều mà cả nghệ thuật Đông Phương lẫn cổ điển chưa từng làm: người Ai Cập vẽ những gì họ *biết* là có, người Hy Lạp vẽ cái họ *thấy, ở* thời Trung Cổ các nghệ sĩ cũng học cách diễn tả điều họ *cảm nhận* .

108. *Thánh Matthew*. Trong một quyển Phúc Âm viết tay, có lẽ được vẽ ở Aachen, khoảng năm 800. Vienna, Bảo Tàng Lịch Sử Nghệ Thuật

109.*Thánh Matthew*. Trong một quyển Phúc Âm chép tay, có lẽ được vẽ ở Reims, khoảng năm 830. Épernay, Thư Viện Thành Phố

110. *Đức Kitô rửa chân cho các Tông Đồ*. Trong sách Phúc Âm của Otto III, được minh họa khoảng năm 1000. Munich, Thư Viện Quốc Gia Bayer

Người ta không thể phê phán một cách công bằng mọi tác phẩm nghệ thuật thời Trung Cổ nếu không lưu ý tới mục đích trên. Vì các nghệ nhân này không đi ra ngoài để tạo những chân dung y thật của thiên nhiên - họ muốn truyền đạt cho anh em đồng đạo nội dung và thông điệp của

câu truyện thánh. Và trong ý định này, có lẽ họ đã thành công hơn đa số các nghệ nhân trước đó và sau đó. H.110 lấy từ một quyển sách Phúc Âm có minh họa (hay 'có tô màu', như người ta thường gọi) ở Đức Quốc sau đó hơn một thế kỷ, khoảng năm 1000. Nó kể lại một hồi đoạn trong Phúc Âm theo Thánh John (xiii, 8-9) khi Đức Kitô, sau Bữa Tiệc Ly, đã rửa chân cho các môn sinh:

Peter thưa với Ngài: 'Thầy đừng rửa chân cho tôi.' Chúa Jesus trả lời: 'Nếu ta không rửa ngươi, ngươi sẽ không được chung phần với ta.' Simon Peter nói với Ngài: 'Thưa Thầy, vậy thì xin rửa không những chân mà cả tay và đầu tôi nữa.'

Nhà họa sĩ chỉ quan tâm tới cuộc trao đổi này. Ông ta thấy chẳng có lý do gì để diễn tả căn phòng nơi xảy ra cảnh này. Có thể nó chỉ khiến người ta bớt chú ý tới ý nghĩa bên trong của biến cố. Thay vào đó, ông ta đặt các nhân vật chính trên một nền phẳng màu vàng chói, khiến cho cử chỉ của hai vai chính nổi bật lên như tạc: thái độ khẩn nài của Peter, cử chỉ giáo huấn điềm tĩnh của Đức Kitô. Một môn sinh bên phải đang cởi dép, kẻ khác bưng một chậu nước, những kẻ khác tụ tập sau lưng Peter. Mọi cặp mắt đều dán chặt vào tâm điểm của toàn cảnh và do đó cho ta cái cảm tưởng rằng một điều vô cùng quan trọng đang xảy ra nơi đây. Có hề gì nếu cái chậu không tròn đều, nếu nhà họa sĩ đã vặn cẳng chân của Thánh Peter lên, đầu gối hơi xoay ra phía trước, để đặt bàn chân ông vào nước một cách rõ ràng? Nhà họa sĩ đã bị thu hút bởi thông điệp của lòng khiêm nhường thần thánh, và ông đã truyền đạt điều ấy.

Cũng là điều thú vị khi nhìn lại trong chốc lát một cảnh rửa chân khác trên chiếc bình gốm Hy Lạp được vẽ vào thế kỷ thứ năm t.CN (tr.62, H.56). Chính ở Hy Lạp người ta đã tìm ra nghệ thuật diễn tả 'những hoạt động của tâm hồn', và dù nhà họa sĩ thời Trung Cổ có biểu thị mục đích này bằng cách nào đi nữa, Giáo hội sẽ không bao giờ có thể sử dụng tranh ảnh cho mục tiêu của riêng mình nếu không có di sản này.

Ta còn nhớ giáo huấn của Đức Giáo Hoàng Gregory Cả rằng 'tranh ảnh có thể làm cho người thất học điều mà chữ viết làm cho người biết đọc' (tr.95). Người ta tìm kiếm sự rõ ràng cả nơi tranh vẽ lẫn nơi những tác phẩm điêu khắc như bức chạm nổi trên cánh cửa bằng đồng của Giáo Đường Hildesheim ở Đức Quốc ngay sau năm 1000 (H.111). Nó trình bày Thiên Chúa đang đến gần Adam và Eva sau khi họ sa ngã. Một lần nữa ta thấy nơi bức chạm nổi này không hề có gì không thực sự cần thiết cho câu truyện. Nhưng sự tập trung vào những điều quan trọng như vậy làm cho các nhân vật hoàn toàn nổi bật trên hậu cảnh đơn giản - và ta hầu như có thể hiểu được bộ điệu của các vai: Thiên Chúa chỉ Adam, Adam chỉ Eva, và Eva chỉ con rắn trên mặt đất. Sự đổ lỗi cho nhau và nguồn gốc của cái ác được diễn tả mạnh mẽ và rõ ràng đến nỗi chẳng mấy chốc ta quên đi rằng các phần cơ thể có lẽ không hoàn toàn cân xứng, và thân hình của Adam và Eva không đẹp đẽ theo các tiêu chuẩn của ta.

111. *Adam và Eva sau khi sa ngã*. Trên cánh cửa bằng đồng của Nhà Thờ Chánh Tòa Hildesheim, hoàn tất năm 1015

112. *Vua Harold thề với Quận Công William xứ Normandy, và sau đó trở về Anh*. Họa tiết trên tấm thảm Bayeux, thực hiện khoảng năm 1080. Thư Viện Bayeux, Pháp Quốc

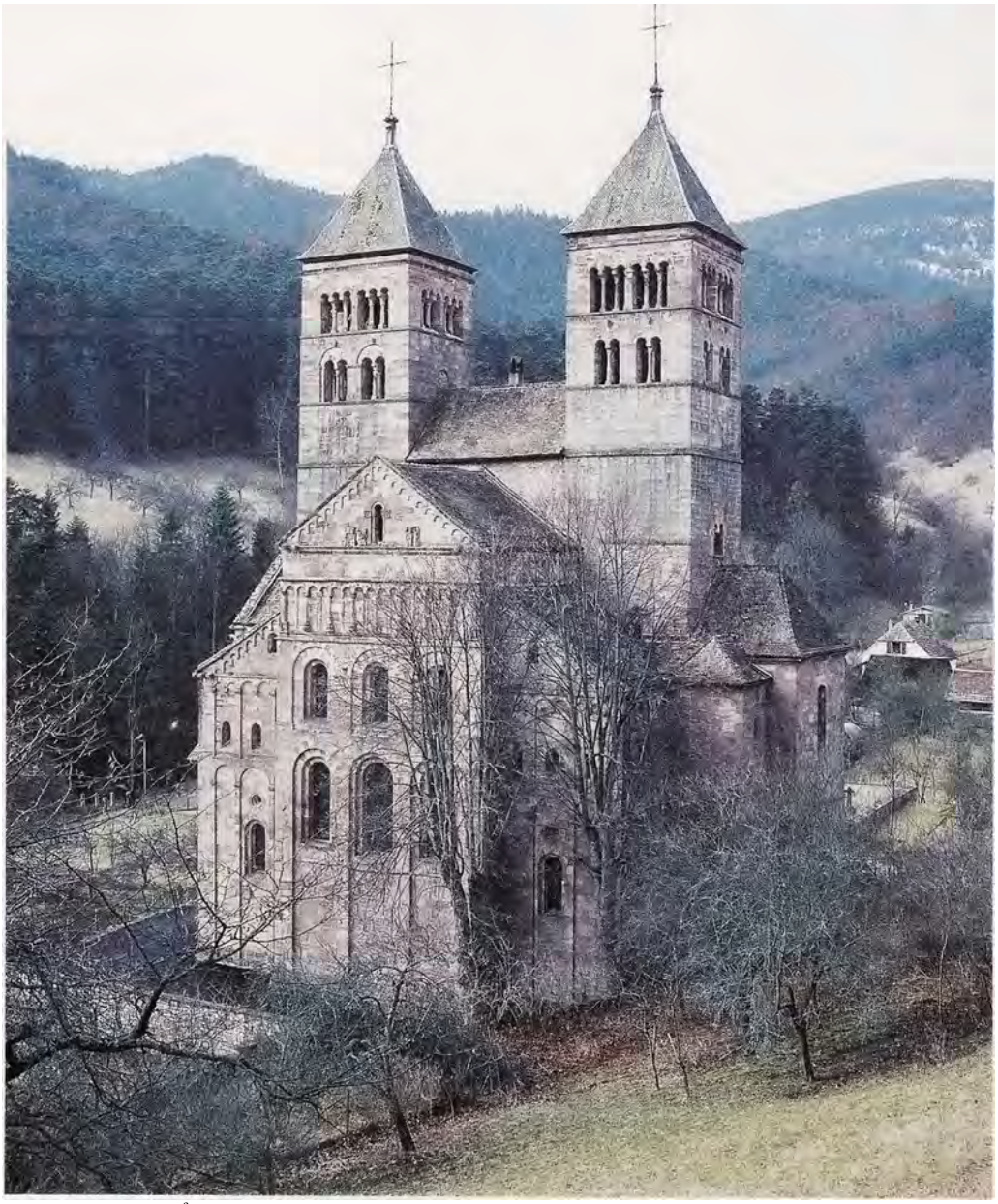
Dầu vậy, ta không buộc phải hình dung rằng tất cả nghệ thuật ở thời kỳ này đã hiện diện chỉ để phục vụ các ý tưởng tôn giáo, ở thời Trung Cổ người ta không chỉ xây các giáo đường mà còn dựng các lâu đài, và các nam tước hay lãnh chúa chủ nhân các lâu đài ấy cũng đôi khi sử dụng các nghệ nhân. Lý do khiến ta dễ quên các tác phẩm này khi nói về nghệ thuật đầu thời Trung Cổ thật giản đơn: các lâu đài thường bị phá hủy trong khi các giáo đường được giữ lại. Nghệ thuật tôn giáo, nói chung được tôn trọng hơn, và được săn sóc cẩn thận hơn các vật trang trí thuần túy ở tư gia. Khi những thứ trang hoàng này trở nên lỗi thời, chúng được dời đi hay bỏ đi - y như ta thường thấy ngày nay. Nhưng, may thay, một điển hình nổi tiếng của loại nghệ thuật này còn tồn tại đến giờ nhờ được gìn giữ trong một giáo đường. Đó là bức tranh thảm Bayeux lừng danh (Bayeux Tapestry, dài 70m, rộng 51m), minh họa cuộc chinh phục của người Norman. Ta không biết chính xác bức tranh thảm này được làm khi nào, nhưng đa số học giả đồng ý rằng dựa trên ký ức sống động biểu lộ nơi những cảnh được diễn tả, thời điểm có lẽ vào khoảng năm 1080 (*cuộc chinh phục xảy ra vào năm 1066*). Tấm thảm này là một biên niên sử bằng tranh thuộc loại ta từng biết nơi nghệ thuật La Mã và Đông Phương cổ (như Cột Trụ của Trajan, tr.86, H.78) - câu truyện về một chiến dịch hành quân và chiến thắng. Nó kể lại câu truyện của mình một cách sống động lạ lùng, ở H.112 ta thấy, như các dòng chữ kể lại, Harold đã thề với Willam ra sao và ở H.113 nhà vua trở về Anh Quốc như thế nào. Không còn cách kể truyện nào rõ ràng hơn như ở đây - ta thấy William ngồi trên ngai quan sát Harold đang đặt tay trên thánh tích để tuyên thệ trung thành - chính lời thề này là cái cớ để William tuyên bố nước Anh thuộc về mình[2]. Tôi đặc biệt thích người đàn ông đứng trên bao lơn ở cảnh hai, kẻ đang đưa tay lên mắt để nhìn chiếc tàu của Harold tiến lại từ xa. Đôi cánh tay và các ngón tay của anh ta trông khá kỳ dị và mọi nhân vật trong truyện giống những hình nộm bé nhỏ kỳ lạ không được vẽ bằng sự vững vàng của các sử gia Assyria và La Mã. Khi nhà nghệ sĩ Trung Cổ thời kỳ này không có mẫu mã để mô phỏng, anh ta vẽ khá giống một đứa trẻ. Có lẽ ta sẽ mỉm

[2] Bị đắm tàu ngoài khơi Normandy năm 1064, Harold vua nước Anh bị giải đến trước mặt William, quận công xứ Normandy, và bị buộc phải đặc tay lên bàn thờ, thề ủng hộ William làm vua Anh quốc. Thật sự thì William là anh em chú bác với Edward vua nước Anh mới qua đời, và so với Harold thì ông có họ trực hệ, gần gũi với Edward hơn.

cười về điều này, nhưng chắc chắn không dễ gì làm được điều anh ta đã làm. Anh ta kể lại bản anh hùng ca với chừng ấy phương tiện ít ỏi và với bằng ấy tập trung vào những gì anh ta coi là quan trọng, thế mà hiệu quả sau cùng lại dễ nhớ hơn những tường thuật tại chỗ do các phóng viên chiến trường và các nhà làm phim tài liệu của ta.

114. *Một tu sĩ (Thầy Rufillus) đang viết mẫu tự R* (chiếc bàn để màu và con dao nhíp bên cạnh). Trong một thủ bản đầu thế kỷ mười ba. Trước đây để tại Thư Viện Sigmarigen

9. Giáo Hội chiến đấu
Thế kỷ thứ mười hai



115. *Một nhà thờ kiểu Romanesque*: di tích còn lại của Nhà Thờ Dòng Benedict ở Murbach, Alsace. Xây khoảng 1160

Ngày tháng là những cái móc cần thiết trên đó ta treo tấm thảm lịch sử, và vì ai cũng nhớ thời điểm 1066, khi người Norman chinh phục Anh Quốc, nên có thể coi đó là một cột mốc thuận lợi. Không một kiến trúc nào còn tồn tại nguyên vẹn kể từ thời của người Saxon, và có rất ít nhà thờ xây dựng trước thời điểm đó còn sót lại ở Âu Châu. Nhưng người Norman khi đổ bộ lên Anh Quốc đã đem theo một kiểu kiến trúc mới, vốn đã định hình nội trong thế hệ của họ ở Normandy và những nơi khác. Các giám mục và giới quí tộc chẳng bao lâu bắt đầu khẳng định quyền lực của mình bằng cách xây dựng các tu viện và đại giáo đường. Phong cách kiến trúc

của những tòa nhà này được gọi là kiểu Norman ở Anh Quốc, và kiểu La Mã[3] ở phần Đại Lục Châu Âu. Nó thịnh hành suốt hơn một thế kỷ sau cuộc xâm lăng của người Norman.
Ngày nay không dễ gì hình dung được tầm quan trọng của một ngôi nhà thờ đối với người dân thời đó. Ta chỉ còn thấp thoáng gặp thấy bóng dáng của nét xưa ấy nơi một vài làng mạc cổ kính miền quê. Thánh đường thuở ấy là tòa nhà bằng đá duy nhất trong vùng, là kiến trúc to tát duy nhất trong chu vi nhiều dặm, và tháp chuông của nó là một cột mốc cho mọi kẻ đi đến từ xa. Vào ngày chủ nhật, và trong những giờ kinh lễ, toàn bộ cư dân trong vùng có thể gặp nhau ở đó. Sự tương phản giữa tòa nhà đồ sộ với những bức họa, những bức chạm khắc của nó và những nơi ở tầm thường cũ kỹ của những người dân này hẳn là hết sức lớn lao. Nên không lạ gì khi cả cộng đồng đều quan tâm tới việc xây cất những ngôi nhà thờ này và tự hào về các trang hoàng của nó. Ngay cả khi xét theo quan điểm kinh tế, việc xây dựng một đại giáo đường, kéo dài nhiều năm, chắc chắn biến đổi bộ mặt của cả một đô thị. Việc khai thác và chuyên chở đá, dựng các giàn giáo thích hợp, tuyển dụng thợ thuyền du cư, những kẻ mang đến những câu truyện của các miền đất xa xôi, tất cả những điều này thật sự là một biến cố trong những ngày tháng xa xưa ấy.
Thời Trung Cổ tuyệt không xóa bỏ ký ức về những ngôi nhà thờ đầu tiên, những basilica, và những kiểu dáng người La Mã đã sử dụng cho việc xây cất. Phần thiết kế cơ bản vẫn như vậy – một gian giữa dẫn tới cung thánh hay chỗ của ca đoàn, và hai hoặc bốn gian cạnh. Đôi khi người ta thêm thắt một số điều để làm phong phú thiết kế đơn giản này. Vài kiến trúc sư thích xây nhà theo hình thập tự, và như thế họ thêm vào một gian cắt ngang giữa ca đoàn và gian chính (transept), kéo dài thành hai tay của thập tự. Những ngôi nhà thờ kiểu Norman hay kiểu La Mã này cho ta một ấn tượng tổng quát rất khác với những basilica xưa cũ. Nơi những basilica đầu tiên, các cột trụ chống đỡ những 'mảng trang trí' (entablatures) thẳng tắp. Còn ở những nhà thờ kiểu Norman hay La Mã, ta thường thấy những vòng cung tròn tựa trên những cây cột khổng lồ. Những ngôi giáo đường này, cả bên trong lẫn bên ngoài, tạo nên cái ấn tượng về một sức mạnh vô bờ. Có ít trang trí, cửa sổ cũng ít, nhưng các tháp chuông và những bức tường liền lạc kiên cố làm ta nhớ lại những pháo đài thời Trung Cổ (H.115). Những chồng đá mạnh mẽ và gần như thách thức này, được Giáo Hội dựng lên trong những miền đất mà nông dân và binh lính chỉ vừa mới theo đạo, như muốn nói lên chính cái ý tưởng về Giáo Hội chiến đấu - cái ý tưởng rằng ngay trên trần thế này, nhiệm vụ của Giáo Hội là chiến đấu với những thế lực của bóng tối cho tới giờ chiến thắng bừng lên trong ngày chung thẩm.
Mọi kiến trúc sư giỏi đều quan tâm đến việc tạo cho những ngôi nhà thờ uy nghiêm này một mái vòm xứng đáng bằng đá. Những mái vòm bằng cây gỗ của các basilica trông thiếu vẻ cao trọng, và nguy hiểm vì dễ cháy. Nghệ thuật xây vòm của người La Mã cho những tòa nhà lớn như thế đòi hỏi những hiểu biết và tính toán kỹ thuật mà phần lớn đã thất truyền. Do đó thế kỷ mười một và mười hai trở nên một thời kỳ thử nghiệm không ngừng. Cất một mái vòm trên toàn bộ chiều rộng của gian giữa không phải là chuyện nhỏ. Giải pháp đơn giản nhất có lẽ là sử dụng phương pháp bắc cầu qua sông. Những cây cột rất lớn được dựng lên ở cả hai bên để nâng các nhịp cầu. Nhưng rõ ràng là một mái vòm loại này phải được liên kết rất chắc chắn nếu không muốn bị sụp vì sức nặng khủng khiếp của những khối đá cần thiết. Để chịu được gánh nặng khổng lồ này, các bức tường và cột trụ phải vững chãi hơn. Người ta cần đến những khối đá khổng lồ cho các mái vòm 'dạng phễu' đầu tiên này.

[3] Kiểu La Mã (Romanesque): lối kiến trúc ở Âu Châu thế kỷ 11 và 12, dựa theo phong cách kiến trúc La mã, với những đặc điểm như vòm và cung tròn, tường lớn và dày, các gian phụ trong nội điện…

116. Ngôi nhà thờ của một thành phố thời Trung Cổ: *Nhà Thờ Chánh Tòa Tournai (Bỉ).* Gian giữa được hoàn tất năm 1171, các tháp chuông có lẽ vào năm 1213

Các kiến trúc sư Norman do đó đã thử một cách khác. Họ thấy không cần thiết phải làm cho toàn bộ mái nhà ra nặng nề như thế. Chỉ cần một số khung vòm chắc chắn và lấp đầy các khoảng cách bằng những vật liệu nhẹ hơn. Phương pháp tối ưu để thực hiện điều này là bắc các khung vòm hay 'xương sườn' theo hình chữ thập chéo giữa các cột trụ và rồi lấp đầy những phần tam giác giữa chúng. Có thể truy tìm dấu vết của ý tưởng này, mà chẳng bao lâu sẽ cách mạng hóa ngành xây dựng, lên tới thời của đại giáo đường kiểu Norman ở Durham, dù nhà kiến trúc đã thiết kế 'vòm-xương sườn' đầu tiên cho nội điện vĩ đại của nó (H.117), sau cuộc Chinh phục, khó lòng biết được những khả năng kỹ thuật của phương pháp này.

117. Nội điện kiểu Norman: *Nhà Thờ Chính Tòa Durham*. Xây giữa 1093 và 1128 (mái vòm được hoàn tất muộn hơn bản vẽ gốc)

Chính ở Pháp Quốc, những ngôi nhà thờ kiểu La Mã đã bắt đầu được trang hoàng bằng các tượng điêu khắc, dù ở đây một lần nữa từ 'trang hoàng' lại dễ gây ngộ nhận. Mọi thứ của ngôi nhà thờ đều có chức năng riêng của nó và diễn tả một ý tưởng nhất định liên hệ tới giáo huấn của Giáo hội. Chiếc cổng của Giáo Đường Thánh Trophime ở Arles miền nam nước Pháp, cuối thế kỷ mươi hai, là một trong những ví dụ hoàn hảo nhất cho kiểu kiến trúc này (các H.118-119). Hình dáng của nó gợi lại nguyên tắc của các khải hoàn môn La Mã (tr.83, H.75). Trong khoảng trống bên trên đà ngang - gọi là tympanum - ta thấy Đức Kitô ngự trong vinh quang của Ngài, vây quanh là các biểu tượng của bốn Tác Giả Phúc Âm. Những biểu tượng này, con

sư tử cho Thánh Mark, thiên thần cho Thánh Matthew, bò đực cho Thánh Luke và phượng hoàng cho Thánh John được lấy từ Kinh Thánh. Trong Cựu Ước ta đọc thấy thị kiến của tiên tri Ezekiel (Ezek. i, 4-12), trong đó ông diễn tả chiếc ngai của Thiên Chúa, được khiêng bởi bốn sinh vật có đầu người, sư tử, bò đực và phượng hoàng.

118-119. *Mặt tiền Nhà Thờ Thánh Trophime ở Arles (miền nam nước Pháp).* Khoảng 1180

Các thần học gia của Kitô Giáo nghĩ rằng những sinh vật khiêng chiếc ngai của Chúa biểu thị cho bốn thánh ký, và như thế là một chủ đề thích hợp cho lối vào nhà thờ. Trên đà cửa bên dưới, ta thấy hình mười hai vị tông đồ đang ngồi, và bên trái Đức Kitô là một dãy những hình người trần truồng bị xiềng xích - những linh hồn hư mất đang bị lôi xuống hỏa ngục - trong khi đó bên phải Đức Kitô là những kẻ được chúc phúc, mặt họ quay về phía Ngài trong hạnh phúc vĩnh cữu. Bên dưới là chân dung nghiêm nghị của các thánh, mỗi vị với huy hiệu của mình, nhắc nhở tín hữu về những người có thể can thiệp cho họ khi linh hồn họ đứng trước vị Thẩm Phán tối cao. Và như thế, những điều Giáo Hội dạy về mục đích sau cùng của đời ta được diễn tả nơi những tượng điêu khắc này trên cánh cửa nhà thờ. Những hình ảnh này sống mãi trong tâm trí cư dân địa phương, và hùng hồn còn hơn cả những bài giảng. Một thi sĩ người Pháp vào cuối thời Trung cổ, Francois Villon, đã kể về hiệu quả này trong những vần thơ cảm động ông viết tặng mẹ mình:

Tôi là người phụ nữ nghèo nàn và già nua,
Hoàn toàn dốt nát, tôi không biết đọc
Ở nhà thờ trong làng họ chỉ cho tôi thấy
Bức tranh Thiên Đàng với những cây thụ cầm
Và Hoả Ngục với những linh hồn đời đời bị nấu nung,
Một bức tranh làm tôi vui, bức kia làm tôi lo sợ ...

Ta đừng mong những bức tượng như thế sẽ tự nhiên, duyên dáng và sáng sủa như các tác phẩm cổ điển. Nhưng chúng gây nhiều ấn tượng hơn vì vẻ trang nghiêm hùng vĩ của chúng. Chỉ nhìn qua ta cũng có thể dễ dàng nhận ra nội dung được diễn tả, và chúng thật xứng hợp với sự đồ sộ

của toà nhà (H.119).

120. *Chân nến ở Gloucester*. Bằng kim loại mạ vàng, được làm cho Nhà Thờ Chánh tòa Gloucester, giữa 1104 và 1113. London, Bảo Tàng Victoria và Albert

Mọi chi tiết bên trong nhà thờ cũng được trù tính cẩn trọng y thế để thích hợp với mục đích và thông điệp của nó. H. 120 là một chân nến được làm cho Nhà Thờ Chánh Tòa Gloucester khoảng năm 1110. Nó được tạo hình bằng những quái vật và rồng rắn đan bện vào nhau, làm ta nhớ lại những tác phẩm của thời Trung Cổ (tr.115, H.104; tr.116, H.105). Nhưng bây giờ những hình dạng kỳ dị này đã có một ý nghĩa xác định. Một dòng chữ La Tinh khắc quanh đĩa

nến đại ý nói rằng: '*Chân nến này là tác phẩm của nhân đức - với ánh sáng của mình, nó truyền bá giáo lý để con người không bị phủ vây trong bóng tối của các nết xấu.*' Và thật vậy, khi đưa mắt nhìn xuyên qua khu rừng rậm những sinh vật kỳ quái, ta lại tìm thấy (quanh núm giữa) biểu tượng của các tác giả sách Phúc Âm - những người đại diện cho giáo lý, và cả những hình người trần trụi. Giống như *Laocoön* và các con trai (tr.75, H.68), họ bị rắn và quái thú tấn công; nhưng cuộc chiến đấu của họ không tuyệt vọng. Chính 'Ánh Sáng chiếu soi trong tăm tối' sẽ giúp họ chiến thắng quyền lực của sự ác.

121. REINER VAN HUY: *Bể nước thánh bằng đồng,* Nhà Thờ Thánh Bartholomew, Liège (Bỉ). Giữa 1107 và 1118

Một bể đựng nước thánh trong một giáo đường ở Liège (Bỉ), thực hiện khoảng 1113, cho một ví dụ khác về vai trò cố vấn của các thần học gia trong lãnh vực nghệ thuật (H.121). Được làm bằng đồng, trên bức chạm nổi ở giữa nó diễn tả Lễ Rửa Tội của Đức Kitô-chủ đề thích hợp nhất cho một bể chứa nước thánh. Có những hàng chữ khắc bằng tiếng La Tinh giải thích ý nghĩa của mỗi hình tượng. Thí dụ, ta đọc thấy dòng chữ 'Angelis ministrantes' (các thiên thần phục vụ) trên hai nhân vật đang đợi trên bờ sông Jordan để đón Đức Kitô. Nhưng không phải chỉ những chi tiết mới được gán cho những ý nghĩa riêng nhờ các dòng chữ chú thích. Toàn bộ bể nước thánh cũng được đặt cho một ý nghĩa như thế. Ngay hình tượng những con bò làm bệ cho bể nước cũng không ở đó chỉ để làm vật trang sức hay trang trí. Ta đọc trong Kinh Thánh (Sử Ký, quyển 2, iv) rằng Vua Solomon đã thuê một nghệ nhân tài ba, một chuyên gia lỗi lạc về nghề đúc đồng từ Thành Tyre xứ Phoenicia. Trong số những vật ông ta đã làm cho Đền Thờ Jerusalem, Kinh Thánh tả rằng:

Một vạc đồng mười cubit[4] *từ mép này tới mép kia, chu vi hình tròn.... Nó đứng trên mười hai*

[4] Đơn vị đo lường thời cổ, khoảng 18-22 inch hoặc 45.4-55.5 cm.

con bò đực, ba con nhìn về hướng bắc, ba con nhìn về hướng tây, và ba con nhìn về hướng nam, và ba con nhìn về hướng đông: và chiếc vạc được đặt trên chúng, và tất cả phần thân sau của chúng đều quay vào trong.

Và rồi nghệ nhân tỉnh Liège, một chuyên gia khác về nghề đúc đồng, hai ngàn năm sau thời Solomon đã được yêu cầu làm theo chính mẫu mã này.

Các hình dạng được nhà nghệ sĩ dùng để diễn tả hình ảnh của Đức Kitô, của các thiên thần và Thánh John, trông tự nhiên hơn, đồng thời điềm tĩnh và oai nghi hơn những hình dạng trên cánh cửa đồng của Nhà Thờ Hildesheim (tr.122, H.111). Ta nên nhớ rằng thế kỷ mười hai là thế kỷ của những cuộc Thập Tự Chinh. Đương nhiên có nhiều tiếp xúc hơn trước với nền nghệ thuật Byzantium, và nhiều nghệ sĩ thế kỷ mười hai đã cố gắng mô phỏng hay ganh đua với những ảnh tượng tôn giáo uy nghiêm của Giáo Hội Đông Phương (các tr.99-100, các H.88, 89).

Thật ra nghệ thuật Âu Châu chưa thời nào đã tiếp cận các ý tưởng của loại nghệ thuật Đông Phương này sâu sát hơn thời cực thịnh của phong cách La Mã. Ta đã thấy bố cục trang nghiêm và cứng cỏi của các tượng điêu khắc ở Arles (các H.118-119), và cũng tinh thần ấy nơi nhiều bản viết tay có minh họa ở thế kỷ mười hai. Chẳng hạn như biến cố Truyền Tin ở H.122. Trông nó bất động và cứng nhắc gần như một bức chạm nổi Ai Cập. Đức Trinh Nữ được nhìn từ phía trước, hai tay người đưa lên trong nỗi ngạc nhiên, trong khi chim bồ câu của Thần Linh Chúa ngự xuống trên người. Vị thiên thần được nhìn theo bán diện, tay phải đưa ra với một cử chỉ mà trong nghệ thuật Trung Cổ có nghĩa là đang nói. Nếu mong đợi một hình ảnh sinh động của cảnh vật khi nhìn vào một trang sách như thế, chắc chắn ta sẽ bực bội. Nhưng nếu một lần nữa ta nhớ rằng nhà họa sĩ đã không quan tâm đến việc sao chép các dáng vẻ thiên nhiên cho bằng phối hợp những biểu tượng cổ truyền của tôn giáo, là tất cả những gì ông ta cần để minh họa mầu nhiệm Truyền Tin, ta sẽ không còn thấy thiếu những điều ông ta không bao giờ dự tính trao tặng chúng ta.

122. *Truyền Tin*. Trong một sách Phúc Âm viết tay ở Swabia (Đức), khoảng 1150. Stuttgart, Thư Viện Quốc Qia

Bởi ta phải hiểu rằng những khả năng vô cùng lớn lao đã mở ra trước mặt các nghệ sĩ này ngay khi họ từ bỏ cái tham vọng diễn tả sự vật y như ta thấy chúng. H.123 là một trang trong quyển lịch dùng ở một tu viện tại Đức Quốc- Nó đánh dấu những ngày lễ chính thức của các vị thánh được mừng kính trong tháng Mười, nhưng, khác với các quyển lịch của ta, nó đánh dấu cả bằng chữ viết lẫn hình ảnh. Ở giữa, dưới các vòm cung, là Thánh Willimarus linh mục và Thánh Gall với pháp trượng giám mục của ngài cùng người bạn đồng hành đang manh hành lý cho nhà truyền giáo phiêu lưu. Những bức tranh kỳ lạ ở trên và dưới minh họa câu truyện về hai cuộc tử đạo được tưởng nhớ vào tháng Mười. Trong những thời sau này, khi nghệ thuật đã trở lại với lối trình bày thiên nhiên một cách tỉ mỉ, những cảnh tàn ác như thế thường được vẽ với

quá nhiều chi tiết ghê rợn. Nhà họa sĩ của chúng ta đã có thể tránh được điều này. Để kể lại với ta truyện Thánh Gereon và các bạn bị chém đầu và đầu bị ném xuống giếng, anh ta đã sắp xếp ngăn nắp các thân hình cụt đầu trong một vòng tròn quanh hình vẽ cái giếng. Thánh Nữ Ursula, theo truyền thuyết đã bị sát hại cùng với mười một ngàn trinh nữ của ngài bởi những kẻ vô đạo, đang ngồi trên ngai giữa những kẻ theo ngài. Một tên mọi xấu xí cầm cung tên và một người đàn ông đang vung gươm được đặt ngoài khung hình và đang nhắm vào vị thánh. Chúng ta có thể hiểu được câu truyện mà không cần phải hình dung nó. Và vì nhà nghệ sĩ đã có thể loại bỏ không cần đến những ảo cảnh và những hành động bi tráng nên anh ta có thể bố cục các nhân vật của mình theo những hình thế trang trí thuần túy. Hội họa thật sự đã bắt đầu trở thành một kiểu chữ viết bằng hình ảnh; nhưng khi quay về với những phương pháp diễn tả càng được đơn giản hóa như thế, nhà nghệ sĩ thời Trung Cổ càng được tự do để thử nghiệm những hình thức phối hợp phức tạp hơn. Không có những phương pháp này có lẽ đã không bao giờ có thể diễn dịch các giáo huấn của Giáo Hội thành hình ảnh.

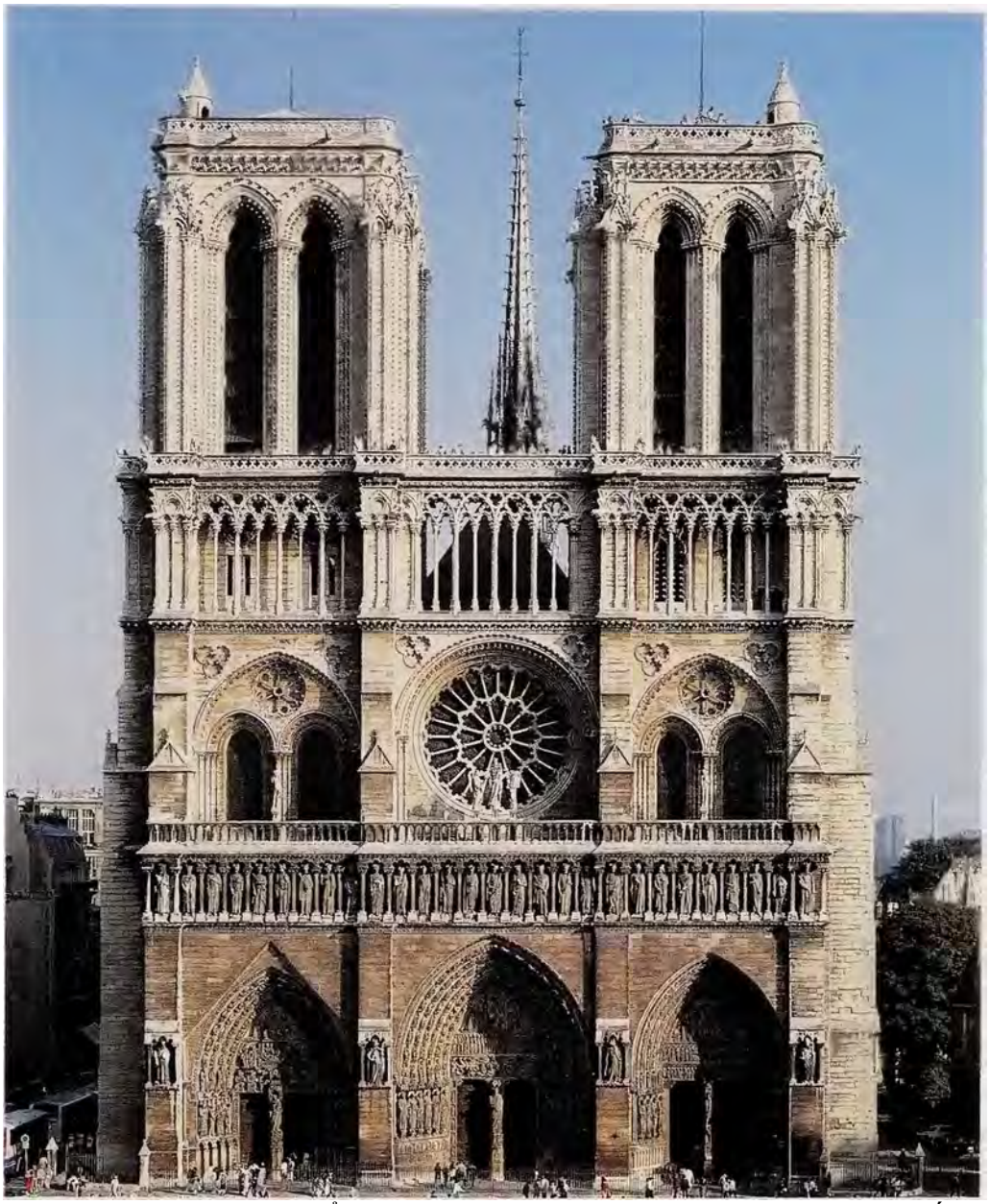
123. *Các thánh Gereon, Willimarus, Gall và cuộc tuẫn đạo của Thánh Nữ Ursula cùng 11.000 trinh nữ của ngài*. Trong một quyển lịch viết tay, thực hiện giữa 1137 và 1147. Stuttgart, Thư Viện Quốc Gia

124. *Con cá nhả tiên tri Jonah lên đất cạn*. Họa tiết trên một cửa sổ kính màu của Nhà Thờ Chánh Tòa Cologne. Khoảng 1280

Với hình thể ra sao thì với màu sắc cũng thế. Khi các họa sĩ không còn thấy bị ép buộc phải nghiên cứu và mô phỏng các sắc độ đậm nhạt, sáng tối nơi thiên nhiên, họ được tự do chọn lựa bất kỳ màu nào họ thích. Màu vàng rực rỡ và màu lam sáng ngời nơi những tác phẩm của nghề kim hoàn, những màu sắc mạnh bạo của tranh ảnh nơi sách vở, màu đỏ rực và màu lục thẫm của những ô cửa kính màu (H.124) cho thấy những bậc thầy này đã sử dụng sự độc lập của họ đối với thiên nhiên một cách hiệu quả. Chính sự tự do thoát khỏi cái nhu cầu mô phỏng thế giới tự nhiên đã cho họ khả năng diễn đạt thế giới siêu nhiên.

125. *Các họa sĩ đang vẽ trên một bản viết tay và một pa-nô.* Trong cuốn sách dạy vẽ hoa văn ở Tu Viện Reun, thực hiện khoảng 1200. Viena, Thư Viện Quốc Gia

10. Giáo Hội khải hoàn
Thế kỷ mười ba



126. Một nhà thờ chính tòa kiểu Gothic: *Nhà thờ Đức Bà Paris.* Xây từ 1163 đến 1250

Chúng ta vừa so sánh nghệ thuật của phong cách La Mã (Romanesque) với nghệ thuật Byzantium và với cả nghệ thuật Đông Phương cổ. Nhưng nghệ thuật Tây Phương luôn khác biệt sâu sắc với Đông Phương về một phương diện, ở Đông Phương, các phong cách nghệ thuật này đã tồn tại suốt hàng ngàn năm, và dường như chẳng hề có một lý do nào khiến chúng phải thay đổi. Tây Phương chưa bao giờ biết đến sự bất động như thế. Không ngơi nghỉ, nó luôn lần mò tìm kiếm những giải pháp mới và những tư tưởng mới. Ngay phong cách La Mã cũng không tồn tại quá thế kỷ mười hai. Các nghệ sĩ thời đó đã phải chật vật mới có thể đặt mái vòm cho các nhà thờ và bố trí các bức tượng theo cách thế mới lạ và uy nghiêm. Trong khi ấy, từ miền bắc nước Pháp xuất hiện một phong cách mới, kiểu Gothic, khiến cho tất cả các nhà thờ kiểu Norman và La Mã trở nên xấu xí lỗi thời. Tuy lúc đầu chỉ được coi là một khám phá kỹ thuật,

nó ngày càng trở nên quan trọng vì tỏ ra có hiệu quả. Nó cho thấy phương pháp xây vòm bằng những vòng cung chéo chữ thập có thể được khai triển vững chắc hơn nhiều và đáp ứng những mục tiêu lớn lao hơn nhiều, vượt quá sự mong ước của các kiến trúc sư Norman. Thật ra các cây cột đủ sức mang các vòng cung kết vòm và những khối đá đặt giữa các vòng cung ấy để lấp các khoảng trống, như vậy mọi bức tường đồ sộ giữa các cây cột quả là thừa. Có thể dựng một loại giàn giáo bằng đá để giữ vững cả tòa nhà. Chỉ cần những cây cột mảnh dẻ và những 'xương sườn' nhỏ hẹp là đủ. Có thể loại bỏ mọi thứ ở giữa những cột trụ đó mà không bị nguy cơ giàn giáo sẽ sụp đổ. Thay vào những bức tường đá nặng nề, có thể đặt những cửa sổ lớn. Ý tưởng này trở thành khuôn mẫu để các kiến trúc sư xây các giáo đường gần giống với cách chúng ta dựng các nhà kiếng. Chỉ khác một điều là họ không có các khung thép hay sườn nhà bằng sắt - họ phải chế tạo chúng bằng đá, và điều này đòi hỏi rất nhiều tính toán chính xác. Nhưng một khi sự tính toán này đúng, người ta có thể xây một giáo đường theo kiểu hoàn toàn mới, một kiến trúc bằng đá và thủy tinh mà thế giới chưa bao giờ biết đến. Đây là ý tưởng chính của những đại giáo đường kiểu Gothic, cái ý tưởng đã phát triển ở hậu bán thế kỷ mười hai.

Dĩ nhiên chỉ một mình cái nguyên tắc những 'xương sườn' chéo chữ thập không đủ làm nên phong cách Gothic đầy tính cách mạng này. cần có một số phát kiến kỹ thuật khác để phép lạ xảy ra. Chẳng hạn như những hình cung tròn kiểu La Mã không phù hợp cho các mục tiêu của các nhà xây dựng Gothic. Lý do là: nếu tôi được giao nhiệm vụ bắc cầu nối khoảng cách giữa hai cây cột bằng một cung bán nguyệt, thời chỉ có một cách duy nhất để thực hiện điều đó. Khung vòm sẽ luôn vươn tới một chiều cao nhất định, không hơn không kém. Nếu muốn vươn cao hơn, tôi phải làm cho vòm cung dốc hơn. Trường hợp này, tốt nhất là không dùng cung tròn mà nên ráp hai đoạn hình cung với nhau. Đó là kiểu cung nhọn. Lợi điểm lớn là có thể thay đổi nó theo ý muốn, bẹt hơn hay nhọn hơn tùy theo đòi hỏi của tòa nhà.

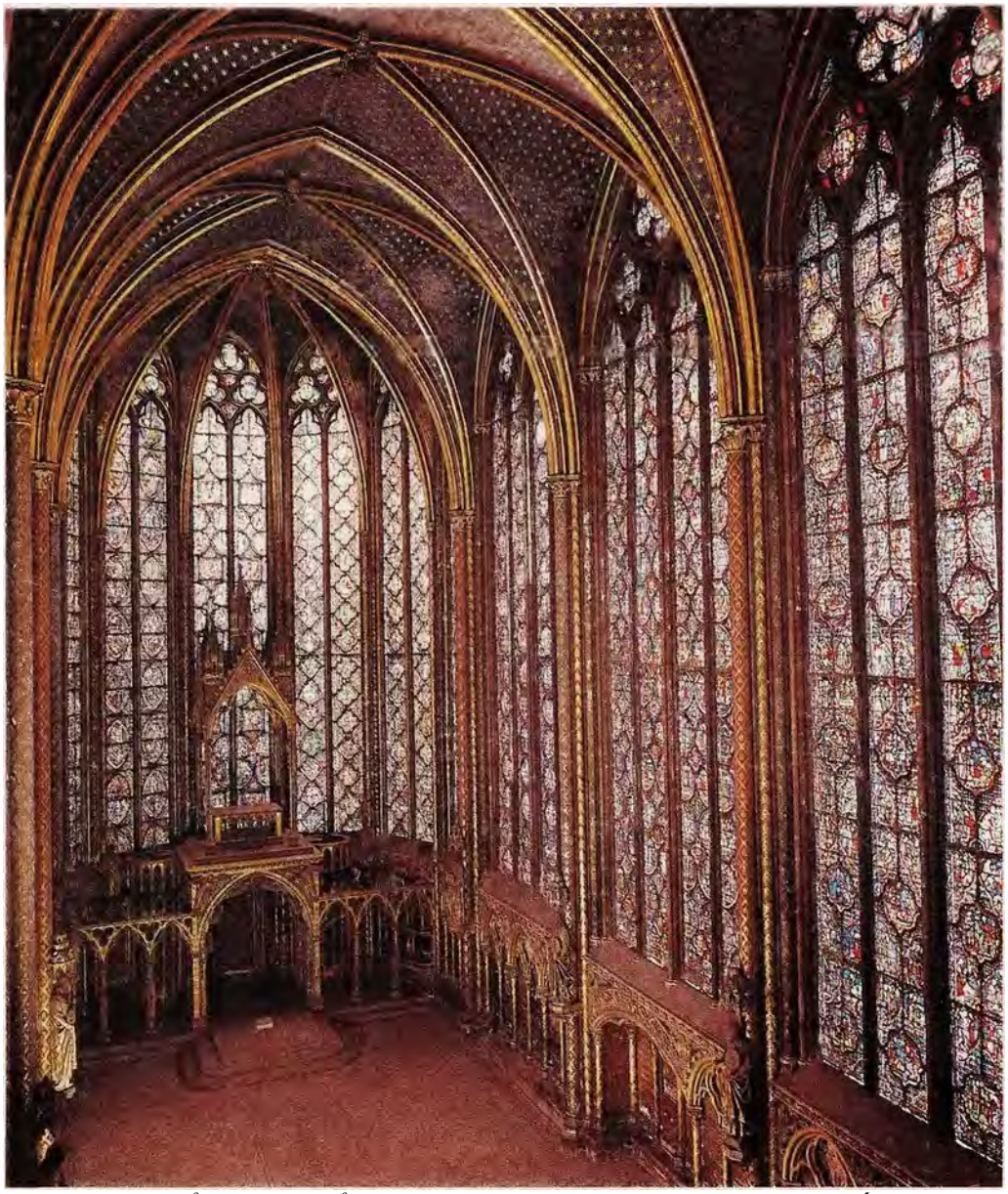
Thêm một điều nữa cần được xem xét. Những khối đá nặng của vòm cung không chỉ đè xuống dưới mà còn đè sang cả hai bên, rất giống một cây cung được kéo căng. Ở đây dù vòm cung nhọn là một cải tiến so với vòm cung tròn, chỉ mình các cây cột không đủ sức chống chịu sức ép dồn ra phía ngoài như thế, cần có những bộ khung kiên cố để giữ nguyên dạng của cả tòa nhà. Với những mái vòm của các gian cạnh, điều này không khó lắm. Có thể xây các cột áp tường ở bên ngoài. Nhưng với gian chính cao hơn thì sao? Nó phải được giữ nguyên dạng từ bên ngoài, ngang qua trên mái của các gian cạnh. Để thực hiện điều này, các nhà xây dựng đã phải tạo ra những 'cột bay'[5]. Dạng cột này hoàn tất sự củng cố cho khung vòm kiểu Gothic. Một giáo đường kiểu Gothic như được treo giữa những cấu trúc bằng đá mỏng manh này, chẳng khác chiếc bánh xe đạp được giữ nguyên dạng nhờ những cây căm mảnh dẻ của nó. Chính sự phân bổ đều đặn sức nặng của toà nhà khiến người ta có thể giảm bớt càng lúc càng nhiều các vật liệu kiến tạo cần thiết mà không gây nguy hại cho sự kiên cố của tổng thể.

---

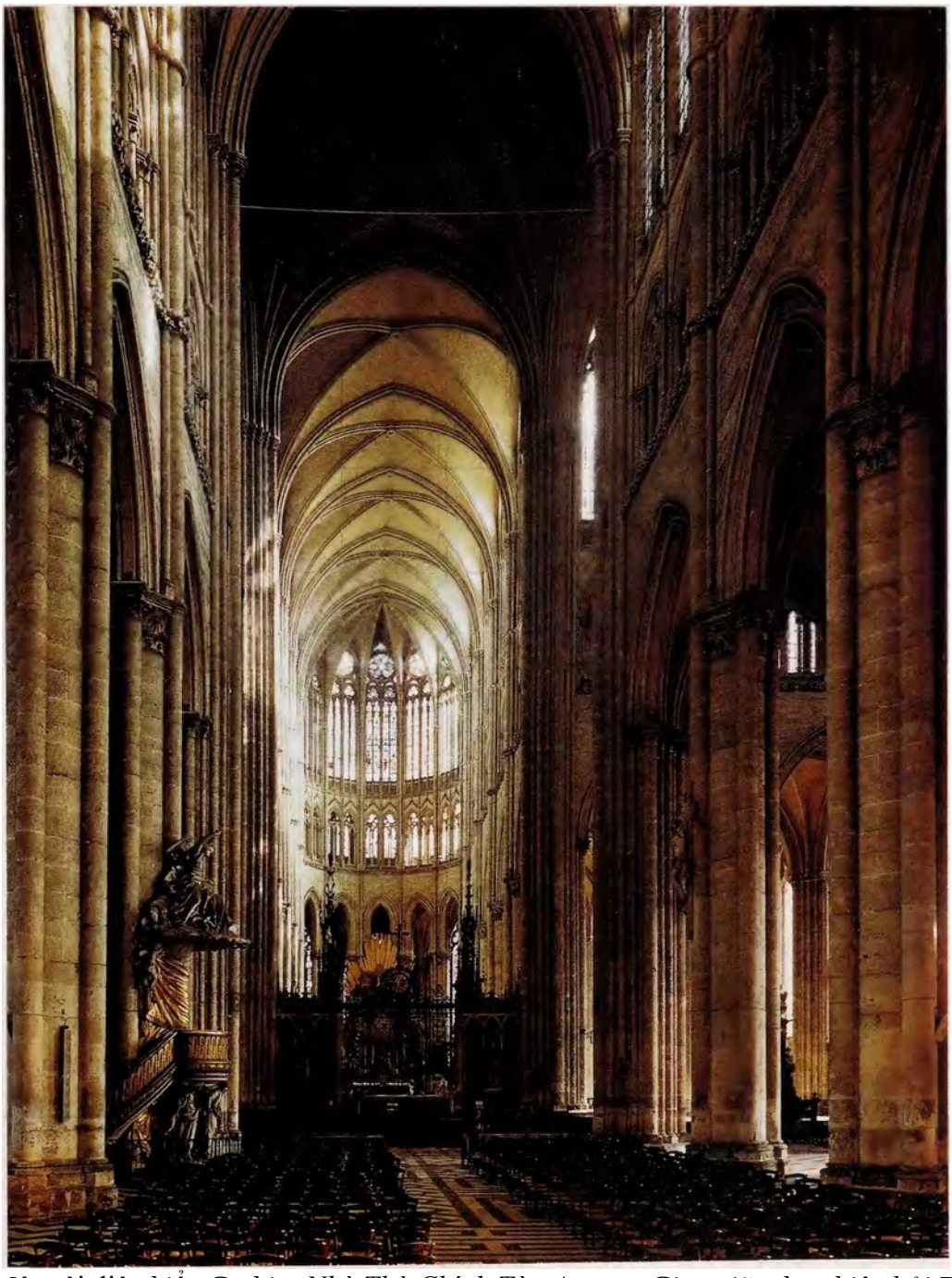
[5] 'Flying buttresses', gọi thế vì chúng như vươn lên, bay qua nóc gian cạnh để chống chịu sức nặng của mái- vòm gian giữa đang dồn ra phía ngoài.

127. *Nhà thờ Đức Bà Paris nhìn từ trên cao* (xem H126), cho thấy lối kiến trúc dạng chữ thập và các ‘cột bay’

Tuy nhiên, ta sẽ sai lầm nếu chỉ coi những ngôi giáo đường này là các kỳ công của ngành xây dựng. Nhà nghệ sĩ đã bảo đảm để ta có thể cảm nhận và thưởng ngoạn các thiết kế táo bạo của chúng. Nhìn vào một ngôi đền kiểu Doric (tr.46, H.45), ta cảm được chức năng của những dãy cột gánh chịu sức nặng của mái đền nằm ngang. Đứng bên trong một đại giáo đường kiểu Gothic (H.129), ta hiểu được sự tương tác phức tạp giữa thế đẩy và kéo đã giữ chặt vòm cung cao vút ở vị trí của nó. Không hề thấy những bức tường trống trải và những cây cột khổng lồ. Toàn thể nội điện như được dệt từ những thân cột và khung sườn mảnh mai, một mạng lưới bọc lấy vòm trần, và chạy xuống dọc theo các bức tường của gian giữa để được gom lại bởi các cột trụ hợp thành từ một bó các cột đá nhỏ. Ngay các cửa sổ cũng phủ đầy những đường nét đan kết vào nhau như thế (gọi là *tracery,* một kiểu trang trí cửa sổ Gothic) (H.128).



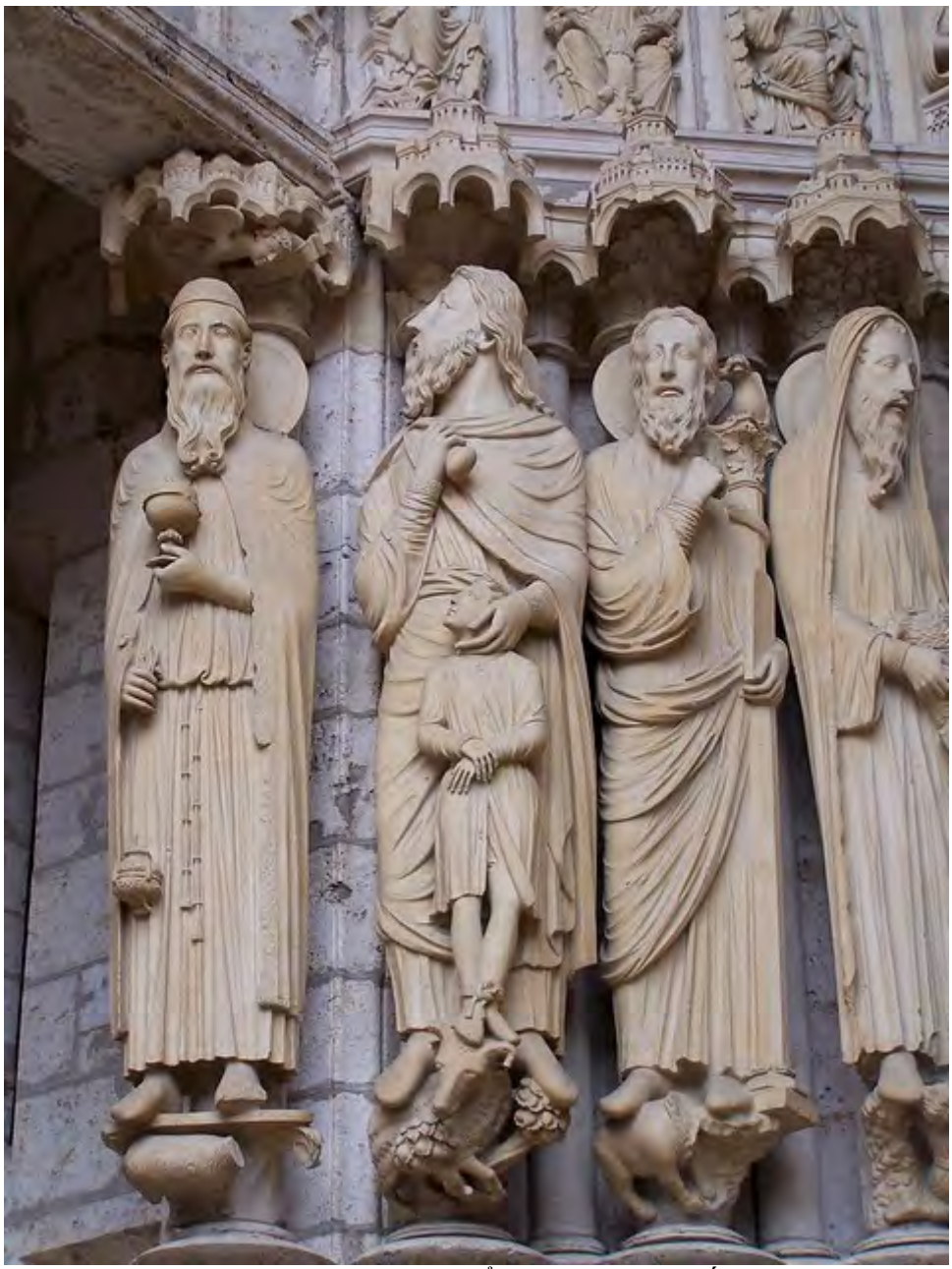
128. *Các cửa sổ nhà thờ kiểu Gothic*: Sainte-Chappelle, Pasis, hoàn tất năm 1250



129. Một nội điện kiểu Gothic: *Nhà Thờ Chính Tòa Amiens.* Gian giữa thực hiện bởi Robert de Luzarches, 1218-36, cung thánh hoàn tất năm 1247

Những nhà thờ chính tòa - giáo đường riêng của các giám mục (cathera: ngai toà của giám mục) - ở cuối thế kỷ mười hai và đầu thế kỷ mười ba đa số được trù định với một tầm mức tráng lệ và táo bạo đến độ ít có nhà thờ nào được hoàn tất chính xác như đã dự tính. Nhưng dù thế, và sau bao đổi thay theo thời gian, vẫn còn đó cái kinh nghiệm không thể quên khi bước vào những nội điện mênh mông này: các chiều kích của chúng như khiến những gì thuộc về con người bỗng nhỏ bé lại. Khó mà đoán được cái ấn tượng các toà nhà này hẳn đã gây ra cho những người chỉ biết đến các kiến trúc dữ dội và nặng nề kiểu La Mã. Các nhà thờ kiểu cũ ấy, với uy quyền và sức mạnh của chúng, đã nói được đôi điều về 'Giáo Hội chiến đấu', một giáo hội luôn che chở con người trước sức tấn công của cái ác. Còn các đại giáo đường mới cho tín hữu thấy thấp thoáng một thế giới khác. Hẳn họ đã từng nghe các bài giảng và thánh ca nói về

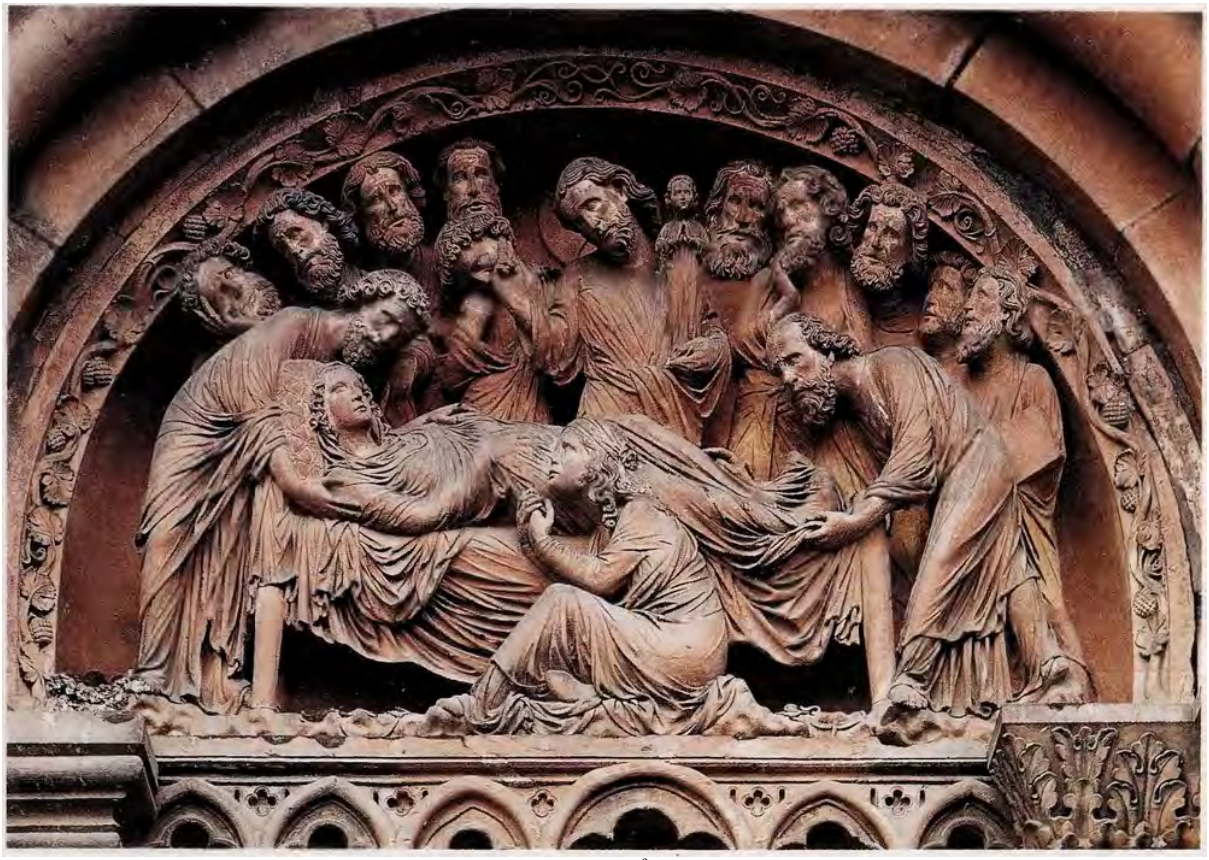
Thành Jerusalem Thiên Quốc, với các cổng thành bằng ngọc quý, với châu báu vô giá, với đường phố lát vàng ròng và thủy tinh trong suốt (Khải Huyền, xxi). Bây giờ thị kiến này đã từ trời giáng hạ trần gian. Các bức tường của những toà nhà này không lạnh lẽo và dễ sợ. Chúng được làm bằng kính màu sáng như hồng ngọc và bích ngọc (tr. 135, H. 124). Các cột trụ, khung sườn và ô cửa sổ lấp lánh ánh vàng. Mọi thứ nặng nề, phàm tục hay tầm thường đều bị loại bỏ. Người tín hữu khi chìm đắm vào tất cả vẻ đẹp này có thể cảm thấy mình đã tiếp cận gần gũi hơn với những điều huyền nhiệm của một thế giới mà vật chất không thể chạm tới.
Cả khi nhìn từ xa, các kiến trúc phi thường này như cũng loan truyền vinh quang thiên đàng. Hoàn hảo nhất trong tất cả các kiến trúc ấy có lẽ là mặt tiền Nhà Thờ Đức Bà Paris (H.126). Các lối vào và các cửa sổ được sắp đặt rõ ràng và thoải mái biết bao, những nét đan kết mềm mại và duyên dáng biết chừng nào ở các ô cửa sổ hành lang, tất cả như làm ta quên đi sức nặng của chồng đá này, và cả khối kiến trúc như bay lên trước mắt ta tựa hồ một ảo ảnh.



130. *Melchisedek, Abraham và Moses*. Trên cổng ở cánh phía bắc của Nhà Thờ Chính Tòa Chartres. Có lẽ khởi công năm 1194

Ta cũng cảm thấy tương tự về sự nhẹ nhàng và vô trọng lượng của những bức tượng điêu khắc ở hai bên các lối ra vào, trông như các đạo binh từ trời xuống. Trong khi các tượng thánh của bậc thầy ở Arles (tr.129, H.119), thuộc phong cách La Mã, trông như những cây cột cứng nhắc được gắn chặt vào sườn của toà nhà, thì bậc thầy thực hiện cổng phía bắc của đại giáo đường kiểu Gothic ở Chartres (H.130) đã làm cho các tượng của mình trở nên sống động. Chúng dường như cử động và nhìn nhau một cách trang nghiêm, và những nếp y trang lượn sóng một lần nữa cho thấy có một cơ thể ở bên dưới. Mỗi bức tượng đều được làm dấu rõ ràng, và ai từng đọc Cựu Ước cũng có thể nhận diện được chúng. Ta dễ dàng nhận ra Abraham, ông già với đứa con trai Isaac bị trói, sắp sửa bị sát tế; Moses với những bia đá khắc mười Điều Răn và cây cột treo con rắn đồng ông đã dùng để cứu người Do Thái. Người đứng bên phải Abraham là Melchisedek, Vua Thành Salem, theo Thánh Kinh (Khởi Nguyên xiv, 18) là 'Tư Tế của Thiên Chúa tối cao', và đã 'đem bánh và rượu' đi đón rước Abraham sau một cuộc thắng trận của ông này. Do đó trong thần học Trung Cổ Melchisedek được coi là khuôn mẫu của hàng linh mục, những kẻ ban phát các bí tích, và đó là lý do khiến ông ta được đánh dấu bằng một chén ca-li-xê và bình xông hương dành cho chức vị linh mục. Theo cách này gần như mỗi bức tượng chen chúc ở các lối ra vào của các đại giáo đường Gothic đều được đánh dấu rõ ràng bằng một biểu tượng để tín hữu có thể hiểu và nghiền ngẫm ý nghĩa cũng như thông điệp của nó. Chúng cùng nhau thể hiện trọn vẹn các giáo huấn của Giáo Hội, tương tự các tác phẩm được bàn tới trong chương vừa rồi. Thế nhưng ta cảm thấy điêu khắc gia Gothic đã tiếp cận nhiệm vụ của mình với tinh thần mới. Đối với ông, các bức tượng này không chỉ là những biểu tượng thánh, những nhắc nhở trang trọng về chân lý đạo đức. Mỗi bức tượng còn là một nhân vật với quyền lợi riêng, với thái độ và vẻ đẹp khác hẳn các nhân vật bên cạnh, và in đậm một phẩm cách cá biệt.

Nhà Thờ Chính Toà Chartres hầu như vẫn thuộc về cuối thế kỷ mười hai. Sau năm 1200 nhiều đại giáo đường nguy nga và tân kỳ đã mọc lên ở Pháp và cả ở các nước láng giềng, ở Anh, Tây Ban Nha, và ở Rhineland thuộc Đức. Nhiều bậc thầy lúc này bận rộn với những công trình mới, trước đây đã từng trau dồi nghề nghiệp nhờ thực hiện những kiến trúc đầu tiên thuộc loại này, nhưng tất cả bọn họ vẫn cố thêm thắt gì đó vào các thành tựu của người đi trước.



131. *Phút lâm chung của Đức Trinh Nữ*. Trên cổng ở cánh phía nam cửa Đại Giáo Đường Strasbourg. Khoảng 1230

H.131, chụp ở đại giáo đường kiểu Gothic ở Strasbourg đầu thế kỷ mười ba, cho thấy một kỹ thuật mới của những điêu khắc gia Gothic này. Nó diễn tả phút lâm chung của Đức Mẹ Đồng Trinh. Mười hai tông đồ vây quanh giường của người, Thánh Mary Magdalene quỳ trước mặt người. Đức Kitô, ở giữa, đang đón nhận linh hồn Đức Trinh Nữ vào vòng tay Ngài. Ta thấy nhà nghệ sĩ vẫn băn khoăn giữ lại một chút gì đó của phép đối xứng trang nghiêm thuở đầu. Ta có thể hình dung rằng trước hết ông đã phác thảo cả nhóm nhân vật để sắp xếp đầu các tông đồ theo đường cung, hai vị ở hai đầu giường đôi xứng nhau, và chân dung Đức Kitô ở trung tâm. Nhưng ông không còn hài lòng với lối bố cục cân xứng đơn thuần như bậc thầy thế kỷ mười hai ở tr.134, H.123. Rõ ràng ông muốn thổi sự sống vào trong các hình tượng của mình. Ta có thể thấy vẻ buồn bã trên những khuôn mặt đẹp đẽ của các tông đồ, với những đôi chân mày nhíu lại và ánh nhìn khao khát. Ba vị đưa tay lên mặt, một cử chỉ cổ truyền diễn tả nỗi buồn đau. Khuôn mặt và hình ảnh của Thánh Nữ Mary Magdalene, người phủ phục cạnh giường và đang vặn vẹo đôi tay, còn diễn cảm hơn nữa. Thật kỳ diệu cái cách nhà nghệ sĩ tạo sự tương phản giữa vẻ mặt của Magdalene và vẻ êm đềm, hạnh phúc trên khuôn mặt Đức Trinh Nữ. Các nếp áo dợn sóng không còn là những lớp vỏ trống rỗng hay những đường xoắn chỉ để trang trí thường thấy ở các tác phẩm đầu thời Trung Cổ. Các nghệ sĩ Gothic muốn hiểu thấu cái công thức cổ người xưa dùng để diễn tả cơ thể dưới những nếp trang phục, còn lưu truyền tới thời của họ. Có lẽ họ đã tìm thấy lời giải đáp nơi những tàn tích của các tác phẩm bằng đá của người ngoại đạo, nơi những bia mộ và khải hoàn môn của người La Mã vốn còn tồn tại đây đó trên đất Pháp. Và như thế họ phục hồi được cái kỹ thuật cổ điển đã mất. Nhà nghệ sĩ của chúng ta thật sự tự hào về khả năng sử dụng các kỹ thuật gay go này. Cái cách đôi bàn chân và đôi tay của Đức Trinh Nữ và bàn tay của Đức Kitô hiện rõ dưới lớp vải cho thấy những điêu khắc gia Gothic này không còn chỉ quan tâm tới nội dung mà còn lưu ý tới cả cách thể hiện. Một lần nữa, như ở thời của buổi bình minh tuyệt vời của Hy Lạp, họ bắt đầu quan sát thiên nhiên,

không nhằm để sao chép cho bằng để học từ đó cách diễn đạt một hình tượng cho thuyết phục. Nhưng có một khác biệt lớn lao giữa nghệ thuật Hy Lạp và nghệ thuật Gothic, giữa nghệ thuật của đền miếu và nghệ thuật của các đại giáo đường. Các nghệ nhân Hy Lạp thế kỷ thứ năm chủ yếu quan tâm tới cách xây dựng hình ảnh một cơ thể đẹp. Với nghệ nhân Gothic, tất cả những phương pháp và kỹ xảo này chỉ là phương tiện cho một đích điểm là kể lại câu truyện thánh cho cảm động hơn và thuyết phục hơn. Anh ta không kể nó vì nó, mà vì cái thông điệp của nó, và vì nguồn an ủi và gương đạo đức mà người tín hữu có thể tìm thấy nơi nó. Thái độ của Đức Kitô khi Ngài nhìn Đức Trinh Nữ đang hấp hối đối với nhà nghệ sĩ rõ ràng là quan trọng hơn việc diễn tả cơ bắp cho tài tình.

132. *Ekkahart và Uta*. Trong bộ tượng ‘Các nhà sáng lập’ ở chỗ ca đoàn của địa giáo đường Naumburg. Khoảng 1260

133. *Cuộc an táng Đức Kitô*. Trong một quyển Thánh Vịnh chép tay ở Bonmont. Có lẽ được vẽ khoảng giữa 1250 và 1300. Besancon, Thư Viện Thành Phố

Ở thế kỷ thứ mười ba, vài nghệ sĩ còn đi xa hơn trong nỗ lực làm cho da trở nên sống động. Nhà điêu khắc được giao nhiệm vụ tạc tượng những người đã sáng lập Nhà Thờ Chính Tòa Naumburg ở Đức, khoảng năm 1260, hầu như làm ta tin rằng ông đã diễn tả chân dung các hiệp

sĩ cùng thời với ông (H.132). Rất có thể là ông ta thật sự đã không làm thế - những người sáng lập đó đã qua đời từ nhiều năm trước, và chỉ còn là những cái tên đối với ông. Nhưng các bức tượng đàn ông và đàn bà của ông dường như sắp sửa bước xuống khỏi bệ để gia nhập đoàn hiệp sĩ mạnh mẽ và mệnh phụ tao nhã ấy, những kẻ mà hành vi và gian khổ của họ đã làm đầy những trang sử sách của chúng ta.

Làm việc cho các đại giáo đường là công việc chính của các nhà điêu khắc miền bắc thế kỷ mười ba. Công việc thường xuyên nhất của các họa sĩ miền bắc cùng thời vẫn chỉ là minh họa các bản chép tay, nhưng cái tinh thần của những trang ảnh này rất khác biệt với tinh thần của những trang sách uy nghiêm kiểu La Mã. Nếu ta so sánh bức 'Truyền Tin' có từ thế kỷ mười hai (tr.133, H.122) với một trang trong một quyển Thánh Vịnh của thế kỷ mười ba (H.133), ta sẽ đánh giá được sự thay đổi này. Nó diễn tả việc chôn táng Đức Kitô, với một chủ đề và tinh thần tương tự bức chạm nổi của Đại Giáo Đường Strasbourg (H.131). Một lần nữa ta thấy nhà họa sĩ đã coi trọng đến mức nào việc diễn tả cảm xúc của các nhân vật của ông. Đức Trinh Nữ cúi xuống trên thân xác bất động của Đức Kitô và ôm lấy Ngài, trong khi Thánh John vặn vẹo đôi tay với nỗi buồn đau. Nhà họa sĩ ở đây đã sử dụng cùng thứ đau khổ như ở bức chạm nổi để cố định cảnh trí của mình vào một khuôn mẫu đều đặn: các thiên thần ở hai góc trên xuất hiện từ những đám mây với bình xông hương trong tay, và những người phục vụ đội những chiếc nón chóp nhọn kỳ lạ - như người Do Thái thời Trung Cổ thường đội - đang nâng xác Đức Kitô. Cách diễn tả cái cảm xúc mạnh mẽ, và sự phân bố đều đặn các nhân vật trên trang sách đối với nhà họa sĩ hiển nhiên quan trọng hơn mọi nỗ lực làm cho các hình ảnh sống động, hay vẽ một cảnh y thật. Ông ta không để ý rằng những người phục vụ trông nhỏ hơn các nhân vật thánh, và cũng chẳng cho chúng ta biết về nơi chôn hay bối cảnh sự việc. Ta hiểu được điều đang xảy ra mà không cần một chỉ dẫn nào từ bên ngoài. Mặc dù nhà họa sĩ không nhằm diễn tả sự vật như ta thấy trong thực tại, hiểu biết của ông về cơ thể con người, giống như kiến thức của bậc thầy ở Strasbourg, dầu vậy vẫn sâu rộng hơn của tác giả bức tiểu họa thế kỷ mười hai. Các họa sĩ thế kỷ mười ba đôi khi rời bỏ những quyển sách vẽ mẫu của họ để diễn tả một cái gì đó vì nó lôi cuốn họ. Ngày nay ta khó mà hình dung được tầm quan trọng của điều này. Ta hay nghĩ họa sĩ là người với tập phác thảo trong tay và ngồi xuống vẽ một cảnh thật mỗi khi có hứng. Nhưng toàn bộ việc nuôi dạy và đào tạo một nghệ nhân thời Trung cổ lại rất khác. Anh ta khởi sự bằng cách học nghề với một bậc thầy, đầu tiên là thực hiện những chỉ thị của ông ta và tô đầy những phần tương đối không quan trọng của các bức tranh. Dần dà anh ta học cách vẽ một thánh tông đồ, cách vẽ Đức Mẹ Đồng Trinh. Anh ta sẽ học sao chép và bố cục lại cảnh vật trong những sách cổ, và đặt chúng vào những bộ khung khác nhau, và cuối cùng sẽ đủ khéo léo và nhuần nhuyễn để minh họa ngay một cảnh vật mà anh ta chưa hề thấy bản vẽ mẫu của nó. Nhưng trong nghề nghiệp của mình không khi nào anh ta sẽ cảm thấy cần phải cầm lấy tập phác thảo và vẽ một điều chỉ đó từ cảnh thật. Ngay khi được yêu cầu vẽ một con người cá biệt, một ông vua đang trị vì hay một giám mục, anh ta cũng không thực hiện cái mà ta gọi là ảnh chân dung, ở thời Trung Cổ không hề có tranh chân dung theo nghĩa ta thường hiểu. Tất cả những gì các họa sĩ phải làm là vẽ một hình tượng ước lệ và cho nó cái huy hiệu của chức vụ - vương miện và quyền trượng cho nhà vua, mũ và pháp trượng cho giám mục - và có lẽ viết tên họ bên dưới để tránh ngộ nhận. Ta có thể lấy làm kỳ khi các nghệ nhân có khả năng tạo những hình tượng giống thật cỡ như tượng những người sáng lập nhà thờ Naumburg (H.132) lại thấy khó thực hiện chân dung của một con người cá biệt. Nhưng toàn bộ cái ý tưởng ngồi xuống trước một con người hay một vật và sao chép nó quả là xa lạ đối với họ. Và còn đáng chú ý hơn khi vào những dịp nào đó, các nghệ nhân thế kỷ mười ba đã thật sự vẽ một điều chỉ đó từ cảnh thật. Họ làm thế khi không có những bản vẽ mẫu để cậy dựa. H.134 cho thấy một ngoại lệ như thế. Đó là hình một con voi vẽ bởi sử gia người Anh tên là Matthew Paris ở giữa, thế kỷ mười ba. Con voi này do Thánh Louis, Vua nước Pháp, gửi tặng Henry III vào năm 1225. Đó là con voi đầu tiên nước Anh nhìn thấy. Hình vẽ người phục vụ bên cạnh nó không được thuyết phục cho lắm, dù có đề tên anh ta, Henrious de Flor. Nhưng điều thú vị ở đây là nhà họa sĩ rất

băn khoăn muốn đạt tới cái tỷ lệ chính xác. Giữa những cẳng chân con voi có hàng chữ La Tinh nói rằng: '*Dựa vào kích thước của người đàn ông được vẽ ở đây bạn có thể hình dung kích thước của con vật.'* Với chúng ta, con voi này trông hơi kỳ, nhưng theo tôi nó quả cho ta thấy rằng các nghệ nhân Trung Cổ, ít là ở thế kỷ mười ba, hiểu rõ về những thứ như các tỷ lệ, và nếu họ rất hay bỏ qua điều này, thì họ làm thế không phải vì ngu dốt mà chỉ vì họ cho rằng nó không quan trọng.

134. MATTHEW PARIS: *Con voi và người trông coi.* Vẽ năm 125. Cambridge, Đại Học Thánh Thể

Vào thế kỷ mười ba, thời của những nhà thờ chánh toà to lớn, nước Pháp là quốc gia giàu có nhất và quan trọng nhất Âu Châu. Đại Học Paris là trung tâm tri thức của thế giới Phương Tây. Tại Italia, miền đất của những đô thị luôn xung đột, các ý tưởng và phương pháp của các nhà xây cất đại giáo đường người Pháp, vốn được hăm hở mô phỏng ở Đức và Anh, lúc đầu đã không gặp được nhiều tán thưởng.

Mãi đến hậu bán thế kỷ mười ba, một điêu khắc gia Italia mới bắt đầu phỏng theo mẫu mực của các bậc thầy Pháp Quốc và nghiên cứu các phương pháp của nghệ thuật điêu khắc cổ điển để diễn tả thiên nhiên một cách thuyết phục hơn. Nhà nghệ sĩ này tên là Nicola Pisano, làm việc tại Trung Tâm Thương Mại Pisa, một hải cảng lớn. H.135 trình bày một trong những bức chạm nổi của một toà giảng (trong giáo đường) do ông hoàn thành năm 1260. Thoạt tiên không dễ gì tìm ra chủ đề được diễn tả vì Pisano theo cái thói quen thời Trung Cổ là nối kết những câu truyện khác nhau trong một khung hình. Do đó, góc trái bức chạm nổi dành cho các nhân

vật của biến cố Truyền Tin và phần giữa cho biến cố Chúa Giáng Sinh. Đức Trinh Nữ nằm trên giường, Thánh Joseph nép mình trong một góc, và hai người phục vụ đang tắm cho Chúa Hài Nhi. Dường như họ bị một đàn cừu xô lấn, những chúng thật sự thuộc về cảnh thứ ba - câu truyện Báo Tin cho Các Mục Tử, được trình bày ở góc phải phía trên, nơi ta lại gặp Chúa Hài Đồng nằm trong máng cỏ. Nhưng nếu cảnh quan hơi chen chúc và lẫn lộn thời nhà điêu khắc đã lo liệu để mỗi câu truyện có một vị trí riêng và những chi tiết sinh động riêng. Có thể thấy ông thích thú như thế nào với những chi tiết như con dê ở góc phải bên dưới đang đưa móng gãi đầu, và có thể nhận ra ông đã mắc nợ bao nhiêu đối với nghệ thuật điêu khắc cổ điển và nghệ thuật Kitô Giáo buổi sơ khai (tr.91, H.82) khi ta quan sát cách ông xử lý đầu và y phục. Giống như bậc thầy ở Strasbourg trước ông một thế hệ, hay bậc thầy ở Naumburg có lẽ trạc tuổi ông, Nicola Pisano đã học được các phương pháp của người xưa để diễn tả cơ thể dưới những lớp y trang dợn sóng và để làm cho các hình tượng của mình vừa xứng hợp vừa thuyết phục.

125. NICOLA PISANO: *Truyền Tin, Giáng Sinh và Các Mục Tử*. Trên bục giảng bằng cẩm thạch của Nhà Rửa Tội ở Pisa. Hoàn thành năm 1260

Các họa sĩ Italia còn chậm chạp hơn các điêu khắc gia nước này trong việc hưởng ứng cái tinh thần mới của các bậc thầy Gothic. Các đô thị Italia như Venice giao thiệp gần gũi với Đế Quốc Byzantium và nghệ nhân Italia hướng về Constantinople hơn về Paris để tìm cảm hứng và sự chỉ dẫn (xem tr.7, H.8). Các giáo đường thế kỷ mười ba ở Italia vẫn còn trang hoàng những bức tranh ghép kính hay đá màu uy nghiêm theo ‘kiểu Hy Lạp’.

Dường như sự trung thành như vậy với phong cách bảo thủ Đông Phương sẽ ngăn ngừa mọi thay đổi, và quả thật sự đổi thay đã bị trì hoãn lâu dài. Nhưng về cuối thế kỷ mười ba, chính sự huấn luyện cơ bản chắc chắn theo truyền thống Byzantium này đã làm cho nghệ thuật Italia

không những có khả năng theo kịp những thành tựu của các điêu khắc gia của các đại giáo đường miền bắc mà còn có thể canh tân toàn bộ nghệ thuật hội họa.
Ta đừng quên rằng khi sao chép thiên nhiên, công việc của một điêu khắc gia dễ dàng hơn nhiều so với một họa sĩ. Nhà điêu khắc không cần lo lắng tạo cảnh ảo về chiều sâu bằng lối vẽ thâu ngắn hay sử dụng ánh sáng và bóng mờ. Bức tượng của anh ta đứng trong một không gian thật và ánh sáng thật. Nên các nhà điêu khắc ở Strasbourg hay Naumburg đã đạt tới một mức độ trung thực mà không một bức tranh thế kỷ mười ba nào có thể sánh bằng. Vì ta biết rằng hội họa miền bắc đã từ bỏ mọi khuynh hướng tạo ảo cảnh của hiện thực. Các nguyên tắc bố cục và kể truyện của nó được chi phối bởi những mục tiêu hoàn toàn khác.
Chính nghệ thuật Byzantium cuối cùng đã cho phép nghệ nhân Italia nhảy qua cái rào cản phân cách điêu khắc với hội họa. Nhờ tính nghiêm khắc của mình, nghệ thuật Byzantium đã bảo tồn được các khám phá của hội họa Hellenist nhiều hơn số sách minh họa của thời Trung Cổ Phương Tây còn tồn tại. Chúng ta nhớ có bao nhiêu trong những thành tựu này vẫn còn nằm chôn giấu dưới vẻ trang nghiêm lạnh lẽo của một bức họa Byzantium như ở tr.99, H.88: cách tạo hình khuôn mặt bằng ánh sáng và bóng mờ, và sự am hiểu các nguyên tắc vẽ thâu ngắn được biểu lộ nơi chiếc ngai và cái ghế để chân. Bằng những phương pháp như thế, một thiên tài đã phá vỡ vòng kềm toả của của chủ nghĩa bảo thủ Byzantium và thoát ra, mạo hiểm dấn mình vào một thế giới mới, và đã chuyển dịch những hình tượng sống động của nghệ thuật điêu khắc Gothic vào trong hội họa. Nghệ thuật Italia đã tìm thấy thiên tài này nơi Giotto di Bondone, họa sĩ Thành Florence (12667-1337).
Người Italia tin rằng một kỷ nguyên nghệ thuật hoàn toàn mới đã bắt đầu với sự xuất hiện của họa sĩ vĩ đại ấy. Ta sẽ thấy rằng họ có lý. Nhưng để hiểu được điều đó, ta nên nhớ rằng trong nghệ thuật thật sự không có những chương mới và những khởi đầu, và điều này không hề làm giảm bớt sự vĩ đại của Giotto nếu ta biết các phương pháp của ông mắc nợ nhiều với các bậc thầy Byzantium, và các mục đích cũng như cách nhìn của ông phải hàm ơn các điêu khắc gia lớn của các đại giáo đường miền bắc.
Những tác phẩm nổi tiếng nhất của Giotto là các bức tranh vẽ trên tường hay bích họa (*fresco* trong tiếng Italia nghĩa là tươi hay còn mới, bởi tranh phải được vẽ trên tường khi lớp vữa còn ẩm). Khoảng năm 1306, ông vẽ phủ bức tường một ngôi giáo đường nhỏ ở Padua, bắc Italia, với những câu truyện về cuộc đời của Đức Mẹ Đồng Trinh và của Đức Kitô. Phía dưới ông vẽ các nhân đức và các nết xấu được nhân cách hóa như đôi khi người ta gặp thấy trên các cổng ra vào của các đại giáo đường miền bắc.
H.136 là chân dung của Đức Tin, một phu nhân với thánh giá ở tay này và một cuộn sách ở tay kia. Thật dễ nhận ra sự giống nhau giữa hình ảnh quý phái này và những tác phẩm điêu khắc Gothic. Nhưng đây không phải tượng mà là một bức họa cho ta cái ảo giác như một bức tượng chạm nổi. Ta thấy lối vẽ thâu ngắn nơi cánh tay, cách tạo hình khuôn mặt và cổ, bóng đậm của những nếp y phục đổ xuôi. Không có chi giống thế suốt một ngàn năm qua, Giotto đã tái khám phá nghệ thuật tạo cảnh ảo về chiều sâu trên một mặt phẳng.

136. GIOTTO: *Đức Tin*. Tranh tường trong Nhà nguyện ở Arena. Có lẽ hoàn tất năm 1306

Với Giotto phát hiện này không chỉ là một kỹ xảo được trình bày để biểu diễn chính nó. Nó cho ông năng lực để thay đổi toàn bộ quan niệm về hội họa. Thay vì sử dụng các phương pháp của tranh minh họa, ông có thể tạo ảo cảnh để câu truyện như đang xảy ra trước mắt ta. Sẽ không đủ để đạt được điều này nếu chỉ quan sát những diễn tả cùng một chủ đề trước đây và thích ứng những kiểu mẫu cổ kính này vào một lợi ích mới. Ông đã theo lời khuyên của các thầy dòng, những kẻ luôn thúc giục người ta rằng khi đọc Kinh Thánh hay truyện các Thánh hãy cố hình dung trong trí sự thể hẳn đã phải xảy ra khi gia đình một bác thợ mộc bôn đào qua

Ai Cập hay khi Chúa bị đóng đinh vào thập tự. Ông không ngơi nghỉ cho tới khi tìm ra một hướng mới: một con người sẽ đi, đứng, và hành động ra sao trong một hoàn cảnh như thế? Và một cử chỉ hay chuyển động như vậy sẽ xuất hiện như thế nào trước mắt ta?

137. GIOTTO: *Đám tang Đức Kitô*. Bích họa trong Nhà nguyện ở Arena, Padua. Có lẽ hoàn tất năm 1306

138. Họa tiết của H.137

Có thể đánh giá tốt nhất tầm cỡ của cuộc cách mạng này nếu ta so sánh một trong những bích họa của Giotto ở Padua (H. 137) với bức tiểu họa thế kỷ mười ba có cùng chủ đề nơi H.133. Cả hai đều tả cảnh than khóc bên xác Đức Kitô, với Đức Mẹ Đồng Trinh đang ôm Con lần cuối. Trong bức tiểu họa, như ta còn nhớ, nhà họa sĩ không quan tâm diễn tả y thật cảnh đã xảy ra. Anh ta thay đổi kích thước các nhân vật cho vừa vặn với khuôn khổ của trang sách: và nếu ta cố hình dung khoảng không gian giữa các nhân vật ở tiền cảnh và thánh John ở hậu cảnh - với Đức Kitô và Đức Mẹ ở giữa - ta sẽ thấy mọi thứ bị ép sát vào nhau, và nhà họa sĩ chẳng

mấy để ý tới không gian của cảnh vật. Cũng chính sự ơ hờ như thế đối với nơi chốn xảy ra sự kiện đã khiến Nicola Pisano trình bày những câu truyện khác nhau trong một khung hình. Phương pháp của Giotto hoàn toàn khác. Với ông, hội họa không chỉ là một thay thế cho chữ viết. Ta dường như thật sự chứng kiến biến cố ấy như thể nó được diễn trên một sân khấu. So sánh cử chỉ ước lệ của Thánh John đang than khóc trong bức tiểu họa với động tác mãnh liệt của ngài trong bức họa của Giotto khi ngài cúi mình về phía trước, đôi tay giang rộng. Nếu ở đây ta thử hình dung khoảng cách giữa các nhân vật đang phủ phục ở tiền cảnh và Thánh John. lập tức ta cảm thấy có không khí và không gian giữa họ và họ có thể chuyển động. Các nhân vật ở tiền cảnh cho thấy nghệ thuật của Giotto hoàn toàn mới mẻ như thế nào về mọi mặt. Ta còn nhớ nghệ thuật Kitô giáo buổi đầu đã trở về với quan niệm của Đông Phương cổ rằng để kể một câu truyện cho rõ ràng phải trình bày toàn diện mọi nhân vật, gần như nghệ thuật Ai Cập đã làm. Giotto đã loại bỏ những ý tưởng này. Không cần đến những kỹ thuật đơn giản ấy, ông cho ta thấy cách mỗi nhân vật biểu lộ vẻ đau buồn trước cảnh tang tóc, quá thuyết phục đến nỗi ta có thể cảm nhận được cũng một nỗi buồn đau đó nơi các nhân vật đang phủ phục hay cúi mình mà ta không thấy mặt.

Danh tiếng Giotto vang khắp xa gần. Người Thành Florence tự hào về ông. Họ quan tâm đến cuộc sống của ông, loan truyền những giai thoại về trí thông minh và tài năng của ông. Đây cũng là điều khá mới lạ và chưa từng xảy ra. Dĩ nhiên cũng có những bậc thầy được mến mộ, và được giới thiệu từ tu viện này sang tu viện khác, từ giám mục này đến giám mục kia. Nhưng nói chung người ta không thấy cần phải lưu giữ tên tuổi của họ cho các thế hệ mai sau. Người ta nghĩ về họ như ta nghĩ về một thợ mộc hay thợ may giỏi. Ngay chính các nghệ sĩ cũng không để tâm tìm kiếm danh vọng. Chẳng bao giờ họ ký tên vào tác phẩm. Ta không hề biết tên các bậc thầy đã tạc những bức tượng ở Chartres, Strasbourg hay Naumburg. Chắc chắn họ cũng nổi tiếng ở thời đại của mình, nhưng họ cống hiến danh dự đó cho ngôi đại giáo đường vì nó họ đã làm việc, về phương diện này cũng thế, Giotto thành Florence đã bắt đầu một chương hoàn toàn mới trong lịch sử nghệ thuật. Từ đây trở đi, lịch sử nghệ thuật, trước tiên ở Italia và rồi ở các nước khác, là lịch sử của những nghệ sĩ vĩ đại.

139. *Đức vua và viên kỹ sư của ngài (với compa và thước) đi thăm công trường xây cất một đại giáo đường (Vua Offa ở St Albans).* Từ một bản chép tay tiếng Anh kể về cuộc đời Thánh Albans, có lẽ vẽ bởi MATTHEW PARIS khoảng 1260. Dublin, Đại Học Chúa Ba Ngôi

11. Triều thần và thị dân
Thế kỷ mười bốn

140. *Phong cách 'Trang Trí' mặt phía tây của Nhà Thờ Chánh Tòa Exeter*. Khoảng 1350-1400

Thế kỷ mười ba là thế kỷ của những nhà thờ chính tòa vĩ đại, nơi hội tụ hầu hết mọi ngành nghệ thuật. Những công trình to tát này vẫn được tiếp tục trong thế kỷ mười bốn và cả sau đó, nhưng chúng không còn là mối quan tâm chính của nghệ thuật. Ta nên nhớ rằng thế giới đã thay đổi nhiều trong suốt thời kỳ đó. Vào giữa thế kỷ mười hai, khi phong cách Gothic xuất hiện, Âu Châu vẫn còn là một lục địa dân cư thưa thớt và chuyên về canh nông. Lúc ấy, các tu viện và lâu đài của các nam tước là những trung tâm quyền lực và học vấn. Tham vọng của các tòa giám mục lớn muốn có những đại giáo đường riêng là dấu chỉ đầu tiên cho thấy niềm tự hào của các đô thị đang thức dậy. Một trăm năm mươi năm sau, các đô thị này đã trở thành những trung tâm thương mại đông đúc với các thị dân ngày càng thấy mình không còn lệ thuộc vào quyền lực của Giáo Hội hay các lãnh chúa phong kiến. Ngay giới quí tộc cũng không còn sống một đời tù túng thê lương trong các điền trang kiên cố của mình, nhưng tìm tới các nơi

đô hội phồn hoa và thoải mái, ở đấy họ thỏa sức khoe khoang sự giàu có của mình tại cung đình của các quân vương. Có thể có được một hình ảnh thật sinh động về cuộc sống ở thế kỷ mười bốn nếu ta nhớ lại những tác phẩm văn chương của Chaucer, với các hiệp sĩ và tùy tùng, thầy tu và thợ thuyền của ông. Đây không còn là thế giới của các cuộc Thập Tự Chinh, và của những tấm gương nghĩa hiệp một thời lừng lẫy mà ta thường nhớ đến mỗi khi nhìn các bức tượng những người sáng lập Đại Giáo Đường Naumburg (H.132). Sẽ không bao giờ chính xác khi kết luận chung về các thời đại và các phong cách, vì luôn có những ngoại lệ và những kiểu mẫu không phù hợp với bất cứ một định nghĩa chung nào. Với sự dè dặt này, ta có thể nói rằng thị hiếu của thế kỷ mười bốn hướng về sự chọn lọc hơn là về hoành tráng.

Điều này biểu lộ nơi nghệ thuật kiến trúc của thời đại. Ở Anh, ta phân biệt giữa phong cách Gothic thuần túy của các đại giáo đường đầu tiên, gọi là phong cách Anh Quốc. Buổi đầu, và sự phát triển sau này của các hình thức ấy, tức là phong cách Trang Trí (Decorated Style). Tên gọi này nói lên sự thay đổi về sở thích. Các nhà xây dựng Gothic thế kỷ mười bốn không còn hài lòng với đường nét uy nghiêm rõ ràng của những đại giáo đường thuở đầu. Họ thích biểu lộ tài khéo trong việc trang trí và thực hiện những cửa sổ với hoa văn phức tạp (tracery). Cửa sổ phía tây của Đại Giáo Đường Exeter là một điển hình cho phong cách này (H. 140).

Các giáo đường không còn là công việc chính của các kiến trúc sư. Trong các đô thị phát triển và trù phú, nhiều công trình thế tục cần được thiết kế - các thị sảnh, các phòng họp, đại học, cung điện, cầu cống và cổng thành. Một trong các kiến trúc đặc thù và lừng danh nhất thuộc loại này là Điện Ducal ở Venice (H.141), được khởi công vào thế kỷ mười bốn, khi quyền lực và sự phồn thịnh của thành phố này đang ở đỉnh cao. Nó cho thấy sự phát triển muộn thời của phong cách Gothic - hết sức ham thích việc trần thiết và hoa văn nơi các cửa sổ - vẫn có thể đạt được vẻ tráng lệ riêng của mình.

141. *Cung điện của các Tổng Trấn*, Venice. Khởi công năm 1309

142. *Đức Mẹ và Chúa Con*. Tượng tạc do Joan ở Evreux dâng cúng năm 1339. Paris, Louvre

Những tác phẩm điêu khắc tiêu biểu nhất thế kỷ mười bốn có lẽ không phải những tác phẩm bằng đá, như vẫn còn được thực hiện rất nhiều cho các giáo đường trong thời kỳ này, nhưng là những tác phẩm nhỏ hơn bằng quí kim hay ngà voi, biểu lộ tài năng xuất chúng của các nghệ nhân lúc bấy giờ. H.142 là một bức tượng Đức Mẹ Đồng Trinh nhỏ bằng bạc do một thợ kim hoàn người Pháp thực hiện năm 1339. Những tác phẩm loại này không dành để thờ kính nơi công cộng, mà để đặt trong một nguyện đường riêng tư. Chúng không dùng để công bố một

chân lý trong vẻ lãnh đạm trang nghiêm, giống như ảnh tượng trong các đại giáo đường, nhưng để khơi gợi cảm xúc và lòng yêu mến. Người thợ kim hoàn Paris đã nghĩ về Đức Mẹ như một người mẹ thật, và Đức Kitô như một đứa con nhỏ thật, đang đưa tay sờ mặt mẹ. Ông cẩn trọng tránh gây mọi ấn tượng về sự cứng cỏi. Đó là lý do khiến ông tạo cho bức tượng một đường cong nhẹ nhàng - Đức Mẹ tựa tay vào hông để bế con, nghiêng đầu về phía đứa trẻ. Bởi đó toàn bức tượng như hơi đưa theo một nét uốn dịu dàng, rất giống mẫu tự S, và các nghệ nhân Gothic thời bấy giờ rất chuộng kiểu dáng này. Thật ra nhà nghệ sĩ thực hiện bức tượng này có lẽ cũng không phải là người đã sáng tạo ra tư thế đặc biệt này của Đức Mẹ, hay kiểu dáng đứa trẻ đang chơi với mẹ, mà chỉ làm theo cái khuynh hướng thẩm mỹ chung của thời đại. Đóng góp riêng của ông nằm trong sự hoàn mỹ của từng chi tiết, vẻ đẹp của đôi tay, các ngấn nhỏ trên hai cánh tay con trẻ, bề mặt tuyệt hảo của bạc và lớp dầu bóng, và, sau cùng nhưng không phải là kém giá trị nhất: tỉ lệ chính xác của bức tượng, với cái đầu nhỏ nhắn duyên dáng trên một thân hình dài và mảnh mai. Không có gì do tình cờ nơi những tác phẩm này của các nghệ nhân Gothic tài năng ấy. Những chi tiết như các nếp áo phủ trên cánh tay phải cho thấy nhà nghệ sĩ đã vô cùng cẩn thận khi sắp xếp chúng thành những đường nét hài hòa đẹp đẽ. Sẽ là không công bằng với những tác phẩm này nếu ta chỉ đi qua chúng trong các bảo tàng, và ném cho chúng một cái nhìn vội vã. Chúng được làm ra cho những kẻ sành sỏi thưởng ngoạn, và để được quí trọng như những tiểu phẩm đáng sùng bái.

Sự mến chuộng các họa sĩ thế kỷ mười bốn dành cho các chi tiết thanh nhã và tinh vi được biểu lộ nơi các bản chép tay có minh họa rất nổi tiếng như quyển Thánh Vịnh bằng tiếng Anh có tên là 'Tập Thánh Vịnh của Nữ Hoàng Mary'. H.143 diễn tả câu truyện Đức Ki tô đàm đạo với các học giả trong Đền Thờ. Họ đặt Ngài trên chiếc ghế cao, và Ngài đang giải thích một điểm giáo lý nào đó với một cử chỉ tiêu biểu mà các nghệ sĩ Trung Cổ hay dùng khi họ muốn vẽ một thầy giáo. Các học giả Do Thái đưa tay lên trong thái độ kính sợ và kinh ngạc, và cha mẹ Đức Kitô cùng thế. Họ vừa tới nơi, và đang ngạc nhiên nhìn nhau. Cách kể truyện vẫn không thật lắm. Tác giả bức vẽ này rõ ràng chưa biết đến cái khám phá của Giotto rằng để làm cho một cảnh có sức sống thì phải diễn nó trên sân khấu. Đức Kitô, lúc ấy mười hai tuổi như Kinh Thánh cho biết, lại rất nhỏ so với những người lớn, và nhà nghệ sĩ không hề nỗ lực cho ta thấy bất cứ một ý tưởng nào về khoảng không gian giữa các nhân vật. Hơn nữa, tất cả các khuôn mặt đều ít nhiều được vẽ theo một công thức đơn giản, với những cặp lông mày cong, khóe miệng trễ xuống và râu tóc quăn. Ta sẽ còn ngạc nhiên hơn khi nhìn xuống phần dưới của cùng trang sách để thấy một cảnh khác được thêm vào, và nó chẳng liên quan gì đến câu truyện thánh. Đó là một chủ đề lấy từ cảnh đời thường của thời ấy, cuộc săn vịt trời bằng chim ưng. Trước nỗi vui sướng của những người đàn ông và phụ nữ ngồi trên lưng ngựa, và của cậu bé chạy trước họ, con chim ưng vừa chộp được một con vịt, trong khi hai con khác bay mất. Nhà họa sĩ có lẽ đã không quan sát những cậu bé mười hai tuổi thật khi vẽ cảnh bên trên, nhưng hiển nhiên đã quan sát những con vịt và chim ưng thật khi vẽ cảnh bên dưới. Có lẽ vì quá tôn kính câu truyện thánh nên ông đã không đưa vào trong đó những quan sát của mình về cảnh đời thực. Ông thích tách đôi hai điều: lối kể truyện tượng trưng rõ ràng với những cử chỉ dễ hiểu và không có những chi tiết làm rối trí, và, bên lề trang sách, một mảnh đời thực, nhắc nhở ta rằng đây là thế kỷ của Chaucer. Chính trong thế kỷ mười bốn, hai thành phần của nghệ thuật minh họa này, lối kể truyện duyên dáng và sự quan sát chính xác, đã dần dần hợp nhất. Có lẽ điều này đã không xảy ra nhanh chóng như thế nêu không nhờ ảnh hưởng của nghệ thuật Italia.

143. *Đức Kitô trong Đền Thờ; một cuộc săn.* Trong Tập Thánh Thi của Nữ Hoàng Mary, được vẽ khoảng 1310. Lon don, Thư Viện Anh Quốc

Tại Italia, đặc biệt ở Florence, nghệ thuật của Giotto đã thay đổi toàn bộ quan niệm về hội họa. Cái phong cách Byzantium xưa cũ bất ngờ ra cứng cỏi và lỗi thời. Tuy vậy, sẽ là sai lầm nếu

nghĩ rằng nghệ thuật Italia đã bị đột ngột tách ra khỏi phần còn lại của châu Âu. Trái lại, các ý tưởng của Giotto gây được ảnh hưởng ở các nước phía bắc dãy núi Alps, trong khi các khuôn mẫu của các họa sĩ Gothic miền bắc cũng bắt đầu ảnh hưởng tới các bậc thầy ở miền nam. Đặc biệt ở Siena, một đô thị khác cũng thuộc Tuscany (trung Italia) và là đối thủ cự phách của Florence, sở thích và phong cách của các nghệ sĩ miền bắc này đã tạo một ấn tượng rất sâu đậm. Các họa sĩ ở Siena đã không đoạn tuyệt với truyền thống Byzantium trước đó một cách bất ngờ và đổi thay toàn diện như Giotto ở Florence. Bậc thầy vĩ đại nhất của họ, Duccio, cùng thế hệ với Giotto, đã cố gắng - và đã thành công - thổi sức sống mới vào trong những hình thức Byzantium cổ thay vì loại bỏ tất cả. Bức vẽ nơi bàn thờ ở H.144 thực hiện bởi hai bậc thầy thuộc trường phái của ông, Simone Martini (1285?-1344) và Lippo Memmi (chết năm 1347?). Nó cho thấy các lý tưởng và bầu khí chung của thế kỷ mười bốn đã được nghệ thuật Siena hấp thu tới mức độ nào. Bức họa kể lại biến cố Truyền Tin - lúc Tổng Lãnh Thần Gabriel từ trời đến chào Đức Trinh Nữ, và ta có thể đọc được những lời chúc khen từ miệng ngài: *'Kính chào cô đầy ơn phúc'.* Tay trái ngài cầm một nhành olive, biểu tượng của hoà bình; tay phải đưa lên như sắp sửa nói. Còn Đức Trinh Nữ đang đọc sách. Sự xuất hiện của vị thiên thần khiến người ngạc nhiên. Người lùi lại trong cử chỉ kính sợ và khiêm hạ, trong khi quay nhìn vị sứ giả của Thiên Đàng. Giữa hai nhân vật là một bình huệ trắng, biểu tượng của sự trinh khiết, và trên cao trong vòm cung nhọn ở giữa ta thấy hình chim bồ câu, biểu tượng của Chúa Thánh Thần, với các thiên thần bốn cánh vây quanh. Những bậc thầy này chia sẻ sự ham chuộng đặc biệt của các nghệ sĩ Anh và Pháp nơi những H. 142 và 143 đối với những đường nét thanh tú và cảnh trí nên thơ. Họ ưa thích đường cong dịu dàng của những lớp áo dợn sóng buông thả và vẻ thanh nhã tinh tế của những thân mình mảnh mai. Toàn bộ bức tranh thật sự giống như một tác phẩm quí giá nào đó của thợ kim hoàn, với các nhân vật nổi bật trên hậu cảnh màu vàng, được sắp xếp khéo léo đến độ chúng tạo nén một kiểu mẫu đáng ngưỡng mộ. Người ta sẽ không thôi thắc mắc về cách bố cục các nhân vật ấy phù hợp khít khao với hình dạng phức tạp của phông vẽ, cách khuôn định đôi cánh của vị Tổng lãnh thần bằng vòm cung nhọn bên trái, và thân mình của Đức Trinh Nữ lùi vào trong nơi trú ẩn là vòm nhọn bên phải, trong khi khoảng trống giữa hai người được làm đầy bằng bình hoa và chim câu. Các họa sĩ ở đây đã học nơi truyền thống Trung Cổ cái nghệ thuật sắp xếp các hình tượng vào trong một khuôn mẫu. Trước đây ta đã có dịp ngưỡng mộ cái lối các nghệ sĩ Trung Cổ sắp xếp các biểu tượng của những truyện thánh để tạo một bố cục vừa ý. Nhưng ta biết họ làm thế bằng cách bỏ qua hình dáng và tỉ lệ thật của sự vật cũng như toàn bộ không gian. Đó không còn là phương pháp của các nghệ sĩ thành Siena. Có thể các nhân vật của họ hơi kỳ lạ với những đôi mắt xếch và khóe môi trề xuống. Nhưng chỉ cần nhìn vào một vài chi tiết để thấy rằng các thành tựu của Giotto không hề mai một nơi họ. Chiếc bình hoa là bình thật đặt trên nền đá thật, và ta có thể nói chính xác nó đứng ở đâu trong tương quan với vị thiên thần và Đức Trinh Nữ. Chiếc ghế Đức Trinh Nữ ngồi là ghế thật, lui vào trong hậu cảnh, và quyển sách người cầm không chỉ là biểu tượng của một quyển sách, mà là cuốn sách kinh thật với ánh sáng đổ trên nó và độ đậm nhạt giữa các trang giấy mà hẳn nhà nghệ sĩ đã nghiên cứu từ một quyển kinh trong xưởng vẽ của mình.

144. SIMONE MARTIKI và LIPPO MEMMI: *Truyền Tin.* Vẽ năm 1333 cho một bàn thờ trong Đại Giáo Đường Thành Siena, Florence, Uffizi

Giotto là người cùng thời với Dante, nhà thơ vĩ đại thành Florence, người đã nhắc tới ông trong vở 'Hài Kịch Thần Linh' (Divine Comedy) của mình. Simone Martini, bậc thầy của H.144 là bạn của Petrarch, thi sĩ vĩ đại nhất Italia trong thế hệ tiếp theo đó. Danh tiếng của Petrarch ngày nay tồn tại chủ yếu trong những bài thơ tình mười bốn câu (love-sonnets) ông viết cho nàng Laura, qua đó ta biết Simone Martini đã vẽ một bức chân dung của nàng mà Petrarch gìn giữ như báu vật. Ta còn nhớ rằng những bức chân dung theo nghĩa ta thường hiểu không hề tồn tại suốt thời Trung Cổ, và rằng các họa sĩ hài lòng với việc dùng bất cứ một hình vẽ ước lệ nào về đàn ông hay đàn bà rồi viết vào đó tên của người đặt vẽ. Thật không may vì bức chân dung Laura của Martini đã mất và ta không thể biết được nó giống thật tới mức nào. Tuy vậy, ta chắc chắn rằng nhà nghệ sĩ này và những bậc thầy khác ở thế kỷ mười bốn đã vẽ chân dung theo tự nhiên, và nghệ thuật vẽ truyền thần đã phát triển suốt thời đó. Có lẽ cái cách Martini nhìn vào thiên nhiên và quan sát các chi tiết có gì đó liên quan tới điều này, bởi các nghệ sĩ Âu Châu có vô số cơ hội học hỏi nơi các thành tựu của ông. Giống như Petrarch, Simone Martini đã sống nhiều năm ở cung đình Giáo Hoàng, bấy giờ ở Avignon miền nam nước Pháp. Pháp Quốc khi ấy vẫn là trung tâm của Âu Châu, các quan niệm và phong cách của nó ảnh hưởng sâu rộng khắp nơi. Đức Quốc lúc đó do một gia đình đến từ Luxemburg cai trị, và họ có một trú sở tại Prague. Trong Nhà Thờ Chánh Tòa Prague có một dãy tượng bán thân nổi tiếng xuất xứ từ thời kỳ này (giữa 1379 và 1386). Chúng trình bày chân dung các ân nhân của ngôi thánh đường và như vậy có cùng mục đích với các bức tượng những người sáng lập Giáo Đường Naumburg

(tr.145, H.132). Nhưng ở đây ta không còn phải nghi ngờ. Đây là những bức chân dung thật. Vì chúng mô tả những người đương thời, trong số đó có một trong các nghệ sĩ đã chỉ huy việc xây dựng. Peter Parler Nhỏ, và hoàn toàn có thể là bức chân dung tự họa đầu tiên của một nghệ sĩ mà ta từng biết đến (H.145).

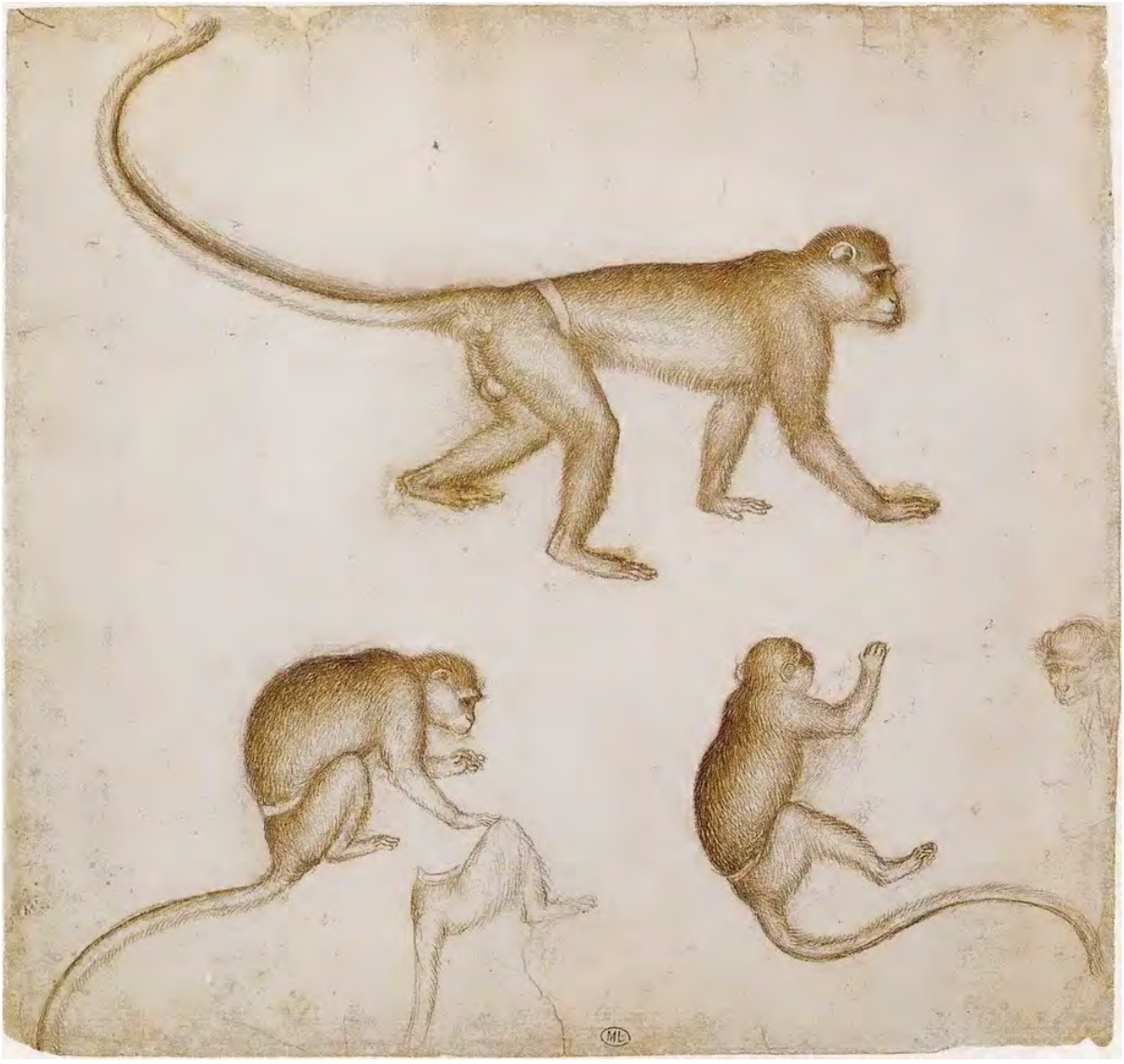
145.PETER PARLER NHỎ: *Chân dung tự họa* trong Nhà Thờ Chánh Tòa Prague. Giữa 1379 và 1386

Bohemia lúc ấy là một trong những trung tâm mà qua đó ảnh hưởng này từ Italia và Pháp đã lan truyền rộng rãi hơn, tới tận Anh Quốc, khi Richard II cưới nàng Anne xứ Bohemia. Nước Anh giao thương với Burgundy. Âu Châu, hay ít là phần Âu Châu thuộc Giáo Hội La Tinh, khi ấy vẫn còn là một khối thống nhất. Các nghệ sĩ và các quan niệm chu du từ trung tâm này tới trung tâm khác, và không ai phản đối một thành tựu vi nó là 'ngoại lai'. Thái độ hỗ tương cho-và-nhận này về cuối thế kỷ mười bốn đã làm xuất hiện một phong cách được các sử gia gọi là 'phong cách Quốc Tế' (International Style). Một ví dụ nổi tiếng của phong cách này tại Anh quốc, có lẽ do một bậc thầy người Pháp vẽ cho một ông vua người Anh, là bức tranh xếp Wilton (*diptych:* bức họa gồm hai tấm nối với nhau bằng hai bản lề và có thể gấp lại như quyển sách) (H.146). Nó thú vị đối với ta vì nhiều lý do, gồm cả sự kiện là nó cũng ghi lại nét mặt của một nhân vật lịch sử: Vua Richard II, người chồng kém may mắn của nàng Anne xứ Bohemia. Ông đang quì cầu nguyện trong khi Thánh John Tẩy Giả và hai vị thánh bảo trợ của hoàng gia như đang giới thiệu ông với Đức Trinh Nữ, người đang đứng trên cánh đồng đầy hoa của Địa Đàng, vây quanh là các thiên thần đẹp đẽ sáng láng với huy hiệu của nhà vua trên áo: một con hươu trắng có gạc bằng vàng. Chúa Hài Nhi tươi tắn nghiêng mình về phía trước như để chúc lành

hay tiếp đón nhà vua và bảo đảm rằng lời cầu nguyện của ông đã được chấp nhận. Có lẽ một chút gì đó của niềm tin cổ xưa vào pháp thuật của ảnh tượng vẫn tồn tại nơi thói quen tặng 'chân dung người dâng cúng' để nhắc nhở ta về sự dai dẳng của những tin tưởng này, vốn đã hiện hữu ngay trong chiếc nôi của nghệ thuật. Ai dám nói người dâng cúng không cảm thấy, bằng cách nào đó, được yên lòng trong cuộc đời khắc nghiệt và đảo diên - dù có thể không phải lúc nào anh ta cũng sống tốt lành - khi biết rằng trong ngôi nhà thờ hay nguyện đường nọ có một cái gì đó của chính anh ta - một bức chân dung được cố định tại đấy nhờ tài năng của một nghệ sĩ, và nó sẽ luôn bầu bạn với các thiên thần và các thánh và cầu nguyện liên lỉ?

146. *Thánh John Tẩy Giả, Thánh Edward Hối Nhân và Thánh Edmund đang tiến dần Richard II với Cháu Hài Đồng.* Tranh xếp Wilton. Khoảng 1400. London, Phòng Trưng Bày Nghệ Thuật Quốc Gia

Ta dễ thấy nghệ thuật của bức tranh xếp Wilton liên hệ ra sao với các tác phẩm đã bàn đến trước đây, và nó chia sẻ thế nào với chúng cái sở thích về những đường viền kết hoa đẹp đẽ và những kiểu dáng tinh xảo và xinh xắn. Cái cách Đức Trinh Nữ chạm vào bàn chân Chúa Hài Nhi và những cử chỉ của các thiên thần, với những bàn tay dài và mảnh mai của các ngài, gợi lại những hình ảnh ta đã thấy trước đây. Một lần nữa kỹ thuật vẽ thâu ngắn được thi thố, như trong tư thế của vị thiên thần quì bên trái, và các nghiên cứu về thiên nhiên lộ rõ nơi những bông hoa trang điểm cho địa đàng tưởng tượng của nhà nghệ sĩ.



147. PISANELLO: *Khỉ*. Trong một tập phác thảo. Khoảng 1430. Paris, Lourre

148. PAUL VÀ JEAN DE LIMBOURG: *Tháng Năm*. Một trang trong tập ‘Những giờ phút vui thú’, vẽ cho Công Tước Berry, khoảng 1410. Chantilly, Bảo Tàng Conde

Các nghệ sĩ thuộc phong cách Quốc Tế đã áp dụng cũng cái khả năng quan sát ấy, cùng nỗi ham thích ấy đối với những sự vật đẹp đẽ và tinh tế, vào việc miêu tả thế giới quanh họ. Người thời Trung Cổ có thói quen minh họa các quyển lịch bằng tranh ảnh tả công việc làm ăn thay

đổi theo tháng, như gieo trồng, săn bắn, gặt hái. Một quyển lịch kèm trong quyển sách kinh do xưởng vẽ của anh em Limbourg thực hiện cho một công tước giàu có vùng Burgundy (H. 148) cho ta thấy các bức tranh đời thường này đã tiến bộ ra sao trong khả năng quan sát và lối diễn tả sinh động, dù ngay từ thời của Quyển Thánh Thi của Nữ Hoàng Mary nơi H.143. Bức tiểu họa của quyển lịch ấy mô tả lễ hội mùa xuân hàng năm của các triều thần. Họ đang cưỡi ngựa qua một khu rừng trong y phục rực rỡ, đầu đội những vòng hoa lá. Ta có thể thấy nhà họa sĩ đã thích thú như thế nào trước cảnh tượng các cô gái đẹp với xiêm y hợp thời trang, và đã khoan khoái ra sao khi đưa cả một quang cảnh lộng lẫy vào trang sách. Một lần nữa ta nhớ đến Chaucer và các khách hành hương của ông; bởi nhà họa sĩ ở đây cũng đã chịu vất vả để phân biệt những kiểu mẫu khác nhau, tài tình đến độ ta như nghe thấy chúng đang trò chuyện. Một bức tranh như thế có lẽ đã được vẽ bằng kính phóng đại, và nên được nghiên cứu với một sự chuyên chú đầy mến chuộng tương tự. Tất cả những chi tiết chọn lọc được xếp đặt chen chúc trên trang giấy đã kết hợp thành một bức tranh gần giống cảnh đời thực. Gần giống chứ không hoàn toàn giống, vì khi ta để ý rằng họa sĩ đã đóng kín hậu cảnh bằng một bức màn cây cối và bên kia khu rừng là các phần mái của một lâu đài lớn, ta nhận ra rằng tác phẩm của ông không phải là cánh thật lấy từ thiên nhiên. Nghệ thuật của ông dường như vượt xa lối kể truyện tượng trưng mà các họa sĩ trước dó đã sử dụng, đến độ cần phải chú ý mới thấy rằng ngay cả ông cũng không thể diễn tả khoảng không gian trong đó các nhân vật chuyển động, và rằng ông tạo được ảo giác về cảnh thật chủ yếu nhờ hết sức chú trọng tới chi tiết. Cây cối của ông không phải cây cối thật vẽ từ thiên nhiên, mà đúng hơn là một dãy cây cối tượng trưng, san sát bên nhau, và ngay các khuôn mặt trong tranh cũng được phát triển ít nhiều theo cùng một công thức duyên dáng. Tuy nhiên, mối quan tâm của ông tới mọi vẻ lộng lẫy và tươi vui của đời thực quanh mình cho thấy quan niệm của ông về mục đích của hội họa rất khác với các nghệ sĩ đầu thời Trung Cổ. Mối quan tâm này đã dần dần thay đổi, từ chỗ là cách tốt nhất để kể một câu truyện thánh cho rõ ràng và thật ấn tượng, đến khi trở thành những phương pháp miêu tả thiên nhiên một cách trung thực. Ta đã thấy rằng hai ý tưởng này không cần thiết phải đối chọi nhau. Hoàn toàn có thể sử dụng những kiến thức mới mẻ về thiên nhiên này vào nghệ thuật tôn giáo, như các bậc thầy thế kỷ mười bốn và sau đó đã làm; nhưng công việc của nhà họa sĩ dù sao cũng đã thay đổi. Trước đây việc huấn nghệ chỉ gồm học hỏi những công thức cổ dạy cách trình bày các nhân vật chính trong truyện thánh và áp dụng hiểu biết này vào những kết hợp luôn mới mẻ. Bây giờ nghề nghiệp của họa sĩ đòi hỏi một kỹ năng khác. Anh ta phải có khả năng học hỏi nơi thiên nhiên và đưa các nghiên cứu đó vào trong tranh. Anh ta bắt đầu sử dụng tập phác thảo, và lưu giữ phác họa của những loài thú và thảo mộc quý hiếm, đẹp đẽ. Điều đã từng là ngoại lệ ở trường hợp của Matthew Paris (tr.148, H.134) chẳng bao lâu trở thành nguyên tắc. Một bức vẽ như H.147, do họa sĩ Pisanello miền Bắc Italia (13977-1455?) thực hiện chỉ chừng vài chục năm sau bức tiểu họa Limbourg cho thấy thói quen này đã hướng dẫn các họa sĩ ra sao khi nghiên cứu một loài thú sinh động với sự quan tâm đầy mến chuộng. Công chúng khi nhìn vào tác phẩm của nghệ sĩ đã bắt đầu phê bình họ qua cái kỹ thuật mà họ đã dùng để mô tả thiên nhiên, và qua số lượng những chi tiết hấp dẫn họ đã xoay xở để đưa vào trong tranh. Dẫu vậy các nghệ sĩ còn muốn làm tốt hơn. Họ không còn hài lòng với khả năng miêu tả những chi tiết như hoa lá hay muông thú trong thiên nhiên; họ muốn khám phá những nguyên tắc của thị giác và hiểu biết đầy đủ về cơ thể con người để đưa vào trong tranh tượng như người Hy Lạp và La Mã đã làm. Một khi mối quan tâm của họ thay đổi theo hướng này, nghệ thuật Trung cổ thật sự đã chấm dứt. Ta bước vào giai đoạn luôn được gọi là thời Phục Hưng.

149. *Nghệ nhân điêu khắc đang làm việc*. Một trong các bức chạm nổi cửa ANDREA PISANO ở Florence. Khoảng 1340. Florence. Bảo Tàng Nhà Hát Doumo

12. Phong cách tả thực lên ngôi
Đầu thế kỷ mười lăm

150. Một giáo đường đầu thời Phục Hưng: *Cappella Pazzo, Florence*. BRUNELLESCHI thiết kế khoảng 1430

Danh từ Phục Hưng (Renaissance) nghĩa là sự tái sinh hay hồi phục, và cái ý tưởng về một sự tái hưng như thế đã phổ biến ở Italia từ thời Giotto. Khi muốn ca ngợi một thi sĩ hay họa sĩ, người thời ấy nói rằng tác phẩm của ông ta chẳng kém cạnh gì của người thời xưa. Theo cách này Giotto được xưng tụng như một bậc thầy đã đem lại sự tái sinh thật sự cho nghệ thuật; bằng cách này người ta muốn nói rằng nghệ thuật của ông có thể sánh ngang với nghệ thuật của các bậc thầy nổi tiếng được khen ngợi trong tác phẩm của các văn gia Hy Lạp và La Mã cổ đại. Không có gì lạ khi quan niệm này trở thành quen thuộc ở Italia. Người Italia khi ấy rất ý thức rằng Italia xa xưa, với Rome là thủ đô, đã từng là trung tâm của thế giới văn minh, và rằng quyền lực và vinh quang của nó đã suy tàn từ khi những bộ tộc German, Goth và Vandal xâm lăng và cắt vụn đế quốc La Mã. Trong tâm tư người Italia, tư tưởng phục hồi ấy gắn liền với ý nghĩ về sự tái sinh của một 'La Mã vĩ đại'. Cái giai đoạn giữa thời cổ điển, mà họ tự hào khi hồi tưởng, và kỷ nguyên tái hưng mới mẻ họ trông đợi chỉ là một khúc gian tấu buồn bã. Do đó chính cái ý tưởng tái sinh hay phục hưng đã khiến người ta coi giai đoạn xen giữa ấy là một thời Trung Chuyển (Middle Age)-và ta hiện vẫn sử dụng thuật ngữ này. Vì người Italia đổ lỗi cho người Goth đã làm đế quốc Roma sụp đổ, họ gọi nền nghệ thuật của thời kỳ xen giữa này

là Gothic (*của người Goth),* mà theo họ nghĩa là man rợ - y như ta dùng từ *vandalism* khi nói về sự phá hoại những tác phẩm đẹp đẽ.

151. *Mái vòm của Nhà Thờ Chính Tòa Florence.* BRUNELLESCHI thiết kế khoảng 1420-36

Bây giờ ta biết rằng những quan niệm này của người Italia thật sự ít có cơ sở. Cùng lắm chúng chỉ là một bức tranh thô sơ và quá giản lược về những gì thật sự đã xảy ra. Có chừng bảy trăm năm phân cách giữa người Goth và sự ra đời của nền nghệ thuật ta hiện gọi là Gothic. Ta cũng biết rằng sự hồi sinh của nghệ thuật, sau những biến động và hỗn loạn thời Trung Cổ, đã xảy ra từ từ, và chính thời kỳ Gothic cũng chứng kiến sự phục hồi này đang dần dần đạt tới chiều

kích toàn diện của nó. Ta có thể hiểu được vì sao người Italia ít tỉnh táo hơn người miền bắc Âu Châu về sự phát triển và mở rộng tiệm tiến này của nghệ thuật. Họ tụt hậu suốt một phần của thời Trung Cổ, đến độ những thành tựu mới mẻ của Giotto đối với họ là một cuộc canh tân lớn lao, là sự hồi sinh của tất cả những gì cao quý và vĩ đại nơi nghệ thuật. Người Italia thế kỷ mười bốn tin rằng nghệ thuật, khoa học và sự uyên bác đã phát triển sung mãn ở thời cổ điển, rằng tất cả những điều này đã hầu hết bị những quân man mọi phương bắc phá hủy, và rằng chính họ có nhiệm vụ khôi phục lại quá khứ vinh quang để đem đến một kỷ nguyên mới.

Trong các đô thị của Italia, không ở đâu niềm tin tưởng và hy vọng này lại mạnh mẽ như ở Florence, thành phố thương nghiệp giàu có, thành phố của Dante và Giotto. Chính ở đây trong những thập niên đầu thế kỷ mười bốn, một nhóm nghệ sĩ đã quyết tâm sáng tạo một nghệ thuật mới và đoạn tuyệt với những quan niệm của quá khứ.

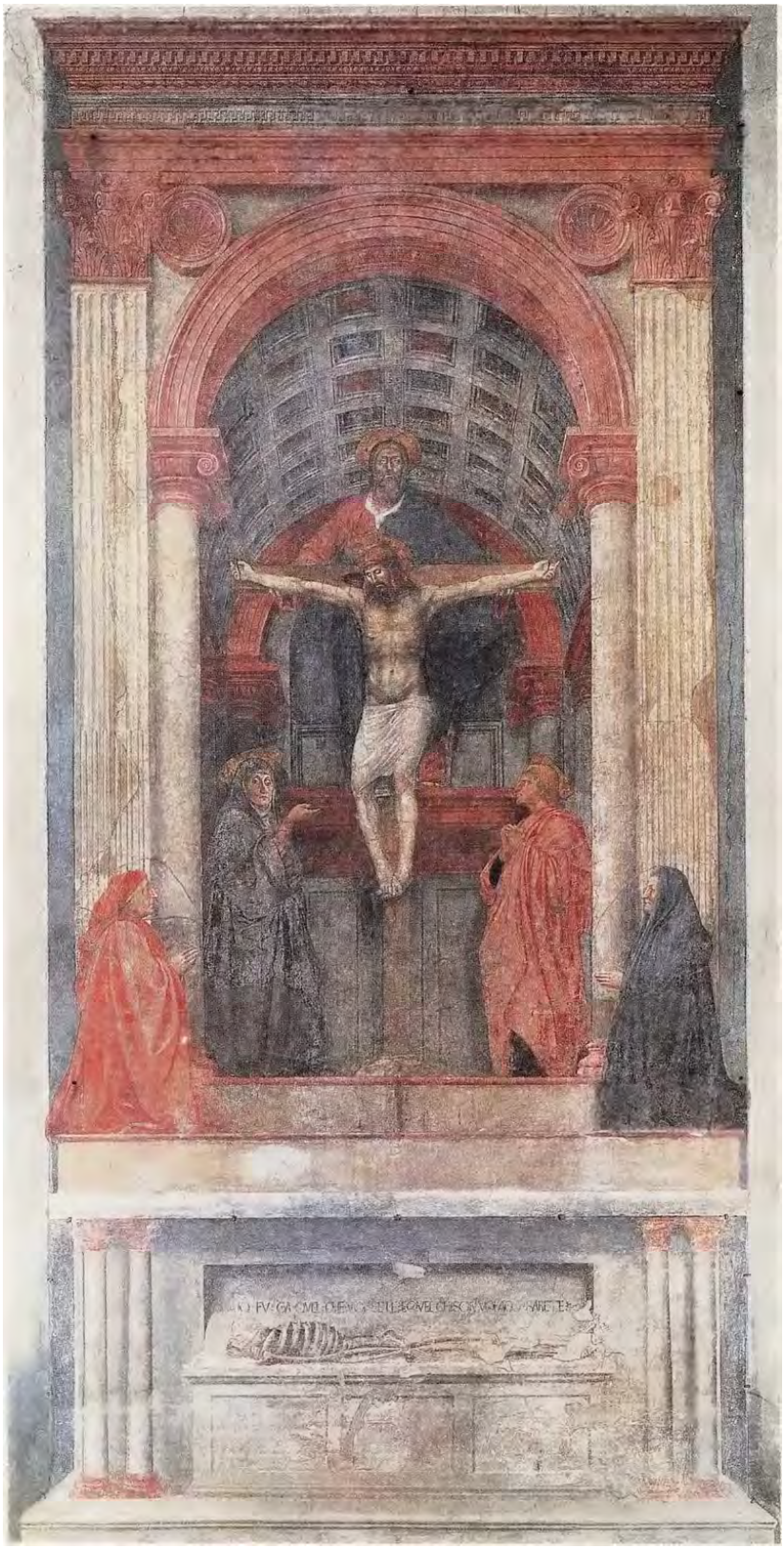
Lãnh tụ của nhóm nghệ sĩ trẻ thành Florence này là một kiến trúc sư, Filippo Brunelleschi (1377-1446). Brunelleschi được tuyển dụng để hoàn thành Nhà Thờ Chánh Toà Florence. Đó là một đại giáo đường kiểu Gothic, và Brunelleschi vốn đã hoàn toàn quán triệt những phát minh kỹ thuật của truyền thống Gothic. Danh tiếng của ông phần nào dựa trên một thành tựu về kiến trúc và thiết kế hẳn đã không thể có được nếu ông không nắm vững kỹ thuật xây vòm kiểu Gothic. Người Thành Florence muốn đội cho ngôi giáo đường của họ một mái vòm phi thường, nhưng không một nghệ sĩ nào có thể nối liền khoảng cách bao la giữa các cột trụ để từ đó vòm cung sẽ vươn lên, cho tới khi Brunelleschi tìm ra phương pháp thực hiện được điều này (H.151). Khi được mời thiết kế những giáo đường mới hay các kiến trúc khác, Brunelleschi quyết định loại bỏ toàn bộ phong cách truyền thống và đi theo đường hướng của những người mong đợi sự tái hưng của La Mã vĩ đại. Người ta kể rằng ông đã tới Rome để đo đạc các phế tích đền thờ và cung điện, và lập bản phác họa hình thể cũng như cách trần thiết của chúng. Ông không có ý định sao chép trọn vẹn những kiến trúc cổ này. Chắc chắn chúng không thích hợp với các nhu cầu của một Florence thế kỷ mười bốn. Điều ông nhắm đến là sáng tạo một lối xây dựng tân kỳ, trong đó các hình thức kiến trúc cổ điển được tự do sử dựng để tạo ra những kiểu dáng mới mẻ nhưng vẫn hài hoà và đẹp đẽ.

Điều vẫn khiến ta kinh ngạc nhất nơi thành tựu của Brunelleschi là quả thật ông đã thành công trong việc làm cho ý định của mình trở nên hiện thực. Trong gần năm trăm năm, các kiến trúc sư Âu Châu và Mỹ Châu đã đi theo bước chân của ông. Ở mọi nơi trong các thành thị và làng mạc của ta, đâu đâu cũng thấy những kiến trúc sử dụng các hình thể cổ điển như cột trụ và đầu hồi hình tam giác (pediment). Chỉ trong thế kỷ hiện nay các kiến trúc sư mới bắt đầu đặt câu hỏi về đường hướng của Brunelleschi và chống lại truyền thống kiến trúc thời Phục Hưng, y như ông đã chống đối truyền thống Gothic. Nhưng nơi nhiều ngôi nhà hiện đang được xây dựng, thậm chí những toà nhà không hề có cột hay những trang hoàng tương tự, đây đó vẫn còn thấy vết tích của phong cách cổ điển ở những đường viền khung cửa lớn và cửa sổ, hay ở kích thước và tỷ lệ của tòa nhà. Nếu Brunelleschi muốn sáng tạo thuật kiến trúc cho một kỷ nguyên mới, ông thật sự đã thành công.

H.150 cho thấy mặt tiền của một giáo đường nhỏ mà Brunelleschi xây cho gia tộc Pazzi thế lực ở Florence. Ta thấy ngay rằng nó không mấy giống các ngôi đền cổ, và còn khác biệt hơn so với những kiểu dáng mà các nhà xây dựng Gothic thường sử dụng. Brunelleschi đã kết hợp các cột trụ, cột vuông sát tường và cung vòm theo cách riêng của mình để tạo một hiệu quả về ánh sáng và sự duyên dáng chưa từng thấy trước đó. Những chi tiết như khung viền cửa lớn, với đầu xông hay mi cửa (gable, pediment) kiểu cổ, cho thấy các phế tích cổ, và các kiến trúc như Đền Bách Thần (H.74, tr.81) đã được ông nghiên cứu kỹ lưỡng đến mức nào. Hãy so sánh cách tạo hình khung vòm và cách nó cắt lên tầng trên từ những nửa cột vuông sát tường. Những nghiên cứu của ông về các kiểu dáng La Mã còn biểu lộ rõ ràng hơn khi ta bước vào trong ngôi giáo đường (H.152). Trong nội điện sáng sủa và rất cân xứng này không hề có những tính chất mà các nhà kiến trúc Gothic hết sức coi trọng. Chẳng có các cửa sổ trên cao lẫn những hàng cột mảnh dẻ. Thay vào đó là những bức tường trắng trống trải được chia nhỏ bởi những cột

vuông màu xám sát tường, diễn tả cái ý tưởng về một ‘trật tự’ cổ điển, dầu chúng thật sự chẳng có công dụng gì về mặt kiến trúc. Brunelleschi đặt chúng ở đó chỉ để nhấn mạnh vào hình thể và sự cân đối của nội điện.

152. *Nội điện của Nguyện Đường Pazzi* (xem H.150). BRUNELLESCHI thiết kế khoảng 1430



153. MASACCIO: *Chúa Ba Ngôi, Đức Mẹ, Thánh John và các người dâng cúng.* Bích họa ở Nhà Thờ Sta Maria Novella, Florence. Vẽ khoảng năm 1427

Brunelleschi không chỉ là nhà tiên phong của nghệ thuật kiến trúc Phục Hưng. Dường như ông còn khám phá một định luật quan trọng khác trong lĩnh vực nghệ thuật - luật phối cảnh, cũng sẽ thống trị nền nghệ thuật của các thế kỷ sau đó. Ta đã thấy rằng ngay người Hy Lạp, vốn am

tường lối vẽ thâu ngắn, và các họa sĩ thời Hellenist rất giỏi tạo cảnh ảo về chiều sâu (tr.97 H.71), cũng không biết những nguyên tắc toán học theo đó các vật thể dường như nhỏ lại khi lùi xa khỏi chúng ta. Không một họa sĩ nào ở thời cổ điển có thể vẽ một đại lộ với hai hàng cây lùi sâu vào trong tranh cho đến khi mất hút ở chân trời. Chính Brunelleschi đã cống hiến cho các họa sĩ phương pháp toán học để giải quyết khó khăn này, và các đồng nghiệp của ông hẳn đã hết sức phấn khởi vì nó. H.153 là một trong những bức họa đầu tiên vẽ theo các nguyên tắc này. Đó là bức bích họa trong một giáo đường ở Florence, diễn tả Ba Ngôi Thiên Chúa với Đức Mẹ Đồng Trinh và Thánh John dưới chân thập giá, và các người dâng tặng bức tranh - một thương nhân đứng tuổi và vợ ông - đang quỳ phía ngoài. Họa sĩ vẽ bức tranh này là Masaccio (1401-28), một tên gọi có nghĩa là 'Thomas vụng về', ông hẳn là một tài năng phi thường, vì ta biết rằng ông qua đời khi vừa hai mươi tám tuổi, và khi ấy ông đã làm xong một cuộc cách mạng toàn diện trong lãnh vực hội họa. Cuộc cách mạng này không chỉ thể hiện nơi kỹ xảo vẽ phối cảnh, dù rằng nguyên tắc này tự nó cũng gây nhiều sửng sốt khi mới xuất hiện. Ta có thể hình dung người thành Florence đã sững sờ ra sao khi bức bích họa này được trưng bày và khi nó như làm thành một lỗ thủng trên tường mà qua đó người ta có thể nhìn vào trong một gian phòng mai táng theo kiểu hiện đại của Brunelleschi. Nhưng có lẽ họ còn bị choáng ngợp hơn nữa bởi sự đơn giản và vẻ vĩ đại của các nhân vật được đóng khung trong kiểu kiến trúc mới mẻ này. Nếu người thành Florence mong đợi một điều chỉ đó nơi nguồn cảm hứng của phong cách Quốc Tế, và mong điều ấy sẽ trở thành thời thượng ở Florence cũng như trên toàn Âu Châu, hẳn là họ đã phật ý. Thay vì vẻ duyên dáng tinh tế, họ thấy những nhân vật to lớn nặng nề; thay cho những đường cong mềm mại là những hình thể góc cạnh cứng cỏi; và thay vì những chi tiết dễ cảm như hoa lá và đá quí lại là ngôi mồ trơ trọi với một bộ xương. Nhưng nếu nghệ thuật của Masaccio ít vừa mắt hơn những bức họa người ta đã quen nhìn, nó lại trung thực và cảm động hơn. Ta có thể thấy rằng Masaccio ngưỡng mộ vé hùng vĩ bi tráng của Giotto, dầu không mô phỏng ông ta. Cử chỉ đơn giản của Đức Trinh Nữ khi chỉ vào người Con bị đóng đinh thật quá hùng hồn và gây nhiều ấn tượng vì nó là chuyển động duy nhất trong toàn bộ bức họa trang nghiêm này. Các nhân vật của nó thật sự giống những bức tượng. Masaccio đã chủ ý làm tăng hiệu quá này bằng cái khung theo luật phối cảnh mà trong đó ông sắp đặt các nhân vật. Ta cảm thấy hầu như có thể đụng chạm vào họ, và cảm giác này đem họ và thông điệp của họ lại gần ta hơn. Với các bậc thầy vĩ đại của thời Phục Hưng, những kỹ thuật và khám phá mới mẻ này của nghệ thuật tự thân chúng là vô tận. Họ luôn dùng chúng để ý nghĩa của các chủ đề có thể tiếp cận tâm trí ta sâu sát hơn nữa.

154. DONATELLO: *Thánh Geogre*. Tượng cẩm thạch ở Giáo Đường Or San Michele, Florence. Khoảng 1416. Florence, Bảo Tàng Quốc Gia Bargello

Điêu khắc gia vĩ đại nhất cùng nhóm với Brunelleschi là Donatello, người Thành Florence (1386?-1466), lớn hơn Masaccio mười lăm tuổi nhưng sống thọ hơn nhiều. H.154 là một trong những tác phẩm đầu tiên của ông, do phường chế tạo giáp trụ và vũ khí đặt làm. Bức tượng diễn tả Thánh George, vị thánh bảo trợ của họ, và sẽ được đặt vào khám thờ xây trong tường bên ngoài một giáo đường ở Florence (Or San Michele). Nếu nhìn lại những bức tượng Gothic bên ngoài các nhà thờ chính toà (tr.142, H.130), ta sẽ thấy Donatello đã hoàn toàn đoạn tuyệt với quá khứ như thế nào. Những tượng Gothic này lơ lửng thành từng dãy trang nghiêm và

lặng lẽ cạnh các lôi ra vào như các sinh vật đến từ một thế giới khác. Thánh George của Donatello đứng vững vàng, đôi chân quả quyết bám cứng mặt đất như thể nhất định không nhượng bộ một tấc nào. Trên khuôn mặt ngài không hề có một nét đẹp điềm tĩnh và mơ hồ nào của các vị thánh thời Trung Cổ - tất cả là sức mạnh và sự tập trung. Dường như ngài quan sát quân địch đang đến gần và ước lượng khoảng cách, đôi tay tựa trên tấm khiên, toàn bộ dáng điệu căng thẳng trong một quyết tâm thách đố. Bức tượng vẫn còn nổi tiếng như một hình ảnh khôn sánh về lòng hăng hái và quả cảm của tuổi trẻ. Ta buộc phải thán phục không những trí tưởng tượng của Donatello mà cả khả năng hình dung vị thánh hiệp sĩ trong một tư thế mới lạ và thuyết phục như vậy; cách ông tiếp cận nghệ thuật điêu khắc cho thấy một quan niệm hoàn toàn mới. Dù gây cảm tưởng về sức sống và chuyển động, bức tượng vẫn rõ ràng về đường nét và kiên cố như một tảng đá. Cũng giống như các bức họa của Masaccio, bức tượng này cho thấy Donatello muốn thay thế sự chọn lọc quý phái của những người trước ông bằng một lối quan sát thiên nhiên thật mới mẻ và mạnh mẽ. Những chi tiết như đôi tay và hai gò xương chân mày của vị thánh cho thấy một sự tách biệt hoàn toàn với những kiểu mẫu truyền thống. Chúng minh chứng cho một lối nghiên cứu hình dáng con người thật mới mẻ và dứt khoát. Vì các bậc thầy Florence này không còn hài lòng với việc lặp lại những công thức cũ từ thời Trung cổ truyền lại. Giống như những người Hy Lạp và La Mã mà họ ngưỡng mộ, họ cũng bắt đầu tìm hiểu cơ thể con người trong phòng làm việc hay xưởng vẽ của mình bằng cách mời các người mẫu hay đồng nghiệp làm mẫu theo các tư thế cần thiết. Chính sự quan tâm mới mẻ và phương pháp tân kỳ này đã làm cho tác phẩm của Donatello trở nên thuyết phục mạnh mẽ như thế.

155. DONATELLO: *Bữa tiệc của Vua Herod*. Chạm nổi bằng đồng mạ vàng trên giếng rửa tội của Nhà Thờ Chính Tòa Siena. Hoàn tất năm 1427

Donatello đạt được danh vọng lớn lao ngay khi còn sống. Như Giotto trước đó một thế kỷ, ông hay được mời đến các đô thị khác ở Italia để bố túc cho vẻ đẹp và vinh quang của chúng. H.150 là một bức phù điêu bằng đồng ông thực hiện cho giếng rửa tội thành Siena năm 1427, mười năm sau bức tượng Thánh George. Giống như cái giếng rửa tội thời Trung cổ ở tr.132, H.121, nó minh họa một cảnh đời của Thánh John Tẩy Giả, cái giây phút ghê rợn khi công chúa Salome xin vua Herod đầu của ngài làm phần thưởng cho vũ điệu của cô, và được nhận lời. Ta nhìn vào trong phòng tiệc, bên kia là hành lang của các nhạc công, rồi tới một dãy phòng và cầu thang ở phía sau. Đao phủ vừa bước vào và quỳ xuống trước nhà vua, tay bưng đầu vị thánh được đặt trên cái đĩa lớn. Nhà vua thối lui và đưa tay lên vì kinh sợ, trẻ con la khóc bỏ chạy; mẹ của Salome, kẻ gây tội ác, đang cố phân trần với nhà vua. Có một khoảng trống lớn quanh bà ta khi thực khách lùi lại. Một người trong bọn họ đưa tay che mắt, những kẻ khác vây quanh Salome, cô như vừa ngưng múa. Không cần dài lời giải thích đâu là điều mới mẻ nơi một tác phẩm cỡ đó của Donatello. Tất cả đều mới. Đối với những người đã quen với các câu truyện duyên dáng và rõ ràng của nghệ thuật Gothic, cách kể truyện của Donatello hẳn làm họ choáng váng, ở đây ông không hề muốn tạo một kiểu mẫu gọn gàng vừa mắt, mà đúng hơn chỉ muốn

diễn tả tác động của một sự hỗn loạn bất ngờ. Như các nhân vật của Masaccio, các nhân vật của Donatello trông thô thiển và cứng cỏi trong chuyển động. Cử chỉ của họ dữ dội và không hề có một cố gắng nào nhằm giảm bớt sự khủng khiếp của câu truyện. Với người thời ấy, cảnh này hẳn phải sinh động một cách đáng sợ.

156. CLAUS SLUTER: *Hai tiên tri Daniel và Isaiah.* Ở bể phun Moses gần Dijon, thực hiện giữa 1393 và 1402

Kỹ thuật phối cảnh mới này còn làm tăng thêm thị ảo giác về cảnh thực. Donatello khởi đầu hẳn đã tự hỏi: 'Sự thể phải như thế nào khi người ta mang đầu vị thánh vào phòng tiệc?' Ông cố hết sức trình bày một cung điện cổ điển, giống như toà lâu đài mà ở đó biến cố này đã xảy ra, và ông chọn các kiểu dáng La Mã cho các nhân vật ở hậu cảnh. Thật sự ta có thể thấy rõ ràng lúc ấy Donatello, giống Brunelleschi bạn ông, cũng đã nghiên cứu một cách hệ thống các phế tích La Mã. Tuy nhiên, sẽ hoàn toàn sai lầm nếu tưởng rằng việc nghiên cứu nghệ thuật Hy Lạp và La Mã như thế đã đem lại sự tái sinh hay 'Phục Hưng'. Gần như là ngược lại. Các nghệ sĩ cùng nhóm với Brunelleschi quá nhiệt tình mong đợi sự tái hưng của nghệ thuật đến độ họ quay sang sử dụng thiên nhiên, khoa học và các di tích cổ xưa để thực hiện các mục tiêu mới mẻ của mình.

Khoa học và kiến thức về nghệ thuật cổ điển một lúc nào đó vẫn còn là sở hữu độc quyền của các nghệ sĩ Italia thời Phục Hưng. Nhưng nỗi ước ao cuồng nhiệt muốn sáng tạo một nghệ thuật mới, thứ nghệ thuật sẽ trung thành với thiên nhiên hơn tất thảy những gì người ta từng thấy trước đó, cũng đã gợi hứng cho các nghệ sĩ cùng thế hệ ở phương bắc.

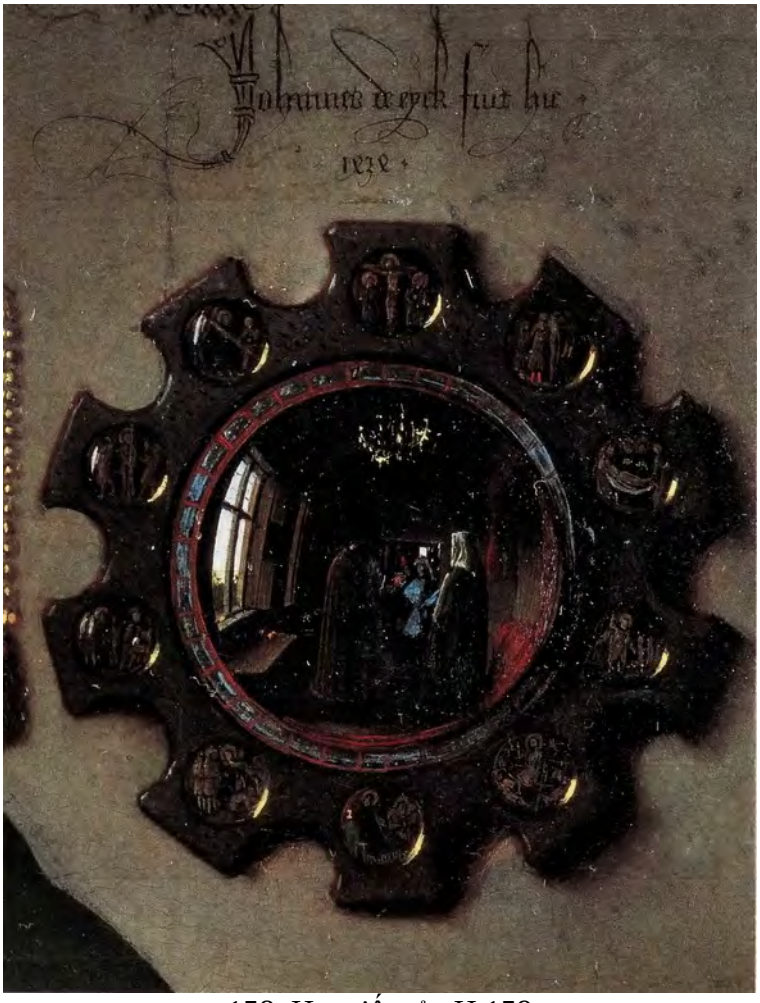
Y như thế hệ của Donatello ở Florence trở nên chán ngán sự tinh xảo và chọn lọc của phong cách Gothic Quốc Tế và mong sáng tạo những hình tượng mạnh mẽ, khắc khổ hơn, một điêu khắc gia ở bên kia dãy núi Alps đã cố sức tìm kiếm thứ nghệ thuật, giống thật hơn và minh bạch hơn các tác phẩm tinh tế của những người đi trước ông. Nhà điêu khắc đó là Claus Sluter, khoảng từ 1380-1400 làm việc tại Dijon, bấy giờ là thủ phủ của lãnh địa Công Tước xứ Burgundy giàu có và thịnh vượng. Tác phẩm lừng danh nhất của ông là nhóm tượng các tiên tri mà trước đây từng là bệ chân của một thánh giá lớn đánh dấu bể nước của một nơi hành hương nổi tiếng (H.156). Lời lẽ của các vị tiên tri này được coi là những tiên báo về cuộc Khổ Nạn của Đức Jesus. Mỗi vị đều cầm một quyển sách hay một cuộn sách lớn có ghi những lời tiên tri đó, và dường như họ đang suy niệm về bi kịch sắp xảy ra ấy. Đây không còn là những hình tượng cứng cỏi và trang nghiêm ở cạnh cổng vào các nhà thờ chính toà (tr.142, H.130). Y như bức tượng Thánh George, chúng cũng khác xa những tác phẩm đầu tiên này. Người đàn ông với khăn bịt đầu là Daniel, và người già lão để đầu trần là Isaiah. Khi họ đứng trước mặt ta, lớn hơn thật, vẫn còn được tô điểm sinh động bằng vàng và màu sắc, trông họ ít giống tượng mà lại giống những nhân vật đặc biệt của một trong các vở kịch thần bí thời Trung cổ đang sắp sửa ngâm vịnh vai diễn của mình. Nhưng với tất cả những ảo giác lôi cuốn giống y thật này, ta không nên bỏ qua cái ý thức nghệ thuật đã khiến Sluter sáng tạo các nhân vật đồ sộ này với đường cong của những nếp y phục và phong mạo đầy phẩm hạnh.

157. JAN VAN EYCK: *Các pháp quan và Hiệp Sĩ Công Chính của Đức Kitô.* Hai cánh của Bàn thờ ở Ghent. Hoàn tất năm 1432 Ghent (Bỉ), St Bavo

Nhưng không phải chỉ đơn độc một điêu khắc gia đã thực hiện cuộc chinh phục sau cùng của phong cách tả thực. Vì nhà nghệ sĩ với những khám phá đầy tính cách mạng đã đem lại một điều gì đó hoàn toàn mới mẻ ngay từ buổi đầu chính là họa sĩ Jan Van Eyck (13907-1441). Cũng như Sluter, ông có quan hệ với triều đình các quận công xứ Burgundy, nhưng phần lớn thời gian ông làm việc tại phần đất Hà Lan mà ngày nay được gọi là nước Bỉ. Tác phẩm nổi tiếng nhất của ông là một bức họa khổng lồ ở trên cung thánh phía sau bàn thờ với nhiều cảnh trí ở thành phố Ghent. Người ta nói rằng Hubert, người anh ít ai biết của Jan đã khởi công vẽ bức họa này, và Jan đã hoàn tất nó vào năm 1432, trong cùng một thập niên với những tác phẩm vĩ đại của Masaccio và Donatello ta đã bàn đến ở trên. H.157 cho thấy các phần của bức tranh phi thường này với các thánh và người hành hương lũ lượt tuôn đến thờ lạy Con Chiên. Thoạt nhìn, những cảnh sinh động này có thể không thấy khác những bức tiểu họa được vẽ cho triều đình Burgundy trước đó khoảng một thế hệ (tr.165, H.148). Thật ra, nếu ta nhìn lại bức Lễ hội tháng Năm do anh em Limbourg vẽ, chắc chắn ta sẽ nhận ra nhiều điểm tương đồng đặc sắc. Khác với các nghệ sĩ thành Florence cùng thế hệ với mình, Jan Van Eyck đã không đoạn tuyệt hẳn với các truyền thống của phong cách Quốc Tế. Trái lại, ông theo các phương pháp của anh em Limbourg, và đã hoàn thiện chúng tới độ các quan niệm của nghệ thuật Trung Cổ đã bị ông bỏ lại phía sau. Anh em Limbourg, giống như các bậc thầy Gothic cùng thời, rất thích xếp đầy vào trong tranh các chi tiết quyền rũ và tinh tế mà họ nhìn thấy. Họ hãnh diện biểu diễn tài nghệ trong việc vẻ hoa lá, thú vật, lâu đài, xiêm y và nữ trang rực rỡ, cùng những cánh tượng làm thoả mãn con mắt. Ta đã thấy rằng họ không quan tâm quá nhiều tới dáng vẻ thực của các nhân vật và phong cảnh, và cách vẽ cũng như thuật phối cảnh của họ do đó không thuyết phục lắm. Người ta không thể nói như vậy về tranh của Van Eyck. Ông còn kiên nhẫn hơn khi quan sát thiên nhiên và hiểu biết các chi tiết một cách chính xác hơn. Cây cối và toà nhà ở hậu cảnh chỉ rõ sự khác biệt này. Còn cây cối của các anh em nhà Limbourg, như ta thấy, khá công thức và ước lệ. Phong cảnh của họ trông giống một tấm phông trên sân khấu hay một bức tranh thảm hơn là cảnh thực. Tranh của Van Eyck hoàn toàn khác, ở đây ta có cây cối thực và cảnh thực lùi về phía thành phố và lâu đài ở chân trời. Sự kiên nhẫn vô biên mà nhờ đó cỏ bám vào đá và hoa mọc trên giốc núi quá là khôn sánh khi so với những cỏ hoa trang hoàng ở bức tiểu họa Limbourg. Phong cảnh đã thật thì nhân vật cũng thật. Van Eyck dường như rất chuyên chú vào việc tái tạo mọi chi tiết nhỏ nhặt trong bức tranh đến độ dường như ta có thể đếm được các sợi lông trên bờm ngựa hay trên những món trang sức bằng lông thú của những bộ y phục ky sĩ. Con ngựa trắng trong bức tiểu họa Limbourg hơi giống một con ngựa ghế đu. Ngựa của Van Eyck về tư thế và hình dáng cũng y vậy, nhưng nó là ngựa thật. Ta có thể thấy ánh sáng trong mắt nó, những lớp nhăn trên da nó, và trong khi những con ngựa trước đây trông phẳng lì, ngựa của Van Eyck có tứ chi tròn trĩnh được tạo hình bằng sáng và tối.

Có thể là tỏn mỏn khi tìm kiếm tất cả những chi tiết nhỏ bé này và khen tụng một nghệ sĩ lớn vì đã kiên trì quan sát và phỏng tạo thiên nhiên. Chắc chắn cũng là sai lầm nếu đánh giá thấp tác phẩm của anh em Limbourg, hay bất kỳ các bức tranh nào vì nó không trung thực mô phỏng thiên nhiên. Nhưng nếu muốn hiểu được con đường phát triển của nghệ thuật phương bắc, ta phải tán đồng sự cẩn trọng và kiên nhẫn vô hạn này của Jan van Eyck. Các nghệ sĩ miền nam cùng thế hệ với ông, các bậc thầy thành Elorence trong nhóm Brunelleschi, đã phát triển một phương pháp theo đó thiên nhiên được đưa vào trong tranh với sự chính xác đầy tính khoa học. Họ bắt đầu bằng bộ khung gồm những đường nét phối cảnh, và họ kiến trúc thân thể con người nhờ những hiểu biết về cơ thể học và phép thâu ngắn. Van Eyck làm ngược lại, ông đạt được ảo cảnh về thiên nhiên bằng cách kiên nhẫn thêm vào hết chi tiết này đến chi tiết kia cho tới khi toàn bộ bức tranh nên giống như một tấm gương phản chiếu thế giới hữu hình. Sự khác biệt quan trọng này giữa nghệ thuật phương bắc và nghệ thuật Italia vẫn tồn tại trong nhiều năm. Có thể yên trí mà đoán rằng bất cứ tác phẩm nào trổi vượt trong cách diễn tả bộ mặt đẹp đẽ của sự vật, của hoa lá, châu ngọc hay tơ lụa, là do một nghệ sĩ phương bắc; còn một bức tranh với đường nét mạnh bạo, phối cảnh rõ ràng và hiểu biết vững vàng về cơ thể đẹp của con người, là

bởi một họa sĩ người Italia.
Để thực hiện ý định phô bày tấm gương phản chiếu thực tại trong từng chi tiết, Van Eyck phải cải tiến kỹ thuật hội họa. Ông đã phát minh ra tranh sơn dầu. Vẫn còn nhiều tranh luận về ý nghĩa và tính chính xác của khẳng định này, nhưng các chi tiết ấy không mấy quan trọng. Khám phá của ông không giống như khám phá về luật phối cảnh vốn đã thiết lập một điều gì đó hoàn toàn mới. Điều ông đạt được là một công thức mới để pha chế sơn trước khi vẽ. Họa sĩ thời ấy không mua màu pha sẵn đựng trong ống hay hộp. Họ phải pha chế thuốc màu cho mình, đa phần từ thảo mộc và khoáng chất có màu. Họ tán những thứ này thành bột giữa hai phiến đá - hay để thợ học nghề làm công việc này - và trước khi sử dụng, họ thêm vào một thứ chất lỏng nào đó để kết dính loại bột này thành một thứ hồ. Có nhiều cách thực hiện điều này, nhưng suốt thời Trung Cổ, thành phần chính của chất lỏng này là trứng, chất liệu hoàn toàn thích hợp trừ một điều là nó rất mau khô. Phương pháp hội họa sử dụng cách pha chế màu như trên gọi là tempera. Dường như Jan Van Eyck không hài lòng với công thức này vì nó không cho phép ông đạt được những chuyển đổi mượt mà khi cho các màu mờ dần vào nhau. Nếu dùng dầu thay vì trứng, ông có thể làm việc chậm rãi và chính xác hơn nhiều. Ông có thể tạo ra những màu sáng để thực hiện những lớp sơn trong suốt, hay những 'nước bóng', ông có thể đặt vào những điểm sáng lấp lánh bằng bút vẽ nhọn đầu, và đạt được những phép mầu về độ chính xác làm cho người đương thời phải sửng sốt và chẳng bao lâu chấp nhận sơn dầu như một chất liệu thích hợp nhất.
Van Eyck có lẽ thành công nhất trong nghệ thuật vẽ chân dung. Một trong những bức chân dung nổi tiếng nhất ông đã thực hiện là H.159, chân dung một thương nhân Italia, Giovanni Arnolfini, người đã tới làm ăn ở Hà Lan, với vị hôn thê Jeanne de Chenany. Theo cách riêng của nó, bức họa này cũng mới mẻ và cách mạng không thua gì tác phẩm của Donatello và Masaccio ở Italia. Một góc đơn sơ của thế giới thực đã bất ngờ được cố định trên khung vẽ như bởi phép màu. Tấm thảm và đôi dép, chuỗi tràng hạt trên tường, chiếc chổi nhỏ treo cạnh giường, và trái cây trên ngạch cửa. Trông như ta có thể thăm viếng gia đình Arnolfini tại nhà của họ. Bức tranh có lẽ diễn tả một khoảnh khắc trang trọng trong cuộc sống của hai người: lễ đính hôn của họ. Người phụ nữ trẻ vừa mới đặt tay phải của nàng lên tay trái của Arnolfini và ông ta sắp sửa đặt tay phải mình vào tay nàng như một biểu hiệu trang nghiêm nói lên sự gắn bó. Có lẽ nhà họa sĩ đã được mời ghi lại giây phút quan trọng này với tư cách một nhân chứng, y như một viên công chứng thường được mời đến tham dự những biến cố tương tự để tuyên bố rằng ông ta có hiện diện. Điều này giải thích tại sao bậc thầy ở đây đã đặt tên mình ở một vị trí nổi bật trong tranh với hàng chữ bằng tiếng La Tinh: *'Johannes de Eyck fuit hic' (Jan Van Eyck đã có mặt ở đây).* Trong tấm gương ở cuối phòng ta thấy toàn bộ khung cảnh được phản chiếu từ phía sau, và dường như cả hình ảnh của nhà họa sĩ kiêm nhân chứng. Ta không biết chính thương nhân người Italia hay nhà họa sĩ phương bắc đã có ý nghĩ sử dụng loại tranh mới theo cách này, vốn có thể so sánh với cách dùng ảnh chụp trong luật pháp, được xác nhận hợp lệ do một nhân chứng. Nhưng dù bất kỳ ai đã đưa ra ý tưởng này, chắc chắn người ấy phải rất bén nhạy với những khả năng to lớn tiềm ẩn trong phương pháp hội họa mới mẻ của Van Eyck. Lần đầu tiên trong lịch sử, nhà họa sĩ trở thành nhân chứng mục kích theo nghĩa đúng nhất của danh từ này.



158. Họa tiết của H.159

159. JAN VAN EYCK: *Lễ đính hôn của Arnolfini.* Vẽ năm 1434, London, Phòng Trưng Bày Quốc Gia

Khi cố gắng như thế để lột tả sự vật chính xác đúng như nó xuất hiện trước mắt ta, Van Eyck, giống như Masaccio, phải loại bỏ những kiểu mẫu vừa mắt và những đường cong mềm mại

của phong cách Gothic Quốc Tế. Đối với ít người, các nhân vật của ông thậm chí có vẻ cứng cỏi và vụng về khi so với nét duyên dáng phong lưu của những bức họa như bức tranh xếp Wilton (tr.163, H.146). Nhưng các nghệ sĩ thuộc thế hệ ấy trên khắp Châu Âu, khi nhhiệt tình tìm kiếm sự thật, đã coi rẻ những quan niệm trước đó về cái đẹp và có lẽ đã làm chướng mắt những người lớn tuổi. Một trong những kẻ cực đoan nhất trong số những nhà cải cách này là một họa sĩ người Thụy Sĩ, Conrad Witz (1400?-1446?). H.160 là bức tranh bàn thờ ông vẽ cho thành Geneva năm 1444. Nó được dâng cho Thánh Peter và kể lại cuộc gặp gỡ giữa vị thánh và Đức Kitô sau khi Ngài phục sinh như được kể lại trong Phúc âm của Thánh John (chương XXI). Vài tông đồ và bè bạn đi đánh cá ở biển Tiberias, nhưng không bắt được gì. Khi trời sáng, Chúa Jesus đứng trên bờ biển, nhưng họ không nhận ra Ngài. Ngài bảo họ quăng lưới bên phải con thuyền và lưới đầy cá đến nỗi họ không thể kéo lên được. Lúc ấy, một người trong bọn họ nói 'Thầy đấy', và khi nghe thấy thế, Thánh Peter 'quấn vội chiếc áo dân chài lên người (vì ông đang ở trần) và nhảy xuống biển. Và các môn đệ khác đến trên một chiếc thuyền nhỏ, sau đó họ dùng bữa với Chúa Jesus. Một họa sĩ thời Trung cổ nếu được mời minh họa biến cố này có lẽ sẽ bằng lòng sử dụng những lớp sóng thông thường để diễn tả biển Tiberias. Nhưng Witz ước ao cho những thị dân Geneva đem về nhà cái sự thể hẳn đã xảy ra khi Đức Kitô đứng trên bờ biển. Do đó ông không vẽ một cái hồ bất kỳ, nhưng chính cái hồ mà ai cũng biết, hồ Geneva với ngọn Mont Saleve sừng sững ở hậu cảnh. Đó là một cảnh thật ai cũng thấy, nay vẫn còn, và vẫn rất giống với cảnh trong bức họa. Đây có lẽ là bức vẽ chính xác đầu tiên, bức 'chân dung' thứ nhất của một cảnh thực. Trên cái hồ thật này, Witz vẽ những ngư phủ thật, không phải những vị tông đồ đạo mạo trong các bức tranh trước đó mà là những con người quê mùa trong dân, đang bận rộn kéo lưới và cố gắng một cách khá vụng về để giữ cho thuyền được thăng bằng, Thánh Peter trông hơi bất lực khi ở dưới nước, và chắc chắn là thế. Chỉ một mình Đức Kitô đứng vững vàng và trầm lặng. Hình dáng mạnh mẽ của Ngài gợi lại những hình tượng trên bức bích họa nổi tiếng của Masaccio (tr.171, H.153). Hẳn là một kinh nghiệm đầy cảm xúc cho tín đồ thành Geneva khi lần đầu tiên họ nhìn thấy chiếc bàn thờ mới, thấy các tông đồ là những người giống như họ, đang đánh cá trên cái hồ của riêng họ, với Đức Kitô phục sinh hiện ra trên bờ biển quen thuộc của họ để đem lại cho các ngài sự trợ giúp và an ủi.

160. CONRAD WITZ: *Mẻ cá phép lạ*. Tranh bàn thờ, vẽ năm 1444. Genava, Bảo Tàng Nghệ Thuật và Lịch Sử

161. *Thợ xây và thợ điêu khắc đang xây, khoan, đo đạc và tạc tượng.* Chân đế của một nhóm tượng do NANNI DI BANCO thực hiện. Khoảng 1408. Florence, Or San Michele

13. Truyền thống và canh tân I
Italia, cuối thế kỷ mười lăm

162. Một giáo đường thời Phục Hưng*: Nhà Thờ S. Andrea ở Mantua.* Do ALBERTI thiết kế khoảng 1460

Những khám phá mới do các nghệ sĩ Italia, và Flanders[6] đầu thế kỷ mười lăm đã khuấy động khắp Âu Châu. Cả họa sĩ lẫn các nhà bảo trợ đều ngất ngây bởi cái ý tưởng rằng nghệ thuật không chỉ là một phương tiện đầy cảm xúc để kể những câu truyện thánh mà còn có thể là một tấm gương phản ánh phần nào thế giới hiện thực. Có lẽ cái tác động tức thời của cuộc cách mạng nghệ thuật vĩ đại này là nghệ sĩ khắp nơi bắt đầu thử nghiệm và tìm kiếm những hiệu quả mới mẻ và bất ngờ. Tinh thần mạo hiểm này, khi khống chế nghệ thuật thế kỷ mười lăm, đã đánh dấu sự đoạn tuyệt thật sự với thời Trung cổ.

Có một kết quả của sự đoạn tuyệt này mà ta cần xem xét trước hết. Cho tới khoảng năm 1400, nghệ thuật ở mọi nơi trên toàn Châu Âu đã phát triển theo những hướng tương đồng. Ta còn nhớ rằng cái phong cách của các họa sĩ và điêu khắc gia Gothic thời đó được gọi là phong cách Quốc Tế vì mục tiêu của các bậc thầy hàng đầu ở Pháp và Italia, ở Đức và Burgundy thảy đều giống nhau. Dĩ nhiên, những khác biệt dân tộc vẫn có đó suốt thời Trung Cổ - như những dị biệt giữa Pháp và Italia trong thế kỷ mười ba - nhưng xét về tổng quát, những bất đồng này không quan trọng lắm. Cả trong lãnh vực học vấn và thậm chí chính trị cũng thế. Tất cả các nhà thông thái thời Trung Cổ đều nói và viết tiếng La Tinh, và đều không mấy quan tâm tới việc họ dạy học ở đâu: Đại Học Paris, Padua hay Oxford.

Giai cấp quí tộc thời kỳ ấy đều có chung những quan niệm về tinh thần hiệp sĩ: sự trung thành của họ đối với nhà vua hay các lãnh chúa phong kiến không có nghĩa là họ coi mình như những kẻ bảo vệ cho riêng một nhóm người hay một dân tộc nào. Tất cả những điều này đã dần dần thay đổi vào cuối thời Trung cổ, khi các thành phố với các thị dân và thương nhân của chúng ngày càng trở nên quan trọng hơn những lâu đài của các nam tước. Các thương nhân nói tiếng mẹ đẻ của mình và đoàn kết chống lại mọi đối thủ cạnh tranh ngoại lai. Mỗi đô thị đều tự hào và sống chết bảo vệ vị trí cũng như đặc quyền của riêng nó trong kinh doanh và kỹ nghệ. Ở thời Trung Cổ, một bậc thầy tài danh có thể đi từ công trường xây dựng này sang công trường xây dựng khác, có thể được tiến cử từ tu viện này đến tu viện kia và chẳng mấy ai nhọc sức hỏi xem gốc gác họ ở đâu. Nhưng ngay khi các đô thị trở nên quan trọng, các nghệ sĩ, giống như các thợ thủ công, đã tổ chức thành phường hội. Những đoàn thể này về nhiều phương diện tương tự các nghiệp đoàn của ta. Nhiệm vụ của chúng là bảo vệ quyền lợi và ưu tiên của các thành viên trong hội và giữ vững một thị trường ổn định cho sản phẩm của họ. Để được nhận vào phường hội, nhà nghệ sĩ phải chứng tỏ mình có thể đáp ứng những tiêu chuẩn nhất định và thật sự là bậc thầy trong nghề. Lúc đó ông mới được phép mở xưởng thợ, được tuyển dụng thợ học nghề, và được nhận những hợp đồng vẽ tranh bàn thờ, chân dung, rương tủ, cờ quạt, huy hiệu trên những tấm khiên, hay những công việc cùng loại.

Các phường hội và liên đoàn này thường là những công ty giàu có, được quyền phát biểu ở hội đồng thành phố, và không chỉ đóng góp vào sự thịnh vượng của thành phố mà còn cố hết sức làm cho nó trở nên đẹp đẽ. Ở Florence và mọi nơi, các phường hội này, thợ kim hoàn, thợ len, thợ chế tạo vũ khí hay áo giáp và những nghề khác, đã cống hiến một phần ngân quỹ để xây cất các giáo đường, các tòa nhà làm nơi hội họp của liên đoàn, để dâng cúng các bàn thờ và các nguyện đường. Về phương diện này, chúng đã làm được nhiều điều cho nghệ thuật. Về mặt khác, chúng lo lắng bảo vệ quyền lợi của các thành viên và do đó khiến các nghệ nhân bên ngoài khó hành nghề hoặc tìm việc. Chỉ những nghệ sĩ nổi tiếng nhất đôi khi mới có thể phá vỡ sự ngăn cản này và đi lại tự do như ở thời người ta còn xây các đại giáo đường.

Tất cả những điều này ảnh hưởng tới lịch sử nghệ thuật, vì, nhờ sự phát triển của các đô thị, phong cách Quốc Tế có lẽ đã trở thành phong cách phổ quát sau cùng mà Âu Châu còn được thấy - ít là cho tới thế kỷ mười hai. Ở thế kỷ mười lăm, nghệ thuật phân tán thành một số trường phái (school) khác nhau-gần như mỗi thành phố hay đô thị ở Italia, Flanders và Đức đều có những 'trường phái hội họa' riêng. 'School' (còn có nghĩa là trường học) là một từ dễ bị hiểu

[6] Flanders: khu vực phía tây nước Bỉ và phía bắc nước Pháp, tiếp giáp Bắc Hải (North Sea), thời Trung Cổ là một lãnh địa.

sai. Vì thời đó chưa có các trường nghệ thuật với các giờ, lớp cho các học viên trẻ. Nếu một cậu bé quyết định chọn nghề họa sĩ , cha cậu sẽ cho cậu học nghề ngay từ nhỏ với một trong những bậc thầy hàng đầu trong khu vực. Cậu sẽ luôn sống ở nhà ông thầy ấy, chạy việc vặt cho gia đình ông, và phải tỏ ra hữu ích về mọi mặt có thể. Một trong các bài học đầu tiên của cậu có thể là nghiền bột màu, hay giúp thầy chuẩn bị khung vẽ bằng gỗ hay vải bố. Dần dà cậu có thể được giao cho một công việc nho nhỏ nào đó như sơn cột cờ chẳng hạn. Rồi một ngày kia khi bậc thầy quá bận rộn, có thể ông sẽ nhờ cậu giúp hoàn tất một phần không quan trọng hoặc không nổi bật của một tác phẩm lớn - như vẽ phần hậu cảnh mà ông đã vạch ra trên nền vải, làm cho xong phần y phục của các vai phụ... Nếu tỏ ra có năng khiếu và biết phỏng theo cách thức của thầy để tự hoàn thiện, cậu sẽ dần dần được giao những công việc quan trọng hơn - có thể là vẽ toàn bộ một bức tranh từ bản phác thảo của thầy và dưới sự giám sát của ông ta. Và như thế đây chính là những 'trường hội họa' của thế kỷ mười lăm. Chúng thật sự là những ngôi trường tuyệt vời và có nhiều họa sĩ ngày nay ước ao được đào tạo một cách toàn diện như thế. Cái lối truyền thụ tài nghề và kinh nghiệm của các bậc thầy ở một đô thị cho lớp trẻ sau họ cũng giải thích tại sao các 'trường hội họa' ở mỗi đô thị này đã phát triển một phong cách riêng biệt rõ ràng như thế. Người ta có thể nhận ra xuất xứ của một bức họa thế kỷ mười lăm: từ Florence hay Siena, Dijon hay Bruges, Cologne hay Vienna.

Để có một vị trí bao quát từ đó có thể khảo sát sự khác biệt lớn lao này giữa các bậc thầy, các 'trường nghệ thuật' và các thử nghiệm, tốt nhất ta hãy quay lại Florence, nơi đã bắt đầu cuộc cách mạng vĩ đại của nghệ thuật. Quả là hấp dẫn khi ta quan sát thế hệ sau Brunelleschi, Donatello và Masaccio đã cố gắng ra sao để khai thác những khám phá của các bậc thầy này và áp dụng chúng vào tất cả những công việc họ đang phải đối diện. Điều này không phải lúc nào cũng dễ dàng. Những công việc chính mà các nhà bảo trợ giao phó từ trước đến nay về cơ bản vẫn không thay đổi. Những phương pháp mới mẻ và mang tính cách mạng đôi khi như không phù hợp với những yêu cầu bình thường. Như trường hợp của nghệ thuật kiến trúc: ý tưởng của Brunelleschi là giới thiệu các dạng kiến trúc cổ điển, các cột trụ, mi nhà và các đường viền mà ông sao chép từ các phế tích La Mã. Ông đã sử dụng những kiểu dáng này nơi các giáo đường do ông xây dựng. Những người theo sau cũng bắt chước ông hăm hở làm như thế. H.162 là một giáo đường được thiết kế bởi Leone Battista Alberti (1404-72), kiến trúc sư người Florence, kẻ đã tạo dáng cho mặt tiền của ngôi nhà thờ như một khải hoàn môn khổng lồ theo kiểu La Mã (tr.83, H.75). Nhưng làm thế nào để áp dụng ý định mới mẻ này cho một ngôi nhà thông thường trên phố xá? Nhà cửa và lâu đài kiểu thường không thể xây theo lối kiến trúc của các đền thờ. Không một ngôi nhà riêng nào từ thời La Mã còn tồn tại đến ngày nay, và dù chúng có còn đó, nhu cầu và tập quán đã thay đổi quá nhiều đến nỗi chúng cũng chẳng cho ta được mấy ý kiến. Nên vấn đề là tìm ra một sự dung hòa giữa ngôi nhà bình thường - có tường và cửa sổ - và kiểu dáng cổ điển mà Brunelleschi đã dạy các nhà kiến trúc sử dụng. Một lần nữa chính Alberti đã tìm ra cái giải pháp mà cho tới nay vẫn còn ảnh hưởng. Khi ông xây dinh thự cho gia đình Rucellai, thương nhân giàu có thành Florence (H.163), ông thiết kế một toà nhà ba tầng kiểu thường. Có ít điểm tương đồng giữa mặt tiền ngôi nhà này và các phế tích cổ điển. Thế nhưng Alberti đã theo sát đường lối của Brunelleschi và dùng những kiểu dáng cổ điển để trang trí nó. Thay vì xây các cột hay nửa cột, ông bao phủ ngôi nhà bằng các dãy cột vuông phẳng sát tường với các mảng trang trí (entablatures) để nói lên một trật tự cổ điển mà không phải thay đổi cấu trúc của tòa nhà. Ta biết Alberti đã học được nguyên tắc này ở đâu. Ta còn nhớ Hí Trường Colosseum của người La Mã (tr.80, H.73), một kiến trúc đã áp dụng các kiểu dáng Hy Lạp khác nhau cho mỗi tầng. Ở đây cũng thế, tầng trệt là một cải biên của phong cách Doric, và cũng ở đây, ta thấy các vòng cung giữa những cột vuông phẳng. Nhưng dù đã đem lại cho dinh thự này của thành phố cổ một dáng vẻ hiện đại nhờ trở về với những kiểu thức La Mã, Alberti vẫn không hoàn toàn dứt bỏ các truyền thống Gothic. Chỉ cần so sánh các cửa số của mặt tiền này với các cửa sổ mặt tiền Nhà Thờ Đức Bà Paris (tr.137, H.126) là thấy ngay một sự giống nhau bất ngờ. Alberti đã 'chuyển dịch' một kiểu mẫu Gothic thành cổ điển

bằng cách đơn giản ‘mài nhẵn’ phần đỉnh của các vòm cung nhọn và sử dụng các yếu tố của phong cách cổ điển trong một kiến trúc kiểu cũ.

163. *Điện Rucellai,* Florence. ALBERTI thiết kế khoảng 1460

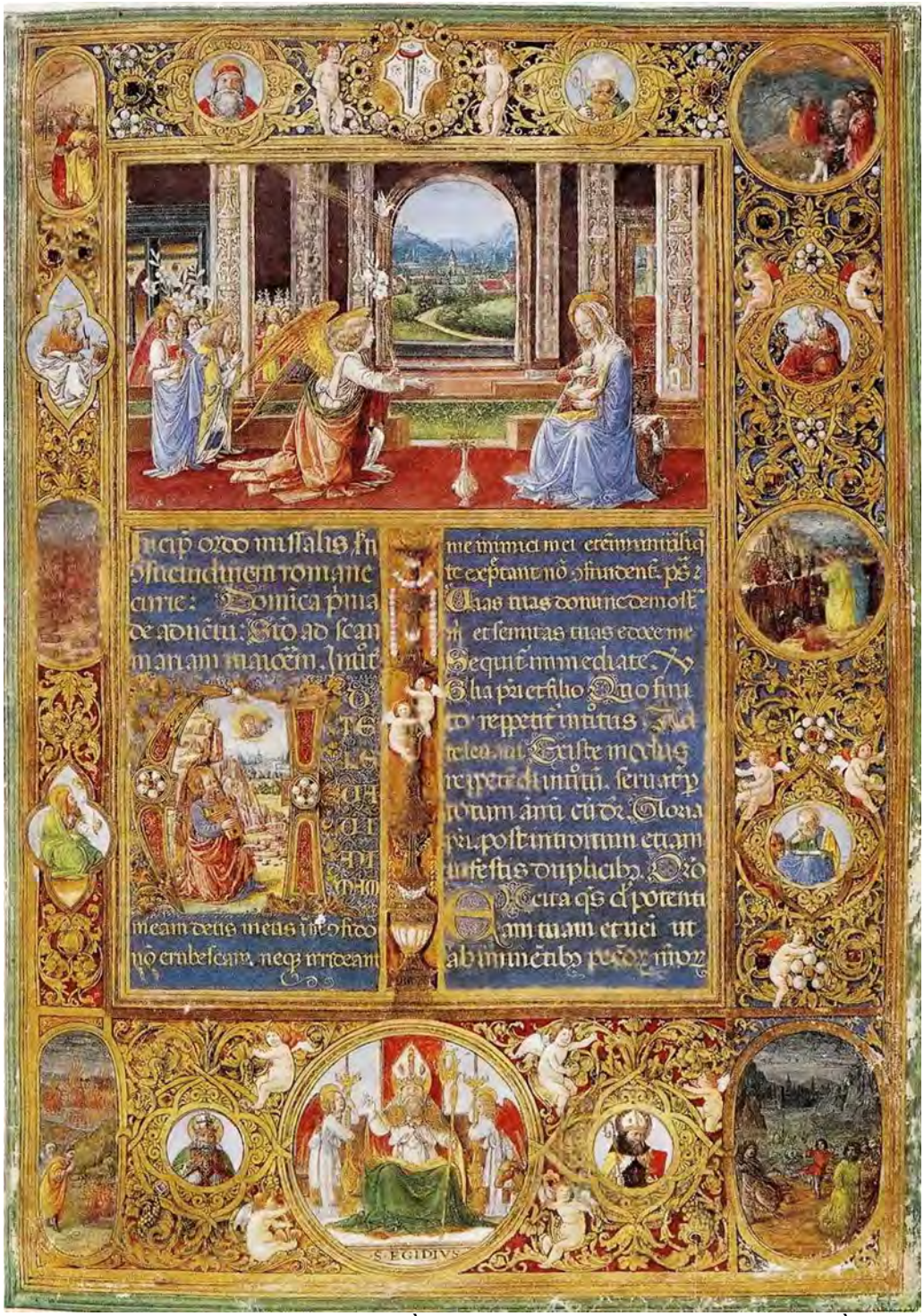
Thành tựu này của Alberti là một điển hình. Họa sĩ và điêu khắc gia thế kỷ mười lăm cũng hay phải thích ứng các chương trình mới với một truyền thống lâu đời. Sự pha trộn giữa cũ và mới, giữa các kiểu dáng Gothic và hiện đại, là đặc điểm của nhiều bậc thầy vào giữa thế kỷ này.

164. GHIBERTI: *Đức Kitô lãnh phép rửa*. Chạm nổi bằng đồng mạ vàng trên giếng rửa tội của Nhà Thờ Chánh Tòa Siena. Hoàn tất năm 1427

Bậc thầy nổi tiếng nhất của Florence đã thành công trong việc hòa hợp những thành tựu mới mẻ này với truyền thống cổ xưa là một điêu khắc gia cùng thế hệ với Donatello, Lozenzo Ghiberti (1378-1455). H.164 là một trong những bức chạm nổi ông thực hiện cho chính cái giếng rửa tội thành Siena mà trên đó Donatello cũng đã hoàn thành 'Vũ điệu của Salome' (tr.174, H.155). Về tác phẩm của Donatello, ta có thể nói rằng mọi thứ đều mới; còn tác phẩm của Ghiberti thoạt nhìn chẳng có gì khiến phải ngạc nhiên. Ta thấy cách sắp xếp không mấy khác lối bố cục đã được người thợ đúc đồng nổi tiếng ở Liège thế kỷ mười hai sử dụng (tr.132, H.121): Đức Kitô ở giữa, hai bên có Thánh Jonh Tẩy Giả và các thiên thần phục vụ, với Chúa Cha và Thánh Thần dưới hình chim Bồ Câu hiện ra trên Trời. Ngay trong cách xử lý các chi tiết, tác phẩm của Ghiberti cũng gợi lại cách xử lý của các nghệ sĩ trước ông - sự chăm chút đầy âu yếm trong cách ông sắp xếp các nếp y phục lượn sóng làm ta nhớ đến tác phẩm của người thợ bạc thế kỷ mười bốn: Đức Trinh Nữ ở tr.157, H.142. Thế nhưng bức chạm nổi của ông theo lối riêng của nó cũng đầy sức sống và thuyết phục không kém tác phẩm đối chiếu của

Donatello. Ghiberti cũng biết diễn tả tính cách của mỗi nhân vật và biết cách làm cho ta hiểu vai trò của mỗi nhân vật đó: vẻ đẹp và sự khiêm hạ của Đức Kitô-Con Chiên Thiên Chúa, cử chỉ mạnh mẽ và trang nghiêm của Thánh John-vị tiên tri gầy gò đến từ hoang địa, và các đạo binh thiên thần từ trời xuống đang yên lặng nhìn nhau trong hân hoan và kinh ngạc. Và trong khi lối diễn tả mới mẻ đầy kịch tính của Donatello hơi phá rối cái bố cục rõ ràng đã từng là niềm tự hào của ngày xưa, thì Ghiberti cẩn trọng để có được vẻ sáng sủa và không cầu kỳ. Ông không cho ta cái ý tưởng về không gian thật mà Donatello nhắm tới mà chỉ muốn cho ta duy nhất một gợi ý về chiều sâu, và để các nhân vật chính nổi bật rõ ràng ở trung cảnh.
Giống như Ghiberti còn trung thành với một vài quan niệm của nghệ thuật Gothic và không từ chối sử dụng các khám phá mới của thời đại ông, họa sĩ lừng danh Fra Angelico (Thầy Angelico) ở thị xã Fiesole gần Florence (1387-1455) đã áp dụng các phương pháp mới của Masaccio chủ yếu để diễn tả các ý tưởng cổ truyền trong nghệ thuật tôn giáo. Fra Angelico là một tu sĩ dòng Dominic, và các bích họa ông vẽ tại tu viện San Marco thành Florencce, nơi ông cư ngụ, khoảng 1440, ở trong số những tác phẩm đẹp nhất của ông. Ông vẽ một câu truyện thánh trong phòng của mỗi tu sĩ và ở cuối mỗi hành lang, và khi đi bách bộ từ hành lang này sang hành lang khác trong sự yên tĩnh của toà nhà cổ, người ta cảm được một điều gì đó của cái tinh thần đã tạo nên những tác phẩm này. H.165 là cảnh Truyền Tin ở một căn phòng. Ta thấy ngay rằng phép phối cảnh chẳng có gì khó đối với ông. Căn phòng kín nơi Đức Trinh Nữ quỳ được diễn tả thuyết phục không kém mái vòm trong bức bích họa nổi tiếng của Masaccio (tr.171, H.153). Nhưng rõ ràng chủ ý của Fra Angelico không phải là ‘đục một lỗ hổng trên tường’. Cũng như Simone Martini thế kỷ mười bốn (tr.160, H.144), ông chỉ muốn trình bày câu truyện thánh với tất cả vẻ đẹp và sự giản đơn của nó. Hầu như chẳng có chuyển động nào trong bức tranh và gần như chẳng có gợi ý nào về những cơ thể rắn chắc thật sự. Nhưng tôi thấy nó gây nhiều cảm xúc hơn cả vì vẻ khiêm nhường của nó cũng chính là sự khiêm nhường của một họa sĩ nổi tiếng, người đã chủ tâm từ bỏ mọi phô trương mang tính thời đại dù hiểu biết sâu xa những vấn đề mà Brunelleschi và Masaccio đã đưa vào nghệ thuật.

165. FRA ANGELICO: *Truyền Tin*. Bích họa ở Tu Viện San Marco, Florence. Khoảng 1440



166. GHERARDO DI GIOVANI: *Truyền Tin và các cảnh trong 'Hài kịch thần linh' của Dante.* Một trang sách Lễ Misa, được vẽ giữa năm 1474 và 1476. Florence, Bảo Tàng Quốc Gia Bargello (xem tr.201)

167. UCCELLO: *Trận đánh ở San Romano*. Tranh vẽ trên ván bịt tường có lẽ từ một căn phòng trong Cung Điện Medici. Khoảng 1450. London, National Gallery

Ta có thể nghiên cứu sự hấp dẫn của những vấn đề này và cả những khó khăn của chúng nơi tác phẩm của một họa sĩ khác cũng người thành Florence, Paolo Uccello (1397-1475). Tác phẩm được bảo quản tốt nhất của ông là cảnh chiến trường tại Phòng Trưng Bày Nghệ thuật Quốc Gia (H.167). Có lẽ người ta trù tính đặt bức tranh này bên trên lớp ván bọc phía dưới mặt tường của một căn phòng trong Lâu Đài Medici, tòa đô chánh thuộc về dòng họ thương nhân giàu có và thế lực nhất Florence. Nó diễn tả một biến cố trong lịch sử Thành Florence, vẫn còn là chủ đề thời sự khi bức họa được vẽ: cuộc tháo chạy ở San Romano năm 1432, khi các đạo quân Thành Florence đánh bại kẻ thù ở một trong những trận chiến giữa các Đảng phái ở Italia. Nhìn sơ qua, bức tranh như được vẽ theo phong cách thời Trung Cổ. Các kỵ sĩ mang giáp trụ với những trường thương nặng nề, cưỡi ngựa như trong các cuộc quyết đấu, có thế làm ta nhớ tới tác phẩm 'Biên Niên Sử' của Froissart; cách tả cảnh thoạt nhìn cũng chẳng mấy tân kỳ. Cả ngựa lẫn người hơi cứng cỏi như bằng gỗ, gần như những thứ đồ chơi, và toàn bộ bức tranh vui tươi như rất cách biệt với cảnh chiến tranh thật sự. Nhưng nếu ta tự hỏi tại sao những con ngựa này hơi giống ngựa gỗ và toàn cảnh trông như một màn múa rối, ta sẽ có một khám phá kỳ lạ. Chính xác là vì nhà họa sĩ quá say sưa với các khả năng mới mẻ của nghệ thuật đến độ ông làm hết cách để các nhân vật nổi bật lên như được chạm khắc chứ không phải được vẽ. Người ta nói rằng khám phá về luật phối cảnh đã cuốn hút Uccello đến nỗi suốt ngày đêm ông chỉ vẽ các sự vật theo lối thâu ngắn và luôn đặt ra cho mình những vấn đề mới. Đồng nghiệp thường kể rằng ông tập trung vào những nghiên cứu này đến độ ít khi nhìn lên khi bà vợ kêu đi ngủ, và thường thốt lên: 'Ôi, luật phối cảnh tuyệt vời biết bao!'. Ta có thể thấy được điều chi đó của sự say mê này trong bức họa. Uccello hiển nhiên đã cật lực để vẽ những mảnh giáp trụ khác nhau, nằm vương vãi trên đất đúng theo phép vẽ thâu ngắn. Niềm tự hào lớn nhất của ông có lẽ là hình ảnh người chiến binh nằm trên mặt đất. Đây hẳn là nhân vật khó diễn tả nhất bằng lối vẽ thâu ngắn. Chưa từng thấy một hình ảnh nào như thế trước đây và, dầu nó khá nhỏ bé so với các nhân vật khác, ta có thể hình dung được sự khuấy động mà chắc chắn nó đã gây ra. Ở mọi nơi trong bức tranh ta đều tìm thấy các dấu vết nói lên sự quan tâm mà Uccello dành cho luật phối cảnh và sức quyến rũ của luật ấy đối với ông. Ngay những chiếc thương gãy nằm trên đất cũng được sắp xếp sao cho hướng về phía 'điểm mờ dần' chung của chúng. Chính cách sắp xếp chặt chẽ theo toán học này phần nào làm cho bộ mặt bãi chiến trường có vẻ giả tạo. Nếu ta

rời cảnh thượng võ hoành tráng này để trở về với bức tranh các hiệp sĩ của Van Eyck (tr.177, H.157) và bức tiểu họa Limbourg (tr.165, H.148) để có một so sánh, ta có thể thấy rõ hơn món nợ của Uccello đối với truyền thống Gothic, và cách ông đã biến đổi truyền thống này. Van Eyck, ở miền bắc, đã thay đổi các hình thức của phong cách Quốc Tế bằng cách thêm vào mỗi lúc một nhiều các chi tiết nhờ quan sát và cố sao chép từ bề mặt cho tới bóng mờ ti tiểu nhất của sự vật. Uccello chọn phương pháp ngược lại. Bằng phép phối cảnh mà ông yêu thích, ông cố gắng dựng một vũ đài chính xác mà nhờ đó các nhân vật của ông sẽ trở nên mạnh mẽ và thật. Và rõ là chúng mạnh mẽ, nhưng kết quả này hơi làm ta nghĩ đến những bức tranh ba chiều được nhìn qua một cặp thấu kính. Uccello chưa biết sử dụng các hiệu quả sáng tối và không gian để làm dịu các đường nét thô cứng của một diễn tả nghiêm nhặt theo luật phôi cảnh. Nhưng nếu đứng trước bức tranh thật trong Phòng Trưng Bày Nghệ Thuật Quốc Gia, ta sẽ không hề cảm thấy có gì không phù hợp, vì, dù luôn bận tâm về các nguyên tắc toán học, Uccello vẫn thật sự là một nghệ sĩ.

Trong khi những họa sĩ như Fra Angelico có thể sử dụng cái mới mà không hề thay đổi phẩm chất của cái cũ, trong khi Uccello tới lượt mình hoàn toàn bị mê hoặc bởi những vấn đề của cái mới, các họa sĩ ít nhiệt tình và ít tham vọng hơn đã vui vẻ áp dụng các phương pháp mới mà chẳng quá lo ngại về những khó khăn do chúng gây ra. Công chúng có lẽ thích các bậc thầy này vì đã cho họ điều tốt nhất của cả hai thế giới. Thế nên việc trang hoàng các bức tường trong tiểu nguyện đường của tòa đô chính thuộc dòng họ Medici đã được giao cho Benozzo Gozzoli (1420-97), học trò của Fra Angelico, nhưng rõ ràng có một cái nhìn rất khác thầy mình. Ông đã bao phủ các bức tường của nguyện đường này bằng một bức tranh tả cuộc diễu hành của ba nhà Đạo Sĩ và để họ du hành với phong thái rất vương giả qua một miền đất tươi vui. Câu truyện của Kinh Thánh cho ông một cơ hội trình diễn những bộ y phục rực rỡ và lộng lẫy, một thế giới thần tiên hớn hở đầy quyến rũ. Ta từng thấy cái sở thích mô tả những cảnh tiêu khiển ngoạn mục của giới quí tộc đã phát triển ra sao ở Burgundy (tr.165, H.148), lãnh địa được nhà Medici dành cho những quan hệ thương mại ưu đãi. Gozzoli như chủ tâm cho thấy những thành tựu mới của nghệ thuật có thể được dùng để làm cho các bức tranh tả cuộc sống vui tươi đương thời thêm linh hoạt và thú vị. Ta chẳng có lý do gì để tranh cãi với ông về điều đó. Cuộc sống thời ấy quả thật rất đỗi tươi đẹp và phong phú đến độ ta phải biết ơn những bậc thầy ít nổi tiếng này vì đã lưu giữ các tài liệu về những lạc thú ấy trong tác phẩm của họ, và khi có dịp tới Florence, đừng ai bỏ lỡ niềm vui thăm viếng tiểu nguyện đường này, nơi như vẫn lắng đọng một chút gì đó của cái hương vị kỳ thú mà cuộc sống khoái hoạt ngày xưa còn để lại (H.168).

168. BENOZZO GOZZOLI: *Cuộc hành trình của các Đạo Sĩ tới Bethlehem.* Họa tiết của một bích họa trong nguyện đường ở Lâu Đài Medici. Giữa 1459 và 1463. Florence, Điện Medici Riccardi

169. MANTEGNA: *Thánh James trên đường ra pháp trường.* Tranh tường, đã bị hủy hoại, ở Giáo Đường Erernitani, Padua. Hoàn thành năm 1445.

Trong khi ấy, các họa sĩ ở những đô thị phía bắc và nam Florence đã thấm nhuần cái thông điệp của nghệ thuật mới do Donatello và Masaccio đem lại, và có lẽ còn hăm hở tận dụng nó hơn cả người thành Florence. Chẳng hạn như Andrea Mantegna (1431-1506), lúc đầu làm việc ở Thành Phố Đại Học Padua lừng danh, rồi ở cung đình các lãnh chúa Mantua, cả hai nơi đều thuộc bắc Italia. Trong một nhà thờ ở Padua, rất gần ngôi nguyện đường nơi Giotto đã vẽ những bức bích họa nổi tiếng, Mantegna đã thực hiện một loạt tranh tường kể lại truyện đời Thánh James. Ngôi nhà thờ này đã hư hại nặng nề vì bom đan thời Đệ Nhị Thế Chiến, và phần lớn các bức họa tuyệt vời này cũa Mantegna đã bị phá hủy. Đó là một mất mát buồn bã, vì chúng

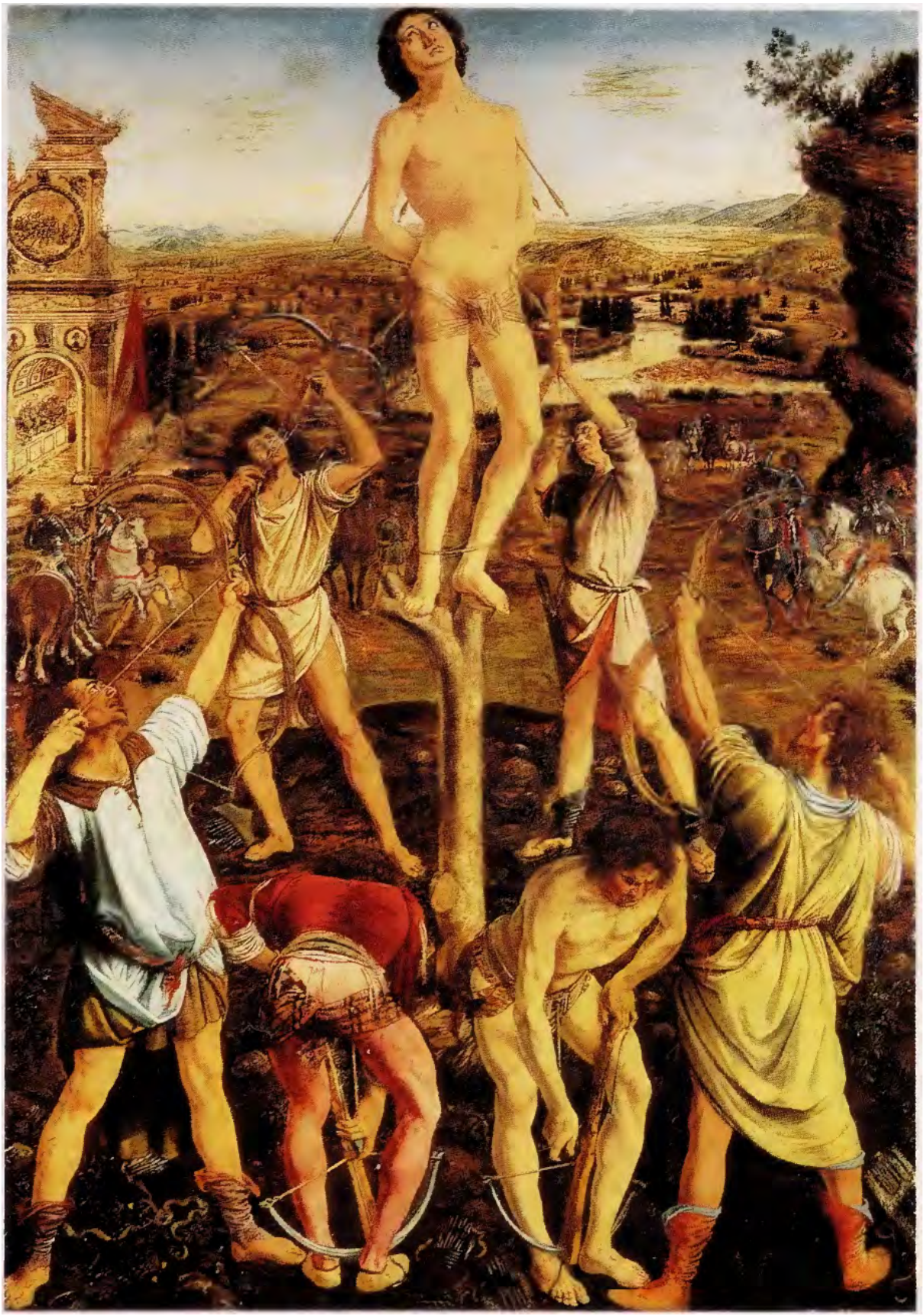
ở trong số những tác phẩm vĩ đại nhất của mọi thời. Một trong những bích họa đó (H.169) diễn tả Thánh James đang bị điệu ra pháp trường. Giống như Giotto hay Donatello, Mantegna đã cố gắng hình dung thật rõ ràng cảnh huống hẳn đã xảy ra trong thực tế, nhưng các tiêu chuẩn về cái mà ông gọi là sự trung thực đã trở nên chính xác hơn nhiều kể từ thời Giotto. Điều đáng kể đối với Giotto là ý nghĩa bên trong của câu truyện - đàn ông và phụ nữ sẽ đi đứng và cư xử ra sao trong một tình huống cố định. Mantegna còn quan tâm cả đến những hoàn cảnh bên ngoài. Ông biết rằng Thánh James sống vào thời các Hoàng Đế La Mã, và ông khao khát tái tạo lại cảnh trạng y như nó đã thật sự xảy ra. Ông đã đặc biệt nghiên cứu các kiến trúc cổ điển vì mục đích này. Cái cổng thành mà Thánh James vừa được dẫn qua là một khải hoàn môn La Mã, và lính tráng hộ tống đều mặc quần áo và giáp trụ của lính lê dương La Mã như thường được trình bày nơi những tượng đài cổ điển. Bức họa nhắc ta nhớ lại nghệ thuật điêu khắc cổ xưa không phải chỉ nhờ vào những chi tiết về y phục và trang trí này. Toàn bộ khung cảnh toát ra cái tinh túy của nghệ thuật La Mã nhờ vẻ giản đơn thô thiển và sự hoành tráng khắc nghiệt của nó. Thật ra khó mà có thể nói rõ hơn về những khác biệt giữa các bích họa của Benozzo Gozzoli Thành Florence và những tác phẩm của Mantegna vốn được thực hiện gần như trong cùng một thời kỳ. Nơi cảnh ngoạn mục tươi vui của Gozzoli ta nhận ra sự trở về với cái sở thích của phong cách Gothic Quốc Tế (xem lại từ tr.162-166). Mantegna lại khác. Ông tiếp tục ở chỗ Masaccio đã dừng lại. Các nhân vật của ông cũng đẹp như tượng và gây nhiều cảm xúc chẳng thua gì của Masaccio, Như Masaccio, ông cũng hăm hở sử dụng kỹ thuật phối cảnh tân kỳ, nhưng không khai thác nó như Uccello đã làm để phô trương cái hiệu quả mới mẻ mà phép mầu kia đem lại. Đúng hơn, ông dùng luật phối cảnh để tạo một sân khấu mà trên đó các nhân vật của ông đi đứng và chuyển động như những con người thật và mạnh mẽ. Ông phân bố chúng như một nhà đạo diễn sân khấu tài tình, để truyền đạt cái ý nghĩa của khoảnh khắc ấy và của diễn tiến câu chuyện. Ta có thể thấy điều đang xảy ra: đoàn người hộ tống Thánh James đã dừng lại chốc lát vì một trong các lý hình đã thống hối và đã sấp mình dưới chân vị thánh để nhận chúc lành của ngài. Thánh nhân điềm tĩnh quay đầu lại để ban phước lành cho anh ta, trong lúc toán lính La Mã đứng nhìn, một kẻ trong bọn tỏ vẻ thản nhiên, kẻ khác đưa tay lên trong một cử chỉ như muốn nói rằng cả anh ta cũng bị lay chuyển. Vòng cung tròn của khải hoàn môn đã đóng khung cảnh này và tách nó khỏi đám đông khán giả hỗn loạn đang bị lính canh đẩy lùi lại.

170. PIERO DELLA FRANCESA: *Giấc mơ của Constantine*. Tranh tường ở Nhà Thờ S. Francesco, Arezzo. Vẽ khoảng 1460

Trong khi Mantegna đang áp dụng các phương pháp mới của nghệ thuật tại bắc Italia, thì một họa sĩ nổi tiếng khác, Piero della Francesca (14167-92) cũng làm tương tự ở các Thành Phố Arezzo và Urbino về phía nam Florence. Giống như các bức bích họa của Gozzoli và Mantegna, các bích họa của Piero della Francesca được vẽ ngay sau khoảng giữa thế kỷ mười lăm, chừng một thế hệ sau Masaccio. H.170 kể lại một truyền tụng nổi tiếng là giấc mơ đã khiến Hoàng Đế Constantine chấp nhận niềm tin Kitô Giáo. Trước một trận chiến quan trọng với đối thủ của mình, nhà vua mơ thấy một thiên thần đưa cho ông xem cây Thánh Giá và nói: '*Với dấu hiệu này ngươi sẽ chiến thắng.'* Bức bích họa của Piero diễn tả cảnh ban đêm trong lều của Hoàng Đế trước khi trận đánh xảy ra. Chúng ta nhìn vào trong căn lều mở rộng, nơi Hoàng Đế đang nằm ngủ trên chiếc giường trại. Người cận vệ ngồi bên ngài, trong khi hai người lính cũng đang canh gác. Cảnh đêm tĩnh mịch này bất ngờ được chiếu sáng khi một thiên thần vội vã đến từ Thiên Đàng, cầm biểu tượng Thánh Giá nơi bàn tay đang đưa ra. Giống như bức tranh của Mantegna, bức họa này cũng hơi làm ta nghĩ tới một cảnh trong một vở kịch. Có một sân khấu được giới hạn rõ ràng, và không có gì làm ta phân tán sự chú ý khỏi cái hành động chính. Như Mantegna, Piero cũng cật lực chú trọng tới y phục của những người lính lê dương La Mã, và cũng tránh không dùng những chi tiết sặc sỡ hoặc vui tươi mà Gozzoli dồn đầy vào tranh của mình. Piero cũng đã hoàn toàn nắm vững kỹ thuật phối cảnh, và cái cách ông trình bày hình ảnh vị thiên thần bằng lối vẽ thâu ngắn thật táo bạo đến nỗi hầu như làm ta bối rối, nhất là khi ở trong một khung cảnh nhỏ hẹp như thế. Nhưng ông đã thêm vào những phương tiện hình học này, được dùng để diễn tả không gian của sân khấu, một phương sách mới cũng quan trọng không kém: cách xử lý ánh sáng. Các nghệ sĩ thời Trung Cổ hầu như không chú ý đến ánh sáng. Các nhân vật phẳng bẹt của họ không hề đổ bóng. Masaccio cũng là một nhà tiên phong trong lĩnh vực này-các nhân vật vững chãi và tròn trịa trong tranh của ông đã được tạo hình bằng sáng và tối (tr.171, H.153). Nhưng không ai thấy được các khả năng mới mẻ to lớn của phương tiện này một cách rõ ràng như Piero della Francesca. Trong bức tranh này, ánh sáng không chỉ giúp tạo dáng cho các nhân vật mà còn quan trọng ngang tầm luật phối cảnh trong việc tạo ảo giác về chiều sâu. Người lính ở phía ngoài đứng như một bóng đen trước cửa lều rực sáng. Nhờ vậy ta cảm thấy khoảng cách giữa các người lính và các bậc cấp mà người cận vệ đang ngồi. Người này nổi bật lên trong luồng sáng phát xuất từ vị tiên thần. Cùng với phép vẽ thâu ngắn và luật phối cảnh, kỹ thuật ánh sáng đã góp phần tương đương để làm ta cảm nhận được đường nét tròn trịa của căn lều và khoảng trống bên trong. Nhưng Piero đã khiến cho sáng và tối thực hiện một phép lạ còn lớn lao hơn. Chúng giúp ông tạo nên cái bầu khí huyền bí lúc nửa đêm khi vị Hoàng Đế nhận được một thị kiến mà rồi đây sẽ thay đổi dòng lịch sử. Có lẽ vẻ đơn giản và sự thanh tĩnh đầy ấn tượng này đã làm Piero trở thành kẻ thừa kế vĩ đại nhất của Masaccio.

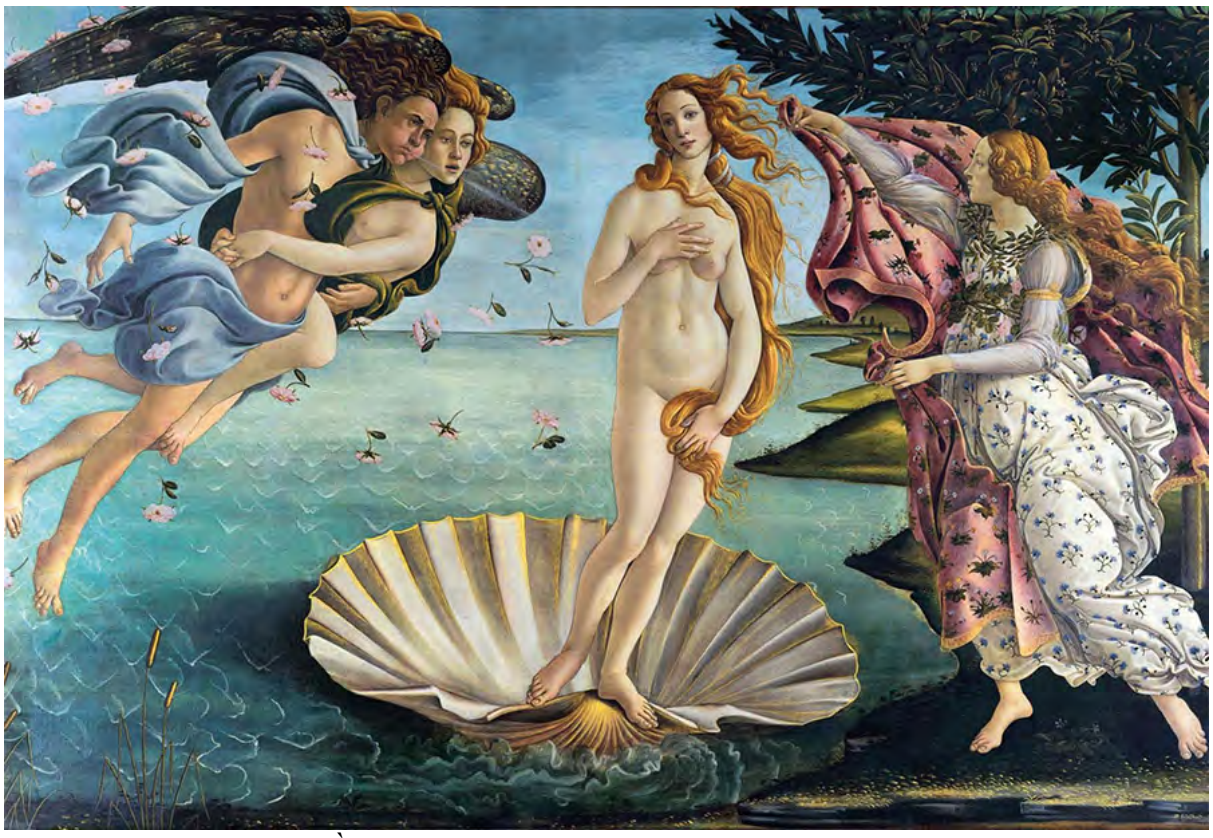
Trong khi các họa sĩ đây đó áp dụng các phát kiến của thế hệ những bậc thầy Florence tài danh, thì các nghệ sĩ ở chính Florence ngày càng biết rõ những khó khăn mới do các khám phá này đem đến. Trong những giờ phút chiến thắng đầu tiên, có lẽ họ đã nghĩ rằng việc tìm ra luật phối cảnh và sự nghiên cứu thiên nhiên có thể giải quyết mọi khó khăn đang có. Nhưng ta đừng quên rằng nghệ thuật hoàn toàn khác với khoa học. Các phương tiện và dụng cụ kỹ thuật của nhà nghệ sĩ có thể được phát triển, nhưng khó có thể nói rằng nghệ thuật tự thân nó cũng phát triển theo kiểu khoa học. Một khám phá trên bình diện này sẽ tạo nên một khó khăn mới ở một bình diện nào đó. Ta còn nhớ các họa sĩ thời Trung cổ không biết gì về các nguyên tắc của thuật phác họa chính xác, nhưng chính nhược điểm này lại cho phép họ phân bố các nhân vật trong tranh theo bất cứ cách nào họ thích để tạo nên những kiểu mẫu hoàn hảo. Quyển lịch có minh họa ở thế kỷ mười hai (tr.134, H.123), hay bức chạm nổi 'Phút lâm chung của Đức Trinh Nữ ' thế kỷ mười ba (tr.144, H.131), là những ví dụ về sự khéo léo này. Ngay các họa sĩ thế kỷ

mười bốn như Simone Martini (tr.160, H.144) vẫn có khả năng sắp xếp các nhân vật của mình để chúng hình thành một kiểu mẫu chói sáng trên nền vàng. Ngay khi người ta chấp nhận cái quan niệm mới mẻ rằng tranh ảnh là tấm gương phản chiếu thực tại, vấn đề bố cục các nhân vật không còn dễ giải quyết như trước. Trong thực tế, các nhân vật không tụ tập lại một cách hòa hợp, cũng chẳng nổi bật trên một trung cảnh. Nói cách khác, có một mối nguy rằng cái sức mạnh mới của nhà họa sĩ sẽ phá hủy tài năng quí giá nhất của anh ta - cái khả năng tạo nên một tổng thể hài hòa và vừa ý. Khó khăn này trở nên nghiêm trọng đặc biệt khi nhà nghệ sĩ phải đối phó với những bức tranh lớn ở bàn thờ và những công việc tương tự. Những bức họa này phải được nhìn từ xa và phải thích hợp với tổng thể kiến trúc của ngôi giáo đường. Hơn nữa chúng phải trình bày câu truyện thánh cho các tín đồ bằng những hình ảnh rõ ràng và đầy ấn tượng. H.171 cho thấy một nghệ sĩ thành Rorence ở hậu bán thế kỷ mười lăm, Antonio Pollaiuolo (1432?-98), đã làm cách nào để cố giải quyết khó khăn mới này: làm cho bức tranh vừa chính xác về mặt phác họa vừa hài hòa trong cách bố cục. Đây là một trong những nỗ lực đầu tiên cùng loại để giải quyến vấn đề này, không phải chỉ bằng sự khéo léo và trực giác, nhưng còn bằng cách áp dụng những nguyên tắc nhất định. Có thể đây không phải là một nỗ lực thành công mỹ mãn, cũng không phải là một bức tranh rất thu hút, nhưng nó cho thấy rõ các nghệ sĩ Thành Florence đã khởi sự một cách thận trọng như thế nào. Bức tranh kể lại cuộc tuẫn đạo của Thánh Sebastian, người bị trói trên cây cột với sáu tên lý hình vây quanh. Nhóm sáu nhân vật này tạo thành một kiểu mẫu rất đều đặn theo hình tam giác cân. Mỗi lý hình ở một bên đều tương ứng với một nhân vật tương tự ở bên kia.



171. ANTONIO POLLAIUOLO: *Cuộc tuẫn đạo của Thánh Sebastian.* Tranh bàn thờ, 1475. London, National Gallery

Cách bố cục quả là quá rõ ràng và cân đối đến độ trở nên gần như quá cứng cỏi. Nhà họa sĩ hiển nhiên biết rõ sự bất lợi này và cố đưa vào một vài biến đổi. Ta nhìn thấy phía trước của một lý hình đang cúi xuống chỉnh lại chiếc nỏ và phía sau của nhân vật tương ứng, và hai nhân vật đang bắn cũng thế. Bằng phương sách đơn giản này, nhà họa sĩ đã nỗ lực giảm bớt sự cân đối cứng ngắc của bố cục và đem lại một cảm giác về sự chuyển động và phản chuyển động rất giống như trong một tác phẩm âm nhạc. Trong tranh của Pollaiuolo, thủ pháp này vẫn còn khá vụng về và tác phẩm của ông hơi giống một bài tập. Ta có thể hình dung được rằng ông sử dụng chỉ một người mẫu - được nhìn từ những phía khác nhau - cho các nhân vật tương ứng, và ta cảm thấy rằng niềm tự hào của ông nơi kiến thức về các cơ bắp và chuyển động đã làm ông hầu như quên đi chủ đề thật sự của bức họa. Hơn nữa, Pollaiuolo chắc chắn đã không hoàn toàn thành công với điều ông định làm. Thật sự là ông đã áp dụng cái kỹ thuật phối cảnh mới mẻ nọ vào phong cảnh miền Tuscany ở hậu cảnh. Nhưng chủ đề chính và hậu cảnh lại không hòa hợp. Không có một lối đi nào dẫn từ ngọn đồi ở tiền cảnh, nơi xảy ra cuộc tuẫn đạo, tới cảnh phía sau. Người ta tự hỏi phải chăng Pollaiuolo sẽ làm tốt hơn nếu ông đặt bố cục trên một trung cảnh hay hậu cảnh màu vàng, nhưng ta sẽ sớm nhận ra rằng phương sách này không dùng được. Những nhân vật khỏe mạnh và sinh động như thế sẽ trở nên lạc lõng trên nền màu vàng. Một khi nghệ thuật đã chọn con đường ganh đua với thiên nhiên, thời không còn lối để quay lại. Bức tranh của Pollaiuolo cho thấy thứ khó khăn mà các họa sĩ thế kỷ mười lăm hẳn đã bàn đến trong các xưởng vẽ của họ. Chính nhờ tìm ra giải pháp cho vấn đề này mà một thế hệ sau đó nghệ thuật Italia đã vươn tới những đỉnh cao vĩ đại nhất.



172. BOTTICELLI: *Thần Vệ Nữ ra đời*. Vẽ cho biệt thự của Lorenzo di Pierfrancesco nhà Medici, khoảng 1485. Florence, Uffizi

Ở trong số các nghệ sĩ thành Florence hậu bán thế kỷ mười lăm đã ra sức tìm kiếm giải pháp cho khó khăn này là họa sĩ Sandro Botticelli (1446-1510). Một trong các bức họa nổi tiếng nhất của ông đã không nói về một truyền tụng Kitô giáo mà về một thần thoại cổ điển-'Thần Vệ Nữ ra đời' (H.172). Các thi sĩ cổ điển đã được biết đến suốt thời Trung Cổ, nhưng chỉ tới thời Phục

Hưng, khi người Italia hăm hở tái tạo vinh quang ngày xưa của La Mã, các thần thoại cổ điển mới trở nên phổ biến trong giới thường dân có học. Với những người này, thần thoại Hy-La không chỉ là những truyện thần tiên vui tươi và đẹp đẽ mà hơn thế, chúng chuyển tải một thông điệp nào đó. Họ quá ngưỡng mộ sự thông thái cao siêu của người xưa đến độ tin rằng những truyền tụng cổ điển này phải chứa đựng một chân lý sâu sắc và huyền nhiệm nào đó. Nhà bảo trợ đã dặt Botticelli vẽ bức tranh cho ngôi biệt thự miền quê của mình là thành viên của dòng họ Medici giàu có và thế lực. Hoặc là ông ta, hay một trong các người bạn học thức của ông ta, có lẽ đã giải thích cho nhà họa sĩ biết người xưa diễn tả Thần Vệ Nữ đi lên từ biển như thế nào. Đối với các học giả này, câu truyện Vệ Nữ sinh ra là một biểu tượng huyền bí mà qua đó thông điệp thần linh về cái đẹp đã đến với nhân loại. Người ta có thể hình dung rằng nhà họa sĩ đã bắt tay vào việc một cách thành kính để thể hiện thần thoại này bằng một phong cách xứng đáng. Diễn biến của câu truyện thật dễ hiểu. Vệ Nữ vừa đi lên từ biển trên một vỏ sò được đưa dẫn bởi các thần gió đang bay giữa cơn mưa hoa hồng. Khi nàng sắp bước lên bờ, một nữ thần Đồng Nội đón nàng với chiếc áo choàng đỏ tía. Botticelli đã thành công ở chỗ Pollaiuolo thất bại. Bức tranh của ông thật sự tạo nên một kiểu mẫu hài hòa. Nhưng Pollaiuolo có thể đã nói rằng Botticelli làm được như thế nhờ hy sinh một vài thành tựu mà ông ta cố sức giữ lại. Các nhân vật của Botticelli ít cứng cỏi hơn. Chúng không được vẽ chính xác như các nhân vật của Pollaiuolo hay Masaccio. Các chuyển động duyên dáng và những đường nét dịu dàng của tác phẩm gợi lại truyền thống Gothic của Ghiberti và Fra Angelico, có lẽ của cả nghệ thuật thế kỷ mười bốn - những tác phẩm như ‘Truyền Tin’ của Simone Martini (tr.160, H.144) hay tác phẩm của người thợ kim hoàn nước Pháp (tr.157, H.142), nơi chúng người ta lưu ý tới đường uốn dịu dàng của cơ thể và chiều xuôi cực kỳ đẹp đẽ của các nếp áo. Vệ Nữ của Botticelli đẹp đến nỗi ta không nhận ra cổ nàng dài một cách bất thường, đôi vai xuôi đuột, và cánh tay trái gắn liền với cơ thể một cách kỳ cục. Hay đúng hơn ta nên nói rằng thái độ phóng khoáng này, mà Botticelli coi là tự nhiên để đạt tới một hình thể duyên dáng, đã nâng cao vẻ đẹp và sự hài hòa của kiểu mẫu vì chúng gia tăng cái ấn tượng về một sinh linh mỏng manh và mềm mại, được gió thổi dạt vào bờ biển của ta như một món quà từ Thiên giới.

173. BOTTICELLI: *Vệ Nữ*. Họa tiết của H.172

Lorenzo di Pierfrancesco nhà Medici, thương nhân giàu có đã đặt Botticelli vẽ bức tranh này, cũng đã tuyển dụng một người Thành Florence nữa, kẻ được tiền định sẽ lấy tên mình đặt cho một đại lục. Chính trong khi làm việc cho thương hội của ông mà người này, Amerigo Vespucci đã giong buồm đến Tân Thế Giới. Ta đã tới cái thời kỳ mà các sử gia sau này coi là chung cuộc 'chính thức' của thời Trung Cổ. Ta nhớ rằng trong nghệ thuật Italia có nhiều biến đổi có thể gọi được là sự khởi đầu của một thời đại mới - những khám phá của Giotto khoảng năm 1300, của Brunelleschi khoảng 1400. Nhưng quan trọng hơn cả những cuộc cách mạng về phương pháp có lẽ là một thay đổi tiệm tiến đã xảy đến cho nghệ thuật trong suốt hai thế kỷ này. Đó là một thay đổi dễ cảm nhận chứ không dễ diễn tả. Một so sánh giữa cuốn sách có minh họa của thời Trung Cổ, được bàn tới trong những chương vừa qua, với một trang sách cùng thế loại do nghệ nhân Thành Florence thực hiện khoảng 1475 (tr.189, H.166) cho thấy rằng cùng một nghệ thuật có thể phục vụ nhiều ý hướng khác nhau. Không phải là bậc thầy Thành Florence thiếu thành kính hay tận tụy. Nhưng chính những khả năng mà nghệ thuật của ông có được đã khiến ông không thể chỉ nghĩ về nó như một phương tiện để truyền đạt ý nghĩa các câu truyện thánh. Đúng hơn ông muốn dùng những năng lực ấy để biến trang giấy thành một diễn tả vui tươi về sự giàu có và xa hoa. Chức năng này của nghệ thuật, để gia tăng vẻ xinh đẹp và duyên dáng của cuộc đời, đã chẳng khi nào hoàn toàn bị quên lãng. Trong giai đoạn gọi là thời Phục Hưng của Italia, nó ngày càng được chú ý.

174. *Vẽ bích họa và nghiền bột màu.* Ảnh in của người thành Florence, nói về nghề nghiệp của những kẻ sinh dưới sao Thủy Tinh. Khoảng 1465

14. Truyền thống và canh tân II
Thế kỷ mười lăm ở miền bắc

175. Phong cách Gothic ‘Hoa Mỹ’: *sân Pháp Đình (trước kia là Ngân Khố),* Rouen. 1482

Chúng ta đã thấy rằng rằng thế kỷ mười lăm có những thay đổi mang tính quyết định trong lịch sử nghệ thuật vì những khám phá và cải cách của thế hệ Brunelleschi ở Florence đã nâng nghệ thuật lên một trình độ mới, và tách biệt nó khỏi sự phát triển nghệ thuật nơi phần còn lại của Âu Châu. Mục tiêu của nghệ sĩ miền bắc thế kỷ mười lăm, không như các phương tiện và phương pháp của họ, có lẽ không khác với mục đích của các đồng nghiệp người Italia. Sự khác biệt giữa miền bắc Âu Châu và Italia biểu hiện rõ nhất nơi nghệ thuật kiến trúc. Brunelleschi đã loại bỏ phong cách Gothic ở Florence bằng cách đưa vào cái phương pháp của thời Phục Hưng là áp dụng các kiểu mẫu cổ điển vào những công trình kiến trúc của ông. Phải gần một thế kỷ sau các nghệ sĩ ở ngoài Italia mới làm theo ông. Trong suốt thế kỷ mười lăm họ tiếp tục phát triển phong cách Gothic của thế kỷ trước. Nhưng dù hình thức của các kiến trúc này vẫn hàm chứa những nét tiêu biểu của nghệ thuật Gothic như vòm cung nhọn hay cột bay, sở thích của thời đại đã thay đổi nhiều. Ta còn nhớ rằng các nhà kiến trúc thế kỷ mười bốn ưa dùng kiểu trang trí hình ren đẹp đẽ và lối trần thiết rực rỡ. Ta cũng còn nhớ phong cách Trang trí (Decorated Style), theo đó người ta đã thiết kế cửa sổ Nhà Thờ Chánh Tòa Exeter (tr.155, H.140). Sang thế kỷ mười lăm cái sở thích ấy còn đi xa hơn. H.175, pháp đình ở Rouen, là một ví dụ về giai đoạn sau cùng này của nghệ thuật Gothic ở Pháp, đôi khi được gọi là phong cách

Hoa Mỹ (Flamboyant Style). Ta thấy các nhà thiết kế đã bao phủ toàn bộ tòa nhà bằng lối trang trí vô cùng đa dạng, rõ ràng là chẳng cần xem chúng có chức năng gì về cấu trúc hay không. Một vài tòa nhà loại này biểu lộ một sự phong phú và óc sáng tạo vô tận đến độ không thể tin được. Nhưng người ta cảm thấy rằng các nhà tạo mẫu đã dốc cạn nơi chúng cái sức lực sau cùng của nghệ thuật Gothic, và một sự đối kháng sớm muộn gì cũng sẽ bắt đầu. Thực sự có những biểu hiện cho thấy chẳng cần có ảnh hương trực tiếp của Italia, các kiến trúc sư miền bắc vẫn có thể tìm ra một phong cách mới đơn giản hơn nhiều.

176. Phong cách ‘Thẳng Góc’: *Nguyện đường của Học Viện Đức Vua*, Cambridge. Khởi công năm 1446

Đặc biệt tại Anh Quốc, những khuynh [hướng] này thể hiện ở giai đoạn sau cùng của phong cách Gothic, được gọi là phong cách 'Thẳng Góc' (Perpendicular). Tên gọi này diễn tả đặc tính của những kiến trúc cuối thế kỷ mười bốn và thế kỷ mười lăm ở Anh Quốc, vì trong lối trang hoàng của chúng, những đường thẳng được dùng nhiều hơn đường cong và cung vòm. Minh họa nổi tiếng nhất cho phong cách này là tiểu nguyện đường tuyệt vời của Học Viện Đức Vua ở Cambridge (H.176), khởi công năm 1446. Hình thể của nguyện đường này đơn giản hơn nhiều so với nội điện các giáo đường kiểu Gothic: không có những gian cạnh, do đó không có cột trụ và các vòm cung nhọn. Ta cảm thấy như đó là một đại sảnh cao vút chứ không phải một giáo đường thời Trung Cổ. Nhưng nếu cấu trúc tổng quát vì thế có vẻ chừng mực và có lẽ nhiều tính trần tục hơn cấu trúc của các nhà thờ chính tòa, thì trí tưởng tượng của các nghệ nhân Gothic lại được buông thả nơi các chi tiết, đặc biệt nơi hình dạng của mái vòm ('vòm hình quạt'), với những đường cong và đường thẳng được đang kết tuyệt vời, làm ta nhớ đến những bản viết tay lạ lùng của xứ Celt và Northumbrian (tr.176, H.105).

Sự phát triển của hội họa và điêu khắc bên ngoài Italia cũng đạt tới một tầm mức nhất định song song với sự phát triển vừa kể của nghệ thuật kiến trúc. Nói cách khác, trong khi thời Phục hưng đã khởi thắng trên khắp Italia, miền bắc thế kỷ mười lăm vẫn trung thành với truyền thống Gothic. Bất kể những canh tân lớn lao của anh em Van Eyck, nghệ thuật tiếp tục là thứ công việc theo thói quen và phong tục hơn là theo khoa học. Những nguyên tắc toán học của luật phối cảnh, những bí quyết về cơ thể học, những nghiên cứu về các công trình của người La Mã chưa hề khuấy động sự bình tâm của các bậc thầy phương bắc. Vì thế ta có thể nói họ vẫn là những 'nghệ sĩ thời Trung Cổ', trong khi các đồng nghiệp của họ bên kia dãy núi Alps đã ở vào 'kỷ nguyên hiện đại'. Nhưng dù thế, những khó khăn mà các họa sĩ ở cả hai bên dãy Alps phải đối phó vẫn giống nhau một cách kỳ lạ. Van Eyck đã dạy người ta biến tranh ảnh thành tấm gương phản ánh thiên nhiên bằng cách cẩn trọng thêm vào hết chi tiết này đến chi tiết khác cho đến khi toàn bộ khung hình đầy lên nhờ quan sát cần mẫn (tr.117, H.157; tr.181, H.159). Nhưng giống y như Fra Angelico và Benozzo Gozzoli ở miền nam (tr.188, H.165; tr.192, H.168) đã sử dụng những đổi mới của Masaccio theo tinh thần của thế kỷ mười bốn, có những họa sĩ miền bắc đã áp dụng các khám phá của Van Eyck vào những chủ đề cổ truyền hơn. Chẳng hạn như họa sĩ người Đức Stefan Lochner (14107-51), làm việc ở Cologne vào giữa thế kỷ mười lăm, cũng hơi giống một Fra Agelico ở miền bắc. Bức họa duyên dáng của ông diễn tả Đức Mẹ Đồng Trinh dưới bụi hoa hồng (H.177), chung quanh là các thiên thần nhỏ đang tấu nhạc, rắc hoa hay dâng trái cây lên Chúa Hài Nhi, cho thấy bậc thầy này biết rõ các phương pháp mới của Van Eyck, y như Fra Angelico thấu đáo những phát kiến của Masaccio. Thế nhưng bức họa của ông về tinh thần lại gần gũi với bức tranh xếp Wilton thuộc phong cách Gothic (tr.163, H.146) hơn với Jan Van Eyck. Có thể là điều thú vị khi so sánh hai tác phẩm xưa và nay. Ta thấy ngay rằng bậc thầy đi sau đã học được một điều từng gây nhiều khó khăn cho họa sĩ đi trước ông. Lochner đã có thể cho thấy cái khoảng không gian trong đó Đức Mẹ Đồng Trinh ngự trên ngai giữa đám cỏ. So sánh với các nhân vật của ông, các nhân vật trong bức tranh xếp Wilton hơi phẳng bẹt. Đức Trinh Nữ của Lochner vẫn ở trước một nền vàng, nhưng phía trước nền vàng này là sân khấu thật. Thậm chí ông còn thêm vào hai thiên thần duyên dáng đang giữ tâm màn, trông như được treo từ khung hình. Chính những bức họa như của Lochner và Fra Angelico đã lần đầu tiên cuốn hút trí tưởng tượng của các phê bình gia thuộc phái lãng mạn thế kỷ mười chín như Ruskin và các họa sĩ trường phái Tiền-Raphael. Họ tìm thấy nơi chúng trọn vẹn sức cuốn hút của lòng tận tụy đơn sơ và của một tâm hồn trẻ thơ. Về phương diện nào đó họ có lý. Những tác phẩm này có lẽ rất lôi cuốn vì đối với chúng ta, vốn quen với không gian thật trong tranh và những bức vẽ tương đối đúng chuẩn, chúng dễ hiểu hơn tác phẩm của các bậc thầy Trung cổ trước đó, dù rằng vẫn giữ lại cái tinh thần của họ.

177. STEFAN LOCHNER: *Đức Trinh Nữ dưới bụi hoa hồng.* Vẽ khoảng 1440. Cologne, Bảo Tàng Walllraf-Richartz

178. TAVERNIER: *Trang đề tặng cho quyển 'Những cuộc chinh phục của Charlemagne'.* Khoảng 1460. Brussels, Thư Viện Hoàng Gia

Các họa sĩ ở miền bắc lại khá giống Benozzo Gozzoli, người vẽ những bích họa ở Điện Medici

tại Florence phần ánh những cảnh hào nhoáng vui tươi của giai cấp quí tộc, theo tinh thần cổ truyền của phong cách Quốc Tế. Điều này đặc biệt đúng với những họa sĩ thiết kế tranh thảm và trang trí những thủ bản quí giá. Trang sách có minh họa ở H.178 được vẽ khoảng giữa thế kỷ mười lăm, cùng thời với các bích họa của Gozzoli. Ở hậu cảnh là một diễn tả cổ truyền trình bày tác giả đang trao quyển sách
đã hoàn thành cho nhà bảo trợ quý tộc, người đã đặt ông thực hiện nó. Nhưng nhà họa sĩ thấy chủ đề này tự nó khá nhạt nhẽo, nên đã cho nó cái bối cảnh là một tiền sảnh ở phía cổng vào với các sinh hoạt ở chung quanh. Phía sau cổng thành có một đám người tụ tập, rõ ràng đang chuẩn bị đi săn - ít là có một nhân vật khá phong lưu đài các đang giữ một con ó săn mồi trên tay, trong khi những kẻ khác đứng quanh ra dáng những thị dân đầy tự phụ. Ta thấy các lều quán bên trong và phía trước cổng thành, với những người bán đang bày hàng và kẻ mua đang xem hàng. Đó là bức tranh y thật diễn tả một đô thị thời Trung cổ lúc bấy giờ. Một ngàn năm trước đó, hay trong suốt thời kỳ đầu, người ta đã không thể làm được một điều gì giống như vậy. Ta phải trở về với nghệ thuật Ai Cập cổ đại mới tìm được những bức tranh tả cảnh đời thường trung thực đến như thế, và ngay người Ai Cập cũng không quan sát thế giới riêng của mình bằng cái nhìn chính xác và khôi hài nhiều đến thế. Chính cái tính hoạt kê ta gặp ở ví dụ trong ‘Tập Thánh Thi của Nữ Hoàng Mary’ (tr.159, H.143) đã đơm bông kết trái nơi những miêu tả quyến rũ này về cảnh đời thường. Khác với nghệ thuật Italia, nghệ thuật miền bắc ít lo lắng đạt cho được vẻ đẹp và sự hài hòa lý tưởng, và sẽ ngày càng ưa thích lối diễn tả này.

179. FOUQUET: *Estienne Chevalier, quản thủ ngân khố của Vua Charles VII nước Pháp, với Thánh Stephen.* Một phần của tranh bàn thờ, vẽ khoảng 1450. Berlin, Bảo Tàng Quốc Gia, Phòng Trưng Bày Nghệ Thuật Đức Quốc

180. HUGOVAN DERGOES: *Phút lâm chung của Đức Trinh Nữ.* Tranh bàn thờ. Khoảng 1480. Bruges (Bỉ), Bảo Tàng Thành Phố

Tuy nhiên, không có gì sai lầm hơn nếu cho rằng hai 'trường phái' này đã phát triển trong những thế giới biệt lập. Nhà họa sĩ hàng đầu của thời kỳ này, Jean Fouquet (14207-80), đã tham quan Italia khi còn trẻ. Ông tới Rome, và vẽ Đức Giáo Hoàng ở đó vào năm 1447. H.179 là chân dung một người dâng cúng mà có lẽ ông đã vẽ sau khi trở về được vài năm. Như trong bức tranh xếp Wilton (tr.163, H.146), nhân vật hảo tâm đang quì cầu nguyện có một vị thánh bảo trợ. Vì tên anh ta là Estienne (nghĩa là Stephen, theo tiếng Pháp cổ), người đứng bên chính là Stephen, vị bảo trợ của anh ta. Vị thánh này là phó tế đầu tiên của Giáo Hội, nên mặc phẩm phục phó tế. Ngài cầm một quyển sách và trên nó là một hòn đá lớn sắc bén, vì theo Kinh

Thánh, ngài bị ném đá chết. Nêu nhìn lại bức tranh xếp Wilton, một lần nữa ta thấy nghệ thuật đã đi được những bước dài như thế nào trong việc diễn tả thiên nhiên suốt nửa thế kỷ. Các thánh và người dâng cúng trong bức tranh Wilton trông như được cắt ra từ sách báo và đặt vào khung hình. Còn các nhân vật của Jean Fouquet như được vẽ theo người mẫu. Trong bức tranh trước không hề có dấu vết của sáng và tối. Fouquet sử dụng ánh sáng gần như Piero della Francesca (tr.195, H.170). Các nhân vật điềm tĩnh và đẹp như tượng này đứng như thể trong một không gian thật, cho thấy Fouquet chịu ảnh hướng sâu sắc từ những gì ông nhìn thấy ở Italia. Thế nhưng lối vẽ của ông khác với người Italia. Sự quan tâm ông dành cho cấu tạo và bề mặt của sự vật - lông thú, hòn đá, vải vóc và cẩm thạch nói lên rằng nghệ thuật của ông vẫn còn mắc nợ với truyền thống phương bắc của Jan van Eyck.

181. ROGIER VAN DERWEWDEN: Đem xác Chúa xuống khỏi Thánh giá. *Tranh bàn thờ, khoảng 1435. Madrid, Prado*

Một họa sĩ nổi tiếng khác của miền bắc cũng đã đến Rome (để hành hương, năm 1450) là Rogier van der Weyden (1400?-64). Ta biết rất ít về bậc thầy này trừ một điều là ông ta rất nổi tiếng và sống ở miền nam Hà Lan, nơi Jan Van Eyck từng làm việc trước đó. H.181 là bức tranh lớn ở bàn thờ, diễn tả việc tháo xác Chúa Jesus khỏi Thánh Giá. Ta thấy rằng Rogier, giống như Jan Van Eyck, có thể tái tạo trung thành mỗi chi tiết, mỗi sợi râu tóc và mỗi đường chỉ thêu. Dầu vậy, bức tranh của ông không cho thấy một cảnh thật. Ông đã đặt các nhân vật vào trong một thứ sân khấu lõm nổi bật trên trung cảnh. Nhớ lại những khó khăn của Pollaiuolo (tr.197, H.171), ta phải thán phục chọn lựa khôn ngoan của Rogier. Chính ông cũng phải thực hiện một bức tranh lớn ở bàn thờ để mọi người ngắm từ xa, và phải trình bày chủ đề thánh ấy cho tín hữu trong ngôi giáo đường ấy. Đường nét của nó phải rõ ràng và kiểu mẫu phải vừa

mắt. Bức họa của Rogier thỏa mãn những đòi hỏi này mà không hề có vẻ miễn cưỡng hay căng thẳng như bức vẽ của Pollaiuolo. Thân hình Đức Kitô, được xoay toàn bộ mặt trước về phía người xem, trở thành trung tâm của tác phẩm. Các phụ nữ khóc lóc đóng khung tâm điểm này ở cả hai bên. Thánh John cúi về phía trước, giống như Thánh Nữ Mary Magdalene ở phía bên kia, cố gắng vô vọng để đỡ lấy Đức Trinh Nữ đang ngã xỉu trong chuyển động tương ứng với chuyển động của thân mình Đức Kitô đang được đưa xuống, vẻ câm lặng của các ông già càng làm nổi bật những cử chỉ diễn cảm của các vai chính. Vì các nhân vật này rất giống các kịch sĩ trong một vở kịch thần bí hay một hoạt cảnh dựng bởi một đạo diễn hồn hứng từng nghiên cứu những tác phẩm lớn của thời Trung Cổ đã qua và muốn phỏng tạo chúng bằng phương tiện riêng của mình. Theo cách này, nhờ chuyển đổi các ý niệm chính của nghệ thuật Gothic thành một phong cách mới mẻ và giống thật, Rogier đã đóng góp lớn vào nghệ thuật miền bắc. Ông đã bảo toàn nhiều điều của cái truyền thống những kiểu mẫu sáng sủa mà lẽ ra đã có thể mất đi vì ảnh hưởng của các khám phá do Jan Van Eyck. Từ đấy trở đi các nghệ sĩ miền bắc đã cố gắng, ai nấy theo cách riêng của mình, hòa hợp những đòi hỏi mới được đặt ra cho nghệ thuật với mục đích tôn giáo cổ xưa của nó.

Ta có thể tìm hiểu những nỗ lực này nơi một tác phẩm của một trong những nghệ sĩ nổi tiếng nhất xứ Flanders thuộc hậu bán thế kỷ mười lăm, Hugo van der Goes (chết năm 1482). Ông là một trong số ít những bậc thầy phương bắc của thời kỳ đầu này mà ta còn biết được đôi điều riêng tư. Người ta bảo rằng trong những năm cuối đời ông đã tự nguyện sống ẩn dật trong một tu viện và rằng ông luôn bị ám ảnh bởi ý nghĩ mình là kẻ có tội và luôn buồn héo hắt. Thật sự có một điều chi đó căng thẳng và nghiêm trọng trong nghệ thuật của ông, khiến nó rất khác với những sắc thái êm đềm của Jan van Eyck. H.180 là bức tranh ông diễn tả 'Phút lâm chung của Đức Trinh Nữ'. Điều đập vào mắc ta trước hết và làm ta ngưỡng mộ là cái cách nhà nghệ sĩ trình bày những phản ứng khác nhau của mười hai vị tông đồ trước biến cố họ đang chứng kiến - phạm vi diễn cảm đi từ hồi tưởng lặng lẽ đến đồng cảm sâu xa và gần như há hốc miệng một cách vô ý. Ta có thể đánh giá đúng mức thành tựu của Van der Goes nếu trở về với bức minh họa cùng chủ đề trên cống Nhà Thờ Chánh Tòa Strasbourg (tr.144, H.131). So sánh với các kiểu dáng phong phú của Van Goes, các tông đồ của bức điêu khắc trông rất giống nhau. Và dễ dàng biết bao cho nhà nghệ sĩ ngày xưa khi xắp xếp các nhân vật của mình theo một kiểu đơn giản. Ông không phải vật lộn với lối vẽ thâu ngắn và cái ảo giác về không gian mà người ta tìm kiếm nơi Van der Goes. Có thể thấy nhà họa sĩ đã nỗ lực tạo một cảnh thật trước mắt nhưng lại không để một khoảng nào trong tranh còn trống và vô nghĩa. Hai vị tông đồ ở phía trước và cảnh thần hiện phía trên đầu giường biểu lộ rõ ràng nhất sự phấn đấu của ông để rải các nhân vật ra và trình bày họ trước mắt ta. Nhưng sự gắng sức này, khiến cho các chuyển động hơi vặn vẹo, cũng làm tăng cái cảm giác khích động căng thẳng vây quang hình ảnh điềm tĩnh của Đức Trinh Nữ phút lâm chung. Giữa căn phòng đầy người, chỉ mình ngài được thị kiến nhìn thấy Con Chí Thánh đang mở rộng vòng tay chào đón.

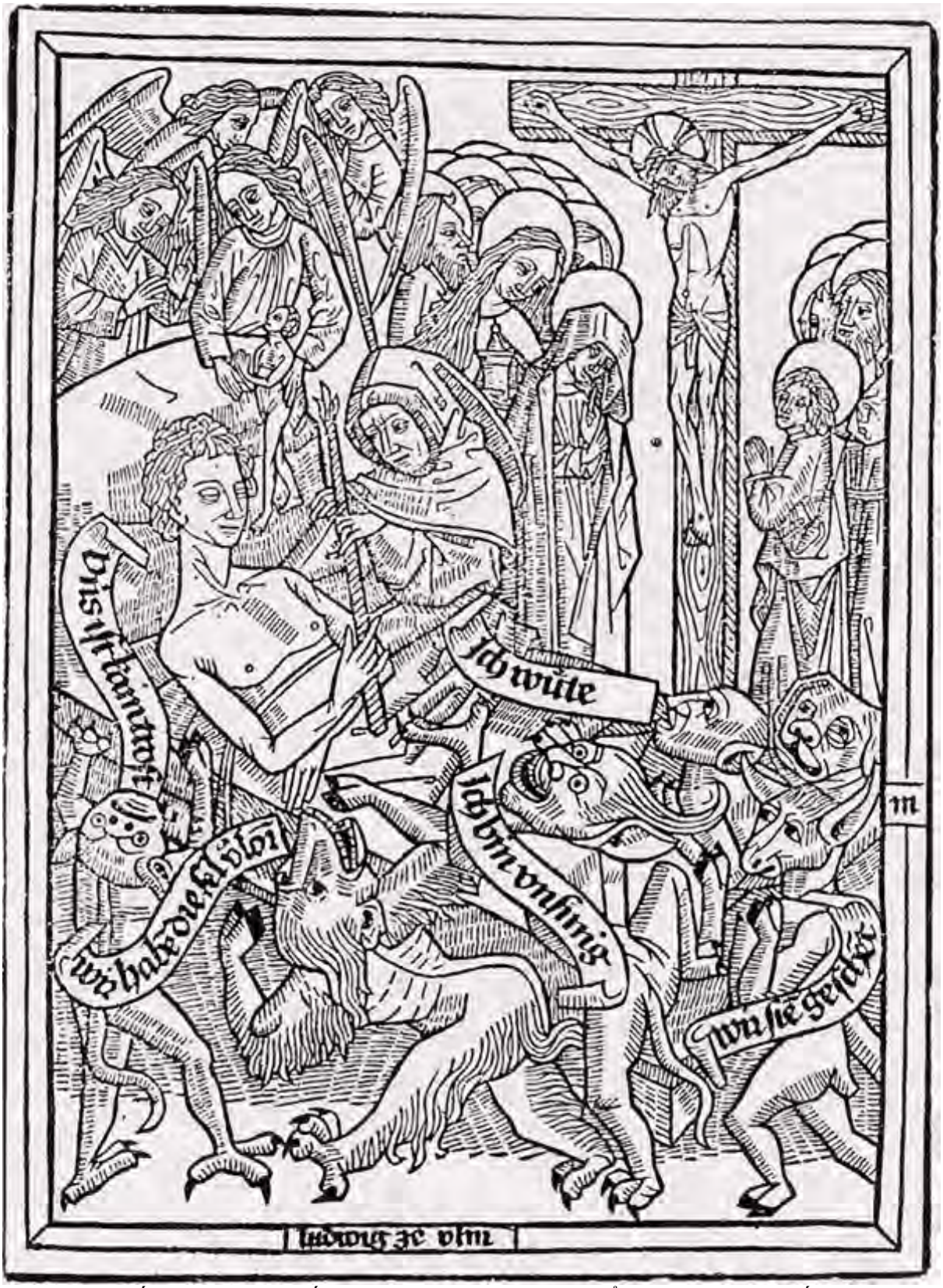
182. VEIT STOSS: *Bàn thờ của Nhà Thờ Thánh Mẫu*, Cracow. 1477-89

Đối với các nhà điêu khắc và thợ chạm trổ, sự tồn tại của truyền thống Gothic dưới hình thức mới do Rogier mang lại có một tầm quan trọng đặc biệt. H.182 là một bàn thờ chạm trổ được đặt làm cho thành phố Cracow ở Ba Lan năm 1477 (hai năm sau bức tranh bàn thờ của Pollaiuolo, tr.197, H.171). Bậc thầy đã thực hiện nó là Veit Stoss, hầu như cả đời sống ở Nuremberg, Đức Quốc, và qua đời tại đó khi còn rất trẻ vào năm 1533. Ngay trên một bức chạm nhỏ của ông, ta cũng có thể nhận ra giá trị của một kiểu mẫu sáng sủa. Vì giống như cộng

đoàn đứng ở xa, ta cũng có thể dễ dàng đọc được ý nghĩa của những cảnh chính. Nhóm tượng giữa bàn thờ một lần nữa diễn tả phút lâm chung của Đức Mẹ Mary, với mười hai tông đồ vây quanh, dù rằng lần này ngài không được trình bày ở tư thế nằm trên giường mà ở tư thế quì cầu nguyện. Xa hơn, ở phía trên, linh hồn ngài đang được Đức Kitô đón vào Thiên Đàng rực rỡ ánh quang; và ở trên chót cùng, ta ngắm ngài đang được Chúa Cha và Chúa Con đội vương miện cho. Hai cánh của bàn thờ diễn tả những khoảnh khắc quan trọng trong đời Đức Trinh Nữ, mà cùng với cuộc tôn phong ngài, được gọi là Bảy Sự Vui Mừng của Đức Bà. Vòng hồi tưởng bắt đầu ở ô vuông trên cùng, bên trái, tả biến cố Truyền Tin, tiếp xuống dưới là Giáng Sinh và cuộc Triều Bái của các Đạo Sĩ. Bên cánh phải là ba niềm vui còn lại sau biết bao buồn sầu: Sự Phục Sinh của Đức Kitô, Chúa lên Trời vả Thánh Thần hiện xuống. Tín hữu có thể suy ngắm tất cả những câu chuyện này khi họ tụ hội trong giáo đường vào một ngày lễ mừng kính Đức Trinh Nữ (mặt bên kia của hai cánh được sử dụng cho các ngày lễ khác). Nhưng chỉ khi nào đến gần cung thánh người ta mới có thể chiêm ngưỡng hết vẻ trung thực và diễn cảm của nghệ thuật của Veit Stoss nơi những cái đầu và những bàn tay tuyệt đẹp của các Tông Đồ (H. 183).

183. VEITSTOSS: *Đầu của một Tông Đồ*. Họa tiết của H. 182

Vào giữa thế kỷ mười lăm, một phát minh kỹ thuật rất quan trọng đã được thực hiện ở Đức Quốc. Nó vô cùng ảnh hưởng đến sự phát triển tương lai của nghệ thuật, và không chỉ đối với nghệ thuật mà thôi. Đó là kỹ thuật ấn loát. Tranh ảnh được in trước sách vở cả vài thập niên. Những tờ bướm nhỏ có hình các thánh và những bài kinh cầu nguyện đã được in để phát cho khách hành hương hoặc dùng cho lòng sùng mộ cá nhân. Phương pháp in các tranh ảnh này khá đơn giản, giống như cách in chữ viết được phát triển sau này. Chỉ việc lấy một mảnh gỗ và khoét bỏ mọi thứ mà bạn không muốn cho xuất hiện trên tờ in. Nói cách khác, mọi thứ sẽ là trắng trên tờ in phải được khoét lõm xuống, và mọi thứ sẽ là đen phải được để lại cho nổi lên bằng những gờ mỏng. Kết quả trông giống những con dấu bằng cao su ta dùng hiện nay, và nguyên tắc in nó lên giấy cũng tương tự: bạn quét mực in bằng dầu và mồ hóng lên mặt bản khắc và nhấn nó lên tờ giấy. Có thể in được khá nhiều tờ trước khi bản khắc mòn đi. Kỹ thuật in hình đơn giản này được gọi là in mộc bản, một phương pháp rất rẻ tiền và mau chóng được phổ biến. Có thể dùng vài miếng gỗ khắc như thế để in thành một tập sách gồm ít bức hình. Tranh và sách hình chẳng mấy chốc được bày bán ở các chợ phiên nổi tiếng. Các bộ bài được in theo lối này. Có những bức tranh hoạt kê và những ấn phẩm dành cho lòng đạo đức. H.184 là một trang từ một trong những tập sách đầu tiên này, được Giáo hội dùng như một bài giảng bằng hình ảnh. Mục đích của nó là nhắc nhở tín hữu về giờ chết và dạy họ - như tựa sách cho thấy - cái ‘Nghệ Thuật Chết Lành’. Bức tranh mộc bản diễn tả con người đạo đức trên giường chết với vị tu sĩ bên cạnh đang đặt một cây nến cháy sáng vào tay anh ta. Một thiên thần đang đón nhận linh hồn xuất ra từ cửa miệng anh ta dưới hình dạng một con người bé xíu đang cầu nguyện. Ở phía sau ta thấy đức Kitô và các thánh, là đối tượng mà tâm tư kẻ hấp hối phải hướng tới. Ở tiền cảnh là một lũ quỷ ma hình dạng xấu xí dị thường, với những hàng chữ từ miệng chúng cho thấy những điều chúng nói: *‘Tao đang nổi giận’, ‘Chúng tao bị ghét bỏ’, ‘Tao hoảng quá’, ‘Chẳng hạnh phúc tí nào’, ‘Tụi mình đã mất linh hồn này’*. Chúng nhào lộn kỳ cục trong vô vọng. Con người nắm vững nghệ thuật chết lành không hề sợ hãi sức mạnh của hỏa ngục.



184. *Người tốt trên giường chết.* Minh họa mộc bản cho quyển ‘Nghệ Thuật Chết Lành’, in ở Ulm (Đức Quốc), khoảng 1470

Khi Gutenberg thực hiện phát minh vĩ đại là sử dụng những con chữ rời được giữ liền với nhau trong một cái khung, thay cho những bản khắc cố định, những tập sách in mộc bản trở nên cũ

bỏ. Nhưng người ta đã sớm tìm ra cách kết hợp một bản văn với một ảnh mộc bản làm minh họa, và nhiều quyển sách ở nửa sau thế kỷ mười lăm đã được minh họa như thế.

185. SCHONGAUER: *Đêm Thánh*. Tranh khắc đồng. Khoảng 1475

Tuy nhiên, với tất cả những tiện lợi của nó, in mộc bản vẫn là một kỹ thuật khá thô sơ để in tranh ảnh. Chất lượng của những tờ in phổ cập này ở cuối thời Trung Cổ đôi lúc làm nhớ đến những bản yết thị đẹp đẽ nhất của ta - chúng đơn giản trong đường nét và tiết kiệm về phương tiện. Nhưng các họa sĩ lớn thời ấy có những tham vọng khá đa dạng. Họ muốn chứng tỏ sự am tường các chi tiết và khả năng quan sát của mình, và kỹ thuật in khắc gỗ không thích hợp cho các yêu cầu này. Do đó những bậc thầy ấy chọn một phương pháp khác, với những hiệu quả tinh vi hơn. Thay vì gỗ, họ dùng kim loại đồng. Nguyên tắc của kỳ thuật khắc đồng hơi khác với khắc gỗ. Trong kỹ thuật in mộc bản, ta khoét bỏ mọi thứ trừ những đường nét muốn trình bày. Với kỹ thuật in bản đồng, bạn dùng một dụng cụ đặc biệt, gọi là dao trổ, và nhấn nó vào bản đồng. Cái đường nét mà bạn khoét như thế vào mặt kim loại sẽ giữ lại loại màu hay mực in bạn trải trên đó. Bởi thế, điều phải làm là phủ mực lên bản khắc đồng và chùi sạch những khoảng trống. Rồi nếu bạn ấn mạnh bản đồng lên một mặt giấy, mực trong những nét khắc sẽ dính vào mặt giấy, và tờ in được thực hiện. Nói cách khác, thuật khắc đồng thực sự là một âm bản của thuật khắc gỗ. Bản khắc gỗ hình thành từ những đường nét đế nổi, bản khắc đồng do khoét những đường nét ấy vào mặt kim loại. Và bất kể phải vất vả tới đâu để nắm vững dao trổ, để kiểm soát độ sâu và độ mạnh của các đường nét, rõ ràng là một khi đã quán triệt kỹ năng này, bạn có thể tạo được nhiều chi tiết hơn cũng như những hiệu quả tinh vi hơn từ một bản khắc đồng. Một trong những bậc thầy nổi danh nhất về nghề khắc đồng thê kỷ mười lăm là Martin Schongauer (1453?-91), sống ở Colmar trên thượng nguồn sông Rhine, ngày nay là Alsace. H.185 là bản khắc đồng của ông với chủ đề Đêm Cực Thánh. Cảnh quan được lột tả theo tinh thần của những bậc thầy vĩ đại xứ Hà Lan. Giống như họ Schongauer muốn truyền đạt từng chi tiết sơ sài nhất của khung cảnh để làm ta cảm thấy chính cái cấu tạo và bề mặt của những sự vật ông trình bày. Và chẳng khác gì phép lạ khi ông đã thực hiện thành công ý định đó mà chẳng cần đến cọ hay màu, hay chất dầu làm phụ gia. Người ta có thể nhìn bản khắc của ông qua một kính phóng đại và nghiên cứu cái cách ông mô tả đặc điểm của gạch đá, hoa cỏ trong các kẽ hở giữa các tảng đá, của bụi trường xuân bò dọc theo khung vòm, của lông thú và những chiếc cằm râu cụt của các mục tử. Nhưng không phải chỉ có lòng kiên nhẫn và tài nghề tinh xảo của ông mới đáng cho ta thán phục. Ta có thể thưởng thức câu truyện Giáng Sinh của ông mà chẳng hề hay biết chi về những khó khăn của thứ công việc làm bằng dao trổ. Đức Trinh Nữ quì đó trong tiểu nguyện đường hoang phế được dùng làm chuồng bò. Ngài quì thờ Chúa Hài Nhi mà ngài đã cẩn thận đặt nằm trên một góc chiếc áo choàng ngài đang mặc. Thánh Joseph, đèn lồng trong tay, nhìn ngài với nét mặt lo âu như một người cha. Con bò và con lừa đang cùng thờ lạy với Đức Trinh Nữ. Các mục tử nghèo hèn đang sắp sửa bước qua bực cửa. Một người trong bọn họ, ở hậu cảnh, đang nhận sứ điệp từ một thiên thần. Phía trên góc phải, thấp thoáng ca đoàn thiên quốc đang hát ‘An bình cho nhân thế’. Tự thân chúng, tất cả những họa ý này ăn rễ sâu nơi truyền thông nghệ thuật Kitô giáo, nhưng cái cách kết hợp và phân bố chúng trên trang giấy là của riêng Schongauer. Những khó khăn khi bố cục một tờ in và một bức tranh ở cung thánh đều giống nhau về một vài phương diện. Trong cả hai trường hợp, khoảng không gian được diễn tả và sự mô phỏng trung thực không được phép phá vỡ sự cân bằng của tác phẩm. Chỉ khi nghĩ tới vấn đề này, ta mới có thể đánh giá đúng mức thành tựu của Schongauer. Bây giờ ta hiểu được tại sao ông chọn sự hoang tàn làm bối cảnh - nó cho phép ông giới hạn cảnh quan một cách vững chắc bằng những mảng xây cất đã vỡ bể tạo thành một lỗ hổng mà qua đó chúng ta nhìn ngắm. Nó khiến ông có thể đặt một nền đen phía sau đề làm nổi bật các nhân vật chính và không bỏ trống hay lơ là bất cứ phần nào của bản khắc. Ta có thể thấy ông đã bố cục cẩn trọng ra sao nếu đặt hai đường chéo góc ngang qua trang ảnh: chúng tiếp xúc nơi đầu Đức Trinh Nữ, tâm điểm thật sự của bức hình.

Nghệ thuật khắc gỗ và khắc đồng chẳng mấy chốc phổ biến khắp Âu Châu. Có những kiểu khắc đồng theo phong cách Mantegna và Botticelli ở Italia, và những phong cách khác ở Hà Lan và Pháp. Những kỹ thuật in ấn này còn trở nên một phương tiện qua đó các nghệ sĩ Âu

Châu học hỏi lẫn nhau. Họa sĩ thời đó không bị coi là mất danh giá khi sử dụng ý tưởng hay tác phẩm của người khác, và nhiều bậc thầy ít nổi tiếng đã dùng tranh khắc đồng như những quyển vẽ mẫu. Giống y như phát minh kỹ thuật ấn loát đã đẩy nhanh quá trình trao đổi tư tưởng mà thiếu nó cuộc Cải Cách (Reíormation) có lẽ đã không bao giờ xảy ra, kỹ thuật in tranh ảnh cũng bảo đảm cho chiến thắng của nghệ thuật Phục Hưng Italia nơi phần còn lại của Âu Châu. Nó là một trong những lực lượng đã chấm dứt nghệ thuật Trung Cổ của miền bắc, và đưa đến một cuộc khủng hoảng nghệ thuật nơi các quốc gia này mà chỉ những bậc thầy vĩ đại nhất mới có thể chế ngự.

186. *Thợ đẽo đá và Đức Vua.* Trong quyển sách minh họa câu truyện Thành Troy, do JEAN COLOMBE. Khoảng 1464 Berlin, Bảo Tàng Quốc Gia, Phòng Trưng Bày Ảnh Khắc Đồng

15. Đạt tới sự hài hòa
Tuscany và Rome, đầu thế kỷ mười sáu

187. Một nguyện đường thời Phục Hưng Đỉnh Cao: *Tiểu Nguyện Đường S. Pietro* ở

Montorio, Rome. Do BRAMANTE thiết kế, 1502

Chúng ta đã xa rời nghệ thuật Italia từ thời của Botticelli, tức là vào cuối thế kỷ mười lăm mà người Italia, bằng một trò chơi chữ vụng về, gọi là *Quattrocento*[7], nghĩa là 'bốn trăm'. Buổi đầu của thế kỷ mười sáu, *Cinquecento,* là thời kỳ nổi tiếng nhất của nghệ thuật Italia, một trong những thời vĩ đại nhất của mọi thời. Đây là thời kỳ của Leonardo da Vinci và Michelangelo, của Raphael và Titian, của Correggio và Giorgione, của Dürer và Holbein ở miền bắc, và của nhiều bậc thầy lừng danh khác. Người ta có thể thắc mắc tại sao tất cả những bậc thầy vĩ đại này lại sinh cùng thời, nhưng các câu hỏi như thế chỉ dễ hỏi chứ không dễ trả lời. Không thể giải thích sự hiện hữu của thiên tài. Tốt hơn hãy thụ hưởng sự hiện hữu đó. Bởi thế những gì chúng ta phải đề cập tới không khi nào có thể là một giải đáp thoả đáng về thời kỳ danh tiếng này, được gọi là thời Phục Hưng Đỉnh Cao, nhưng ta có thể cố tìm xem những tình huống nào đã làm cho các bông hoa tài năng bất ngờ nở rộ như thế.

Ta đã nhìn thấy sự khởi đầu của những tình huống này mãi từ thời Giotto. Danh tiếng của ông lừng lẫy đến nỗi dân thành Florence hãnh diện vì ông và muốn ông thiết kế tháp chuông của nhà thờ chính toà Florence. Niềm tự hào này của các đô thị, vốn hay tranh giành nhau sự phục vụ của các nghệ sĩ nổi tiếng nhất để làm đẹp cho các dinh thự của mình và để tạo nên những tác phẩm để đời, đã là một kích thích lớn lao khiến các bậc thầy cố vượt hơn người khác - một kích thích không có cùng mức độ ở những quốc gia phong kiến miền bắc với những đô thị kém độc lập và ít tính tự phụ địa phương hơn. Rồi đến thời kỳ của những khám phá lớn, khi các họa sĩ Italia quay sang toán học để nghiên cứu luật phối cảnh, và giải phẫu học để tìm hiểu cấu tạo cơ thể con người. Nhờ những phát kiến này, chân trời của nhà nghệ sĩ rộng mở. Anh ta không còn là một thợ thủ công giữa các thợ thủ công, sẵn sàng thực hiện những yêu cầu về giầy dép, tủ chạn, hay tranh ảnh như vẫn thường xảy ra. Anh ta trở thành một bậc thầy với những tư thế riêng, kẻ không thể đạt được danh vọng và vinh quang nếu không thám hiểm những bí ẩn của thiên nhiên và thăm dò những định luật thầm kín của vũ trụ. Thật là tự nhiên khi những nghệ sĩ hàng đầu với những tham vọng như thế thường cảm thấy khổ sở vì địa vị xã hội của mình. Điều này vẫn còn giống với những gì đã xảy ra ở Hy Lạp cổ đại, khi những kẻ giàu có đua đòi có thể coi trọng một nhà thơ - kẻ làm việc bằng trí óc, nhưng lại khinh thường một họa sĩ- kẻ lao động bằng đôi tay. Đây là một thách thức nữa cho các họa sĩ, một kích thích nữa thúc đẩy họ tiến lên tìm kiếm những thành tựu còn lớn lao hơn, đến độ sẽ bắt buộc thế giới chung quanh phải công nhận họ không phải chỉ là những chủ nhân đáng trọng vọng của những xưởng họa phát đạt mà còn là những con người tài năng phi thường và đáng quý chuộng. Đó là một cuộc đấu tranh đầy cam go và không một sớm một chiều thành công. Thói đua đòi và các thành kiến xã hội là những lực lượng mạnh mẽ, và có nhiều kẻ sẵn lòng đãi tiệc một học giả biết tiếng La Tinh và biết cách lèo lái câu chuyên trong mọi trường hợp, nhưng lại ngần ngại khi phải dành một vinh dự tương tự cho một họa sĩ hay điêu khắc gia. Một lần nữa, chính lòng ham chuộng danh vọng của các nhà bảo trợ đã giúp các nghệ sĩ phá vỡ những thành kiến đó. Thời ấy ở Italia có nhiều triều đình nhỏ rất ham danh vọng và tiếng tăm. Dựng lên những dinh thự nguy nga, đặt làm những nhà mồ tráng lệ, những bộ bích họa vĩ đại, hoặc dâng cúng một bức tranh cho cung thánh của một giáo đường nổi tiếng, được coi là những cách chắc chắn để vĩnh cửu hoá tên tuổi của một con người và là một tượng đài giá trị nhắc nhớ đến sự hiện hữu của họ. Khi có nhiều trung tâm giành giật nhau sự phục vụ của những bậc thầy nổi danh nhất, đến lượt các bậc thầy này đưa ra điều kiện của họ. Ngày xưa các ông hoàng ban ân huệ cho nghệ sĩ. Ngày nay thì hầu như các vai trò đã đảo ngược, chính nhà nghệ sĩ ban ân huệ cho các ông hoàng giàu có hay những kẻ quyền thế khi nhận thực hiện công trình họ giao phó. Do đó xảy ra là các nghệ sĩ thường có thể chọn lựa những công trình mà họ ưa thích và không còn phải uốn nắn tác phẩm của mình theo tính thất thường hay sở thích của chủ nhân. Thật khó mà biết được cái uy thế

[7] Quattrocento: là dạng rút gọn của mille quattrocento, nghĩa là một ngàn bốn trăm.

mới mẻ này rồi có là một phúc lành lâu bền cho nghệ thuật hay không. Nhưng dù sao đi nữa, trước hết nó đã là một cuộc giải phóng và đã phóng thích một khối lượng năng lực vô tận bấy nay bị giam giữ. Cuối cùng, nhà nghệ sĩ đã được tự do.

Không một lãnh vực nào in đậm hiệu quả của thay đổi này như lãnh vực kiến trúc. Kể từ thời của Brunelleschi (tr.169), nhà kiến trúc phải có chút kiến thức của một học giả cổ điển. Anh ta phải biết nguyên tắc của những 'trật tự ' cổ, của những tỷ lệ và kích thước chính xác các cột trụ và đầu cột của các phong cách Doric, Ionic và Corinthian. Anh ta phải đo đạc các phế tích cổ và nghiền ngẫm thủ bản của các văn gia cổ điển như Vitruvius, người đã hệ thống hoá phương pháp và nguyên tắc của các kiến trúc sư Hy Lạp và La Mã, người đã viết những tác phẩm có những đoạn văn tối nghĩa thách thức trí hiểu của các học giả thời Phục Hưng. Sự xung khắc giữa đòi hỏi của các nhà bảo trợ và lý tưởng của các nghệ sĩ biểu lộ rõ ràng hơn hết trong lãnh vực kiến trúc. Điều các bậc thầy thông thái này thực sự muốn thực hiện là xây dựng đền đài và các khải hoàn môn, trong khi người ta lại yêu cầu họ kiến thiết dinh thự và các giáo đường của đô thị. Chúng ta đã thấy một thoả hiệp cho cuộc tranh giành cốt lõi này đã được dàn xếp ra sao bởi những bậc thầy như Alberti (tr.186, H.163), người đã hoà hợp những 'trật tự ' cổ xưa nơi một lâu đài kiểu tân thời ở thành thị. Nhưng mong ước thật sự của nhà kiến trúc thời Phục Hưng vẫn là thiết kế một toà nhà không liên quan gì tới tiện ích của nó, mà hoàn toàn dành cho vẻ đẹp nơi các thành phần, cho nội điện thênh thang và tổng thể hoành tráng oai nghiêm của nó. Họ thèm khát một sự cân đối và đồng nhất hoàn hảo không thể có được khi tập trung vào những yêu cầu thực dụng của một kiến trúc bình thường. Và thật là giây phút đáng nhớ khi một người trong bọn họ gặp được một nhà bảo trợ quyền thế vì danh vọng sẵn sàng hy sinh truyền thống và sự thực dụng để dựng lên một kiến trúc oai nghi sẽ vượt xa bảy kỳ quan thế giới. Chỉ như vậy ta mới hiểu được cái quyết định của Đức Giáo Hoàng Julius II năm 1506 cho triệt hạ Vương Cung Thánh Đường Thánh Peter - toạ lạc tại nơi mà theo tông truyền, người ta đã an táng Thánh Peter - để xây mới lại hoàn toàn theo một phong cách sẽ thách thức các truyền thống xây cất giáo đường cổ xưa và những tiện ích của phụng vụ thánh. Người được ngài giao phó công trình này là Donato Bramante (1444-1514), kẻ rất nhiệt tình cổ võ cho phong cách mới. Một trong vài kiến trúc còn tồn tại nguyên vẹn của ông cho thấy ông đã hấp thụ sâu xa đến mức nào các quan niệm và tiêu chuẩn của nghệ thuật kiến trúc cổ điển mà vẫn không trở thành một kẻ sao chép thiếu sáng kiến (H.187). Đó là một tiểu nguyện đường, một 'ngôi đền nhỏ' như ông thường gọi, lẽ ra được bao quanh bởi một tu viện cùng kiểu. Đó là một lều rạp nhỏ, một toà nhà hình tròn trên những bậc thềm, với mái tròn và được vây quanh bởi một hàng cột theo phong cách Doric. Dây lan can ngay trên đường viền tròn thêm vào một nét duyên dáng và nhẹ nhàng cho cả toà nhà, và cấu trúc của tiểu nguyên đường phía trong hoà hợp với hàng cột trang trí bên ngoài một cách hoàn hảo không thua sút bất cứ một ngôi đền nào ở thời cổ đại.

Khi ấy Đức Giáo Hoàng giao cho bậc thầy này trách nhiệm thiết kế ngôi giáo đường Thánh Peter mới, và người ta hiểu rằng nó sẽ trở nên một kỳ quan thật sự của thế giới Kitô giáo. Bramante đã quyết định bỏ qua truyền thống ngàn năm của Tây Phương, mà theo đó một ngôi nhà thờ thuộc kiểu này phải là một đại sảnh hình chữ nhật với giáo dân nhìn theo hướng đông về phía bàn thờ chính, nơi cử hành Lễ Misa.

Trong nỗi khát khao sự đồng nhất và hài hoà mà chỉ một mình chúng thôi cũng đủ xứng đáng với vị trí của toà nhà, ông đã thiết kế một giáo đường hình vuông với các tiểu nguyện đường được sắp xếp cân đối chung quanh một sảnh đường khổng lồ hình thập tự. Đại sảnh này sẽ được đội cho một mái tròn vĩ đại tựa trên những vòm cung đồ sộ. Người ta nói rằng Bramante mong muốn kết hợp những hiệu quả của kiến trúc cổ xưa vĩ đại nhất - mà các phế tích cao ngất của nó vẫn còn gây bàng hoàng cho du khách đến Rome - với hiệu quả của Đền Bách Thần (tr.81, H.74). Trong một khoảnh khắc ngắn ngủi, lòng ngưỡng mộ nghệ thuật của người xưa và tham vọng sáng tạo một điều chi đó chưa từng có đã loại trừ việc xem xét những tiện ích thực dụng và những truyền thống từng được ưa chuộng theo thời gian. Nhưng định mệnh đã

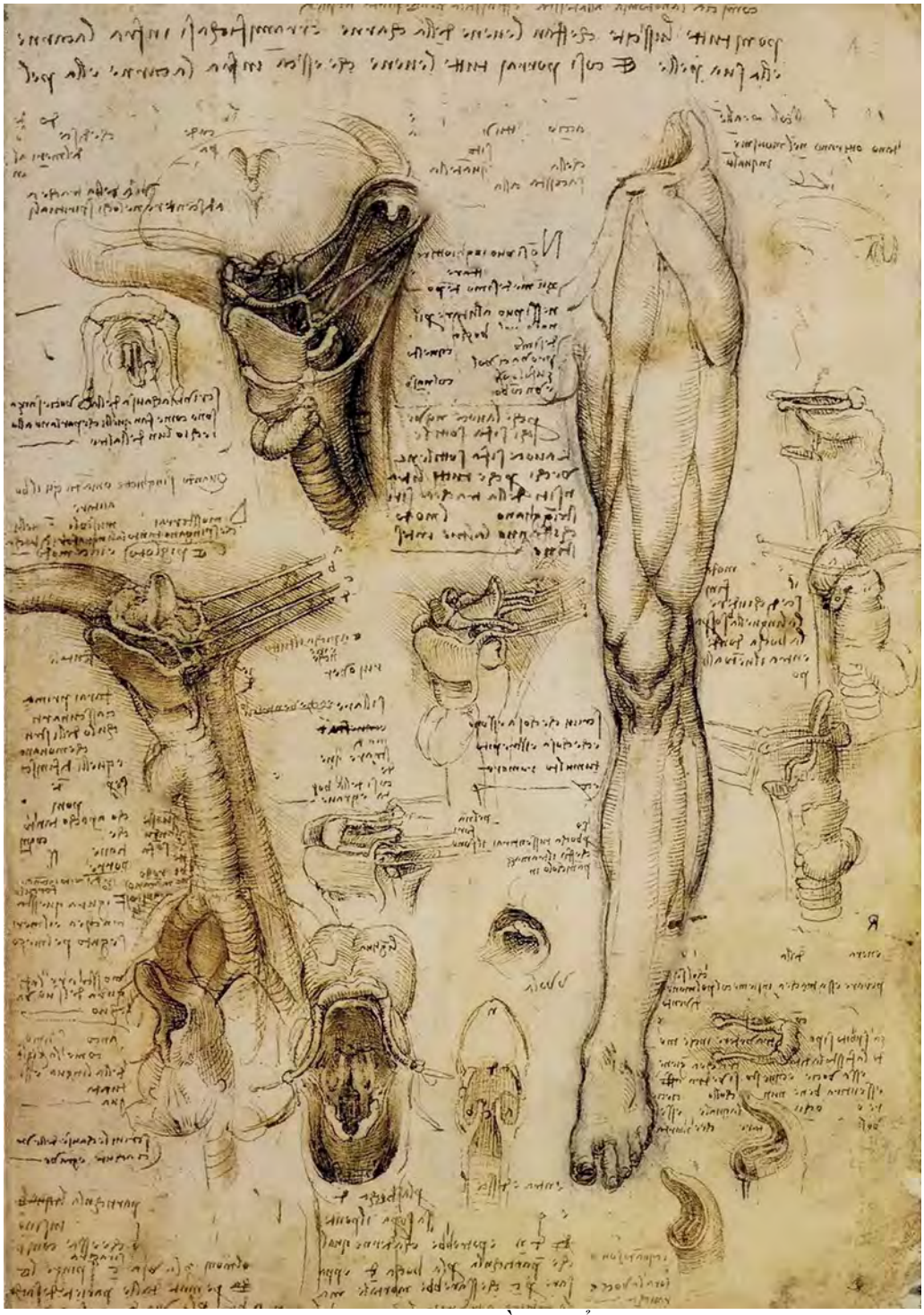
không cho phép thực hiện họa đồ của Bramante. Toà nhà vĩ đại ngốn hết những số tiền lớn đến độ khi cố kiếm cho đủ ngân quỹ, Đức Giáo Hoàng đã đẩy nhanh cơn khủng hoảng dẫn tới cuộc Cải Cách (Reformation). Chính cái thói quen mua bán ân xá để quyên góp tiền bạc cho việc xây cất ngôi giáo đường ấy đã khiến Luther ở Đức Quốc công bố bản kháng nghị đầu tiên. Ngay trong nội bộ Giáo Hội Công Giáo, ngày càng nhiều ý kiến chống đối dự án của Bramante, và vào lúc việc xây cất được tiến hành với đầy đủ kinh phí, cái ý tưởng về một ngôi giáo đường hình tròn bị loại bỏ. Đền Thờ Thánh Peter, như ta thấy ngày nay, chẳng có mấy điểm chung với họa đồ ban đầu, ngoại trừ kích thước khổng lồ của nó.

Tinh thần của cái quyết định táo bạo dẫn đến dự án đồ sộ của Bramante là đặc điểm của thời Phục Hưng Đỉnh Cao. Giai đoạn trước và sau năm 1500 này đã cống hiến bao nhiêu là họa sĩ vĩ đại hàng đầu của thế giới. Với những con người này, không có gì là không thể thực hiện. Một lần nữa, chính Florence đã sản sinh một vài trí tuệ lẫy lừng của kỷ nguyên vĩ đại ấy. Kể từ những ngày của Giotto khoảng năm 1300, và của Masaccio khoảng năm 1400, các họa sĩ Florence đã trau dồi truyền thống của họ với niềm tự hào đặc biệt. Và sự trổi vượt của họ được tất cả những người có óc thẩm mỹ công nhận. Ta sẽ thấy rằng gần như tất cả những họa sĩ danh tiếng nhất đều xuất thân từ một truyền thống vững chắc như thế, và đó là lý do tại sao ta không nên quên những bậc thầy khiêm tốn hơn mà nơi xưởng họa của họ, những nghệ sĩ vĩ đại kia đã chập chững những bước đầu tiên trong nghề nghiệp.

188. VERROCCHIO: *Tướng Bartolomeo Colleoni*, Venice. Khởi công năm 1479

Leonardo da Vinci (1452-1519), người nhiều tuổi nhất trong số những bậc thầy lừng danh này sinh ở một làng quê miền Tuscany. Ông được gởi học nghề ở một xưởng vẽ hàng đầu ở Florence, xưởng vẽ của họa sĩ kiêm điêu khắc gia Andrea del Verrocchio (1435-88). Danh

tiếng của Verrocchio rất lừng lẫy, đến độ thành Venice đã đặt ông thực hiện tượng đài tưởng nhớ Bartolomeo Colleoni, một trong các tướng lĩnh của họ, người họ ghi ơn vì một số tổ chức từ thiện ông đã sáng lập hơn là vì bất cứ một chiến công đặc biệt nào của ông. Bức tượng kỵ sĩ Verrocchio đã thực hiện (H.188) cho thấy ông là một kẻ thừa kế xứng đáng của Donatello. Ta thấy ông đã nghiên cứu cơ thể loài ngựa tỉ mỉ tới mức nào, và đã nhìn ra vị trí các cơ bắp và mạch máu rõ ràng ra sao. Nhưng đáng ngưỡng mộ nhất là tư thế của kỵ sĩ, người như đang đi trước hàng quân với vẻ thách thức dũng cảm. Các thời sau này đã làm ta quá quen với các tượng kỵ sĩ bằng đồng như thế nhan nhản mọi nơi trong các tỉnh lị và thành phố của ta, hoặc nhiều hoặc ít miêu tả những hoàng đế, vua quan, những ông hoàng và tướng lãnh đáng kính trọng, đến độ có thể ta phải mất đôi chút thời gian mới có thể nhận ra vẻ vĩ đại và bình dị nơi tác phẩm của Verrocchio. Điều ấy hệ tại nơi đường nét rõ ràng của nhóm tượng ở hầu hết mọi phía, và nơi cái khí lực được tập trung như làm cho người mặc giáp trên yên ngựa trở nên sống động.



189. LEONARO DA VINCI: *Các nghiên cứu về cơ thể học (thanh quản và chân người).* 1510. Lâu Đài Windsor. Thư Viện Hoàng Gia.

Trong một xưởng họa có khả năng cung ứng những tuyệt tác cỡ đó, chàng Leonardo trẻ tuổi chắc chắn có thể học được nhiều thứ. Cậu sẽ được dạy cho các bí quyết chuyên môn của nghề đúc và nghệ thuật đúc kim loại, cậu sẽ học phác thảo tranh tượng một cách cẩn trọng bằng cách nghiên cứu các người mẫu khoả thân và phủ áo xếp nếp, cậu sẽ học cách khảo sát thảo mộc và các loài thú lạ để đưa vào tranh của mình, và cậu sẽ được đào tạo cơ bản về quang học trong luật phối cảnh và về cách sử dụng màu. Với bất cứ cậu bé tài năng nào, sự huấn luyện này có lẽ đã đủ để tạo nên một nghệ sĩ đáng trọng vọng, và thực sự nhiều họa sĩ và điêu khắc gia giỏi

đã xuất thân từ xưởng họa phát đạt của Verrocchio. Nhưng Leonardo còn hơn một cậu bé có tài. Cậu là một thiên tài mà trí năng bao la sẽ mãi còn làm loài người phải ngạc nhiên và thán phục. Ta biết đôi điều về tầm mức và sự phong phú của trí óc ấy vì học trò và những người ái mộ đã cẩn thận giữ gìn cho ta các bản vẽ phác và những quyển sổ tay của ông, hàng ngàn trang đầy chữ viết và hình vẽ, với những trích đoạn từ các sách ông đã đọc, và bản nháp của những cuốn sách ông định viết. Càng đọc những nghiên cứu này, người ta càng không hiểu được làm thế nào một con người có thể trỗi vượt trong tất cả các lãnh vực khác biệt như vậy, và đã có những đóng góp quan trọng vào hầu hết các lãnh vực ấy. Có lẽ một trong các lý do là vì Leonardo là một họa sĩ người Thành Florence và không phải là một học giả được đào tạo. Ông cho rằng công việc của nhà họa sĩ là thăm dò thế giới hữu hình y như những người đi trước ông đã làm, chỉ có điều là toàn diện hơn, chính xác hơn và mạnh mẽ hơn. Ông không quan tâm đến những kiến thức sách vở của các học giả. Giống như Shakespeare, có lẽ ông biết 'chút xíu tiếng La Tinh và còn ít hơn về tiếng Hy Lạp', ở cái thời mà những kẻ thông thái ở các đại học cậy dựa vào thế giá các văn gia nổi tiếng cổ đại, Leonardo, một họa sĩ, lại chẳng bao giờ chấp nhận những gì ông đọc thấy mà không kiểm chứng bằng chính mắt mình. Khi gặp một vấn nạn, ông không dựa vào thế giá các tác giả nhưng tiến hành thử nghiêm để giải quyết nó. Trong thiên nhiên chẳng có gì lại không khêu gợi tính hiếu kỳ và thách thức óc sáng kiến của ông. Ông dò dẫm những bí mật của cơ thể con người bằng cách mổ xẻ hơn ba mươi tử thi (H.189). Ông là một trong những kẻ đầu tiên lần mò vào thế giới huyền bí của sự phát triển thai nhi; ông xem xét những định luật về sóng và luồng; ông mất nhiều năm quan sát và phân tích cách bay lượn của côn trùng và chim muông để từ đó vẽ kiểu một chiếc máy bay mà ông chắc chắn rằng một ngày kia sẽ thành hiện thực. Hình thế của núi đá và mây trời, hiệu quả của không khí đối với màu sắc của vật thể ở xa, những nguyên tắc chi phối sự tăng trưởng của cây cối và thảo mộc, sự hoà hợp các âm thanh, tất cả những điều này là đối tượng tìm tòi không ngừng của ông, và sẽ là nền tảng cho nghệ thuật của ông. Người cùng thời coi Leonardo như một kẻ kỳ dị và hơi huyền bí. Các ông hoàng và tướng lãnh muốn sử dụng nhà phù thuỷ lạ lùng này như một kỹ sư quân đội để xây các pháo đài và đào kênh rạch, để chế tạo những vũ khí và quân cụ tân kỳ. Trong thời bình, ông giúp vui cho họ bằng những đồ chơi máy do ông tự chế, và bằng những trang phục ông vẽ kiểu cho sân khấu cũng như cho những hội hè xa hoa. Người ta ngưỡng mộ ông như một họa sĩ vĩ đại, và theo đuổi ông như một nhạc sĩ tài hoa, nhưng, vì tất cả những điều ấy, ít người có được một ý niệm sơ sài về tầm quan trọng của những tư tưởng của ông hay về sự hiểu biết sâu rộng của ông. Nguyên do là Leonardo chẳng bao giờ xuất bản các tác phẩm của mình và rất ít người biết đến sự hiện hữu của chúng. Ông thuận tay trái, và có thói quen viết từ phải qua trái, nên chỉ có thể đọc được các ghi chép của ông bằng một tấm gương. Có thể ông không muốn tiết lộ các khám phá của mình vì sợ rằng các ý kiến của ông sẽ bị coi là tà thuyết. Bởi thế ta gặp thấy trong các tác phẩm của ông năm từ 'mặt trời không chuyển động', cho thấy Leonardo đã đi trước những lý thuyết của Copernicus mà sau này sẽ gây rắc rối cho Galileo. Nhưng cũng có thể là ông tiến hành những nghiên cứu và thử nghiệm ấy chi vì tính hiếu kỳ không bao giờ được thoả mãn, và một khi đã giải quyết xong một vấn nạn cho chính mình, ông thường dễ mất hứng thú đối với nó vì vẫn còn biết bao bí ẩn đang chờ ông khám phá. Nhất là, có thể Leonardo không muốn người ta coi mình là một nhà khoa học. Tát cả những thăm dò thiên nhiên này đối với ông trước hết và trên hết là một phương cách để thu thập những hiểu biết về thế giới hữu hình mà ông cần cho nghệ thuật của mình. Ông cho rằng khi đặt hội họa trên nền tảng khoa học, ông có thể biến đổi nó từ một nghề thủ công khiêm tốn thành một nghề vinh dự và quý phái. Đối với chúng ta, nỗi bận tâm như thế của các họa sĩ về địa vị xã hội có thể là khó hiểu, nhưng ta đã thấy vị trí xã hội quan trọng ra sao đối với người thời ấy. Có lẽ nếu nhớ lại tác phẩm *Giấc mộng đêm hè* của Shakespeare và những vai ông phân cho Snug thợ mộc, Bottom thợ dệt và Snout thợ hàn nồi, ta có thể hiểu được bối cảnh của sự vật lộn này. Aristotle đã hệ thống hoá thói rởm đời của thời cổ đại khi phân biệt giữa một số nghề nào đó vốn thích hợp với một 'nền giáo dục thượng lưu' (cái gọi là Nghệ Thuật Thượng

Lưu gồm ngữ pháp học, biện chứng pháp, tu từ học, và hình học) và những nghề dính líu tới công việc làm bằng tay, được gọi là 'lao động chân tay' (manual), do đó là những nghề 'của bọn tôi đòi' (menial), và như vậy là không xứng hợp với phẩm giá của một người quý tộc. Những người như Leonardo có tham vọng muốn chứng tỏ rằng hội họa là một Nghệ Thuật Thượng Lưu, và rằng sự lao động bằng tay của hội họa cũng chẳng khác gì việc viết lách bằng tay nơi thi ca. Có thể là quan điểm này đã luôn anh hưởng tới mối quan hệ giữa Leonardo và những người bảo trợ ông. Có lẽ ông không muốn bị coi là chủ nhân của một cửa tiệm nơi mà bất cứ ai cũng có thể đặt vẽ tranh ảnh. Dù thế nào đi nữa thì ta biết rằng Leonardo đã chẳng khi nào hoàn thành được các hợp đồng đặt hàng. Ông thường bắt đầu vẽ rồi bỏ không hoàn tất, bất kể những hối thúc khẩn nài của nhà bảo trợ. Hơn nữa, rõ ràng ông nhấn mạnh rằng chính ông mới là người phải quyết định khi nào một họa phẩm của ông được coi là hoàn chỉnh, và ông không để nó ra khỏi xưởng vẽ trừ khi đã vừa ý. Do đó chẳng có gì đáng ngạc nhiên khi chỉ một ít tác phẩm của ông dược hoàn thành, và khi người đương thời lấy làm tiếc cho thiên tài xuất chúng này vì ông như phí phạm thời gian của mình vào việc di chuyển không ngừng từ Florence tới Milan, từ Milan về Florence, và vào việc phục vụ kẻ đại bợm nổi tiếng Cesare Borgia, rồi tới Rome, và sau cùng tới triều đình vua Francis I ở Pháp, nơi ông qua đời vào năm 1519.

190-191. LEONARO DA VINCI: *Bữa Tiệc Ly.* Bích họa ở phòng ăn của Tu Viện Đức Bà Đầy Ơn Phúc. Milan. Giữa 1495 và 1598.

Vì một vận rủi khác thường, cái số ít ỏi những tác phẩm mà Leonardo đã hoàn thành ở thời kỳ tài năng thành thục còn lưu truyền lại cho chúng ta trong một tình trạng bảo quản rất tồi tệ. Thế nên khi nhìn vào bức bích họa 'Bữa Tiệc Ly' nổi tiếng của ông (các H.190-191), ta phải cố tưởng tượng xem nó đã xuất hiện với hình dạng ra sao trước mắt các thầy dòng, vì nó được vẽ cho họ. Bức họa bao phủ một mặt tường của gian sảnh hình chữ nhật dùng làm phòng ăn cho các tu sĩ thuộc Tu Viện Đức Bà Đầy Ơn Phúc ở Milan. Người ta phải hình dung cái sự thể đã xảy ra khi bức họa được trưng bày lần đầu, và khi sát kề những dãy bàn ăn dài của các thầy dòng là bàn tiệc của Đức Kitô và các Tông đồ. Trước nay chưa khi nào câu truyện thánh này có vẻ gần gũi và giống thật đến thế. Như thể một gian sảnh khác được nối thêm vào với gian phòng của các thầy dòng, tại đó Bữa Tiệc Ly mặc lấy một dáng vẻ hiện thực. Cái luồng sáng đổ xuống trên bàn tiệc mới trong trẻo làm sao, và nhờ nó các nhân vật thêm đầy đặn và thuần nhất biết nhường nào. Có lẽ các thầy dòng là những người đầu tiên bị choáng váng vì lối diễn đạt vô cùng chính xác đã lột tả mọi chi tiết, các chén đĩa trên khăn bàn và những đường lõm của y phục xếp nếp. Thời ấy, cũng như ngày nay, giới không chuyên thường đánh giá các tác phẩm nghệ thuật qua mức độ trung thực của chúng. Nhưng đó chỉ là cái phản ứng đầu tiên mà thôi. Một khi đã chiêm ngưỡng no thỏa cái cảnh ảo ngoại thường này của thực tại, các tu sĩ sẽ quay sang cách trình bày câu truyện Kinh Thánh của Leonardo. Nơi tác phẩm này không có gì giống với những minh họa cùng chủ đề trước đó. Trong những họa phẩm truyền thống ấy, các tông đồ ngồi yên lặng thành một dãy ở bàn tiệc - chỉ mình Judas bị cách ly khỏi cộng thể - trong khi Đức Kitô đang trầm lặng ban phát Bí Tích Mình Thánh. Bức tranh mới rất khác với bất kỳ bức họa nào trong số này. Nó hàm chứa một bi kịch và một nỗi khích động. Leonardo, giống như Giotto trước ông, cũng đã quay về với các bản văn Thánh Kinh, và đã cố hình dung cái sự thể hẳn đã xảy ra khi Đức Kitô nói: *'Quả thật, ta bảo cho anh em biết, một người trong anh em sẽ phản bội ta.'* Họ hết sức buồn bã và từng người bắt đầu hỏi Ngài: *'Thưa Thầy, phải tôi không?'* (Matthew xxvi, 21-2). Phúc Âm Thánh John thêm rằng *'Lúc ấy tựa bên ngực Chúa Jesus là một trong các môn đệ, kẻ Ngài yêu dấu. Simon Peter ra hiệu cho anh ta hỏi Thầy xem Ngài nói về ai'* (John xiii, 23-4). Chính việc hỏi han và ra dấu này đã đưa chuyển động vào trong khung cảnh. Đức Kitô vừa nói ra những lời sầu thảm, và những kẻ bên cạnh Ngài lùi lại vì kinh khiếp khi nghe điều ấy. Vài người như khẳng định tình yêu và sự vô tội của mình, những kẻ khác hết sức nghiêm túc bàn luận xem ai có thể là kẻ Thầy muốn ám chỉ, một số khác

như nhìn vào Ngài để chờ giải thích. Thánh Peter, nóng nảy nhất trong cả nhóm, chúi vào Thánh John. người ngồi bên phải Chúa Jesus. Khi thì thầm điều chi đó vào tai Thánh John, ông ngẫu nhiên đẩy Judas về phía trước. Judas không bị tách khỏi nhóm, thế nhưng dường như ông ta rất trơ trọi. Chỉ mình ông ta ngồi yên và không thắc mắc. Ông ngã người về phía trước và nhìn lên trong ngờ vực hoặc giận dữ, một tương phản đầy ấn tượng so với hình ảnh Đức Kitô ngồi trầm lặng và chịu đựng giữa cảnh náo động đang trào dâng. Người ta tự hỏi phải mất bao lâu những khán giả đầu tiên mới nhận ra cái nghệ thuật hoàn hảo đã chi phối tất cả những động tác đầy kịch tính này. Bất kể sự khích động gây ra do lời nói của Đức Kitô, không hề có rối loạn trong bức tranh. Mười hai tông đồ như rất tự nhiên phân thành bốn nhóm ba người, được liên kết với nhau bằng cử chỉ và chuyển động. Có biết bao trật tự trong sự đa dạng này, và quá nhiều kiểu mẫu khác nhau trong trật tự ấy, đến độ người ta chẳng khi nào có thể nghiên cứu tường tận cái tác dụng hỗ tương hài hòa giữa chuyển động và chuyển động hồi đáp. Có lẽ chỉ có thể đánh giá đúng mức thành tựu của Leonardo trong tác phẩm này nếu nhớ lại những khó khăn ta đã thảo luận về bức họa 'Thánh Sebastian' của Pollaiuolo (tr.197, H.171). Ta còn nhớ các họa sĩ thế hệ đó đã phải vật lộn ra sao để hòa hợp những đòi hỏi của lối diễn tả trung thực với các yêu cầu của kiểu mẫu. Ta còn nhớ giải pháp của Pollaiuolo cho vấn đề này đối với ta có vẻ cứng cỏi và giả tạo như thế nào. Leonardo, hơi trẻ hơn Pollaiuolo, đã giải quyết khó khăn ấy thật thoải mái. Nếu quên đi trong chốc lát những gì bức tranh trình bày, người ta vẫn có thể thưởng thức cái kiểu mẫu đẹp đẽ do các nhân vật tạo nên. Tác phẩm như dễ dàng có được sự cân xứng và hài hòa thường thấy nơi những họa phẩm của nghệ thuật Gothic, một sự cân xứng và hài hòa mà các họa sĩ như Rogier van der Weyden và Bottịcelli, mỗi người theo cách riêng của mình, đã cố tái tạo cho nghệ thuật. Nhưng Leonardo không thấy cần thiết phải hy sinh sự quan sát hay diễn tả chính xác vì những đòi hỏi của một tổng thể vừa ý. Nếu quên đi vẻ đẹp của tác phẩm, ta sẽ bất ngờ đối diện với một mảnh hiện thực cũng thuyết phục và lôi cuốn không kém gì những mảng thực tại nơi các tác phẩm của Masaccio hay Donatello. Và ngay cả thành tựu này hầu như cũng chẳng can hệ gì tới điều thực sự vĩ đại của tác phẩm. Vì, ngoài những vấn đề kỹ thuật như bố cục và phác họa, ta phải ngưỡng mộ sự hiểu biết sâu sắc của Leonardo về thái độ và hành vi con người, và cái khả năng tưởng tượng nhờ nó ông có thể đặt cảnh tượng ấy trước mắt ta. Một nhân chứng tận mắt kể rằng anh ta đã nhiều lần thấy Leonardo làm việc với bức 'Bữa Tiệc Ly'. Ông thường leo lên giàn giáo và khoanh tay đứng đó trong nhiều ngày liền chỉ để nhìn soi mói vào những gì ông đã thực hiện trước khi thêm một nét cọ mới. Và chính cái kết quả của những suy tư này đã được ông truyền lại cho ta, và, ngay ở trong tình trạng hư hại, 'Bữa Tiệc Ly' vẫn là một trong những phép lạ vĩ đại do tài năng con người tạo nên.

192. LEONARO DA VINCI: *Mona Lisa.* Khoảng 1520. Paris, Louvre

Một tác phẩm khác của Leonardo có lẽ còn nổi tiếng hơn ‘Bữa Tiệc Ly’. Nó là bức chân dung một mệnh phụ Thành Florence tên là Lisa, ‘Mona Lisa’ (H.192). Một danh tiếng lừng lẫy như

của ‘Mona Lisa’ không hoàn toàn là điều may mắn cho một tác phẩm nghệ thuật. Ta quá quen thấy nó trên các bưu thiếp và ngay cả trên những bảng quảng cáo đến nỗi khó lòng nhìn nó, bằng cái nhìn mới mẻ, như một bức họa do một người đàn ông thật vẽ lại chân dung của một người đàn bà thật bằng máu thịt. Nhưng quả là bõ công nếu ta quên đi những gì mình biết, hay tưởng rằng có biết, về bức họa, và nhìn nó như thể ta là những người đầu tiên để mắt tới nó. Điều khiến ta sửng sốt trước hết là mức độ sống động đến lạ lùng của Lisa. Nàng thực sự như đang nhìn ta và có một tâm tư riêng. Giống một sinh linh, nàng như thay đổi trước mắt ta và hơi khác đi mỗi lần ta trở lại với nàng. Ngay với những ảnh chụp của bức họa, ta cũng cảm thấy cái hiệu quả kỳ lạ này, nhưng đứng trước nguyên bản trong điện Louvre ở Paris thì hiệu quả ấy trở nên gần như huyền bí. Đôi lúc nàng như chế diễu ta và rồi ta lại thêm một lần như bắt gặp điều chi đó buồn bã nơi nụ cười của nàng. Tất cả những điều này khá là huyền hoặc, và sự thật là thế: đó luôn là hiệu quả của một tác phẩm nghệ thuật lớn. Dù sao di nữa, Leonardo chắc chắn biết rõ ông đã đạt được hiệu quả ấy như thế nào, và bằng cách nào. Nhà quan sát thiên nhiên đại tài này biết cách sử dụng cặp mắt hơn tất thảy những người đi trước ông. Ông đã thấy rõ cái khó khăn do cuộc chinh phục thiên nhiên đặt ra cho các họa sĩ - một vấn đề phức tạp chẳng kém việc kết hợp sự diễn tả chính xác với một bố cục hài hòa. Những tác phẩm lớn cua các bậc thầy thế kỷ mười lăm ở Italia, những người theo gương của Masaccio, đều có một điểm chung: các nhân vật của họ hơi cứng và thô, gần như tượng gỗ. Có điều lạ là không phải vì họ thiếu kiên nhẫn hoặc thiếu kiến thức. Không ai kiên nhẫn hơn Van Eyck (tr.181, H.159) trong việc phỏng tạo thiên nhiên; không ai vẽ chính xác và nắm vững luật phối cảnh hơn Mantegna (tr.193, H.169). Thế mà, bất kể vẻ hoành tráng và những ấn tượng trong cách diễn tả của họ, các nhân vật vẫn giống tượng hơn giống những con người sống động. Lý do có thể là càng tỉ mỉ sao chép một hình ảnh hết nét này sang nét kia và hết chi tiết này sang chi tiết khác, ta càng khó có thể tưởng tượng rằng hình tượng ấy thật sự đã từng cử động và hít thở. Cứ như thể nhà họa sĩ đã bất ngờ đọc một câu thần chú và bắt nó đứng bất động mãi mãi, giông như các nhân vật trong truyện ‘Người đẹp ngủ trong rừng’. Các họa sĩ đã thử nghiệm nhiều cách để thoát khỏi khó khăn này. Chẳng hạn như Botticelli (tr.198, H.172) đã cố nhấn mạnh mái tóc dợn sóng và y trang phất phới theo gió để làm các nhân vật bớt cứng cỏi. Nhưng chỉ mình Leonardo thật sự tìm ra giải pháp cho vấn đề. Nhà họa sĩ phải chừa lại cho người xem một điều chi đó để phỏng đoán. Nếu đừng vẽ các đường nét quá rõ ràng như thế, nếu để cho hình thể mơ hồ một chút, như biến mất vào bóng tối, thì sẽ tránh được cái ấn tượng khô khan và cứng cỏi kia. Đây là phát kiến nổi tiếng của Leonardo mà người Italia gọi là ‘sfumato’-cái đường nét nhạt nhoà và màu sắc êm dịu cho phép một hình thể hoà lẫn vào một hình thể khác và luôn để lại một điều gì đó cho trí tưởng tượng của ta. Bây giờ nếu trở lại với ‘Mona Lisa’, ta có thể hiểu được đôi chút về cái hiệu quả huyền bí của bức tranh này. Ta thấy Leonardo đã sử dụng phương pháp ‘sfumato’ của mình với sự cẩn trọng cực kỳ. Những ai đã từng vẽ hoặc nguệch ngoạc một khuôn mặt hẳn biết rằng cái ta gọi là vẻ mặt thường biểu lộ chủ yếu ở hai khu vực: khóe miệng và khóe mắt. Và rõ ràng đây chính là những khu vực mà Leonardo cẩn trọng diễn tả mơ hồ bằng cách cho chúng mờ dần vào một thứ bóng tối nhẹ nhàng. Đó là lý do tại sao ta không bao giờ biết chắc Mona Lisa đang nhìn ta với tâm trạng nào. Vẻ mặt nàng như luôn lẩn tránh ta. Dĩ nhiên không phải chỉ mình sự mơ hồ đã tạo nên hiệu quả này. Đằng sau nó còn có nhiều thứ khác nữa. Leonardo đã làm một việc táo bạo, mà có lẽ chỉ một họa sĩ tài nghệ phi thường như ông mới dám mạo hiểm. Nếu cẩn thận quan sát bức tranh, ta sẽ thấy rằng hai bên không hoàn toàn trùng khớp với nhau. Điều này rõ rệt nhất nơi phong cảnh mơ màng huyền hoặc phía sau. Đường chân trời bên trái như thấp hơn bên phải nhiều. Kết quả là, khi ta tập trung vào bên trái bức họa, người phụ nữ như cao hơn hay thẳng người hơn khi ta tập trung vào bên phải. Và khuôn mặt của nàng dường như cũng thay đổi theo sự đổi thay vị trí này, vì ngay ở đây, hai bên cũng không hoàn toàn khớp nhau. Nhưng với tất cả những kỹ xảo tinh vi này, Leonardo có lẽ đã chỉ có thể đem lại một thứ trò múa rối tài tình chứ không phải một tác phẩm nghệ thuật lớn, nếu ông không biết chính xác mình có thể đi xa tới đâu, và nếu ông không

cân đối sự đối chiều thiên nhiên cách liều lĩnh như thế bằng một lối tả người gần như phép màu. Hãy xem cách ông tạo hình bàn tay, hay những nếp gấp tinh tế trên các tay áo. Leonardo có thể cần mẫn chẳng kém những người đi trước ông khi phải kiên nhẫn quan sát thiên nhiên. Từ lâu rồi, trong quá khứ xa xôi, người ta đã nhìn các bức chân dung với lòng kính sợ, vì họ nghĩ rằng khi ghi lại hình ảnh một người, nhà họa sĩ bằng cách nào đó có thế cầm giữ linh hồn kẻ ấy. Còn bây giờ, Leonardo, nhà khoa học vĩ đại, đã làm cho niềm kính sợ đối với những nhà làm tượng ảnh đầu tiên ấy phần nào trở thành hiện thực. Ông biết cái câu thần chú có thể truyền sự sống vào những sắc màu được cây bút vẽ kỳ diệu của ông đặt lên mặt vải.

193.GHIRLANDAIO: *Sinh nhật Đức Mẹ.* Tranh tường ở Nhà Thờ Sta Maria Novella, Florence. Hoàn thành năm 1491

Nhân vật vĩ đại thứ hai của thành Florence, với những tác phẩm đã làm cho nền nghệ thuật Italia thế kỷ mười sáu *(Cinquecento)* trở nên nổi tiếng đến thế là Michelangelo Buonarrotti (1475-1564). Michelangelo trẻ hơn Leonardo hai mươi ba tuổi, và sống lâu hơn ông ta 45 năm. Suốt quãng đời dài của mình, Michelangelo đã chứng kiến sự thay đổi hoàn toàn địa vị nhà họa sĩ. Ở một mức độ nào đó, chính ông đã mang lại sự thay đổi này. Khi còn trẻ, Michelangelo được đào tạo như mọi người thợ thủ công. Mười ba tuổi, cậu được gửi học nghề trong ba năm ở xưởng họa tấp nập của một trong ba bậc thầy hàng đầu cuối thế kỷ mười lăm ở Florence, họa sĩ Domenico Ghirlandaio (1449-94). Ghirlandaio là một trong các bậc thầy mà tác phẩm của họ làm ta ưa thích không phải vì tài năng lớn lao cho bằng vì cách họ phản ánh cuộc sống muôn màu của thời kỳ đó. Ông biết cách kể một câu truyện thánh cho thú vị, như thể nó vừa mới xảy ra giữa những công dân giàu có thành Florence thuộc dòng họ Medici, những nhà bảo trợ của ông. H.193 kể lại việc sinh hạ Đức Trinh Nữ Mary, và ta thấy họ hàng của mẹ ngài , Thánh Anne, đang đến thăm viếng và chúc mừng bà. Ta nhìn vào trong một căn phòng đúng mốt cuối thế kỷ mười lăm và chứng kiến cuộc thăm viếng trịnh trọng của những phụ nữ giàu có trong xã hội. Ghirlandaio chứng tỏ rằng ông biết cách sắp xếp các nhóm nhân vật cho hiệu quả và biết làm vui mắt người xem. Ông cho thấy ông cũng có chung sở thích với người đương thời về những chủ đề của nghệ thuật cổ, vì ông đã cẩn trọng vẽ một bức chạm nổi diễn tả những đứa trẻ đang nhảy múa, theo phong cách cổ điển, ở hậu cảnh của căn phòng.

Trong xưởng học của ông, cậu bé Michelangelo chắc chắn có thể học được tất cả những kỹ xảo nghề nghiệp, một kỹ thuật vẽ bích họa vững vàng, và một căn bản hoàn hảo về thuật phác họa. Nhưng như chúng ta đã biết, Michelangelo đã không thích thú với những ngày tháng học hỏi nơi trụ sở của họa sĩ thành đạt này. Các quan niệm của cậu về nghệ thuật lại khác. Thay vì tập tành cái phong cách dễ dãi của Ghirlandaio, cậu ra ngoài nghiên cứu tác phẩm của những bậc thầy nổi danh ngày trước, của Giotto, Masaccio, Donatello, và của những điêu khắc gia Hy Lạp trong bộ sưu tập của nhà Medici. Cậu cố gắng thâm nhập vào những bí thuật của các điêu khắc gia cổ đại, những người biết cách miêu tả cơ thể đẹp đẽ của con người khi chuyển động, với tất cả cơ bắp và gân cốt của nó. Giống Leonardo, cậu không hài lòng với việc học hỏi các định luật của cơ thể học một cách gián tiếp từ nghệ thuật điêu khắc cổ xưa. Cậu thực hiện cho riêng mình những nghiên cứu về cơ thể học, mổ xẻ xác người, và học hỏi từ các người mẫu, cho tới khi thân thể con người như không còn gì là bí mật đối với cậu. Nhưng, khác với Leonardo coi con người chỉ là một trong nhiều câu đố hấp dẫn của thiên nhiên, Michelangelo đã phấn đấu với chỉ một mục đích là thấu hiểu chỉ một vấn đề này, và thấu hiểu toàn diện. Sức tập trung và trí nhớ lâu bền của cậu xuất chúng đến nỗi chẳng mấy chốc không còn một tư thế nào hay một chuyển động nào là khó vẽ đối với cậu. Khó khăn như chỉ càng thu hút cậu. Những dáng điệu hay góc cạnh có thể khiến nhiều họa sĩ nổi danh thế kỷ mười lăm ngần ngại không muốn đưa vào tranh của mình vì sợ không diễn tả chúng cho đủ thuyết phục, lại chỉ có tác dụng kích thích tham vọng nghệ thuật của cậu, và không bao lâu người ta đồn rằng chàng nghệ sĩ trẻ này không chỉ sánh ngang các bậc thầy tài danh thời cổ điển mà thực sự còn tài giỏi hơn họ. Đã đến cái thời mà các họa sĩ trẻ phải qua vài năm ở các trường nghệ thuật để nghiên cứu cơ thể học, tranh tượng khỏa thân, luật phối cảnh và mọi kỹ thuật phác họa. Và ngày nay, nhiều nhà tường thuật thể thao hay họa sĩ vẽ áp phích ít tham vọng cũng có thể dễ dàng vẽ hình người ở mọi góc cạnh. Bởi đó không dễ gì ta cảm nhận được sự ngưỡng mộ vô bờ bến mà chỉ mình tài nghệ và kiến thức của Michelangelo đã khơi dậy ở thời của ông. Nói chung là vào lúc ba mươi tuổi, Michelangelo được công nhận là một trong những bậc thầy xuất chúng của thời ấy, sánh ngang thiên tài Leonardo theo cách riêng của ông. Người thành Florence làm vinh dự cho ông bằng cách đặt ông và Leonardo mỗi người minh họa một giai đoạn trong lịch sử thành Florence trên một bức tường trong phòng họp hội đồng thành phố. Đó là một khoảnh khắc kỳ thú trong lịch sử nghệ thuật khi hai người khổng lồ giành nhau nhành lá chiến thắng, và toàn thể dân Thành Florence hồi hộp quan sát tiến độ chuẩn bị của cả hai. Rủi thay, những tác phẩm này không bao giờ được hoàn tất. Leonardo trở lại Milan và Michelangelo nhận được một lời mời còn kích thích nhiệt tình của chàng hơn nữa. Đức Giáo Hoàng Julius II muốn chàng tới Rome để xây cho ngài một ngôi mồ xứng với địa vị người cầm quyền tối cao của thế giới Kitô giáo. Ta đã biết về những dự tính đầy tham vọng của vị thủ lãnh xuất chúng nhưng nhẫn tâm này của Giáo Hội, và khó mà hình dung nổi Michelangelo đã say sưa thế nào với ý tưởng làm việc cho một con người có những phương tiện và ý chí thực hiện những chương trình táo bạo nhất. Được Giáo Hoàng cho phép, chàng lập tức tìm tới những mỏ đá cẩm thạch nổi tiếng nhất ở Carraca để tuyển lựa những tảng đá dùng cho một lăng mộ khổng lồ. Chàng nghệ sĩ trẻ choáng ngợp trước hình dạng của những khối cẩm thạch này, chúng như đang chờ chiếc đục của chàng biến chúng thành những bức tượng mà thế giới chưa bao giờ được thấy. Chàng ở lại các mỏ đá hơn sáu tháng, mua, chọn và loại bỏ. tâm trí sôi sục những hình ảnh. Chàng muốn phóng thích các nhân vật ra khỏi những tảng đá, nơi chúng đang yên ngủ. Nhưng khi trở về và bắt tay vào việc, chàng sớm nhận ra rằng nhiệt tình của vị Giáo Hoàng đối với công trình vĩ đại này đã ra nguội lạnh. Ngày nay ta biết một trong những lý do khiến Đức Giáo Hoàng lúng túng là dự án xây mồ của ngài đã đụng chạm tới một dự án khác còn thiết thân hơn trong tâm tư ngài: dự án xây một đền thờ Thánh Peter mới. Vì ngôi mộ lúc đầu được dự tính sẽ đặt trong ngôi đền thờ cũ, và nếu đền thờ này bị rỡ bỏ, thì ngôi mồ kia sẽ đặt ở đâu? Michelangelo trong cơn bất mãn tràn bờ, đã tưởng tượng những lý do khác. Chàng ngửi thấy một âm mưu, và còn sợ rằng các đối thủ của chàng, nhất là Bramante, kiến trúc sư cúa ngôi đền Thánh Peter mới, muốn đầu độc

chàng. Trong một cơn sợ hãi và cuồng nộ, chàng bỏ Rome về Florence, và viết cho Đức Giáo Hoàng một lá thư với những lời lẽ nặng nề, nói rằng nếu ngài cần chàng thì cứ đi mà tìm.
Điều đáng ghi nhận ở đây là Đức Giáo Hoàng không hề nổi giận, nhưng bắt đầu một cuộc thương lượng chính thức với người đứng đầu thành Florence để thuyết phục chàng nghệ sĩ điêu khắc trẻ trở lại. Tất cả những người quan tâm đều như đồng ý rằng mọi di chuyển và dự định của chàng cũng quan trọng ngang với những vấn đề khó khăn của nhà nước Florence. Thậm chí người Florence còn sợ rằng Giáo Hoàng sẽ trở mặt nếu họ tiếp tục chứa chấp chàng. Do đó người lãnh đạo thành Florence khuyên chàng trở lại phục vụ Đức Julius II, và viết một lá thư tiến dẫn chàng, nói rằng nghệ thuật của chàng là khôn sánh trong khắp đất Italia, thậm chí có thể khắp thế giới, và nếu được đối xử nhân hậu, 'chàng sẽ làm nên những điều khiến cả thế giới phải kỉnh ngạc'. Lá thư ngoại giao này đã nói lên sự thật. Khi trở lại Rome, Đức Giáo Hoàng thuyết phục chàng nhận một công việc khác. Có một tiểu nguyện đường trong Điện Vatican do Đức Giáo Hoàng Sixtus IV xây cất, và do đó được gọi là Nguyện Đường Sistine. Các bức tường của nguyện đường này đã được trang hoàng bởi những họa sĩ nổi tiếng của thế hệ trước, bởi Botticelli, Ghirlandaio và những người khác. Nhưng vòm trần vẫn còn trống. Đức Thánh Cha đề nghị Michelangelo trang trí nó. Chàng làm hết cách để thoái thác nhiệm vụ này. Chàng bảo mình thật sự là thợ điêu khắc chứ không phải họa sĩ. Chàng tin rằng công trình khó khăn này được đặt lên vai chàng do âm mưu của các đối thủ. Khi Đức Giáo Hoàng tỏ ra cương quyết, chàng khởi sự với một phác thảo khiêm tốn miêu tả mười hai tông đồ đứng trên mười hai khám thờ, và tuyển mộ các thợ phụ từ Florence. Nhưng bất ngờ chàng nhốt mình trong nhà nguyện, không cho ai lại gần, một mình bắt đầu một công trình thực sự sẽ còn tiếp tục 'làm kinh ngạc cả thế giới' kể từ giây phút xuất hiện trước công chúng.
Thật khó mà hình dung làm sao một con người có thể đạt được những điều Michelangelo đã thực hiện suốt bốn năm đơn độc lao động trên giàn giáo trong nguyện đường của giáo hoàng. Chỉ nguyên cái nỗ lực thể lý để vẽ bức bích họa khổng lồ này lên trần nhà nguyện, để chuẩn bị và phác họa cảnh quan trọng từng chi tiết rồi đưa chúng lên mặt tường, cũng đủ làm ta thán phục. Michelangelo phải nằm ngửa để vẽ. Và ông trở nên quá quen với tư thế gò bó này đến nỗi cả khi nhận được một lá thư trong thời kỳ ấy, ông phải đưa nó lên trán và ngửa đầu ra sau để đọc. Nhưng sức mạnh thể lý của con người một mình vẽ đầy khoảng trống bao la này chẳng là gì nếu so sánh với những thành tựu nghệ thuật và trí tuệ. Sự dồi dào những khám phá luôn mới mẻ, kỹ thuật xử lý điêu luyện trong từng chi tiết, và trên tất cả là vẻ hoành tráng của những cảnh ảo mà Michelangelo mở ra cho những người đi sau ông, đã đem lại cho nhân loại một ý tưởng hoàn toàn mới về năng lực của thiên tài.
Người ta thường xem những hình ảnh chi tiết của tác phẩm khổng lồ này và không bao giờ có thể nhìn ngắm cho thoả. Nhưng cái ấn tượng bởi tổng thể, khi bước vào nguyện đường, vẫn rất khác với toàn bộ những ảnh chụp ta từng thấy. Ngôi nhà nguyện giống với một hội nghị sảnh đường rất rộng lớn và rất cao, với vòm trần hơi lõm. Phía trên các bức tường là một dãy những bức họa kể về Moses và Đức Kitô theo phong cách cổ truyền của những người đi trước Michelangelo. Nhưng khi ngước lên, ta như nhìn vào một thế giới khác. Đó là thế giới của những chiều kích ngoài, tầm với của con người. Trên những khung vòm vươn lên giữa năm cửa sổ ở mỗi bên nguyện đường là hình ảnh khổng lồ của các tiên trị Cựu Ước, những người đã nói với dân Do Thái về Đấng Cứu Thế sẽ đến, xen kẽ với hình ảnh các nữ tiên tri ngoại giáo, những kẻ theo truyền tụng cổ xưa đã tiên báo cho người ngoại đạo biết sự xuất hiện của Đấng Cứu Thế. Michelangelo đã vẽ họ như những nam nhân và phụ nữ rất mạnh mẽ, ngồi đắm mình trong suy tư, đọc, viết, tranh luận, hay như đang lắng nghe một tiếng nói từ nội tâm. Giữa những dãy nhân vật lớn quá khổ này, ngay giữa vòm trần, ông vẽ câu chuyện sáng thế và truyện Noah. Nhưng dường như phần việc lớn lao này không thoả mãn nổi cái thôi thúc sáng tạo những hình tượng luôn mới mẻ, ông đã chen giữa những câu truyện này bằng hằng đoàn lũ các hình ảnh khác, một số giống những bức tượng, số khác giống những thanh niên sinh động đẹp phi phàm, đang giữ những giải băng và huy chương lớn mà trên đó cũng lại là những câu

truyện. Thế mà đây chỉ là mảng trung tâm. Chung quanh đó là một đám rước vô tận những đàn ông và đàn bà đủ mọi kiểu dáng - các tổ tiên vô số của Đức Kitô theo Kinh Thánh.

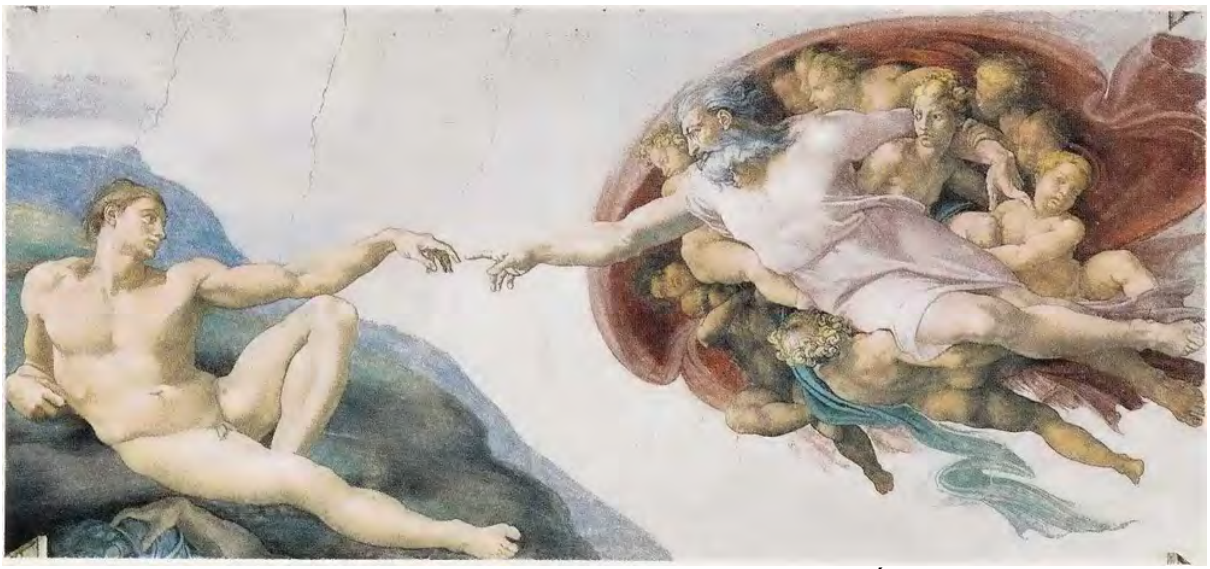
194. MICHELANGELO: *Một phần của vòm trần nguyện đường Sistine, Vatican*. Được vẽ giữa 1508 và 1512

Khi nhìn vào nguồn hình tượng phong phú vô tận này nơi các ảnh chụp, có thể ta nghĩ rằng toàn bộ trần nhà sẽ chen chúc và không cân đối. Nhưng quả là một ngạc nhiên lớn lao khi bước vào nguyện đường Sistine và thấy vòm trần thật đơn giản và hài hoà biết bao nếu chỉ coi nó như một mảng trang trí tuyệt mỹ. Cách phối hợp màu sắc mới nhuần nhuyễn và đơn giản làm sao, và toàn thể bố cục rõ ràng biết chừng nào. Những gì ta thấy ở H.194 chỉ là một phần nhỏ của cả tác phẩm, một khu vực hình vòng cung uốn ngang qua trần nhà ở một bên là tiên tri Daniel đang giữ một quyển sách khổng lồ trên đầu gối, được một chú bé đưa lưng chống đỡ, và ông đang quay sang để ghi chú điều vừa đọc. Bên đối diện là một nữ tiên tri ngoại giáo xứ Ba Tư, một phụ nữ tuổi tác trong y phục Đông Phương, đang đưa sách lên sát mắt, cũng đắm mình như thế vào bản văn thánh. Những chiếc ghế cẩm thạch họ ngồi được trang trí bằng tượng các trẻ em đang chơi đùa, và phía trên chúng, ở mỗi bên, là hai thanh niên khoả thân vui tươi đang sắp sửa buộc những huy chương lớn vào trần nhà. Những nhân vật lạ lùng này cho thấy Michelangelo quán triệt cách vẽ cơ thể con người ở mọi vị trí và góc độ. Đó là những vận động viên trẻ với các cơ bắp tuyệt vời, vặn mình và xoay người theo mọi hướng có thể, nhưng luôn cố sao cho vẫn còn duyên dáng. Có ít là hai mươi trong số những nhân vật này ở trên nóc trần, mỗi nhân vật lại được diễn tả khéo léo hơn nhân vật trước đó, và chừng như những ý tưởng mà lẽ ra đã chào đời từ những tảng cẩm thạch ở Carraca giờ đây choán hết tâm tư Michelangelo khi ông vẽ vòm trần điện Sistine. Người ta có thể cảm thấy ông thích thú ra sao với tài nghệ choáng ngợp của mình, và nỗi bực bội cũng như giận dữ vì không được tiếp tục làm việc với những vật liệu ưa thích đã thôi thúc ông nỗ lực hơn nữa để cho kẻ thù của ông, dù có thật hay tưởng tượng, thấy rằng nếu họ buộc ông vẽ - được, ông cho họ xem!

195. MICHELANGELO: *Bản vẽ mẫu một trong các nữ tiên tri ngoại giáo trên trần Điện Sistine.* New York, Bảo Tàng Nghệ Thuật Metropolitan

Ta biết Michelangelo đã nghiên cứu tỉ mỉ ra sao mọi chi tiết, và đã chuẩn bị từng nhân vật kỹ lưỡng đến mức nào trong các bản vẽ của ông. H.195 là một tờ trong tập phác thảo, trên đó ông nghiên cứu một người mẫu để vẽ một trong các nữ tiên tri ngoại giáo. Ta nhìn thấy sự tương tác giữa các cơ bắp mà chưa ai từng thấy hay từng diễn tả kể từ thời các bậc thầy Hy Lạp. Nhưng, nếu ông đã chứng tỏ mình là một tài năng bậc thầy khôn sánh nơi 'những hình tượng khoả thân' nổi tiếng này, ông còn chứng minh là mình hơn thế rất nhiều nơi những minh họa về các chủ đề Kinh Thánh ở trung tâm tác phẩm, ở đó ta thấy Thiên Chúa bằng những cử chỉ quyền uy đang tạo nên thảo mộc, các thiên thể, muông thú và con người. Chẳng có gì là cường điệu khi nói rằng hình tượng về Chúa Cha - như vẫn tồn tại trong tâm trí của hết thế hệ này sang thế hệ khác, không chỉ nơi các nghệ sĩ mà cả nơi những người tầm thường, những kẻ có

lẽ chả bao giờ biết đến cái tên Michelangelo - đã được tạo hình và khuôn đúc qua ảnh hưởng trực tiếp hay gián tiếp của những cảnh quan vĩ đại này, được Michelangelo dùng để minh họa công việc sáng thế. Có lẽ nổi tiếng nhất và lôi cuốn nhất trong tất cả những minh họa này là cảnh tạo dựng Adam trên một trong những khoảng rộng (H.196). Các họa sĩ trước Michelangelo đã từng vẽ Adam nằm trên mặt đất và đang được gọi vào sự sống chỉ bằng một cái chạm tay của Thiên Chúa, nhưng chưa một ai diễn đạt được sự lớn lao của mầu nhiệm sáng tạo này bằng vẻ đơn giản và mạnh mẽ như thế. Trong tranh không hề có gì làm ta sao lãng chủ đề chính. Adam nàm trên mặt đất với tất cả sức mạnh và vẻ đẹp xứng đáng với con người đầu tiên; Chúa Cha đang tiến lại từ một phía khác, được đỡ nâng bởi các thiên thần của Người, quấn một tấm áo choàng rộng và oai nghi bung ra như một cánh buồm vì gió thổi, gợi lên sự thoải mái và tóc độ khi Người lướt đi trong khoảng không. Lúc Người đưa bàn tay ra, dù không chạm vào ngón tay của Adam, ta như thấy con người đầu tiên chồi dậy, như từ trong một giấc ngủ miệt mài, và nhìn vào khuôn mặt chan chứa tình phụ tử của Đấng Tạo Dựng mình. Cách Michelangelo sắp xếp để cái chạm tay Thần Linh trở thành trung tâm và điểm hội tụ của bức tranh, và cách ông làm ta nhận ra sự toàn năng qua vẻ nhàn hạ và uy lực của cử chỉ sáng tạo này quả là một trong những phép lạ lớn nhất của nghệ thuật.



196. MICHELANGELO: *Chúa tạo dựng Adam.* Họa tiết của H. 194

Michelangelo vất vả hoàn tất tác phẩm vĩ đại trên trần Điện Sistine năm 1512, và hăm hở quay lại với những tảng cẩm thạch của mình để tiếp tục xây mồ cho Đức Julius II. Ông dự định trang trí nó bằng một số tượng tù binh, như ông từng thấy trên các tượng đài La Mã - dù rằng có thể ông sẽ cho các nhân vật này một ý nghĩa biểu tượng. Một trong những tượng này là 'Người nô lệ hấp hối' (H.197).

197. MICHELANGELO: *Người nô lệ hấp hối.* Tượng cẩm thạch định dành cho ngôi mồ của Đức Giáo Hoàng Julius II. Khoảng 1516. Paris, Louvre

Nếu có ai nghĩ rằng sức tưởng tượng của Michelangelo đã cạn kiệt sau những nỗ lực phi thường nơi nguyện đường Sistine, thì kẻ ấy đã lầm. Vì khi trở lại với thứ vật liệu yêu quý kia, năng lực của ông như càng mãnh liệt hơn bao giờ hết. Nếu nơi 'Adam', ông diễn tả khoảnh khắc sự sống nhập vào thân hình đẹp đẽ của một thanh niên cường tráng, thì nay nơi 'Người nô lệ hấp hối',

ông chọn cái giây phút sự sống đang biến tan, và thân xác đang nhường chỗ cho luật lệ của vật chất hư nát. Có một vẻ đẹp không tả xiết trong giây lát thư giãn sau cùng này khi sắp thoát khỏi những vật lộn của cuộc sống - cái cử chỉ chán chường và buông xuôi. Thật khó mà nghĩ rằng tác phẩm này là một tượng đá lạnh lẽo vô hồn khi ta đứng trước nó trong điện Louvre ở Paris. Nó như chuyển động trước mắt ta, mà lại như vẫn nghỉ ngơi. Có lẽ đây là cái hiệu quả Michelangelo nhằm tới. Một trong các bí quyết nghệ thuật của ông, được khâm phục kể từ thời ấy, là bất kể các nhân vật xoay vặn tới mức nào trong các chuyển động dữ dội, đường nét của chúng luôn vững vàng, đơn giản và thoải mái. Lý do của điều này là ngay từ đầu Michelangelo đã luôn cố gắng tưởng tượng rằng các nhân vật ấy đang ẩn mình trong những tảng cẩm thạch sắp được đục đẽo: công việc ông đặt ra cho mình, một thợ điêu khắc, chỉ là gỡ bỏ những lớp đá bao phủ chúng. Bởi đó, hình thù đơn giản của tảng đá luôn được phản ánh nơi đường nét của bức tượng, và cả hai được giữ vững bởi một kiểu mẫu rõ ràng, bất kể nhân vật chuyển động nhiều tới mức nào.

Nếu Michelangelo đã nổi danh khi Đức Julius II gọi ông tới Rome, thì tiếng tăm của ông sau khi hoàn tất những tác phẩm trên là điều trước đó chưa một nghệ sĩ nào có được. Nhưng danh vọng này bắt đầu trở nên một thứ tai họa cho ông: vì ông chẳng bao giờ được hoàn tất giấc mơ thời trai trẻ - mộ phần của Đức Julius II. Khi Đức Julius II băng hà, vị giáo hoàng kế nhiệm cũng đòi hỏi sự phục vụ của nhà nghệ sĩ tài danh nhất thời đại, và mỗi giáo hoàng kế tiếp như càng hăm hở hơn vị tiền nhiệm trong việc gắn liền tên tuổi mình với tên tuổi của Michelangelo. Nhưng, trong khi quan quyền và giáo hoàng đua nhau trả giá cao hơn để bảo đảm sự phục vụ của bậc thầy tuổi tác, ông như càng xa lánh mọi người và càng đòi giá cao hơn theo những tiêu chuẩn của mình. Những vần thơ ông viết cho thấy ông ưu phiền vì nghi ngờ nghệ thuật cua mình là một thứ tội nợ, và các lá thư của ông bộc lộ rõ rằng càng được quý trọng, ông càng chua chát và khó tính. Người ta không chỉ phục ông mà còn sợ tính nóng nảy của ông, và ông chẳng tha một ai, dù sang hay hèn. Hiển nhiên là ông rất ý thức về địa vị xã hội của mình, điều hết sức khác biệt với tất cả những gì ông còn nhớ từ ngày niên thiếu. Năm bảy mươi bảy tuổi, có lần ông cự tuyệt một người đồng hương vì đã gửi thư cho 'Điêu khắc gia Michelangelo'. Ông viết : '*Báo anh ta đừng đề địa chỉ là nhà điêu khắc Michelangelo, vì ở đây mọi người chỉ biết tôi là Michelangelo Buonarrotti... tôi chưa bao giờ là họa sĩ hay điêu khác gia theo nghĩa làm chủ một xưởng vẽ... mặc dù tôi có phục vụ các giáo hoàng, nhưng tôi làm vì bị ép buộc.'*

Sự trung thực của ý thức độc lập đầy tự hào này được chứng tỏ rõ nhất khi ông từ chối khoản thù lao được trả cho tác phẩm vĩ đại sau cùng đã làm bận rộn cho tuổi già của ông: hoàn tất công trình của Bramante, kẻ thù một thời của ông - mái vòm trên đỉnh Đền Thờ Thánh Peter. Tác phẩm này, dành cho ngôi giáo đường quan trọng nhất thế giới Kitô Giáo, được bậc thầy tuổi tác coi là một sự phục vụ để Thiên Chúa được vinh danh hơn, nên không thể để nó bị dơ bẩn vì lợi lộc thế gian. Khi mái vòm này vươn cao trên Thành Rome, như được nâng đỡ bởi một vòng những cột đôi và bay vút lên với dáng dấp uy nghi đẹp đẽ, nó trở thành một đài kỷ niệm phù hợp với tinh thần của nghệ sĩ phi thường này, kẻ được người cùng thời gọi là 'thần thánh'.

198. PERUGINO: *Đức Trinh Nữ hiện ra với Thánh Bernard.* Tranh bàn thờ. Khoảng 1490. Munich, Bảo Tàng Mỹ thuật Cổ

Vào năm 1504, một họa sĩ trẻ đặt chân tới Florence khi Michelangelo và Leonardo đang đua tài với nhau ở đó. Chàng quê ở Urbino, một thành phố nhỏ thuộc Tỉnh Umbria. Tên chàng là Raphael Santi (1483-1520), kẻ đã chứng tỏ một tương lai đầy hứa hẹn trong thời gian học nghề ở xưởng họa của người đứng đầu 'trường phái Umbria', Pietro Perugino (1446-1523). Giống như Ghirlandaio, người thầy của Michelangelo, và Verrocchio thầy của Leonardo, Perugino thầy của Raphael cũng thuộc thế hệ những họa sĩ rất thành đạt, những kẻ cần có thật nhiều thợ học nghề để thực hiện vô số hợp đồng. Perugino là một trong những bậc thầy mà phong cách dịu dàng và lòng sùng đạo thể hiện nơi những bức tranh bàn thờ đã khiến quần chúng phải kính trọng họ. Những khó khăn của các họa sĩ đầu thế kỷ mười lăm không còn gây nhiều trở ngại cho ông. Một vài tác phẩm thành công nhất của ông cho thấy rằng ông biết cách đạt tới một cảm giác về chiều sâu mà không hề làm đảo lộn sự cân bằng cùa kiểu mẫu, và ông biết cách xứ lý kỹ thuật *'sfumato'* của Leonardo để các nhân vật của mình khỏi bị thô thiển và cứng cỏi. H.198 là một bức tranh bàn thờ dâng kính Thánh Bernard. Vị thánh ngước lên khi đang đọc sách và thấy Đức Mẹ Đồng Trinh đang đứng trước mặc ngài. Bố cục của bức tranh khó mà có thể đơn giản hơn - thế mà không hề có gì cứng nhắc hay gượng ép trong cách sắp xếp hầu như cân đối này. Các nhân vật được phân bố thành một bố cục hài hoà, và mỗi nhân vật đều chuyển động một cách thoải mái nhẹ nhàng. Quả thật là Perugino đạt được sự hài hoà đẹp đẽ này nhờ đã bỏ qua một điều khác. Ông đã hy sinh lối vẽ thực tả mà các bậc thầy nổi tiếng thế kỷ mười

lăm nhiệt tình tìm kiếm. Nếu nhìn vào các thiên thần của Perugino, ta thấy tất cả đều ít nhiều theo cùng một kiểu mẫu. Đó là một tiêu chuẩn sắc đẹp mà Perugino đã đặt ra và áp dụng vào tranh của ông với những biến cách luôn mới mẻ. Khi xem quá nhiều tranh của ông, có thể ta sẽ thấy chán các kỹ thuật ông sử dụng, nhưng tranh cua ông được vẽ để trưng bày sát cạnh nhau trong các phòng trưng bày mỹ thuật. Nhìn riêng lẻ, một vài tác phẩm đẹp nhất của ông cho ta thấy thấp thoáng một thế giới êm đềm hơn và hài hòa hơn thế giới của chúng ta.

Chính trong môi trường này, chàng Raphael trẻ tuổi đã vươn lên, và chẳng bao lâu đã hấp thụ và nắm vững phong cách của thầy mình. Khi tới Florence, chàng phải đương đầu với một thách thức thật hào hứng. Leonardo và Michelangelo, người hơn chàng ba mươi mốt tuổi, kẻ hơn tám tuổi, cả hai đang thiết lập những tiêu chuẩn mới cho nghệ thuật, điều không ai dám mơ ước. Những họa sĩ trẻ khác có lẽ đã nản lòng vì danh tiếng cùa những người khổng lổ này. Raphael không thế. Chàng quyết tâm học hỏi dù biết rằng mình gặp bất lợi về một vài phương diện. Chàng chẳng có kiến thức cao xa như Leonardo, cũng không có sức mạnh như Michelangelo. Nhưng nếu hai thiên tài ấy tính tình khó hoà đồng, thất thường và khó hiểu, thì Raphael lại rất đỗi dịu dàng, điều khiến chàng dễ lọt vào mắt xanh cúa những nhà bảo trợ thế lực. Hơn nữa chàng có thể làm việc, và nhất quyết làm việc cho tới khi bắt kịp những bậc thầy tuổi tác .

Những tác phẩm nổi tiếng nhất của Raphael như được vẽ một cách dễ dàng đến độ ta ít nghĩ rằng đó là kết quả của một quá trình lao động cật lực và gian khổ. Với nhiều người, Raphael chỉ là họa sĩ đã vẽ những bức Madonna (Đức Mẹ Đồng Trinh) dịu dàng, những bức tranh đã quá nổi tiếng đến nỗi chẳng mấy ai còn tán thưởng chúng như những tác phẩm hội họa. Vì hình ảnh Đức Mẹ Đồng Trinh của Raphael, giống như quan niệm của Michelangelo về Đức Chúa Cha, đã được các thế hệ đi sau kế thừa. Ta gặp phiên bản rẻ tiền của các tác phẩm này ở những nơi tầm thường, và ta có khuynh hướng kết luận rằng những bức họa với nét đẹp chung chung như thế chắc chắn phải hơi 'dễ hiểu'. Thật ra, vẻ đơn sơ hiển hiện của chúng là hoa trái của những suy tư sâu xa. thiết kế cẩn trọng và óc thẩm mỹ bao la (các tr.15-16; các H.17-18). Một họa phẩm như bức 'Madonna del Granduca' của Raphael (H.199) đúng là 'kinh điển' theo cái nghĩa nó đã trở thành một mẫu mực về sự hoàn hảo cho bao thế hệ, giống như tác phẩm của Pheidias và Praxiteles. Nó không cần được giải thích, về phương diện này nó quả thật 'dễ hiểu'. Nhưng nếu so sánh nó với vô số diễn tả cùng chủ đề trước đó, ta thấy tất cả đều đang mò mẫm kiếm tìm chính cái vẻ bình dị mà Raphael đã đạt tới. Ta cũng thấy đích xác Raphael mắc nợ ra sao đối với vẻ đẹp êm ả nơi những kiểu mẫu của Perugino thầy mình. Nhưng quả là một khác biệt lớn lao giữa sự hài hoà khá trống rỗng của thầy và sức sống đầy tràn nơi trò. Cái cách Raphael tạo hình khuôn mặt Đức Trinh Nữ và cho nó lui dần vào bóng tối, cái cách chàng làm ta cảm thấy khối lượng cơ thể dưới lớp áo choàng lỏng lẻo, sự vững chãi và dịu dàng trong cách ngài bồng ẵm trẻ Jesus - tất cả tạo nên thế cân bằng hoàn hảo. Ta cảm thấy chỉ cần thay đổi bố cục chút xíu cũng đủ làm xáo trộn toàn bộ sự hài hoà. Thế nhưng không hề có gì gò bó hay giả tạo trong cách sắp xếp. Trông nó như không thế nào khác hơn, và dường như nó đã hiện hữu như thế từ khi bắt đầu có thời gian.

199. RAPHAEL: *Madonna del Granduca*. Khoảng 1505. Florence, Điện Pitti

Sau vài năm ở Florence, Raphael đi Rome. Có lẽ chàng tới đó năm 1508 khi Michelangelo vừa mới bắt đầu công việc trên trần điện Sistine. Đức Julius II cũng sớm tìm ra việc cho chàng nghệ sĩ trẻ đáng yêu này. Ngài yêu cầu chàng trang hoàng các bức tường của đủ thứ phòng ốc trong

điện Vatican. Raphael đã chứng tỏ tài năng bậc thầy nơi những kiểu mẫu hoàn hảo và bố cục cân đối của một loạt bích họa trên tường và trần nhà. Để thưởng thức hết vẻ đẹp của những tác phẩm ấy, ta phải trải qua một giờ phút nào đó trong các căn phòng hầu cảm nhận sự hài hoà và da dạng của toàn thể cách bố cục với chuyển động đáp ứng chuyển động, và hình ảnh đáp ứng hình ảnh. Nếu bị tách khỏi bối cảnh của chúng và bị thu nhỏ kích thước, chúng như ra tẻ nhạt. Vì các nhân vật riêng lẻ, đứng trước mặt ta với kích thước như thật, luôn hội nhập vào quần thể một cách dễ dàng. Ngược lại, khi bị bứng ra khỏi họa cảnh của chúng để làm những họa tiết chú giải, các nhân vật này mất đi một trong những chức năng chính của chúng - chức năng thành phần của cái giai điệu duyên dáng trong một tổng thể.

200. RAPHAEL: *Đầu của Nữ Thần Galatea.* Họa tiết của H. 201

201. RAPHAEL: *Nữ Bán Thần Galatea.* Bích họa ở Biệt Thự Farnesian, Rome. Khoảng 1514

Nhưng điều này lại không áp dụng cho bức bích họa nhỏ hơn (H.201) do Raphael vẽ tại một biệt thự (nay gọi là Farnesina) của Agostino Chigi, một chủ ngân hàng giàu có. Chủ đề chàng chọn là một đoạn trong bài thơ của Angelo Poliziano người Thành Florence, bài thơ từng gợi hứng cho Botticelli vẽ bức 'Vệ Nữ ra đời'. Đoạn thơ diễn tả chàng khổng lồ xấu trai Polyphemus hát tặng nữ thủy thần xinh đẹp Galatea một bản tình ca, và nàng đã bật cười vì bài

hát vụng về này khi đang lướt sóng trên chiếc xe kéo bởi hai chú cá heo, với đoàn tùy tùng rộn rã vây quanh gồm các thủy thần và nữ thần. Bức bích họa của Raphael kể về Galatea và bạn bè vui tươi của nàng. Bức vẽ chàng khổng lồ hẳn ở đâu đó trong sảnh đường. Và dù có nhìn ngắm bức tranh tưng bừng đáng yêu này lâu bao nhiêu đi nữa. ta cứ luôn tìm thấy những nét đẹp mới trong bố cục rắc rối và phong phú của nó. Mỗi nhân vật như tương ứng với một nhân vật khác, mỗi chuyển động như đáp ứng một chuyển động đối nghịch. Ta đã thấy thủ pháp này nơi tác phẩm của Pollaiuolo (tr.197, H.171). Nhưng giải pháp của ông ta mới cứng cỏi và tẻ nhạt làm sao khi so sánh với cách giải quyết của Raphael. Ta hãy bắt đầu với các chú bé cầm cung tên của Thần Cupid đang nhắm vào trái tim nữ thần: không phải chỉ những chú nhỏ bên phải và trái có chuyển động dội nhau, nhưng cả chú đang bơi cạnh chiếc xe cũng tương ứng với chú đang bay ở trên cùng. Nhóm thủy thần như đang 'lượn' quanh nữ thần cũng thế: hai vị ở hai bên rìa đang thổi tù và bằng vỏ sò, cùng hai cặp phía trước và sau đang âu yếm nhau. Nhưng điều đáng khâm phục hơn là tất cả những chuyển động đa dạng này một cách nào đó được phản ánh và quy chiếu nơi chính thân hình của Galatea. Chiếc xe của nàng lướt từ trái qua phải và tấm khăn choàng bay ngược lại, nhưng, nghe thấy bản tình ca kỳ cục, nàng quay đầu và mỉm cười, và tất cả những đường thẳng trong tranh, từ các mũi tên của các vị thần tình yêu tới những sợi dây cương trên tay nàng, đều hội tụ nơi khuôn mặt xinh đẹp của nàng ngay chính tâm điểm của bức tranh (H.200). Bằng những thủ pháp nghệ thuật này, Raphael đã tạo được sự chuyển động liên tục xuyên suốt tác phẩm mà không làm nó trở nên gò bó hay mất cân đối. Chính vì tài năng tuyệt đỉnh này trong cách sắp xếp các nhân vật cộng với kỹ thuật phối hợp hoàn hảo mà từ đó Raphael được các họa sĩ bái phục. Giống như Michelangelo được công nhận là đã đạt tới tột đỉnh của sự hiểu biết về cơ thể con người, Raphael được nhìn nhận là đã hoàn thành điều mà thế hệ đi trước đã cố gắng cật lực hòng đạt tới: một bố cục hài hoà và hoàn hảo cho những nhân vật chuyển động tự do.

202. RAPHAEL: *Đức Giáo hoàng Leo X với hai vị Hồng Y.* Có lẽ được vẽ năm 1518. Florence Uffizi

Một phẩm chất khác nơi tác phẩm của Raphael được người cùng thời và các thế hệ sau ngưỡng mộ: vẻ đẹp thuần khiết của các nhân vật của chàng. Khi hoàn tất bức họa 'Galatea', một triều thần hỏi Raphael rằng trên đời này chàng tìm đâu ra một người mẫu đẹp như thế. Chàng trả lời rằng mình không hề sao chép bất cứ một người mẫu đặc biệt nào mà chỉ dựa theo 'một ý tưởng nào đó' đã được hình thành trong tâm trí. Như thế, ở một mức độ nào đấy, cũng giống như thầy mình, Raphael dã từ bỏ lối thực tả từng là tham vọng của nhiều họa sĩ thế kỷ mười lăm. Chàng cẩn trọng sử dụng một kiểu sắc đẹp hài hoà do trí tưởng tượng vẽ ra. Ở thời Praxiteles (tr.69, H.62) hẳn ta còn nhớ cái được gọi là vẻ đẹp 'lý tưởng' đã phát triển ra sao từ một quá trình lần hồi mô phỏng thiên nhiên. Bây giờ thì ngược lại, người ta cố gắng uốn nắn thiên nhiên theo cái vẻ đẹp mà họ nghĩ ra khi quan sát những bức tượng cổ điển - nghĩa là họ 'lý tưởng hoá' người mẫu. Điều nguy hiểm của khuynh hướng này là nếu nhà họa sĩ chú ý 'làm đẹp hơn' thiên nhiên,

tác phẩm sẽ ra kiểu cọ và nhạt nhẽo. Nhưng nếu nhìn lại tác phẩm của Raphael, ta thấy, trong mọi trường hợp, chàng đều có thể lý tưởng hoá mà kết quả không hề mất đi sức sống hay vẻ trung thực. Không có gì là rập khuôn hay tính toán nơi vẻ yêu kiều của Galatea. Nàng là thành viên của cái thế giới tươi sáng hơn, thế giới của tình yêu và cái đẹp, thế giới của những tác phẩm cổ điển ở Italia thế kỷ mười sáu.

Chính bởi thành tựu này mà Raphael vẫn còn nổi tiếng suốt bao thế kỷ. Những ai chỉ quen gắn bó tên tuổi chàng với những bức Madonna đẹp đẽ và những nhân vật được lý tưởng hoá của thế giới cổ điển có lẽ sẽ ngạc nhiên khi thấy bức chân dung Raphael vẽ cho vị bảo trợ vĩ đại của chàng, Đức Giáo Hoàng Leo X thuộc dòng họ Medici, cũng với hai vị Hồng Y Giáo Chủ (H.202). Chẳng có gì là lý tưởng hoá nơi cái đầu hơi phồng lên của vị Giáo Hoàng cận thị, người vừa mới khảo sát một thủ bản cổ (kiểu dáng và niên đại hơi giống tập Thánh Thi của Nữ Hoàng Mary, H.143). Vải nhung và gấm Damascus với những sắc độ rực rỡ khác nhau làm tăng bầu khí xa hoa và quyền lực, nhưng có thể thấy rõ là những con người này không được thoải mái. Đây là những thời kỳ phiền lụy, vì ngay khi Raphael vẽ bức chân dung này, Luther đã tấn công Đức Giáo Hoàng vì cách ngài gây quỹ xây đền thờ Thánh Peter mới. Rồi xảy ra là chính Raphael được Đức Leo X giao trách nhiệm coi sóc việc xây cất ngôi giáo đường này khi Bramante qua đời. Và như thế Raphael còn là một kiến trúc sư, thiết kế các nhà thờ, biệt thự, cung điện và nghiên cứu các phế tích của La Mã cổ đại. Dầu vậy, khác với Michelangelo đối thủ vĩ đại của chàng, Raphael luôn chan hoà với mọi người và xưởng vẽ của chàng lúc nào cũng tấp nập. Nhờ tính tình cởi mở thân thiện, chàng trở thành bạn hữu của nhiều học giả và quan chức trong triều đình giáo hoàng. Người ta còn kể rằng chàng được phong chức hồng y giáo chủ khi qua đời vào ngày sinh nhật thứ ba mươi bảy, trẻ gần bằng Mozart, và đã đổ đầy cuộc đời vắn vỏi của mình đủ thứ thành tựu nghệ thuật đáng kinh ngạc. Một trong các học giả nổi tiếng nhất thời đó, Hồng Y Bembo, đã viết những dòng tưởng niệm này trên bia mộ của chàng trong điện Pantheon ở Rome:

Đây là nấm mồ của Raphael,
Kẻ sinh thời đã khiến Mẹ Thiên Nhiên lo lắng
Vì sợ rằng sẽ bị chàng chinh phục,
Và khi chàng qua đời,
Cũng sợ rằng mình sẽ phải chết theo.

203. *Thợ thuyền của Raphael đang trét hồ, vẽ và trang hoàng hàng lang.* Chạm nổi bằng thạch cao ở hàng lang Điện Vatican, khoảng 1518

16 Ánh sáng và màu sắc
Venice và bắc Italia, đầu thế kỷ mười sáu

204. Một kiến trúc thời Phục Hưng Đỉnh Cao: *Thư Viện Thành Venice.* Do JACOPO SANSOVINO thiết kế, 1536

Bây giờ ta phải quay sang một trung tâm nghệ thuật lớn khác ở Italia, chỉ đứng thứ hai sau Florence. Đó là Venice, một thương phố phồn thịnh và đầy tự hào. Venice, quan hệ sâu sát với Đông Phương nhờ buôn bán, là đô thị sau cùng ở Italia chấp nhận lối kiến trúc thời Phục Hưng do Brunelleschi khởi xướng: sự áp dụng các kiểu dáng cổ điển vào việc xây cất. Nhưng khi Venice đã chấp nhận, phong cách này liền đạt được một vẻ rực rỡ, sáng sủa và ấm cúng mới mẻ làm ta nhớ đến, có lẽ rõ rệt hơn bất cứ kiến trúc nào trong các thời kỳ hiện đại, vẻ hoành tráng của những thương phố lớn thời Hellenist, của Alexandria hay Antioch. Một trong các kiến trúc điển hình nhất của phong cách này là Thư Viện Thánh Marco (H.204), được thiết kế bởi kiến trúc sư Jacopo Sansovino (1486-1570), người Thành Florence. Nhưng ông đã hoàn toàn cải sửa phong cách và phương pháp của mình theo đặc tính của Venice: ánh sáng rực rỡ của nó được phản chiếu từ những đầm nước mặn và làm ta quáng mắt vì chói chan huy hoàng. Có thể là hơi ra vẻ dạy đời khi phân tích một tòa nhà vui tươi và đơn giản như thế, nhưng nếu kỹ càng quan sát nó ta có thể thấy các bậc thầy này đã tài khéo ra sao khi đan kết một vài yếu tố giản đơn thành những kiểu mẫu mãi còn mới mẻ. Tầng dưới như ta thấy, với kiểu cột Doric mạnh mẽ, thuộc phong cách cổ điển chính thống nhất. Sansovino đã theo sát những nguyên tắc xây cất được minh họa nơi hí trường Colosseum (tr.80, H.73). Bám sát truyền thống đó, ông bố cục tầng trên theo kiểu Ionic, bên trên nó là 'mái thượng' được viền quanh bởi một bao lơn và trên cùng là một dãy tượng. Nhưng thay vì để các cửa ra vào hình cung tựa trên các cột trụ, giống như ở hí trường Colosseum, Sansovino nâng đỡ chúng bằng một loạt cột nhỏ hơn cũng theo kiểu Ionic, và nhờ thế đạt được một hiệu quả phong phú với các kiểu kiến trúc lồng vào

nhau. Bằng các bao lơn, những vòng hoa và các tượng điêu khắc, ông đem lại cho tòa nhà một vẻ gì đó giống với dạng hoa văn trang trí mặt tiền dinh Tổng trấn thành Venice, một kiến trúc Gothic (tr.156, H.141).

Tòa nhà này là điển hình cho cái sở thích đã khiến nghệ thuật Venice thế kỷ mười sáu trở nên danh tiếng. Bầu không khí của các đầm nước mặn, như làm nhòe đi những đường nét sắc sảo của sự vật và pha trộn sắc màu của chúng trong ánh nắng chói chan, có lẽ đã dạy các họa sĩ của thành phố này sử dụng màu sắc một cách thận trọng và chính xác hơn những họa sĩ khác ở Italia từ trước đến giờ. Cũng có thể là những tiếp xúc với Constantinople và các thợ làm tranh ghép của đô thị ấy có chút gì đó liên quan tới khuynh hướng này. Khó mà nói hay viết về màu sắc, và những minh họa in màu hiếm khi đủ chính xác để làm ta thấy rõ thế nào là một bức tranh thật sự. Trong khi đó, rõ ràng màu sắc 'thật' của sự vật, cũng như hình dạng của chúng, không hề được các họa sĩ thời Trung cổ quan tâm. Trong các bức tiểu họa, đồ tráng men và tranh vẽ trên ván bịt tường, họ thích trải ra những sắc màu quí giá nhất và tinh ròng nhất mà họ có được như màu vàng lấp lánh và màu lam đậm không tỳ vết là một kết hợp được ưa chuộng hơn hết. Các nhà cải cách vĩ đại thành Florence không coi trọng màu sắc hơn lối vẽ. Dĩ nhiên điều này không có nghĩa là màu sắc của tranh họ không đẹp mà thật sự trái lại, nhưng ít có ai trong bọn họ coi màu sắc là một trong những phương tiện chính để liên kết các nhân vật và hình thể đa dạng của bức tranh thành một kiểu mẫu thống nhất. Họ thích làm điều này bằng luật phối cảnh và phép bố cục hơn, trước khi nhúng cọ vào sơn. Các họa sĩ thành Venice dường như không coi màu sắc như phần trang trí bổ sung cho bức tranh sau khi nó đã được vẽ lên mặt vải. Khi bước vào ngôi giáo đường nhỏ tên San Zaccaria ở Venice và đứng trước bức tranh do danh họa thành Venice Giovanni Bellini (14317-1516) vẽ trên cung thánh vào năm 1505-khi đã về già-ta lập tức nhận thấy phương pháp sử dụng màu của ông rất khác biệt. Không phải vì bức tranh đặc biệt rực rỡ hay tỏa sáng. Đúng hơn là vẻ dịu dàng và chói ngời của màu sắc đã gây cảm xúc cho ta trước khi kịp nhìn xem bức tranh muốn nói lên điều gì. Tôi nghĩ rằng cả những bức ảnh chụp của bức tranh này cũng truyền tải được một điều chi đó của bầu khí ấm cúng và lấp lánh ánh vàng đang tràn ngập ngai tòa, nơi Đức Trinh Nữ ngồi, với Hài Đồng Jesus đang đưa bàn tay nhỏ bé chúc lành cho các tín hữu quì gối trước bàn thờ. Một thiên thần ngồi dưới chân bàn thờ nhẹ nhàng kéo vĩ cầm, trong khi các vị thánh yên lặng đứng hai bên ngai tòa: Thánh Peter với chìa khóa và sách, Thánh Catherine với nhành lá tử đạo và bánh xe gãy, Thánh Lucy và Thánh Jerome, vị học giả đã dịch Kinh Thánh sang tiếng La Tinh, bởi đó Bellini diễn tả ngài đang chăm chú đọc sách. Nhiều bức họa Madonna đã được vẽ trước và sau đó, ở Italia và các nơi khác, nhưng chỉ một số ít đã được sáng tạo với vẻ cao trọng và êm đềm như thế. Trong những bức tranh theo truyền thống Byzantium, người ta thường vẽ các thánh chen chúc chật ních hai bên Đức Trinh Nữ (tr.100. H.89). Beliini biết cách thổi sự sống vào trong cách sắp xếp cân đối và đơn giản này mà không đảo lộn trật tự của nó. ông cũng biết cách biến đổi các nhân vật cổ truyền như Đức Mẹ và chư thánh thành những sinh linh thật sự và sống động mà không làm mất đi tính cách và phẩm giá thánh thiện của các vị ấy. Ông cũng chẳng hy sinh sự đa dạng và tính đặc thù của dời thường như Perugino đã làm ở một mức độ nào đó (tr.239. H.198). Nữ Thánh Catherine với nụ cười mơ màng, và Thánh Jerome. vị học giả tuổi tác đắm mình vào sách vở, là những nhân vật hoàn toàn thật theo cách riêng của chúng, mặc dù chẳng thua gì các nhân vật của Perugino, chúng như cũng thuộc về một thế giới khác đẹp đẽ và thanh bình hơn, một thế giới ngập tràn thứ ánh sáng siêu nhiên và ấm cúng đang dâng đầy bức tranh.

205. GIOVANNI BELLINI: *Đức Mẹ và các Thánh.* Tranh bàn thờ ở Giáo Đường S.

Zaccaria, Venice. Hoàn tất năm 1505

206. GIORGIONE: *Cơn Giông*. Khoảng 1508. Venice, Học Viện

Giovanni Bellini thuộc cùng thế hệ với Verrocchio, Ghirlandaio và Perugino, thế hệ có học trò và đệ tử là những bậc thầy nổi tiếng của thế kỷ mười sáu. Ông cũng là chủ một xưởng họa rất phát đạt, nơi đã đào luyện những họa sĩ lừng danh của thành Venice thế kỷ mười sáu, Giorgione và Titian. Nếu các họa sĩ cổ điển miền trung Ý đã đạt được sự hài hòa trọn vẹn và tân kỳ trong tranh của họ nhờ kiểu mẫu hoàn hảo và bố cục cân đối, thì cũng thật tự nhiên khi các họa sĩ thành Venice theo gương Giovanni Bellini, kẻ đã sử dụng màu sắc và ánh sáng một cách vui tươi như thế để tạo sự hòa hợp trong tranh của ông. Chính trong môi trường này mà họa sĩ Giorgione (14787-1510) đã đạt được những thành quả đầy tính cách mạng. Ta biết rất ít về họa sĩ này, chỉ có năm bức tranh được xác nhận chắc chắn là do ông vẽ, nhưng chúng đủ thế giá để bảo đảm cho ông một danh tiếng hầu như ngang với những lãnh tụ vĩ đại của Trào Lưu Mới.

Và lạ lùng thay, cả những bức tranh này cũng hàm chứa một sự khó hiểu nào đó. Ta không hoàn toàn biết chắc bức họa thành công nhất của ông, 'Cơn Giông' (H.206) muốn diễn tả điều gì. Nó có thể là cảnh lấy từ một tác phẩm cổ điển hay ngụy cổ điển nào đó. Vì các họa sĩ Thành Venice thời ấy đã biết rõ sức quyến rũ của thi ca Hy Lạp. Họ thích minh họa những truyện tình nên thơ nơi thôn dã và thích diễn tả sắc đẹp của Venus và các nữ bán thần. Một ngày kia có thể người ta sẽ nhận thấy mẩu truyện được minh họa ở đây giống với câu truyện về bà mẹ của một vị anh hùng tương lai nào đó bị đuổi khỏi thành phố vào nơi hoang địa cùng với đứa con nhỏ và được một mục tử trẻ trung tử tế tìm thấy. Vì dường như đây là điều Giorgione muốn diễn tả. Nhưng không phải vì nội dung mà bức tranh này trở thành một trong những tuyệt phẩm nghệ thuật. Có lẽ khó nhận ra điều này nơi một ảnh chụp cỡ nhỏ, nhưng ngay một minh họa như thế cũng có thể truyền đạt ít là một chút bóng dáng của thành tựu mang tính đổi mới của ông. Mặc dù các nhân vật không được vẽ cẩn thận về chi tiết và dù cách bố cục hơi thiếu mỹ thuật, bức tranh rõ ràng được hòa trộn thành một tổng thể chỉ nhờ ánh sáng và cái bầu khí bao trùm toàn cảnh. Đó là cái ánh sáng kỳ lạ của một trận bão, và dường như đây là lần đầu tiên phong cảnh phía sau các kịch sĩ không còn chỉ là hậu cảnh. Nó ở đó, với tư thế riêng, như chủ đề thực sự của bức tranh. Khi nhìn từ các nhân vật tới cảnh trí chiếm hết phần lớn bức họa nhỏ, rồi nhìn ngược trở lại, bằng cách nào đó ta thấy rằng, khác với người đi trước ông và người cùng thời, Giorgione đã không vẽ sự vật và con người trước để sau đó sắp xếp chúng trong không gian, nhưng ông đã nghĩ về thiên nhiên, đất đai, cây cối, ánh sáng, không khí, mây trời, con người với các thành thị và những chiếc cầu của họ, tất cả chỉ là một. Về một phương diện, đây hầu như là một bước dài dẫn vào một địa hạt mới, quan trọng chẳng kém phát minh về luật phối cảnh trước đó. Từ nay, hội họa không chỉ là hình vẽ tô màu, mà còn hơn thế. Nó trở thành một nghệ thuật với những phương tiện và bí thuật riêng.

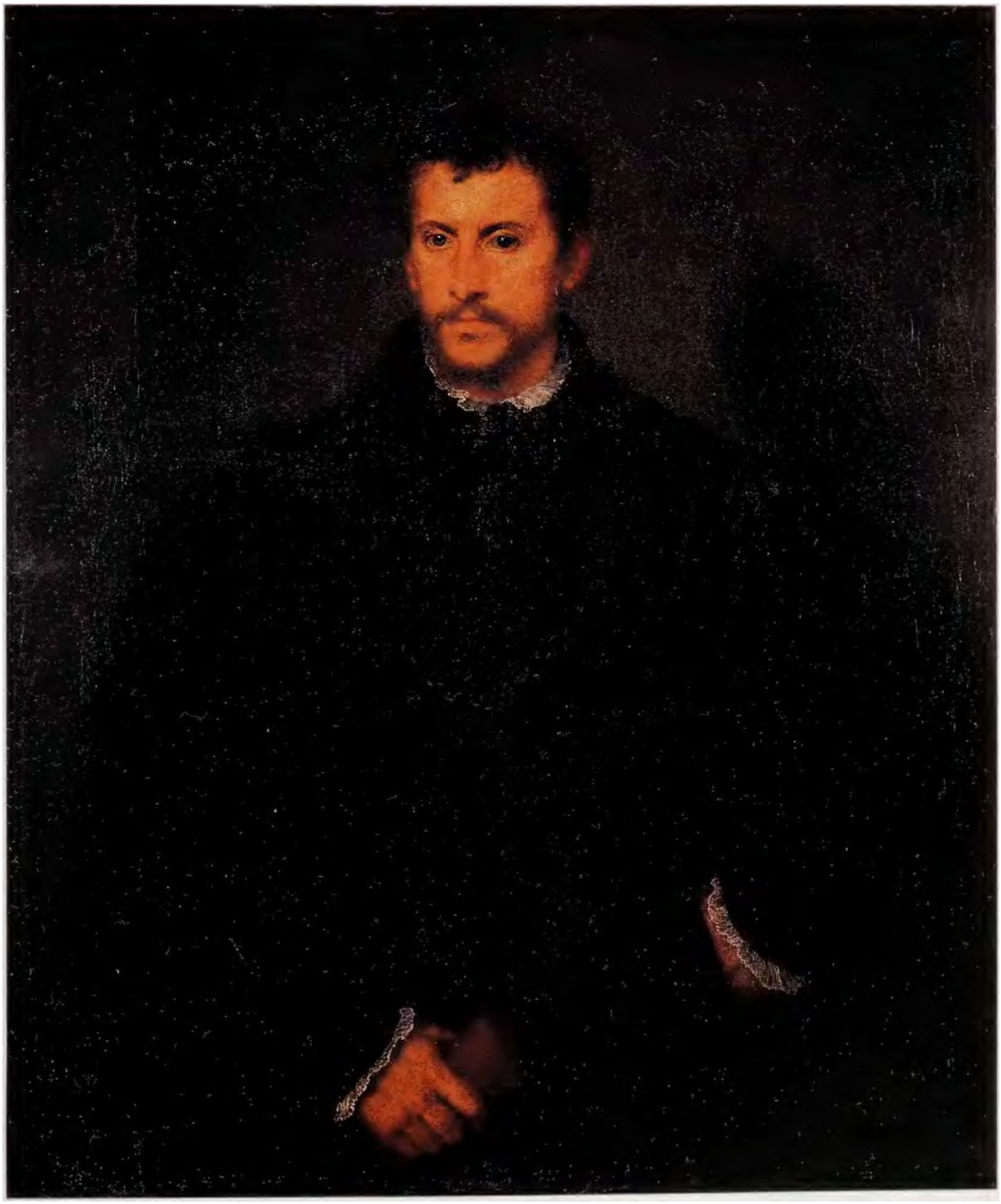
207. TITIAN: *Đức Mẹ và các Thánh với gia tộc Pesaro.* Khởi sự năm 1519, hoàn tất năm 1528. Venice, Nhà Thờ Sta Maris dei Frari

208. TITIAN: *Đức Mẹ và Chúa Con*. Họa tiết của H.207

Giorgione chết khi còn quá trẻ nên không thể thu lượm hết những hoa trái của khám phá vĩ đại này. Công việc ấy được thực hiện bởi người
nổi tiếng nhất trong tất cả các họa sĩ Thành Venice-Titian (1485?-1576). Titian ra đời ở Cadore, miền nam vùng núi Alps. và nghe nói khi chết vì bệnh dịch, ông được chín mươi chín tuổi. Suốt khoảng đời dài, ông đã vươn tới nấc thang danh vọng gần sánh ngang với Michelanlego. Những người đầu tiên viết tiểu sử của ông kể cho chúng tôi, với lòng tôn kính, rằng ngay cả Hoàng Đế Charles V cũng đã tỏ lòng kính trọng ông bằng cách nhặt lên chiếc cọ ông làm rơi. Có thể đối với ta, cử chỉ này không đáng chú ý lắm, nhưng nếu xem xét luật lệ nghiêm khắc nơi cung đình thời ấy, ta hiểu rằng hiện thân cao cấp nhất của quyền lực trần gian rõ ràng đã hạ mình trước oai nghi của thiên tài. Như vậy mẩu chuyện nhỏ này, dù thật hay hư, đã để lại cho đời sau một chiến thắng của nghệ thuật. Và còn hơn thế vì Titian không phải là một học giả quảng bác như Leonardo, hay một nhân vật ngoại hạng như Michelangelo, cũng không phải một con người hấp dẫn và đa tài như Raphael. Chủ yếu ông là họa sĩ, nhưng là một họa sĩ với cách sử dụng màu sánh ngang tài phác họa của Michelangelo. Tài năng tột đỉnh này cho phép ông xem thường mọi nguyên tắc bố cục được người đương thời coi trọng, và dựa vào màu sắc để phục hồi sự hòa hợp ông đã phá vỡ. Chỉ cần nhìn vào H.207 (được khởi sự chỉ chừng mười lăm năm sau bức 'Madonna và các Thánh' của Giovanni Bellini) ta có thể nhận thấy cái ấn tượng mà nghệ thuật của ông hẳn đã gây ra cho người thời ấy. Hầu như chưa từng có ai đưa Đức Trinh Nữ ra khỏi trung tâm của bố cục, và đặt hai vị thánh quản gia-Thánh Prancis, người được nhận ra nhờ những Dâu Thánh (những vết đinh như ở chân tay Chúa Jesus), và Thánh Peter, người đặt chìa khóa (biểu tượng cho địa vị của ngài) trên bậc cấp của ngai tòa Đức Trinh Nữ - không cân đối ở hai bên như những vai tích cực tham gia vào vở diễn. Nơi bức tranh cung thánh này, Titian đã phục hồi truyền thống vẽ chân dung những người dâng cúng (tr.163, H.146), nhưng với một phong cách hoàn toàn mới. Bức tranh này là lời tạ ơn của Jacopo Pesaro, nhà quí tộc Thành Venice, vì đã chiến thắng quân Thổ Nhĩ Kỳ, và Titian đã vẽ ông ta quì gối trước Đức Trinh Nữ trong khi một người lính mặc giáp mang cờ hiệu của ông đang kéo một tù

binh Thổ phía sau. Thánh Peter và Đức Trinh Nữ dịu dàng nhìn xuống ông trong khi Thánh Francis ở phía bên kia đang kéo sự chú ý của Trẻ Jesus về phía những thành viên khác của gia tộc Peraso, những kẻ quì trong góc bức họa. .Toàn bộ cảnh quan như xảy ra ở một mảnh sân lộ thiên với hai cây cột khổng lồ vươn tới các tầng mây, nơi có hai thiên thần nhỏ đang chơi đùa dựng lên cây Thánh Giá. Người cùng thời với Titian có lẽ đã rất sửng sốt vì tính táo bạo của ông khi ông dám đảo lộn những nguyên tắc bố cục lâu đời. Và thoạt tiên hẳn là họ nghĩ rằng một bức tranh như vậy thế nào cũng khập khiễng và mất cân đối. Nhung sự thật lại hoàn toàn trái ngược. Cái bố cục bất ngờ này chỉ có tác dụng làm cho bức tranh thêm tươi vui và linh hoạt mà không hề đảo lộn sự hài hòa của tổng thể. Nguyên nhân chính yếu là cái cách Titian sắp đặt để ánh sáng, bầu khí và màu sắc hợp nhất cảnh quan. Cái ý nghĩ đặt một lá cờ đối xứng với nhân vật Đức Trinh Nữ có lẽ đã làm cho thế hệ trước đó phải choáng váng, nhưng lá cờ này, với màu sẫc rực rỡ và ấm áp, là một mảng tranh kỳ diệu đến độ cuộc mạo hiểm đà thành công mỹ mãn.

Với người cùng thời, Titian nổi tiếng nhất vì những bức vẽ chân dung. Chỉ cần nhìn vào một khuôn mặt như H.209, thường được gọi là ‘Chàng trai người Anh’, là ta hiểu được sự quyến rũ này. Thật là uổng công khi cố xem nó hệ tại điểm nào. So với những bức chân dung trước đó, toàn bộ bức vẽ của Titian như rất đơn giản và dễ dàng. Nơi nó không có chút gì của lối tạo hình tỉ mỉ ta gặp nơi ‘Mona Lisa’ của Leonardo - thế mà chàng thanh niên vô danh này như sống động một cách bí ẩn chẳng kém gì nàng. Chàng như đăm đăm nhìn ta với ánh mắt mãnh liệt và sâu lắng đến độ hầu như không thể tin rằng đôi mắt mơ màng này chỉ là một chút xíu đất nhuộm màu trải trên một mảnh vải bố xù xì (H.210).



209. TITIAN: *Chân dung một thanh niên (gọi là 'Chàng trai người Anh').* Khoảng 1540. Florence, Điện Pitti

210. TITIAN: *Chân dung 'Chàng trai người Anh.* Họa tiết của H.209

211. TITIAN: *Đức Giáo Hoàng Paul III với Alessandro và Ottavio Farnese.* 1546. Naples, Phòng Trưng Bày Nghệ Thuật Quốc Gia Capodimonte

Chẳng có gì lạ khi các quyền lực của thế giới tranh nhau cái vinh dự được bậc thầy này vẽ cho. Không phải Titian có xu hướng cung cấp những chân dung đặc biệt làm sướng mắt, mà là ông muốn họ tin chắc rằng nhờ nghệ thuật cùa ông họ sẽ sống mãi. Và họ đã sống mãi, hay ta cảm thấy thế khi đứng trước bức chân dung Đức Giáo Hoàng Paul III (H.211). Ông miêu tả vị thủ lãnh tuổi tác của Giáo Hội đang quay về phía một người bà con trẻ tuổi. Alexander Farnese, kẻ sắp sửa quì xuống tỏ lòng tôn kính trong khi anh của chàng. Ottavio, yên lặng nhìn ta. Rõ ràng Titian - biết và ngưỡng mộ bức chân dung Đức Leo X với hai vị Hồng Y do Raphael vẽ trước đó khoảng hai mươi tám năm (H. 202), nhưng ông hẳn cũng chủ ý qua mặt bức họa ấy về mặt miêu tả tính cách nhân vật. Cuộc gặp gỡ giữa những con người này được diễn tả cách thuyết phục và nhiều kịch tính đến độ ta không thể không suy đoán về tư tưởng và cảm xúc của họ.

Phải chăng các Hồng Y đang âm mưu ? Vị Giáo Hoàng có nhìn thấu mưu đồ của họ? Có thế đó là những câu hỏi vô căn cứ, nhưng cũng có thể người thời ấy đã từng nghĩ như vậy. Bức chân dung chưa hoàn tất thì bậc thầy đã rời Rome theo lời mời sang Đức để vẽ chân dung cho Hoàng Đế Charles V.

212. CORREGGIO: *Đêm Thánh*. Tranh bàn thờ. Khoảng 1530. Dresden, Phòng Trưng Bày Nghệ Thuật

Không phải chỉ các họa sĩ ở những trung tâm lớn như Venice mới tìm ra những khả năng mới và những phương pháp mới. Họa sĩ được các thế hệ đi sau coi là nhà cải cách 'cấp tiến' nhất và táo bạo nhất của cả thời kỳ này đã sống một đời hiu quạnh ở Parma, một thị trấn nhỏ phía bắc Italia. Tên ông là Antonio Allegri, được gọi là Correggio (1489?- 1534). Leonardo và Raphael đã qua đời và Titian đã nổi danh khi Correggio thực hiện những tác phẩm quan trọng hơn của ông, nhưng ta không rõ ông hiểu biết nghệ thuật thời đại mình nhiều đến mức nào. Có thể ông đã có dịp lên những thành phố lân cận ở bắc Italia để nghiên cứu những tác phẩm được vẽ bởi một vài học trò của Leonardo và để học hỏi cách xử lý sáng tối của ông ta. Chính trong lĩnh vực này Correggio đã tìm ra những hiệu quả hoàn toàn mới và ảnh hưởng nhiều đến các trường phái hội họa sau này.

213. CORREGGIO: *Thánh John Tẩy Giả*. Bản vẽ mẫu cho một bích họa. Khoảng 1526. Paris, Louvre

H.211 là một trong những bức họa nổi tiếng nhất của ông - 'Đêm Thánh'. Người mục tử cao lớn vừa được thị kiến nhìn thấy các tầng trời mở ra với các thiên thần hát khúc 'Vinh danh Thiên Chúa trên Trời'. Ta nhìn thấy các vị ấy tung tăng bay lượn trên đám mây và nhìn xuống nơi mà chàng mục tử đã vội vã tìm đến, tay cầm chiếc gậy dài. Trong chuồng bò hoang phế tối tăm, anh nhìn thấy phép lạ - Hài Nhi mới chào đời tỏa sáng ra chung quanh, thắp sáng khuôn mặt đẹp đẽ của người mẹ hạnh phúc. Chàng mục tử dừng lại, lần mò tìm chiếc mũ trùm đầu, chuẩn bị quì xuống thờ lạy. Có hai người tớ gái, một bị chói mắt vì ánh sáng từ máng cỏ, một sung sướng nhìn kẻ vừa đến. Thánh Joseph trong bóng tối mù mịt bên ngoài đang bận rộn với con lừa.

Mới nhìn, cách sắp xếp cồ vẻ thiếu nghệ thuật và hú họa. Cảnh chen chúc bên trái dường như không được cân bằng bởi bất cứ nhóm tương ứng nào ở bên phải. Nó chỉ được cân chỉnh nhờ sự nổi bật do ánh sáng đem lại cho nhóm nhân vật Đức Trinh Nữ và Hài Nhi. Correggio, còn hơn cả Titian, đã triệt để khai thác cái khám phá rằng sắc màu và ánh sáng có thể được dùng để cân bằng các hình thể và hướng dẫn mắt ta theo những hướng nhất định. Chính chúng ta là những kẻ đã cùng chàng mục tử chạy ùa tới nơi, là những kẻ được làm cho thấy những điều anh ta thấy - cái phép lạ Ánh Sáng chiếu soi trong tối tăm mà Phúc Âm Thánh John nói đến.

Nơi các tác phẩm của Correggio có một đặc tính được suốt các thế kỷ đi sau mô phỏng. Đó là cái cách ông vẽ trần và vòm trần của các giáo đường. Ông cố gây cho các tín hữu dưới lòng nhà thờ cái ảo giác rằng vòm trần đã mở ra và họ đang nhìn thẳng vào vinh quang Thiên Quốc. Sự hiểu biết về các hiệu quả của ánh sáng cho phép ông đổ đầy trần nhà những đám mây sáng ngời. Giữa những đám mây ấy, từng đoàn thiên binh như dừng lại, thòng chân xuống phía dưới. Điều này có vẻ không mấy trang nghiêm và thực sự bị một số người thời ây phản đối. Nhưng khi bạn đứng trong ngôi giáo đường Trung Cổ ảm đạm và tăm tối ở Parma, và nhìn lên vòm trần của nó, cái ấn tượng vẫn rất mạnh mẽ. Không may là thứ hiệu quả này không thể có được nơi một tấm hình minh họa, càng tệ hơn nữa vì những bích họa này bị hư hại nhiều theo thời gian. Có lẽ một trong những bức vẽ mẫu của Correggio cho phần dưới vòm trần Nhà Thờ Parrna (H.213) có thể cho thấy rõ hơn những chủ ý của ông. Bức vẽ diễn tả Thánh John Tẩy Giả đang ôm Con Chiên Thiên Chúa (biểu tượng của ngài), ngồi trên đám mây và được các thiên thần nâng đỡ, đang nhìn sững.vào luồng sáng đổ xuống từ các tầng trời rộng mở phía trên ngài. Bức vẽ đơn giản này cho ta một ý tưởng về tài tạo ảo giác ánh sáng chói lọi ngập tràn của Correggio. Bằng cách nào đó, các bậc thầy nổi tiếng nhất, về cách dùng màu đã học được cái bí thuật diễn đạt ánh sáng chỉ bằng một vài mảng tối.

214. *Một dàn nhạc gồm các họa sĩ thành Venice: từ phải qua trái, Titian (với cây bass viol lớn), Tintoretto (với violon), Jacopo Bassano (với treble cornett), và Palolo Veronese (với tenor viol).* Một phần của bức họa 'Đám cưới tại Cana' do PAOLO VERONESE vẽ năm 1563. Paris, Louvre

17. Học thuật mới lan tràn
Đức Quốc và Hà Lan, đầu thế kỷ mười sáu

215. Thời Phục Hưng ở miền bắc: *Dinh quan Chưởng Ấn ngày xưa ở Bruges*. Thiết kế bởi JAN WALLOT và CHRISTIAN SIXDENIERS. 1535-7

Những thành tựu và phát minh vĩ đại của các bậc thầy người Italia thời Phục Hưng đã gây một ấn tượng sâu sắc nơi những dân tộc phía bắc dãy Alps. Những người quan tâm đến sự hồi sinh của học thuật đã quen hướng về Italia, nơi có những kho tàng cổ vật và sự thông thái đang được khám phá. Ta biết rất rõ rằng không thể nói về sự tiến bộ trong nghệ thuật như khi nói về sự tiến bộ trong học vấn. Một tác phẩm nghệ thuật Gothic có thể tuyệt vời không thua gì một tác phẩm thời Phục Hưng. Dẫu sao, có lẽ cũng là điều tự nhiên đối với người thời đó, những kẻ từng tiếp xúc với những tuyệt phẩm đến từ miền Nam, nếu nghệ thuật của riêng họ như bất ngờ ra cổ lỗ và vụng về. Có ba thành tựu hiển nhiên của các bậc thầy người Italia. Một là luật phối cảnh, hai là kiến thức về giải phẫu học- và cùng với nó là lối diễn tả thật hoàn hảo cơ thể đẹp đẽ của con người - và ba là những hiểu biết về các kiểu dáng kiến trúc cổ điển. Với người thời đó, ba thành tựu này đại diện cho tất cả những gì là đẹp đẽ và giá trị.

Thật là ngoạn mục khi quan sát cách phản ứng của các nghệ sĩ và các truyền thống khác nhau

trước ảnh hưởng mạnh mẽ của kiến thức mới mẻ này, cũng như cách họ khẳng định mình như thế nào, hoặc như đôi khi đã xảy ra, cách họ bị áp đảo ra sao - tùy theo sức mạnh cá tính và tầm nhìn của họ. Các nhà kiến trúc có lẽ ở vào tư thế khó khăn nhất. Cả truyền thống Gothic, mà họ vốn đã quen thuộc, lẫn chủ trương phục hồi những kiến trúc cổ, ít nhất về mặt lý thuyết đều hoàn toàn hợp lý và vững vàng, nhưng chúng vẫn là hai phong cách hết sức khác nhau về mục tiêu và tinh thần. Do đó, phải mất một thời gian lâu dài kiểu kiến trúc mới mẻ kia mới được chấp nhận ở phía bắc dãy Alps. Và điều này xảy ra thường là do yêu cầu của những ông hoàng và những nhà quí tộc, những kẻ đã tham quan Italia và muốn theo kịp thời trang. Dầu vậy, các nhà kiến trúc luôn chỉ làm theo những đòi hỏi ấy một cách qua loa. Họ tỏ ra cũng am tường những ý tưởng mới này bằng cách đặt một chiếc cột ở đây và một trụ ngạch ở kia - nói khác đi, bằng cách thêm một vài dạng cổ điển vào vô vàn kiểu trang trí của họ. Luôn luôn là, phần thân của tòa nhà được giữ nguyên không thay đổi. Ở Pháp, Anh và Đức có những giáo đường với các trụ chống vòm được thay hình đổi dáng bên ngoài thành cột bằng cách thêm vào các đầu cột, hoặc các cửa sổ Gothic vẫn có mạng gân, nhưng vòng cung nhọn được đổi thành tròn (H.216). Có những hành lang với mái che được chống đỡ bằng những thân cột hình cái chai, những lâu đài lởm chởm trụ ốp và tháp nhỏ, nhưng các chi tiết trang hoàng lại theo lối cổ điển, những ngôi nhà có đầu hồi hình tam giác với trụ ngạch và các tượng bán thân cổ điển (H.215). Một nghệ sĩ Italia, với niềm xác tín về sự hoàn hảo của những nguyên tắc cổ điển, có lẽ sẽ kinh sợ ngoảnh mặt không nhìn những thứ này, nhưng nếu ta đừng đánh giá chúng bằng bất cứ tiêu chuẩn kiểu mẫu mô phạm nào, có thể ta sẽ thán phục trí tuệ và sự khéo léo đã hòa hợp những phong cách không tương thích này.

216. Phong cách Gothic biến thể: *Chỗ hát kinh trong nhà thờ St. Pierre ở Caen*. PIERRE SOHIER thiết kế. Khởi công 1518, hoàn thành khoảng 1545

Sự tình có hơi khác với các họa sĩ và điêu khắc gia, vì đối với họ đó không phải là sự rập theo những kiểu dáng cố định nào đó như các cột trụ hay khung vòm, từng chút một. Chỉ những họa sĩ tầm thường mới hài lòng với một hình ảnh hay điệu bộ vay mượn từ một bản khắc của người Italia vốn đã rất quen thuộc. Còn bất cứ một họa sĩ chân chính nào cũng đều cảm thấy cái thôi thúc phải thấu đáo những nguyên tắc nghệ thuật mới và phải xác định về các tiện ích của chúng. Ta có thể nghiên cứu quá trình thú vị này nơi tác phẩm của họa sĩ người Đức nổi danh nhất, Albrecht Dürer (1471-1528), người suốt đời đã hoàn toàn ý thức về tầm quan trọng cực kỳ của những nguyên tắc ấy đối với tương lai của nghệ thuật.

Albrecht Dürer là con của một người thợ kim hoàn bậc thầy nổi tiếng, đến từ Hungary và định cư nơi thành phố Nuremberg thịnh vượng. Ngay khi còn là một cậu bé, Dürer đã tỏ ra có năng khiếu lạ lùng về môn vẽ - một vài tác phẩm của cậu hồi ấy vẫn còn được bảo trì - và cậu đã học nghề nơi xưởng họa lớn nhất chuyên vẽ tranh bàn thờ và tranh khắc gỗ, của Michel Wolgemut,

bậc thầy của thành Nuremberg. Xong thời kỳ tập sự, theo thói quen của các tay thợ trẻ thời Trung Cổ, chàng đi đây đi đó, sống bằng nghề làm thuê công nhật, để mở rộng kiến thức và để tìm nơi lập nghiệp. Dürer có ý định tham quan xưởng họa của người thợ khắc đồng nổi tiếng nhất thời ấy, Martin Schongauer (tr.215), nhưng khi tới Colmar chàng mới hay rằng bậc thầy đã qua đời cách đó vài tháng. Tuy vậy, chàng đã ở lại với anh em của Schongauer, những kẻ coi sóc xưởng họa, và rồi quay sang Basle ở Thụy Sĩ, khi đó là một trung tâm học thuật và chuyên doanh sách vở. Ở đây chàng thực hiện những bản khắc gỗ cho các nhà in, rồi lại tiếp tục viễn du, vượt dãy Alps và bắc Italia, mắt mở lớn suốt hành trình và dùng màu nước ghi lại những thắng cảnh trong các thung lũng của dãy Alps, và nghiên cứu tác phẩm của Mantegna (tr.193). Khi trở về Nuremberg để lập gia đình và mở xưởng vẽ, chàng đã thủ đắc tất cả những kỹ năng mà một họa sĩ miền bắc ao ước học hỏi được ở miền nam. Chẳng bao lâu chàng đã chứng tỏ rằng chàng không chỉ có những hiểu biết kỹ thuật về cái nghề khó khăn của mình, rằng chàng còn có một cảm xúc và trí tưởng tượng mạnh mẽ mà chỉ mình chúng thôi đủ để làm cho chàng trở nên một họa sĩ lừng danh. Một trong những tác phẩm nổi tiếng đầu tiên của chàng là bộ tranh khắc gỗ lớn, minh họa sách Khải Huyền của Thánh John. Những hình ảnh khủng khiếp diễn tả nỗi kinh hoàng ngày thế mạt, những dấu chỉ và điềm lạ trước ngày ấy, chưa bao giờ được hình dung với một sức mạnh và hiệu quả như thế. Rõ ràng là sự tưởng tượng của Dürer, và sự quan tâm của công chúng, được nuôi dưỡng bằng nỗi bất mãn chung đối với những định chế của Giáo Hội, bấy giờ đang lan tràn ở Đức cho tới cuối thời Trung Cổ, và sau cùng bộc phát trong cuộc cải cách của Luther. Với Dürer và công chúng của chàng, quang cảnh phi thường của những biến cố trong sách Khải Huyền có gì đó giống với những ưu tư của người đương thời, vì lúc ấy có nhiều kẻ mong muốn những lời tiên tri này trở thành sự thật trong quãng đời của họ. H.217 là minh họa cho đoạn sách Khải Huyền xii, 7:

> *Và có giao tranh trên trời: Michael và các thiên thần của ngài chiến đấu chống con rồng, và con rồng đấu chiến cùng với các thiên thần của nó và đã thua trận, người ta cũng không còn tìm thấy chỗ của chúng trên trời.*

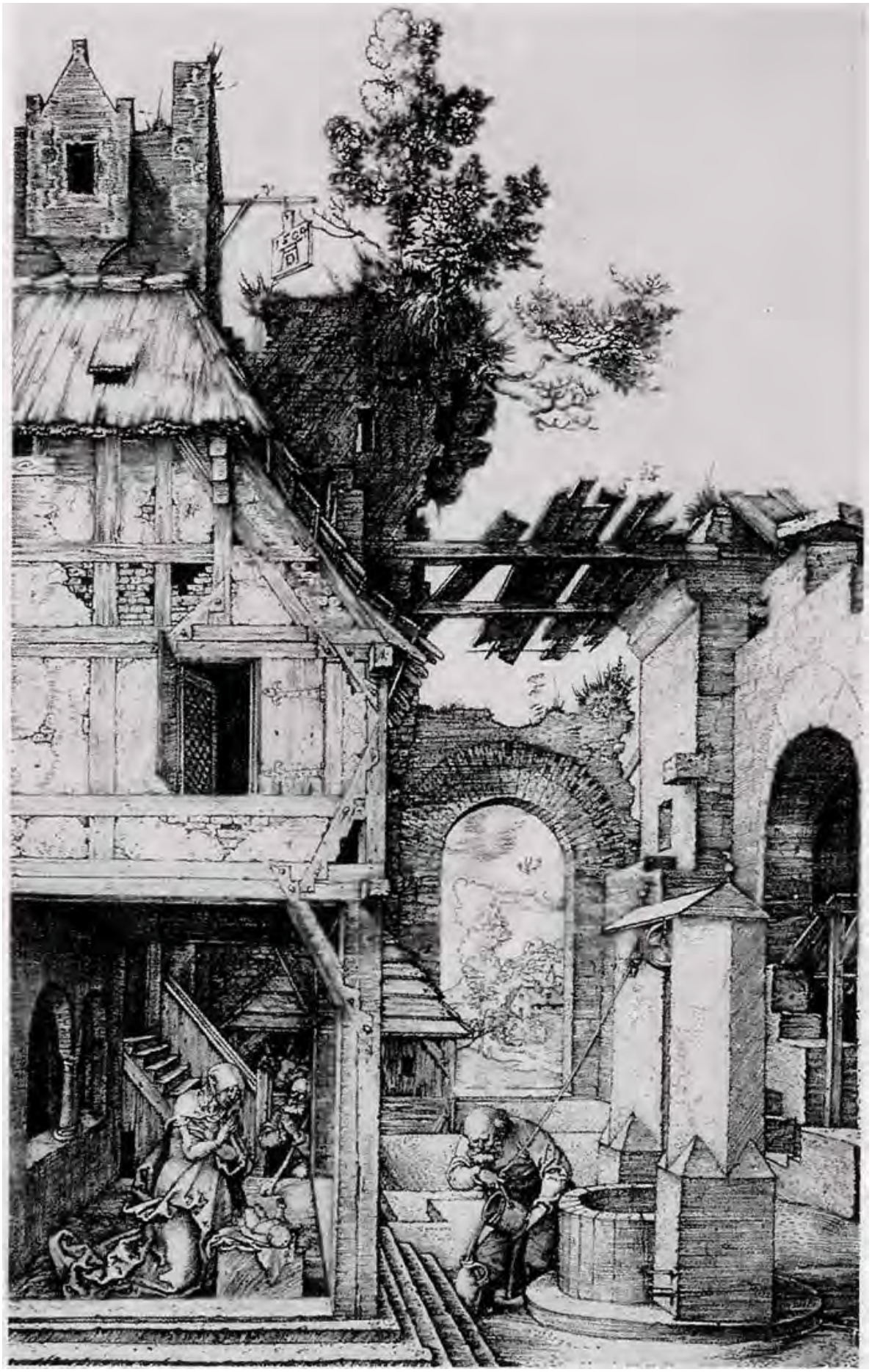
Để diễn tả giây phút vĩ đại này, Dürer loại bỏ mọi tư thế cổ truyền vốn đã nhiều lần được sử dụng để miêu tả một vị anh hùng giao chiến với kẻ tử thù trong vẻ tao nhã và khoan thai. Thánh Micheal của Dürer, không hề làm bất cứ điệu bộ nào. Ngài đang sôi trào lòng nhiệt thành cực độ. Ngài dùng cả hai tay trong một nỗ lực phi thường để thọc ngọn giáo khổng lồ vào họng con rồng, và cử chỉ mạnh mẽ này khống chế toàn bộ khung cảnh. Quanh ngài là những đạo binh thiên thần giống các kiếm sĩ và cung thủ đang giao chinh với các yêu quái mà hình dáng kỳ dị của chúng thật khó diễn tả. Bên dưới các tầng trời khói lửa là một cảnh thanh bình, với chữ ký nổi tiếng của Dürer.

217. DÜRER: *Giao tranh giữa Tổng Lãnh Thần Michael và con rồng*. Trong loạt tranh khắc gỗ minh họa sách Khải Huyền, xuất bản năm 1498.

Nhưng dù đã chứng tỏ mình là một bậc thầy phi thường và giàu tưởng tượng, kẻ thừa kế chính danh của các nghệ sĩ Gothic, những người đã tạo nên vòm cổng của các đại giáo đường, Dürer

vẫn không hài lòng với thành quả này. Các nghiên cứu và phác thảo của ông cho thấy ông cũng có ý thưởng ngoạn vẻ đẹp thiên nhiên và sao chép nó kiên nhẫn và chính xác không thua bất kỳ họa sĩ nào, từ khi Jan van Eyck chỉ cho các họa sĩ miền bắc thấy rằng nhiệm vụ của họ là phản ánh thiên nhiên. Một trong những bản vẽ mẫu này của Dürer đã trở nên danh tiếng, như bức vẽ con thỏ (tr.8, H.9), hay bức tranh màu nước tả một mảng cỏ xanh (H.218). Dường như Dürer cố gắng hoàn thiện khả năng phỏng tạo thiên nhiên không phải vì đó là một mục đích của ông, nhưng là để có một phương tiện hoàn hảo hơn hầu có thể trình bày các câu truyện thánh cho thuyết phục trong những bức họa, tranh khắc đồng và khắc gỗ. Vì chính sự kiên nhẫn đã giúp ông thực hiện những bản phác thảo ấy cũng làm ông trở thành một thợ khắc bẩm sinh, kẻ không bao giờ chán việc thêm vào hết chi tiết này, đến chi tiết kia để tạo nên một thế giới y thật thu gọn trong chu vi bản đồng. Nơi bản khắc 'Ngày Giáng Sinh' của ông (H.219), thực hiện năm 1504 (khoảng thời gian này Michelangelo đang làm người thành Florence choáng váng vì những hiểu biết của ông về cơ thể học), Dürer sử dụng chủ đề mà Schongauer (tr.214, H.185) đã diễn tả trên bản khắc đồng đẹp đẽ của mình. Nhà nghệ sĩ đi trước đã hết mình miêu tả những bức tường lởm chởm của cái chuồng bò hư nát bằng sự trìu mến đặc biệt. Và thoạt nhìn, dường như đối với Dürer đây là chủ đề chính. Mảnh sân của cái nông trại cũ với lớp vữa nứt nẻ và những viên ngói xộc xệch, với cây cối mọc lên từ bức tường bể, với những tấm gỗ cũ kỹ thay cho mái nhà, trên đó chim chóc đang làm tổ, đã được tưởng tượng ra và kể lại bằng sự kiên nhẫn lặng lẽ, trầm mặc đến độ người ta cảm thấy nhà họa sĩ ưa thích hình ảnh tòa nhà cũ kỹ hấp dẫn này biết bao. So với nó, các nhân vật thật sự có vẻ nhỏ bé và gần như vô nghĩa. Mary, người đã tìm thấy nơi trú ẩn trong mái hiên cũ, đang quì trước Hài Nhi của ngài, và Joseph đang bận rộn kéo nước từ giếng lên và thận trọng đổ vào cái bình cổ hẹp có quai. Ta phải chú ý mới có thể nhìn thấy một trong các mục tử đang thờ lạy ở hậu cảnh, và hầu như cần một kính phóng đại để tìm kiếm vị thiên thần kiểu cổ trên bầu trời, người loan báo tin vui cho thế giới. Thế nhưng không ai có thể nghiêm chỉnh nói rằng Dürer chỉ nhằm phô bày tài năng của ông khi lột tả bức tường cũ kỹ. Mảnh sân của cái nông trại cũ bỏ này, với những vị khách khiêm tốn của nó, truyền tải một bầu khí thanh bình hạnh phúc đến độ nó mời gọi ta nghĩ về phép lạ Đêm Thánh với một thái độ suy tưởng hăm hở không kém lúc ta phân tích sự hình thành của tác phẩm. Nơi những bản khắc như vậy, Dürer như đã gồm tóm và hoàn thiện sự phát triển của nghệ thuật Gothic, vì nó đã hướng tới sự lột tả thiên nhiên. Nhưng cùng lúc, tâm trí ông bận rộn với những mục tiêu mới mà các nghệ sĩ Italia đã đặt ra cho nghệ thuật.

218. DÜRER: *Mảng cỏ xanh*. Bản vẽ mẫu bằng màu nước, 1520. Vienna, Albertina



219. DÜRER: *Ngày Chúa giáng sinh*. Bản khắc đồng, thực hiện năm 1504

Có một mục tiêu hầu như đã bị nghệ thuật Gothic loại bỏ và hiện nay được quan tâm hàng đầu: diễn tả cơ thể con người trong vẻ đẹp lý tưởng mà nghệ thuật cổ điển đã ban cho nó.
Ở đây Dürer đã sớm nhận ra rằng bất cứ một sự phỏng tạo thiên nhiên nào, dù tận tụy và nhiệt tình tới đâu, vẫn không bao giờ đủ khả năng diễn đạt phẩm chất khó nắm bắt của cái đẹp, một đặc tính cơ bản của những tác phẩm nghệ thuật miền nam. Raphael, khi đối diện với vấn đề này, đã nói đến một 'ý tưởng nào đó' về cái đẹp mà ông tìm thấy trong tâm trí, cái ý tưởng ông đã hấp thụ suốt những tháng năm nghiên cứu nghệ thuật điêu khắc cổ điển và những người mẫu xinh đẹp. Với Dürer, đây không phải là một đề xuất đơn giản. Không phải chỉ vì ông ít có cơ hội học hỏi, mà còn vì ông không có những truyền thống vững chắc và bản năng chính xác để hướng dẫn mình trong những vấn đề như thế. Đó là lý do khiến ông lao vào tìm kiếm một phương pháp đáng tin cậy, một nguyên tắc dễ truyền đạt đủ sức giải thích điều làm nên vẻ đẹp nơi hình dáng con người, và ông tin rằng mình đã tìm được một định luật như thế trong những chỉ dẫn của các văn gia cổ điển về kích thước cơ thể con người. Cách trình bày và phép đo lường của họ hơi tăm tối, nhưng Dürer không ngã lòng vì những khó khăn này. Ông muốn, như ông nói, đem lại cho những thực hành mơ hồ của tiền nhân (những kẻ đã tạo ra những bức tượng cường tráng mà không hề hiểu rõ các nguyên tắc của nghệ thuật) một cơ bản có thể truyền đạt. Thật cảm động khi nhìn Dürer thử nghiệm đủ thứ nguyên tắc về tỉ lệ, thận trọng vặn vẹo bộ khung cơ thể con người bằng cách kéo dài hay nới rộng hình người để tìm ra thế cân bằng và sự hài hòa chính xác. Trong số những kết quả đầu tiên của sự nghiên cứu này, những hoa trái rồi đây sẽ gắn bó với ông suốt cuộc đời, là bản khắc Adam và Eve, trong đó ông thể hiện tất cả những ý tưởng mới mẻ của mình về cái đẹp và sự hài hòa, và tự hào đặt vào chữ ký với đầy đủ họ tên bằng tiếng La tinh, ALBERTUS DÜRER NORICUS FACIEBAT 1504 (H.220).
Ta không dễ gì ngay lập tức nhận ra thành quả ấy nơi bản khắc đồng này. Vì nhà họa sĩ nói bằng thứ ngôn ngữ hơi xa lạ với ông so với ngôn ngữ quen thuộc ông đã sử dụng trong thí dụ trước. Những hình dáng hài hòa ông đạt tới nhờ đo lường và cân chỉnh cẩn trọng bằng compa và thước đo độ không thuyết phục và không đẹp bằng những kiểu mẫu cổ điển hay của người Italia. Có một chút gì đó giả tạo, không chỉ nơi hình dáng và tư thế các nhân vật, mà cả trong lối bố cục cân đối. Nhưng cái cảm giác đầu tiên về sự vụng về ấy mau chóng biến mất khi ta nhận ra rằng Dürer đã không lìa bỏ cái tôi thật sự của mình để thờ phụng những thần tượng mới như các nghệ sĩ kém cỏi thường làm. Khi để ông dẫn ta vào Vườn Địa Đàng, nơi con chuột nằm thanh thản bên con mèo, nơi con nai rừng, bò cái, thỏ và két không hề sợ hãi bước chân con người, khi ta nhìn sâu vào trong cụm rừng nơi có mọc cây hiểu biết, và nhìn con rắn đang đưa cho Eve thứ quả chết người trong khi Adam xòe tay nhận nó, và khi nhận ra Dürer đã phải nỗ lực ra sao để làm cho những cơ thể mịn màng với đường nét sắc sảo có thể nổi bật trên nền tối của khu rừng với những thân cây xù xì, ta mới thấy ngưỡng mộ cái cố gắng lớn lao đầu tiên này nhằm gieo trồng những lý tưởng của miền nam trên mảnh đất mỡ màu miền bắc.

220. DÜRER: *Adam và Eve*. Bản khắc đồng thực hiện năm 1504

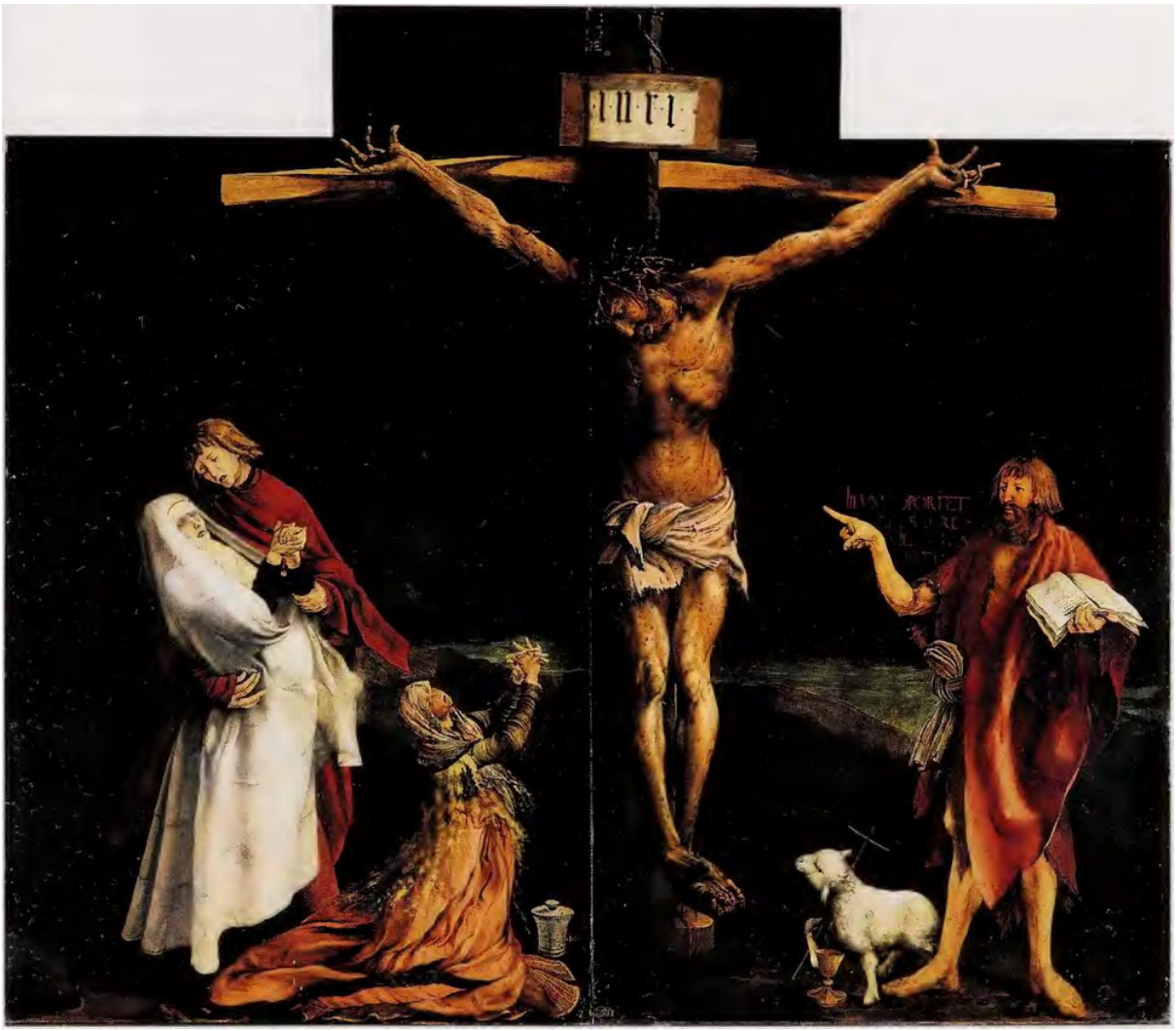
Dù thế, chính Dürer không dễ dàng cảm thấy hài lòng. Một năm sau khi phát hành bản khắc trên, ông đi Venice để mở rộng hiểu biết và học hỏi thêm những bí quyết của nghệ thuật miền nam. Sự có mặt của một đối thủ trác tuyệt như thế không được tất cả các họa sĩ hạng xoàng ở Venice chào đón, và Dürer đã viết cho một người bạn:

> *Nhiều bạn bè người Italia khuyên tôi đừng ăn uống với các họa sĩ của họ. Nhiều kẻ trong số họa sĩ này là kẻ thù của tôi. Họ sao chép các tác phẩm của tôi trong nhà thờ và bất cứ nơi nào có thể tìm thấy chúng, và rồi họ chê bai chúng và nói chúng không theo kiểu cổ điển và do đó không đẹp. Nhưng Giovanni Bellini đã hết lời khen ngợi tôi trước mặt các nhà quí tộc. Ông ấy muốn có một cái gì đó do tôi thực hiện, và đã đích thân đến nhờ tôi làm - và hứa sẽ trả thù lao hậu hĩnh. Ai cũng nói ông ấy rất nhiệt tình, và đó là điều làm tôi thích ông. Dù đã rất lớn tuổi, ông vẫn còn vẽ rất tuyệt.*

Ở một trong những lá thư này được viết từ Venice, Dürer đã nói một câu thật xúc động, cho thấy ông chua xót ra sao khi nghĩ về thân phận họa sĩ của mình trong qui chế nghiêm ngặt của các nghiệp đoàn ở Nuremberg, và so sánh nó với sự thong dong của các đồng nghiệp người Italia. Ông viết: 'Làm sao tôi có thể run rẩy vì nắng trời ấm áp? Ở đây tôi là một ông hoàng, còn ở quê nhà tôi chỉ là một kẻ ăn bám.' Nhưng quãng đời về sau của Dürer không hoàn toàn khẳng định cảm xúc này. Thật sự thì lúc đầu ông cũng phải mặc cả và tranh biện với các thị dân giàu có ở Nuremberg và Frankfurt như bất cứ người thợ thủ công nào. Ông phải hứa chỉ dùng loại sơn tốt nhất và vẽ nhiều lớp. Nhưng dần dần danh tiếng ông lan rộng, và Hoàng Đế Maximilian, người tin rằng nghệ thuật là một khí cụ quan trọng để đạt tới vinh quang, đã đòi Dürer phục vụ cho một số dự án đầy tham vọng của ông. Ở tuổi năm mươi, khi tham quan Hà Lan, ông thật sự được tiếp đón như một ông hoàng. Chính ông, đầy cảm động, kể lại vinh dự các họa sĩ vùng Antwerp đã dành cho ông nơi bàn tiệc trang trọng ở đại sảnh nghiệp đoàn của họ. 'Và khi tôi được dẫn tới bàn tiệc, mọi người đứng dậy ở cả hai bên, làm như họ đang giới thiệu một lãnh chúa tên tuổi, và nhiều kẻ xuất chúng trong bọn họ cũng cúi đầu hết sức khiêm tốn'. Ngay ở những quốc gia miền bắc, các họa sĩ lớn cùng đã phá vỡ thói kiêu kỳ từng khiến người ta khinh thường những kẻ lao động bằng đôi tay.

Quả là điều lạ lùng và khó hiểu khi họa sĩ người Đức duy nhất có thể sánh ngang tầm mức vĩ đại và tài năng nghệ thuật của Dürer lại bị quên lãng đến độ ta hoàn toàn không biết chắc ngay cả tên tuổi của ông. Một văn gia thế kỷ mười bảy có lần đề cập khá mơ hồ về một người nào đó tên Matthias Grünewald ở Aschaffenburg. Nhà văn đã mô tả rất huy hoàng về một bức họa nào đó của họa sĩ 'Correggio người Đức' này, danh hiệu ông gán cho ông ta, và kể từ đó, những bức tranh nào hầu chắc do họa sĩ tài danh này thường được dán nhãn 'Grünewald'. Tuy vậy không một hồ sơ hay tài liệu nào của thời ấy nói đến bất kỳ họa sĩ nào tên Grünewald, và ta phải nghĩ rằng có thể nhà văn nọ đã lẫn lộn các sự kiện. Vì một vài bức họa được cho là của bậc thầy ấy có mang những mẫu tự đầu M.G.M., và vì người ta biết có một họa sĩ tên Mathis Gothardt Nithardt đã sống và làm việc gần Aschaffenburg ở Đức hầu như cùng thời với Albrecht Dürer, nên ngày nay ai cũng tin rằng đây, chứ không phải Grünewald, mới là tên thật của bậc thầy nổi tiếng. Nhưng lý luận này không giúp ta được mấy, vì ta chẳng biết gì nhiều về bậc thầy Mathis đó. Nói tắt, nếu Dürer đứng trước mặt ta như một sinh linh sống động với những thói quen, những xác tín, sở thích và những phẩm tính đặc biệt ta từng biết quá rõ, thì Grünewald lại là một bí ẩn lớn lao chẳng kém Shakespeare. Không thể nói rằng điều này hoàn toàn bởi ngẫu nhiên. Lý do khiến ta biết quá nhiều về Dürer chính xác là vì ta coi ông như một nhà cải cách và canh tân nền nghệ thuật quốc gia. Ông suy nghĩ về điều đang làm và lý do làm như thế, ông lưu giữ các ghi chép của những chuyến viễn hành và những nghiên cứu, và ông viết sách để dạy cho thế hệ của mình. Tác giả của những tuyệt phẩm đề tên 'Grünewald' không nổi tiếng như vậy. Một vài tác phẩm của ông mà ta hiện có là tranh bàn thờ kiểu cổ trong các giáo đường lớn và nhỏ ở các tỉnh lẻ, gồm một số lớn những 'cánh' của một cung thánh to rộng của làng Isenheim ở Alsace (nên gọi là bức họa cung thánh Isenheim). Các tác phẩm của ông không hề cho thấy ông đã nỗ lực như Dürer để khác với một thợ thủ công đơn thuần, hoặc ông gặp khó khăn bởi những truyền thống nghệ thuật tôn giáo bất biến phát triển vào cuối thời Gothic. Dù rõ ràng là ông quen thuộc với một số phát kiến lớn của nghệ thuật Italia, ông chỉ sử dụng chúng bao lâu chúng còn phù hợp với quan điểm của ông về những gì nghệ thuật nên làm. Với lý lẽ này, ông không hề cảm thấy do dự. Nghệ thuật, đối với ông, không cốt ở sự tìm kiếm những định luật bí ẩn của cái đẹp, mà chỉ có thể có một mục đích, cái mục đích của toàn bộ nghệ thuật tôn giáo thời Trung Cổ: cung cấp những bài giảng bằng hình ảnh và công bố những chân lý thánh thiêng mà Giáo Hội đã truyền dạy. Mảng tranh trung tâm của cung thánh Isenheim (H.211) cho thấy ông hy sinh mọi điều cần xem xét vì mục đích tối thượng này. Không hề có, như các họa sĩ Italia nhận xét, một vẻ đẹp nào nơi hình ảnh cứng đờ và thảm khốc của Đấng Cứu Thế bị đóng đinh. Như một nhà giảng thuyết trong Mùa Thương Khó, Grünewald làm hết cách để mang về tận nhà chúng ta nỗi kinh sợ vì cảnh thương tâm này: Xác

chết của Đức Kitô co quắp bởi khổ hình Thập Giá; gai nhọn của đòn roi để lại những vết thương lở loét khắp thân thể. Dòng máu đỏ sậm tạo một vệt sáng tương phản với màu xanh tái của da thịt. Bằng vẻ mặt của Ngài và cử chỉ đầy ấn tượng của đôi tay Ngài, Con Người Đau Khổ nói với ta về ý nghĩa của nỗi khổ đau Ngài gánh chịu. Sự đau đớn ấy được phản ánh nơi nhóm nhân vật truyền thống gồm Đức Mary, mặc trang phục một góa phụ, đang ngất xỉu trong tay thánh John Trứ Giả sách Phúc Âm, người đã được Chúa gởi gấm mẹ mình, và nơi hình dáng bé nhỏ của Thánh Nữ Mary Magdalene với bình thuốc thơm, người đang xiết chặt đôi tay trong nỗi buồn đau. Phía bên kia Thập Giá là hình ảnh mạnh mẽ cũa Thánh John Tẩy Giả với biểu tượng cổ truyền là con chiên mang thập giá đang đổ máu mình vào một chén đựng Máu Thánh. Bằng một cử chỉ oai nghiêm, ông chỉ vào Đấng Cứu Thế, và phía trên ông có viết những lời ông đã nói (theo Phúc Âm Thánh John iii, 30): 'Ngài phải lớn lên, còn tôi phải nhỏ đi.'



221. GRÜNEWALD: *Chúa bị đóng đinh*. Tranh cung thánh ở Isenheim. Có lẽ hoàn thành năm 1515. Colmar, Bảo Tàng Viện

Rõ ràng là nhà họa sĩ muốn người xem suy niệm về những lời này, được ông đặc biệt nhấn mạnh bằng ngón tay đang chỉ của Thánh John Tẩy Giả. Có lẽ ông còn muốn ngay cả chúng ta *tìm hiểu* xem Đức Kitô phải lớn lên như thế nào và chúng ta phải nhỏ đi ra sao. Vì trong bức tranh này, với hiện thực kinh sợ được diễn tả trọn vẹn không hề bớt xén, có một nét không thật và khác thường: các nhân vật hết sức khác nhau về kích thước. Ta chỉ cần so sánh đôi bàn tay của Thánh Nữ Mary Magdalene phía dưới Thập Giá với đôi tay của Đức Kitô để thấy những

kích thước khác biệt lạ lùng này. Hiển nhiên là trong những vấn đề như vậy, Grünewald loại bỏ những định luật của nghệ thuật hiện đại vốn đã phát triển từ thời Phục Hưng, và chủ tâm trở về với những nguyên tắc của các họa sĩ thời Trung Cổ và nguyên thủy, những kẻ thay đổi kích thước các nhân vật trong tranh tùy theo tầm quan trọng của chúng. Y như ông đã hy sinh thứ sắc đẹp dễ ưa vì thông điệp thiêng liêng của bức tranh bàn thờ, ông cũng bất cần cái đòi hỏi mới mẻ về những tỉ lệ chính xác, vì điều này giúp ông diễn tả cái chân lý huyền diệu trong câu nói của Thánh John.

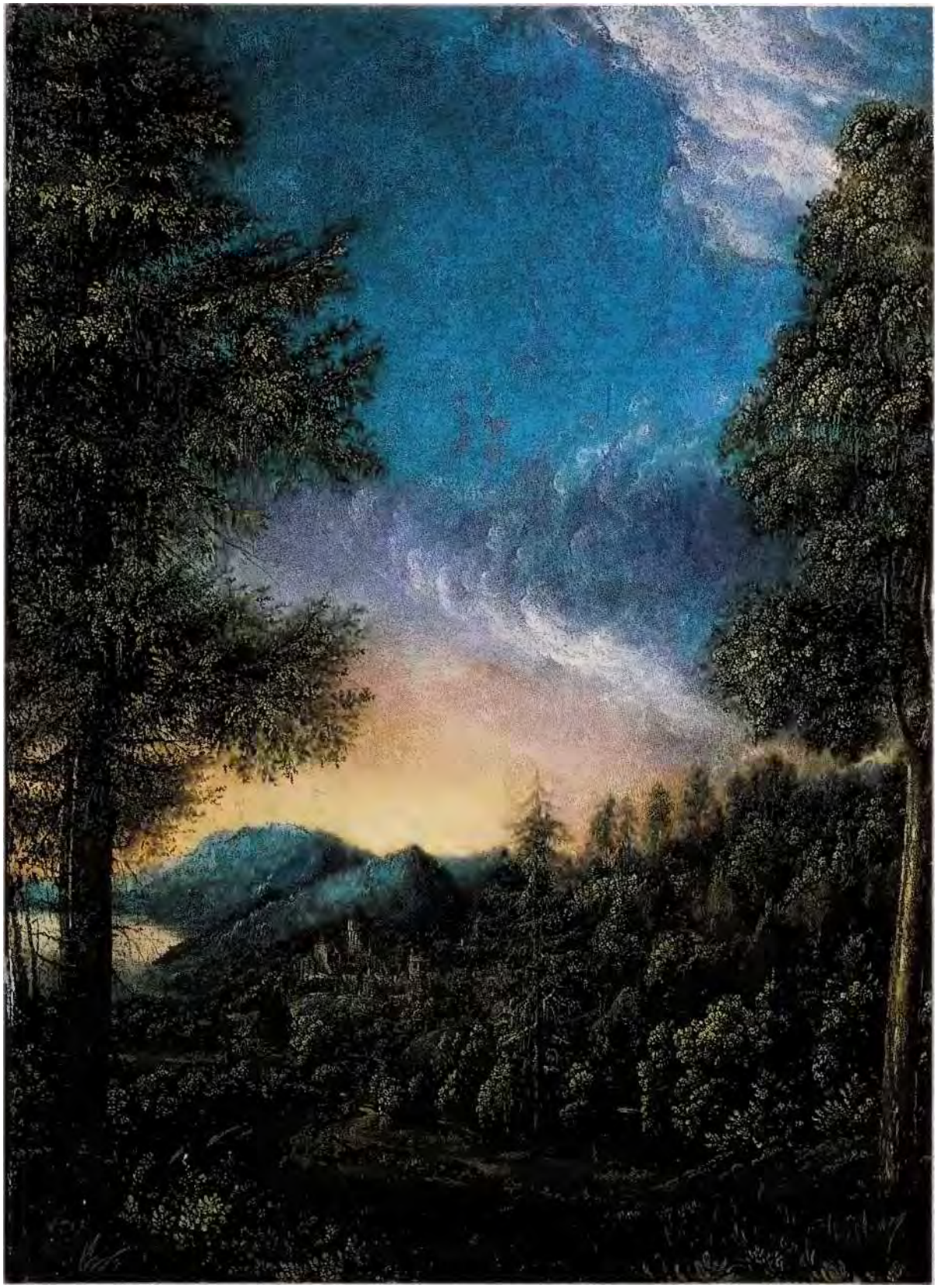
Như vậy, tác phẩm của Grünewald một lần nữa nhắc nhở ta rằng một họa sĩ có thể thật sự rất nổi tiếng mà không cần phải 'cấp tiến', vì sự vĩ đại của nghệ thuật không cốt ở những khám phá mới. Grünewald chỉ tỏ ra thông thạo những phát kiến này khi nào chúng giúp ông diễn tả những điều ông muốn truyền đạt. Và y như ông đã dùng bút vẽ để miêu tả xác chết đau khổ của Đức Kitô, ông lại dùng nó ở một mảng tranh khác để kể lại sự biến hình đổi dạng của thân xác ấy, trong ngày Phục Sinh, thành một cuộc thần hiện rực rỡ ánh thiên đàng (H.222). Khó lòng mô tả bức tranh này, vì, một lần nữa, có quá nhiều điều tùy thuộc vào màu sắc của nó. Dường như Đức Kitô vừa mới bay lên từ mộ phần, để lại một luồng sáng chói chan - tấm khăn liệm trước đây quấn xác Ngài phản chiếu những tia màu của hào quang. Có một tương quan sâu sắc giữa Đức Kitô vượt lên. Ngài như dừng lại trên hiện trường, và bộ điệu yếu đuối của những người lính trên mặt đất, những kẻ bị quáng mắt và kinh hoàng vì cuộc thần hiện chói chan bất ngờ này. Ta cảm thấy mức độ dữ dội của cơn hoảng hốt trong tư thế họ vặn mình. Vì ta không thể biết rõ khoảng cách giữa tiền và hậu cảnh, hai người lính phía sau trông như những con rối đổ xuống, và hình dáng méo mó của chúng chỉ có tác dụng tăng thêm vẻ điềm tĩnh oai nghiêm của thân xác Đức Kitô được biến đổi.

222. GRÜNEWALD: *Chúa phục sinh*. Tranh cung thánh ở Isenheim. Có lẽ hoàn thành năm 1515. Colmar, Bảo Tàng Viện

Người Đức nổi tiếng thứ ba thuộc thế hệ Dürer, Lucas Cranach (1472-1533) đã khởi đầu sự nghiệp như một họa sĩ có tương lai đầy hứa hẹn. Khi còn trẻ ông đã sống vài năm ở miền nam

nước Đức và Áo. Vào lúc Giorgione, người đến từ những chân núi phía nam dãy Alps, khám phá vẻ đẹp của núi non (tr.250, H.206), chàng nghệ sĩ trẻ này bị cuốn hút bởi những chân núi miền bắc với những khu rừng cổ và những lối đi thơ mộng giữa các hàng cây. Trong một bức họa đề năm 1504-năm Dürer cho ra mắt những bản khắc của ông (các H.219, 220) - Cranach diễn tả Thánh Gia trên đường sang Ai Cập (H.223). Các ngài nghỉ chân bên dòng suối trong một vùng rừng núi. Đó là một nơi quyến rũ trong hoang địa với cây cối rậm rạp và cảnh quan thoáng đãng xuôi xuống một thung lũng xanh tươi. Từng đám thiên thần nhỏ đã tụ lại quanh Đức Trinh Nữ; một vị dâng Chúa Hài Nhi những trái nhỏ mọng nước, vị khác đang hứng nước suối bằng một vỏ sò trong khi các vị khác đã ổn định chỗ ngồi để giải trí cho những người tị nạn nhọc mệt bằng một cuộc hòa nhạc với sáo và ống tiêu. Sáng tạo đầy thi vị này đã giữ lại được một điều chi đó của cái tinh thần nghệ thuật rất nên thơ của Lochner (tr.205, H.177).

223. CRANACH: *Nghỉ chân trên đường sang Ai Cập*. 1504. Berlin. Bảo Tàng Quốc Gia, Phòng Trưng Bày Hội Họa



224. ALTDORFER: *Phong cảnh*. Khoảng 1532. Munich, Bảo Tàng Mỹ Thuật ngày trước

Trong những năm về sau, Cranach trở thành một họa sĩ cung đình với một phong cách bóng bảy và thời thượng ở Saxony. Danh tiếng của ông chủ yếu là do tình bằng hữu với Martin Luther. Nhưng dường như thời gian cư trú vắn vỏi của ông trong miền Danube cũng đủ để mở

mắt những cư dân sống gần rặng Alps trước vẻ đẹp thiên nhiên quanh họ. Họa sĩ Albrecht Altdorfer, ở Rastibon (1480?-1538), đã đi lên rừng núi để nghiêu cứu hình dáng những tảng đá và những cây thông bị thời tiết dập vùi. Nhiều bức vẽ màu nước và tranh khắc bằng a-xít, và ít là một trong những bức tranh sơn dầu của ông (H.224), chẳng hề kể truyện và không hề có bóng người. Đây là một thay đổi hết sức quan trọng. Ngay cả người Hy Lạp với tất cả lòng yêu chuộng thiên nhiên cùng chỉ vẽ phong cảnh làm nền cho những sinh hoạt nơi thôn dã (tr.79, H.71). Ở thời Trung Cổ, hầu như người ta không thể tưởng tượng được một bức tranh không có chủ đề rõ ràng, dù thiêng hay tục. Chỉ khi tài nghệ của nhà họa sĩ bắt đầu làm công chúng chú ý, ông mới có thể bán một bức tranh không hề phục vụ một mục đích nào ngoài việc ghi lại niềm vui của ông trước một mảng thiên nhiên đẹp đẽ.

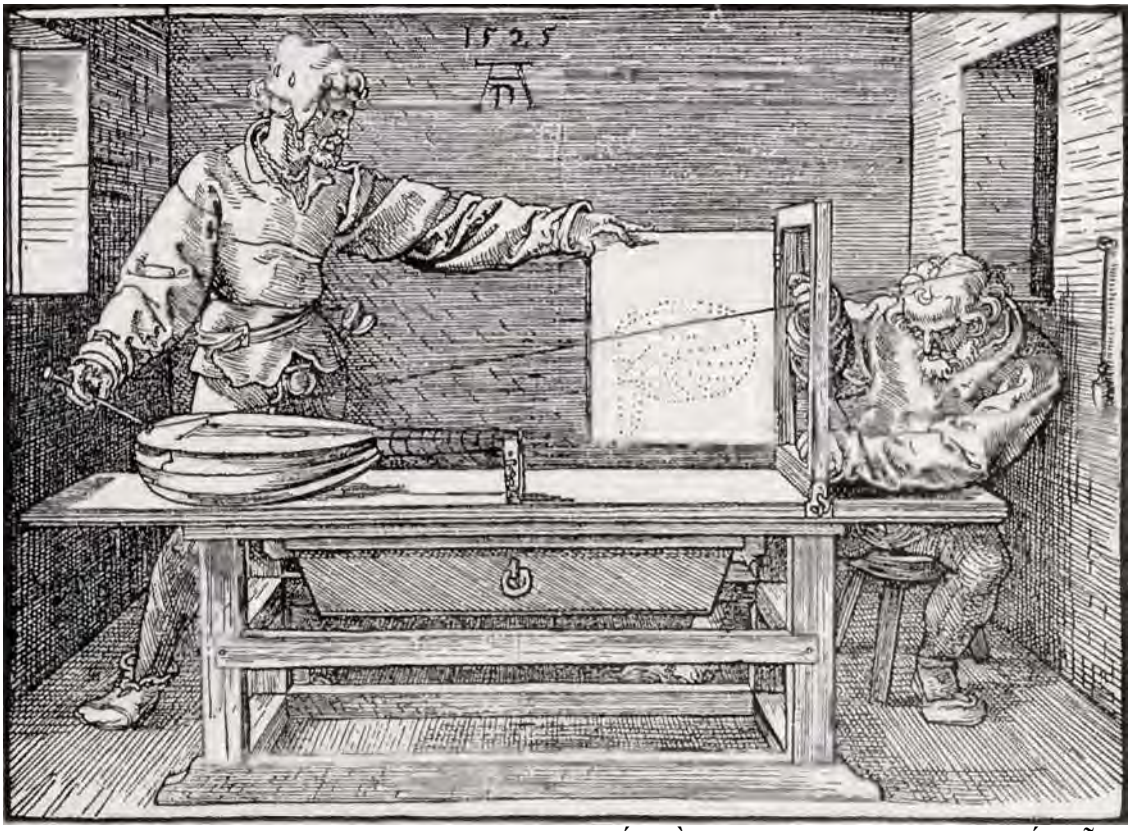
Hà Lan, trong những thập niên đầu tiên rất quan trọng này của thế kỷ mười sáu, đã không sản sinh nhiều tài năng trổi vượt như trong suốt thế kỷ mười lăm, khi những bậc thầy như Jan van Eyck (tr.176), Rogier van der Weyden (tr. 209) và Hugo van der Goes (tr.210) nổi tiếng khắp Âu Châu. Các nghệ sĩ này, những kẻ cố gắng hấp thụ cái Học Thuật Mới như Dürer đã làm ở Đức, ít là cũng cảm thấy bị giằng xé giữa lòng trung thành đối với những phương pháp cũ và tình yêu đối với cái mới. H.225 là một thí dụ điển hình cho họa sĩ Jan Gossaert, được gọi là Mabuse (1478?-1532). Theo truyền tụng, Thánh Luke Trứ Giả Phúc Âm là một họa sĩ chuyên nghiệp, và do đó ở đây tác giả mô tả ngài đang vẽ chân dung Đức Trinh Nữ và Con Trẻ của người. Cái cách Mabuse trình bày các nhân vật này hoàn toàn phù hợp các truyền thống của Jan van Eyck, nhưng bối cảnh lại hoàn toàn khác. Dường như Mabuse muốn khoe khoang rằng ông hiểu biết thành tựu của người Italia, có tài sử dụng phép phối cảnh, quen thuộc với thuật kiến trúc cổ điển, và nắm vững kỹ thuật sáng tối. Kết quả là một bức tranh hết sức quyến rũ nhưng thiếu mất vẻ hài hòa giản đơn nơi những kiểu mẫu của cả người Italia lẫn của miền bắc. Người ta tự hỏi rằng để vẽ Đức Mẹ tại sao Thánh Luke không tìm một nơi thích hợp hơn mảnh sân cung đình đầy vẻ phô trương và trống trải này.

225. MABUSE: *Thánh Luke đang vẽ chân dung Đức Mẹ*. Khoảng 1515. Prague. Phòng Trưng Bày Nghệ Thuật Quốc Gia

226-227. BOSCH: *Thiên Đàng và Hỏa Ngục*. Hai cánh của một bức tranh ba tấm. Khoảng 1510. Madrid, Prado

Bởi thế xảy ra là họa sĩ nổi tiếng nhất Hà Lan thời ấy lại không ở trong số những kẻ tôn thờ Phong Cách Mới, nhưng thuộc về số những kẻ, giống như Grünewald ở Đức, từ chối đi theo trào lưu hiện đại của miền nam. Tại Hertogenbosch, một thị trấn của Hà Lan, có một họa sĩ như thế, kẻ được gọi là Hieronymus Bosch. Người ta biết rất ít về ông, và không hề biết ông được bao nhiêu tuổi khi qua đời vào năm 1516, nhưng chắc chắn ông đã hoạt động trong một thời gian lâu dài từ lúc trở thành một bậc thầy độc lập vào năm 1488. Cũng như Grünewald, Bosch

chứng tỏ rằng các truyền thống và thành tựu hội họa, từng được phát triển để diễn tả thực tại một cách thuyết phục nhất, có thể được thu dụng để cho ta một hình ảnh cũng chính xác không kém về những điều chưa mắt phàm nào được thấy. Ông trở nên nổi tiếng vì những bức tranh khủng khiếp nói về sức mạnh của cái ác. Có lẽ chẳng phải ngẫu nhiên khi Philip II, ông vua ưu sầu nước Tây Ban Nha về cuối thế kỷ ấy, đã đặc biệt ưa thích nhà họa sĩ này, kẻ hết sức quan tâm đến thói gian ác của con người. Các H.226-227 là hai cánh của một trong những bức tranh ba tấm của Bosh mà nhà vua đã mua và do đó vẫn còn ở Tây Ban Nha. Ở cánh bên trái ta thấy sự dữ đang xâm nhập thế giới. Cảnh tạo dựng Eva được tiếp nối bằng cảnh cám dỗ Adam và cả hai bị đuổi ra khỏi Địa Đàng, trong khi trên bầu trời ta nhìn thấy sự sa ngã của các thiên thần nổi loạn, những kẻ bị ném khỏi Thiên Đàng như một đàn sâu bọ ghê tởm. Trên cánh khác là cảnh Hỏa Ngục với kinh hoàng chồng chất kinh hoàng. Những ngọn lửa và những nỗi thống khổ và đủ thứ thần dữ, nửa thú, nửa người hay nửa máy, đang quấy nhiễu và trừng phạt những linh hồn tội lỗi khốn khổ đời đời kiếp kiếp. Lần đầu và có lẽ là lần duy nhất, một họa sĩ đã thành công trong việc tạo một dáng vẻ cụ thể và hữu hình cho những nỗi sợ hãi từng ám ảnh tâm trí nhân loại suốt thời Trung Cổ. Đó là một thành tựu có lẽ chỉ có thể xảy ra vào đúng thời điểm ấy, khi các quan niệm xưa cũ vẫn còn mạnh mẽ trong lúc cái tinh thần mới mẽ cung cấp cho nhà họa sĩ các phương tiện để diễn tả điều anh ta cảm nhận. Có lẽ Hieronymus đủ tư cách để đặt vào một trong những bức tranh hỏa ngục của ông hàng chữ mà Jan van Eyck đã viết trên cảnh đính hôn êm đềm của Arnolfini: ‘Tôi có mặt ở đây’.



228. *Nhà họa sĩ nghiên cứu định luật vẽ thâu ngắn bằng khung và dây*. Tranh khắc gỗ do DÜRER trong sách giáo khoa của ông về luật phối cảnh và tỷ lệ, ấn bản năm 1525

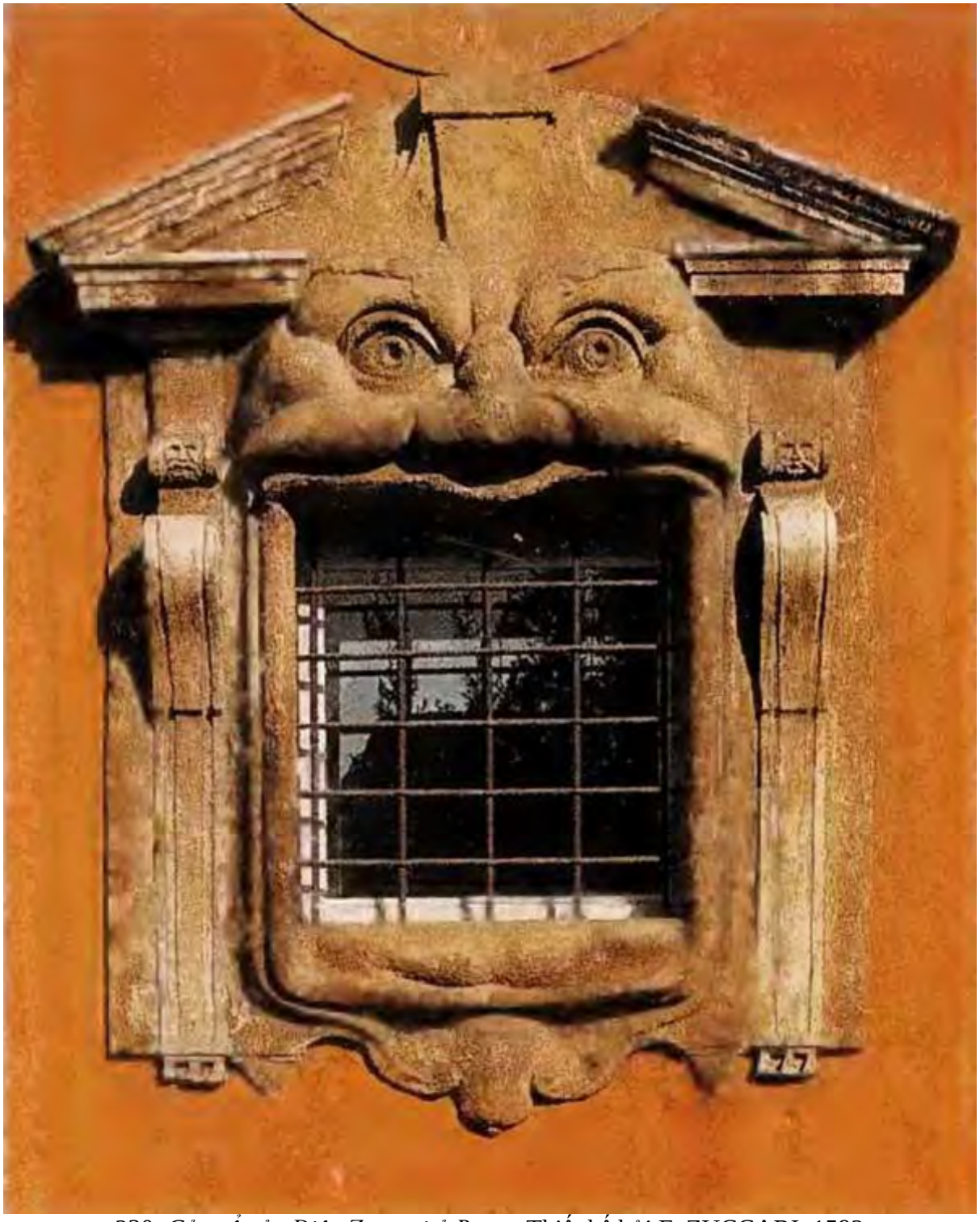
18. Cuộc khủng hoảng nghệ thuật
Âu Châu, hậu bán thế kỷ mười sáu

226. Một biệt thự thế kỷ mười chín ở Italia: *Villa Rotonda gần Vicenza*. Thiết kế bởi PALLADIO. 1550

Khoảng những năm 1520, mọi kẻ hâm mộ nghệ thuật ở khắp các thành thị Italia dường như đều đồng ý rằng hội họa đã đạt tới đỉnh cao của sự hoàn hảo. Những con người như Michelangelo, Raphael, Titian và Leonardo đã thật sự hoàn thành mọi điều các thế hệ đi trước từng nỗ lực mong đạt tới. Kỹ thuật phác họa như chẳng có gì quá khó khăn đối với họ, và chẳng một chủ đề nào là quá phức tạp. Họ đã cho thấy phải làm sao để kết hợp cái đẹp và sự hài hòa một cách chính xác, và thậm chí đã qua mặt-người ta nói thế-cả những bức tượng nổi danh nhất của Hy Lạp và La Mã cổ đại. Với một cậu bé muốn ngày kia trở thành họa sĩ lớn, nhận xét tổng quát này có lẽ không hoàn toàn dễ nghe. Bất kể cậu ngưỡng mộ những tuyệt tác của các bậc thầy hiện vẫn còn sống này nhiều tới mức nào, chắc chắn cậu phải tự hỏi phải chăng thật sự không còn gì để làm vì mọi điều nghệ thuật có thể làm đều đã được thực hiện. Vài kẻ như coi ý tưởng này là tất nhiên, và cật lực học hỏi những điều Michelangelo đã học, mô phỏng cái phong cách của ông như điều tốt đẹp nhất họ có thể tìm thấy. Michelangelo thích vẽ các nhân vật khỏa thân ở những tư thế phức tạp-tốt, nếu đó là điều đúng nên làm-họ sẽ sao chép chúng và đưa vào tranh của mình bất kể chúng có thích hợp hay không. Cái kết quả đôi khi hơi khôi hài - những họa cảnh từ Kinh Thánh như chen chúc các vận động viên trẻ đang tập sự. Các nhà phê bình sau này, khi thấy rằng các họa sĩ trẻ này đã đi sai đường chỉ vì họ bắt chước cái cách thức chứ không phải tinh thần của các tác phẩm của Michelangelo, đã gọi cái thời kỳ thiên hạ đua nhau sao chép như thế là thời kỳ của chủ nghĩa Kiểu Cách (Mannerism). Nhưng không phải mọi nghệ sĩ trẻ thời đó đều khờ khạo đến độ tin rằng tất cả những gì người ta đòi hỏi nơi nghệ thuật chỉ là một bộ sưu tập những hình tượng khỏa thân trong những tư thế gay go. Nhiều kẻ thực sự thắc mắc liệu có khi nào nghệ thuật đi đến một điểm dừng, và phải chăng cuối cùng chẳng thể nào vượt qua những bậc thầy lừng danh của thế hệ đi trước trong cách xử lý nhân dạng hoặc ở những mặt khác. Vài kẻ muốn vượt họ trong lãnh vực sáng tạo. Họ muốn vẽ những

bức tranh đầy ý nghĩa và sự khôn ngoan-một sự khôn ngoan phải thật sự khó hiểu, trừ ra đối với những học giả uyên bác nhất. Tác phẩm của họ gần giống những câu đố bằng tranh chỉ có thể được giải đáp bởi những kẻ thông thạo những thứ mà các học giả thời đó tin là ý nghĩa thực sự của loại chữ tượng hình Ai Cập và của văn chương cổ đã gần như bị quên lãng. Những kẻ khác, một lần nữa, lại muốn lôi kéo sự chú ý bằng cách làm cho tác phẩm của mình trở nên ít tự nhiên, ít rõ ràng, ít đơn giản và ít hài hòa hơn tác phẩm của các bậc thầy nổi tiếng. Các tác phẩm này theo họ thật sự hoàn hảo. Nhưng sự hoàn hảo, họ lý luận, không mãi mãi thú vị. Một khi bạn đã quen thuộc với nó, nó hết kích thích bạn. Chúng ta luôn tìm kiếm những điều giật gân, bất ngờ và chưa từng có. Dĩ nhiên có gì đó hơi thiếu lành mạnh khi các nghệ sĩ trẻ cứ bị ám ảnh về việc phải qua mặt các bậc thầy cổ điển - điều này khiến những kẻ trồi vượt nhất trong bọn họ dấn mình vào những thử nghiệm kỳ dị và rắc rối. Nhưng một mặt, những nỗ lực cuồng nhiệt để được hoàn thiện hơn này lại chính là sự ngưỡng mộ cao nhất họ dành cho những bậc thầy đi trước. Phải chăng Leonardo đã chẳng nói: 'Học trò không hơn thầy là học trò tồi'? Ở một chừng mực nào đó, chính các nghệ sĩ 'cổ điển' đã bắt đầu và khuyến khích những thí nghiệm mới lạ. Danh tiếng và uy tín đã cho phép họ thử nghiệm những hiệu quả tân kỳ và không chính thống trong cách bố cục hay dùng màu, và tìm kiếm những khả năng mới của nghệ thuật. Đặc biệt Michelangelo thỉnh thoảng đã tỏ ra hoàn toàn bất chấp mọi lẽ thường-nhất là trong ngành kiến trúc, đôi khi ông gạt bỏ những định luật bất khả xâm phạm của truyền thống cổ điển để làm theo cảm xúc riêng tư và ý thích bất ngờ của mình. Chính ông là người đã tập cho công chúng thói quen ngưỡng mộ 'tính ngẫu hứng' và những 'phát minh' của một họa sĩ, và là người đã nêu bật tấm gương một thiên tài không hài lòng với sự hoàn hảo vô song nơi những tuyệt tác mình đã thực hiện, nhưng liên tục tìm kiếm những phương pháp và cách thể hiện mới.

Không có gì lạ khi các họa sĩ trẻ coi đây là một sự cho phép để họ kích động quần chúng bằng những phát kiến 'đầy sáng tạo' của mình. Nỗ lực của họ đem lại một vài kiểu trang trí thú vị. Cái cửa sổ dạng mặt người (H.230), thiết kế bởi F. Zuccari, kiến trúc sư kiêm họa sĩ (1543?-1609), cho ta một ý tưởng rõ ràng về thứ ngẫu hứng này.



230. *Cửa sổ của Điện Zuccari ở Rome*. Thiết kế bởi F. ZUCCARI. 1592

Các nhà kiến trúc khác còn khao khát được phô trương hơn nữa những kiến thức sâu rộng của mình về các tác giả cổ điển, và về mặt hiểu biết này, họ thật sự trổi vượt hơn các bậc thầy thuộc thế hệ Bramante. Danh tiếng nhất và uyên bác nhất trong số này là kiến trúc sư Andrea Palladio (1518-80). H.229 là ngôi biệt thự tròn (Villa Rotonda) nổi tiếng của ông gần Vicenza, về mặt nào đó, nó cũng là một sự 'ngẫu hứng', vì nó có bốn phía giống nhau, mỗi phía có một cổng lớn theo dạng mặt tiền đền thờ, tụm lại quanh một đại sảnh trung tâm làm ta nhớ tới Đền Bách Thần của La Mã (tr.81, H.74). Bất kể kết hợp này đẹp tới đâu, hầu như chẳng ai thích sống

trong một tòa nhà như thế. Cái mới lạ và hiệu quả của nó đã gây trở ngại cho mục đích thông thường của thuật kiến trúc.

Một nghệ sĩ tiêu biểu cho thời kỳ này là Benvenuto Cellini (1500-71), điêu khắc gia kiêm thợ kim hoàn người thành Florence. Cellini đã kể truyện đời mình trong một quyển sách nổi tiếng. Sách này cho ta một bức tranh sinh động và đầy màu sắc về thời đại của ông. Ông có tính khoác lác, nhẫn tâm và tự phụ, nhưng khó mà giận ông được vì ông thuật lại những cuộc mạo hiểm của mình và khai thác những điều thú vị đến độ bạn tưởng như đang đọc tiểu thuyết của Dumas. Với tính phù phiếm, kiêu căng và hiếu động đã khiến ông trôi dạt, từ đô thị nay sang đô thị khác, từ triều đình này tới cung đình kia, gặt hái đủ thứ bất hòa và những vòng nguyệt quế, Cellini là một sản phẩm thật sự của thời đại mình. Đối với ông, là một nghệ sĩ có nghĩa không còn là một chủ nhân khả kính và trịnh trọng của một xưởng họa, mà là một 'nghệ nhân điêu luyện' với những ân huệ mà các ông hoàng và hồng y giáo chủ giành giật nhau mới có được. Một trong số ít ỏi những tác phẩm của ông còn tồn tại đến nay là một bình đựng muối bằng vàng thực hiện cho vua nước Pháp vào năm 1543 (H.231). Cellini kể lại chuyện này thật tỉ mỉ. Ta biết hai học giả lừng danh đã bị ông làm bẽ mặt ra sao vì dám đề nghị với ông một chủ đề, và ông đã làm một bản mẫu bằng sáp như thế nào do chính ông nghĩ ra, miêu tả Đất và Biển. Để cho thấy Đất và Biển ngấm vào nhau, ông để chân của các nhân vật đan vào nhau. 'Biển, dưới hình người đàn ông, nắm giữ một con tàu được chế tác tinh xảo có thể đựng khá nhiều muối, phía dưới tôi đặt bốn con ngựa biển và cho nhân vật này cầm một cái đinh ba. Trái đất là hình người phụ nữ đẹp mà tôi cố làm cho duyên dáng hết mức. Bên cạnh nàng tôi đặt một đền thờ trần thiết rực rỡ để đựng tiêu.' Nhưng toàn bộ việc sáng tạo tinh tế này không thú vị bằng truyện Cellini khi di chuyển số vàng nhận từ bảo khố của Nhà Vua, đã bị bốn tên cướp tấn công, và một mình ông đã đánh cho cả bọn chạy dài. Với vài người trong chúng ta, vẻ thanh nhã mịn màng nơi các nhân vật của Cellini có thể hơi quá cầu kỳ và giả tạo. Nhưng có lẽ cũng là điều an ủi khi thấy rằng bù đắp vào vẻ yếu ớt của chúng, bậc thầy đây là một trang nam nhi đầy dũng mãnh.

231. CELLINI: *Bình đựng muối bằng vàng chạm trổ và men sứ trên đế gỗ mun*. Thực hiện cho Vua Francis 1 của nước Pháp năm 1543, Vienna, Bảo Tàng Lịch Sử Nghệ Thuật

232. PARMIGIANINO: *Đức Mẹ cổ dài*. Khởi sự năm 1532, bỏ dở khi họa sĩ qua đời năm 1540. Florence, Điện Pitti

Thái độ của Cellini là tiêu biểu cho những cố gắng sôi nổi và không ngơi của thời đại ông nhằm sáng tạo một điều gì đó thú vị hơn và mới lạ hơn những thế hệ đi trước đã làm. Ta tìm thấy cái tinh thần tương tự nơi tác phẩm của Parmigianino (1503-40), một trong các môn đệ của Correggio. Tôi có thể thấy rõ ràng vài người hẳn sẽ lấy làm chướng mắt vì bức Madonna của ông (H.232), một chủ đề thánh được xử lý thật kiểu cách và tinh tế. Nơi nó không có chút gì là thoải mái và đơn giản như ta thường thấy ở những bức họa cùng chủ đề của Raphael. Bức tranh có tên 'Madonna cổ dài', vì nhà họa sĩ, sốt sắng muốn làm cho Đức Trinh Nữ thật duyên dáng và tao nhã, đã vẽ cho ngài cái cổ như cổ thiên nga. Ông đã kéo căng và nới dài các phần thân thể con người một cách bất thường. Bàn tay Đức Trinh Nữ có ngón dài mảnh mai, cái chân dài của vị thiên thần ở tiền cảnh, vị tiên tri gầy gò, hốc hác với cuộn sách bằng da - ta nhìn tất cả như qua một tấm gương làm biến dạng. Thế mà ta không thể nghĩ rằng nhà nghệ sĩ đã đạt tới hiệu quả này vì dốt nát hay thờ ơ. Ông đã cẩn trọng cho ta thấy ràng ông thích những hình dạng được kéo dài bất thường như vậy, vì, để hiệu quả chắc chắn gấp đôi, ông đã đặt ở hậu cảnh một cây trụ cao với hình thù kỳ lạ và kích thước khác thường không kém. Còn cách bố cục của bức họa, ông cũng tỏ ra không tin vào những kiểu phối hợp thông thường. Thay vì phân bố các nhân vật thành từng đôi đều nhau ở hai bên Đức Bà, ông dồn cả đám thiên thần chen chúc vào một góc chật chội, và để góc bên kia thoáng rộng cho rõ hình dáng cao ráo của vị tiên tri, người có kích thước bị rút nhỏ theo khoảng cách đến độ hầu như không với tới đầu gối Đức Bà. Nếu đây là một sự điên rồ thì rõ ràng nó là sự điên rồ có phương pháp. Nhà họa sĩ không muốn theo cái chính thống. Ông muốn chứng tỏ rằng cái giải pháp cổ điển cho sự hài hòa hoàn hảo không phải là giải pháp duy nhất, rằng vẻ giản đơn tự nhiên là một cách để đạt tới cái đẹp, nhưng cũng có những phương pháp ít trực tiếp hơn để đạt được những hiệu quả lý thú dành cho những kẻ sành sỏi nghệ thuật. Dù thích hay không thích con đường ông chọn, ta phải công nhận rằng ông rất kiên định. Thật ra, Parmigianino và tất cả các nghệ sĩ cùng thời, những kẻ chủ tâm tìm tòi sáng tạo một điều chi đó mới lạ dầu phải hy sinh cái đẹp 'tự nhiên' các bậc thầy vĩ đại đã gầy dựng, có lẽ là những nghệ sĩ 'hiện đại' đầu tiên. Thật sự rồi ta sẽ thấy rằng cái mà ngày nay được gọi là nghệ thuật 'hiện đại' có lẽ đã cắm rễ sâu nơi một thôi thúc tương tự muốn tránh những điều hiển nhiên và đạt những hiệu quả khác với cái đẹp tự nhiên theo lẽ thường.

233. GIOVANNI DA BOLOGNA: *Mercury*. Tượng đồng thực hiện năm 1567. Florence, Bảo Tàng Quốc Gia Bargello

Những họa sĩ khác của thời đại kỳ lạ này, ở dưới bóng che của những người khổng lồ trong nghệ thuật, vẫn hy vọng vượt qua họ bằng những tiêu chuẩn thông thường về tài năng và sự điêu luyện. Có thể ta không đồng ý về mọi điều họ đã làm, nhưng ở đây ta buộc phải chấp nhận rằng một vài nỗ lực cũng khá làm bất ngờ. Một ví dụ tiêu biểu là bức tượng thần Mercury, sứ giả của các thần linh, thực hiện bởi điêu khắc gia người Flanders, Jean de Boulogne (1529-1608), kẻ được người Italia gọi là Giovanni của Boulogne (H.233). Ông tự đặt cho mình một công việc khó khăn - một bức tượng vượt qua cái trọng lượng của vật chất bất động và cho cảm giác về sự bay lướt trong không gian. Và ở một mức độ nào đó ông đã thành công. Chàng Mercury lừng danh của ông chỉ chạm đất bằng đầu ngón chân - đúng hơn, không phải chạm đất mà là chạm vào luồng gió từ cửa miệng một chiếc mặt nạ tượng trưng cho cơn gió Nam. Toàn bộ bức tượng được cân bằng cẩn trọng đến độ nó như lơ lửng trong không gian, và lướt đi với tốc độ và sự duyên dáng. Có lẽ một điêu khắc gia cổ điển, hoặc ngay cả Michelangelo, sẽ cảm thấy một hiệu quả như thế là không thích hợp với một bức tượng vốn thường nhắc nhớ đến khối vật liệu nặng nề mà từ đó người ta đã tạo ra nó. Nhưng Giovanni da Bologna, chẳng kém gì Parmigianino, cũng muốn phủ nhận những nguyên tắc lâu đời này và cho thấy người ta có thể đạt được những hiệu quả bất ngờ nào.

Có lẽ người nổi tiếng nhất trong số những bậc thầy nổi tiếng này của hậu bán thế kỷ mười sáu đã sống ở Venice. Tên ông là Jacopo Robusti, biệt danh là Tintoretto (1518-94). Ông cũng chán cái vẻ đẹp đơn giản nơi hình thức và màu sắc mà Titian đã giới thiệu với người thành Venice. Nhưng sự bất mãn của ông còn vượt cái ước ao sáng tạo điều mới lạ. Ông như cảm thấy rằng, dầu có là họa sĩ của cái đẹp, tài năng khôn sánh tới đâu, tác phẩm của Titian thường chỉ làm vui mắt hơn là xúc động, rằng chúng không đủ sức khơi gợi cho những câu truyện Kinh Thánh hay tích truyện thánh trở nên sinh động trước mắt ta. Bất kể ông đúng hay sai trong quan điểm này, chắc chắn Tintoretto đã quyết định, bằng mọi giá, kể lại những câu truyện đó theo một lối khác để làm người xem cảm thấy cái kịch tình căng thẳng và xúc động của những biến cố ông trình bày. H.235 cho thấy ông đã thực sự thành công trong nỗ lực làm cho tác phẩm của mình mới lạ và cuốn hút. Thoạt nhìn, bức họa này như lộn xộn và làm rối mắt. Thay vì sắp đặt rõ ràng các nhân vật chính trên mặt bằng của bức tranh, như Raphael đã làm, ta nhìn vào những độ sâu của một mái vòm xa lạ. Có một người đàn ông cao lớn với vòng hào quang trên đầu đứng bên góc trái, đang đưa tay lên như muốn ngăn lại điều chi đó đang xảy ra - và nếu nhìn theo hướng tay của ông, ta thấy ông quan tâm tới việc đang tiến hành trên cao ngay dưới mái vòm ở phía bên kia. Có hai người đàn ông sắp sửa đưa một tử thi xuống khỏi huyệt mộ - họ đã nhấc ra cái nắp đậy - và một người thứ ba đội khăn đống đang giúp họ, trong khi một nhà quý tộc ở phía sau cầm đuốc cố đọc hàng chữ khắc trên ngôi mộ khác. Những người này hiển nhiên đang đánh cướp một hầm mộ - một xác chết được đặt nằm thẳng trên tấm thảm với lối vẽ thâu ngắn kỳ lạ, trong lúc một ông già trang nghiêm trong bộ y phục rực rỡ quỳ bên cạnh và nhìn vào nó. Bên góc phải có một nhóm đàn ông và phụ nữ với điệu bộ kinh ngạc đang nhìn vào vị thánh - vì chắc chắn nhân vật với vầng hào quang phải là một vị thánh. Nếu nhìn kỹ hơn, ta thấy ngài có mang một quyển sách - đó là Thánh Mark Trứ Giả Phúc Âm, bổn mạng thành Venice. Vậy điều gì đang xảy ra? Bức tranh kể truyện hài cốt của Thánh Mark được mang từ Alexandria (đô thị của dân Hồi giáo 'vô đạo') về Venice, nơi người ta xây một điện thờ nổi tiếng trong Giáo Đường Thánh Mark để lưu giữ thánh tích ấy. Chuyện kể Thánh Mark là giám mục Thành Alexandria và đã được an táng ở một trong những hầm mộ tại đó. Khi đám người thành Venice đã đột nhập vào hầm mộ với mục đích đạo đức là tìm kiếm thi hài vị thánh, họ không biết trong vô số huyệt mộ ở đó cái nào có chứa thánh tích quý giá ấy. Nhưng khi họ tìm đúng đối tượng, Thánh Mark bất ngờ hiện ra và tiết lộ về di hài của mình. Tintoretto chọn chính cái khoảnh khắc này. Vị thánh ra lệnh cho mọi người thôi lục soát các ngôi mộ. Xác ngài đã

được tìm thấy. Nó nằm dưới chân ngài, tắm trong ánh sáng, và sự hiện diện của nó đã làm cho phép lạ xảy ra. Người đàn ông đang vặn vẹo mình mẩy ở bên phải được giải thoát khỏi một tà thần đã sở hữu anh ta, thần dữ ấy ra khỏi miệng anh ta như một luồng khói. Nhà quý tộc đang quỳ gối với thái độ biết ơn và tôn kính là người dâng cúng bức tranh, một thành viên của hội phước thiện. Chắc chắn toàn bộ bức họa đã làm người đương thời kinh ngạc vì vẻ khác thường của nó. Họ có thể hơi bị choáng vì sự đối chọi giữa sáng và tối, giữa gần và xa, vì những cử chỉ và chuyển động thiếu hài hòa. Nhưng hẳn là họ sớm hiểu ra rằng với những phương pháp bình thường hơn, Tintoretto không thể tạo được cái ấn tượng về một bí mật lớn lao đang được mở ra trước mắt họ. Để đạt mục đích này, thậm chí Tintoretto phải hy sinh vẻ đẹp dịu dàng của màu sắc từng là thành quả đáng tự hào nhất của trường phái hội họa Venice, của Giorgione và Titian. Bức họa ông vẽ Thánh George chiến đấu với con rồng, ở London (H.234), cho thấy cái ánh sáng kỳ dị và những sắc màu liên tục thay đổi đã làm tăng cái cảm giác khẩn trương và hồi hộp như thế nào. Ta cảm thấy vở kịch vừa lên tới cao trào của nó. Nàng công chúa như đang chạy ùa ra khỏi góc phải bức tranh về phía chúng ta trong lúc vị anh hùng, ngược với mọi nguyên tắc, được đưa sâu vào hậu cảnh.

234. TTNTORETTO: *Thánh George và con rồng*. Vẽ khoảng 1560, London, Phòng Trưng Bày Nghệ Thuật Quốc Gia

235. TINTORETTO: *Tìm thấy di hài Thánh Mark.* Vẽ khoảng 1562. Milan, Brera

Vasari, người Thành Florence, nhà viết tiểu sử kiêm phê bình gia nổi tiếng thời ấy, đã viết về Tintoretto rằng ‘nếu đừng lìa bỏ cái lối đi cũ mòn và theo cái phong cách của người đi trước, Tintoretto có lẽ đã trở thành một trong những họa sĩ danh tiếng nhất của Venice’. Vasari nghĩ rằng tác phẩm của Tintoretto bị hỏng vì cẩu thả và vì cái sở thích kỳ dị. Ông bị lúng túng vì Tintoretto để cho tác phẩm của mình thiếu vẻ ‘hoàn thành’, ông nói: ‘Phác thảo của Tintoretto sơ sài đến nỗi các nét bút chì chỉ biểu lộ sức mạnh hơn là sự tính toán, và như được vẽ một cách hú họa.’ Đó là lời trách móc mà từ đó trở đi người ta thường nhằm vào các họa sĩ tân thời. Có lẽ điều này không đáng ngạc nhiên lắm, vì các nhà canh tân nổi tiếng này luôn tập trung vào những điều cốt lõi và không hề quan tâm tới những hoàn thiện về mặt kỹ thuật theo nghĩa thông thường. Trong những thời như của Tintoretto, trình độ điêu luyện về kỹ thuật trở thành một tiêu chuẩn giá trị đến nỗi bất cứ ai có năng khiếu thủ công cũng có thể biết vài ngón nhà nghề. Một người như Tintoretto muốn cho thấy sự vật dưới ánh sáng mới, muốn thử nghiệm những phương pháp mới để diễn đạt những truyền tụng và huyền thoại ngày xưa. Ông coi bức

tranh của mình là hoàn thành khi đã truyền đạt được hình ảnh câu truyện theo cách nhìn của mình, ông không lưu tâm đến sự hoàn hảo mượt mà cẩn trọng, vì nó không phục vụ cho mục đích của ông mà ngược lại có thể đánh lạc hướng sự tập trung vào những biến cố đầy kịch tính của bức tranh. Nên ông ngừng ở đó, và để người xem ngẫm nghĩ.

Không ai trong thế kỷ mười sáu đã đưa những phương pháp này đi xa hơn một họa sĩ ở đảo Crete, Hy Lạp, kẻ có cái tên kỳ lạ Domenico Theotocopoulos (1541?-1614), được gọi vắn tắt là 'người Hy Lạp' (El Greco). Ông đã đến Venice từ một miền đất xa xôi chưa từng phát triển một loại hình nghệ thuật mới nào kể từ thời Trung Cổ. Nơi quê nhà, hẳn ông thường nhìn thấy hình ảnh các thánh theo phong cách Byzantium cổ xưa - nghiêm trang, cứng cỏi và xa cách mọi dáng vẻ tự nhiên. Không từng được huấn luyện để tìm tòi những kiểu mẫu chính xác nơi tranh ảnh, ông chẳng hề bị choáng vì nghệ thuật của Tintoretto, mà lại thấy hết sức say mê. Vì dường như ông cũng là một kẻ nhiệt tình và dễ xúc cảm, và thấy mình bị thôi thúc phải kể lại những câu truyện thánh theo một phong cách mới mẻ và khơi gợi. Sau thời gian ở Venice, ông định cư tại một nơi xa xôi, Toledo, Tây Ban Nha, ở đây ông cũng không hề bị quấy rầy và khó chịu vì những phê bình gia đòi hỏi thứ kiểu mẫu tự nhiên và chính xác - vì ở Tây Ban Nha, những ý tưởng nghệ thuật thời Trung Cổ vẫn còn nấn ná. Điều này có thể giải thích tại sao nghệ thuật của El Greco đã qua mặt ngay cả nghệ thuật của Tintoretto về phương diện coi thường những hình thức và màu sắc tự nhiên, và về những hình ảnh khích động đầy kịch tính. H.236 là một trong những bức họa cảm động và giật gân nhất của ông. Nó minh họa một đoạn sách Khải Huyền của Thánh John, và người mà ta thấy ở một bên bức tranh chính là Thánh John đang cơn xuất thần, ngài nhìn lên Thiên Đàng và đưa cao hai tay trong dáng điệu của một vị tiên tri.

236. EL GRECO: *Mở niêm ấn thứ năm*. Khoảng 1610. New York, Bảo Tàng Nghệ Thuật Metropolitan

Trong đoạn văn Khải Huyền này, Con Chiên Thiên Chúa gọi Thánh John 'đến mà xem' niêm dấu thứ bảy được mở ra. 'Và khi người đã mở ấn thứ bảy, bên dưới bàn thờ tôi thấy linh hồn những kẻ đã bị giết vì Lời Chúa và vì lời chứng mà họ tuyên rao. Và họ la lớn tiếng, rằng "Còn bao lâu nữa, lạy Chúa, Đấng Thánh và chân thật, sao Ngài không xét xử và báo oán cho máu chúng tôi đổ trên chúng, những kẻ ngụ trên mặt đất kia?" Và mỗi người trong bọn họ nhận được một chiếc áo trắng' (Khải Huyền vi, 9-11). Những nhân vật khỏa thân ấy, với những bộ điệu đầy khích động, chính là các vị tử đạo, những kẻ trỗi dậy để nhận phần thưởng thiên đàng là những chiếc áo trắng. Chắc chắn chưa một bức vẽ chính xác và cẩn trọng nào có thể diễn tả, bằng một sức mạnh thuyết phục và huyền bí như vậy, cái hình ảnh hãi hùng ấy của ngày thế mạt, khi chính các thánh nhân kêu đòi hủy diệt trái đất này. Ta dễ dàng thấy rằng El Greco đã học hỏi được nhiều từ cái lối bố cục lệch về một bên rất là không chính thống của Tintoretto, và rằng ông cũng ứng dụng cái phong cách cầu kỳ với những nhân vật quá dài như trong bức Madonna thanh nhã của Parmigianino. Nhưng ta cũng nhận ra rằng El Greco đã sử dụng phương pháp nghệ thuật tân kỳ này cho một mục đích mới. Ông sống ở Tây Ban Nha. nơi lòng nhiệt thành tôn giáo mang một màu sắc thần bí không hề gặp thấy ở bất cứ đâu. Trong bầu không khí này, cái nghệ thuật tao nhã của Phong Cách Kiểu Cách đã mất đi phần lớn tính chất

của thứ nghệ thuật chỉ dành cho những kẻ sành điệu. Dù tác phẩm của ông đối với ta là 'hiện đại' không thể tưởng, người cùng thời ông ở Tây Ban Nha dường như không hề có một phản đối nào như Vasari từng làm đối với những tác phẩm của Tintoretto. Những bức chân dung nổi tiếng nhất do ông vẽ (H.238) thực sự có thể đứng cạnh những chân dung vẽ bởi Titian (tr.254, H.209). Phòng vẽ của ông luôn đầy việc. Dường như ông đã thu dụng một số phụ tá để đối phó với vô số đơn dặt hàng, và điều này có thể giải thích tại sao không phải tất cả mọi tác phẩm để tên ông đều đẹp như nhau. Chỉ một thế hệ sau, người ta bắt đầu chỉ trích những hình dạng và màu sắc bất thường của ông, và coi tranh của ông như một thứ trò đùa dở ẹc. Và chỉ sau Đệ Nhất Thế Chiến, khi các họa sĩ trường phái hiện đại dạy ta đừng áp đặt cùng một thứ tiêu chuẩn về 'sự chính xác' cho mọi tác phẩm nghệ thuật, người ta mới tìm lại El Greco và hiểu được ông.

Ở những quốc gia miền bắc, Đức Quốc, Hà Lan và Anh Quốc, các nghệ sĩ phải đương đầu với một cuộc khủng hoảng đúng nghĩa hơn nhiều so với đồng nghiệp ở Italia và Tây Ban Nha. Vì những người miền nam này chỉ phải đối phó với vấn đề làm thế nào để lối vẽ được mới mẻ và giật gân. Còn ở miền bắc, vấn đề là liệu nghệ thuật có thể và có nên tiếp tục tồn tại. Cơn khủng hoảng to lớn này đến từ cuộc Cải Cách. Nhiều tín đồ đạo Tin Lành chống đối việc trưng bày ảnh tượng các thánh trong giáo đường và coi đó là một dấu hiệu của sự sùng bái Giáo Hoàng. Do vậy các họa sĩ trong khu vực đạo Tin Lành mất đi nguồn thu nhập lớn nhất. Những kẻ khắt khe hơn thuộc bè Calvin còn phản đối các thứ xa hoa khác như trần thiết nhà cửa rực rỡ, và ngay cả ở những nơi về mặt lý thuyết được phép làm thế thì khí hậu và các kiểu kiến trúc lại thường không thích hợp với những mảng bích họa lớn như các nhà quý tộc Italia hay đặt làm trong các lâu đài của họ. Tất cả nguồn thu nhập đều đặn còn lại của các họa sĩ là minh họa sách vở và vẽ chân dung, và chẳng có gì bảo đảm rằng những công việc này đủ để sinh sống.

Ta có thể chứng kiến hậu quả của cuộc khủng hoảng này nơi sự nghiệp của họa sĩ người Đức nổi danh nhất thời ấy, nơi cuộc đời của Hans Holbein Trẻ (1497-1543). Holbein trẻ hơn Dürer hai mươi sáu tuổi và chỉ hơn Cellini ba tuổi. Ông ra đời ở Augsburg, một thành phố thương nghiệp trù phú và quan hệ kinh doanh chặt chẽ với Italia. Ông sớm ngụ cư ở Basle, một trung tâm nổi tiếng của Học Thuật Mới.

Những hiểu biết mà Dürer đã cật lực tìm kiếm suốt đời mình nhờ thế đến với Holbein dễ dàng hơn. Xuất thân từ gia đình một họa sĩ (cha ông là một bậc thầy được trọng vọng) và vốn rất mẫn tiệp, ông đã chẳng mấy chốc hấp thụ được thành quả của cả các họa sĩ miền bắc lẫn Italia. Ông hầu như chưa đến tuổi ba mươi khi vẽ bức tranh cung thánh tuyệt vời diễn tả Đức Mẹ Đồng Trinh với gia đình ông thị trưởng thành phố Basle, những người dâng cúng bức tranh ấy (H.237). Hình thức cổ truyền này phổ biến ở mọi quốc gia, và ta từng thấy nó nơi bức tranh xếp Wilton (tr.163, H.146) và nơi bức 'Madonna với gia tộc Pesaro' của Titian (tr.252, H.207). Nhưng bức họa của Holbein vẫn là một trong những ví dụ hoàn hảo nhất cho thể loại tranh này. Cái cách sắp xếp những người dâng cúng thành các nhóm rất tự nhiên thoải mái ở cả hai bên Đức Trinh Nữ, cách đóng khung dung mạo uy nghi và êm dịu của Đức Mẹ bằng một khám thờ kiêu cố gợi nhớ về những tác phẩm hài hòa nhất của thời Phục Hưng Italia, của Giovanni Bellini (tr.249, H.205) và của Raphael (tr.241, H.199). Mặt khác, sự quan tâm cẩn trọng tới các chi tiết, và sự lãnh đạm ra mặt đối với cái đẹp thông thường cho thấy Holbein đã học nghệ ở miền bắc. Khi ông đang có triển vọng trở thành bậc thầy hàng đầu của những quốc gia nói tiếng Đức thì cơn hỗn loạn của cuộc Cải Cách chấm dứt tất cả những hy vọng đó. Năm 1526, ông rời Thụy Sĩ đi Anh Quốc với lá thư tiến cử do Erasmus, học giả nổi tiếng ở Rotterdam. 'Nghệ thuật ở đây đang hoá đá,' Eramus viết thư gởi gấm nhà họa sĩ cho các bạn mình, trong số đó có Sir Thomas More. Một trong những công việc đầu tiên của Holbein ở Anh Quốc là chuẩn bị một bức chân dung lớn cho cả gia đình học giả vĩ đại ấy, và một vài nghiên cứu chi tiết của tác phẩm này vẫn còn được giữ tại Lâu Đài Windsor (H.239). Nếu Holbein hy vọng thoát cơn loạn lạc của cuộc Cải Cách, thì hẳn ông phải thất vọng vì những biến cố sau này, nhưng cuối cùng khi ông đã lập nghiệp vĩnh viễn ở Anh và được Henri VIII ban cho tước hiệu Họa Sĩ Cung

Đình, ông đã ít là tìm được một môi trường cho phép mình sống và làm việc, ông không còn có thể vẽ những bức Madonna, nhưng công việc của một họa sĩ cung đình rất đa dạng, ông vẽ kiểu các đồ đạc trang trí nội thất và nữ trang, y phục cho những cuộc rước lộng lẫy, trang hoàng các đại sảnh, vũ khí và chén uống rượu. Tuy nhiên, việc chính của ông là vẽ chân dung hoàng gia, và nhờ vào con mắt tinh tường của Holbein mà ta còn có một hình ảnh sống động như thế về đàn ông và phụ nữ thời Henry VIII. H.241 là bức chân dung ông vẽ Sir Richard Southwell, một đình thần và quan chức đã tham gia vào cuộc giải thể các tu viện. Không hề có kịch tính nơi những chân dung này, không có gì bắt mắt, nhưng càng nhìn lâu, chúng như càng biểu lộ tính cách và tâm tư của người làm mẫu. Ta không chút nghi ngờ rằng đó là những ghi nhận trung thực về những gì Holbein đã thấy, và đã vẽ không hề nể nang hay thiên vị. Cái cách Holbein đặt nhân vật vào bức tranh cho thấy tài năng vững vàng của bậc thầy. Chừng như không có gì bị bỏ mặc cho may rủi, toàn bộ tác phẩm được cân chỉnh hoàn hảo đến độ có thể nó sẽ bị ta coi là 'dễ hiểu’. Nhưng đây là ý định của Holbein. Trong chân dung trước đó, ông vẫn còn tìm cách phô trương tài nghệ tuyệt vời của mình bằng việc miêu tả các chi tiết, vẫn tìm cách cá tính hoá nhân vật bằng bối cảnh, bằng những vật dụng gần gũi anh ta trong đời thường (H.240). Khi càng lớn tuổi và khi nghệ thuật của ông càng thành thục, ông như càng ít cần đến những kỹ xảo như thế. Ông không muốn ép uổng mình và phân tán sự tập trung khỏi người mẫu. Và chính sự tự chế đáng mặt bậc thầy này làm ta ngưỡng mộ ông nhiều nhất.

237. HOLBEIN: *Đức Trinh Nữ và gia đình thị trưởng Meyer*. Vẽ khoảng 1528. Lâu đài ở Darmstadt

238. EL GRECO: *Chân dung thầy dòng Hortensio Felix Parvicino*. Vẽ khoảng 1609. Boston, Bảo Tàng Mỹ Thuật

239. HOLBEIN: *Anne Cresacre, con dâu của Sir Thomas More*. Vẽ năm 1528. Lâu Đài Winsor, Thư Viện Hoàng Gia

240. HOLBEIN: *Georg Gisze, thương nhân người Đức ở London*. Vẽ năm 1532. Berlin, Bảo Tàng Quốc Gia, Phòng Trưng Bày Hội Họa

241. HOLBEIN: *Sir Richard Southwell*. Vẽ năm 1536. Florence, Uffizi

Khi Holbein đã rời khỏi những quốc gia nói tiếng Đức, hội họa ở đó bắt đầu xuống dốc tới một mức độ đáng sợ, và khi Holbein qua đời, học thuật ở Anh cũng lâm vào tình cảnh tương tự. Thực tế, ngành hội họa duy nhất còn sống sót sau cuộc Cải Cách là ngành vẽ chân dung, mà Holbein đã củng cố thật vững chắc. Ngay trong ngành này, các kiểu mẫu của phong cách Kiểu Cách miền nam ngày càng được cảm nhận, và những lý tưởng về sự chọn lọc và tao nhã đã thay thế cái phong cách giản đơn của Holbein.

Chân dung của một nhà quý tộc trẻ thời nữ hoàng Elizabeth (H.242) cho ta một ý tưởng rõ ràng nhất về phong cách mới này của nghệ thuật vẽ truyền thần. Dó là bức 'tiểu họa' vẽ bởi bậc thầy nổi tiếng người Anh Nichoias Hilliard (1547-1619), người cùng thời với Sidney và Shakespeare. Ta thực sự nghĩ tới những mục ca của Sidney hay những hài kịch của Shakespeare khi nhìn vào chàng trai xinh xắn này, kẻ đang ẻo lả tựa vào thân cây, vây quanh là những cây hồng dại đầy gai, tay phải chàng để lên ngực. Có lẽ chàng trai định dùng bức tiểu họa này làm quà tặng người đẹp mình theo đuổi, vì nó có đề dòng chữ bằng tiếng La Tinh 'Dat poenas laudata fides' tạm dịch 'lòng trung thành đáng khen ngợi của tôi làm tôi đau đớn'. Ta chẳng cần thắc mắc liệu nỗi đau này có thật hơn những gai nhọn nhức nhối kia tí nào không. Những chàng trai hào hoa thời đó thường phải ra vẻ khổ sở vì một mối tình không được đáp trả. Những tiếng thở dài và những bài sonnet (thơ 14 câu) là thành phần của một trò chơi duyên dáng và tinh tế mà chẳng ai tham gia một cách quá nghiêm túc, và ai cũng muốn mình toả sáng trong cuộc chơi bằng cách sáng tạo những biến thái mới và những nét thanh nhã mới.

242. NICHOLAS HILLIARD: *Bức chân dung nhỏ.* Khoảng 1590. London, Bảo Tàng Victoria và Albert

Nếu ta nhìn bức tiểu họa của Hilliard như một vật được thiết kế cho trò chơi này, nó có thể không còn bị ta coi là kiểu sức và giả tạo. Ta hãy hy vọng rằng khi người con gái nhận được dấu hiệu tình ái ấy trong một hộp đựng quý giá và nhìn thấy dáng điệu của kẻ si tình thanh nhã và quý phái, 'lòng trung thành đáng khen ngợi' của chàng cuối cùng sẽ được tưởng thưởng.

Duy nhất một quốc gia theo đạo Tin Lành ở Âu Châu có nền nghệ thuật trọn vẹn tồn tại qua cơn khủng hoảng của cuộc Cải Cách - đó là Hà Lan, ở đó, nơi hội họa đã phát triển hưng thịnh trong một thời gian rất dài, các họa sĩ đã tìm được lối thoát khỏi tình cảnh khó khăn của mình. Thay vì tập trung vào ngành vẽ chân dung, họ đào sâu tất cả những chủ đề mà người Tin Lành có thể không phản đối. Ngay từ những ngày đầu thời Van Eyck, các họa sĩ Hà Lan đã được coi là những bậc thầy toàn tài trong việc phỏng tạo thiên nhiên. Trong khi người Italia tự phụ là vô địch về khả năng diễn tả hình ảnh đẹp đẽ của con người khi chuyển động, họ sẵn sàng công nhận rằng, chỉ bằng sự kiên nhẫn và chính xác khi miêu tả một bông hoa, một bóng cây, một vựa lúa hay một đàn cừu, 'người Flanders' đủ tư cách qua mặt họ. Bởi thế chẳng có gì lạ khi các họa sĩ miền bắc, những kẻ không còn được ai đặt vẽ tranh bàn thờ hay những ảnh tượng đạo đức, đã cố tìm thị trường cho những khả năng chuyên môn của mình và cố vẽ những bức họa có mục đích chính là phô bày tài nghệ phi thường của mình qua cách diễn tả vẻ ngoài của sự vật. Sự chuyên môn hoá cũng không là điều hoàn toàn mới mẻ với các nghệ sĩ ở những miền này. Ta nhớ rằng Hieronymus Bosch (tr.257, các H.226-227) đã thực hiện những bức tranh chuyên đề về hoả ngục và ma quỉ trước cả cuộc khủng hoảng nghệ thuật. Bây giờ, khi phạm vi của hội họa bị thu hẹp hơn, các họa sĩ dấn bước đi xa hơn trên con đường này. Họ cố phát triển các truyền thống nghệ thuật ở miền bắc, có gốc gác từ thời của những trò vui được vẽ bên lề những thủ bản Trung Cổ (tr.159, H.143) và từ những cảnh đời thật được diễn tả nơi nghệ thuật thế kỷ mười lăm (tr.206, H.178). Những bức họa mà qua đó các họa sĩ chủ tâm khai thác một khía cạnh hay một loại chủ đề nhất định, đặc biệt những cảnh đời thường, sau này được biết đến với cái tên 'tranh chuyên đề' (*genre pictures*, *genre* tiếng Pháp nghĩa là phân nhánh hay thứ loại).

Bậc thầy nổi tiếng nhất xứ Flanders thế kỷ mười sáu về 'tranh chuyên đề' là Pieter Bruegel Lớn (1525?-69). Ta chỉ biết rằng, như nhiều họa sĩ miền bắc, ông đã đến Italia, rằng ông sống và làm việc ở Antwerp và Brussels, những nơi ông đã vẽ phần lớn các tác phẩm của mình trong thập niên 1560, khi Quận Công Alva, con người nghiêm khắc, đặt chân lên Hà Lan. Phẩm giá của nghệ thuật và nghệ sĩ đối với Bruegel cũng quan trọng không kém như đối với Dürer hay Cellini, vì một trong những bức vẽ tuyệt đẹp của ông cho thấy sự tương phản giữa nhà họa sĩ đầy tự hào và người đàn ông đeo kính dáng điệu ngốc nghếch, kẻ đang lần mò trong hầu bao khi chăm chăm nhìn qua vai nhà nghệ sĩ (H.244).

Bruegel tập trung vào 'loại' tranh miêu tả những cảnh đời nông dân. Ông vẽ dân quê đang vui đùa, tiệc tùng và lao động, và do đó ta nghĩ ông là một nông dân Flanders. Đây là thứ sai lầm ta dễ mắc phải khi nói về các nghệ sĩ. Ta hay lẫn lộn giữa công việc và con người của họ. Ta nghĩ rằng Dickens là một thành viên trong nhóm vui nhộn của ông Pickwick, hay Jules Verne là một nhà phát minh và du khách táo bạo. Nếu Bruegel thực sự là một nông dân ông sẽ không thể vẽ được những bức tranh ấy như ông đã vẽ. Chắc chắn ông là một người thành thị và thái độ của ông đối với cuộc sống điền dã chốn làng quê rất có thể cũng tương tự thái độ của Shakespeare, người coi Quince Thợ Mộc và Bottom Thợ Dệt như một thứ 'hề'. Thời đó có thói quen coi người nhà quê như một nhân vật vui cười. Tôi không nghĩ rằng cả Shakespeare lẫn Bruegel chấp nhận thói tục này vì kiêu kỳ, mà vì nơi cuộc sống thôn quê, bản tính con người ít được che đậy và ngụy trang dưới lớp vỏ của sự giả tạo và lề thói khi so với cuộc sống và cung cách của những kẻ quý phái mà Hilliard vẽ. Bởi thế, khi muốn diễn tả sự ngu đần của loài người, các nhà viết kịch và các nghệ sĩ hay chọn lối sống thấp kém làm chủ đề.

243. PIETER BRIEGEL LỚN: *Đám cưới miền quê*. Khoảng 1565. Vienna, Bảo Tàng Lịch Sử Nghệ Thuật

244. PETER BRUEGEL LỚN: *Nhà họa sĩ và người mua tranh.* Vẽ khoảng 1565. Vienna, Albertina

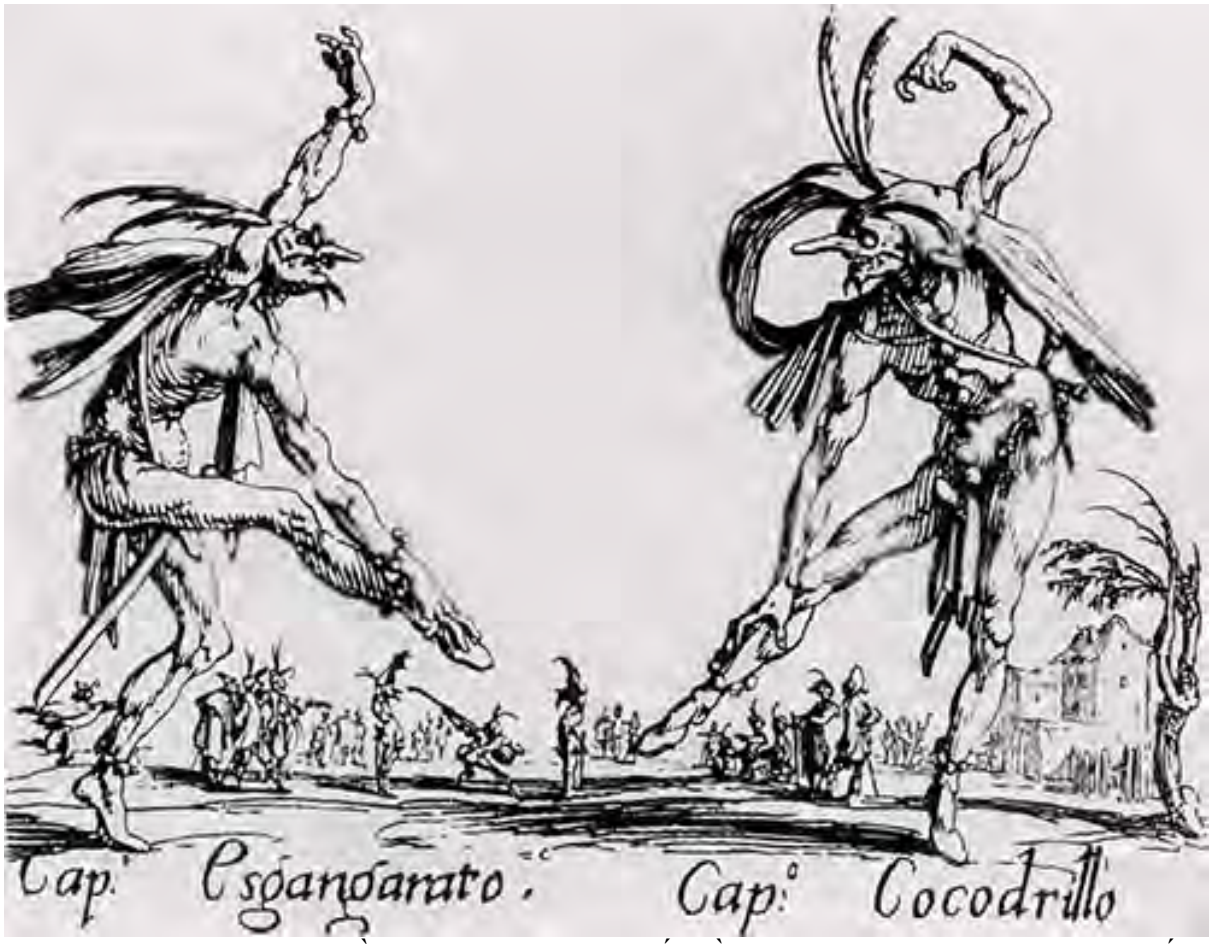
245. Họa tiết của H. 243

Một trong những tuồng vui hoàn hảo nhất của Bruegel là bức tranh nổi tiếng tả một đám cưới miền quê (H.243). Giống như đa số tranh vẽ, nó mất đi nhiều thứ khi sao chép: các chi tiết nhỏ đi hơn nhiều, và vì thế ta phải nhìn nó chăm chú gấp đôi. H.245 có lẽ cho một ý tưởng rõ ràng hơn về những màu sắc tươi vui của nó. Bữa tiệc xảy ra trong một vựa lúa, với rơm rạ chất cao ở hậu cảnh. Cô dâu ngồi trước một mảnh vải màu lam, với một thứ vương miện treo trên đầu. Cô ngồi lặng yên, tay khoanh lại với nụ cười mỉm hoàn toàn thoả mãn trên bộ mặt đần độn. Ông già ngồi trên ghế và người đàn bà bên cạnh có lẽ là bố mẹ cô, trong khi người đàn ông ngồi xa hơn, kẻ đang hết sức bận rộn ngốn ngấu đồ ăn bằng muỗng, có lẽ là chú rể. Phần lớn những người ở bàn tiệc tập trung vào việc ăn và uống, và ta thấy đây chỉ là khúc dạo đầu. Ở góc trái một người đàn ông đang rót bia, một số lớn bình rỗng vẫn còn trong rổ - trong khi những người đàn ông đeo tạp dề trắng đang khiêng mười đĩa chả hoặc bột kiều mạch trộn sữa trên một cái mâm ứng chế. Một thực khách chuyền các đĩa lên bàn. Nhưng còn nhiều sự kiện khác đang xảy ra. Có một đám đông ở hậu cảnh đang cố bước vào. Có các nhạc công, một trong bọn họ ánh mắt đầy vẻ đói khát, buồn bã và đáng thương khi nhìn đồ ăn được mang qua trước mặt. Có hai kẻ ngoài cuộc trong góc bàn tiệc, ông thầy tu và viên pháp quan, đang mê man chuyện trò. Và có một đứa bé ở tiền cảnh đang cầm đĩa, đội cái mũ gắn lông chim quá lớn so với đầu của nó, và đang hoàn toàn say sưa liếm mút món đồ ăn khoái khẩu - một hình ảnh của tuổi háu ăn thơ dại. Nhưng điều đáng ngưỡng mộ hơn tất thảy tài quan sát, trí tuệ và các tình tiết phong phú này là cái cách Bruegel sắp đặt bức họa của mình để nó không có vẻ chen chúc và rối rắm. Chính Tintoretto có lẽ cũng không thể thực hiện một bức tranh thuyết phục hơn Bruegel, với không gian chen chúc, với phương tiện diễn tả là chiếc bàn tiệc lùi vào hậu cảnh và sự chuyển động của con người bắt đầu từ đám đông ở cửa vựa lúa, dẫn ra tiền cảnh với những người mang đồ ăn, và quay lại phía sau qua điệu bộ của người đang chuyền đĩa lên bàn,

kẻ hướng mắt ta trực tiếp về phía nhân vật nhỏ bé nhưng là trung tâm của bức họa: cô dâu đang mỉm cười.
Trong những bức tranh vui tươi, nhưng không hề đơn giản này, Bruegel đã khám phá ra một vương quốc mới cho nghệ thuật mà những thế hệ họa sĩ Hà Lan sau ông sẽ nghiên cứu đến tường tận.
Tại Pháp, cuộc khủng hoảng nghệ thuật lại xoay theo một hướng khác. Nằm giữa Italia và các quốc gia miền bắc, nó chịu ảnh hưởng của cả hai. Truyền thống nghệ thuật Trung Cổ năng động của người Pháp lúc đầu bị đe dọa bởi cuộc xâm lăng ồ ạt của phong cách Italia, phong cách mà các họa sĩ Pháp, cũng giống như các đồng nghiệp ở Hà Lan, thấy khó ứng dụng (tr.274, H.225). Hình thức nghệ thuật Italia sau cùng được xã hội thượng lưu Pháp chấp nhận thuộc phong cách tao nhã và tinh xảo của Cellini, họa sĩ theo chủ nghĩa Kiểu Cách người Italia (H.231). Ta có thể thấy ảnh hưởng của phong cách ấy nơi những bức chạm nổi sinh động do điêu khắc gia người Pháp Jean Goujon (chết 1566?) (H.246). Có một điều chi đó pha trộn giữa vẻ tao nhã kiểu cách của Parmigianino và sự điêu luyện của Giovanni da Bologna nơi những nhân vật cực kỳ duyên dáng này và trong cái cách Goujon đặt chúng vừa vặn vào trong những dải hẹp riêng biệt.

246. JEAN GOUJON: *Các nữ bán thần. Fontaine des Innocents*. Giữa 1547 và 1549. Paris, Louvres

Một thế hệ sau ở Pháp xuất hiện một họa sĩ người vùng Lorraine tên Jacques Callot (1592-1635). Trong các bức tranh khắc bằng a-xít của ông, các phát kiến khác thường của những họa sĩ thuộc chủ nghĩa Kiểu Cách Italia đã được trình bày theo tinh thần của Pieter Bruegel. Giống như Tintoretto và thậm chí El Greco, ông thích phô diễn những kết hợp mới lạ nhất gồm những nhân vật cao gầy và những viễn cảnh thênh thang bất ngờ, nhưng, như Bruegel, ông dùng những phương tiện này để mô tả thói ngu dốt của con người qua cảnh đời những kẻ vô gia cư, lính tráng, những kẻ tật nguyền, hành khất và rong chơi (H.247). Nhưng vào lúc Callot phổ biến những tác phẩm giàu tưởng tượng này, phần lớn các họa sĩ cùng thời đã chuyển sự quan tâm của họ sang những vấn đề mới mà rồi đây sẽ bổ túc cho phần bàn về các xưởng họa ở Rome, Antwerp và Madrid.



247. CALLOT: *Hai tay hề người Italia*. Tranh khắc đồng trong bộ Balli di Sfessania. Xuất bản năm 1622

248. *Giấc mơ của nhà nghệ sĩ thuộc 'Chủ nghĩa Kiểu Cách.' Taddeo Zuccari đang làm việc trên giàn giáo một dinh thự dưới sự quan sát đầy ngưỡng mộ của ông già Michelangelo. Nữ Thần Thanh Danh đang thổi kèn loan báo thắng lợi của ông trên khắp thế giới*. Vẽ bởi F. ZUCCARI. Khoảng 1590. Vienna, Albertina

19. Hình ảnh và những cách nhìn
Âu Châu Công Giáo, tiền bán thế kỷ mười bảy

249. *Il Gesù, một giáo đường kiểu Baroque buổi đầu ở Rome*. Thiết kế bởi GIACOMO DELLA PORTA. Khoảng 1575

Lịch sử nghệ thuật đôi khi được mô tả như là câu truyện về một chuỗi những phong cách đa dạng. Ta từng biết phong cách Norman hay La Mã thế kỷ mười hai với những vòng cung tròn đã được tiếp nối như thế nào bởi phong cách Gothic với vòm cung nhọn. Rồi phong cách Gothic bị thế chỗ ra sao bởi phong cách Phục Hưng khai sinh ở Italia vào đầu thế kỷ mười lăm và dần đã phát triển khắp các nước Âu Châu. Cái phong cách theo sau thời Phục Hưng được gọi là Baroque. Nhưng nếu có thể phân biệt các phong cách trước đó bằng những điểm nhận dạng rõ ràng, thì trường hợp phong cách Baroque lại không đơn giản như thế. Sự thật là từ thời Phục Hưng trở đi, hầu như tới thời đại chúng ta, các kiến trúc sư đã sử dụng những dạng cơ bản giống nhau: cột, trụ vuông áp tường, đường viền quanh tường, đầu cột và đường viền quanh cột, tất cả đều vay mượn từ những phế tích cổ điển. Vì thế theo một nghĩa nào đó, quả thật là phong cách kiến trúc Phục Hưng đã tiếp nối từ thời của Brunelleschi tới thời đại chúng ta, và có nhiều sách viết về thuật kiến trúc đã gọi toàn bộ thời kỳ này là Phục Hưng. Mặc khác, tất nhiên là trong một giai đoạn lâu dài như thế các sở thích và kiểu mẫu phải thay đổi một cách đáng kể, và thật tiện lợi khi có những nhãn hiệu khác nhau để phân biệt những phong cách thay đổi này. Lạ một điều là có nhiều nhãn hiệu trong số ấy đối với ta chỉ là tên gọi của các phong cách, thì nguyên thủy lại là những từ phỉ báng hay chế diễu. Từ ‘Gothic’ ban đầu được các phê

bình gia nghệ thuật người Italia thời Phục Hưng dùng để chỉ cái phong cách mà họ coi là mọi rợ và được cho là đã du nhập vào Italia bởi người Goth, những kẻ đã phá hủy đế quốc La Mã và cướp bóc các đô thị của nó. Từ 'Mannerism' với nhiều người vẫn giữ nguyên cái nghĩa gốc của nó là kiểu cọ và học đòi sơ thiển, những điều mà các nhà phê bình thế kỷ mười bảy đã gán cho các nghệ sĩ cuối thế kỷ mười sáu. 'Baroque' là một từ được các nhà phê bình thời kỳ sau đó sử dụng, họ phản đối các khuynh hướng của thế kỷ mười bảy và muốn đưa chúng ra làm trò cười. Baroque thực nghĩa là phi lý hay nực cười, và được dùng bởi những kẻ chủ trương rằng lẽ ra chẳng bao giờ nên sử dụng hay kết hợp những hình thức kiến trúc cổ điển, trừ khi theo những cách mà người Hy Lạp và La Mã đã áp dụng. Với những nhà phê bình này, coi thường các luật lệ nghiêm ngặt của thuật kiến trúc cổ là một sự sa sút đáng thương về thẩm mỹ - từ đó họ gán cho phong cách này cái nhãn hiệu Baroque. Không dễ gì hoàn toàn tán đồng những phân biệt này. Ta đã quá quen nhìn các tòa nhà trong các đô thị của ta, những công trình thách thức các định luật kiến trúc cổ điển hoặc hoàn toàn hiểu sai những nguyên tắc ấy. Nên ta không còn bén nhậy trong những vấn đề này và những cuộc cãi vã ngày xưa ấy như rất xa vời so với những vấn đề kiến trúc đang làm ta quan tâm. Với ta, một mặt tiền nhà thờ như H.249 có lẽ không thú vị cho lắm, vì ta đã thấy quá nhiều bản sao đẹp và xấu của kiểu kiến trúc này đến độ ta khó lòng quay đầu nhìn chúng. Nhưng khi lần đầu được xây dựng ở Rome, năm 1575, nó đã là một kiến trúc cách mạng nhất. Nó không chỉ là một giáo đường thêm vào vô số giáo đường đã có ở Rome. Nó là một ngôi nhà thờ của Dòng Tên mới thành lập, nơi nó người ta gửi gắm những hy vọng lớn lao trong trận chiến chống lại cuộc Cải Cách trên toàn Âu Châu. Ngay hình dáng của nó cũng theo một thiết kế mới mẻ và bất thường; cái quan niệm của phong cách Phục Hưng về những kiến trúc giáo đường cân đối và tròn trĩnh bị coi là không thích hợp với phụng vụ thánh, và người đã tìm ra một thiết kế tài tình, đơn giản và mới lạ mà rồi đây sẽ được cả Châu Âu chấp nhận. Ngôi nhà thờ theo hình thập giá, đỉnh là một mái tròn oai nghiêm và cao ráo. Trong một khoảng rộng hình chữ nhật, gọi là gian giữa, cộng đoàn sẽ tụ hội không hề bị vướng trở tầm mắt, và hướng về phía bàn thờ chính. Bàn thờ này, hình dáng giống bàn thờ của các đại giáo đường đầu tiên, đứng ở cuối gian chữ nhật, và sau nó là gian hậu tẩm. Để đáp ứng những đòi hỏi của lòng sùng mộ và tôn kính cá nhân đối với từng vị thánh, một dãy các điện thờ nhỏ được đặt mỗi bên gian chính. Trong mỗi điện thờ có bàn thờ riêng, và có hai điện thờ lớn ở cuối mỗi tay thập tự. Đó là một cách thiết kế đơn giản và khéo léo dành cho các giáo đường và kể từ đó được áp dụng rộng rãi. Nó kết hợp những đặc tính cốt yếu của các giáo đường thời Trung Cổ-hình thể chữ nhật, làm nổi bật bàn thờ chính - với những thành quả của lối thiết kế thời Phục Hưng vốn chú trọng rất nhiều đến nội điện rộng thoáng tiếp nhận ánh sáng qua một mái vòm uy nghiêm.

Mặt tiền của giáo đường Il Gesù được xây dựng bởi kiến trúc sư thời danh Giacomo della Porta (1541?-1604). Nó dường như cũng không hấp dẫn đối với ta, vì nó được dùng làm mẫu mực cho vô số mặt tiền nhà thờ sau này. Nhưng khi nhìn kỹ, ta sẽ sớm nhận ra rằng chắc hẳn nó cũng gây ấn tượng nơi người thời ấy vì cũng mới mẻ và tài tình không kém nội điện ngôi của giáo đường. Chúng ta thấy ngay rằng nó được cấu thành từ những yếu tố kiến trúc cổ điển - ta nhận ra toàn bộ những bố cục phức tạp: các cây cột (hay đúng hơn, những nửa cột và cột vuông áp tường) đỡ một 'đầu cột' mà trên nó là một 'mái thượng' cao ráo, và mái thượng này nâng đỡ một tầng nữa. Ngay cách sắp xếp những bố cục tỉ mỉ này cũng áp dụng một vài đặc tính kiến trúc cổ điển: lối vào rộng rãi ở giữa, được đóng khung bằng các cột và hai bên là hai lối nhỏ hơn, làm ta nhớ đến bố cục của các khải hoàn môn (tr.83, H.75), vốn (như từng nói) đã in sâu vào tâm trí các kiến trúc sư chẳng khác gì hợp âm trưởng trong tâm tưởng một nhạc sĩ. Nơi mặt tiền giản đơn và uy nghi này không hề có gì gọi là khinh thường những qui luật cổ điển vì ham chuộng tính ngẫu hứng kiểu cách. Nhưng cái lối hòa trộn các yếu tố cổ điển thành một kiểu mẫu cho thấy các nguyên tắc Hy-La và ngay cả Phục Hưng đã bị bỏ lại phía sau. Đặc điểm thu hút nhất nơi mặt tiền này là những cột đôi áp tường, như làm cho cả kiến trúc thêm phong phú, đa dạng và trang nghiêm. Điểm đặc sắc thứ hai là nhà nghệ sĩ đã cẩn trọng để tránh sự

trùng lặp và đơn điệu, và để sắp xếp các thành phần sao cho đạt tới đỉnh cao giữa trung tâm với cửa chính được làm nổi bật bằng một khung kép. Nếu nhìn lại những kiến trúc trước đó cấu thành cũng bởi những yếu tố tương tự, ta nhận ngay ra một thay đổi lớn lao về tính cách. 'Cappella Pazzi' của Brunelleschi (tr.167, H.150) so ra có vẻ vô cùng duyên dáng và nhẹ nhàng vì tính giản đơn tuyệt vời của nó, và 'Tempietto' (ngôi đền nhỏ) của Bramante (tr.217, H.187) gần như tầm thường vì bố cục rõ ràng và suôn đuột. Ngay cả tính phức tạp và đa dạng của 'thư viện' do Sansovino thiết kế (tr.147, H.204) so ra cũng vẫn đơn giản, vì nơi nó cùng một kiểu mẫu đã được lặp đi lặp lại. Nếu thấy một phần của nó, coi như bạn đã thấy toàn thể tòa nhà. Nơi mặt tiền do Porta thiết kế cho ngôi giáo đường đầu tiên của Dòng Tên này, mọi thứ đều tùy thuộc vào cái hiệu quả do tổng thể. Tất cả được hòa trộn thành một kiểu mẫu phức tạp và to tát. Về phương diện này, đặc điểm tiêu biểu nhất là sự cẩn trọng của nhà kiến trúc khi nối kết tầng trên với tầng dưới. Ông sử dụng một kiểu trang trí hình xoắn ốc không hề có chỗ đứng trong nghệ thuật cổ điển. Ta chỉ cần tưởng tượng một kiểu dáng như thế ở đâu đó nơi một đền thờ Hy Lạp hay hí viện La Mã là đủ thấy nó hoàn toàn lạc lõng. Thật sự chính những đường cong và hình cuốn này phải chịu trách nhiệm về biết bao chê trách mà những kẻ ủng hộ truyền thống cổ điển tinh ròng đổ lên đầu các nhà xây cất thuộc phong cách Baroque. Nhưng nếu phủ một mảnh giấy lên những dạng trang trí chướng mắt này và cố hình dung lại tòa nhà không có chúng, ta phải công nhận rằng chúng không chỉ dùng để trang hoàng. Không có chúng, tòa nhà sẽ 'rời ra'. Chúng giúp đem lại cho tòa nhà một vẻ đồng nhất và liền lạc cơ bản, mục đích của nhà nghệ sĩ. Theo thời gian, các kiến trúc sư thuộc phong cách Baroque đã phải sử dụng những kiểu dáng mới lạ và táo bạo hơn để đạt được sự đồng nhất cần thiết của một mô hình lớn. Nhìn riêng lẻ, những kiểu thức này thường khó hiểu, nhưng nơi một tòa kiến trúc tốt, chúng là cần thiết cho mục tiêu của nhà xây dựng.

Sự phát triển của hội họa ra khỏi ngõ cụt của chủ nghĩa Kiểu Cách (Mannerism), trở thành một phong cách với những khả năng phong phú gấp nhiều lần cái phong cách của các bậc thầy lừng danh ngày trước, về một vài phương diện giống với sự phát triển của kiến trúc Baroque. Trong các bức họa nổi tiếng của Tintoretto và của El Greco ta đã thấy xuất hiện một vài quan niệm ngày càng trở nên quan trọng trong nghệ thuật thế kỷ mười bảy: chú trọng tới ánh sáng và màu sắc, coi thường sự cân bằng đơn giản và hâm mộ những lối bố cục phức tạp hơn. Tuy vậy, hội họa thế kỷ mười bảy không chỉ tiếp nối cái phong cách của chủ nghĩa Kiểu Cách. Ít là người thời ấy đã không cảm thấy như thế. Họ nghĩ rằng nghệ thuật đã đi vào một vết bánh xe khá nguy hiểm, và phải được đưa ra khỏi đó. Trong thời kỳ này người ta thích trò chuyện về nghệ thuật. Đặc biệt ở Rome, một số nhà quí tộc có văn hóa ưa thích bàn luận về đủ thứ 'trào lưu' với các nghệ sĩ cùng thời, những kẻ hay so sánh mình với các bậc thầy trước đó và thích tham gia vào phe phái trong những cuộc cãi cọ và âm mưu. Bản thân những cuộc tranh luận như thế là điều khá mới mẻ trong thế giới nghệ thuật. Chúng đã bắt đầu ở thế kỷ mười sáu với những câu hỏi như phải chăng hội họa ưu việt hơn điêu khắc, hoặc phải chăng kiểu mẫu quan trọng hơn màu sắc hay ngược lại (người Thành Florence nghiêng về kiểu mẫu, người Venice chọn màu sắc). Bây giờ chủ đề tranh luận lại khác: người ta nói về hai họa sĩ đã đến Rome từ bắc Italia, với những phương pháp như hoàn toàn đối nghịch với họ. Một người là Annibale Carracci (1560-1609) từ Bologna, người kia là Michelangelo de Caravaggio (1573-1610) từ một vùng nhỏ bé gần Milan. Cả hai như đã chán cái chủ nghĩa Kiểu Cách, nhưng phương thế họ dùng để thắng vượt thói cầu kỳ của nó lại rất khác biệt. Carracci xuất thân từ một gia đình toàn họa sĩ, những kẻ đã nghiên cứu nghệ thuật của Venice và của Correggio. Khi đến Rome, ông say mê các tác phẩm của Raphael mà ông ngưỡng mộ hết mức. Ông muốn tái thể hiện một điều chi đó của vẻ đẹp và sự giản đơn của những tác phẩm ấy thay vì phủ nhận chúng như các họa sĩ chủ nghĩa Kiểu Cách đã làm. Các nhà phê bình sau này đã gán cho ông cái ý định mô phỏng tinh hoa của tất cả các bậc thầy vĩ đại ngày trước. Không thể nói rằng ông đã từng tỏ rõ một ý hướng như thế (vốn gọi là 'chiết trung'). Điều ấy được thực hiện sau này, trong các hội nghiên cứu mỹ thuật hay các trường nghệ thuật lấy tác phẩm của ông làm khuôn mẫu. Bản thân

Carracci là một nghệ sĩ hết sức chân chính đến độ không đời nào ông chấp nhận cái ý nghĩ khờ dại như thế. Nhưng tiếng hò xung trận của phe ông giữa các bè phái hội họa ở Rome là sự thăng tiến cái đẹp cổ điển. Ta có thể thấy ý định của ông nơi bức tranh bàn thờ diễn tả Đức Trinh Nữ khóc bên xác Chúa (H.250). Chỉ cần nhớ lại thân xác rách nát của Đức Kitô trong tranh Grünewald (H.221) là có thể thấy Carracci đã cẩn thận ra sao để khỏi gợi cho ta những ghê sợ của sự chết và nỗi thống khổ của đớn đau. Bức tranh tự nó cũng đơn giản và bố cục hài hòa không thua gì tác phẩm của một họa sĩ đầu thời Phục Hưng. Tuy thế, ta sẽ không dễ lầm nó với một bức họa thời Phục Hưng. Cách bố trí cho ánh sáng lấp loáng trên thân xác Đấng Cứu Thế, đánh động vào toàn bộ cảm xúc của ta, là hoàn toàn khác biệt, là phong cách Baroque. Thật dễ bỏ qua một bức tranh như vậy vì cho nó là ủy mị, nhưng ta đừng quên cái mục đích đã khiến người ta vẽ nó. Nó là một bức tranh bàn thờ, dùng để suy tưởng khi đọc kinh và cầu nguyện với những hàng nến thắp lên trước nó.

250. ANNIBALE CARRACCI: *Mẹ Đồng Trinh khóc Chúa Jesus*. Tranh bàn thờ, 1599-1600, Naples, Phòng Trưng Bày Nghệ Thuật Quốc Gia Capodimonte

Bất kể ta nghĩ thế nào về các phương pháp của Carracci, chắc chắn chúng không được Caravaggio và những người theo ông đánh giá cao. Hai họa sĩ này thật ra đã giao hảo với nhau rất tốt, điều không dễ dàng với Caravaggio vì tính khí ông bất trị và nông nảy, dễ mích lòng và thậm chí dễ đâm chém người ta. Nhưng ông lại theo những hướng khác Carracci. Đối với ông, sợ sệt cái xấu xí là tính yếu đuối đáng khinh. Điều ông muốn là sự thật, cái thật mà ông đối diện. Ông không hề ưa thích các khuôn mẫu cổ điển, cũng chẳng kính trọng 'cái đẹp lý tưởng'. Ông muốn loại bỏ cái thông thường và nghĩ lại về nghệ thuật bằng cái nhìn trong sáng (tr.13, các H.15, 16). Vài người cho rằng chủ yếu ông chỉ muốn gây sửng sốt cho công chúng, rằng ông không hề coi trọng bất cứ vẻ đẹp hay truyền thống nào. Ông là một trong những họa sĩ đầu tiên bị cáo buộc như thế và là kẻ đầu tiên có cách nhìn được các nhà phê bình tóm gọn trong một khẩu hiệu; ông bị kết án là một 'kẻ duy thực' ("naturalist"). Thật ra Caravaggio là một nghệ sĩ quá vĩ đại và nghiêm túc đến độ không thể phí thời giờ vào việc kích động quần chúng. Trong khi các nhà phê bình cãi nhau, ông bù đầu làm việc. Và tính táo bạo nơi tác phẩm của ông không mảy may hao mòn trong suốt ba thế kỷ và hơn thế kể từ khi chúng ra đời. Hãy xem bức vẽ Thánh Thomas của ông (H.251): ba vị tông đồ đang chăm chăm nhìn vào Đức Jesus, một người trong bọn họ chọc ngón tay vào vết thương ở cạnh sườn Ngài, trông khá kì quặc. Ta có thể hình dung một bức tranh như vậy đã xúc phạm đến những kẻ mộ đạo ra sao vì tỏ ra bất kính và thậm chí báng bổ. Họ đã quen thấy các tông đồ với dáng vẻ cao trọng trong những nếp áo đẹp đẽ - nhưng đây các ngài lại giống những người lao động bình dân, với những gương mặt phong trần và những vầng trán nhăn nheo. Nhưng Caravaggio có lẽ sẽ trả lời rằng các ngài *thật sự là* những kẻ lao động tuổi tác, những con người bình dân - còn về cái cử chỉ không xứng hợp của Thomas kém lòng tin, thì Kinh Thánh đã tường thuật rất rõ. Đức Jesus nói với ông: 'Đưa tay ngươi ra đây, và hãy xỏ nó vào cạnh sườn ta: và đừng cứng lòng, nhưng hãy tin' (John xx, 27).

251. CARAVAGGIO: *Thomas hoài nghi*. Khoảng 1600. Postdam, Sanssouci, Picture Gallery

Chủ nghĩa 'duy thực' của Caravaggio, tức là cái ý định của ông nhằm sao chép thiên nhiên một cách trung thành, bất kể nó xấu hay đẹp, có lẽ còn nhiệt tình hơn cả quan tâm của Carracci đối với cái đẹp. Caravaggio hẳn đã đọc Kinh Thánh, đọc đi đọc lại và nghiền ngẫm những lời trong đó. Ông là một trong những nghệ sĩ lớn, giống Giotto và Dürer trước ông, đã muốn nhìn các biến cố trong sách thánh theo cách nhìn riêng của mình như thể chúng đang xảy ra ở cạnh nhà

mình. Và ông làm mọi điều có thể để các nhân vật trong bản văn cổ trông thật hơn và dễ cảm nhận hơn. Ngay cách xử lý sáng và tối của ông cũng giúp vào mục đích này. Ánh sáng của ông không làm cho cơ thể duyên dáng và mềm mại: nó chói gắt và gần như làm lóa mắt trong tương phản với những khoảng thật tối. Nhưng nó làm cho cả quang cảnh lạ lùng trên nổi bật lên với một vẻ trung thực không nhượng bộ mà chỉ một số ít người cùng thời với ông mới có thể thưởng ngoạn.

Hiện nay cả Carracci lẫn Caravaggio không phải lúc nào cũng được kể vào số những bậc thầy nổi tiếng nhất, họ trở nên lỗi thời ở thế kỷ mười chín, dầu họ lại đang được công nhận. Khó mà hình dung được cái thôi thúc cả hai đã đem lại cho ngành hội họa. Cả hai đều đã làm việc ở Rome, khi ấy là trung tâm của thế giới văn minh. Các họa sĩ khắp Châu Âu đổ về đó, tham gia các cuộc thảo luận về hội họa, kết phe phái trong những cuộc cãi cọ, nghiên cứu các bậc thầy ngày trước, và trở về bản quán với những câu chuyện về các 'trào lưu' mới nhất - y như các họa sĩ hiện đại thường làm khi trở về từ Paris. Tùy theo tính khí và truyền thống quốc gia mà các nghệ sĩ ưa chuộng trường phái này hay trường phái khác ở Rome, và những kẻ tài năng nhất trong bọn họ đã phát triển lối diễn tả riêng của mình từ những gì học được nơi các trào lưu ngoại quốc này. Rome vẫn còn là vị trí thuận lợi để nhìn thoáng qua toàn cảnh hội họa huy hoàng ở những quốc gia theo đạo Công Giáo La Mã. Trong nhiều bậc thầy người Italia đã phát huy phong cách của mình ở Rome, nổi tiếng nhất có lẽ là Guido Reni (1575-1642), một họa sĩ từ Bologna, kẻ sau một thoáng ngập ngừng đã quyết định cùng chia sẻ vận mệnh với trường phái Carracci. Danh tiếng của ông, như của thầy ông, đã một thời vô cùng lừng lẫy so với ngày nay (các tr.6-7, H.7). Đã có lúc tên ông sánh ngang với tên tuổi của Raphael, và nếu nhìn vào H.252, ta có thể hiểu được vì sao. Reni đã vẽ bức bích họa này trên trần một lâu đài ở Rome năm 1613. Nó diễn tả Aurora (Nữ Thần Bình Minh) và Thần Thái Dương, chàng Apollo trẻ trung trên chiếc xe trận, vây quanh là các trinh nữ xinh đẹp của các Thần Hora (các nữ thần mùa màng, trật tự...) múa nhảy theo nhịp bước vui tươi, và đi trước họ là Ngôi Sao Mai, em bé cầm đuốc, vẻ duyên dáng và nét đẹp của bức tranh tả cảnh bình minh chói lọi này giải thích vì sao nó làm người ta nhớ đến Raphael và các bích họa của chàng ở biệt thự Farnesina (tr.243, H.201). Thật sự Reni muốn người ta nghĩ đến nhà danh họa này, kẻ ông muốn bắt chước. Đây có thể là lý do khiến các nhà phê bình hiện đại thường đánh giá thấp các thành tựu của Reni. Họ cảm thấy, hoặc sợ, rằng chính sự mô phỏng một bậc thầy khác như vậy đã làm cho tác phẩm của Reni trở nên quá căng thẳng và quá cần trọng khi nỗ lực đạt tới cái đẹp thuần khiết. Ta không cần cãi vã về sự phân biệt này. Rõ ràng toàn bộ phương pháp của Reni khác với của Raphael. Nơi Raphael, cảm xúc về cái đẹp và sự êm đềm trào tràn cách tự nhiên từ thiên nhiên và nghệ thuật của chàng, nơi Reni ta thấy ông chọn lối vẽ giống như thế vì vấn đề nguyên tắc, và nếu tình cờ các môn đồ của Caravaggio thuyết phục rằng ông đã sai, có thể ông sẽ áp dụng một phong cách khác. Nhưng không phải lỗi của Reni nếu các vấn đề nguyên tắc này được đưa ra và thấm nhiễm vào tâm tư hay những cuộc đàm luận của các họa sĩ. Thật sự đó chẳng là lỗi của ai. Nghệ thuật đã phát triển tới một thời điểm mà các nghệ sĩ tất nhiên phải ý thức khi chọn lựa các phương pháp đã có trước họ. Và một khi chấp nhận điều này, ta được thoải mái ngưỡng mộ cái cách Reni dùng để thực hiện ý định của ông về cái đẹp, việc ông chủ tâm loại bỏ bất cứ điều gì trong thiên nhiên mà ông cho là kém và xấu hay không phù hợp với các ý tưởng cao nhã của ông, và thành công là phần thưởng cho nỗ lực của ông khi tìm kiếm những dạng hoàn hảo hơn và lý tưởng hơn thực tại. Chính Carracci, Reni và môn đồ của ông đã lập ra công thức của tiến trình lý tưởng hóa và 'mỹ hóa' thiên nhiên, theo tiêu chuẩn của các bức tượng cổ điển. Ta gọi đó là tiến trình tân-cổ-điển hay 'bác học' để phân biệt với nghệ thuật cổ điển, vốn không ràng buộc với bất kỳ tiến trình nghệ thuật nào. Các cuộc tranh cãi về nó khó mà kết thúc sớm, nhưng quả là trong số các nhà quán quân của nó có những bậc thầy lừng lẫy, những kẻ cho thấy thấp thoáng một thế giới thuần khiết và đẹp đẽ mà thiếu nó, ta sẽ còn nghèo nàn hơn nữa.

252. RENI: *Nữ Thần Bình Minh (Aurora)*. Bích họa, vẽ khoảng 1613, trên trần Điện Rospigliosi, Rome *(phụ trương màu, tr. 8)*

Vĩ đại nhất trong các bậc thầy 'bác học' là một người Pháp, Nicolas Poussin (1594-1665), kẻ đã nhận Rome làm quê hương. Poussin nghiên cứu các bức tượng cổ điển với nhiệt tình đam mê, vì ông muốn vẻ đẹp của chúng sẽ giúp ông truyền đạt cái hình dung của ông về những miền đất thơ ngây và đầy phẩm hạnh ngày xưa. H.253 là một trong những kết quả nổi tiếng nhất của các nghiên cứu không ngơi này. Nó cho thấy một phong cảnh miền nam rực nắng, êm đềm. Những chàng trai xinh đẹp và một phụ nữ trẻ đoan trang kiều diễm tụ tập quanh một ngôi mộ lớn bằng đá. Một trong các mục tử-ta nhận ra họ qua những vòng hoa lá trên đầu và những chiếc gậy chăn cừu - quì xuống cố tìm hiểu dòng chữ khắc trên nấm mồ, và người thứ hai chỉ vào nó trong khi nhìn về phía người nữ mục tử yêu kiều, kẻ giống người bạn đối diện, đang buồn rầu đứng yên. Hàng chữ khắc bằng tiếng La Tinh, ET IN ARCADIA EGO (Ta cũng có mặt ngay ở Arcady[8]): Ta, Thần Chết, ngự trị ngay ở Arcady này, vùng đất êm đềm thơ mộng của các miền thôn dã. Bây giờ ta hiểu được thái độ kính sợ và vẻ trầm tư tuyệt vời của các nhân vật, và ta còn ngưỡng mộ hơn nữa cái vẻ đẹp trong chuyển động đáp ứng chuyển động của từng đôi nhân vật đang chú mục vào hàng chữ. Cách bố cục dường như khá đơn giản, nhưng đó là sự giản đơn phát sinh từ những kiến thức nghệ thuật sâu sắc. Chỉ có những hiểu biết như vậy mới khơi gợi được cái hình ảnh hoài cổ này của sự yên bình êm ả, nơi mà chết chóc cũng không còn đáng sợ.

[8] Arcady (hay Arcadia): vùng thôn dã cổ xưa, tương đối hẻo lánh, ở miền trung bán đảo Peloponnensus, Hy Lạp.

253. POUSSIN: '*Et in Arcadia ego*'. Khoảng 1655. Paris, Louvre

254. CLAUDE LORRAIN: *Phong cảnh với sinh tế dâng Thần Apollo*. Vẽ khoảng 1662. Tu Viện Anglesey, Cambridgeshire, Di Sản Quốc Gia

Cũng nhờ vẻ đẹp hoài cổ tương tự mà tác phẩm của một người Pháp khác đã trở nên nổi tiếng. Đó là Claude Lorrain (1600-82), trẻ hơn Poussin chừng sáu tuổi. Lorrain nghiên cứu phong cảnh những bình nguyên và những ngọn đồi quanh Rome (Roman Campagna, bình nguyên thấp ở trung Italia, quanh Rome, diện tích khoảng 2.070 km^2), vốn có dáng dấp yêu kiều của miền nam và vẻ uy nghiêm gợi nhớ về thời quá khứ hoàng kim. Các bản vẽ phác của ông bộc lộ rằng, giống như Poussin, ông cũng là một bậc thầy toàn tài trong lối thực tả thiên nhiên, và các nghiên cứu của ông về cây cối trông thật vui mắt. Nhưng để thực hiện những bức tranh và những bức vẽ hoàn chỉnh bằng a-xít, ông chỉ tuyển lựa những phong cảnh mà ông coi là xứng đáng có một vị trí trong cái hình ảnh đẹp như mơ của quá khứ, và ông nhúng toàn bộ hình ảnh đó vào trong một thứ ánh sáng màu vàng hay trong một bầu khí lấp lánh ánh bạc khiến toàn bộ cảnh sắc như được thay hình đổi dạng (H.254). Chính Claude là người đầu tiên đã mở mắt ta trước vẻ đẹp tuyệt vời của thiên nhiên, và suốt gần một thế kỷ sau khi ông qua đời, du khách thường đánh giá một khoảnh thiên nhiên thật theo các tiêu chuẩn của ông. Nếu nó làm họ nhớ đến những bức tranh ông vẽ, họ sẽ cho nó là đẹp và ngồi xuống dùng bữa ở đó. Những người Anh giàu có còn đi xa hơn khi tạo hình cho mảnh thiên nhiên riêng tư, cho những khu vườn trong các điền trang của họ, dựa theo các giấc mơ của Claude về cái đẹp. Theo cách này, nhiều vùng quê đẹp đẽ nước Anh thật sự mang chữ ký của nhà họa sĩ người Pháp, kẻ đã định cư ở Italia và biến cái tiến trình của Carracci thành của mình.

Nhà họa sĩ miền bắc đã tiếp xúc trọn vẹn nhất với bầu khí La Mã thời Carracci và Caravaggio trạc tuổi Guido Reni và thuộc thế hệ trước Poussin và Claude. Tên ông là Fleming Peter Paul Rubens (1577-1640), và đã đến Rome năm hai mươi ba tuổi - có lẽ là lứa tuổi dễ cảm xúc nhất.

Hẳn ông đã nghe nhiều cuộc tranh cãi nóng bỏng về nghệ thuật, không phải chỉ ở Rome mà cả ở Genoa và Mantua (nơi ông từng cư ngụ). Ông lắng nghe và học hỏi với sự quan tâm nhiệt tình, nhưng dường như không tham gia vào bất kỳ 'trào lưu' hay phe nhóm nào. Trong tâm hồn, ông vẫn là một họa sĩ xứ Flanders, nơi Van Eyck, Rogier van der Weyden và Bruegel đã từng làm việc. Những họa sĩ Hà Lan này luôn hết sức quan tâm đến bộ mặt muôn màu của sự vật: Họ đã cố gắng dùng mọi phương tiện nghệ thuật trong tầm tay để diễn tả vẻ mịn màng của vải vóc và da thịt sống động, nói tắt để tái hiện trung thực hết sức mọi thứ con mắt nhìn thấy. Họ chẳng lo phiền về những tiêu chuẩn thẩm mỹ mà các đồng nghiệp người Italia coi là thiêng liêng, và cũng không quan tâm nhiều đến các chủ đề trang trọng. Rubens đã trưởng thành trong chính truyền thống này, và tất thảy sự ngưỡng mộ của ông đối với nghệ thuật mới đang phát triển ở Italia dường như không làm lay chuyển niềm tin nền tảng của ông rằng công việc của một họa sĩ là miêu tả thế giới quanh mình, là vẽ những gì anh ta thích, và cho thấy rằng anh ta yêu chuộng vẻ đẹp sống động muôn mặt của sự vật. Một đường lối như thế không hề mâu thuẫn với nghệ thuật của Caravaggio và Carracci. Rubens ngưỡng mộ cách Carracci và trường phái của ông phục hồi ngành hội họa miêu tả những câu truyện và thần thoại cổ điển và thực hiện những bức tranh bàn thờ đầy ấn tượng để nêu gương nhân đức cho tín hữu, nhưng ông cũng khâm phục sự trung thực không nhân nhượng nơi tác phẩm của Caravagio.

Khi trở về Antwerp năm 1608, Rubens được ba mươi mốt tuổi và đã học hết mọi thứ có thể học. Ông đã nhuần nhuyễn cách sử dụng cọ và sơn, cách vẽ tranh khỏa thân và các nếp y phục, giáp trụ và nữ trang, muông thú và phong cảnh đến độ ông chẳng hề có đối thủ ở phía bắc dãy Alps. Những kẻ đi trước ông ở Flanders đa số chỉ vẽ trên một qui mô nhỏ. Ông đã mang về từ Italia cái ý thích đặc biệt đối với những bức tranh vải khổng lồ để trang hoàng các nhà thờ và lâu đài, và điều này hợp với sở thích của các chức sắc cao cấp trong đạo lẫn các ông hoàng. Ông đã học được kỹ thuật bố cục nhân vật trên một qui mô rộng lớn, và cách dùng ánh sáng và màu sắc để gia tăng hiệu quả tổng quát. H.256, phác thảo cho bức họa trên bàn thờ chính của một giáo đường ở Antwerp, cho thấy ông đã nghiên cứu các bậc đàn anh người Italia kỹ lưỡng ra sao, và đã phát triển các ý tưởng của họ táo bạo như thế nào. Một lần nữa ta gặp lại cái chủ đề cổ kính về Đức Trinh Nữ với thần thánh vây quanh, vốn được các nghệ sĩ nắm vững ở thời của bức tranh xếp Wilton (tr.163, H.146), của bức 'Madonna' vẽ bởi Bellini (tr.249, H.205), của bức 'Madonna và gia tộc Pesaro' do Titian vẽ (tr.252, H.207), và có thể cũng đáng công nếu lật lại các bức tranh ấy để thấy sự phóng khoáng và thoải mái của Rubens khi xử lý một chủ đề cổ xưa. Một điều thấy rõ ngay cái nhìn đầu tiên: trong bức tranh này có nhiều chuyển động hơn, nhiều ánh sáng hơn, nhiều không gian hơn, và nhiều nhân vật hơn mọi bức tranh trước đó. Các thánh nhân đang tưng bừng tụ hội về phía ngai tòa Đức Trinh Nữ trên cao. Ở tiền cảnh, Thánh Giám Mục Augustine, Thánh Laurence Phó Tế tử đạo với cái vỉ nướng trên đó ngài đã chịu khổ hình, và Thánh Nicholas hiền tu Thành Tolentino, dẫn người xem đến với các Đấng họ chiêm bái. Thánh George và con rồng, Thánh Sebastian với ống đựng tên, nhìn vào mắt nhau trong cảm xúc trào dâng, trong khi một chiến binh-nhành lá tử đạo trong tay-sắp quì xuống trước tòa ngai. Một nhóm phụ nữ, trong đó có một nữ tu, vui mừng nhìn lên cảnh chính là một cô gái trẻ, được một thiên thần nhỏ nâng đỡ, đang quì nhận chiếc nhẫn từ tay Chúa Hài Đồng, Người đang với xuống từ lòng Thân Mẫu. Đó là truyền tụng về lễ đính hôn của Thánh Nữ Catherine, người thấy cảnh này trong một thị kiến và coi mình là Tân Nương của Đức Kitô. Thánh Joseph hiền từ nhìn xuống từ sau ngai tòa, Thánh Peter và Thánh Paul-ta nhận ra hai vị nhờ chiếc chìa khóa và thanh gươm-trầm ngâm đứng nhìn. Hai vị này tạo một tương phản mạnh mẽ với nhân vật Thánh John hùng hồn ở bên kia, kẻ đứng một mình, đắm trong ánh sáng, hai tay đưa lên vì lâng lâng ngưỡng mộ trong lúc hai thiên thần nhỏ xinh kéo con chiên ngần ngừ của ngài lên các bậc thềm của tòa ngai. Từ trời, hai thiên thần nhỏ khác đang ùa xuống để giữ vòng nguyệt quế trên đầu Đức Trinh Nữ. Sau khi xem xét các chi tiết, ta phải nhìn lại tổng thể, và ngưỡng mộ cái phạm vi rộng lớn mà trong đó Rubens đã xoay sở để liên kết tất cả các nhân vật với nhau và đem lại cho toàn bộ bức tranh một bầu khí lễ hội trang nghiêm và vui tươi.

Không lạ gì khi một bậc thầy đã từng trù liệu bức tranh lớn như vậy, với bàn tay và đôi mắt chính xác như thế, chẳng mấy chốc có nhiều khách hàng đến độ không thể tiếp tục làm việc một mình. Nhưng điều này không làm ông lo ngại. Rubens là người có óc tổ chức tuyệt vời và tính cách vô cùng thu hút; nhiều nghệ sĩ tài năng ở Flanders hãnh diện được làm việc dưới sự chỉ dẫn của ông và nhờ đó học hỏi nơi ông. Nếu có một bức tranh được đặt vẽ bởi một nhà thờ hay vua chúa hoặc ông hoàng nào đó ở Âu Châu, đôi lúc ông chỉ vẽ một phác thảo nhỏ bằng sơn màu. (H.256 là phác họa màu như thế cho một tác phẩm có kích thước lớn). Nhiệm vụ của học trò hay phụ tá của ông là đưa những ý tưởng ấy lên một khung vải lớn, và chỉ khi họ đã hoàn tất phần hậu cảnh và vẽ xong toàn bộ theo các ý tưởng của bậc thầy, lúc đó ông mới cầm lại cây cọ và tô điểm cho một khuôn mặt ở đây hay bộ áo lụa ở kia, hoặc trau chuốt những tương phản chói gắt. Ông tin rằng các nét cọ của ông có thể mau chóng phân phát sức sống cho mọi sự, và ông đã nghĩ đúng. Vì đó là bí quyết nghệ thuật lớn nhất của Rubens–cái kỹ năng kỳ diệu làm cho mọi thứ sống động, sống động cách vui tươi và mạnh mẽ. Ta có thể khâm phục và đánh giá đúng mức tài nghệ này của ông nơi vài bức vẽ đơn sơ (tr. 4, H. 1) và các bức tranh ông vẽ cho riêng mình thưởng thức. H. 255 là khuôn mặt một cô gái nhỏ, có lẽ là con gái của Rubens. Không hề có các kỹ xảo bố cục ở đây, không có các bộ áo sặc sỡ hay các luồng ánh sáng, mà chỉ là chân dung chính diện đơn sơ của một đứa trẻ. Thế nhưng dường như nó hít thở, phập phồng như máu thịt sống động. So với nó, những bức chân dung của các thế kỷ trước như xa vời và không thật, dù đó có thể là những tác phẩm nghệ thuật rất vĩ đại. Thật phí công khi cố tìm xem do đâu Rubens đạt được cái ấn tượng đầy sức sống hớn hở này, nhưng chắc chắn nó có liên quan tới các vệt sáng táo bạo và tinh tế ông dùng để diễn tả nước miếng ứa ra từ đôi môi và tạo hình khuôn mặt hay mái tóc. Tới một mức độ còn hơn cả Titian trước ông, Rubens đã sử dụng bút vẽ như dụng cụ chính. Tranh của ông không còn là những bức vẽ được tạo mẫu cẩn thận bằng màu sắc, chúng là sản phẩm từ công cụ ‘đầy tính nghệ sĩ’, nhờ đó cái ấn tượng về sự sống và sức mạnh được gia tăng.

255. RUBENS: *Gương mặt một đứa trẻ* (có lẽ là Clara Serena, con gái đầu của ông). Khoảng 1615. Vaduz, Liechtenstein Gallery

256. RUBENS: *Lễ đính hôn của Thánh Catherine.* Phác họa cho một bức tranh lớn trên bàn thờ. Khoảng 1628. Berlin, Bảo Tàng Quốc Gia, Phòng Trưng Bày Hội Họa

257. RUBENS: *Ngụ ngôn về phúc lành của Hòa Bình.* Khoảng 1630. London, National Gallery

258. Họa tiết của H. 257

259. RUBENS: *Chân dung tự họa*. Vẽ khoảng 1639. Vienna, Bảo Tàng Lịch Sử Nghệ Thuật

Chính khi kết hợp các tài nghệ vô song của mình để bố cục những tác phẩm rực rỡ khổ lớn và đổ vào chúng cái sinh lực sôi nổi trào tràn, Rubens đã bảo đảm cho mình một danh tiếng và sự thành đạt chưa một họa sĩ nào trước đó được hưởng. Nghệ thuật của ông rất phù hợp để nâng cao vẻ tráng lệ và huy hoàng của các lâu đài, và để tôn dương các quyền lực của trần gian này, đến độ ông được hưởng một thứ gì đó giống như độc quyền trong lãnh vực ông hoạt động. Đó là thời kỳ mà sự căng thẳng tôn giáo và xã hội ở Âu Châu lên tới cao điểm trong Cuộc Chiến

Ba Mươi Năm đáng sợ ở đại lục[9] và trong cuộc Nội Chiến ở Anh. Một bên là những ông vua độc tài phần lớn được Giáo Hội Công Giáo ủng hộ - bên kia là các đô thị thương nghiệp nổi loạn, đa số theo đạo Tin Lành. Chính Hà Lan cũng phân chia thành Hà Lan Thệ Phản, chống lại sự thống trị của 'đạo Công Giáo' Tây Ban Nha, và xứ Flanders Công Giáo với đầu mối cai trị là Antwerp và trung thành với Tây Ban Nha. Chính nhờ là họa sĩ thuộc phe Công Giáo mà Rubens đã vươn tới vị trí độc tôn của mình, ông nhận được các hợp đồng từ các tu sĩ Dòng Tên ở Antwerp và từ các nhà cầm quyền Công Giáo xứ Flanders, từ Vua Louis XIII nước Pháp và Maria de Medici người mẹ quỉ quyệt của Nhà Vua, từ Philip III nước Tây Ban Nha và Vua Charles I nước Anh, người đã ban cho ông tước hiệp sĩ. Khi đi từ cung đình này tới triều đình kia như một vị khách danh dự, ông thường đảm nhận các sứ mạng ngoại giao và chính trị tế nhị, mà nổi bật nhất là việc hòa giải Anh Quốc với Tây Ban Nha vì quyền lợi của cái mà ngày nay ta hay gọi là khối liên minh 'phản động'. Ông cũng quan hệ với các học giả đồng trang lứa, và trao đổi thư từ viết bằng thứ tiếng La Tinh uyên bác bàn về cổ học và nghệ thuật. Bức tự họa của ông với thanh kiếm của nhà quí tộc (H.259) cho thấy ông rất ý thức về địa vị độc tôn của mình. Nhưng không hề có một chút kiêu căng hay tự mãn trong ánh mắc sắc sảo của ông. Ông vẫn là một nghệ sĩ chân chính. Suốt thời gian đó, các bức tranh tài tình tiếp tục tuôn ra từ các phòng vẽ của ông ở Antwerp với một mức độ choáng người. Dưới bàn tay ông, các truyền thuyết cổ điển và truyện ngụ ngôn trở nên sinh động và thuyết phục không kém bức vẽ con gái ông. Tranh ngụ ngôn vốn khá buồn tẻ và trừu tượng, nhưng ở thời của Rubens chúng là phương cách tiện lợi để diễn tả tư tưởng. H.257 là một bức tranh như thế, mà người ta nói là món quà Rubens tặng cho Charles I khi ông cố thuyết phục nhà vua làm hòa với Tây Ban Nha. Minerva, nữ thần của sự khôn ngoan và các nghệ thuật khai hoá đang xua đuổi Chiến Thần Mars, kẻ sắp rút lui cùng người bạn đồng hành đáng sợ là Nữ Thần Phục Thù. Và dưới sự bảo vệ của Minerva, niềm vui thanh bình trải rộng trước mắt ta, các biểu tượng của sự phì nhiêu và sung túc mà chỉ mình Rubens mới có thể tưởng tượng ra: Hòa Bình đang đưa vú cho một đứa trẻ, một vị thần điền dã sung sướng ngắm nhìn các hoa quả rực rỡ (H.258), các bạn bè khác của Tửu Thần Bacchus, các nữ tư tế của thần rượu với vàng bạc châu báu đang nhảy múa, và con beo chơi đùa yên hàn như một con mèo lớn. Ở phía khác, ba đứa trẻ với ánh mắt lo âu đang từ nỗi kinh sợ vì chiến tranh bước vào bến bờ bình yên và trù phú, được một vị thần nhỏ đội cho vương miện. Không một ai khi đã đắm mình vào những chi tiết phong phú của bức tranh này, với các tương phản sinh động và màu sắc chói ngời của nó, lại không nhận ra rằng đối với Rubens, các hình ảnh này không phải là những ý tưởng trừu tượng mờ nhạt mà là những thực tại mạnh mẽ. Có lẽ vì phẩm chất này mà nhiều người phải làm quen với Rubens trước rồi mới có thể yêu chuộng và hiểu được ông. Ông không cần những dạng 'lý tưởng' của cái đẹp cổ điển. Chúng quá xa vời và trừu tượng. Đàn ông và phụ nữ của ông là những sinh linh sống động như ông vẫn thấy và ưa thích. Và thế là, vì sự mảnh mai là thời thượng vào lúc ấy, có vài người phản đối 'những phụ nữ mập béo' trong tranh của ông. Dĩ nhiên sự chỉ trích này ít liên can tới nghệ thuật và do đó ta không cần quá coi trọng nó. Nhưng vì người ta rất hay kêu ca như vậy, nên cũng tốt khi nhận ra rằng niềm hoan lạc với mọi biểu hiện của nó nơi sức sống trào tràn và gần như dữ dội đã giữ cho Rubens khỏi trở thành một bậc thầy đơn thuần trong nghệ thuật của mình. Niềm vui ấy đã biến đổi tranh của ông từ những bức vẽ thuộc phong cách Baroque, vốn chỉ để trang trí các đại sảnh náo nhiệt, thành những tuyệt tác vẫn giữ được sức sống của chúng dù ở trong bầu khí lạnh lẽo của các bảo tàng viện.

Trong nhiều học trò và phụ tá nổi tiếng của Rubens, lừng danh nhất và độc lập nhất là Van Dyck (1599-1641), kém Rubens hai mươi mốt tuổi, và thuộc thế hệ Poussin và Claude Lorrain. Ông sớm học được toàn bộ tài nghệ điêu luyện của Rubens trong cách lột tả cơ cấu và bề mặt của sự vật, dù đó là vải lụa hay da thịt con người, nhưng ông khác thầy mình về tính khí và tâm trạng. Dường như Van Dyck không được khỏe mạnh, và trong tranh của ông thường nổi bật

[9] The Continent: Phần đất liền của Âu Châu, tách biệt với Quần Đảo Anh Quốc (British Isles).

một trạng thái uể oải và hơi buồn bã. Có lẽ chính phẩm chất này đã hấp dẫn các nhà quí tộc khắc khổ thành Genoa và các thành viên trong đoàn tùy tùng của Charles I. Năm 1632 ông trở thành Họa Sĩ Cung Đình của Charles I, và tên ông được Anh hoá thành Sir Anthony Vandyke. Chính nhờ ông mà ta có được một tài liệu nghệ thuật về tầng lớp thượng lưu này với cung cách quí phái nghênh ngang và tính sùng bái sự trang nhã của nó. Bức chân dung ông vẽ vua Charles I (H.260), vừa xuống ngựa trong một cuộc săn bắn, diễn tả hình ảnh vị quân vương dòng họ Stuart đúng y như ông ta từng muốn nó sống mãi trong lịch sử: một nhân vật tao nhã vô song, với quyền lực hiển nhiên và trình độ văn hóa cao, người bảo trợ nghệ thuật và ủng hộ uy quyền thần thánh của vua chúa, một kẻ không hề cần đến những biểu hiện quyền lực bề ngoài để gia tăng giá trị tự nhiên của mình. Không lạ gì khi một họa sĩ có thể diễn đạt những phẩm chất này một cách hoàn hảo như thế được thiên hạ hăm hở tìm đến. Thật sự Van Dyck bị quá tải bởi quá nhiều người đặt vẽ chân dung đến độ, giống như Rubens thầy mình, ông không thể đơn độc giải quyết. Ông thu dụng một số phụ tá, những kẻ vẽ trang phục cho các thân chủ của ông, những trang phục này được khoác trên các hình nộm, và ông chẳng mấy khi vẽ trọn vẹn ngay cả một khuôn mặt. Một số bức chân dung này làm ta khó chịu vì giống những hình nộm thời trang đầy vẻ tôn tạo của những thời kỳ sau này, và rõ ràng là Van Dyck đã tạo một tiền lệ nguy hiểm gây nhiều thiệt hại cho ngành vẽ truyền thần. Nhưng điều này không làm giảm bớt sự tuyệt vời của những bức chân dung đẹp nhất do ông vẽ. Nó cũng không nên làm ta quên rằng chính ông, hơn bất cứ ai, đã góp phần tạo nên những tiêu chuẩn lý tưởng cho tính cao quí và sự nhàn hạ của giới quí tộc (H.261). Cũng như các nhân vật cường tráng và trào tràn sức sống của Rubens, những tiêu chuẩn này làm cho hình ảnh con người thêm phong phú.

260. VAN DYCK: *Vua Charles I nước Anh*. Khoảng 1635. Paris, Louvre

Trong một hành trình đi Tây Ban Nha, Rubens gặp một họa sĩ trẻ cùng tuổi với Van Dyck học trò ông, và đang giữ một chức vụ tại triều đình Vua Philip IV ở Mardrid, tương tự van Dyck ở triều đình Charles I. Chàng là Diego Velázquez (1599-1660). Dù chưa từng tới Italia, Velázquez đã có ấn tượng sâu sắc về những khám phá và phong cách của Caravaggio mà chàng đã bắt đầu biết đến qua tác phẩm của những kẻ sao chép. Chàng đã hấp thụ cái ý định của 'chủ nghĩa tả thực', và dùng nghệ thuật của mình để vô tư quan sát thiên nhiên bất kể các lẽ thường. H.262 là một trong những tác phẩm đầu tay của chàng, một ông già bán nước trên đường phố Seville. Nó là một bức tranh 'chuyên đề' thuộc thể loại mà người Hà Lan đã phát minh để phô trương tài nghệ của họ, nhưng nó đã được thực hiện với toàn bộ sức mạnh và khả năng xuyên thấu nội tâm ta gặp nơi bức 'Thánh Thomas' của Caravaggio (tr.306, H.251). Người đàn ông

già nua với gương mặt nhăn nheo dãi dầu và chiếc áo choàng tơi tả, cái bình thót cổ lớn bằng gốm và tròn trĩnh, bề mặt của cái hũ tráng men và ánh sáng lấp lánh trên cái ly trong suốt, tất cả được vẽ một cách thuyết phục đến độ ta cảm thấy có thể sờ vào các đồ vật. Không ai khi đứng trước bức tranh này lại muốn hỏi những đồ vật được vẽ ở đây đẹp hay xấu, hoặc cái cảnh được trình bày là cần thiết hay không đáng nói. Ngay cả màu sắc tự chúng cũng không đẹp đẽ một cách chính xác. Các sắc độ nâu, xám và hơi xanh lục chiếm ưu thế. Dầu vậy, toàn thể được trộn vào nhau trong một sự hài hòa êm dịu và phong phú đến độ chẳng ai hoàn toàn quên được bức tranh này nếu đã có lần dừng lại trước nó.

261. VAN DYCK: *Lord John và Lord Bernard Stuart*. Vẽ khoảng 1638. London, National Gallery

262. VELÁQUEZ: *Người bán nước ở Seville.* Khoảng 1620. London, Bảo Tàng Wellington Apsley House

263. VELÁQUEZ: *Đức Giáo Hoàng Innocent X*. Vẽ năm 1650. Rome, Điện Doria Pamphili

Theo lời khuyên của Rubens, Velázquez xin phép đi Rome để nghiên cứu tranh của các bậc thầy vĩ đại. Chàng tới đó năm 1630 nhưng sớm quay về Madrid. Ở đó, ngoại trừ lần thứ hai đi Rome, chàng tiếp tục là một thành viên nổi tiếng và được kính trọng tại triều đình Vua Philip IV. Công việc chính của chàng là vẽ chân dung nhà vua và các nhân vật của hoàng gia, ít người trong bọn họ có dung mạo hấp dẫn, hay thậm chí đáng nhìn. Họ là những người đàn ông và phụ nữ đề cao phẩm giá của mình, chưng diện một thứ thời trang cứng nhắc và không thích hợp. Có lẽ đây là thứ công việc không hứng khởi lắm đối với một họa sĩ. Nhưng Velázquez đã biến đổi những chân dung này, như bởi phép màu, thành những tác phẩm hội họa cuốn hút nhất

mà thế giới từng biết đến. Từ lâu chàng không còn là môn đồ trung thành của phong cách Caravaggio. Chàng đã nghiên cứu lối vẽ của Rubens và Titian, nhưng không hề có gì 'xài lại' trong cách chàng tiếp cận thiên nhiên. H.263 là bức chân dung Đức Giáo Hoàng Innocent X do Velázquez vẽ ở Rome năm 1650, sau bức chân dung Giáo Hoàng Paul III của Titian (tr.256, H.211) khoảng hơn trăm năm một chút. Nó nhắc nhở ta rằng trong lịch sử nghệ thuật, dòng thời gian trôi qua không luôn cần thiết phải đưa đến sự thay đổi về cách nhìn. Velázquez chắc chắn cảm thấy sự thách đố của tuyệt tác đó, y như Titian bị kích thích bởi nhóm nhân vật của Raphael (tr.244, H.202). Nhưng vì chàng đã nắm vững toàn bộ kỹ thuật của Titian, vì cái cách chàng lột tả nước bóng của vật chất và lối cầm cọ vững vàng nhờ đó chàng nắm bắt được cái thần của vị Giáo Hoàng, ta tin chắc rằng đây chính là con người ấy, và bây giờ là một công thức được lặp lại cách hoàn hảo. Khi tới Rome, đừng ai bỏ lỡ cái kinh nghiệm tuyệt vời được ngắm nhìn tuyệt tác này trong Điện Doria Pamphili. Thật ra, những tác phẩm chín mùi của Velázquez dựa trên hiệu quả của cách dùng cọ, và trên sự hài hòa tinh tế của màu sắc, tới một mức độ mà tranh ảnh minh họa chỉ có thể diễn đạt rất mơ hồ về những bản vẽ gốc. Điều này thể hiện rõ nơi bức tranh lớn trên vải bố (cao khoảng hơn ba mét) có tên là *Las Meninas* (*Những cô thị nữ*) (H.264). Ta thấy chính Velázquez đang vẽ một bức tranh lớn và nếu nhìn kỹ hơn ta cũng nhận ra ông đang vẽ cái gì. Tấm gương trên bức tường phía sau của phòng vẽ phản ánh hình dáng của nhà vua và hoàng hậu, những người đang ngồi làm mẫu cho bức chân dung của họ. Do đó ta thấy được điều họ thấy-một đám người đã bước vào phòng vẽ. Đó là đứa con gái nhỏ của họ, Intanta Margarita, với hai thị nữ kèm hai bên, một trong hai cô đang phục vụ công chúa giải khát trong khi cô kia nhún người chào vua và hoàng hậu. Ta biết tên của họ cũng như ta biết về hai người lùn (người đàn bà xấu xí và cậu bé đang chọc con chó), những kẻ được nuôi để giúp vui. Những người lớn nghiêm trang đứng phía sau dường như để trông coi cho các vị khách cư xử phải phép.

264. VELÁQUEZ: *Những cô thị nữ.* Vẽ năm 1656. Madrid, Prado

Đích xác toàn bộ bức tranh này có ý nghĩa gì? Có lẽ ta không bao giờ biết được, nhưng tôi cứ thích tưởng tượng rằng từ lâu Velázquez đã giữ lại một khoảnh khắc thời gian thật trước khi người ta phát minh ra máy ảnh. Có lẽ cô công chúa được đem vào trước mặt cặp đế vương để họ đỡ chán cảnh ngồi làm mẫu, và nhà vua hay hoàng hậu đã gợi ý với Velázquez rằng đây là một chủ đề xứng đáng cho chiếc cọ của ông. Lời nói của bậc quân vương luôn được coi là một mệnh lệnh, và có lẽ vì tuyệt tác này ta phải mang ơn một ý thích thoáng qua mà chỉ Velázquez mới có thể biến thành hiện thực.

265. VELÁQUEZ: *Hoàng Tử Philip Thịnh Vượng nước Tây Ban Nha.* Khoảng 1660. Vinna, Bảo Tàng Lịch Sử Nghệ Thuật

Nhưng dĩ nhiên Velázquez không hay dựa vào những điều ngẫu nhiên như thế để biến các miêu tả hiện thực của ông thành những tác phẩm lớn. Không có gì trái lệ thường nơi bức chân dung của vị hoàng tử hai tuổi nước Tây Ban Nha, Philip Thịnh Vượng (H.265). Có lẽ không có gì lôi cuốn chúng ta lúc thoạt nhìn. Nhưng nơi bản vẽ gốc, những bóng mờ đa dạng của màu đỏ (từ tấm thảm Ba Tư sặc sỡ đến chiếc ghế bọc nhung, tấm màn, các tay áo và cặp má hồng hào

của đứa trẻ), kết hợp với những sắc độ lạnh lẽo, lấp lánh như bạc của màu trắng và xám mờ dần vào hậu cảnh, đem lại một sự hài hòa độc đáo. Ngay một hình ảnh bé bỏng như con chó nhỏ trên chiếc ghế đỏ cũng bộc lộ một tài nghệ điêu luyện ẩn tàng và thật sự phi thường. Nếu nhìn lại con chó nhỏ trong bức chân dung cặp Arnolfini vẽ bởi Jan van Eyck (tr.179, H.158), ta sẽ thấy các nghệ sĩ lớn đạt tới hiệu quả bằng những phương thức khác nhau ra sao. Van Eyck khổ công sao chép từng sợi lông xù của sinh vật nhỏ bé - Velázquez, hai trăm năm sau, chỉ cố gắng bắt lấy cái ấn tượng đặc thù về con vật. Như Leonardo, và còn hơn thế, chàng trông chờ trí tưởng tượng của ta sẽ theo hướng dẫn của chàng và hoàn thiện những gì chàng bỏ dở. Mặc dù chàng không vẽ từng sợi lông một, con chó của chàng về hiệu quả có vẻ nhiều lông hơn và giống thật hơn của Van Eyck. Chính vì những hiệu quả như thế mà các nhà sáng lập chủ nghĩa Ấn Tượng ở Paris thế kỷ mười chín đã ngưỡng mộ Velázquez hơn tất thảy các họa sĩ khác của ngày trước.

Quan sát và nhìn ngắm thiên nhiên bằng con mắt luôn trong sáng, khám phá và thưởng thức những hòa hợp luôn tươi mới của màu sắc và áng sáng, tất cả đã trở thành công việc chính yếu của nhà họa sĩ. Về nhiệt tình mới mẻ này, các bậc thầy lừng danh ở Âu Châu Công Giáo thấy mình đồng ý với các họa sĩ ở bên kia bức rào chính trị, những nghệ sĩ lớn của xứ Hà Lan Thệ Phản.

266. *Một quán nghệ sĩ thế kỷ mười bảy ở Rome, với tranh biếm họa trên tường*. Vẽ bởi PIETER VAN LAAR. Berlin, Bảo Tàng Quốc Gia, Phòng Trưng Bày Ảnh Khắc Đồng

20. Tấm gương phản ánh thiên nhiên
Hà Lan, thế kỷ mười bảy

267. *Một tòa thị sảnh thuộc thế kỷ mười bảy ở Hà Lan*. Nay là Hoàng Cung. Amsterdam. Thiết kế bởi JACOB VAN CAMPEN năm 1648

Sự phân chia Âu Châu thành hai phe Công Giáo và Tin Lành đã ảnh hưởng tới nghệ thuật của cả những quốc gia nhỏ như Hà Lan. Miền nam Hà Lan, ngày nay ta gọi là Bỉ, vẫn là Công Giáo, và ta đã thấy Rubens ở Antwerp nhận được vô số công việc từ các giáo đường, các ông hoàng và vua chúa để vẽ những bức tranh lớn trên vải bố hầu làm vẻ vang cho quyền uy của họ. Tuy nhiên, các tỉnh miền bắc Hà Lan đã nổi dậy chống lại các lãnh chúa Công Giáo-những người Tây Ban Nha, và phần lớn dân cư của những đô thị thương nghiệp giàu có đã theo đạo Tin Lành. Sở thích của những thương nhân Tin Lành người Hà Lan này rất khác với cái sở thích chiếm ưu thế ở bên kia ranh giới, về lối sống, họ khá giống tín đồ Thanh Giáo ở Anh Quốc: sùng đạo, cần cù, tiết kiệm, đa số không ưa vẻ lộng lẫy tràn trề của phong cách miền nam. Dù quan niệm của họ trở nên ôn hòa khi sự an toàn và tài sản của họ gia tăng, những thị dân Hà Lan thế kỷ mười bảy này không bao giờ chấp nhận cái phong cách Baroque hoàn hảo đang thống trị phần Âu Châu Công Giáo. Ngay trong nghệ thuật kiến trúc họ cũng ưa chuộng một sự chừng mực nào đó. Vào giữa thế kỷ mười bảy, ở cao điểm thành công của Hà Lan, khi các công dân ở Amsterdam quyết định xây một tòa thị sảnh lớn để phản ánh niềm tự hào và sự thành đạt của tổ quốc mới khai sinh, họ đã chọn một kiểu mẫu đơn giản về đường nét và đạm bạc trong cách trần thiết so với toàn bộ vẻ hoành tráng của nó (H.267).

Ta từng thấy chiến thắng của đạo Tin Lành đã để lại một hiệu quả còn rõ ràng hơn thế nơi hội họa (tr.288). Ta biết rằng tai họa này lớn lao đến độ ở cả Anh lẫn Đức Quốc, nơi hội họa đã phát triển suốt thời Trung Cổ, nghề họa sĩ và điêu khắc không còn hấp dẫn những tài năng bản địa. Ta nhớ rằng ở Hà Lan, nơi truyền thống thủ công cao cấp mạnh đến thế, các họa sĩ cũng phải tập trung vào những ngành hội họa không bị tôn giáo phản đối.
Ngành hội họa quan trọng nhất có thể tiếp tục tồn tại nơi một cộng đồng Tin Lành, như Holbein đã nghiệm thấy trong những ngày đời mình, là ngành vẽ chân dung. Nhiều thương nhân thành đạt muốn lưu lại hình ảnh của mình cho thế hệ đi sau, nhiều thị dân thế giá được bầu làm pháp quan hay thị trưởng ao ước được vẽ cùng với huy hiệu chức vụ của mình. Hơn nữa có nhiều ủy ban địa phương và hội đồng quản trị, nổi bật trong đời sống của các đô thị Hà Lan, đã làm theo cái thói quen đáng khen là cho vẽ chân dung của cả tập thể để trưng ở nơi làm việc và trong các phòng họp của công ty. Do đó một họa sĩ với phong cách hấp dẫn đối với đám quần chúng này có thể hy vọng vào một nguồn lợi tức tương đối ổn định. Tuy vậy, một khi phương pháp của anh ta ra lỗi thời, anh ta có thể gặp sa sút.
Bậc thầy ngoại hạng bậc nhất của Hà Lan tự do, Frans Hals (1580?- 1666), đã buộc phải sống một đời bấp bênh như thế. Hals thuộc cùng thế hệ với Rubens. Cha mẹ ông rời bỏ miền nam Hà Lan vì họ theo đạo Tin Lành và đã định cư tại Haarlem, một thành phố thịnh vượng. Ta chẳng biết gì mấy về cuộc đời của ông trừ một điều là ông thường xuyên thiếu nợ chủ lò bánh hay thợ đóng giày. Khi về già-ông sống tới trên tám mươi tuổi-ông nhận được một khoản trợ cấp nhỏ do nhà tế bần thành phố. Ông đã vẽ chân dung hội đồng quản trị của trại tế bần này.
H.268 là một trong những bức chân dung lộng lẫy đã đem lại rất ít tiền cho Hals và gia đình ông. So với những bức chân dung đi trước, nó gần như một tấm ảnh chụp bất ngờ. Dường như ta có biết người đàn ông tên Pieter van den Broecke, một nhà thám hiểm và thương nhân có thật ở thế kỷ mười bảy. Ta hãy nhìn lại bức chân dung của Sir Richard Southwell do Holbein vẽ (tr.293, H.241) trước đó chưa tới một thế kỷ, hay những bức chân dung do Rubens, Van Dyck hay Velázquez vẽ vào thời đó ở phần Âu Châu Công Giáo. Người ta cảm thấy rằng, để đạt tới vẻ sống động và trung thực tự nhiên, các họa sĩ ấy đã phải cẩn thận sắp xếp tư thế của người mẫu để có thể nói lên cái ý tưởng về dòng dõi quí tộc cao sang. Những bức vẽ bởi Hals cho ta cái ấn tượng rằng nhà họa sĩ đã 'chộp' được người mẫu của ông trong một khoảnh khắc tiêu biểu và cố định nó mãi mãi trên mặt vải bố. Khó mà biết nổi đối với công chúng thời ấy, những bức vẽ này mang vẻ táo bạo và nghịch thường tới mức nào. Chính cái cách Hals xử lý màu và bút vẽ làm ta nghĩ rằng ông đã mau lẹ nắm được một ấn tượng thoáng qua. Những bức chân dung trước ông được vẽ bằng nét kiên nhẫn thấy rõ - đôi khi ta cảm thấy rằng người mẫu hẳn đã phải ngồi bất động nhiều lần trong khi nhà nghệ sĩ cẩn thận ghi lại hết chi tiết này đến chi tiết kia. Hals không bao giờ để cho người mẫu của ông mệt mỏi hay nhàm chán. Ta như thấy ông xử lý bút vẽ mau lẹ và tài tình như phù phép để làm hiện ra hình ảnh của mái tóc rối bù hay một vai áo nhăn nhúm bằng vài vệt màu sáng và tối. Dĩ nhiên cái ấn tượng mà Hals cho ta, cái ấn tượng của một lần tình cờ thoáng bắt gặp người mẫu trong một chuyển động và trạng thái đặc thù chỉ có thể có được nhờ một nỗ lực được tính toán rất kỹ. Điều thoạt nhìn có vẻ như một phương pháp hú họa thực ra là hoa trái của một hiệu quả đã được trù liệu cẩn thận. Dù không cân đối như những bức chân dung trước đó, bức vẽ của Hals không vì thế mà khập khiễng. Giống như các bậc thầy khác của phong cách Baroque, Hals biết cách đạt tới hiệu quả cân đối mà không cần phải theo một nguyên tắc nào.

268. FRANSHALS: *Pieter van den Broecke.* 1633, London, Kenwood, Iveagh Bequest

Những họa sĩ Hà Lan Tin Lành không thích hay không có tài vẽ truyền thần đã phải từ bỏ cái ý nghĩ cậy dựa chủ yếu vào các hợp đồng. Khác với những bậc thầy thời Trung Cổ và Phục Hưng, họ phải vẽ tranh trước, rồi cố tìm người mua. Ngày nay ta đã quá quen với kiểu làm việc này - ta coi là điều hết sức dĩ nhiên khi một họa sĩ làm việc thui thủi trong phòng vẽ chất đầy những bức tranh mà anh ta đang cố gắng cật lực để bán - đến độ ta hầu như không thể hình dung được sự thay đổi do tình thế này đem lại. Về một phương diện, các họa sĩ có thể cảm thấy vui mừng khi loại bỏ được những nhà bảo trợ thường hay xen vào công việc của họ và đôi khi ngược đãi họ. Nhưng sự tự do này phải trả bằng giá đắt. Bởi, thay vì chỉ một nhà bảo trợ, nhà nghệ sĩ này phải đối phó với một ông chủ còn bạo ngược hơn nhiều-quần chúng mua tranh. Hoặc anh ta phải đi tới chợ trời và các chợ phiên để rao bán sản phẩm của mình, hoặc phải nhờ đến khách buôn tranh, những trung gian giải thoát cho họ cái gánh nặng kia nhưng lại muốn mua càng rẻ càng tốt để kiếm lời. Hơn nữa sự cạnh tranh rất khắc nghiệt. Có rất nhiều họa sĩ ở mỗi thành phố Hà Lan đang trưng bày tranh của họ trên các quầy và cơ may duy nhất cho các

bậc thầy kém cỏi tạo được tiếng tăm là chuyên về một ngành hay một thể loại tranh đặc biệt. Khi ấy, nếu một họa sĩ trở nên nổi tiếng về tranh tả cảnh chiến trường, thì đó chính là loại tranh anh ta dễ bán nhất. Nếu anh ta thành công với những phong cảnh dưới ánh trăng, thì cứ loại này mà vẽ cho nhiều là an toàn hơn cả. Do đó xảy ra là cái khuynh hướng chuyên hóa bắt đầu ở thế kỷ mười sáu tại những quốc gia miền bắc (tr.295) đã được phát huy hết mức ở thế kỷ mười bảy. Vài họa sĩ tầm thường hơn bằng lòng vẽ đi vẽ lại cùng một loại tranh. Và thật là khi làm như thế, đôi lúc họ đã đưa tay nghề của mình tới một mức độ hoàn hảo buộc ta phải ngưỡng mộ. Những nhà chuyên môn này là chuyên gia thực sự. Những họa sĩ chuyên vẽ cá biết cách diễn tả cái ánh bạc của vẩy cá còn ướt bằng một sự điêu luyện làm cho nhiều bậc thầy nổi tiếng hơn phải hổ thẹn. Và những họa sĩ vẽ cảnh đại dương không chỉ thạo cách vẽ sông biển và mây trời, nhưng còn là chuyên gia vẽ tàu thuyền và trang bị trên tàu một cách chính xác đến nỗi các bức họa của họ vẫn còn được coi là những tài liệu lịch sử giá trị về thời kỳ Anh Quốc và Hà Lan bành trướng thủy quân. H.269 là bức vẽ của một trong những kẻ cao niên nhất thuộc nhóm chuyên gia vẽ cảnh biển này, Simon de Vlieger (1601-53). Nó cho thấy các nghệ sĩ Hà Lan này đã làm cách nào để có thể diễn đạt bầu không khí biển khơi bằng những phương tiện không kiểu cách và đơn giản tuyệt vời. Những người Hà Lan này là những kẻ đầu tiên trong nghệ thuật đã khám phá ra vẻ đẹp của bầu trời. Họ chẳng cần đến những thứ bi tráng hay giật gân để làm cho tranh của mình trở nên thú vị. Họ chỉ đơn giản trình bày một mảnh thiên nhiên y như nó xuất hiện trước mắt họ và nghiệm ra rằng nó có thể làm vừa ý không kém những bức tranh kể truyện anh hùng hay truyện hài hước.

269. SIMON DE VLIEGER: *Một tàu chiến và đủ loại tàu thuyền của Hà Lan trong gió nhẹ.*
Khoảng 1640-5, London, Phòng Trưng Bày Nghệ Thuật Quốc Gia

270. JAN VAN GOYEN: *Cối xay gió bên sông*. 1642. London, Phòng Trưng Bày Nghệ Thuật Quốc Gia

Một trong những kẻ đầu tiên thuộc số những nhà khám phá này là Jan van Goyen (1596-1656), đến từ Hague, người gần như cùng thời với họa sĩ vẽ phong cảnh Claude Lorrain (tr.309, H.254). Kể là thú vị khi so sánh một trong những phong cảnh nổi tiếng của Claude, một hình ảnh hoài niệm về miền đất tươi đẹp êm đềm, với bức vẽ đơn giản rõ ràng của Jan van Goyen (H.270). Sự khác biệt quá hiển nhiên đến độ chẳng cần vất vả tìm tòi. Thay vì những đền thờ cao sang, người Hà Lan này vẽ một cối xay gió đơn sơ mộc mạc, thay vì những khoảng rừng trống trải đầy mê hoặc là một dải quê hương không có gì đặc sắc. Nhưng Van Goyen biết cách biến đổi cảnh tầm thường ấy thành một hình ảnh của cái đẹp thảnh thơi. Ông thay hình đổi dạng những kiểu mẫu quen thuộc, và đưa tầm mắt ta ra cái khoảng xa mờ mịt, để ta cảm thấy như chính mình đang đứng ở một vị trí thuận lợi và nhìn vào trong ánh chiều rơi. Ta đã thấy những phát hiện của Claude cuốn hút trí tưởng tượng của những người mến mộ ông ở Anh Quốc đến độ họ cố gắng thay đổi cảnh thật ở quê nhà và làm nó giống với những sáng tạo của ông. Một phong cảnh hay một mảnh vườn khiến họ nhớ đến Claude, họ gọi nó là 'picturesque', là đẹp như tranh. Từ đó ta quen dùng tính từ này không những cho các lâu đài hoang phế và cảnh hoàng hôn, mà còn cho những thứ đơn giản như thuyền buồm và cối xay gió. Ta làm thế vì những cảnh đẹp ấy khiến ta nhớ đến những bức tranh không phải của Claude, nhưng của những bậc thầy như Vlieger hoặc Van Goyen. Chính họ đã dạy ta nhận ra 'vẻ đẹp như tranh' nơi một cảnh trí mộc mạc. Nhiều kẻ dạo chơi ở miền quê, những kẻ vui sướng vì những điều mình thấy có thể mắc nợ những bậc thầy tầm thường này, những người đầu tiên đã mở mắt ta trước vẻ đẹp tự nhiên không kiểu cách.

Họa sĩ nổi tiếng nhất của Hà Lan, và là một trong những họa sĩ lừng danh mà nhân loại từng

biết, là Rembrandt van Rijn (1606-69), thuộc thế hệ sau Frans Hals và Rubens, và trẻ hơn Van Dyck và Velázquez bảy tuổi. Rembrandt không ghi lại những nhận định của ông như Leonardo và Dürer đã làm, ông không hề là một thiên tài được ngưỡng mộ như Michelangelo mà lời nói được truyền lại cho đời sau, ông chẳng phải là một nhà ngoại giao bằng thư từ như Rubens, kẻ trao đổi tư tưởng với những học giả hàng đầu đồng trang lứa. Thế nhưng ta cảm thấy có lẽ mình biết Rembrandt một cách thân mật hơn bất cứ ai trong những bậc thầy vĩ đại kia, vì ông đã để lại một ghi nhận đáng kinh ngạc về cuộc đời mình, một loạt tranh tự họa kể từ thời trai trẻ, lúc ông còn là một bậc thầy thành đạt và thậm chí hợp thời trang, cho tới tuổi già trơ trọi khi gương mặt ông phản ánh cái thảm kịch phá sản và những ước mơ tan vỡ của một con người thực sự vĩ đại. Những chân dung này hợp thành một tự truyện độc đáo.

271. REMBRANDT: *Chân dung tự họa*. Khoảng 1658. Vienna, Bảo Tàng Lịch Sử Nghệ Thuật

Rembrandt sinh năm 1606, con của một chủ nhà máy xay khá giả ở Đại Học Leiden. Ông được nhận vào Đại Học này, nhưng sớm bỏ học hành để theo nghề vẽ. Một vài tác phẩm đầu tiên của ông được các học giả cùng thời hết lòng khen ngợi, và ở tuổi hai mươi lăm Rembrandt rời Leiden tới Amsterdam, trung tâm thương mại phồn thịnh. Tại đó ông mau chóng trở thành một họa sĩ vẽ chân dung thành đạt, cưới một cô gái giàu có, mua nhà, sưu tập các tác phẩm nghệ thuật và những dị vật, và làm việc không ngơi nghỉ. Khi vợ ông qua đời năm 1642, nàng để lại cho ông một gia tài đáng kể, nhưng quần chúng không còn ưa thích ông, ông lún sâu vào nợ

nần và mười bốn năm sau đó, các chủ nợ bán căn nhà và cho đấu giá bộ sưu tập của ông. Chỉ có sự hỗ trợ của người tình trung thành và con trai ông mới cứu được ông khỏi sụp đổ hoàn toàn. Họ thu xếp để ông chính thức được tuyển dụng vào xí nghiệp phân phối mỹ nghệ của họ, và, trong hoàn cảnh ấy, ông đã vẽ những đại tuyệt tác sau cùng. Nhưng các người bạn trung thành này chết trước ông, và khi ông qua đời năm 1669, tài sản ông để lại chỉ là vài bộ quần áo cũ và dụng cụ nghề vẽ. H.271 cho ta thấy gương mặt Rembrandt trong suốt những năm sau này của đời ông. Đó không phải là một khuôn mặt đẹp, và Rembrandt chắc chắn đã không bao giờ cố che đậy vẻ xấu xí của nó. Ông hết sức trung thực quan sát mình qua một tấm gương. Chính vì sự trung thực này mà ta sớm quên thắc mắc về vẻ đẹp hay hình dáng. Đây là khuôn mặt của một con người chân thật. Không hề có mảy may bộ điệu hay tự mãn, mà chí có ánh nhìn xuyên thấu của một họa sĩ đang lục lọi từng nét mặt của mình, luôn sẵn sàng học thêm, học mãi về những bí ẩn nơi dung mạo con người. Thiếu sự hiểu biết sâu sắc này, Rembrandt không thể sáng tạo những bức chân dung nổi tiếng, như chân dung người bạn và người bảo trợ ông, Jan Six, kẻ sau này trở thành thị trưởng Amsterdam (H.276). Gần như không công bằng nếu so sánh nó với bức chân dung sống động vẽ bởi Frans Hals, vì trong khi Hals cho ta một cái gì đó giống như một bức ảnh chụp lẹ đầy sức thuyết phục thì Rembrandt dường như luôn cho ta thấy toàn bộ con người. Giống như Hals, ông có một tài nghệ điêu luyện, tài năng mà nhờ đó ông có thể diễn tả tia phản chiếu của những đường viền bằng vàng hay ánh lấp loáng trên cổ áo xếp. Ông khẳng định nhà nghệ sĩ có quyền tuyên bố một bức tranh đã được hoàn thành 'khi anh ta đã đạt được mục đích của mình', và thế là ông để bàn tay đeo găng giống như một mẫu vẽ phác. Nhưng tất cả những điều này chỉ làm tăng thêm cái cảm giác về sự sống toát ra từ nhân vật của ông. Ta cảm thấy mình có biết người đàn ông này. Ta đã xem nhiều bức chân dung khác vẽ bởi những bậc thầy lừng danh, những bức vẽ đáng nhớ vì cái cách chúng tóm lược tính cách và vai trò của một con người. Nhưng ngay cả bức vẽ nổi tiếng nhất trong số này có thể vẫn làm ta nghĩ đến những nhân vật trong tiểu thuyết hay các kịch sĩ trên sân khấu. Những nhân vật ấy đầy sức thuyết phục và gây nhiều ấn tượng, nhưng ta cảm thấy rằng chúng chỉ có thể trình bày một khía cạnh của một sinh linh phức tạp. Ngay cả Mona Lisa không phải lúc nào cũng có thể mỉm cười. Nhưng nơi những bức chân dung đẹp nhất do Rembrandt vẽ, ta thấy mình diện đối diện với những con người thật, ta cảm thấy hơi ấm của họ, thấy nhu cầu được cảm thông và cả sự cô đơn lẫn nỗi khổ đau của họ. Đôi mắt sắc sảo và kiên định mà ta đã quá quen trong những bức tự họa của Rembrandt hẳn có thể nhìn thấu tâm tư con người.

Tôi hiểu rằng một diễn tả như thế có vẻ đa cảm, nhưng tôi không biết cách nào khác để mô tả kiến thức gần như huyền bí của Rembrandt về cái mà người Hy Lạp gọi là 'sự vận động của tâm hồn' (tr.61). Giống Shakespeare, ông như có khả năng nhìn vào trong tâm tư mọi loại người và biết họ sẽ cư xử ra sao trong bất kỳ tình huống cho sẵn nào. Chính tài năng này đã làm những minh họa của Rembrandt cho các câu truyện Kinh Thánh rất khác biệt với tất cả mọi thứ từng được thực hiện trước đó. Là một tín đồ Tin Lành sùng đạo, hẳn Rembrandt đã đọc đi đọc lại quyền Kinh Thánh. Ông thâm nhập vào tinh thần của những câu truyện trong đó, và nỗ lực hình dung chính xác cái tình thế hẳn đã xảy ra, và nổi xúc động cũng như cách xử sự của con người trong một khoảnh khắc như thế. H.272 là minh họa cho dụ ngôn người đầy tớ bất nhân (Matthew xviii, 21-35). Không cần thiết phải giải thích về bức vẽ. Tự nó chú giải cho mình. Ta thấy Ông Chủ vào ngày tính sổ, với viên quản lý đang xem xét các khoản nợ của người đầy tớ trong một quyển sổ lớn. Từ dáng đứng của tên đầy tớ, đầu cúi xuống, tay lục sâu trong túi, ta biết hắn không có khả năng chi trả. Cái quan hệ giữa ba con người này với nhau, viên quản lý bận rộn, ông chủ nghiêm nghị và tên đầy tớ đáng tội, được diễn tả bằng một vài nét bút.

272. REMBRANDT: *Dụ ngôn tên đầy tớ bất nhân*. Vẽ khoảng 1655. Paris, Louvre, Bonnat Bequest

Rembrandt hầu như không cần tới bất cứ bộ điệu hay chuyển động nào để diễn tả ý nghĩa bên trong của một quang cảnh. Ông không bao giờ kiểu sức. H.273 là một đoạn khác cũng từ Kinh Thánh và hầu như chưa khi nào được minh họa - cuộc giải hòa giữa vua David và nghịch tử Absalom. Đang khi đọc Cựu Ước và cố mường tượng ra vua chúa và các trưởng lão của Đất Thánh, ông nghĩ đến những người Đông Phương ông đã gặp ở cảng Amsterdam nhộn nhịp. Đó là lý do tại sao ông cho David mặc y phục giống người Ấn Độ hay Thổ Nhĩ Kỳ với chiếc khăn đống lớn, và đeo cho Absalom thanh gươm cong của Đông Phương. Con mắt họa sĩ của ông bị thu hút bởi vẻ lộng lẫy của những trang phục này, và bởi cơ hội cho phép ông được diễn tả ánh lấp lánh trên vải vóc quí giá, trên vàng và châu ngọc. Ta có thể thấy rằng Rembrandt là một bậc thầy vĩ đại chẳng kém Rubens hay Velázquez về tài diễn tả cái hiệu quả của những bề mặt chói sáng như vậy. Rembrandt ít dùng màu sáng hơn hai người kia. Cái ấn tượng đầu tiên nơi nhiều tác phẩm của ông là ấn tượng về một màu nâu khá đậm. Nhưng các sắc độ tối này lại tăng thêm khả năng và cường độ của sự tương phản giữa một vài màu sáng và chói. Kết quả là ánh sáng trên vài bức tranh của Rembrandt gần như làm ta quáng mắt. Nhưng Rembrandt không bao giờ sử dụng những hiệu quả kỳ diệu này của sáng và tối chỉ vì chúng. Chúng luôn được dùng để nâng cao chất kịch của cảnh quan. Có gì gây xúc động hơn cái cử chỉ của ông hoàng trẻ tuổi trong y phục đẹp đẽ, vùi mặt vào ngực cha mình, hay vẻ buồn bã lặng lẽ của vua David khi chấp nhận sự qui phục của đứa con? Dù ta không thấy gương mặt của Absalom, ta vẫn cảm nhận được điều anh ta chắc chắn cảm thấy.

273. REMBRANDT: *Cuộc giải hòa giữa David và Absalom*. 1642. Leningrad, Hermitage

Giống như Dürer trước ông, Rembrandt không chỉ là một họa sĩ lớn mà còn là một nghệ sĩ đồ họa nổi tiếng. Ông không còn sử dụng kỹ thuật của nghề khắc gỗ hay khắc đồng (tr.215), nhưng dùng một phương pháp cho phép ông làm việc thoải mái hơn và nhanh chóng hơn so với dao trổ. Đó là kỹ thuật khắc bằng a-xít. Nguyên tắc của nó rất đơn giản. Thay vì khổ công rạch trên mặt bản đồng, nhà nghệ sĩ phủ sáp lên mặt kim loại rồi vẽ lên đó bằng một cây kim. Cây kim đi tới đâu, sáp bị bóc đi và kim loại lộ ra tới đấy. Sau đó, anh ta chỉ việc nhúng bản đồng vào a-xít, những chỗ mất sáp sẽ bị ăn mòn, và thế là bức vẽ được hình thành. Bản đồng này cũng

có thể dùng để in như một bản khắc đồng kiểu cũ. Cách duy nhất để phân biệt giữa tranh khắc bằng a-xít và tranh khắc đồng kiểu cũ là xem xét tính chất của các đường nét. Có một khác biệt dễ thấy giữa công việc chậm chạp và lao nhọc của dao trổ và thao tác thoải mái dễ dàng của cây kim. H.274 là một trong những bức tranh khắc bằng cường toan của Rembrandt - một cảnh khác từ Kinh Thánh. Chúa Jesus đang thuyết giảng, những người nghèo khó và hèn mọn tụ tập quanh Ngài để lắng nghe. Lúc này Rembrandt đã về bản quán để tìm người mẫu. Ông đã sống lâu ở khu Do Thái tại Amsterdam và đã nghiên cứu dáng vẻ cũng như cách phục sức của người Do Thái để đưa vào các câu truyện Kinh Thánh của mình. Ở đây ta thấy họ đứng và ngồi, chen chúc nhau, vài kẻ lắng nghe, vui sướng, các kẻ khác suy tư những lời của Đức Jesus, vài kẻ, chẳng hạn như người đàn ông to béo phía sau, có lẽ bị xúc phạm vì những lời Chúa đả kích nhóm Pharisee. Những ai quen với các nhân vật đẹp đẽ của nghệ thuật Italia có thể bị sốc khi lần đầu nhìn thấy tranh của Rembrandt vì ông như không hề quan tâm đến vẻ đẹp, cũng chẳng ngại ngần trước cái xấu xí lộ liễu. Điều này đúng, theo một nghĩa nào đó. Giống như các nghệ sĩ cùng thời, Rembrandt đã thấm nhuần cái thông điệp của Caravaggio, người có những tác phẩm đã trở nên quen thuộc và đầy ảnh hưởng với các họa sĩ Hà Lan. Như Cavaraggio, Rembrandt coi trọng sự thật và sự trung thực hơn vẻ đẹp và sự hài hòa. Đức Kitô đã rao giảng cho người nghèo, những kẻ đói rét và buồn khổ, và cảnh túng bấn, cái đói và nước mắt chẳng có gì đẹp đẽ, Dĩ nhiên điều này còn tùy thuộc nhiều vào những thứ mà ta đồng ý coi là đẹp. Một đứa bé luôn thấy khuôn mặt nhăn nheo hiền từ của bà ngoại nó đẹp hơn vẻ mịn màng của một ngôi sao điện ảnh, và tại sao ông lại không nên làm thế? Tương tự, có thể nói rằng người đàn ông già nua tiều tụy bên góc phải bức tranh, kẻ đang ngồi thu mình lại, một bàn tay để trước mặt, đang nhìn lên, hoàn toàn xuất thần, là một trong những nhân vật đẹp nhất mà người ta từng vẽ. Nhưng các lời lẽ ta dùng để diễn tả sự khâm phục của mình có lẽ chẳng quan trọng cho lắm.

274. REMBRANDT: *Đức Kitô đang giảng thuyết*. Tranh khắc bằng cường toan, khoảng 1652

Phương pháp trái lệ thường của Rembrandt đôi khi làm ta quên đi biết bao kỹ năng và hiểu biết nghệ thuật ông đã sử dụng để bố cục các nhân vật. Không có gì đã được cân chỉnh cẩn trọng hơn cái đám đông vây thành vòng tròn quanh Jesus, nhưng vẫn dừng ở một khoảng cách biểu

lộ sự kính trọng. Trong nghệ thuật phân bố một đám đông như thế này, thành từng nhóm như ngẫu nhiên nhưng lại rất hài hòa, Rembrandt mắc nợ nhiều với truyền thống nghệ thuật Italia, mà ông tuyệt nhiên không coi rẻ. Không gì sai sự thật hơn khi nghĩ rằng bậc thầy lừng danh này là một kẻ nổi loạn cô đơn mà tầm vóc vĩ đại chẳng hề được Âu Châu thời đó biết đến. Quả thật với tư cách là một họa sĩ vẽ chân dung, tiếng tăm của ông trở nên suy giảm khi nghệ thuật của ông trở nên không khoan nhượng và sâu sắc hơn. Nhưng cho dù có bị phá sản và rơi vào thảm kịch vì lý do nào đi nữa, ông vẫn là một họa sĩ rất lừng danh. Cái thảm kịch thật sự là, hồi đó cũng như bây giờ, một mình danh tiếng không đủ để nuôi sống người ta.

Ảnh hưởng của Rembrandt trong mọi ngành nghệ thuật Hà Lan quan trọng tới độ không một họa sĩ nào thời đó có thể sánh ngang với ông. Tuy nhiên điều đó không có nghĩa là ở Hà Lan Thệ Phản bấy giờ không có những bậc thầy đáng cho ta học hỏi và ưa chuộng với vị trí riêng của họ. Nhiều người trong bọn họ theo truyền thống nghệ thuật phương bắc khi tái hiện cuộc sống đời thường trong những bức họa vui tươi và mộc mạc. Ta biết truyền thống này quay về với những bức tiểu họa thời Trung Cổ như ở tr.159, H.143 và tr.206, H.178. Ta nhớ Bruegel đã tiếp thu nó ra sao (tr.295, H.243), và đã phô diễn tài năng cũng như hiểu biết của mình về bản tính con người nơi những cảnh hoạt kê trong cuộc sống của người nông dân. Nhà họa sĩ thế kỷ mười bảy đã hoàn thiện nguồn cảm hứng này là Jan Steen (1626-79), con rể của Jan van Goyen. Giống như nhiều họa sĩ thời ấy, Steen không thể nuôi thân mình bằng bút vẽ và ông mở một quán trọ để sinh nhai. Ta hầu như có thể thấy rằng ông ưa thích cái nghề phụ này, vì nó cho ông một cơ hội để quan sát con người trong những lúc trà dư tửu hậu, và để góp nhặt thêm những kiểu mẫu hoạt kê cho kho tư liệu của ông. H 275 là một cảnh náo nhiệt từ cuộc sống của đồng bào ông-một lễ rửa tội. Ta nhìn vào trong căn phòng tiện nghi với một khoảng rộng trong tường để đặt chiếc giường có bà mẹ đang nằm, trong khi thân nhân và bạn hữu vây quanh người cha đang bế đứa trẻ. Qua rất đáng cho ta nhìn ngắm những kiểu mẫu đa dạng này và những cách người ta liên hoan, nhưng khi đã xem xét mọi chi tiết, ta đừng quên bái phục tài nghệ của nhà họa sĩ đã hòa hợp đủ thứ tình tiết vào trong một bức tranh. Nhân vật ở tiền cảnh, quay lưng ra, là một mảng tranh tuyệt vời, với những màu sắc rực rỡ tỏa hơi ấm và sự dịu dàng ta không dễ gì quên được khi đã nhìn thấy bản vẽ gốc.

275. JAN STEEN: *Tiệc mừng lễ rửa tội.* 1664. London, Bảo Tàng Wallace Collection

276. REMBRANDT: *Jan Six, một nhà quý tộc ở Amsterdam.* Vẽ năm 1654. Amsterdam, Six Collection

Người ta thường liên kết nghệ thuật Hà Lan thế kỷ mười bảy với sắc thái vui tươi và cuộc sống no ấm tìm thấy nơi những bức tranh của Jan Steen, nhưng có những họa sĩ Hà Lan khác trình bày một sắc thái rất khác biệt và gần gũi với tinh thần của Rembrandt hơn nhiều. Điển hình xuất sắc là một 'chuyên gia' khác, Jacob van Ruisdael (16287-82), họa sĩ chuyên vẽ phong cảnh. Ruisdael trạc tuổi Jan Steen, nghĩa là ông thuộc thế hệ họa sĩ thứ hai của Hà Lan. Khi ông trưởng thành, các tác phẩm của Jan van Goyen và của cả Rembrandt đã nổi tiếng rồi và chắc chắn đã ảnh hưởng tới sở thích cũng như cách lựa chọn chủ đề của ông. Suốt nửa đầu của cuộc đời, ông sống ở thành phố Haarlem xinh đẹp, phân cách với biển bằng những đụn cát xum xuê cây cối. Ông thích nghiên cứu hiệu quả và sắc thái của những dải đất này và ngày càng chuyên về những cảnh rừng đẹp như tranh (H.277). Ruisdael trở thành bậc thầy về cách vẽ những đám mây đen mờ và u ám, những lâu đài hoang phế và những nhánh sông cuồn cuộn

chảy, hay cái ánh sáng buổi chiều tà khi bóng tối dâng lên. Nói tắt, chính ông là kẻ đã khám phá ra cái chất thơ của phong cách miền bắc, y như Claude đã tìm ra chất thơ nơi cảnh sắc xứ Italia. Có lẽ trước Ruisdael không có một họa sĩ nào đã xoay xở tìm cách diễn tả nhiều chừng ấy cảm xúc và tâm trạng của mình qua thiên nhiên.

277. JACOB VAN RUISDAEL: *Ao nước với cây cối vây quanh*. Cuối thập niên 1660. London. Phòng Trưng Bày Nghệ Thuật

278. WILLEM KALF: *Tranh tĩnh vật gồm chiếc sừng đựng nước của Hội Cung Thủ Thánh Sebastien, tôm hùm và chén đĩa.* Khoảng 1653. London, Phòng Trưng Bày Nghệ Thuật Quốc Gia

Khi tôi đặt tên cho chương này là 'Tấm gương phản ánh thiên nhiên', tôi không chỉ muốn nói rằng nghệ thuật Hà Lan đã biết cách tái hiện thiên nhiên cách trung thực như một tấm gương. Cả nghệ thuật lẫn thiên nhiên chẳng khi nào bằng phẳng và lạnh lẽo như mặt kiếng. Thiên nhiên được phản ánh trong nghệ thuật luôn dội lại cái tâm tư riêng của nhà nghệ sĩ, những điều anh ta ưa thích, những niềm vui và, từ đó, những tâm trạng của anh ta. Chính điều này, trên tất cả, đã làm cho ngành hội họa 'chuyên biệt' nhất của Hà Lan trở nên hết sức thú vị: ngành hội họa tĩnh vật. Các bức tranh tĩnh vật này luôn trình bày những chai lọ hoặc khay đĩa đẹp đẽ đựng rượu vang và trái cây hấp dẫn, hay những món ăn mỹ vị đầy vẻ mời mọc được dọn trên đồ sứ xinh xắn. Đây là những bức tranh chắc chắn sẽ có người mua và sẽ được đưa ngay vào phòng ăn. Nhưng chúng không chỉ là những nhắc nhớ về các lạc thú ở bàn ăn. Trong những bức tranh tĩnh vật như thế, các họa sĩ có thể tự do lựa chọn bất cứ thứ gì họ thích vẽ, và sắp xếp chúng trên bàn cho hợp với sở thích của họ. Do đó những bức tranh này trở thành một lĩnh vực thử nghiệm tuyệt vời cho những vấn đề đặc biệt của các họa sĩ. Chẳng hạn như Willem Kalf (1622-93) thích nghiên cứu cái cách ánh sáng được phản chiếu và khuếch tán qua thủy tinh màu. Ông nghiên cứu những tương phản và hòa hợp giữa màu sắc và bề mặt, và cố đạt tới những hòa hợp luôn tươi mới giữa những tấm thảm Ba Tư sặc sỡ, đồ sứ lóng lánh, hoa quả màu sắc rực rỡ và đồ kim loại sáng bóng (H.278). Các chuyên gia này đã bắt đầu chứng minh, mà không hề hay biết, rằng chủ đề của một bức tranh chẳng mấy quan trọng như người ta vẫn tưởng. Giống như

lời nói vẩn vơ có thể trở thành ca từ cho một bài hát hay, những vật không đáng kể kia có thể làm nên một bức tranh hoàn hảo.
Dường như đây là một nhận xét kỳ lạ sau khi tôi vừa nhấn mạnh vào chủ đề nơi tranh của Rembrandt. Nhưng tôi thật sự không nghĩ là có mâu thuẫn. Khi phổ nhạc một bài thơ nổi tiếng, nhà soạn nhạc muốn ta hiểu bài thơ ấy để có thể thưởng thức cách ông diễn tả nó bằng âm nhạc. Cũng thế, khi vẽ một cảnh trong Kinh Thánh, nhà họa sĩ muốn ta hiểu cảnh truyện đó để đánh giá sự hình dung của ông. Nhưng nếu có những bản nhạc hay không lời thì cũng có những bức tranh đẹp không cần chủ đề lớn. Đây chính là cái phát kiến mà các họa sĩ thế kỷ mười bảy vẫn đang lần mò tìm kiếm khi họ khám phá ra vẻ đẹp thuần khiết của thế giới hữu hình (tr.5, H.4). Và những chuyên gia Hà Lan suốt đời vẽ loại chủ đề tương tự đã kết luận bằng cách chứng minh rằng chủ đề là điều quan trọng thứ yếu.
Người nổi tiếng nhất trong số những bậc thầy này sinh sau Rembrandt một thế hệ. Đó là Jan Vermeer van Delft (1632-75). Dường như Vermeer là một người thợ chậm chạp và cẩn trọng. Ông đã không vẽ nhiều tranh lắm và chẳng có mấy bức diễn tả những cảnh quan trọng. Đa số cho thấy những nhân vật giản dị đứng trong căn phòng của một ngôi nhà Hà Lan tiêu biểu. Vài bức chẳng vẽ gì ngoài một nhân vật duy nhất đang bận rộn với một công việc đơn giản, như người phụ nữ đang rót sữa ở H.280. Với Vermeer, tranh chuyên đề đã mất đi cái dấu vết cuối cùng của thể loại hài hước. Tranh của ông thực sự là những bức vẽ tĩnh vật cùng với con người. Khó mà có thể tranh luận về những lý do đã khiến một bức tranh đơn sơ và khiêm tốn như thế trở thành một trong những tác phẩm lớn của mọi thời. Nhưng vài người từng khá may mắn được thấy bức vẽ gốc sẽ không đồng ý với tôi rằng nó là một điều chi đó giống như phép lạ. Có thể miêu tả một trong những đặc điểm kỳ diệu của nó, dù khó lòng giải thích. Đó là cái cách Vermeer đạt tới sự chính xác hoàn hảo từng li từng tí khi diễn tả bề mặt, màu sắc và hình dạng mà bức tranh không hề có vẻ được dụng công vất vả. Giống như người thợ chụp hình thận trọng làm dịu đi những tương phản chói gắt của tấm hình mà không làm mờ các hình thể, Vermeer làm cho các đường nét trở nên dịu dàng nhung vẫn giữ được cái hiệu quả của sự vững chắc và ổn định. Chính cái kết hợp kỳ lạ và độc đáo này, giữa sự mềm mại và độ chính xác, đã khiến ta không thể quên những bức tranh đẹp nhất của ông. Chúng giúp ta thấy được vẻ đẹp lặng lẽ của một cảnh sắc đơn giản bằng đôi mắt trong sáng, và cho ta một ý niệm về điều mà nhà nghệ sĩ đã cảm nhận khi ông nhìn ánh sáng tràn vào qua cửa sổ làm nổi bật màu sắc của một tấm khăn trải bàn.

279. *Họa sĩ nghèo run rẩy trên gác thượng*. Vẽ bởi PIETER BLOOT. Khoảng 1640, London Bảo Tàng Anh Quốc

280. JAN VERMEER: *Cô phụ bếp*. Vẽ khoảng 1660, Amsterdam, Rijksmuseum

21. Quyền lực và vinh quang I
Italia, cuối thế kỷ mười bảy và thế kỷ mười tám

281. Một giáo đường kiểu 'Baroque Đỉnh Cao'*: Nhà Thờ Thánh Agnese ở Piazza Navona, Rome.* Thiết kế bởi BORROMINI và RAINALDI năm 1653

Ta còn nhớ buổi đầu của phong cách kiến trúc Baroque nơi những tác phẩm nghệ thuật cuối thế kỷ mười sáu như ngôi nhà thờ của Dòng Tên do della Porta thiết kế (tr.301, H.249). Porta đã bỏ qua cái gọi là những nguyên tắc kiến trúc cổ điển để đạt được sự đa dạng phong phú hơn và những hiệu quả ấn tượng hơn. Và điều không thể tránh là một khi nghệ thuật đã chọn con đường này, nó phải cứ thế mà đi. Nếu sự đa dạng và những hiệu quả hấp dẫn được coi là quan trọng, mỗi nghệ sĩ đi sau phải đưa ra những kiểu trang trí phức tạp hơn và những ý tưởng choáng người hơn để mãi còn gây ấn tượng. Suốt tiền bán thế kỷ mười bảy, cái quá trình tích lũy ngày càng nhiều những quan niệm mới mẻ huy hoàng cho ngành xây dựng và trần thiết đã tiếp tục ở Italia, và vào giữa thế kỷ mười bảy, cái phong cách ta gọi là Baroque đã được phát huy mỹ mãn.

H. 281 là một giáo đường tiêu biểu cho phong cách Baroque xây bởi kiến trúc sư nổi tiếng Francesco Borromini (1599-1667) và các phụ tá của ông. Thật dễ thấy rằng ngay những hình thể được Borromini áp dụng thực sự là những hình thể của phong cách Phục Hưng. Giống như della Porta, ông sử dụng hình dáng mặt tiền một ngôi đền để đóng khung lối ra vào chính giữa và đặt cột đôi ở hai bên để hiệu quả thêm phong phú. Nhưng so với mặt tiền của Borromini,

mặt tiền của della Porta có vẻ mộc mạc và gò bó. Borromini không còn hài lòng với việc trang trí một bức tường bằng các kiểu mẫu lấy từ kiến trúc cổ điển. Ông sáng tạo ngôi nhà thờ của mình bằng cách tập hợp các kiểu dáng khác nhau-mái vòm lớn, những ngôi tháp ở hai bên và mặt tiền. Và mặt tiền này lõm vào như được tạo hình bằng đất sét. Nếu quan sát chi tiết, ta còn thấy những hiệu quả đáng ngạc nhiên hơn. Tầng một của các cây tháp có hình vuông, nhưng tầng hai hình tròn và cả hai được liên kết bằng một đầu cột gồ ghề kỳ lạ hẳn đã làm các nhà sư phạm kiến trúc chính thống phải khiếp đảm, nhưng lại thực hiện nhiệm vụ nối kết của mình một cách hoàn hảo. Những khung cửa hai bên cửa chính còn làm ta kinh ngạc hơn. Cái cách thiết kế trán tường (pediment) trên lối ra vào để đóng khung một cửa sổ hình bầu dục quả là chưa từng thấy nơi những kiến trúc trước đó. Những đường cuốn và nét cong của phong cách Baroque thống trị cả bố cục tổng quát lẫn các chi tiết trang trí. Người ta bảo các kiến trúc Baroque như thế là quá hoa mỹ và kiểu cách. Bản thân Borromini có lẽ khó mà hiểu được tại sao lại có sự chê trách này. Ông muốn một ngôi giáo đường phải có vẻ tưng bừng và là một toà nhà huy hoàng đầy chuyển động. Nếu mục đích của nhà hát là để làm ta vui thích bằng hình ảnh một thế giới thần tiên đầy ánh sáng và những cảnh ngoạn mục, thì tại sao khi thiết kế một giáo đường nhà kiến trúc lại không có quyền cho ta một ý tưởng về sự tráng lệ và vinh quang còn vĩ đại hơn thế để nhắc nhớ ta về Thiên Đàng?

282. *Nội điện giáo đường Sta Agnese ở Piazza Navona*. (Xem H. 281). Hoàn thành khoảng 1663

283. BERNINI: *Chân dung Constanza Buonarelli*. Khoảng 1635. Florence. Bảo Tàng Quốc Gia del Bargello

Khi bước vào những ngôi giáo đường này, ta còn thấy rõ hơn cái cách người ta chủ ý sử dụng

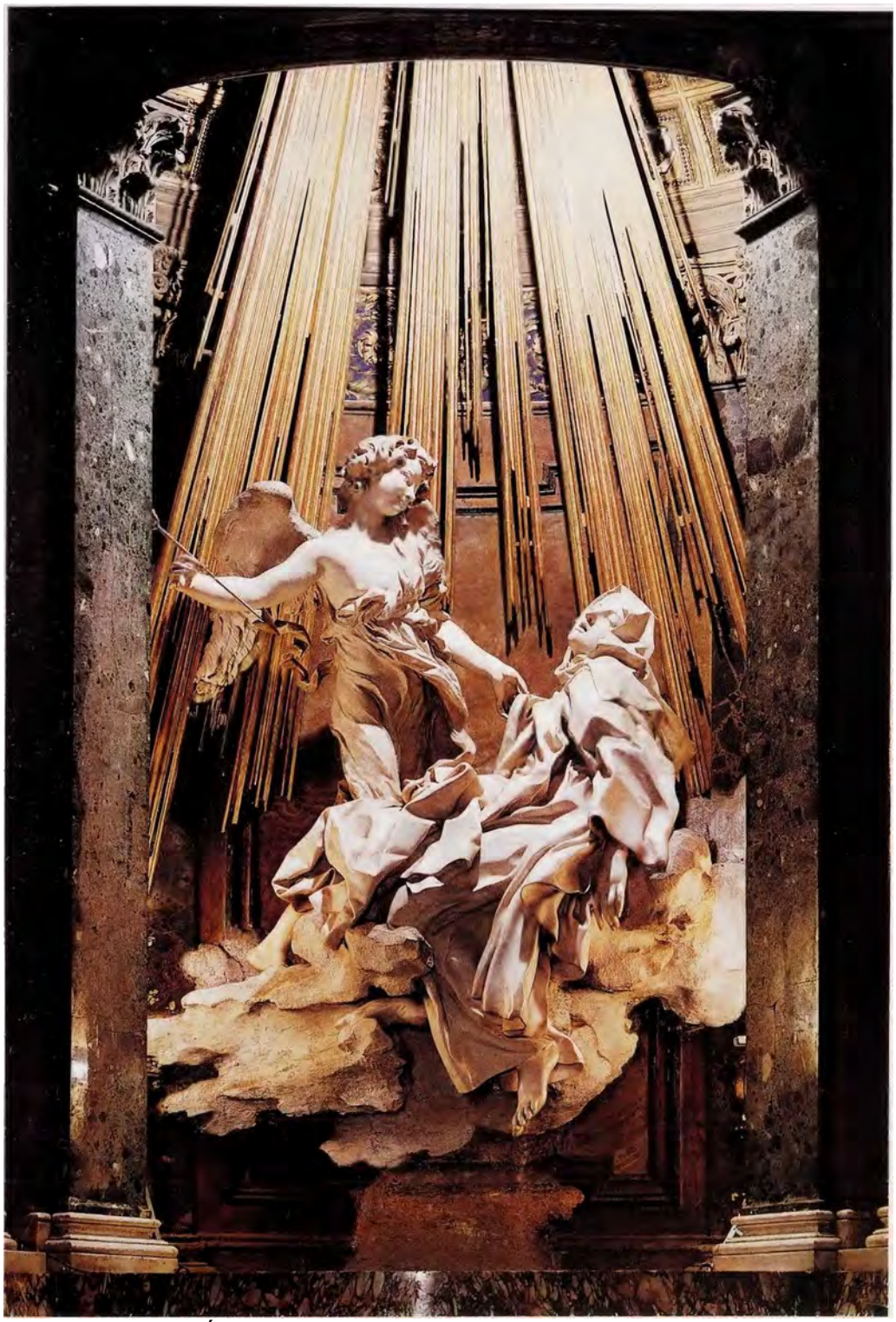
vẻ lộng lẫy và phô trương của đá quý, của vàng bạc và vôi vữa để tạo nên một hình ảnh của vinh quang thiên giới, dễ cảm hơn nhiều so với những khơi gợi của các đại giáo đường thời Trung Cổ. H. 282 là bên trong ngôi giáo đường của Borromini. Những người đã quen với các nội điện giáo đường của các quốc gia miền bắc có thể cho khung cảnh ngoạn mục choáng ngợp này là hết sức trần tục. Nhưng Giáo Hội Công Giáo thời ấy nghĩ khác. Người Tin Lành càng rao giảng chống lại sự phô trương bề ngoài nơi các giáo đường, Giáo Hội La Mã càng hăm hở tranh thủ cái năng lực của nhà nghệ sĩ. Thế nên cuộc Cải Cách và toàn bộ vấn đề nan giải về ảnh tượng và nghi lễ thờ phụng của người Tin Lành, vốn rất nhiều lần đã ảnh hưởng tới tiến trình nghệ thuật trong quả khứ, cũng gây một hiệu quả gián tiếp nơi sự phát triển của phong cách Baroque. Thế giới Công Giáo nghiệm ra rằng nghệ thuật có thể phục vụ tôn giáo theo nhiều cách vượt quá cái nhiệm vụ đã được giao cho nó vào đầu thời Trung Cổ-nhiệm vụ dạy Giáo lý cho những người không biết đọc. Nó còn có thể thuyết phục và cải hoá những người đã đọc quá nhiều. Các kiến trúc sư, họa sĩ và điêu khắc gia được triệu mời để biến đổi các giáo đường thành những mẫu trưng bày hoành tráng mà hình ảnh lộng lẫy của nó gần như làm bạn ngây ngất vì xúc động. Trong những nội điện này, các chi tiết nhiều vô số không quan trọng bằng cái hiệu quả chung của toàn thể. Ta đừng mong hiểu được chúng hay đánh giá chúng cho đúng mức, nếu không coi chúng là khung cảnh cho những nghi lễ huy hoàng của Giáo Hội La Mã, nếu không thấy chúng trong những Thánh Lễ Misa trọng thể, khi nến được thắp sáng trên bàn thờ, khi mùi hương trầm tỏa ngợp cung thánh, và khi tiếng đại phong cầm hoà cùng tiếng hát của ca đoàn đưa ta vào một thế giới khác.

Nghệ thuật trang trí hoa mỹ tối cao này chủ yếu đã được phát huy bởi một nghệ sĩ, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Bernini thuộc cùng thế hệ với Borromini. Ông lớn hơn Van Dyck và Velázquez một tuổi, và hơn Rembrandt tám tuổi. Giống những bậc thầy này, ông cũng là tay cự phách trong ngành truyền thần. H. 283 là bức tượng bán thân của một phụ nữ trẻ với tất cả vẻ tươi tắn và ngoại thường, tác phẩm đẹp nhất của Bernini. Khi tôi thấy nó lần sau cùng ở Bảo Tàng Viện Thành Florence, một tia nắng đang lung linh trên ngực nó và cả bức tượng như hít thở và hồi sinh. Bernini đã bắt được cái vẻ mặt thoáng qua mà ta chắc chắn phải là đặc trưng nhất của người mẫu. Về khả năng diễn tả nét mặt, có lẽ không ai qua nổi Bernini. Ông dùng nó, như Rembrandt sử dụng hiểu biết sâu sắc của mình về hành vi con người, để đem lại cho những kinh nghiệm tôn giáo của ông cái dáng vẻ hữu hình.

H.285 là một bàn thờ Bernini thiết kế cho một điện thờ cạnh bên trong một giáo đường nhỏ ở Rome. Nó được dâng kính Thánh Nữ Theresa người Tây Ban Nha, một nữ tu sống ở thế kỷ mười sáu, người đã thuật lại những thị kiến thần bí của mình trong một cuốn sách nổi tiếng. Trong đó ngài kể về một khoảnh khắc được nếm hưởng niềm hoan lạc thiên đàng, khi một thiên thần của Chúa xuyên thủng tim ngài bằng mũi tên rực ánh vàng, khiến ngài tràn ngập đau đớn nhưng cũng vui sướng vô bờ. Bernini đã dám diễn tả chính thị kiến này. Ta thấy vị thánh đang được đưa lên Thiên Đàng trên một đám mây, về phía những luồng ánh sáng đổ xuống từ trên cao dưới dạng những tia màu vàng. Ta thấy thiên thần Chúa dịu dàng tiến gần ngài, và vị thánh ngất đi trong cảm xúc mê li. Nhóm nhân vật này được sắp đặt để cho ta cảm giác dường như chúng dừng lại trên không trung trong bộ khung huy hoàng của điện thờ và tiếp nhận ánh sáng từ một cửa sổ vô hình phía trên. Một du khách miền bắc thoạt tiên có lẽ cũng lại thấy rằng toàn thể bố cục này đã sử dụng quá nhiều hiệu quả sân khấu, và cả nhóm nhân vật đã tỏ ra xúc cảm quá độ. Dĩ nhiên điều này thuộc vấn đề sở thích và quá trình giáo dục thiết tưởng chẳng lợi ích gì để phải tranh cãi. Nhưng nếu ta chấp nhận rằng một tác phẩm nghệ thuật tôn giáo như điện thờ của Bernini có thể được sử dụng một cách chính đáng để khơi gợi những cảm xúc hân hoan đầy sốt mến và những hứng khởi thần bí cuồng nhiệt mà nhà nghệ sĩ Baroque nhắm đến, ta phải đồng ý rằng Bernini đã đạt được mục đích này một cách kiệt xuất. Ông đã chủ tâm gạt bỏ mọi dè giữ, và đưa ta tới một cao độ cảm xúc mà các nghệ sỉ cho đến lúc đó vẫn né tránh. Nếu ta so sánh gương mặt vị thánh đang ngất trí với bất kỳ tác phẩm nào của những thế kỷ trước đó, ta thấy Bernini đã đạt tới cường độ diễn tả vẻ mặt mà nghệ thuật chưa bao giờ thử nghiệm.

Nhìn từ H.284 tới bộ mặt của *Laocoön (tr.75,* H.68), hay của 'Người nô lệ hấp hối' do Michelangelo (tr.237, H.197), ta nhận ra sự khác biệt. Ngay cách xử lý các nếp áo của Bernini vào thời ấy cũng hoàn toàn mới. Thay vì để chúng xuôi xuống một cách đạo mạo theo cái kiểu cổ điển cố hữu, ông cho chúng vặn và xoay hầu gia tăng hiệu quả phấn khích và chuyển động. Chẳng mấy chốc, toàn Âu Châu đã mô phỏng tất cả những hiệu quả này.

284. BERNINI: *Thánh Theresa.* Họa tiết của H. 285



285. BERNINI: *Thị kiến của Thánh Theresa.* Điện thờ trong Giáo Đường Sta Maria della Vittoria, Rome. Thực hiện giữa 1644 và 1647

286. GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO: *Đại yến của Cleopatra.* Bích họa trong Điện Labia, Venice. Khoảng 1750

Nếu quả thật những bức điêu khắc như 'Thánh Theresa' của Bernini chỉ có thể được đánh giá đúng mức trong cái bối cảnh đã tạo ra chúng, thì nguyên tắc này phải được áp dụng chặt chẽ hơn thế cho những bức họa trang trí các giáo đường kiểu Baroque. H.287 là công trình trang trí trần nhà thờ Dòng Tên ở Rome do một họa sĩ theo phe Bernini, Giovanni Battista Gaulli (1639-1709). Nhà họa sĩ này muốn cho ta cái ảo ảnh là vòm trần nhà thờ mở ra, và ta nhìn

thẳng vào vinh quang Thiên Đàng. Correggio trước đó cũng có ý tưởng vẽ các tầng trời trên trần nhà (tr.258, H.213), nhưng các hiệu quả của Gaulli đã vượt xa về kịch tính. Chủ đề là sự thờ lạy Danh Thánh Chúa Jesus, được viết thành những ký tự sáng chói giữa tâm điểm của giáo đường. Chung quanh Danh Thánh là vô số các Cherubim, các thiên thần và các thánh, tất cả đều ngây ngất chú mục vào ánh sáng, trong lúc toàn thể các binh đoàn quỷ dữ hay các thiên thần sa ngã bị trục xuất khỏi các tầng trời trong tuyệt vọng. Quang cảnh chen chúc này như làm bật tung bộ khung của trần nhà, trên đó đầy tràn những đám mây đang đưa thần thánh và các tội nhân xuống thẳng trong giáo đường. Khi để cho bức tranh phá vỡ bộ khung như vậy, nhà họa sĩ muốn làm ta bị rối trí và choáng ngợp, để ta không còn biết đâu là thật và đâu là ảo giác. Một bức họa như thế ra vô nghĩa khi ở ngoài cái nơi mà nó phục vụ. Do đó, có lẽ không phải là điều trùng hợp nếu sau thời kỳ phong cách Baroque phát triển mỹ mãn, cái thuở mà mọi nghệ sĩ cùng cộng tác để đạt tới một hiệu quả, cả hội họa lẫn điêu khắc đã suy thoái ở Italia và trên toàn Âu Châu Công Giáo.

287. GAULLI: *Thờ lạy Danh Thánh Chúa Jesus*. Vòm trần Giáo Đường Il Gesù của Dòng Tên ở Rome. (Xem H. 249). Giữa 1670 và 1683

288. RRANCESCO GUARDI: *Cảnh đền S.Giorgio Maggiore ở Venice*. Khoảng 1775-80. London, Bảo tàng Wallace Collection

Các nghệ sĩ Italia thế kỷ mười tám đa số là những nhà trang trí nội thất tài năng, nổi tiếng khắp Âu Châu vì nghề đúc bằng hồ vữa và các bức bích họa lừng danh, những thứ có thể biến bất kỳ sảnh đường nào của một lâu đài hay một tu viện thành bối cảnh cho những lễ hội đình đám lộng lẫy. Một trong những kẻ nổi tiếng nhất thuộc số những bậc thầy này là Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), người đã làm việc cả ở Italia lẫn Đức và Tây Ban Nha. H.286 là một mảng của toàn bộ trang trí ông thực hiện cho một lâu đài ở Venice, vẽ khoảng 1750. Chủ đề của nó cho Tiepolo tất cả mọi cơ hội để phô bày những màu sắc vui tươi và trang phục lộng lẫy: Bữa đại tiệc của Cleopatra. Chuyện kể rằng Mark Antony mở một đại yến để làm vinh dự cho Nữ Hoàng Ai Cập, bữa tiệc mà rồi đây sẽ trở thành vô tiền khoáng hậu về mặt xa hoa. Những món ăn đắt giá nhất tiếp nối nhau trong một cuộc rước vô tận. Nữ Hoàng chẳng hề động lòng. Nàng đánh cuộc với vị chủ nhân tự mãn rằng nàng sẽ đưa ra một món còn đắt tiền hơn nhiều so với bất kỳ món gì chàng đã cho dọn. Gỡ một viên ngọc trai nổi tiếng khỏi chiếc bông tai, nàng hoà tan nó trong giấm và uống cạn. Bức bích họa của Tiepolo diễn tả nàng đang cho Mark Antony xem viên ngọc trai trong khi tên đầy tớ da đen dâng nàng cái ly.

Hẳn là thú vị khi vẽ những bích họa như thế và chúng là niềm vui cho người xem. Nhưng ta có thể cảm thấy rằng những chiếc pháo hoa này ít có giá trị bền vững bằng những sáng tạo chừng mực hơn của các giai đoạn trước dó. Thời hoàng kim của nghệ thuật Italia đã chấm dứt.

Nhờ duy nhất một ngành chuyên môn mà nghệ thuật Italia còn tạo được những ý tưởng mới vào đầu thế kỷ mười tám. Nói một cách khá tiêu biểu, đó là ngành vẽ và khắc cảnh vật. Du khách từ khắp Châu Âu đến Italia để chiêm ngưỡng vinh quang một thuở lẫy lừng của nó thường muốn có những vật kỷ niệm. Đặc biệt ở Venice, nơi cảnh sắc hết sức hấp dẫn đối với các nghệ sĩ, đã phát triển một trường phái hội họa chuyên đáp ứng nhu cầu này. H.288 là một phong cảnh ở Venice vẽ bởi một trong các họa sĩ này, Francesco Guardi (1712-93). Như bức

bích họa của Tiepolo, nó cho thấy nghệ thuật Venice đã không đánh mất sự bén nhậy trước những cảnh ngoạn mục, trước ánh sáng và màu sắc. Thật thú vị khi so sánh cảnh đầm nước mặn ở Venice trong tranh của Guardi với cảnh biển trung thực và mộc mạc của Simon Vlieger (tr. 328, H. 269) trước đó một thế kỷ. Ta nhận ra rằng tinh thần của phong cách Baroque, tính ưa thích những hiệu quả táo bạo và sự chuyển động, có thể tự bộc lộ ngay nơi quang cảnh đơn sơ của một thành phố. Guardi hoàn toàn nắm vững những hiệu quả đã được các họa sĩ thế kỷ mười bảy nghiên cứu. Ông đã học hiểu rằng một khi có được cái ấn tượng tổng quát của một cảnh quan, ta sẵn sàng tự cung cấp và bổ túc các chi tiết. Nếu nhìn sát vào các phu chèo thuyền gondola của ông, ta sẽ ngạc nhiên vì thấy rằng họ được tạo hình chỉ bằng vài vệt màu nhà họa sĩ đã đặt vào một cách tài tình-nhưng nếu bước lùi lại, cái cảnh ảo hoàn toàn có tác dụng. Truyền thống khám phá của phong cách Baroque tồn tại nơi những hoa trái muộn mằn này của nghệ thuật Italia rồi ra sẽ đạt được giá trị mới ở những thời kỳ tiếp theo.

289. *'Các nhà sành điệu' và những người sưu tầm đồ cổ tụ tập ở Rome.* Biếm họa vẽ bởi P.L.GHEZZI. Khoảng 1710. Vienna, Albertina.

22. Quyền lực và vinh quang II
Pháp, Đức và Áo, cuối thế kỷ mười bảy và đầu thế kỷ mười tám

290. Lâu đài kiểu Baroque: *Điện Versailles.* Xây bởi LOUIS LEVAU và J. HARDOUIN MANSARD từ 1655 đến 1682.

Không phải chỉ có Giáo Hội La Mã mới khám phá ra sức mạnh của nghệ thuật để dùng nó gây ấn tượng và chinh phục. Vua chúa và các ông hoàng ở Âu Châu thế kỷ mười bảy cũng không kém khao khát phô trương quyền lực để nhờ thế gia tăng ảnh hưởng của mình trên tâm trí người dân. Họ cũng muôn xuất hiện như những con người thuộc về một đẳng cấp khác, được thần quyền nâng lên trên phần đông mọi người. Quan điểm này đặc biệt đúng với trường hợp của nhà cai trị uy quyền nhất hậu bán thế kỷ mười bảy, Louis XIV Vua nước Pháp, người đã chủ tâm sử dụng sự phô trương và vẻ lộng lẫy của hoàng gia vào các ý đồ chính trị. Chắc chắn không phải là tình cờ khi Louis XIV mời Bernini tới Paris để giúp thiết kế cung điện của ông. Đồ án vĩ đại này không bao giờ thành hiện thực, nhưng một cung điện khác của Louis XIV đã trở nên chính cái biểu tượng của quyền lực lớn lao. Đó là Điện Versailles rộng lớn đến độ không một bức ảnh chụp nào có thể cho ta một ý tưởng đầy đủ về hình dạng của nó. H.291 là quang cảnh nhìn từ trên cao, có thể nói lên đôi điều về kích thước và bố cục. Mỗi tầng có không dưới 123 cửa sổ nhìn ra công viên. Còn chính công viên, với cây cối được xén tỉa, sân và ao, trải dài nhiều dặm trên lãnh thổ.

Điện Versailles là một kiến trúc Baroque nhờ vẻ mênh mông của nó hơn là nhờ vào những chi tiết trang trí (H. 290). Các kiến trúc sư của nó gần như chỉ chuyên chú vào việc tập hợp những

mảng lớn của tòa nhà thành hai cánh phân biệt rõ ràng, và tạo cho mỗi cánh cái dáng vẻ quí phái hùng vĩ. Họ làm nổi bật phần giữa của tầng chính bằng một dãy cột kiểu lonic nâng một đầu cột bên trên có hàng dãy tượng, và đặt ở hai bên phần chính này những trần thiết cùng loại. Với một kết hợp đơn giản các kiểu dáng Phục Hưng thuần túy, khó lòng có thể phá vỡ sự đơn điệu của một mặt tiền bao la như thế, nhưng với sự hỗ trợ của các bức tượng, những chiếc bình và các trang trí dạng vũ khí, người ta đã tạo được một số biến thái nhất định. Thế nên chính nơi những kiến trúc như vậy mà ta có thể thưởng ngoạn tốt nhất cái chức năng và mục đích của các kiểu dáng Baroque. Nếu các nhà thiết kế điện Versailles bạo dạn hơn chút nữa, và sử dụng nhiều hơn nữa những phương cách không chính thống khi sắp xếp và nối kết tòa nhà rộng lớn, có thể họ còn thành công hơn.

Chỉ trong thế hệ kế tiếp, bài học này mới được các kiến trúc sư thấu đáo hoàn toàn. Vì các giáo đường ở La Mã và các lâu đài ở Pháp thuộc phong cách Baroque đã khêu gợi trí tưởng tượng của thời ấy. Mọi tiểu vương hầu ở miền nam nước Đức đều muốn có Điện Versailles của riêng mình; mọi tu viện ở Áo hay Tây Ban Nha đều muốn ganh đua với những thiết kế hoành tráng đầy ấn tượng của Borromini và Bernini. Cái giai đoạn trước và sau năm 1700 là một trong những thời kỳ vĩ đại nhất của nghệ thuật kiến trúc, và không phải chỉ của mình nó mà thôi. Các lâu đài và giáo đường này không chỉ được trù liệu như những tòa nhà đơn thuần - mọi ngành nghệ thuật đều đã phải góp phần để tạo nên một thế giới cầu kỳ và phi thường. Toàn bộ các đô thị được dùng làm các bối cảnh sân khấu, những dải đất nước được biến thành vườn tược, suối thành thác. Nghệ sĩ được hoàn toàn tự do thiết kế cho vừa ý mình, để chuyển dịch những hình ảnh chưa ai nghĩ tới vào trong đá và hồ vữa mạ vàng. Thường là cạn tiền trước khi các đồ án của họ thành hiện thực, nhưng những gì đã hoàn thành, từ sự bùng nổ sáng tạo thừa mứa này đã biến đổi bộ mặt của nhiều đô thị và phong cảnh của Âu Châu Công giáo. Đặc biệt ở Áo, Bohemia và miền nam nước Đức, các quan niệm của phong cách Baroque Pháp và Italia đã pha trộn thành một phong cách táo bạo nhất và kiên cố nhất. H.292 là một lâu đài mà kiến trúc sư người Áo, Lucas von Hildebrandt (1668-1745), đã xây ở Vienna cho đồng minh của Marlborough, tiểu vương Eugene xứ Savoy. Tòa lâu đài tọa lạc trên một ngọn đồi, và như nhẹ nhàng lơ lửng trên một khu vườn có nền cao với đài phun nước và hàng rào được xén tỉa. Hildebrandt rõ ràng đã sắp xếp nó thành bảy phần khác nhau, giống những mái lều trong vườn; một phần trung tâm với năm cửa sổ nhô ra phía trước, với hai cánh hơi thấp hơn ở hai bên, và hai bên nhóm này lại là hai phần thấp hơn nữa và bốn khối hình tháp canh có mái tròn ở bốn góc đóng khung toàn bộ tòa nhà. Khối giữa và các khối góc được trang trí phong phú nhất, và tòa nhà làm thành một kiểu mẫu rắc rối, nhưng vẫn hoàn toàn rõ ràng và sáng sủa về đường nét. Sự sáng sủa này không hề bị xáo trộn bởi những đồ vật trần thiết lạ thường và kỳ quặc mà Hildebrandt sử dụng trong những chi tiết trang trí, những trụ áp tường thuôn dài xuống phía dưới, những trụ áp tường cong cuốn lởm chởm trên các cửa sổ và những bức tượng cũng như những vật trang hoàng dạng võ khí xếp hàng trên mái thượng.

291. Điện Versailles nhìn từ trên cao (xem H. 290)

292. *Lâu đài Belvedere ở Vienna.* Do HILDERBRANDT thiết kế giữa 1720 và 1724.

293. *Gian tiền sảnh và cầu thang của lâu đài Belvedera ở Vienna.* Thiết kế bởi HILDERBRANDT, 1724. Theo một bản khắc thế kỷ mười tám.

294. *Cầu thang của lâu đài Pommersfelden (Đức Quốc).* Thiết kế bởi HILDERBRANDT 1713-14, xây bởi DIENTZENHOFER.

Chỉ khi bước vào bên trong tòa nhà ta mới cảm nhận đầy đủ cái ấn tượng của phong cách trang trí tuyệt vời này. H.293 là tiền sảnh trong lâu đài của Tiểu Vương Eugene, và H.294 là cầu thang của một lâu đài ở Đức cũng do Hildebrandt thiết kế. Ta không thể đánh giá những nội thất này một cách công bằng nếu không hình dung những lúc chúng được sử dụng-vào một ngày khi chủ nhân mở tiệc hay tổ chức một buổi tiếp tân, lúc những, ngọn đèn được thắp lên và nam thanh nữ tú trong y phục thời trang rực rỡ khoan thai trịnh trọng bước lên những bậc cấp này. Ở những khoảnh khắc như thế, sự tương phản giữa những con phố tăm tối của thời ấy, nồng nặc bụi đất bẩn thỉu, và cái thế giới thần tiên chói chan của giới quí tộc hẳn phải là một sự choáng ngợp.

Các tòa kiến trúc của Giáo Hội cũng khai thác những hiệu quả lôi cuốn tương tự. H.295 là một tu viện ở Melk, Áo Quốc, bên Sông Danube. Khi xuôi theo con sông này, ta thấy tòa nhà tu

viện, với mái vòm và những ngôi tháp có hình thù kỳ lạ của nó, đứng trên ngọn đồi như một ảo ảnh. Nó được xây bởi một nhà xây cất địa phương có tên là Jakob Prandtauer (chết năm 1726) và được trần thiết bởi vài bậc thầy viễn du người Italia, những kẻ luôn có sẵn những ý tưởng và thiết kế mới mẻ lấy từ kho tàng các kiểu mẫu Baroque. Những nghệ sĩ tầm thường này đã nắm vững biết chừng nào cái nghệ thuật tập hợp và tổ chức một tòa nhà, vốn rất khó thấu đáo, để tạo một dáng vẻ trang nghiêm mà không hề đơn điệu. Họ cũng cẩn trọng hoàn thành phần trang trí và sử dụng những kiểu dáng phóng túng hơn một cánh dè sẻn, nhưng hoàn toàn có hiệu quả hơn, trong những khu vực họ muốn chạm nổi.

295. *Tu Viện Melk bên Sông Danube.* Thiết kế bởi PRANDTAUER năm 1702

296. *Nội điện của Nhà Thờ Tu Viện Melk.* Hoàn thành khoảng 1783, theo các thiết kế của PRANDTAUER, BEDUZZ1 và. MUNGGENAST

Tuy nhiên, trong nội thất, họ rũ bỏ mọi dè giữ. Ngay Bernini hay Borromini trong những trạng thái phấn khích nhất có lẽ cũng chẳng đi xa được đến thế. Một lần nữa ta phải hình dung cái cảm tưởng của một nông dân chất phác người Áo khi anh ta bước vào thế giới thần tiên kỳ ảo này (H. 296). Chỗ nào cũng có mây, với các thiên thần đang tấu nhạc và phát biểu bằng điệu bộ trong chân phúc Địa Đàng. Vài vị đáp xuống trên giảng đài, những vị khác đang đung đưa trên những đường cuốn của bao lơn đại phong cầm. Mọi thứ như chuyển động và múa nhảy-cả những bức tường như cũng không thể đứng yên, như cũng lắc lư lui tới theo nhịp điệu hân hoan. Không có gì là 'tự nhiên' hay 'bình thường' nơi một giáo đường như thế-người ta không có ý làm như vậy. Nó được sử dụng để cho ta nếm trước những vinh quang của Địa Đàng. Có thể không phải ai cũng nghĩ như thế về Địa Đàng, nhưng khi bạn ở ngay giữa lòng của nó, nó sẽ bao trùm bạn và làm ngưng mọi thắc mắc. Bạn thấy mình ở trong một thế giới không hề áp dụng những nguyên tắc và tiêu chuẩn của chúng ta.

Ta có thể hiểu rằng ở phía bắc dãy Alps, y như ở Italia, nghệ thuật cũng bị cuốn vào cơn mê trang trí thái quá và đánh mất nhiều giá trị độc lập. Dĩ nhiên cũng có những họa sĩ và điêu khắc gia xuất chúng ở cái thời kỳ xoay quanh năm 1700, nhưng dường như chỉ duy một bậc thầy có nghệ thuật sánh ngang các họa sĩ lừng lẫy hàng đầu của tiền bán thế kỷ mười bảy. Đó là Antoine Watteau (1684-1721). Watteau đến từ Bỉ, nhưng định cư ở Paris, nơi ông qua đời ở độ tuổi ba mươi bảy. Ông cũng thiết kế những trang trí nội thất cho các lâu đài của giới quí tộc, để tạo hậu cảnh thích hợp cho các lễ hội và những cảnh ngoạn mục của xã hội cung đình. Nhưng rồi dường như các hội hè đình đám này đã không làm thỏa mãn trí tưởng tượng của nhà nghệ sĩ. Ông bắt đầu vẽ những hình dung của riêng mình về một cuộc sống đoạn tuyệt với mọi nhọc nhằn và mọi điều tầm thường vô vị, về một cõi mộng với những cuộc đi dã ngoại vui vẻ trong các công viên thần tiên không bao giờ bị mưa gió, về những nhạc hội nơi mà mọi phụ nữ đều xinh đẹp và mọi người đều duyên dáng, một xã hội trong đó mọi người đều ăn mặc lụa là bóng bảy mà không hề có vẻ khoe khoang, và nơi mà cuộc sống của những nam nữ mục tử là một chuỗi những bản khiêu vũ nhịp ba. Từ một lối diễn tả như thế, người ta có thể có cảm tưởng rằng nghệ thuật của Watteau là quá cầu kỳ và giả tạo. Với nhiều người, nghệ thuật ấy cuối cùng cũng phản ánh cái thị hiếu của giới quí tộc Pháp đầu thế kỷ mười tám mà người ta gọi là Rococo; cái mốt chuộng những màu sắc chọn lọc và sự trần thiết tinh xảo tiếp nối cái sở thích mạnh mẽ hơn của thời kỳ Baroque, và tự diễn tả nơi tính phù phiếm rực rỡ. Nhưng Watteau là một nghệ sĩ lớn đến độ không thể là một công cụ đơn thuần của thời trang lúc ấy. Phải hơn, chính những giấc mơ và lý tưởng của ông đã giúp khuôn đúc nên cái phong cách ta gọi là Rococo. Y như Van Dyck đã giúp tạo ra cái ý tưởng về sự thảnh thơi của giới quí tộc mà ta dùng để nói về những kẻ Bảo Hoàng (tr. 319. H. 261), Watteau đã làm giàu cho trí tưởng tượng của ta bằng những cảnh tượng thanh nhã của ông.

297. WATTEAU: *Buổi dã ngoại trong công viên.* Khoảng 1718, London, Bảo Tàng Wallace Collection

H.297 là bức tranh tả một cuộc tụ tập trong công viên, ở đây không hề có bóng dáng cái vui nhộn ồn ào ta đã gặp trong những cuộc chè chén của Jan Steen (tr. 336, H. 275) mà là một vẻ êm đềm ngọt ngào và gần như u hoài lan tỏa khắp nơi. Những thanh niên nam nữ này chỉ ngồi và mơ mộng, chơi đùa với hoa lá và nhìn nhau. Ánh sáng nhảy múa trên y phục lóng lánh của họ, và biến đổi đám cây cối ấy thành thiên đường hạ giới. Những phẩm chất của nghệ thuật Watteau, sự tinh tế của nét cọ và sự chọn lọc trong cách hòa hợp màu sắc, không dễ gì thấy được nơi những phiên bản. Những bức tranh và hình vẽ đầy cảm xúc của ông phải được thật sự nhìn ngắm và thưởng thức qua bản gốc. Giống như Rubens, người mà ông ngưỡng mộ, Watteau có thể diễn đạt cái ấn tượng về da thịt phập phồng sống động chỉ bằng một vệt phấn hay màu. Nhưng cái sắc thái trong tranh của ông khác với của Rubens y như tranh của ông khác với Jan Steen. Có một hơi hướng buồn bã thật khó tả hoặc khó định nghĩa nơi những hình ảnh đẹp đẽ này, nhưng chính nó lại nâng nghệ thuật của Watteau vượt lên hẳn cái phạm vi kỹ năng và sắc đẹp. Watteau là một người hay đau yếu, và đã chết khi còn trẻ vì bịnh phổi. Có lẽ chính cái ý thức về sự chóng qua của sắc đẹp đã đem lại cho nghệ thuật của ông cái cường độ mà không ai trong số những kẻ ngưỡng mộ và bắt chước ông có thể sánh bằng.

298. *Nghệ thuật dưới sự bảo trợ của hoàng gia.* Năm 1667, Louis XVI, tháp tùng bởi Bộ Trưởng Colbert, đã đến thăm xưởng Gobelin thuộc Hoàng Gia để biểu lộ mối quan tâm của ông đối với điều mà ngày nay được gọi là 'tiêu chuẩn kiểu Pháp', cái quan niệm đã hình thành một 'phẩm chất' quan trọng trong 'chiến dịch truyền bá' của Colbert. Bức tranh thảm ở đây được đặt làm để ghi nhớ dịp này.

23. Thời đại của lý trí
Anh và Pháp Quốc, thế kỷ mười tám

299. Một giáo đường thế kỷ mười bảy: *Nhà Thờ St. Paul, London.* Xây bởi CHRISTOPHER

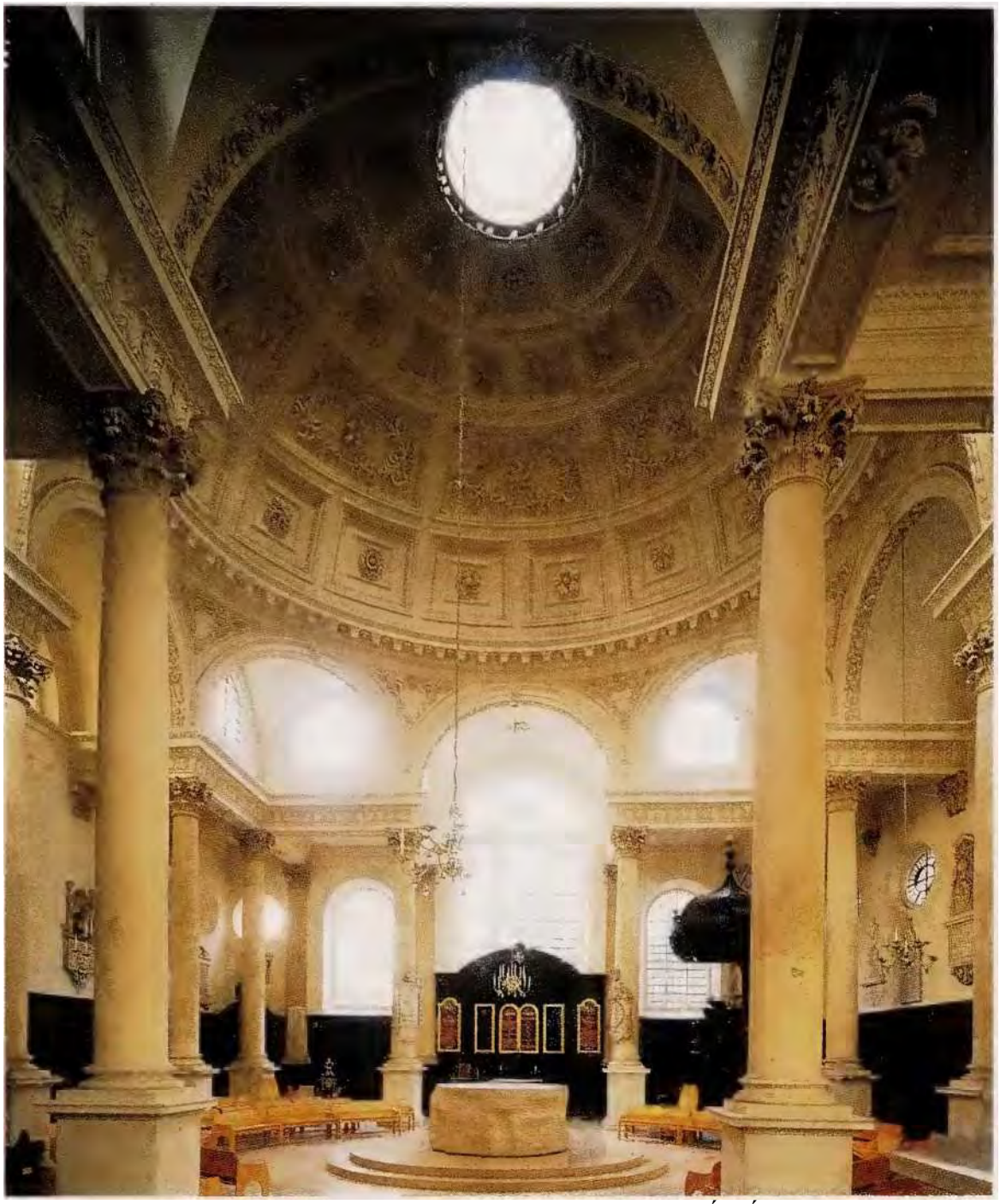
WREN từ 1675 đến 1710

Thời kỳ trước và sau năm 1700 đã chứng kiến đỉnh cao của trào lưu Baroque ở Âu Châu Công Giáo. Các quốc gia Tin Lành không thể không chịu ảnh hưởng của cái thời trang thấm nhuần mọi lĩnh vực này nhưng, dù vậy, họ đã không thật sự chấp nhận nó. Ngay cả Anh Quốc suốt thời kỳ Phục Hồi[10] cũng thế, khi triều đình dòng họ Stuart hướng về nước Pháp và gớm ghét cái sở thích cũng như tinh thần của Thanh Giáo. Chính trong thời kỳ này, Anh Quốc đã sản sinh được nhà kiến trúc vĩ đại nhất, Sir Christopher Wren (1632-1723), người được giao nhiệm vụ tái thiết các nhà thờ ở Luân Đôn sau đám cháy thảm họa năm 1666. Thật là hứng thú khi so sánh Đại Giáo Đường Thánh Paul của ông (H. 299) với một giáo đường kiểu Baroque ở Rome, xây trước đó chỉ chừng hai mươi năm (tr. 342, H. 281). Ta thấy rõ Wren chịu ảnh hưởng của những cách tập hợp và các hiệu quả của kiến trúc Baroque, dù ông chưa bao giờ đến Rome. Giống như ngôi nhà thờ của Borromini, đại giáo đường của Wren, với tầm mức to tát hơn nhiều, cũng gồm một mái vòm ở giữa, hai tòa tháp hai bên và mặt tiền với dáng dấp cúa một ngôi đền đóng khung lối ra vào chính. Thậm chí còn có một vẻ tương đồng rõ rệt giữa các ngôi tháp kiểu Baroque của Borromini và các tòa tháp của Wren, nhất là ở tầng hai. Tuy thế, cái ấn tượng tổng quát về hai mặt tiền này rất khác biệt. Mặt tiền Giáo Đường Thánh Paul không lõm vào. Không hề có bóng dáng của sự chuyển động mà của sức mạnh và sự ổn định. Các cột đôi tạo vẻ trang nghiêm và quí phái cho mặt tiền khiến ta nhớ tới điện Versailles (tr. 352, H. 290) hơn là ngôi nhà thờ kiểu Baroque ở Rome. Quan sát các chi tiết, ta thắc mắc liệu có nên gọi phong cách của Wren là Baroque hay không. Chẳng có gì là ngông cuồng hay dị thường trong cách trang trí của ông. Mọi kiểu dáng của ông đều nghiêm nhặt trung thành với các kiểu mẫu hoàn hảo nhất của phong cách Phục Hưng Italia. Có thể quan sát riêng từng dạng và từng phần của tòa nhà mà không làm mất cái ý nghĩa nội tại của nó. So với sự phong phú của Borromini, hay của nhà kiến trúc ở Melk, Wren gây cho ta cái ấn tượng dè giữ và chừng mực.

Sự tương phản giữa nghệ thuật kiến trúc Tin Lành và Công Giáo còn rõ ràng hơn nếu ta xem xét nội điện các giáo đường do Wren thiết kế-như nội điện nhà thờ Thánh Stephen Walbrook ở London (H. 300). Một giáo đường như thế chủ yếu được thiết kế như một sảnh đường, nơi các tín hữu gặp nhau để làm việc thờ phượng. Mục đích của nó không phải để tạo một hình ảnh của thế giới khác, mà đúng hơn để giúp ta tập trung tư tưởng. Nơi nhiều nhà thờ do Wren thiết kế, ông đã cố tạo những biến thái luôn mới mẻ dựa trên chủ đề của một đại sảnh như thế, khiến nó vừa cao trọng lại vừa đơn giản.

---

[10] Thời kỳ Phục Hồi (The Restoration): giai đoạn sau khi chế độ quân chủ và Anh Giáo được tái lập ở Anh năm 1660, khi Charles II lên làm vua.



300. *Nội điện Nhà Thờ Thánh Stephen Walbrook ở London.* Thiết kế bởi CHRISTOPHER WREN từ 1675 đến 1672

Các giáo đường ra sao thì các lâu đài cũng thế. Không một ông vua nào của nước Anh có đủ tiền xây một cung điện như Versailles, và chẳng nhà quí tộc nào ở Anh để tâm đua đòi với các tiểu vương Đức Quốc về mặt xa xỉ và lãng phí. Thật ra tính ham mê xây cất cũng đã lan tới Anh quốc. Lâu Đài Blenheim của Marlborough về qui mô còn lớn hơn Điện Belvedere cùa Ông Hoàng Eugene. Nhưng đó là những ngoại lệ. Lý tưởng của thế kỷ mười tám ở Anh không phải là lâu đài mà là biệt thự miền quê.

301. *Biệt Thự Chisvvick, London.* Thiết kế bởi. LORD BURLINGTON và WILLIAMKENT khoảng 1725. Hai cánh dược thêm vào bởi JAMES WYATT năm 1788 (nay đã dỡ bỏ)

Các kiến trúc sư của những biệt thự miền quê này luôn phản đối sự hoang phí của phong cách Baroque. Họ cố tránh không vi phạm bất kỳ nguyên tắc nào của cái mà họ coi là 'óc thẩm mỹ tốt', và do đó họ bám sát hết mức những luật lệ có thật hay giả tạo của nghệ thuật kiến trúc cổ điển. Các kiến trúc sư thời Phục Hưng ở Italia đã nghiên cứu và đo đạc các phế tích kiến trúc cổ điển bằng sự thận trọng đầy tính khoa học và đã xuất bản các phát kiến của mình trong sách giáo khoa để cung cấp kiểu mẫu cho người xây cất và thợ thủ công. Nổi tiếng nhất trong những cuốn sách này là của Andrea Palladio (tr. 278). Nó sau cùng đã được coi là thẩm quyền tối cao trong mọi nguyên tắc về sở thích thuộc lãnh vực kiến trúc ở Anh Quốc thế kỷ mười tám. Xây một biệt thự 'kiểu Palladio' được coi là mốt mới nhất. H. 301 là một biệt thự như thế, Biệt Thự Chiswick gần Luân Đôn. Phần trung tâm của tòa nhà, được Lord Burlington (1695- 1753), nhà thủ quân nổi tiếng về thẩm mỹ và thời trang, thiết kế cho riêng mình, và được trần thiết bởi bạn ông, William Kent (1658-1748), thực sự là một bản sao của 'Villa Rotonda' do Palladio (tr.277, H.229). Thật ra, những khối nhà được thêm vào sau này theo kiểu thế kỷ mười tám (bị hư hại trong thế chiến thứ hai và từ đó đã được dỡ bỏ) cho thấy cái ý thích phô trương đầy ấn tượng kiểu Baroque không hoàn toàn bị phản đối ở Anh quốc. Giống như nhiều ngôi nhà miền quê cùng thời, biệt thự này được cắt vụn thành nhiều 'cánh' và 'chái' khác nhau. Cách tập hợp hiệu quả này có thể sánh ngang kiểu tập hợp của Lâu Đài Belvedere của Hildebrandt (tr.354, H.292). Nhưng sự tương đồng kỳ lạ về tổng thể như thế cũng bộc lộ những khác biệt về chi tiết. Vì khác với Hildebrandt và các kiến trúc sư ở Âu Châu Công Giáo, không một nhà thiết kế nào của các biệt thự Anh Quốc đã phản đối những nguyên tắc nghiêm ngặt của phong cách cổ điển. Dãy cột uy nghiêm có hình thể chính xác của mặt tiền một ngôi đền cổ theo kiểu Corinth (tr. 73). Tường vách của tòa nhà đơn giản và bằng phẳng, không có những đường cong và trang trí xoắn ốc, chẳng có những bức tượng viền mái nhà và những trần thiết kỳ lạ.

Vì cái nguyên tắc thẩm mỹ của Lord Burlington và thi sĩ Alexander Pope ở Anh Quốc cũng là nguyên tắc của lý trí. Toàn bộ sự thanh tĩnh của miền quê đối nghịch với trí tưởng tượng của các kiểu mẫu Baroque, và đối kháng một nền nghệ thuật nhằm áp đặt cảm xúc. Những công viên trang trọng theo kiểu Điện Versailles bị kết án là phi lý và giả tạo, vì những hàng rào được

xén tỉa và các lối đi dài vô tận của nó đã bành trướng cái thiết kế của các kiến trúc sư ra ngoài khuôn khổ tòa nhà đồ sộ và đi sâu vào vùng thôn quê phụ cận. Một khu vườn hay công viên phải phản ánh các vẻ đẹp của thiên nhiên, nó phải là một tập hợp những phong cảnh chọn lọc có thể thu hút con mắt nhà họa sĩ. Chính những người như Kent đã sáng tạo ra 'vườn cảnh' để làm những vùng phụ cận lý tưởng cho các biệt thự kiểu Palladio của họ. Và như họ đã nại đến thẩm quyền của một kiến trúc sư Italia khi nói về những nguyên tắc lý luận và thẩm mỹ thuộc lãnh vực xây cất, họ cũng quay sang một họa sĩ miền nam để tìm một tiêu chuẩn cho vẻ đẹp của phong cảnh. Quan niệm của họ về dáng vẻ tất yếu của thiên nhiên phần lớn bắt nguồn từ những bức họa của Claude Lorrain. Thật thú vị khi so sánh những khoảnh vườn đẹp đẽ ở Stourhead thuộc Quận Wiltshire (H. 302), được thiết kế trước trung tuần thế kỷ mười tám, với tác phẩm của hai bậc thầy này. 'Ngôi đền' ở hậu cảnh làm ta nhớ đến 'Villa Rotonda' của Palladio (tr. 277, H. 229) (mà chính nó lại được tạo hình theo mẫu Đền Bách Thần ở Rome), trong khi toàn bộ khung cảnh với chiếc hộ, cây cầu và dáng dấp của những kiến trúc La Mã khẳng định các nhận xét của tôi về ảnh hưởng của những bức họa của Claude Lorrain (tr. 309, H. 254) nơi vẻ đẹp của phong cảnh nước Anh.

302. *Những khoảnh vườn đẹp đẽ ở Stourhead,Wiltshire.* Mở cửa kể từ 1741

303. HOGARTH: *Kẻ phóng đãng trong bệnh viện Bedlam.* Từ bộ tranh 'Con đường của kẻ phóng đãng'. 1735. London, Bảo tàng của Sir John Soane

Địa vị các họa sĩ và điêu khắc gia Anh Quốc dưới sự thống trị của nguyên tắc thẩm mỹ và lý trí không phải lúc nào cũng đáng ao ước. Chiến thắng của Đạo Tin Lành ở Anh, và thái độ thù nghịch của Thanh Giáo đối với ảnh tượng và sự xa xỉ, đã tống cho truyền thống nghệ thuật nước Anh một cú nặng nề. Hầu như mục đích duy nhất khiến người ta còn cần đến hội họa là cung cấp ảnh chân dung, và ngay cá nhiệm vụ này đa phần thực hiện bởi các nghệ sĩ nước ngoài như Holbein (tr.288) và Van Dyck (tr.316), những kẻ được mời đến Anh sau khi họ đã nổi tiếng.

Những nhà quí tộc theo mốt ở thời của Lord Burlington không hề phản đối tranh hay tượng vì luật lệ của Thanh Giáo, nhưng họ không sốt sắng đặt vẽ nơi các nghệ sĩ bản xứ, những kẻ chưa tạo được danh tiếng ở thế giới bên ngoài. Nếu cần tranh ảnh để trưng bày ở dinh thự, họ thích mua những tác phẩm có đề tên một bậc thầy nổi tiếng nào đó người Italia. Họ tự phụ vì mình là những kẻ sành sỏi, và vài kẻ trong bọn họ đã thu thập những bộ sưu tập nổi tiếng nhất của các bậc thầy ngày trước mà, dẫu thế, vẫn không quá cần đến các họa sĩ cùng thời.

Tình trạng công ăn việc làm như thế đã khiến một thợ khắc trẻ người Anh hết sức tức tối. Chàng tên là William Hogarth (1697-1764), sống bằng nghề minh họa sách báo, và cảm thấy mình có thể trở thành một họa sĩ giỏi không kém những họa sĩ nước ngoài có tác phẩm được mua với giá hàng trăm bảng Anh, nhưng chàng biết nghệ thuật đương đại ở Anh không hề được công chúng ưa chuộng. Do đó chàng bắt đầu sáng tạo một kiểu tranh mới rồi ra sẽ hấp dẫn các đồng hương của mình. Chàng biết có thể họ sẽ hỏi 'Tranh ảnh dùng để làm gì?' và chàng quyết định rằng, để gây ấn tượng nơi những kẻ trưởng thành trong truyền thống Thanh Giáo, nghệ thuật

phải có một mục đích rõ ràng. Theo đó, chàng trù định một số tranh nói về phần thưởng của đức hạnh và hậu quả của tội lỗi. Chàng muốn cho thấy 'con đường của một kẻ phóng đãng' đi từ sự trụy lạc và lười biếng đến tội ác và cái chết, hay 'Bốn giai đoạn của Sự Ác' từ một đứa bé chọc ghẹo con mèo dẫn tới tội sát nhân tàn ác nơi một kẻ trưởng thành. Chàng muốn vẽ những câu truyện khuyến thiện và các ví dụ răn đe này theo một lối mà ai nhìn vào cũng hiểu được mọi tình tiết và các bài học của chúng. Thật ra các bộ tranh của chàng giống một thứ kịch câm, trong đó mỗi nhân vật đều có nhiệm vụ riêng và làm rõ nghĩa nhiệm vụ đó bằng điệu bộ và đạo cụ sân khấu. Chính Hogarth đã so sánh loại tranh mới này với nghệ thuật của nhà viết kịch và đạo diễn sần khâu. Chàng cố làm nổi bật cái mà chàng gọi là 'tính cách' của mỗi nhân vật, không phải chỉ bằng vẻ mặt mà còn bằng y phục và hành vi. Mỗi bộ tranh của chàng có thể được đọc như một câu truyện hoặc, đúng hơn, một bài giảng, về phương diện này, loại hình nghệ thuật của Hogarth không hoàn toàn mới mẻ như chàng tưởng. Nghệ thuật Trung Cổ đã dùng tranh ảnh để truyền đạt một bài học, và truyền thống giảng dạy bằng tranh này đã tồn tại nơi nghệ thuật bình dân cho tới thời của Hogarth. Các bản in thô sơ được bán ở các hội chợ đề cho thấy số phận của những kẻ say sưa hay các mối nguy hiểm của tật cờ bạc, và những kẻ bán rong bán những tập sách nhỏ in các truyện tương tự. Tuy vậy, Hogarth không phải là một nghệ sĩ nổi tiếng theo nghĩa này. Chàng đã cẩn trọng nghiên cứu các bậc thầy ngày xưa và cách họ đạt tới những hiệu quả hình ảnh. Chàng biết các bậc thầy Hà Lan, như Jan Steen, những kẻ đã đổ dầy tranh ảnh của họ các cảnh truyện lấy từ cuộc sống người dân và rất giỏi đánh nổi vẻ đặc thù của mỗi kiểu mẫu (tr. 336, H. 275). Chàng cũng biết những phương pháp của các họa sĩ Italia cùng thời với mình, của các họa sĩ người Venice như Guardi (tr. 350, H. 288), những kẻ dạy chàng thủ thuật tạo ra ý tưởng về một nhân vật bằng vài nét cọ sống động.

H.303 là một đoạn truyện từ bộ tranh 'Con đường của kẻ phóng đãng', cho thấy kẻ trụy lạc đáng thương đi tới chung cuộc đời mình trong số phận một người điên mê sáng ở Bệnh Viện Tâm Thần Bedlam. Đó là cảnh khùng khiếp sống sượng với đủ loại người điên: kẻ cuồng tín trong ngục thứ nhất vặn mình trên chiếc nệm rơm trông như bản sao khôi hài của một bức ảnh thánh kiểu Baroque, kẻ mắc chứng tự tôn điên cuồng với chiếc vương miện trong ngục thất kế tiếp, kẻ ngu dại nguệch ngoạc bức tranh thế giới lên tường, kẻ mù với kính viễn vọng bằng giấy, bộ ba kỳ quặc quanh cầu thang-người kéo vĩ cầm mỉm cười gượng gạo, một ca sĩ ngớ ngẩn, và vẻ mặt đáng thương của người đàn ông hững hờ chỉ ngồi đăm đăm nhìn - và, sau cùng là nhóm nhân vật của kẻ phóng đãng hấp hối, người chẳng được ai khóc thương trừ cô tớ gái anh ta từng bỏ rơi trong cơn túng quẫn. Khi anh ta suy sụp, xiềng xích được tháo cởi vì không còn cần thiết. Đó là một cảnh bi thảm, được làm cho bi thảm hơn bởi gã người lùn kỳ quặc đang chế nhạo, và bởi sự tương phản với hai vị khách trang nhã, những kẻ từng quen biết anh ta thuở còn sung túc.

Mỗi nhân vật và mỗi tình tiết của bức tranh đều có vị trí trong câu truyện do Hogarth kể, nhưng chỉ mình điều đó không đủ để tạo một bức tranh tốt. Cái đáng nói nơi Hogarth là, bất kể mọi lo lắng chàng dành cho chủ đề, chàng vẫn là một họa sĩ, không chỉ vì cách sử dụng bút vẽ và phân bố ánh sáng hay màu sắc, mà còn vì tài năng đáng nể trong cách bố cục các nhóm nhân vật. Nhóm người quanh kẻ phóng đãng, với trọn vẹn vẻ ghê rợn kỳ quặc, được sắp xếp cẩn trọng như bất kỳ bức họa Italia nào thuộc truyền thống cổ điển. Hogarth thật sự rất tự hào về sự hiểu biết cua chàng đối với truyền thống này. Chàng tin chắc mình đã tìm ra định luật chi phôi cái đẹp. Chàng đã viết một cuốn sách, mà chàng đặt tên là Sự Phân Tích Cái Đẹp, để giải thích cái quan điểm rằng một đường nét dợn sóng luôn đẹp hơn đường nét góc cạnh. Hogarth cũng thuộc về thời đại của lý trí và tin vào các quy tắc thẩm mỹ có thể truyền thụ, nhưng chàng đã không thể cải đổi cái thiên kiến của những người đồng hương đành cho các bậc thầy ngày xưa. Quả thật là các bộ tranh của chàng đã tạo cho chàng thanh danh lẫy lừng và một khoản tiền lớn, nhưng tiếng tăm của chàng ít dựa vào những bức tranh thật sự cho bằng vào những phiên bản của chúng do chàng thực hiện bằng kỹ thuật vẽ khắc và được công chúng hăm hở tìm mua. Chàng là một họa sĩ không được giới sành điệu cùng thời coi trọng và suốt đời mình,

chàng đã làm dấy lên một phong trào mạnh mẽ chống lại óc thẩm mỹ thời thượng.
Chỉ một thế hệ sau đó ở Anh Quốc đã ra đời một họa sĩ mà nghệ thuật có thể làm vừa lòng xã hội ưu tú nước Anh thế kỷ mười tám. Đó là Sir Joshua Reynolds (1723-92). Khác với Hogarth, Reynolds đã đến Italia, và đã đi đến nhất trí với các nhà sành điệu cùng thời rằng những bậc thầy vĩ đại của thời Phục Hưng Italia - Raphael, Michelangelo, Correggio và Titian - là những mẫu mực khôn sánh của nghệ thuật thật sự. Ông đã thấm nhuần cái sở học được coi là của Carracci (tr. 305, H. 250), rằng hy vọng duy nhất cho một họa sĩ là cẩn trọng nghiên cứu và mô phỏng những điều được coi là tuyệt hảo của các bậc thầy cổ xưa - thuật phác họa của Raphael, lối dùng màu của Titian, và cứ thế. Đoạn đời sau này, khi Reynolds đã thành công với nghiệp họa sĩ ở Anh Quốc và trở thành chủ tịch thứ nhất của Học Viện Nghệ Thuật Hoàng Gia mới thành lập, ông đã minh giải học thuyết 'hàn lâm' này trong một loạt bài thuyết trình đến nay vẫn còn gây hứng thú cho người đọc. Chúng cho thấy rằng Reynolds, giống như người cùng thời với ông (tiến sĩ Johnson chẳng hạn), tin vào những nguyên tắc thẩm mỹ và tầm quan trọng của thẩm quyền trong nghệ thuật. Ông tin rằng phương pháp đúng trong nghệ thuật có thể được truyền thụ trên một qui mô lớn, nếu học viên được dễ dàng nghiên cứu những tuyệt tác hội họa Italia. Các bài thuyết trình của ông đầy tràn những lời cổ vũ người ta cố gắng đạt tới những chủ đề trang trọng và cao nhã, vì Reynolds tin rằng chỉ cái hùng vĩ và cái gây ấn tượng mới xứng đáng với cái tên Nghệ Thuật Lớn. 'Thay vì cố gắng làm vui cho loài người bằng những cái giản đơn ti tiểu nhờ phỏng tạo, nhà họa sĩ thiên tài phải rán sức cải thiện sở thích của họ bằng vẻ hoành tráng nơi các ý tưởng của mình'. Reynolds đã viết như thế trong bài Thuyết Trình Thứ Ba.

304. REYNOLDS: *Chân dung Joseph Baretti.* 1774. Bộ sưu tập tư nhân

Từ một trích dẫn như thế có thể dễ hình dung Reynolds là con người khá tự phụ và nhàm chán, nhưng các bài giảng và tranh của ông làm ta mau chóng loại bỏ những thành kiến này. Thật ra ông chấp nhận những ý kiến nghệ thuật mà ông tìm thấy trong các ghi chép của các nhà phê bình có thế giá ở thế kỷ mười bảy, những kẻ rất quan tâm đến phẩm giá của cái được gọi là 'hội họa lịch sử'. Ta biết các nghệ sĩ đã phải tranh đấu gian khổ ra sao đề chống lại sự khinh miệt xã hội dành cho giới họa sĩ và điêu khắc vì họ làm việc bằng tay (tr.218). Ta biết các nghệ sĩ đã phải kiên trì ra sao để khẳng định rằng công việc của họ không phải là thứ việc chân tay mà là của trí óc, và rằng chẳng thua gì các thi nhân và học giả, họ cũng xứng đáng được nhận

vào xã hội học thức. Chính những cuộc thảo luận này đã khiến các nghệ sĩ lưu tâm đến tầm quan trọng của các phát minh đầy thi vị trong nghệ thuật, và nhấn mạnh vào những chủ đề cao nhã lôi cuốn tâm trí họ. Họ lý luận: '*Giả dụ có chút gì đó thấp kém khi vẽ một bức chân dung hay phong cảnh thiên nhiên, vì bàn tay chỉ đơn giản sao chép điều con mắt trông thấy, nhưng chắc chắn công việc này đòi hỏi nhiều hơn cái khả năng thủ công đơn thuần: nó buộc phải có sự uyên bác và trí tưởng tượng để vẽ một chủ đề như "Nữ Thần Bình Minh" của Reni hay "Et in Arcadia ego" của Poussin (tr.308, H.253) chứ?'* Ngày nay ta biết rằng có một sự ngụy biện trong lập luận này. Chẳng có gì là thiếu phẩm giá trong bất cứ công việc chân tay nào và hơn nữa, con mắt tốt và bàn tay vững vàng không đủ để vẽ nên một bức chân dung hay phong cảnh đẹp. Nhưng mỗi thời kỳ và mỗi xã hội đều có những thành kiến của riêng nó trong vấn đề nghệ thuật và thẩm mỹ - dĩ nhiên cũng không loại trừ thời kỳ và xã hội của ta. Thực ra, điều khiến ta hứng thú khi xem xét các quan niệm này, mà những kẻ rất thông thái ngày trước coi là tất nhiên, chính là ta cũng học hỏi theo cách này để xem xét bản thân.

Reynolds là một nhà trí thức, bạn của tiến sĩ Johnson và những người trong giới của ông, nhưng cũng được đón nhận niềm nở không kém ở những biệt thự miền quê hay những lâu đài tỉnh lẻ của các kẻ quyền thế và giàu có. Và dù ông thành tâm tin vào sự trỗi vượt của hội họa lịch sử, và hy vọng nó sẽ phục hồi ở Anh Quốc, ông vẫn chấp nhận cái sự kiện rằng thứ nghệ thuật duy nhất rõ ràng còn được những giới này cần đến là ngành vẽ chân dung. Van Dyck đã thiết lập một tiêu chuẩn cho những bức chân dung của xã hội thượng lưu mà tất cả các họa sĩ thời thượng ở những thế hệ đi sau đều cố đạt tới. Có thể Reynolds cũng ưa làm vui mắt và chuộng sự thanh nhã không kém người tài giỏi nhất trong bọn họ. nhưng ông thích quan tâm hơn nữa đến những bức chân dung để làm nổi bật tính cách và vai trò xã hội của người được vẽ. H.304 là một người trí thức cùng giới với tiến sĩ Johnson, học giả người Italia Joseph Baretti, người đã biên soạn một cuốn từ điển Anh-Italia, và sau này đã phiên dịch những bài Thuyết Trình của Reynolds sang tiếng Italia. Đó là một bức chân dung hoàn hảo, thân mật mà không vô lễ, và là một bức tranh đẹp.

Ngay khi phải vẽ một đứa bé, Reynolds cũng cố làm cho bức tranh hơn hẳn một bức chân dung đơn thuần bằng cách cẩn thận lựa chọn bối cảnh. H.305 là bức chân dung ông vẽ 'Cô Bowles và con chó'. Ta còn nhớ Velázquez cũng vẽ chân dung một đứa bé với con chó (tr.323, H.265). Nhưng Velázquez quan tâm tới bề mặt và màu sắc của cái ông nhìn thấy. Reynolds muốn diễn tả cái tình yêu thắm thiết cô bé dành cho con vật cưng của mình. Người ta kể về sự phiền toái ông đã chuốc lấy để tạo sự tự tin nơi đứa bé, trước khi bắt đầu vẽ cô. Ông được mời đến nhà và ngồi cạnh cô trong bữa ăn tối 'khi ông làm cho cô hết sức hứng thú bằng các câu truyện và các trò vui, đến độ cô bé nghĩ rằng ông là người đàn ông duyên dáng nhất trên đời. Ông làm cô nhìn vào một thứ gì đó ở xa bàn ăn và lấy cắp đĩa của cô, rồi ông giả vờ tìm kiếm nó, rồi ông xoay xở cho nó trở lại với cô mà cô không hề biết bằng cách nào. Ngày hôm sau, cô vui sướng khi được đưa đến nhà ông, và ngồi xuống với vẻ mặt đầy hoan hỉ, vẻ mặt mà ông chộp ngay lấy và không hề bỏ lỡ.' Chẳng lạ gì khi cái kết quả đầy vẻ tỉnh táo và trù tính kỹ lưỡng này hơn hẳn cách bố cục đơn sơ của Velázquez. Quả thật là, nếu ta so sánh cách ông xử lý màu và diễn tả nước da sống động hay bộ lông xù với cách xử lý của Velázquez, có thể ta sẽ thất vọng vì Reynolds. Nhưng khó mà xử công bằng nếu mong đợi nơi ông cái hiệu quả mà ông không nhắm đến. Ông muốn làm nổi bật tính cách của đứa trẻ dễ thương, và làm cho vẻ dịu dàng quyến rũ của nó sống mãi với ta. Ngày nay khi các thợ chụp ảnh đã làm ta quá quen với thủ thuật sắp xếp một đứa bé trong tư thế tương tự, ta có thể cảm thấy rất khó lòng tán thưởng tính sáng tạo trong cách xử lý của Reynolds. Nhưng ta đừng chê trách một bậc thầy vì các bản sao chép đã làm hỏng những hiệu quả của ông. Reynolds không bao giờ để cho mối quan tâm tới chủ đề làm đảo lộn sự hài hòa của bức tranh.

305. REYNOLDS: *Chân dung Cô Bowles và con chó.* 1755. London, Bảo Tàng Wallace Collection

306. GAINSBOROUGH: *Chân dung Cô Haverfield.* Khoảng 1780. London, Bảo Tàng Wallace Collection

Trong Bảo Tàng Wallace Collection ở London, nơi treo bức chân dung Cô Bowles của Reynolds, cũng có bức chân dung một cô gái trạc tuổi ấy và được vẽ bởi địch thủ lớn nhất của ông trong lãnh vực vẽ chân dung, Thomas Gainsborough (1727-88), người chỉ kém ông có bốn tuổi. Đó là chân dung Cô Haverfield (H. 306). Gainsborough vẽ cô tiểu thư đang thắt lại sợi dây cột áo choàng. Chẳng có gì đặc biệt thú vị hay cảm động trong việc làm của cô. Ta có thể

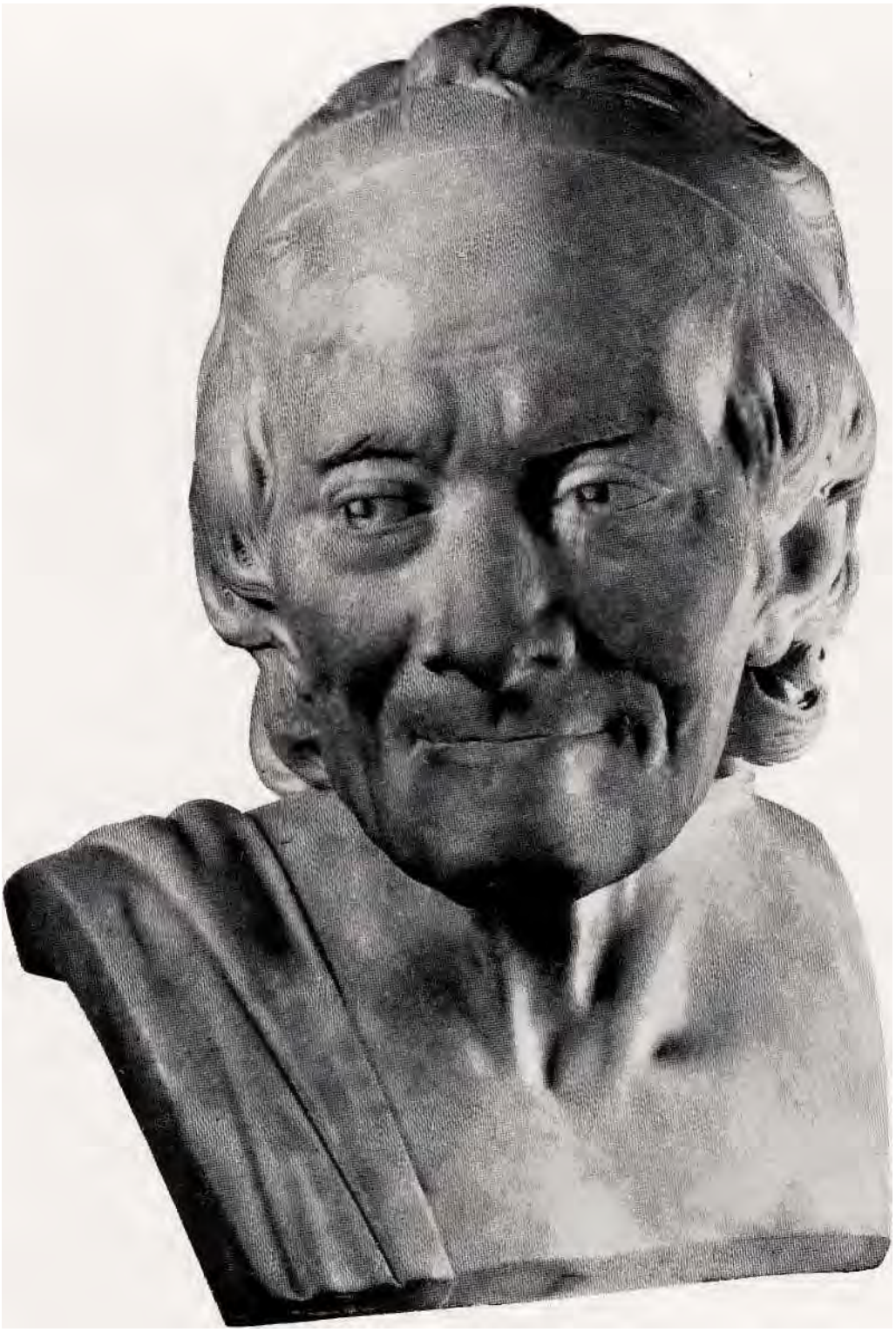
tưởng tượng rằng cô đang sửa soạn để đi dạo. Nhưng Gainsborough biết cách mặc cho cái cử chỉ đơn giản ấy một vẻ duyên dáng và quyến rũ đến nỗi ta cảm thấy nó cũng dễ thương y như cái sáng kiến của Reynolds về cô bé đang ôm con chó cưng. So với Reynolds, Gainsborough rất ít quan tâm tới 'sáng kiến'. Ông sinh ra ở vùng thôn dã Suffolk, có tài vẽ bẩm sinh, và chẳng bao giờ thấy cần phải đi Italia để nghiên cứu các bậc thầy vĩ đại. Khác với Reynolds và toàn bộ lý thuyết của ông về tầm quan trọng của truyền thống, Gainsborough hầu như là một kẻ tự lập. Trong môi quan hệ giữa hai người có điều chi đó khiến ta nhớ lại sự tương phản giữa một Annibale Carracci uyên bác-kẻ muốn phục hồi cái phong cách của Raphael, và một Caravaggio cách mạng-kẻ không chấp nhận bất cứ ông thầy nào ngoại trừ thiên nhiên. Theo đó, chắc chắn Reynolds đã nhìn thấy nơi Gainsborough một thiên tài từ chối sao chép các bậc thầy, và càng ngưỡng mộ tài năng của địch thủ mình bao nhiêu, ông càng thấy phải khuyến cáo học viên của mình trước những nguyên tắc của Gainsborough bấy nhiêu. Ngày nay, sau gần hai thế kỷ, đối với chúng ta dường như hai bậc thầy này không quá khác nhau. Ta nhận ra có lẽ rõ ràng hơn họ, rằng họ đà mắc nợ ra sao đối với truyền thống của Van Dyck, và đối với thời trang của thời đại họ sống. Nhưng nếu nhìn lại bức chân dung Cô Haverfield với sự tương phản này trong trí, ta hiểu dược những phẩm chất riêng phân biệt cái phương pháp tươi mới và tự nhiên của Gainsborough với cách thức khổ công hơn của Reynolds. Gainsborough, như ta hiện thấy, không hề có ý tỏ ra 'trí thức'. Ông muốn vẽ những bức chân dung trung thực trái lệ thường mà trong đó ông có thể phô bày tài sử dụng bút vẽ và con mắt tinh tường của mình. Và do đó ông thành công hết mức ở chỗ Reynolds làm ta thất vọng. Cách ông lột tả vẻ mặt tươi tắn của đứa trẻ và thứ vật liệu lấp lánh của chiếc áo choàng, cách ông xử lý những nếp vải hình ổ ong và những dải băng trên chiếc nón, tất cả cho thấy tài nghệ tột bực của ông khi diễn tả cơ cấu và bề mặt của những sự vật hữu hình. Những nét cọ mau lẹ và nôn nóng gần như làm ta nhớ đến tác phẩm của Frans Hals (tr.327, H.268). Nhưng Gainsborough là một nghệ sĩ ít mạnh mẽ hơn. Trong nhiều bức chân dung ông vẽ, có một vẻ mong manh nơi các bóng mờ và sự tinh tế trong nét bút khiến ta nhớ đến những hình ảnh của Watteau (tr.358, H.297).

Cả Reynolds lần Gainsborough đều khá khổ sở bởi có quá nhiều người đặt vẽ chân dung trong khi hai ông lại muốn vẽ những thứ khác. Nhưng nếu Reynolds muốn được rảnh rỗi để vẽ những cảnh thần thoại đầy tham vọng hay những tích truyện từ cổ sử, Gainsborough lại chỉ muốn vẽ chính những chủ đề mà đối thủ của ông coi rẻ. Ông thích vẽ phong cảnh. Vì khác với Reynolds, một con người thành thị, Gainsborough yêu miền thôn quê êm đềm, và nhạc thính phòng là một trong vài thú tiêu khiển ông thực sự ưa thích. Không may là chẳng có nhiều người mua tranh phong cảnh của Gainsborough, và vì thế một số lớn tranh của ông vẫn chỉ là những bản phác họa cho riêng ông thưởng thức (H.307). Trong những phác thảo này ông sắp xếp cây cối và đồi núi miền quê nước Anh thành những cảnh đẹp như tranh, những cảnh nhắc ta nhớ rằng đây là thời của những người làm vườn cảnh. Vì các phác họa của Gainsborough không phải là cảnh quan vẽ trực tiếp từ thiên nhiên. Chúng là những phong cảnh được 'sáng tác' để khơi gợi và phản ánh một tâm trạng.

307. GAINSBOROUGH: *Cảnh thôn dã.* Phác họa, khoảng 1876. London, Bảo Tàng Victoria và Albert

Vào thế kỷ mười tám, các học viện và óc thẩm mỹ của người Anh đã trở thành khuôn mẫu đáng trọng cho tất cả những ai ao ước cái định luật của lý trí ở Âu Châu. Vì ở Anh Quốc, nghệ thuật đã không được dùng để gia tăng quyền lực và vinh quang của những nhà cai trị thần thánh. Đám công chúng mà Hogarth nhắm đến, ngay những kẻ ngồi mẫu cho Reynolds và Gainsborough vẽ thảy đều là những con người bình thường. Ta còn nhớ ở Pháp, vẻ hoành tráng nặng nề kiểu Baroque của Điện Versailles đã trở nên lỗi thời vào đầu thế kỷ mười tám vì những hiệu quả tinh tế và gần gũi hơn của phong cách Rococo (tr. 358, H. 297). Giờ đây toàn bộ thế giới mộng mơ này của giai cấp quý tộc bắt đầu tụt hậu. Các họa sĩ bắt đầu nhìn đến cuộc sống của những người đàn ông và đàn bà bình thường ở thời của họ, để vẽ những tình tiết vui vẻ hay cảm động có thể dệt thành một câu truyện. Nổi tiếng nhất trong số những họa sĩ này là Jean Siméon Chardin (1699-1779), nhỏ hơn Hogarth hai tuổi. H.308 là một trong những bức họa đầy quyến rũ của ông - căn phòng đơn sơ với một phụ nữ đang dọn bữa tối và đang giục hai đứa trẻ đọc kinh tạ ơn trước bữa ăn. Chardin ưa thích những khoảnh khắc êm đềm này trong cuộc sống những con người bình thường, ông giống Vermeer người Hà Lan (tr. 341, H. 280) trong lối cảm nhận và ghi lại tính thơ của một cảnh trong nhà, mà không cần dùng đến hiệu quả thu hút hay những gợi ý rõ rệt. Ngay màu sắc của ông cũng êm đềm và chừng mực, và so với những bức họa sáng ngời của Watteau, các tác phẩm của ông như thiếu rực rỡ. Nhưng nếu nghiên cứu chúng bằng bản gốc, ta sẽ sớm khám phá nơi chúng một sự hiểu biết cặn kẽ ẩn dấu trong những sắc độ thay đổi rất tinh tế và trong cách phối cảnh như thiếu nghệ thuật, sự hiểu biết khiến ông trở thành một trong những họa sĩ đáng yêu nhất thế kỷ mười tám.

308. CHARDIN: *Kinh tạ ơn.* 1739. Paris, Lowvre



309. HOUDON: *Chân dung Voltaire.* 1778. London, Bảo Tàng Victoria và Albert.

Ở Pháp, như ở Anh Quốc, mối quan tâm mới dành cho những con người bình thường hơn là để trang điểm cho quyền lực đã làm lợi cho nghệ thuật vẽ truyền thần. Có lẽ lừng danh nhất trong số các nghệ sĩ người Pháp chuyên về chân dung không phải là một họa sĩ mà là một nhà điêu khắc, Jean-Antoine Houdon (1741-1828). Nơi những tượng bán thân tuyệt vời của mình, ông thực hành cái truyền thống đã được Bernini bắt đầu hơn một trăm năm trước (tr.344, H.283). H.309 là bức tượng bán thân của Voltaire do Houdon thực hiện, và cho ta *thấy* nơi dung mạo nhà quán quân vĩ đại của lý trí này cái trí thông minh châm biếm, óc phán đoán

xuyên thấu, cũng như lòng trắc ẩn sâu xa của một tâm hồn lớn.

310. FRAGONARD: *Vườn cảnh của Villa d'Este ở Tivoli.* Bản vẽ phác, khoảng 1760. Besancon, Bảo Tàng Mỹ Thuật và Cổ Học

Cái ý thích những vẻ 'đẹp như tranh' nơi thiên nhiên, từng gợi hứng cho các phác họa của Gainsborough ở Anh, rồi cũng có mặt ở Pháp thế kỷ mười tám. H.310 vẽ bởi J. H. Fragonard (1732-1806), người cùng thời với Gainsborough. Fragonard cũng là một họa sĩ rất quyến rũ, kẻ theo truyền thống của Watteau với những chủ đề từ cuộc sống của giới thượng lưu. Trong các bức vẽ phong cảnh, ông là bậc thầy về những hiệu quả lôi cuốn. Cảnh quan nhìn từ Villa d'Este ở Tivoli, gần Rome, cho thấy ông có thể tìm ra vẻ hoành tráng và yêu kiều nơi một mảng phong cảnh thực sự.

311. *Lớp dạy vẽ bằng người mẫu thật ở Học Viện Hoàng Gia với chân dung các nghệ sĩ hàng đầu gồm cả Reynolds (người đeo ông Ighe trợ thính).* Vẽ bởi ZOFFANY, 1771. Lâu Đài Windsor

24. Đoạn tuyệt với truyền thống
Anh, Mỹ và Pháp, cuối thế kỷ mười tám và đầu thế kỷ mười chín

312. Một biệt thự kiểu Tân-Gothic: *Strawberry Hill, Twickenham*. WALPOLE, BENTLEY và CHUTE, khoảng 1750-75

Trong các sách lịch sử, thời hiện đại bắt đầu khi Columbus tìm ra Mỹ Châu năm 1492. Ta còn nhớ tầm quan trọng của thời kỳ ấy trong nghệ thuật. Đó là thời của phong trào Phục Hưng, khi nghề họa sĩ hay điêu khắc không còn là một nghề như bao nghề khác nhưng được tách riêng ra. Cuộc Cải Cách trong suốt thời kỳ ấy, với trào lưu chống đối ảnh tượng nơi giáo đường, cũng đã chấm dứt cách sử dụng tranh tượng cố hữu nhất trên phần lớn Âu Châu, và buộc các nghệ sĩ phải tìm một thị trường mới. Nhưng dù tất cả những biến cố này có quan trọng đến đâu đi nữa, chúng vẫn không đưa đến một thay đổi bất ngờ. Đa số các nghệ sĩ vẫn được tổ chức thành phường hội hay nghiệp đoàn, vẫn nhận thợ tập sự như bao nghề thủ công khác, và vẫn dựa vào sự đặt hàng chủ yếu của giai cấp quý tộc giàu có, những kẻ cần có nghệ sĩ để trang trí các lâu đài và cơ ngơi miền quê của họ và để vẽ thêm chân dung của họ vào các phòng trưng bày của gia tiên. Nói cách khác, sau năm 1492, nghệ thuật.vẫn giữ một vị trí bình thường trong cuộc sống của những kẻ nhàn rỗi, và nói chung đương nhiên được coi là một thứ gì đó người ta không thể thiếu. Dù thời trang có thay đổi và nghệ sĩ đặt ra cho mình những vấn đề mới - vài người còn quan tâm hơn nữa đến lối bố cục các nhân vật cách hài hòa, kẻ khác chú ý đến sự phối hợp màu sắc hay sự thành tựu của cách diễn tả đầy kịch tính - thì mục đích của hội họa và điêu khắc nói chung vẫn thế, và không ai nghiêm túc đặt câu hỏi về điều đó. Mục đích ấy là cung cấp những thứ đẹp đẽ cho ai muốn và thích chúng. Thật ra có đủ thứ trường phái tư tưởng tranh biện với nhau xem ‘Cái Đẹp’ nghĩa là gì và phải chăng đã là đủ khi thưởng ngoạn sự phỏng tạo thiên nhiên thật tài tình mà nhờ đó, Caravaggio và các họa sĩ Hà Lan, hay những người như Gainsborough đã trở nên nổi tiếng, hay phải chăng cái đẹp chân thực không lệ thuộc vào khả năng ‘lý tưởng hoá’ thiên nhiên mà người ta tin là những nghệ sĩ như Raphael, Carracci, Reni hay Reynolds đã thực hiện. Nhưng các cuộc tranh luận này không nên làm ta quên giữa những kẻ bàn cãi và giữa những nghệ sĩ họ ưa thích có bao nhiêu điểm chung. Ngay những kẻ theo lý tưởng chủ nghĩa (idealists) cùng đồng ý rằng nhà nghệ sĩ phải nghiên cứu thiên nhiên

và học vẽ nơi các người mẫu thoả thân, ngay những nhà duy thực (naturalists) cũng công nhận rằng các tác phẩm thời cổ điển là khôn sánh về sắc đẹp.
Về cuối thế kỷ mười tám, những quan điểm chung này như phôi phai dần. Ta đã thực sự bước vào thời hiện đại, bắt đầu khi cuộc Cách Mạng Pháp năm 1789 chấm dứt bấy nhiêu giả định đã được coi là tất nhiên suốt hàng trăm, nếu không muôn nói là hàng ngàn năm. Giống như cuộc Đại Cách Mạng ấy, những thay đổi về quan niệm nghệ thuật cũng bắt rễ nơi Thời Đại của Lý Trí. Thay đổi thứ nhất trong số những đổi thay này liên quan tới thái độ của nhà nghệ sĩ đối với cái được gọi là 'Phong Cách' (Style). Một nhân vật của một trong những vở hài kịch của Molière đã hết sức ngạc nhiên khi được nói cho hay rằng mình đã cả đời đọc diễn văn mà không hề biết. Có điều gì đó hơi giống thế đã xảy ra cho các nghệ sĩ thế kỷ mười tám. Ngày trước, phong cách của mỗi thời chỉ đơn giản là phương pháp thực hiện mọi thứ. Người ta làm theo nó vì nghĩ rằng đó là cách tốt nhất để đạt tới những hiệu quả chắc chắn. Sang Thời Đại của Lý Trí, người ta bắt đầu ý thức về kiểu mẫu và phong cách. Nhiều kiến trúc sư vẫn còn xác tín, như ta thấy, rằng các nguyên tắc được đặt ra trong các sách do Palladio viết sẽ bảo đảm cho các toà nhà thanh nhã một phong cách 'đúng chuẩn'. Nhưng nếu bạn dùng sách giáo khoa để trả lời cho những vấn đề như thế, thì hầu như sẽ luôn có người hỏi: 'Tại sao cứ phải là phong cách của Palladio?' Đây là điều đã xảy ra ở Anh Quốc trong thế kỷ mười tám. Trong số các nhà sành điệu lịch duyệt nhất có vài kẻ muốn khác người. Tiêu biểu trong số những nhà quý tộc Anh Quốc nhàn hạ này, những kẻ dùng thời gian để suy tư về kiểu dáng và các nguyên tắc thẩm mỹ, là Horace Walpole lừng danh, con trai của vị thủ tướng đầu tiên của nước Anh. Chính Walpole đã khẳng định rằng thật là chán ngắt nếu biệt thự miền quê của ông ở Strawberry Hill giống bất kỳ biệt thự kiểu Palladio nào. Ông thích những điều kỳ lạ và lãng mạn, và nổi tiếng vì tính thất thường. Thật là điều hoàn toàn hợp với tính cách của ông khi ông quyết định cho xây Biệt Thự Strawberry Hill theo kiểu Gothic, như một lâu đài ở thời quá khứ mộng mơ (H. 312). Vào lúc ấy, khoảng năm 1770, biệt thự của Walpole được coi là vật kỳ quặc của một kẻ muốn phô trương thói ham thích đồ cổ. Nhưng nếu dựa vào những gì xảy đến sau này thì không chỉ có vậy. Đó là một trong những dấu hiệu đầu tiên của sự bối rối đã khiến người ta chọn kiểu nhà cửa như chọn mẫu giấy dán tường.

313. Một mặt tiền thời Nhiếp Chính: *Dorset House, Cheltenham*. Thiết kế bởi J.B.PAPWORTH, khoảng 1825

Có một vài triệu chứng như vậy. Nếu Walpole chọn kiểu Gothic cho mình, thì nhà kiến trúc William Chambers (1726-96) nghiên cứu các kiểu xây cất và trồng vườn của Trung Quốc, và dựng một ngôi chùa Trung Hoa ở Kew Gardens. Thật ra, đa số các kiến trúc sư vẫn trung thành với các dạng cổ điển của kiến trúc thời Phục Hưng, nhưng ngay cả họ cũng ngày càng lo lắng tìm kiếm một kiểu thích hợp. Họ quan sát, với một chút e ngại, những thực hành và truyền thống của thuật kiến trúc vốn đã trưởng thành từ thời Phục Hưng. Họ phát hiện rằng có nhiều thực hành như thế thật sự không được chấp nhận nơi các kiến trúc Hy Lạp cổ điển. Họ thảng thốt nhận ra rằng những điều được coi là các nguyên tắc kiến trúc cổ điển từ thế kỷ mười lăm đã được lấy từ một vài phế tích La Mã của một thời kỳ ít nhiều đã suy tàn. Giờ đây những ngôi đền ở Athens thời Pericles được tái khám phá và được khắc họa bởi những du khách đầy nhiệt tâm, và chúng thật cuốn hút và khác biệt so với những thiết kế cổ điển tìm thấy trong sách của

Palladio. Thế nên những kiến trúc sư này luôn bận tâm về phong cách đúng chuẩn. ‘Cuộc phục hưng phong cách Gothic’ của Walpole có đối thủ ngang hàng là ‘Cuộc tái hưng phong cách Hy Lạp’, một phong trào lên đến tột đỉnh ở thời Nhiếp Chính (1810-20). Trong thời kỳ này nhiều nơi nghỉ mát ở Anh Quốc đã phát triển thịnh vượng hết mức, và chính nơi những đô thị này người ta có thể nghiên cứu tốt nhất các kiểu thức của cuộc phục hồi phong cách Hy Lạp. H. 313 là một ngôi nhà ở Khu Nghỉ Mát Cheltenham, được tạo hình rất thành công theo kiểu Ionic thuần túy của các đền thờ Hy Lạp (tr.65, H.59). H.314 cho một ví dụ về sự hồi sinh của kiểu Ionic trong dạng nguyên thủy của nó như ta từng thấy nơi Đền Parthenon (tr. 46, H. 45). Đó là một kiểu biệt thự vẽ bởi kiến trúc sư lừng danh John Soane (1752-1837). Nếu so sánh với ngôi biệt thự kiểu Palladio do William Kent xây trước đó chừng tám mươi năm (tr. 362, H. 301), vẻ đơn giản bề ngoài của nó chỉ làm nổi bật sự khác biệt. Kent tự do sử dụng các dạng ông tìm thấy nơi truyền thông để sáng tạo toà nhà của mình. Đồ án của Soane so ra có vẻ giống một bài tập về cách sử dụng chính xác các yếu tố của phong cách Hy Lạp.

314. JOHN SOANE: *Bản vẽ một biệt thự.* Trích từ ‘Những phác thảo trong nghệ thuật kiến trúc’, xuất bản năm 1798

Cái quan niệm coi nghệ thuật kiến trúc là sự áp dụng những nguyên tắc đơn giản và nghiêm nhặt chắc chắn đã hấp dẫn các nhà quán quân cua Lý Trí, những kẻ mà quyền lực và ảnh hưởng vẫn tiếp tục lan rộng khắp thế giới. Nên không có gì lạ khi một người như Thomas Jefferson (1743-1826), một trong những nhà sáng lập nước Hoa Kỳ, đã thiết kế nơi cư ngụ của mình, Monticello, theo phong cách Tân-Cổ Điển sáng sủa này (H. 315), hay khi Thành Phố Washington, với các toà công sở của nó, được qui hoạch theo các kiểu dáng của phong cách Hy Lạp phục hưng. Ở Pháp, chiến thắng của phong cách này cũng được bảo đảm sau cuộc Cách Mạng Pháp. Truyền thống vô tự lự cũ xưa của các nhà xây cất và trang trí kiểu Baroque

hay Rococo được đồng hoá với cái quá khứ vừa bị hủy bỏ. Đó là phong cách của các lâu đài hoàng gia và quý tộc, trong khi những con người của Cách Mạng lại thích coi mình là những công dân tự do của một Athens mới. Khi Napoleon, kẻ tự coi mình là nhà quán quân của những tư tưởng Cách Mạng, lên nắm quyền ở Âu Châu, phong cách kiến trúc 'Tân- Cổ Điển' trở thành phong cách của *Đế Quốc.* Ở đại lục Âu Châu, một cuộc hồi sinh của phong cách Gothic cũng hiện hữu sát cạnh cuộc phục hồi phong cách Hy Lạp thuần túy này. Nó đặc biệt cuốn hút những tâm hồn thuộc trường phái Lãng Mạn, những kẻ không còn hy vọng sức mạnh của Lý Trí sẽ cải tạo thế giới và mong mỏi sự trở lại của điều mà họ gọi là Thời đại của Đức Tin (Age of Faith).

Trong hội họa và điêu khắc, sự đứt đoạn của truyền thống có lẽ không được lập tức nhận ra như trong nghệ thuật kiến trúc, nhưng hậu quả có thể còn lớn lao hơn, Ở đây, cội rễ của phiền toái ăn lên mãi tới thế kỷ mười tám. Ta thấy Hogarth đã không vừa ý ra sao với truyền thống nghệ thuật mà ông tìm thấy, và ông đã rắp tâm thế nào để bắt tay vào sáng tạo một kiểu hội họa mới cho một công chúng mới. Mặt khác, ta cũng nhớ rằng Reynolds đã băn khoăn biết bao để bảo tồn truyền thống khi thấy nó lâm nguy. Mối nguy hiểm ở tại sự kiện, như đã đề cập trước đây, rằng hội họa hết còn là một nghề bình thường với kiến thức được truyền từ ông thầy xuống tới thợ tập sự. Thay vào đó, nó đã trở thành một bộ môn như triết học và được dạy tại các học viện. Ngay cái từ 'học viện' (academy) cũng cho thấy cái đường hướng mới này. Nó bắt nguồn từ tên gọi của ngôi biệt thự mà Plato, triết gia Hy Lạp, dùng làm nơi dạy dỗ các môn sinh, và dần dần được áp dụng cho những cuộc tụ tập của các nhà trí thức muốn tìm kiếm sự khôn ngoan. Các nghệ sĩ Italia thế kỷ mười sáu thoạt tiên gọi những nơi gặp gỡ của họ là 'học viện' để nhấn mạnh sự ngang hàng với các học giả, cái thế giá giúp cho họ mở được những cửa tiệm lớn như thế. Nhưng chỉ ở thế kỷ mười tám những học viện này mới dần dần đảm nhận chức năng giảng dạy nghệ thuật cho các học viên. Thế nên, những phương pháp cũ, qua đó các bậc thầy vĩ đại ngày trước đã học nghệ bằng cách tán màu và phụ việc cho các bậc đàn anh, đã trở nên suy thoái. Chẳng lạ gì khi các giáo viên học viện như Reynolds cảm thấy buộc phải thúc đẩy các học viên trẻ cần mẫn nghiên cứu các tuyệt tác của quá khứ và hấp thụ các kỹ năng của họ. Các học viện thế kỷ mười tám được đặt dưới sự bảo trợ của Hoàng Gia, để cho thấy mối quan tâm của đức vua đối với nghệ thuật trong vương quốc của ngài. Nhưng để cho nghệ thuật phát triển, thì việc giảng dạy nghệ thuật trong các Học viện Hoàng gia không quan trọng bằng việc cần phải có nhiều người muốn mua tranh tượng của những nghệ sĩ còn đang sống.

315. *Monticello (Virginia).* Xây bởi THOMAS JEFFERSON giữa 1796 và 1806

Chính ở đây đã xuất hiện những khó khăn chủ yếu, bởi chính sự coi trọng danh tiếng của các bậc thầy ngày trước, thái độ được các học viện ủng hộ, đã khiến các nhà bảo trợ thích mua tác phẩm của các bậc thầy cổ xưa hơn là đặt mua tranh nơi những người còn sống. Để cứu vãn tình thế, các học viện, đầu tiên ở Paris, rồi đến London, bắt đầu tổ chức những cuộc triển lãm hàng năm để trưng bày tác phẩm của các thành viên của mình. Có thể ta khó mà nhận ra đây là một thay đổi quan trọng dường nào, bởi ta đã quá quen nghĩ rằng các nghệ sĩ vẽ tranh và các nhà điêu khắc tạc tượng chủ yếu nhằm gửi chúng đi trưng bày hầu thu hút sự chú ý của giới phê bình nghệ thuật và để tìm người mua. Những cuộc triển lãm hàng năm này trở thành những biến cố xã hội làm chủ đề cho những cuộc chuyện trò trong giới thượng lưu, và tạo nên cũng như phá hủy các tên tuổi. Thay vì làm việc cho các nhà bảo trợ riêng lẻ mà họ đã biết rõ các ham muốn, hay cho một công chúng với cái sở thích mà họ có thể đo lường, các nghệ sĩ lúc này phải làm việc để thành công trong một màn trình diễn, nơi mà sự ngoạn mục và thói khoa trương luôn đe dọa lấn lướt cái giản đơn trung thực. Gây chú ý bằng cách chọn những chủ đề có tính phô trương, bằng cách dựa vào kích thước và những hiệu quả màu sắc sặc sỡ để tạo ấn tượng nơi công chúng, đó quả là một cám dỗ lớn đối với các nghệ sĩ. Nên không có chi lạ khi một vài nghệ sĩ khinh thường cái nghệ thuật ‘thư lại’ của các học viện, hay khi sự xung đột ý kiến, giữa những người mà tài năng cho phép họ thu hút thị hiếu của quần chúng và những kẻ thấy mình bị loại bỏ, đã đe dọa phá hủy những quan điểm chung mà trên đó toàn bộ nghệ thuật đã phát triển cho đến lúc này.

Có lẽ cái hiệu quả rõ ràng và trực tiếp nhất của cuộc khủng hoảng toàn diện này là các nghệ sĩ khắp nơi lo tìm những loại chủ đề mới. Trong quá khứ, chủ đề của tranh ảnh luôn được coi là đã giải quyết. Nếu rảo qua các viện bảo tàng và phòng trưng bày nghệ thuật, ta sẽ mau chóng tìm ra có bao nhiêu bức tranh cùng minh họa những chủ đề giống nhau. Dĩ nhiên đa số các bức

tranh cổ hơn trình bày những chủ đề tôn giáo lấy từ Thánh Kinh và những truyền kỳ về các thánh. Nhưng ngay cả những chủ đề thế tục phần lớn cũng giới hạn vào một vài chủ đề chọn lọc. Có những truyện thần thoại của Hy Lạp cổ đại nói về tình yêu và những xích mích giữa các vị thần, có những truyện anh hùng của La Mã với những tấm gương về lòng quả cảm và sự hy sinh, và cuối cùng, có những chủ đề thuộc loại ngụ ngôn diễn tả một chân lý chung chung nào đó bằng những câu truyện nhân cách hóa. Điều kỳ lạ là thật hiếm khi các nghệ sĩ trước trung tuần thế kỷ mười tám đi lạc ra khỏi những giới hạn chật hẹp này, rất ít khi họ vẽ một cảnh truyện tình lãng mạn, một tình tiết của lịch sử thời Trung Cổ hay thời của họ. Tất cả những điều này thay đổi rất nhanh suốt thời Cách Mạng Pháp. Bất ngờ các nghệ sĩ cảm thấy được tự do chọn lựa mọi thứ làm chủ đề, từ một cảnh truyện của Shakespeare tới một biến cố thời sự, thực tế là bất cứ điều gì hấp dẫn trí tưởng tượng và khơi gợi sự quan tâm. Có lẽ thái độ coi thường các chủ đề truyền thống này là điểm chung duy nhất giữa những nghệ sĩ thành đạt thời ấy và những kẻ nổi loạn cô đơn.

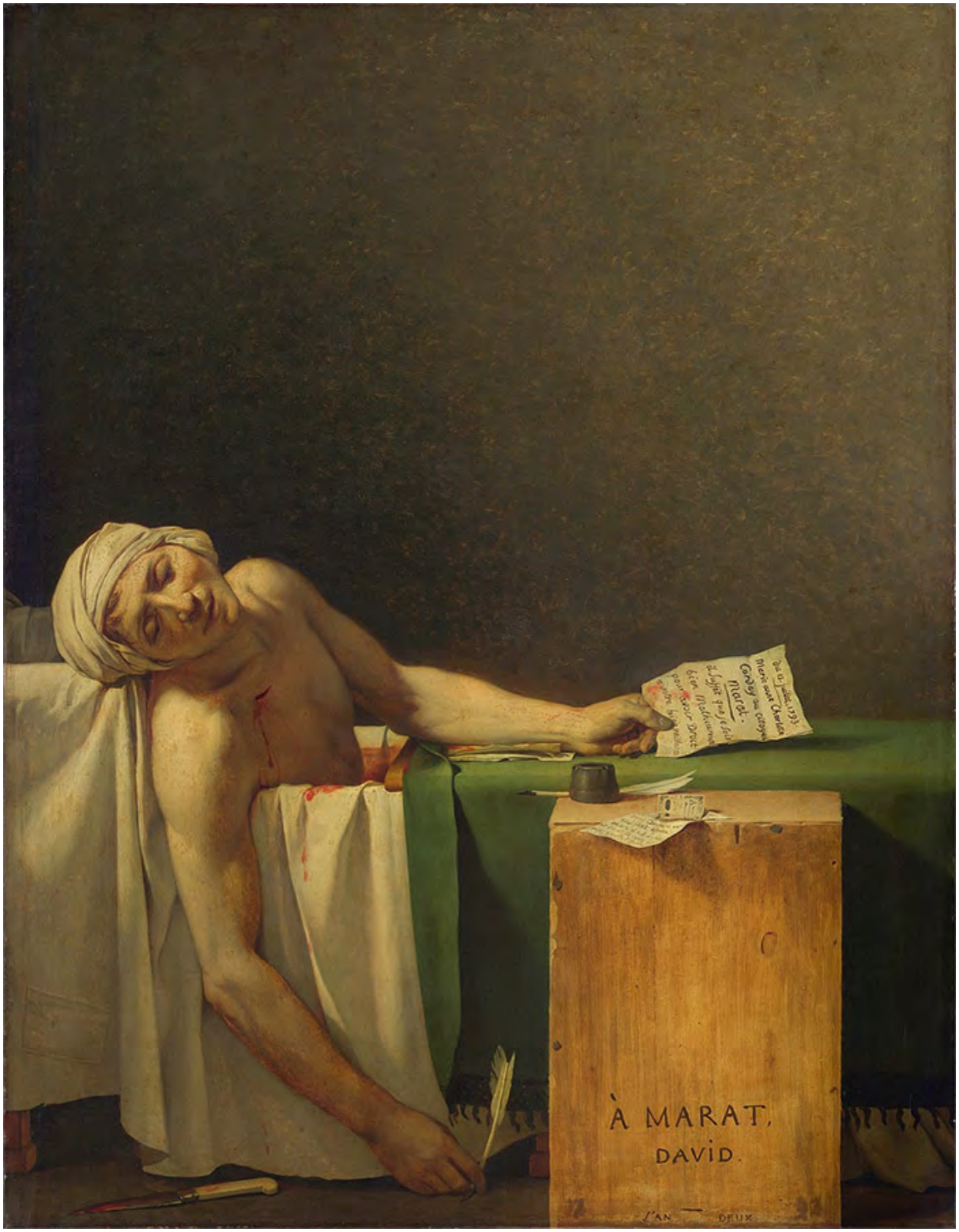
Chắc chắn không phải là điều tình cờ khi sự đoạn tuyệt với những truyền thống nghệ thuật Âu Châu lâu đời này phần nào được hoàn thành bởi những nghệ sĩ đã đến Châu Âu từ bên kia đại dương - những người Mỹ làm việc ờ Anh. Hiển nhiên những con người này cảm thấy ít bị ràng buộc hơn với những phong tục thánh thiêng của Cựu Thế Giới và sẵn sàng hơn để bắt tay vào những thử nghiệm mới. John Singleton Copley (1737- 1815), một người Mỹ, là điển hình cho nhóm nghệ sĩ này. H.316 là một trong những bức họa lớn của ông, đã gây ra một sự khích động khi được trưng bày lần đầu vào năm 1785. Chủ đề cúa nó thật sự là bất thường. Malone, học giả chuyên về Shakespcare, bạn của chính trị gia Edmund Burke, đã gợi ý với nhà họa sĩ về chủ đề này và đã cung cấp cho ông mọi thông tin lịch sử cần thiết. Nhà họa sĩ sẽ diễn tả cái biến cố nổi tiếng khi Charles I đòi Hạ Viện cho bắt giữ năm nghị viên bị buộc tội phản quốc, và khi Viện Trưởng Hạ Nghị Viện thách thức quyền lực của Nhà Vua đồng thời từ chối không giao nộp họ. Một tích truyện như thế, lấy từ lịch sử tương đối còn mới, trước nay chưa bao giờ được dùng làm chủ đề cho một bức tranh lớn, và cái phương pháp Copley chọn để thực hiện công việc cũng chưa ai từng nghĩ đến. Ông có ý dựng lại quang cảnh đó một cách chính xác hết sức-y như nó có lẽ đã xuất hiện trước mắt một nhân chứng cùng thời. Ông không nề quản một khó nhọc nào để có được những sự kiện lịch sử. Ông tham vấn các nhà cổ học và các sử gia để biết hình dạng thật của phòng họp Hạ Viện thế kỷ mười bảy và trang phục của người thời đó. Ông đi từ điền trang nay tới biệt thự kia để thu thập chân dung của càng nhiều càng tốt những người từng là Nghị Viên Quốc Hội ở giây phút quyết định đó. Nói tắt, ông đã hành động như một nhà sản xuất có lương tâm ngày nay khi phải dựng lại một cảnh cho một vở kịch hay một cuốn phim lịch sử. Ta có thể hoặc không thấy những nỗ lực này là đáng công. Nhưng quả thật là trong hơn một trăm năm sau đó, nhiều nghệ sĩ lớn nhỏ đã nhìn thấy công việc của mình trong chính loại nghiên cứu cổ học này, nhờ đó ta có thể hình dung được những khoảnh khắc quyết định của lịch sử.

316. COPLEY: Charles I đòi giao nộp năm nghị viên bị buộc tội. 1785. Boston, Thư Viện Công Cộng

Trong trường hợp của Copley, cái nỗ lực này nhằm gợi lại sự xung đột đầy kịch tính giữa Nhà Vua và các Đại Biểu của nhân dân chắc chắn không chỉ là công việc của một nhà cổ học vô tư lự. Mới hai năm trước đó, George III đã phải đấu hàng sự thách thức của nhân dân thuộc địa và ký hiệp ước hòa bình với Hoa Kỳ. Burke, mà những người cùng giới với ông đã đề nghị chủ đề ấy, là một kẻ kiên trì chống chiến tranh, điều ông coi là bất công và thảm họa. Mọi người đều hiểu rõ ý nghĩa việc Copley nhắc lại sự cự tuyệt thói kiêu căng của hoàng gia. Chuyện kể rằng, khi nhìn thấy bức tranh, Nữ Hoàng quay đi trong nỗi ngạc nhiên đau đớn, và sau một hồi lâu yên lặng đầy đe dọa, bà nói với chàng tuổi trẻ người Mỹ: *'Thưa ông Copley, ông đã chọn một chủ đề rủi ro nhất để tập dợt cho cây bút chì của ông.'* Bà không thể biết rằng hồi ức này rồi sẽ là một rủi ro ra sao. Những người còn nhớ giai đoạn lịch sử những năm ây sẽ choáng váng bởi sự kiện là, gần như bốn năm sau đó, cái quang cảnh của bức tranh ấy được diễn lại ở Pháp. Lần này, chính Mirabeau phủ quyết quyền can thiệp của Nhà Vua vào công việc của các đại biển nhân dân, và như thế đã bật đèn xanh cho cuộc Cách Mạng Pháp năm 1789.

Cuộc Cách Mạng Pháp đã đem lại một động lực lớn lao cho thái độ quan tâm đến lịch sử kiểu này, và cho việc diễn tả các chủ đề mang tính anh hùng. Copley đã tìm kiếm những điển hình trong quá khứ nước Anh. Có một sự căng thẳng thuộc trường phái Lãng Mạn trong tranh lịch sử của ông mà ta có thể so sánh với sự phục hồi phong cách Gothic trong thuật kiến trúc. Các nhà Cách Mạng Pháp thích coi mình như những người Hy Lạp và La Mã tái sinh, và hội họa của họ, chẳng kém gì thuật kiến trúc của họ, đã phản ánh cái sở thích đối với điều được gọi là sự vĩ đại La Mã. Nghệ sĩ hàng đầu của phong cách Tân-Cổ Điển này là họa sĩ Jacques Louis David (1748-1825), 'họa sĩ chính thức' của Chính Phủ Cách Mạng, kẻ đã thiết kế trang phục cũng như bối cảnh cho những màn trình diễn ngoạn mục mang tính tuyên truyền như 'Lễ hội của Thượng Đế', trong đó Robespierre hành lễ như một Thượng Tế tự phong. Những con người

này cảm thấy họ đang sống trong những thời đại anh hùng, và nghĩ rằng các biến cố trong những năm tháng của riêng họ cũng đáng cho nhà họa sĩ quan tâm không thua gì những tích truyện lịch sử Hy-La. Khi một trong những lãnh tụ Cách Mạng Pháp, Marat, bị một phụ nữ trẻ cuồng tín giết chết khi đang tắm, David đã vẽ ông ta như một kẻ tuẫn đạo chết cho niềm tin của mình (H.317). Marat hiển nhiên có thói quen làm việc khi đang tắm, và bồn tắm của ông được gắn liền với một bàn giấy đơn giản. Kẻ tấn công đã trao cho ông một thỉnh nguyện đơn mà ông sắp sửa ký khi cô ta hạ thủ ông. Dường như không dễ gì sử dụng tình huống này cho một bức tranh nói về phẩm hạnh và sự cao cả, nhưng David đã thành công trong việc đem lại cho nó cái dáng vẻ anh hùng, trong khi vẫn giữ lại những chi tiết thật như một hồ sơ cảnh sát. Nhờ nghiên cứu thuật điêu khắc Hy-La, ông đã học được cách tạo hình bắp thịt và cơ gân của thân thể, đồng thời cho nó cái vẻ đẹp quý phái. Từ nghệ thuật cổ điển ông cũng học được cách loại bỏ mọi chi tiết không cần thiết cho hiệu quả chính và nhắm tới sự đơn giản. Không có những màu sặc sỡ và những lối vẽ thâu ngắn phức tạp trong bức tranh của ông. So với những tác phẩm đồ sộ để trưng bày của Copley, bức họa của David có vẻ tầm thường. Nó là sự mặc niệm cảm động dành cho một ‘người bạn của nhân dân’–như Marat đã tự xưng như thế–kẻ đã mang lấy định mệnh của người tuẫn giáo khi đang làm việc cho hạnh phúc của cộng đồng.



317. DAVID: *Marat bị ám sát.* 1793. Brussels, Bảo Tàng Viện

318. Họa tiết của H.320

Trong số các nghệ sĩ thuộc thế hệ David, những kẻ đã loại bỏ kiểu chủ đề xưa cũ, có Francisco Goya (1746-1828), danh họa người Tây Ban Nha. Goya rất tinh thông truyền thống tốt đẹp nhất của hội họa Tây Ban Nha, cái truyền thống đã sản sinh ra El Greco (tr.287, H.236) và Velázquez (tr.321, H.263). Và nhóm nhân vật trên bao lơn của ông (H. 319) cho thấy khác với David, ông không từ bỏ những kiến thức ấy vì yêu chuộng vẻ hoành tráng cổ điển. Nhà danh họa người Thành Venice thế kỷ mười tám, Giovanni Battista Tiepolo (tr.348, H.286), đã kết thúc những ngày đời mình với địa vị một họa sĩ cung đình ở Madrid, và có một chút hào quang gì đó của ông trong tranh Goya. Thế nhưng các nhân vật của Goya lại thuộc về một thế giới khác. Hai phụ nữ đang nhìn người qua lại một cách khêu gợi trong lúc hai gã tình nhân khá hung dữ canh chừng ở phía sau, có lẽ gần gũi hơn với thế giới của Hogarth. Những bức chân dung do Goya vẽ, đảm bảo cho ông một vị trí ở cung đình Tây Ban Nha (H. 320), vẻ ngoài trông giống những bức chân dung lộng lẫy truyền thống của Van Dyck hay Reynolds. Cái kỹ năng nhờ nó ông tạo nên ánh lấp lánh của vải lụa và vàng làm ta nhớ đến Titian và Velázquez. Nhưng ông cũng nhìn người ngồi mẫu của mình bằng con mắt khác. Không phải vì những bậc thầy kia đã tâng bốc những kẻ quyền thế, mà vì Goya không hề biết đến thương hại. Ông làm cho gương mặt bộc lộ tất cả vẻ hợm hĩnh và xấu xí, thói tham lam và sự rỗng tuếch của họ, Trước và sau đó chẳng hề có một họa sĩ cung đình nào đã để lại một hình ảnh như thế về các nhà bảo trợ mình (H.318).

Goya đã không chỉ dựa vào tư cách một họa sĩ để khẳng định sự độc lập của mình đối với các quán lệ của quá khứ. Giống như Rembrandt, ông đã thực hiện rất nhiều tranh khắc bằng a-xít, phần lớn theo một kỹ thuật mới gọi là aquatinta, không chỉ cho phép khắc từng nét mà còn tạo được những mảng tối. Điều thu hút nhất nơi những bức tranh này của Goya là chúng không minh họa bất cứ chủ đề quen thuộc nào, dù là Kinh Thánh, lịch sử hay chuyên đề. Chúng đa số là những hình ảnh dị thường về các tay phù thủy và những bóng ma huyền bí. Một số là những lời tố cáo chống lại những quyền lực ngu ngốc và phản động, những thế lực tàn ác và áp bức mà Goya đã chứng kiến ở Tây Ban Nha, số khác như chỉ để tạo hình cho những cơn ác mộng của nhà họa sĩ. H.321 trình bày một trong những giấc mơ ông hay gặp nhất - hình dáng một người khổng lồ ngồi bên rìa trái đất. Ta có thể đo lường kích thước khổng lồ của hắn dựa vào

phong cảnh bé xíu ở tiền cảnh, và so với hắn các lâu đài và nhà cửa chỉ còn là những đốm vết nhỏ. Ta có thể để cho trí tưởng tượng dạo chơi quanh hình ảnh đáng sợ này, với đường nét rất rõ ràng như vẽ từ người mẫu thật. Quái vật ngồi giữa cảnh sáng trăng như một bóng ma đè độc ác nào đó. Phải chăng Goya đang nghĩ về vận mệnh của nước mình, về những áp bức nhân dân phải chịu do chiến tranh và sự điên rồ của con người? Hay đơn giản ông chỉ đang sáng tạo một hình tượng như dệt một vần thơ? Vì đây là cái hiệu quả trổi vượt nhất của sự đoạn tuyệt với truyền thống-khi các nghệ sĩ cảm thấy được tự do đặt lên mặt giấy những điều họ hình dung như các thi nhân từng làm.

319. GOYA: *Nhóm người trên bao lơn.* Vẽ khoảng 1810-15. New York; Bảo Tàng Nghệ Thuật Metropolitan

320. GOYA: Vua Ferđinand VII nước Tây Ban Nha. Vẽ năm 18.14. Madrid, Prado

321. GOYA: *Người khổng lồ.* Tranh khắc a-xít, khoảng 1820

Điển hình xuất sắc nhất của phương pháp tiếp cận nghệ thuật mới mẻ này là nhà thần bí kiêm thi sĩ người Anh, Willam Blake (1757-1827), nhỏ hơn Goya mười một tuổi. Blake rất sùng đạo và sống trong một thế giới của riêng mình, ông khinh rẻ cái nghệ thuật trịnh trọng của các học viện và không chấp nhận các tiêu chuẩn của nó. Vài kẻ cho rằng ông hoàn toàn mất trí, những kẻ khác xua đuổi ông như một tên gàn bướng vô hại, và chỉ có một số rất ít người cùng thời tin vào nghệ thuật của ông và cứu ông khỏi chết đói. Ông sống bằng nghề làm tranh in, đôi khi cho người khác, đôi khi để minh họa các vần thơ của mình. H. 322 là một trong những minh họa của Blake cho bài thơ của ông, ‘Europe, một lời tiên tri’. Người ta kể rằng hình ảnh thần

bí này, một ông già đang cúi xuống đo đạc địa cầu bằng một compa, đã được Blake nhìn thấy trong một thị kiến luôn lớn vởn phía trên đầu ông ở đỉnh một cầu thang khi ông sống *ở* Lambeth. Có một đoạn Kinh Thánh (Ngạn ngữ viii, 22-27), trong đó Sự Khôn Ngoan phát biểu: *'Thiên Chúa đã có ta ngay từ đầu, trước khi Người bắt tay vào việc ... trước khi núi đồi được ổn định ta đã được sinh ra ... khi Người chuẩn bị các tầng trời, ta có mặt ở đó: khi Người đặt compa trên bề mặt các vực thẳm: khi Người đặt mây trời trên cao: khi Người củng cố suối nguồn dưới tầng sâu.'*

322. BLAKE: *Thuở xa xưa.* Tranh khắc kim loại vẽ màu nước, 1794. London, Bảo Tàng Anh Quốc

Blake muốn minh họa chính cái hình ảnh vĩ đại trên, hình ảnh Thiên Chúa đặt compa trên bề

mặt các vực thẳm. Có một điều chi đó của hình tượng Thiên Chúa của Michelangelo (tr.236, H.196) nơi hình ảnh Đấng Tạo Hoá ở đây, và Blake là kẻ ngưỡng mộ Michelangelo. Nhưng trong tay ông, hình ảnh ấy đã trở nên mộng ảo và kỳ lạ. Thật ra, Blake đã hình thành một khoa thần bí cho riêng mình, và nhân vật trong thị kiến ấy nói đúng ra không phải là chính Thiên Chúa, mà là một sinh linh do Blake tưởng tượng ra và gọi tên là Urizen. Dù Blake hình dung Urizen là kẻ sáng tạo thế giới, nhưng đối với ông thế giới ấy là xấu xa, nên ông coi kẻ đã tạo ra nó là một ác thần. Bởi đó cơn ác mộng kỳ lạ là đặc tính của thị kiến này, trong đó chiếc compa xuất hiện như một ánh chớp trong đêm bão bùng tăm tối.
Blake chỉ thiết tha với các thị kiến của mình đến độ từ chối vẽ người thật và hoàn toàn dựa vào con mắt tâm linh của mình. Thật dễ chỉ ra các sai sót về kỹ thuật phác họa trong bức tranh, nhưng làm thế tức là bỏ lỡ mất cái giá trị của nghệ thuật của ông. Giống như các nghệ sĩ thời Trung Cổ, ông không quan tâm đến cách trình bày chính xác, vì ý nghĩa của mỗi nhân vật trong các giấc mơ của ông có tầm quan trong lớn lao đến nỗi những vấn đề liên quan tới sự chính xác với ông là không thích hợp. Do đó, ông là nghệ sĩ đầu tiên sau thời Phục Hưng đã chủ tâm chống lại các tiêu chuẩn truyền thông, và ta khó lòng có thể trách cứ những người cùng thời đã khó chịu vì ông. Phải gần một thế kỷ sau, ông mới được công nhận là một trong những nhân vật quan trọng của nền nghệ thuật Anh Quốc.
Có một ngành hội họa đã hưởng lợi nhiều nhờ sự tự do của nhà nghệ sĩ trong việc chọn lựa chủ đề - đó là ngành vẽ phong cảnh. Cho đến lúc đó, nó vẫn được coi là một ngành nghệ thuật nhỏ. Đặc biệt các họa sĩ kiếm sống bằng nghề vẽ 'quang cảnh' những biệt thự miền quê, công viên hay các thắng cảnh, không được nghiêm túc nhìn nhận là nghệ sĩ. Thái độ này thay đổi phần nào nhờ tinh thần lãng mạn ở cuối thế kỷ mười tám, và các nghệ sĩ lớn coi việc đem lại cho loại tranh này một phẩm giá mới là mục đích của đời mình. Ở đây truyền thống cũng có thể vừa là một sự trợ giúp vừa là một sự ngăn trở, và kể là thú vị khi xem hai nhà họa sĩ vẽ phong cảnh người Anh cùng một thế hệ đã tiếp cận vấn đề này từ những hướng khác nhau ra sao. Một người là J. M. W. Turner (1775- 1851), người kia là John Constable (1776-1837). Có điều chi đó trong sự tương phản giữa hai người này làm ta nhớ đến sự tương phản giữa Reynolds và Gainsborough, nhưng so với năm mươi năm phân cách hai thế hệ ấy, hố thẳm giữa các phương pháp của hai địch thủ hậu sinh đã khơi rất sâu rộng. Turner, giống như Reynolds, là một nghệ sĩ hết sức thành công với những bức tranh thường gây được tiếng vang ở Học Viện Hoàng Gia. Như Reynolds, ông bị ám ánh bởi vấn đề truyền thống. Tham vọng một đời cua ông là đạt tới, nếu không nói là vượt qua, trình độ của những bức tranh phong cảnh nổi tiếng của Claude Lorrain (tr.309, H.254). Ông để lại tranh ảnh và các bản phác họa cho quốc gia với điều kiện rõ ràng là một trong các tác phẩm ấy (H. 323) phải luôn được trưng bày sát cạnh một tác phẩm cùa Claude Lorrain. Turner chắc chắn đã không xử công bình với mình khi đề xuất sự so sánh này. Cái đẹp trong tranh Claude hệ tại ở vẻ đơn giản và êm đềm lặng lẽ, ở tính trong sáng và dễ nắm bắt của cõi mộng của ông, và ở sự thiếu vắng mọi hiệu quả ồn ào. Turner cũng có những hình ảnh về một thế giới tuyệt vời tắm trong ánh sáng và chói chan vẻ đẹp, nhưng đó là một thế giới chuyển động chứ không tĩnh lặng, với những cảnh ngoạn mục rực rỡ chứ không hài hoà đơn giản, ông dồn vào tranh của mình mọi hiệu quả có thể khiến chúng thu hút hơn và nhiều kịch tính hơn, và nếu ông là một họa sĩ xoàng xĩnh thì cái ước muốn, gây ấn tượng cho quần chúng như thế rất có thể đã đưa tới một kết quả thảm hại. Nhưng ông là một đạo diễn sân khấu tuyệt diệu - ông làm việc với sự thích thú và tài năng - đến độ ông đã làm tốt dù gặp nhiều khó khăn, và thật sự những bức tranh đẹp nhất của ông cho ta một khái niệm về sự vĩ đại của thiên nhiên trong vẻ lãng mạn và cao nhã nhất của nó. H.325 là một trong những bức tranh táo bạo nhất của Turner - một chiếc tàu hơi nước trong bão tuyết. Nếu ta so sánh tác phẩm quay cuồng này với cảnh biển của Vlieger (tr.328, H.269), ta có thể đo lường được mức độ táo bạo nơi phương pháp của Turner. Nhà họa sĩ Hà Lan thế kỷ mười bảy không chỉ vẽ điều ông thấy khi nhìn trực tiếp, nhưng ở một chừng mực cũng đã vẽ những gì ông biết là có ở đó. Ông biết một con tàu được đóng ra sao và cột buồm được sắp đặt như thế nào, và bằng cách quan sát

bức họa của ông, ta có thể đóng được những con tàu như thế. Nhưng không ai có thể đóng lại được một chiếc tàu hơi nước trong cảnh biển của Turner. Tất cả những gì ông cho ta là cái ấn tượng về lớp vỏ tàu đen tối, về lá cờ dũng mãnh phất phới trên cột buồm, về một trận giao tranh với đại dương nổi sóng và cuồng phong đầy đe doạ. Ta gần như cảm thấy những luồng gió và sự va chạm của các con sóng. Ta không có thời gian để tìm xem các chi tiết. Chúng bị nuốt mất bởi ánh sáng chói loà và bóng tối của những đám mây bão. Chẳng biết một cơn bão tuyết ở biển có giống thế hay không. Nhưng tôi biết rõ đây chính là cái thứ bão khủng khiếp mà ta hay tưởng tượng ra khi đọc một vần thơ huyền hoặc hay nghe một bản nhạc lãng mạn. Trong tranh của Turner, thiên nhiên luôn phản ánh và diễn tả cảm xúc của con người. Ta thấy mình nhỏ bé và bị đè bẹp khi đối mặt với những sức mạnh ta không thể kiểm soát, và bị bắt buộc phải ngưỡng mộ nhà họa sĩ đã nắm vững những lực lượng thiên nhiên ấy.

323. TURNER: *Dido đang xây thành Carthage.* Vẽ năm 1815. London, National Gallery

324. CONSTABLE: *Nghiên cứu về những thân cây.* Phác thảo bằng sơn dầu, khoảng 1821. London, Bảo Tàng Victoria và Albert

325. TURNER: *Tàu hơi nước trong bão tuyết.* Vẽ năm 1824. London, Tate Gallery

326. CONSTABLE: *Chiếc xe chở cỏ.* 1821. London, National Gallery

327. CASPARDAVID FRIEDRICH: *Phong cảnh vùng núi Silesian.* Khoảng 1815-20. Munich, Bảo Tàng Mỹ Thuật Mới

Quan niệm của Constable lại rất khác. Ông coi truyền thống mà Turner muốn tranh đua và thắng vượt chẳng hơn gì một sự phiền toái. Chẳng phải vì ông không ngưỡng mộ các bậc thầy ngày xưa. Nhưng ông muốn vẽ những gì ông nhìn thấy bằng con mắt của riêng mình - chứ không phải của Claude Lorrain. Có thể nói được rằng ông tiếp tục ở chỗ Gainsborough đã dừng lại (tr.371, H.307). Nhưng ngay cả Gainsborough cũng vẫn chọn những chủ đề 'đẹp như tranh' theo các tiêu chuẩn truyền thông. Ông vẫn coi thiên nhiên là bối cảnh vừa ý cho những cảnh thôn dã. Với Constable, tất cả những ý tưởng này không quan trọng. Ông không cần gì ngoài sự thật. Ông viết cho một người bạn vào năm 1802: '*Có đủ chỗ cho một họa sĩ thực tả. Tật xấu lớn nhất của thời nay là bravura, cái nỗ lực vượt qua sự thật.*' Những họa sĩ thời thượng chuyên vẽ phong cảnh vẫn coi Claude là mẫu mực đã phát triển một số thủ thuật mà dựa vào chúng, bất cứ một tay nghiệp dư nào cũng có thể tạo ra một bức tranh hiệu quả và vừa mắt. Một thân cây ngoạn mục ở tiền cảnh sẽ là một tương phản hấp dẫn với quang cảnh ở xa mở ra ngay chính giữa bức tranh? Cách phối màu được chỉ dẫn rõ ràng. Những màu nóng, nhất là vàng và nâu nên đặt ở tiền cảnh. Hậu cảnh nên mờ dần vào những sắc độ màu xanh dương nhạt. Có những công thức để vẽ mây và những kỹ thuật đặc biệt để mô phỏng lớp vỏ xù xì đầy mấu của các cây sồi. Constable coi thường tất cả những sắp xếp tinh vi này. Chuyện kể rằng một người bạn trách móc ông vì đã không đặt ở tiền cảnh cái màu nâu dịu dàng cần thiết của một cây vĩ cầm lâu đời; và thế là Constable liền đặt một cây vĩ cầm trước ông ta trên bãi cỏ để chỉ cho người bạn thấy sự khác biệt giữa màu xanh tươi mát khi ta nhìn nó và những màu nóng mà thói thường đòi buộc. Nhưng Constable không hề muốn kích động quần chúng bằng những cải cách táo bạo. Tất cả niềm ao ước của ông là trung thành với điều mình thấy, ông về miền quê để thực

hiện những phác họa từ thiên nhiên, và rồi trau chuốt chúng trong xưởng vẽ của mình. Các bản vẽ phác của ông (H.324) thường táo bạo hơn những bức tranh ông đã hoàn thành, nhưng vẫn chưa đến lúc công chúng coi sự lưu giữ một ấn tượng vụt qua là tác phẩm đáng được trưng bày ở một cuộc triển lãm. Dù vậy các tác phẩm đã hoàn thành của ông vẫn gây khó chịu khi trưng bày lần đầu. H.326 là bức tranh đã làm Constable nổi tiếng ở Paris khi ông gửi nó tới đó năm 1824. Nó diễn tả một cảnh điền dã đơn sơ, chiếc xe chở cỏ lội qua khúc sông cạn. Ta phải đắm mình vào bức tranh này, quan sát những mảng nắng trời trên đồng cỏ ở hậu cảnh và nhìn lên những đám mây bồng bềnh phiêu lãng; ta phải đi theo dòng nước xoay guồng cối xay và nấn ná bên mái nhà nhỏ - được vẽ một cách đơn giản và chừng mực đến thế - để tán thưởng sự trung thực tuyệt đối của nhà nghệ sĩ, khi ông từ chối gây ấn tượng nhiều hơn thiên nhiên và hoàn toàn loại bỏ sự giả tạo phô trương trong tranh của mình.

Sự đoạn tuyệt với truyền thống đã trao lại cho các nghệ sĩ hai khả năng được thể hiện nơi Turner và Constable. Họ có thể trở thành những nhà thơ trong hội họa và tìm kiếm những hiệu quả thu hút đầy xúc động, hoặc họ có thể quyết định giữ nguyên chủ đề trước mắt mình và khám phá nó bằng tất cả sự kiên trì và trung thực. Chắc chắn có những nghệ sĩ lớn trong số các họa sĩ thuộc phái Lãng Mạn ở Âu châu, những kẻ giống như họa sĩ người Đức cùng thời với Turner, Caspar David Friedrich (1774- 1840) với những bức tranh phản ánh cái thần thái của thi ca tự tình lãng mạn ở thời của ông vốn đã trở nên quen thuộc với ta hơn qua những bản nhạc của Schubert. Bức tranh Friedrich vẽ một cảnh núi non trống trải (H. 327) có thể cũng làm ta nhớ đến cái tinh thần của những bức tranh sơn thủy Trung quốc (tr. 110, H. 99), vốn cũng rất gần gũi với những ý tưởng của thi ca. Nhưng cho dù sự thành công mà một vài họa sĩ trường phái Lãng Mạn này đạt được khi sinh thời có lớn lao và xứng đáng mấy đi nữa, tôi vẫn tin rằng những ai đi theo con đường của Constable và cố khám phá cái thế giới hữu hình hơn là tạo ra những cảm xúc thi vị đã đạt được một điều chi đó có giá trị lâu bền hơn.

328. Vai trò của ‘Những cuộc triển lãm chính thức: Charles X, vua Pháp đang thưởng huy chương ở Phòng tranh Paris. 1824. *Vẽ bởi* F.C. HEIM. *Paris, Louvre*

25 Cách mạng không ngơi nghỉ
Thế kỷ mười chín

329. Một công sở thế kỷ mười chín: *Tòa Nhà Quốc Hội, London*. Thiết kế bởi C.BARRY và A. W. N. PUGIN năm 1835 .

Điều tôi gọi là sự đoạn tuyệt với truyền thống, đánh dấu thời kỳ xảy ra cuộc Đại Cách Mạng ở Pháp, chắc chắn đã thay đổi toàn bộ hoàn cảnh sinh sống và làm việc của giới nghệ sĩ. Các học viện và các cuộc triển lãm, các nhà phê bình và những kẻ sành sỏi, đã làm hết sức để cho thấy sự phân biệt giữa nghệ thuật với chữ N viết hoa và nghề thủ công đơn thuần, dù đó là họa sĩ hay nhà xây dựng. Bây giờ thì cái nền tảng của nghệ thuật kể từ khi nó xuất hiện đến nay đang bị xói mòn từ một phía khác. Cuộc Cách Mạng Công Nghiệp bắt đầu phá hủy chính những truyền thống của nghề thủ công lâu đời, công việc làm bằng tay nhường chỗ cho sản xuất bằng máy móc, xưởng thợ nhường chỗ cho nhà máy.

Hậu quả trực tiếp nhất của thay đổi này hiện rõ nơi thuật kiến trúc. Sự thiếu vắng các thợ thủ công lành nghề, cộng với thái độ bám víu kỳ lạ vào 'phong cách' và 'cái đẹp', gần như đã giết chết nó. Khối lượng xây cất trong thế kỷ mười chín có lẽ lớn hơn tổng khối lượng các thời kỳ trước đó gộp lại. Đó là thời kỳ các đô thị ở Anh và Mỹ mặc sức bành trướng, biến những vùng thôn quê rộng lớn thành các khu vực dày đặc nhà cửa. Nhưng giai đoạn xây cất vô giới hạn này không hề có phong cách riêng của nó. Những nguyên tắc của kinh nghiệm và các sách kiểu mẫu, hữu dụng tuyệt vời kể từ thời các vua George, nói chung đã bị loại bỏ vì quá sơ sài và quá 'phi nghệ thuật'. Một thương nhân hay một hội đồng thành phố khi trù định xây một nhà máy mới, một ga xe lửa, một ngôi trường hay nhà bảo tàng, đều đòi hỏi phải có Nghệ Thuật cho xứng với tiền của mình. Do đó khi các chi tiết kỹ thuật khác đã được hoàn thành, người ta muốn nhà kiến trúc thực hiện một mặt tiền theo kiểu Gothic, biến tòa nhà thành một lâu đài kiểu Norman, một cung điện kiểu Phục Hưng, thậm chí một thánh đường Hồi Giáo Đông

Phương. Người ta ít nhiều chấp nhận những quán lệ nào đó, nhưng chúng không giúp chi nhiều vào việc cải thiện các vấn đề. Các giáo đường rất hay được xây theo kiểu Gothic vì kiểu này rất phổ biến ở giai đoạn gọi là Thời Đại Đức Tin. Đối với các nhà hát và rạp opera, kiểu Baroque phô trương được coi là thích hợp, trong khi các cung điện và công sở được cho là có vẻ đường bệ nhất trong đủ thứ dáng dấp uy nghiêm của phong cách Phục Hưng Italia.

Ta sẽ không công bằng khi cho rằng không hề có những kiến trúc sư tài năng ở thế kỷ mười chín. Chắc chắn có. Nhưng tình thế của ngành kiến trúc khi ấy bất lợi cho họ. Càng tận tâm nghiên cứu để mô phỏng các phong cách ngày xưa, thiết kế của họ càng ít có khả năng đáp ứng được cái mục tiêu người ta chờ đợi ở nó. Và nếu họ quyết tâm không đếm xỉa tới các thông lệ của cái phong cách họ phải áp dụng, thì kết quả cũng không mấy khả quan. Vài kiến trúc sư thế kỷ mười chín đã thành công trong việc tìm ra một con đường giữa hai chọn lựa khó chịu này, và đã sáng tạo được những tác phẩm không phải là những món đồ cổ giả mạo và cũng không chỉ là những phát minh khác thường. Các tòa nhà của họ đã trở thành cột mốc của các đô thị, và chúng ta rồi ra đã hầu như coi chúng là thành phần của cảnh quan tự nhiên. Chẳng hạn như Tòa Nhà Quốc Hội ở London (H.329) mà lịch sử của nó là điển hình cho những khó khăn các kỹ sư thời ấy phải đối phó. Khi tòa nhà cũ bị cháy rụi vào năm 1834, người ta tổ chức một cuộc thi và ban giám khảo đã chọn thiết kế của Sir Charles Barry (1795-1860), một chuyên gia về phong cách Phục Hưng. Tuy vậy, người ta phát hiện rằng các quyền tự do dân sự nước Anh dựa trên những thành tựu của thời Trung cổ, và thật là đúng hợp khi xây dựng ngôi điện thờ của Nền Tự Do Anh Quốc theo kiểu Gothic - một quan điểm vẫn được mọi người chấp nhận khi việc trùng tu tòa nhà bị máy bay Đức ném bom phá hủy được đem ra bàn bạc sau Đệ Nhị Thế Chiến. Theo đó, Barry phải tham khảo ý kiến của một chuyên gia về các chi tiết Gothic, A. W. N. Pugin (1812-52), một trong những nhà quán quân kiên quyết nhất của phong trào Gothic Phục Hưng. Sự cộng tác này cuối cùng đi đến kết quả là Barry được phép quyết định về hình dạng tổng quát và cách sắp đặt của tòa nhà, còn Pugin thì coi sóc việc trần thiết mặt tiền và nội điện. Với ta dường như đây không phải là một phương sách vừa ý cho lắm, nhưng cái kết quả không đến nỗi quá tệ. Nhìn từ xa, qua màn sương mù của London, những đường nét của Barry vẫn có một phẩm cách nhất định; và nhìn gần, những chi tiết Gothic vẫn giữ được một điều chi đó của sức hấp dẫn lãng mạn của chúng.

Trong hội họa và điêu khắc, các quán lệ về ‘phong cách’ đóng một vai trò ít quan trọng hơn, nên người ta có thể nghĩ rằng sự đoạn tuyệt với truyền thống cũng ảnh hưởng đến những ngành nghệ thuật này ít hơn; nhưng không phải như thế. Cuộc sống của một nghệ sĩ chưa khi nào hết phiền toái và lo âu, nhưng có một điều để nói về ‘những tháng ngày tươi đẹp xa xưa’ - đó là không một nghệ sĩ nào phải tự hỏi tại sao anh ta sinh ra trên đời. Về một vài phương diện, công việc của anh ta đã được xác định rõ như công việc của bất cứ nghề nào khác. Luôn có các bức tranh bàn thờ để thực hiện, những bức chân dung để vẽ; người ta muốn mua tranh cho những phòng khách đẹp nhất, hay đặt vẽ những bích họa cho các biệt thự của họ. Trong tất cả những công việc này, anh ta làm việc theo những hướng ít nhiều đã ổn định. Anh ta giao những món hàng mà nhà bảo trợ cần. Thật sự anh ta có thể cung cấp một tác phẩm xoàng, hay thực hiện nó một cách tuyệt hảo đến độ cái công việc đang làm ấy trở thành điểm khởi đầu cho một tuyệt tác siêu việt. Thế nhưng địa vị xã hội của anh ta ít nhiều được bảo đảm. Các nghệ sĩ thế kỷ mười chín đã mất chính cái cảm giác an toàn này. Sự đoạn tuyệt với truyền thống đã mở toang trước mắt họ một phạm vi lựa chọn vô giới hạn. Chính họ phải quyết định xem mình nên vẽ phong cảnh hay những câu chuyện ly kỳ ngày xưa, nên chọn chủ đề từ các tác phẩm của Milton hay các tác phẩm cổ điển, nên áp dụng cái phương pháp chừng mực của phong cách cổ điển phục hưng của David hay phương pháp tuyệt vời của các bậc thầy phái Lãng Mạn. Nhưng tầm chọn lựa càng lớn, sở thích của nhà nghệ sĩ càng khó tương hợp với thị hiếu của công chúng. Những kẻ mua tranh thường có một ý tưởng nào đó trong đầu. Họ muốn có những thứ rất giống với những điều họ đã thấy ở đâu đó. Ngày xưa, đòi hỏi này dễ được các nghệ sĩ đáp ứng vì, dù rằng tác phẩm của họ rất khác nhau về giá trị nghệ thuật, các tác phẩm của mỗi thời vẫn giống

nhau về nhiều phương diện. Bây giờ thì sự đồng nhất về truyền thống này không còn nữa, mối quan hệ giữa nghệ sĩ và nhà bảo trợ thường là căng thẳng. Sở thích của nhà bảo trợ luôn cố định theo một hướng, và nhà nghệ sĩ cảm thấy không muốn thoả mãn đòi hỏi ấy. Nếu bắt buộc phải làm thế vì cần tiền, anh ta thấy mình đang 'nhượng bộ' và đánh mất lòng tự trọng cũng như sự kính trọng của người khác. Nếu anh ta quyết định chỉ làm theo tiếng nói nội tâm và từ chối những công việc không phù hợp với quan điểm nghệ thuật của mình, anh ta có nguy cơ chết đói. Bởi đó một hố phân cách sâu xa đã hình thành ở thế kỷ mười chín giữa những nghệ sĩ có tính khí và quan niệm cho phép họ chấp nhận các quán lệ và thoả mãn yêu cầu của công chúng, và những kẻ hãnh diện về sự đơn độc tự chọn. Điều khiến cho các vấn đề ra tệ hại hơn là cuộc Cách Mạng Công Nghiệp và sự sa sút về tay nghề thủ công, sự xuất hiện một tầng lớp trung lưu mới thường là thiếu truyền thống, và việc sản xuất những món hàng rẻ tiền vô giá trị đội danh 'Nghệ Thuật', tất cả đã làm hỏng thị hiếu của quần chúng.

Nói chung nghệ sĩ và quần chúng đều không tin nhau. Đối với những doanh nhân thành đạt, một nghệ sĩ chẳng mấy tốt hơn một tên lường gạt, kẻ đòi một giá tiền phi lý cho những thứ khó lòng có thể gọi là tác phẩm thật sự. Đàng khác, trong giới nghệ sĩ, cái thú tiêu khiển được chấp nhận là 'gây choáng cho kẻ thị dân' hết còn tự mãn, khiến hắn bối rối và sửng sốt. Nghệ sĩ bắt đầu coi mình là một loài riêng biệt, họ nuôi dài râu tóc, mặc đồ nhung hay sọc nổi, đội mũ rộng vành và đeo cà vạt lụng thụng, và nói chung tỏ rõ sự khinh thường lề thói của những kẻ 'đáng kính'. Tình trạng công ăn việc làm như thế rõ ràng là không chắc chắn, nhưng có lẽ không thể nào khác hơn. Và phải công nhận rằng, dầu nghiệp nghệ sĩ bị bao vây bởi những hố bẫy nguy hiểm nhất, các tình thế mới cũng đem lại sự đền bù. Cạm bẫy là tất nhiên. Nhà nghệ sĩ bán rẻ linh hồn và chiều theo sở thích của những kẻ thiếu óc thẩm mỹ đã thua cuộc. Những kẻ bi kịch hóa tình cảnh của mình, những kẻ cho mình là thiên tài chỉ vì không tìm được người mua tranh cũng chung số phận ấy. Nhưng tình thế chỉ tuyệt vọng đối với những cá tính yếu ớt. Vì phạm vi chọn lựa rộng lớn, và sự độc lập thoát khỏi tính thất thường của nhà bảo trợ, vốn có được bằng một giá đắt, cũng có những lợi thế của nó. Bởi có lẽ đây là lần đầu tiên nghệ thuật thật sự trở nên một phương tiện hoàn hảo để diễn tả cá tính-miễn là nhà nghệ sĩ có một cá tính để diễn tả.

Với nhiều người, điều này có vẻ nghịch lý. Họ coi toàn bộ nghệ thuật là một phương tiện để 'biểu lộ', và ở mức độ nào đó họ có lý. Nhưng vấn đề không hoàn toàn quá đơn giản như đôi khi người ta nghĩ. Hiển nhiên là một nghệ sĩ Ai Cập ít có cơ hội để diễn tả tư kiến của mình. Những nguyên tắc và lề thói của phong cách nghệ thuật ấy nghiêm ngặt đến nỗi có rất ít chọn lựa. Thật sự là nếu không có chọn lựa thì không có biểu lộ. Một ví dụ đơn giản sẽ minh họa điều này. Nếu nói rằng một phụ nữ 'bộc lộ cá tính của nàng' trong cách ăn mặc, ta muốn nói những thứ nàng chọn lựa cho thấy óc thẩm mỹ và những gì nàng ưa chuộng. Ta chỉ cần xem một người quen mua một cái nón và hãy cố tìm hiểu tại sao nàng bỏ cái này và chọn cái kia. Điều này luôn có gì đó liên quan tới cách nàng nhìn mình và muốn người khác nhìn mình, và mọi hành vi chọn lựa như thế có thể cho ta biết đôi điều về cá tính của nàng. Nếu nàng phải mặc một bộ đồ đồng phục, có thể vẫn còn một phạm vi nào đó để biểu lộ, nhưng rõ ràng là ít hơn nhiều. Phong cách là một bộ đồng phục như thế. Quả thật ta biết rằng khi thời gian trôi qua, cái phạm vi nó dành cho cá nhân nhà nghệ sĩ đã gia tăng, và những phương tiện để anh ta diễn tả cá tính cũng tăng theo. Ai cũng thấy rằng Fra Angelico là một mẫu người khác với Masaccio, hay Rembrandt là một cá tính khác với Vermeer van Delft. Nhưng không một ai trong các nghệ sĩ này đã chủ tâm chọn lựa để diễn tả cá tính của mình. Họ chỉ làm thế một cách ngẫu nhiên, như ta tự bộc lộ trong mọi điều ta làm - dù khi đốt một tẩu thuốc hay đuổi theo một chiếc xe buýt. Cái ý tưởng mục tiêu thật sự của nghệ thuật là diễn tả cá tính chỉ có thể đứng vững khi nghệ thuật đã đánh mất mọi mục đích khác. Tuy nhiên, theo những gì đã phát triển, đó là một phát biểu giá trị và đúng đắn. Vì điều mà những người quan tâm đến nghệ thuật tìm kiếm nơi những cuộc triển lãm và các phòng vẽ không còn là sự phô trương kỹ năng thông thường-điều ấy đã ra quá tầm thường không đáng chú ý - họ muốn nghệ thuật đưa họ tiếp xúc

với những kẻ đáng cho họ trò chuyện: những kẻ có tác phẩm cho thấy rõ một sự trung thực không thể mua chuộc, những nghệ sĩ không hài lòng với các hiệu quả vay mượn và những người sẽ không đặt ngay chỉ một nét cọ mà không tự hỏi xem nó có làm cho lương tâm nghệ thuật của họ thỏa mãn hay chăng, về phương diện này, lịch sử hội họa thế kỷ mười chín rất khác biệt với cái lịch sử nghệ thuật mà ta đã tiếp xúc bấy nay. Trong những thời trước, thường các bậc thầy hàng đầu, những nghệ sĩ tài nghệ tuyệt đỉnh, mới nhận được những đơn đặt hàng quan trọng nhất và bởi đó trở nên rất nỗi tiếng. Thử nghĩ đến Giotto, Michelangelo, Holbein, Rubens hay ngay cả Goya. Điều này không có nghĩa là bi kịch không bao giờ xảy ra và không có nghệ sĩ nào bị coi rẻ ở quê hương mình, nhưng nói chung các nghệ sĩ và công chúng của họ cùng chia sẻ những giả định nào đó và bởi thế cũng đồng ý về tiêu chuẩn của cái tuyệt mỹ. Chỉ trong thế kỷ mười chín hố phân cách thật sự mới mở ra giữa những nghệ sĩ thành đạt-những người đóng góp vào 'nghệ thuật trang trọng'-và những kẻ không chiều theo quán lệ (nonconformists), những nghệ sĩ gần như chỉ được ưa thích sau khi qua đời. Cái kết quả là một nghịch lý kỳ lạ. Ngay các sử gia ngày nay cũng không biết nhiều về thứ 'nghệ thuật trang trọng' của thế kỷ mười chín. Thật sự là đa số chúng ta quen thuộc với một vài sản phẩm của nó, những đài tưởng niệm các vĩ nhân ở các công trường, những bích họa trong các tòa thị sảnh và cửa kính màu ở các giáo đường và đại học, nhưng phần lớn những tác phẩm này đối với ta đã trở nên cũ kỹ đến độ ta coi chúng chẳng hơn gì những bức tranh khắc đồng mô phỏng các tác phẩm triển lãm nổi tiếng một thời hiện vẫn còn gặp thấy trong hành lang các khách sạn kiểu cổ. Rất có thể rồi đây những tác phẩm này sẽ được tái khám phá, khi ta lại có thể phân biệt giữa cái tồi thực sự và cái xứng đáng. Vì hiển nhiên không phải mọi thứ của nền nghệ thuật đó là giả dối và ước lệ như ngày nay ta thường nghĩ. Thế nhưng, sự thật có thể vẫn luôn luôn là kể từ cuộc cách mạng vĩ đại, từ Nghệ Thuật đối với ta đã có một nghĩa khác, và lịch sử nghệ thuật thế kỷ mười chín chẳng bao giờ có thể là lịch sử của những bậc thầy thành công nhất và được trả giá cao nhất thời đó. Ta thấy đúng hơn nó là lịch sử của một số ít những con người đơn độc có đủ can đảm và kiên trì để suy nghĩ cho riêng mình, để xem xét và phê phán các quán lệ một cách dạn dĩ và nhờ đó tạo ra những khả năng mới cho nghệ thuật của mình.

Hồi đoạn nhiều kịch tính nhất của sự phát triển này xảy ra ở Paris. Vì chính Paris đã trở thành thủ đô nghệ thuật của Âu Châu thế kỷ mười chín y như Florence ở thế kỷ mười lăm và Rome thế kỷ mười bảy. Nghệ sĩ khắp thế giới đổ về Paris để học với những bậc thầy hàng đầu và, phần lớn, để tham gia vào những cuộc bàn thảo về bản chất của nghệ thuật, vốn chẳng bao giờ kết thúc, trong những quán cà phê ở Montmartre, nơi cái quan niệm mới về nghệ thuật đã được hình thành trong lao nhọc.

330. INGRES: *Người đàn bà tắm.* 1808. Paris, Louvre.

Họa sĩ bảo thủ hàng đầu ở tiền bán thế kỷ mười chín là Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-

1867). Ông là học trò và môn đồ của David (tr. 382) và giống thầy mình, cũng ngưỡng mộ cái nghệ thuật anh hùng của thời cổ điển. Khi dạy học, ông nhấn mạnh vào quy luật về độ chính xác tuyệt đối trong giờ vẽ từ người mẫu thật và coi khinh sự ứng tác lẫn sự hỗn độn. H.330 cho thấy hiểu biết cặn kẽ của ông khi diễn tả các hình thể và vẻ trong sáng lạnh lùng trong tác phẩm của ông. Thật dễ hiểu tại sao nhiều họa sĩ ghen tị với kỹ thuật vững chãi của Ingres và kính trọng uy tín của ông ngay trong những lúc họ không đồng ý với quan điểm của ông. Nhưng cũng dễ hiểu tại sao những người cùng thời nhiệt tình hơn cũng không thể chịu nổi một sự hoàn hảo phẳng lặng như thế.

Điểm tụ hội cho các đối thủ của ông là nghệ thuật của Eugène Delacroix (1798-1863). Delacroix đứng trong hàng ngũ đông đảo các nhà cải cách lớn sản sinh bởi quốc gia của những cuộc cách mạng. Bản thân ông là một cá tính phức tạp với những mối giao cảm rộng lớn và đa dạng, và những trang nhật ký tuyệt vời của ông cho thấy ông không thích bị xếp vào loại người nổi loạn cuồng tín. Nếu ông bị phân cho vai này thì đó là vì ông không thể chấp nhận những tiêu chuẩn của Hàn Lâm Viện. Ông không thể kiên nhẫn với các cuộc nói chuyện về người Hy Lạp và người La Mã, với thái độ khăng khăng bám víu vào lối vẽ chính xác, và với việc liên tục mô phỏng các bức tượng cổ điển. Ông tin rằng, trong hội họa, màu sắc quan trọng hơn kỹ thuật phác thảo, và trí tưởng tượng quan trọng hơn kiến thức. Trong khi Ingres và trường phái của ông trau dồi cái phong cách cao quý (Grand Manner) và ngưỡng mộ Poussin và Raphael, Delacroix gây sốc cho các nhà sành điệu bằng cách chọn các họa sĩ người Venice và Rubens. Ông chán những chủ đề bác học mà Viện Hàn Lâm muốn các họa sĩ diễn tả, và sang Bắc Phi năm 1832 để nghiên cứu màu sắc rực rỡ và những bộ yên cương đẹp đẽ của thế giới A Rập. Khi ông nhìn thấy những con ngựa đánh nhau ở Tangier, ông ghi vào nhật ký: 'Ngay từ đầu chúng đã lồng lên và chiến đấu với một sự cuồng nộ khiến tôi run sợ cho các tay kỵ mã, nhưng đó lại là một cảnh huy hoàng cho hội họa. Tôi chắc chắn rằng mình đã chứng kiến một pha ngoạn mục và phi thường không kém bất cứ điều gì mà... Rubens đã có thể tưởng tượng ra.' H.331 cho thấy một trong những hoa trái từ cuộc du hành của ông. Mọi thứ trong bức tranh đều phủ nhận những điều David và Ingres đã giảng dạy. ở đây không hề có sự minh bạch về đường nét, không có lối tạo hình nhân vật khoả thân bằng những sắc độ sáng tối được phân chia cẩn thận, không có điệu bộ màu mè và sự dè giữ trong cách phối hợp, không có ngay cả một chủ đề ái quốc hay khuyến thiện. Nhà họa sĩ chỉ muốn đưa ta tham dự vào một khoảnh khắc cực kỳ khích động, và muốn chia sẻ với ta niềm vui đến từ những chuyển động và vẻ lãng mạn của quang cảnh, với kỵ binh A Rập vụt qua, và con ngựa nòi đẹp đẽ đang lồng lên ở tiền cảnh. Chính Delacroix là người đã hoan nghênh bức tranh của Constable ở Paris (tr. 391, H. 326), mặc dầu với tính cách và sự ưa thích những chủ đề lãng mạn, có lẽ ông gần gũi với Turner hơn.

331.DELACROIX: *Ảo ảnh Ả Rập*. Trưng bày lần đầu ở Salon năm l832. Montpellier, Musée Fabre

Cuộc cách mạng tiếp theo liên quan chủ yếu đến những quán lệ chi phối chủ đề. Nơi các học viện vẫn thịnh hành cái quan niệm rằng những bức họa xứng đáng phải trình bày những con người xứng đáng, rằng công nhân hay nông dân chỉ thích hợp cho loại tranh chuyên đề (genre) theo truyền thống của các bậc thầy Hà Lan (tr. 336). Suốt thời Cách Mạng năm 1848, một nhóm họa sĩ tụ tập ở làng Barbizon nước Pháp, để đi theo con đường của Constable và quan sát thiên nhiên bằng con mắt mới mẻ. Một người trong bọn họ, Francois Millet (1814-75), đã quyết định nối dài con dưỡng này từ phong cảnh tới chân dung. Ông muốn vẽ những cảnh thật lấy từ cuộc sống người nông dân, muốn vẽ đàn ông và đàn bà đang làm việc ngoài đồng. Có thể là kỳ cục khi cho rằng lẽ ra người ta đã nên coi đây là một cuộc cách mạng, bởi trong nghệ thuật ngày trước, nông dân thường được coi là những kẻ nhà quê đáng cười như Bruegel đã diễn tả (tr.295, H.243). H.322 là bức tranh 'Những người mót lúa' nổi tiếng của Millet. Không một tình tiết hấp dẫn nào được trình bày ở đây: không có gì được vẽ theo kiểu dật sử. Chỉ là ba người lao động cần cù trong một cánh đồng bằng phẳng đang mùa gặt hái. Họ không xinh đẹp cũng chẳng duyên dáng. Không hề có hơi hướng của các khúc nhạc đồng quê. Các nữ nông dân này di chuyển chậm chạp và nặng nề. Tất cả đang miệt mài với công việc. Millet đã làm mọi điều để đánh nổi vóc dáng vuông vức chắc nịch và các chuyển động của họ. Ông tạo dáng cho họ thật vững chãi và bằng những đường nét đơn giản nổi bật trên cánh đồng chói chan ánh nắng. Vậy mà ba nữ nông phu của ông có một phẩm cách tự nhiên hơn và thuyết phục hơn những vị anh hùng của các học viện. Cách bố cục, thoạt nhìn có vẻ tình cờ, hỗ trợ cái ấn tượng thăng bằng yên tĩnh này. Có một nhịp điệu đã được tính toán trong sự chuyển động và cách phân bố các

nhân vật, khiến toàn bộ kiểu mẫu được ổn định và ta cảm thấy rằng nhà họa sĩ nhìn công việc gặt hái như một cảnh có ý nghĩa trọng đại.

332. MILLET: *Những người mót lúa.* 1857. Paris, Musée d'Orsay

333. COURBET: *'Xin chào Ông Courbet'.* Montpellier, Musée Fabre

Người đã đặt tên cho phong trào này là họa sĩ Gustave Courbet (1819-77). Khi ông mở cuộc-triển-lãm-của-một-người trong một căn lều ở Paris năm 1855, ông gọi nó là *'G. Courbet, Hiện Thực chủ nghĩa'* (Le Réalisme, G. Courbet). 'Chủ nghĩa Hiện Thực' của ông đánh dấu một cuộc cách mạng trong nghệ thuật. Courbet không muốn là học trò của ai trừ thiên nhiên, ở mức độ nào đó, cá tính và đường hướng của ông giống với Caravaggio (tr. 306, H. 251). Ông không cần sự đẹp đẽ mà cần sự thật.

Trong bức tranh ở H.333, ông diễn tả mình đang đi qua miền quê với đồ nghề họa sĩ trên lưng, được bạn bè và nhà bảo trợ kính cẩn chào hỏi. Ông đặt tên bức tranh là 'Xin chào Ông Courbet'. Đối với những người đã quen với các tác phẩm triển lãm của nghệ thuật học viện, bức tranh này hẳn là hoàn toàn trẻ con. Ở đây không hề có những bộ điệu duyên dáng, đường nét uốn lượn hay màu sắc lôi cuốn. So sánh với cách sắp xếp thiếu nghệ thuật của nó, ngay bố cục của bức tranh "Những người mót lúa" của Millet cũng có vẻ được tính toán. Toàn bộ cái ý nghĩ về một họa sĩ vẽ mình chỉ mặc mỗi chiếc áo sơ mi trông như một gã bụi đời hẳn đã xúc phạm đến những họa sĩ 'khả kính' và những kẻ ngưỡng mộ họ. Ông muốn bức tranh của mình là một phản kháng chống lại những ước lệ được thừa nhận ở thời ấy, để 'chọc cho kẻ trung lưu' hết còn tự mãn, và để công bố giá trị của tính hiện thực không khoan nhượng trong nghệ thuật như một đối kháng với lối xử lý xảo diệu của những diễn tả truyền thống sáo mòn. Các bức tranh của ông quả rất trung thực. Ông viết trong một lá thư vào năm 1854: *'Tôi hy vọng luôn có thể kiếm sống bằng nghệ thuật của mình mà không mảy may xa rời những nguyên tắc mình đặt ra, không một giây phút lừa phỉnh lương tâm mình, không phải vẽ dù chỉ một nhúm những thứ vừa*

ý kẻ khác hay dễ bán hơn.' Khi tự nguyện từ bỏ những hiệu quả dễ dãi và quyết tâm trình bày thế giới y như mắt thấy, Courbet đã khuyến khích nhiều người khác xem thường quán lệ và chẳng tuân theo điều gì ngoại trừ lương tâm nghệ thuật của riêng họ.

Mối quan tâm tương tự dành cho sự trung thực, thái độ nóng nảy tương tự đối với sự phô trương giả tạo của thứ nghệ thuật trang trọng, vốn đã dẫn đưa nhóm họa sĩ làng Barbizon và Courbet đến với 'Hiện Thực chủ nghĩa', lại khiến một nhóm họa sĩ người Anh chọn lối đi khác hẳn. Họ nghiền ngẫm về những lý do đã đưa nghệ thuật vào một vết bánh xe nguy hiểm đến thế. Họ biết rằng các học viện tuyên bố mình là đại biểu của truyền thông Raphael và cái được gọi là 'phong cách Cao Quí'. Nếu điều này là thực, thì hiển nhiên nghệ thuật đã đi một bước ngoặt sai lầm với, và qua, Raphael. Chính Raphael và những người theo ông đã tôn vinh những phương pháp 'lý tưởng hóa' thiên nhiên (tr. 245) và cố đạt tới cái đẹp bằng cách hy sinh sự thật. Nếu nghệ thuật cần được cải cách, thì cần phải lùi trở lại xa hơn thời của Raphael, tới cái thuở khi các nghệ sĩ vẫn còn là những thợ thủ công 'trung thực với Chúa', những kẻ làm hết sức để mô phỏng thiên nhiên, chẳng nghĩ đến vinh quang trần gian nhưng là vinh quang của Thiên Chúa. Tin rằng nghệ thuật đã trở nên thiếu trung thực bởi Raphael và họ có phận sự trở về với 'Thời Đại Đức Tin (Age of Faith), nhóm bạn hữu này gọi mình là 'Nhóm huynh đệ Tiền-Raphael'. Một trong những thành viên tài năng nhất của hội là Dante Gabriel Rossetti (1828-82), con trai một người Italia tị nạn. H.334 là bức 'Truyền Tin' của Rossetti. Thường thì chủ đề này được trình bày theo kiểu những bức tranh thời Trung Cổ như ở tr.160, H.144. Ý định của Rossetti muốn trở về với cái tinh thần của các bậc thầy thời Trung Cổ không có nghĩa là ông muốn sao chép tranh của họ. Điều ông muốn làm là bắt chước thái độ của họ, là đọc Kinh Thánh với một tâm hồn sốt sắng, là hình dung cái quang cảnh khi Sứ Thần đến với Đức Trinh Nữ và chào ngài: *'Và khi ngài thấy sứ thần nói và tự hỏi nên hiểu lời chào ấy theo nghĩa nào'* (Luke i, 29). Ta có thể thấy Rossetti đã nỗ lực ra sao để đạt được sự giản đơn và trung thực trong lối diễn tả mới của ông, và hết sức muốn ta nhìn câu truyện cổ với một tâm hồn mới. Nhưng với tất cả ý hướng của ông nhằm lột tả thiên nhiên một cách trung thực như các nghệ sĩ đáng khâm phục người thành Florence thời Quattrocento đã làm, vài kẻ nghĩ rằng hiệp hội Tiền-Raphael đã đặt ra một mục tiêu quá sức của mình. Ngưỡng mộ cách nhìn thật thà và không hề bối rối của những 'người sơ khai' (các họa sĩ thế kỷ mười lăm đã bị gọi bằng cái tên kỳ cục như thế) là một chuyện; còn phấn đấu để đạt tới cách nhìn ấy lại là chuyện khác. Vì đây là nhân đức duy nhất mà ý muốn chân thành nhất trên đời cũng không thể giúp ta đạt tới. Thế nên, dù khởi điểm của họ giống với của Millet và Courbet, tôi nghĩ rằng toan tính thành thật của họ đã đưa họ vào ngõ cụt. Các bậc thầy thời Victoria ao ước sự ngay thật, nhưng ước muốn ấy tự nó quá mâu thuẫn đến độ không thể thành sự. Niềm hy vọng của những người Pháp cùng thời với họ, cái hy vọng tiến bộ nhờ khám phá thế giới hữu hình, đã đem lại nhiều hoa trái hơn cho thế hệ đi sau.

334. ROSSETTI: *'Này tôi là tôi tớ Chúa'.* 1849-50. London, Tate Gallery

Trào lưu cách mạng thứ ba ở Pháp (sau trào lưu thứ nhất do Delacroix và trào lưu thứ hai do Courbet) được khởi xướng bởi Edouard Manet (1832- 83) và bạn bè của ông. Những nghệ sĩ này rất coi trọng đường hướng của Courbet. Họ canh chừng các quán lệ trong hội họa vốn đã ra nhạt nhẽo và vô nghĩa. Họ phát hiện nghệ thuật truyền thống đã dựa trên một quan niệm sai lầm, như ta thấy, khi khẳng định rằng nó đã khám phá cách diễn đạt thiên nhiên. Nhất là, họ công nhận rằng nghệ thuật truyền thống đã tìm ra cách diễn tả người và vật trong những điều kiện rất giả tạo. Các họa sĩ để người mẫu ngồi trong phòng vẽ, nơi ánh sáng lùa qua cửa sổ, và sử dụng sự chuyển đổi chậm từ sáng qua tối để tạo cái ấn tượng về sự tròn trịa và vững chắc. Các học viên môn nghệ thuật ở các học viện ngay từ đầu đã được dạy phải lấy sự tương tác sáng tối làm cơ bản. Đầu tiên họ thường vẽ từ những phiên bản thạch cao của các bức tượng cổ, vẽ bóng cẩn thận để đạt tới những độ đậm nhạt khác nhau. Một khi đã quen với kỹ thuật này, họ áp dụng nó cho mọi thứ. Công chúng đã quá quen nhìn sự vật được trình bày theo cách này đến nỗi họ quên rằng khi ở ngoài trời ta thường không nhận ra sự biến đổi đều đặn từ tối ra sáng như thế. Có những tương phản chói gắt trong ánh nắng trời. Các vật được đưa ra khỏi những điều kiện giả tạo của phòng vẽ không có vẻ tròn trĩnh lắm, hay không giống nhiều lắm với những phiên bản thạch cao của các bức tượng cổ. Các phần được chiếu sáng có vẻ sáng hơn so với lúc ở trong phòng vẽ, và ngay các bóng mờ cũng không đồng loạt xám hay đen, vì ánh sáng phản chiếu từ các vật thể chung quanh ảnh hưởng đến màu sắc của những phần không được chiếu sáng này. Nếu ta tin cậy vào mắt mình, chứ không tin vào những quan niệm có sẵn quy định sự vật phải có hình dạng ra sao theo các nguyên tắc của học viện, ta sẽ thực hiện được những khám phá kỳ thú nhất.

Hầu như chẳng có gì đáng ngạc nhiên khi những tư tưởng như thế lúc đầu bị coi là tà giáo. Trong suốt câu truyện nghệ thuật này, ta đã thấy rằng tất cả chúng ta rất dễ có khuynh hướng xét đoán một bức tranh dựa vão những gì ta biết hơn là những gì mắt ta thấy. Ta còn nhớ các họa sĩ Ai Cập đã cảm thấy khó tưởng tượng ra sao khi phải vẽ một nhân vật mà không cho thấy từng bộ phận dưới góc cạnh tiêu biểu nhất của nó. Họ biết một bàn chân, con mắt, hay bàn tay 'trông ra sao', và họ ráp nối các bộ phận này với nhau để làm thành một con người hoàn toàn. Vẽ một nhân vật có cánh tay bị che khuất, hay một bàn chân biến dạng vì kỹ thuật thâu ngắn, đối với họ dường như là một điều xúc phạm. Ta còn nhớ chính người Hy Lạp đã thành công trong việc phá vỡ những thành kiến này, và đã đưa lối vẽ thâu ngắn vào trong tranh (tr.51, H.49). Ta còn nhớ tầm quan trọng của kiến thức đã lại chiếm ưu thế ra sao trong nghệ thuật Kitô giáo buổi đầu và nghệ thuật Trung Cổ (tr.97,H.87) và tồn tại như thế cho tới thời Phục Hưng. Thậm chí khi ấy tầm quan trọng của những hiểu biết lý thuyết về cái dáng vẻ mà thế giới *phải* có, đã gia tăng hơn là giảm bớt nhờ những khám phá của phép phối cảnh khoa học và sự nhấn mạnh vào giải phẫu học (tr.174). Các họa sĩ lừng danh ở những thời kỳ tiếp theo đó đã thực hiện hết khám phá này đến phát minh khác cho phép họ tạo được một hình ảnh thuyết phục về thế giới hữu hình, nhưng không một ai trong bọn họ đã nghiêm chỉnh thách thức cái phán quyết rằng mỗi vật thể trong thiên nhiên đều có hình dáng và màu sắc xác định bất biến rất dễ nhận ra trong một bức tranh. Bởi đó có thể nói rằng Manet và những người theo ông đã đem lại một cuộc cách mạng trong cách diễn tả màu sắc, gần như có thể sánh với cuộc cách mạng trong lối diễn tả hình thể do người Hy Lạp đem lại. Manet và người của ông nhận ra rằng nếu nhìn vào thiên nhiên ngoài trời, ta không thấy từng vật thể với màu sắc riêng của nó mà đúng hơn ta thấy một hỗn hợp rực rỡ các sắc màu pha trộn trong mắt ta hay thật sự trong tâm trí ta.

335. MANET: *Trên ban công.* Trưng bày lần đầu ở Salon Paris năm 1869. Paris, Musée d'Orsay

336.MANET: *Monet đang làm việc trên thuyền của mình.* Vẽ năm 1874. Munich, Bảo Tàng Mỹ Thuật Mới

Các khám phá này không được thực hiện ngay một lúc hay bởi một người. Nhưng ngay những bức tranh đầu tiên của Manet, trong đó ông từ bỏ kiểu tạo bóng dịu dàng truyền thống để được những tương phản chói gắt mạnh mẽ, cũng đã bị giới họa sĩ bảo thủ phản đối. Năm 1863 các họa sĩ hàn lâm viện từ chối trưng bày tác phẩm của ông trong cuộc triển lãm chính thức gọi là Salon. Sự náo động sau đó đã khiến người ta phải tổ chức một buổi triển lãm đặc biệt cho tất cả các tác phẩm đã bị hội đồng giám khảo kết án, gọi là 'Salon của những kẻ bị loại bỏ'. Công chúng tới đó chủ yếu để cười nhạo các tay thợ tập sự lầm lạc đáng thương, những kẻ phú nhận cái phán quyết rằng người ta tài giỏi hơn mình. Biến cố này đánh dấu giai đoạn đầu của một cuộc chiến rồi đây sẽ kịch phát suốt gần ba mươi năm. Khó mà hình dung được sự mãnh liệt của những cuộc tranh cãi giữa nghệ sĩ và giới phê bình, nhất là khi các tác phẩm của Manet ngày nay thu hút ta vì chúng về cơ bản cũng giống các tác phẩm nổi tiếng của các thời trước đó, chẳng hạn như của Frans Hans (tr.327, H.268). Thật ra, Manet không khi nào nhận rằng mình muốn làm cách mạng. Ông chỉ chuyên chú tìm cảm hứng nơi truyền thống của những bậc thầy dùng cọ, những kẻ bị trường phái Tiền-Raphel loại bỏ, cái truyền thống bắt đầu bởi các nghệ sĩ lừng danh Giorgione và Titian người thành Venice, và được tiếp nối vẻ vang ở Tây Ban Nha bởi Velázquez (các tr.321-3, các H.263-5) và xuống cho tới thế kỷ mười chín bởi Goya. Rõ ràng bức họa của Goya nơi H. 319 (tr.385) đã thách thức Manet vẽ một nhóm nhân vật tương tự trên ban công để thăm dò sự tương phản giữa ánh sáng tràn ngập ngoài trời và cái bóng tối nuốt chửng các hình thể bên trong nhà (H. 335). Nhưng Manet vào năm 1869 đã đưa cuộc thám hiểm này đi xa hơn nhiều so với Goya sáu mươi năm trước đó. Khác với các nữ lưu của Goya, gương mặt quí bà trong tranh Manet không được tạo hình theo kiểu truyền thống,

như ta sẽ thấy nếu so sánh cả hai với ‘Mona Lisa’ của Leonardo (tr. 27, H.192), với chân dung con gái Rubens (tr.312, H.255), hay với ‘Cô Haverfield’ của Gainsborough (tr.370, H.306). Dù phương pháp của các họa sĩ này khác nhau đến đâu, tất cả đều muốn ta cảm thấy những cơ thể vững chắc, và họ thực hiện điều đó bằng sự tương tác giữa sáng và tối. So với các gương mặt họ vẽ, các gương mặt của Manet có vẻ phẳng bẹt. Quý bà ở hậu cảnh thậm chí không có được cái mũi ra hồn. Ta dễ dàng hình dung được tại sao những kẻ không hiểu biết ý định của Manet coi đây là cách xử lý hoàn toàn dốt nát. Thật sự là ở ngoài trời, và giữa ánh sáng tràn ngập bân ngày, các hình thể tròn đôi khi có vẻ phẳng bẹt, y những mảng màu không hơn không kém. Đây chính là cái hiệu quả mà Manet muốn thăm dò. Kết quả là khi ta đứng trước một trong các bức họa của ông, nó có vẻ hiện thực tức thời hơn hẳn bất cứ tác phẩm nào của các bậc thầy ngày xưa. Ta có cái ảo giác thực sự mặt đối mặt với nhóm nhân vật trên bao lơn này. Toàn cảnh cho cái ấn tượng tổng quát không phẳng bẹt nhưng có chiều sâu thực sự. Một trong những nguyên do đem lại hiệu quả lôi cuốn này là màu sắc táo bạo của hàng chấn song bao lơn. Nó được vẽ bằng màu xanh sáng, cắt ngang bố" cục bất chấp những nguyên tắc phối hợp màu sắc theo truyền thống. Kết quả là hàng chấn song này như rõ ràng tách hẳn ra ớ phía trước và do đó cảnh trí như lùi lại phía sau nó.

337. MANET: *Cuộc đua ngựa ở Longchamp*. Tranh in thạch bản, khoảng 1872

Các lý thuyết mới không chỉ liên quan tới cách xử lý màu sắc ngoài trời *(Plein Air),* mà còn can hệ đến cách xử lý các hình thể khi chuyển động. H.337 là một trong những tranh in thạch bản của Manet-một phương pháp sao chép các bức vẽ thực hiện trực tiếp trên đá, được phát minh đầu thế kỷ mười chín. Thoạt tiên, ta chẳng thấy gì ngoài một mớ nguệch ngoạc hỗn độn. Đó là bức vẽ một cuộc đua ngựa. Manet muốn ta có cái ấn tượng về ánh sáng, tốc độ và sự chuyển động bằng cách chỉ đưa ra một gợi ý trơ trụi về những hình thể đang ló ra từ đám hỗn độn ấy. Những con ngựa đang sải hết tốc độ về phía ta và các khán đài chen đầy các đám đông bị kích động. Thí dụ này cho thấy, rõ ràng hơn bất kỳ thí dụ nào khác, Manet đã làm cách nào

để không chịu ảnh hưởng của kẻ khác khi diễn tả hình thể bằng kiến thức của mình. Không một con ngựa nào của ông đủ bốn chân. Không thể nào thấy cả bốn chân ngựa khi nhìn thoáng qua một cảnh như thế. Và cũng không thể ghi nhận mọi chi tiết về khán giả. Chừng mười bốn năm trước đó, họa sĩ người Anh W. P. Frith (1819-1909) đã vẽ bức 'Derby Day'[11] (H.338) rất nổi tiếng ở thời Victoria vì Frith đã dùng chất hoạt kê trong tiểu thuyết của Dickens để miêu tả các loại người và các tình tiết trong cuộc đua ngựa này. Những bức tranh như thế chỉ được thưởng ngoạn tốt nhất khi ta nghiên cứu vẻ đa dạng náo nhiệt của từng tình huống vào những lúc rảnh rỗi. Nhưng trong thực tế dĩ nhiên không khi nào ta có thể nhìn bao quát tất cả những cảnh này. Ở mỗi khoảnh khắc nào đó ta chỉ có thể tập trung vào một chỗ, tất cả phần còn lại chỉ là một mớ hỗn độn các hình thể. Có thể ta *biết* chúng là gì, nhưng không *thấy* chúng, về phương diện này, bức tranh đua ngựa in thạch bản của Manet rõ ràng 'thật' hơn nhiều so với bức họa của nhà hoạt kê thời Victoria. Nó đưa ta trong một giây lát đến với cảnh náo nhiệt và khích động mà nhà nghệ sĩ đã chứng kiến, và đã chỉ ghi lại nhiều tới mức mà ông có thể xác nhận là đã nhìn thấy trong khoảnh khắc ấy.

Trong số những họa sĩ gia nhập với Manet và đã giúp phát triển các quan niệm này là Claude Monet (1840-1926), một chàng trai nghèo và kiên trì đến từ Le Havre. Chính Monet đã rủ bạn bè cùng nhau lìa bỏ các phòng vẽ và chỉ vẽ khi đứng trước 'chủ đề'. Chàng có chiếc thuyền nhỏ trang bị như một phòng vẽ để có thể thăm dò các trạng thái và hiệu quả của cảnh sông nước. Manet khi đến thăm chàng, đã bị thuyết phục bởi lý lẽ vững chắc của phương pháp do kẻ ít tuổi hơn ông, và đã tỏ lòng kính phục bằng cách vẽ chàng đang làm việc ở phòng vẽ ngoài trời này (H.336). Cùng lúc Monet đưa ra một cách thực hành theo phương pháp mới này: phải vẽ thiên nhiên 'tại chỗ'. Ý tưởng này không chỉ đòi phải thay đổi các thói quen và bất cần sự tiện nghi, nó còn đưa đến những phương pháp kỹ thuật mới. 'Thiên nhiên' hay 'chủ đề' thay đổi từng phút, khi một đám mây trôi qua che mặt trời hay luồng gió thổi phá vỡ hình ảnh phản chiếu trên mặt nước. Nhà họa sĩ muốn đón bắt một dáng vẻ đặc thù không có giờ rảnh để pha và chọn màu thích hợp, huống hồ đặt màu thành nhiều lớp trên nền màu nâu như các bậc thầy ngày xưa đã làm. Anh ta phải đưa ngay nó lên mặt vải bằng những nét cọ mau lẹ, không quan tâm tới chi tiết cho bằng hiệu quả chung của tổng thể. Chính sự thiếu hoàn thiện này, chính cái phương pháp hiển nhiên cẩu thả này, đã thường xuyên làm cho giới phê bình bực bội. Thậm chí sau khi chính Manet đã được một phần công chúng thừa nhận qua các bức chân dung và tác phẩm tả người của ông, các họa sĩ vẽ phong cảnh trẻ tuổi quanh Monet vẫn thấy người ta khó lòng chấp nhận cho các bức tranh không chính thống của họ được trưng bày ở các cuộc triển lãm chính thức. Do đó họ kết hợp lại vào năm 1874 và tổ chức triển lãm trong phòng làm việc của một thợ chụp ảnh. Trong cuộc trưng bày này có một bức tranh của Monet được giới thiệu trong catalogue là: 'Ấn Tượng: Bình Minh'. Nó tả một hải cảng nhìn qua làn sương mù buổi sáng. Một trong các nhà phê bình thấy tựa đề này đặc biệt tức cười, và đã gọi cả nhóm họa sĩ bằng cái tên 'Những kẻ theo ấn tượng' (Impressionists). Ông muốn nói các họa sĩ này không tiến tới bằng kiến thức vững vàng mà lại nghĩ rằng cảm tưởng về một khoảnh khắc đã đủ để được gọi là một bức tranh. Và cái nhãn hiệu được dùng từ đó. Nhưng ẩn ý chế nhạo này sớm bị quên lãng, y như ý nghĩa bôi bác của những từ 'Gothic', 'Baroque' hay 'Mannerism' nay đã bị lãng quên. Sau một thời gian, chính nhóm bạn hữu này đã chấp nhận cái tên Impressionists, và từ đó họ được biết đến dưới danh xưng ấy.

Kể là thú vị khi đọc một vài nhận xét của báo chí về những cuộc triển lãm đầu tiên của các nghệ sĩ Ấn tượng. Một tuần báo hoạt kê đã viết vào năm 1876: '*Đường Peletier là con đường của tai ương. Sau trận hỏa hoạn tại nhà hát opéra, nay lại xảy ra một thảm họa khác ở đó. Một cuộc triển lãm vừa được mở ra ở Durand-Ruel với toàn tranh ảnh. Tôi bước vào và đôi mắt hoảng hốt của tôi nhìn thấy một thứ chi đó thật khủng khiếp. Năm hay sáu kẻ điên, trong số có*

[11] 'Derby Day': *Ngày tổ chức cuộc đua ngựa hàng năm ở Epsorn, Anh Quốc do Lord Derby dặt ra, dành cho ngựa ba tuổi.*

một phụ nữ, đã tụ họp và trưng bày tác phẩm của họ. Tôi thấy thiên hạ bật cười rung cả người lên trước những bức tranh này, nhưng tim tôi rướm máu khi nhìn thấy chúng. Những họa sĩ mạo nhận này gọi mình là những nhà cách mạng, những "nghệ sĩ Ấn Tượng". Họ lấy một mảnh vải bố, sơn và cọ, nguệch ngoạc hú họa vài mảng màu, rồi ký tên mình vào. Đó là một ảo tưởng chẳng khác gì những kẻ điên ở bệnh viện tâm thần Bedlam nhặt lên những cục đá bên vệ đường và tưởng rằng mình đã tìm thấy kim cương.'

338. FRITH: *Derby Day*. Vẽ khoảng 1856-8. London, Tate Gallery

Không phải chỉ mình kỹ thuật vẽ ấy đã chọc giận các nhà phê bình đến thế? Cả chủ đề các họa sĩ này chọn cũng vậy. Ngày trước, người ta muốn họa sĩ tìm một góc thiên nhiên mà quan niệm chung cho là 'đẹp như tranh'. Ít có ai thấy rằng đòi hỏi này hơi vô lý. 'Đẹp như tranh' là tính từ ta gán cho những chủ đề giống với các chủ đề ta từng thấy trong tranh. Nếu các họa sĩ phải vẽ theo những chủ đề ấy, thì họ sẽ mãi mãi phải lặp đi lặp lại chủ đề của nhau. Chính Claude Lorrain đã làm cho các phế tích La Mã trở nên 'đẹp như tranh' (tr.309, H.254), và Jan van Goyen đã biến các cối xay gió Hà Lan thành 'chủ đề' (tr.329, H.270). Constable và Turner ở Anh Quốc, mỗi người theo cách riêng của mình, đã tìm ra những chủ đề mới cho nghệ thuật. 'Chiếc tàu hơi nước trong bão tuyết' của Turner (tr.390, H.325) mới mẻ cả về chủ đề lẫn phong cách. Claude Monet biết các tác phẩm của Turner. Chàng đã thấy chúng ở London, nơi chàng cư ngụ suốt cuộc chiến Pháp-Phổ (1870-1), và chúng đã củng cố niềm xác tín của chàng rằng các hiệu quả kỳ diệu của ánh sáng và khoảng không quan trọng hơn chủ đề của một bức tranh. Song le, một bức tranh như H.339, miêu tả một ga xe lửa ở Paris, vẫn làm các nhà phê bình cảm thấy nó thật là trơ trẽn. Đây là một 'ấn tượng' thật về một cảnh đời thường. Monet chẳng thèm lưu ý rằng ga xe lửa là nơi người ta gặp gỡ và chia tay, chàng bị quyến rũ bởi cái hiệu quả của ánh sáng tràn qua mái lợp bằng kính xuống trên những đám hơi nước, và bởi hình thù của những đầu máy xe lửa và các toa xe xuất hiện từ trong đám hỗn độn. Nhưng không có gì là ngẫu nhiên trong tường thuật tận mắt này. Monet đã cân chỉnh các sắc độ một cách cẩn trọng không kém bất cứ họa sĩ vẽ phong cảnh nào của ngày trước.

Nhóm nghệ sĩ Ấn Tượng trẻ tuổi này không chỉ áp dụng các nguyên tắc mới mẻ của họ cho loại tranh phong cảnh mà còn cho mọi cảnh với người thật. H.340 là một vũ hội ngoài trời ở Paris, vẽ năm 1876 bởi Auguste Renoir (1841-1919). Khi Jan Steen (tr.336, H.275) trình bày một cảnh vui chơi như thế, ông hăm hở miêu tả đủ loại người hoạt kê. Watteau, trong các cảnh lễ hội đẹp như mơ của giới quí tộc (tr.358, H.297), đã muốn nắm bắt cái thần thái của một sự hiện hữu vô tư lự. Có một cái gì đó của cả hai nơi Renoir. Ông cũng để mắt tới hành vi của đám đông náo nhiệt, và cũng bị mê hoạt bởi vẻ đẹp của lễ hội. Nhưng quan tâm chính của ông

nằm ở nơi khác. Ông muốn tạo nên cái hỗn hợp rực rỡ của các màu sáng và muốn nghiên cứu cái hiệu quả của nắng trời trên đám đông quay cuồng. Thậm chí so với bức họa con thuyền của Monet do Manet vẽ, bức họa của Renoir có vẻ 'đại khái' và dở dang. Chỉ có khuôn mặt của vài nhân vật ở tiền cảnh được trình bày với một số chi tiết nhất định, nhưng ngay cả chúng cũng được vẽ theo lối kỳ quặc và táo bạo nhất. Cặp mắt và vầng trán của quí bà đang ngồi bị khuất trong bóng râm trong khi ánh nắng lấp lánh trên miệng và cằm của nàng. Trang phục rực rỡ của nàng được vẽ bằng những nét cọ rời rạc, táo bạo còn hơn cả những nét cọ của Frans Hals (tr.327, H.268) hay Velázquez (tr.323, H.265). Nhưng đây là những nhân vật ta chú ý. Ở ngoài xa, các hình thù càng lúc càng tan loãng trong nắng trời và khoảng không. Tới đây ta nhớ lại cái cách Francesco Guardi (tr.350, H.288) tạo nên hình dáng các tay chèo thuyền người Venice chỉ bằng vài mảng màu. Sau khoảng thời gian một thế kỷ ta thật khó mà hiểu được tại sao những bức tranh này lại khơi dậy một trận bão chế nhạo và bất bình như thế. Ta dễ dàng nhận ra rằng vẻ đại khái hiển nhiên kia không hề có gì liên quan tới sự cẩu thả nhưng là kết quả của bộ óc nghệ sĩ vĩ đại. Nếu Renoir vẽ hết mọi chi tiết, bức tranh sẽ tẻ nhạt và vô hồn. Ta còn nhớ trước đây các nghệ sĩ đã có lần đối diện với một cuộc xung đột tương tự, vào thế kỷ mười lăm, khi họ lần đầu tiên tìm ra cách phản ánh thiên nhiên. Ta còn nhớ chính những chiến thắng của chủ nghĩa duy thực và của phép phối cảnh đã khiến cho các nhân vật của chúng trông hơi cứng cỏi và như tượng gỗ, và chỉ có thiên tài Leonardo mới thắng vượt được khó khán này bằng cách để cho các hình dạng hòa vào những khoảng tối-cái kỹ thuật có tên là 'sfumato' (tr.227-8, H.192). Các nghệ sĩ phái Ấn Tượng khám phá thấy rằng những khoảng tối thuộc loại Leonardo đã dùng để tạo hình không hề có ở ngoài trời và dưới ánh nắng, và chính phát hiện này đã ngăn không cho họ đến với phương pháp truyền thống ấy. Do đó, họ phải làm cho các đường nét nhòe đi nhiều hơn so với bất kỳ thế hệ đi trước nào đã từng làm. Họ biết rằng mắt người là một công cụ kỳ diệu. Bạn chỉ cần cho nó một gợi ý đúng chuẩn và nó sẽ tạo dựng cho bạn toàn bộ hình thể mà nó biết là có ở đó. Nhưng người ta phải biết cách xem những bức tranh như thế. Những kẻ lần đầu tiên đi xem một cuộc trưng bày của phái Ấn Tượng hiển nhiên đã dí mũi vào các bức tranh mà chẳng thấy gì ngoài một mớ hỗn độn các nét cọ hú họa. Đó là lý do tại sao họ nghĩ rằng các họa sĩ này đã mất trí.

Đối diện với những bức tranh như H.341 mà qua nó, một trong những nhà quán quân lão thành nhất và có phương pháp nhất của trào lưu này, Camille Pissarro (1830-1903), đã gợi lại cái 'ấn tượng' về một đại lộ ở Paris dưới nắng trời, những con người bực bội này sẽ tự hỏi: *'Nếu tôi đi dạo trên đại lộ này, liệu tôi trông có giống như thế? Liệu tôi có cụt chân, mất cả mắt mũi và biến thành một vệt màu vô hình dạng?'* Một lần nữa chính sự hiểu biết những thứ 'thuộc về' một con người đã can thiệp vào phán đoán của họ về những điều họ thực sự xem thấy.

Phải mất ít lâu công chúng mới hiểu được rằng để đánh giá một bức tranh của phái Ấn tượng, người ta phải lùi lại vài bước, và thưởng thức cái phép lạ thấy những mảng rối mù này bất ngờ đứng vào vị trí và trở nên sống động trước mắt ta. Mục tiêu của các nghệ sĩ phái Ấn tượng là tạo ra phép lạ này và chuyển giao cái kinh nghiệm thị giác thực sự của nhà nghệ sĩ tới người xem.

339. MONET: *Nhà ga St. Lazare ở Paris.* 1817. Paris, Musée d'Orsay

340. RENOIR: *Một buổi khiêu vũ tại 'Moulin de la Galette'.* 1876. Bộ sưu tập tư nhân

341. PISSARRO: *Đại lộ Italia, buổi sáng, nắng trời.* 1897. Washington, D.C., Phòng Trưng Bày Nghệ Thuật Quốc Gia., Chester Dale Collection

Cái cảm giác về một sự tự do mới và sức mạnh mới hẳn làm cho các nghệ sĩ này rất phấn khởi, hẳn nó đã đền bù cho họ vì bao thái độ chế giễu và thù nghịch họ gặp phải. Bất ngờ cả thế giới cống hiến những chủ đề thích hợp cho cây cọ của nhà họa sĩ. Ở bất cứ nơi nào anh ta tìm ra một kết hợp đẹp đẽ của các sắc độ, một sắp xếp thú vị các màu sắc và hình thể, một mảnh nắng trời chắp vá đủ màu rực rỡ và ưng ý với các mảng tối đậm lợt khác nhau, anh ta có thể đặt giá vẽ xuống và cố gắng chuyển cái cảm tưởng của mình lên mặt vải. Tất cả những yêu quái ngày xưa, nào là các 'chủ đề cao trọng', những 'bố cục cân đối', những 'cách vẽ đúng', thảy đều bị chôn táng. Nhà họa sĩ không có trách nhiệm đối với ai trừ ra với chính khả năng cảm nhận của mình về điều mình vẽ và cách vẽ. Nhìn lại cuộc chiến đấu này, thái độ chống đối những quan điểm của các nghệ sĩ trẻ không làm ta ngạc nhiên bằng sự kiện chúng được thừa nhận mau chóng đến như vậy. Vì cuộc tranh đấu càng chua cay và khắc nghiệt, thì chiến thắng của chủ nghĩa Ấn Tượng càng trọn vẹn. Một vài kẻ phiến loạn trẻ tuổi này, nhất là Monet và Renoir, ít ra đã may mắn sống đủ lâu để hưởng thụ hoa trái của cuộc chiến thắng ấy, để nổi tiếng và được kính nể trên toàn Châu Âu. Họ chứng kiến các tác phẩm của mình xâm nhập vào các bộ sưu tập công cộng và trở thành tài sản đáng ao ước của những kẻ giàu có. Sự biến hoá này cũng để lại một ấn tượng lâu bền nơi các nghệ sĩ và giới phê bình. Các nhà phê bình trước đây cười nhạo đã chứng tỏ là mình rất sai lầm. Nếu họ mua những tấm vải bố ấy thay vì chế giễu chúng chắc chắn họ đã giàu to. Giới phê bình bởi đó phải chịu một tổn thất về uy tín không bao giờ có thể phục hồi. Cuộc chiến của các nghệ sĩ phái Ấn tượng trở thành một truyền kỳ quí báu cho tất cả các nhà cải cách nghệ thuật, những kẻ luôn có thể nại đến thất bại tỏ tường này của công chúng trước những phương pháp mới. Về một phương diện, trong lịch sử nghệ thuật, thất bại

nổi tiếng này cũng quan trọng không kém chiến thắng sau cùng của phái Ấn Tượng.
Có lẽ chiến thắng này không xảy đến quá nhanh và quá toàn diện như thế nếu không có hai đồng minh đã giúp cho con người ở thế kỷ mười chín nhìn thế giới bằng con mắt khác. Một trong những đồng minh này là thuật nhiếp ảnh. Thời kỳ đầu, phát minh này chủ yếu dùng để thực hiện ảnh chân dung, cần phải ngồi mẫu rất lâu và những người ngồi mẫu phải được chống đỡ trong một tư thế cứng ngắc để có thể ngồi yên thật lâu. Máy ảnh xách tay và kỹ thuật chụp lẹ đã bắt đầu phát triển trong cùng thời kỳ xuất hiện hội họa Ấn Tượng. Chiếc máy ảnh đã giúp khám phá vẻ quyến rũ của những cảnh sắc ngẫu nhiên và góc cạnh bất ngờ. Hơn nữa, sự phát triển thuật nhiếp ảnh cũng thúc đẩy các nghệ sĩ đi xa hơn trên con đường thám hiểm và thử nghiệm. Người ta không cần đến hội họa để thực hiện công việc mà một dụng cụ máy móc có thể làm tốt hơn và rẻ hơn. Ta không được quên rằng trong quá khứ nghệ thuật hội họa đã phục vụ một số mục tiêu thực dụng. Nó được dùng để ghi lại hình ảnh một con người nổi tiếng hay quang cảnh một biệt thự miền quê. Họa sĩ là người có thế đánh bại bản chất mau qua của sự vật và bảo lưu hình dáng của chúng cho thế hệ đi sau. Ta sẽ không thể biết loài chim cưu (dodo) hình dáng ra sao nếu một họa sĩ Hà Lan thế kỷ mười chín đã không vẽ chân dung một đại biểu của chúng ít lâu trước khi chúng bị tuyệt chủng. Thuật nhiếp ảnh thế kỷ mười chín sắp sửa đảm đương chức năng này của nghệ thuật hội họa. Nó là một cú đánh vào địa vị của các họa sĩ, cũng nặng nề chẳng kém lúc người Tin Lành hủy bỏ ảnh tượng tôn giáo (tr.288). Trước khi có phát minh ấy, hầu như mọi kẻ tự trọng đều ngồi để được vẽ chân dung ít là một lần trong đời. Nay thì người ta hiếm khi trải nghiệm cuộc thử thách này trừ khi để làm ơn hay giúp đỡ một người bạn họa sĩ. Thế nên các họa sĩ ngày càng bị thúc bách phải thám hiểm những vùng đất mà thuật nhiếp ảnh không thể theo vào. Quả thật, nghệ thuật hiện đại khó mà được như ngày nay nếu không đụng chạm với phát minh này.

342. HOKUSAI: *Núi Phú Sĩ phía sau một giếng nước.* Tranh mộc bản trong ‘Một trăm hình ảnh về Núi Phú Sĩ’.1834

Đồng minh thứ hai mà các nghệ sĩ Ấn Tượng gặp được trong cuộc phiêu lưu tìm kiếm những chủ đề mới và những phối hợp màu sắc mới là kỹ thuật in nhiều màu bằng hoạt bản (colour print) của người Nhật. Nghệ thuật Nhật Bản đã phát triển thoát ly khỏi nghệ thuật Trung quốc (tr.112) và đã tiếp tục theo những hướng này suốt gần một ngàn năm. Tuy nhiên, vào thế kỷ mười tám, có lẽ vì ảnh hưởng của các ảnh in Âu Châu, các họa sĩ Nhật Bản đã lìa bỏ những chủ đề cổ truyền của nghệ thuật Viễn Đông, và đã chọn những cảnh lấy từ cuộc sống bình dân làm chủ đề cho tranh màu mộc bản, một kết hợp giữa sự táo bạo cực kỳ trong phát minh và sự hoàn hảo của kỹ thuật bậc thầy. Giới sành điệu Nhật Bản không đánh giá cao lắm về những sản phẩm rẻ tiền này. Cái phong cách cổ truyền khắc khổ được họ chuộng hơn. Vào giữa thế kỷ mười chín, khi Nhật Bản bị ép buộc phải quan hệ thương mại với Âu Châu và Mỹ Châu, những ảnh in này thường được dùng để gói và lót hàng, và có thể mua được với giá bèo trong các tiệm trà. Các họa sĩ cùng giới với Manet ở trong số những kẻ đầu tiên đánh giá cao vẻ đẹp của chúng và hăm hở sưu tập chúng, ở đây họ tìm thấy một truyền thống không bị phá hỏng bởi các nguyên tắc lý thuyết và sáo mòn mà các họa sĩ người Pháp cố gắng loại bỏ. Các ảnh in Nhật Bản giúp họ nhận ra có bao nhiêu quán lệ của Âu Châu vẫn còn tồn tại nơi họ mà họ không hay biết. Người Nhật nếm hưởng mọi dáng vẻ bất ngờ và bất thường của thế giới. Các bậc thầy của họ, Hokusai (1760-1849) thường vẽ cảnh núi Phú Sĩ (Fujiyama) như tình cờ được nhìn thấy phía sau một giàn giáo (H.342); Utamaro (1753- 1806) thường không ngần ngại cho thấy vài nhân vật của ông bị cắt ra bởi mép của một ảnh in hay một bức mành (H.343) Chính thái độ bạo dạn coi thường một nguyên tắc sơ đẳng của hội họa Âu châu như thế đã thu hút các nghệ sĩ phái Ấn Tượng. Họ tìm thấy nơi nguyên tắc này chỗ ẩn núp cuối cùng của niềm xác tín cổ xưa rằng kiến thức quan trọng hơn hình ảnh. Tại sao một bức họa cứ phải trình bày toàn bộ hay một phần quan hệ của mỗi nhân vật trong cảnh? Nhà họa sĩ bị thuyết phục nhiều nhất bởi những khả năng này là Edgar Degas (1834-1917). Degas hơi lớn tuổi hơn Monet và Renoir. Ông thuộc thế hệ của Manet và, như Manet, cũng đứng hơi xa nhóm nghệ sĩ Ấn Tượng mặc dù ông cảm thông với hầu hết các ý hướng của họ. Degas nhiệt tình quan tâm đến kỹ thuật thiết kế và phác họa, và thật sự ngưỡng mộ Ingres. Trong các bức chân dung ông vẽ (H.344) ông muốn làm nổi cái ấn tượng về không gian và về những hình thể vững chãi nhìn từ những góc cạnh bất ngờ nhất. Đó cũng là lý do khiến ông thích lấy chủ đề từ nghệ thuật múa ballet hơn từ những cảnh ngoài trời. Quan sát những buổi diễn tập, Degas có cơ hội thấy các thân hình từ mọi phía trong những tư thế khác biệt nhất. Nhìn xuống sàn diễn từ trên cao, ông thấy các cô gái đang múa, hay nghỉ ngơi, và có thế nghiên cứu kỹ thuật vẽ thâu ngắn phức tạp cũng như hiệu quả của ánh đèn sân khấu trong việc tạo hình cho các nhân dạng. H.345 là một trong những phác thảo bằng bút chì màu của Degas. Cách bố cục của nó xem ra không thể nào hú họa hơn. Chỉ có một nhân vật, ta thấy hoàn toàn, trong một tư thế phức tạp và khó nhận ra. Ta thấy cô ta từ trên cao, đầu cô cúi về phía trước, bàn tay trái nắm chặt cổ chân, trong một trạng thái thư giãn rõ ràng. Không có truyện kể trong tranh của Degas. Ông không quan tâm đến các vũ công ballet vì họ là những cô gái đẹp. Ông như cũng không để ý đến tâm trạng của họ. Ông quan sát họ với thái độ khách quan vô tư của các nghệ sĩ Ấn Tượng đối với cảnh vật chung quanh. Điều đáng kể đối với ông là sự tương tác giữa sáng và tối trên hình dạng con người, và cái cách ông có thể dùng để diễn tả chuyển động và không gian. Ông chứng tỏ cho giới hàn lâm thấy rằng các nguyên tắc mới của các nghệ sĩ trẻ chẳng những có thể tương hợp với thuật phác họa hoàn hảo mà còn đặt ra những vấn nạn mới mà chỉ bậc thầy giỏi thiết kế nhất mới có thế giải quyết.

343. UTAMARO: *Cuộn rèm ngắm hoa mận*. Tranh mộc bản màu, khoảng 1800

344. DEGAS: *Bác và cháu*. Khoảng 1875. Chicago, Viện Nghệ Thuật Chicago

345. DEGAS: *'Đợi hiệu lệnh'*. Tranh vẽ bằng bút chì màu, 1879. New York, Bộ sưu tập tư nhân

346. RODIN: *Điêu khắc gia Jules Dalou.* 1883. Paris, Musée Rodin

Các nguyên tắc chính của trào lưu mới này chỉ có thể được biểu lộ đầy đủ nhất nơi hội họa, nhưng thuật điêu khắc chẳng mấy chốc cũng bị lôi vào cuộc chiến ủng hộ hay chống đối 'Cách Tân chủ nghĩa' (Mondernism). Điêu khắc gia lừng danh người Pháp, Auguste Rodin (1840-

1917) sinh cùng năm với Monet. Vì ông là học trò nhiệt tình của Michelangelo và của các bức tượng cổ điển nên không có sự xung đột cơ bản giữa ông và nghệ thuật truyền thống. Quả thật Rodin đã mau chóng được công nhận là một bậc thầy, và nổi danh không thua gì, nếu không nói là vượt trội hơn, bất cứ họa sĩ nào khác ở thời ông. Nhưng cả các tác phẩm của ông cũng là đối tượng cho những cuộc tranh cãi gay gắt giữa các nhà phê bình, và thường bị xếp chung với tác phẩm của những kẻ phiến loạn phái Ấn Tượng. Ta sẽ thấy rõ lý do nếu quan sát một trong những tượng chân dung của ông (H.346). Như các nghệ sĩ Ấn Tượng, Rodin coi thường vẻ bề ngoài của sự 'hoàn thành' và cũng thích để lại điều chi đó cho trí tưởng tượng của người xem. Thậm chí đôi khi ông chừa lại một phần của khối đá để tạo cảm tưởng rằng nhân vật của ông vừa ló ra và đang thành hình. Với công chúng bình dân, đây dường như là một điều kỳ quặc khó chịu nếu không nói là hoàn toàn lười biếng. Sự phản đối này tương tự sự chống báng mà Tintoretto gặp phải (tr.286). Đối với họ, sự hoàn thiện của nghệ thuật vẫn có nghĩa là mọi thứ phải gọn gàng và bóng bẩy. Khi coi thường những quán lệ vặt vãnh này để diễn tả cách ông hình dung hành động sáng tạo của Thần Linh (H.347), Rodin giúp khẳng định điều mà Rembrandt tuyên bố là quyền của ông (tr.332)-quyền xác nhận tác phẩm đã hoàn thành khi ông đạt tới mục tiêu nghệ thuật của mình. Vì không ai dám nói rằng phương pháp của ông là kết quả của sự dốt nát, nên ảnh hưởng của ông đã đóng góp rất nhiều để dọn đường cho chủ nghĩa Ấn Tượng được chấp nhận bên ngoài cái nhóm nhỏ bé những người Pháp ngưỡng mộ nó.

347. RODIN: *Bàn tay Thượng Đế*. Khoảng 1898. Paris, Musée Rodin

348. WHISTLER: *'Bố cục với màu xám và đen'*, (chân dung bà mẹ của nhà họa sĩ) 1871. Paris, Musée d'Orsay

Nghệ sĩ khắp thế giới tìm đến gặp gỡ chủ nghĩa Ấn Tượng ở Paris, và trở về mang theo những khám phá mới cũng như cái tư thế mới của nhà nghệ sĩ: một kẻ nổi loạn chống lại các thành kiến và quán lệ của xã hội trung lưu. Một trong các sứ đồ thế lực nhất của phúc âm thư này bên ngoài đất Pháp là một người Mỹ, James McNeill Whistler (1834-1903). Whistler đã tham gia vào trận chiến đầu tiên của trào lưu mới; ông đã trưng bày cùng với Manet ở 'Salon của những kẻ bị loại bỏ' năm 1863, và ông đã chia sẻ nhiệt tình cùng các đồng nghiệp của mình đối với những tấm ảnh in Nhật Bản. Ông không phải là một nghệ sĩ phái Ấn Tượng theo nghĩa chính xác của từ này, cũng không như Degas và Rodin, vì điều ông lo lắng nhất không phải là hiệu quả của màu sắc và ánh sáng mà là sự phối hợp các kiểu mẫu tinh tế. Điểm chung giữa ông và các họa sĩ ở Paris là thái độ khinh thường sự quan tâm của công chúng đối với những truyện vặt ướt át. Ông nhấn mạnh rằng điều quan trọng nơi hội họa không phải là chủ đề mà là cách thức biến đổi chủ đề thành màu sắc và hình thể. Một trong những bức tranh nổi tiếng nhất của Whistler; có lẽ một trong những bức tranh được biết đến nhiều nhất từ xưa đến nay, là bức chân dung mẹ ông (H.348). Đặc biệt là Whistler đã trưng bày bức họa này năm 1872 dưới tựa đề 'Bố cục với màu xám và đen', ông từ chối mọi đề xuất quảng cáo có 'tính văn chương' hay tình cảm. Thật ra sự hài hoà giữa các hình thể và màu sắc mà ông nhắm đến không hề mâu thuẫn với cái cảm xúc về chủ đề. Chính sự cân chỉnh thận trọng các hình thể đơn giản đã đem lại cho bức tranh cái phẩm chất yên tĩnh của nó, và những sắc độ dịu bớt của màu 'xám và đen', từ mái tóc và y phục của bà mẹ cho tới bức tường và bối cảnh, đã gia tăng độ biểu cảm của vẻ đơn độc cam phận khiến bức tranh có một sự hấp dẫn mạnh mẽ. Thật kỳ lạ khi biết nhà họa sĩ của bức tranh dịu hiền và dễ cảm này lại nổi tiếng vì phương pháp khiêu khích và những kiểu thực hành trong cái mà ông gọi là 'nghệ thuật để có nhiều kẻ thù'. Ông đã định cư ở

London và cảm thấy được kêu gọi để chiến đấu, hầu như đơn độc, cho nghệ thuật hiện đại. Cái thói quen của ông chuyên đặt cho tranh ảnh những cái tên kỳ dị khiến người ta chưng hửng, thái độ coi thường các thói quen lý thuyết, đã đổ xuống trên ông cơn giận dữ của John Ruskin, nhà phê bình nổi tiếng đã ủng hộ Turner và các nghệ sĩ phái Tiền-Raphael. Năm 1877 Whistler trưng bày những bức tranh vẽ cảnh đêm theo phong cách Nhật Bản mà ông gọi là 'Dạ khúc' (H. 349), đòi giá 200 guinea[12] mỗi bức. Ruskin viết: *'Chưa bao giờ tôi tưởng tượng sẽ nghe một gã công tử bột đòi giá 200 guinea cho cái hũ màu mà hắn ném vào mặt công chúng'.* Whistler kiện ông ta về tội phỉ báng, và vụ kiện một lần nữa cho thấy sự chia rẽ sâu sắc đã phân cách quan điểm của quần chúng với quan điểm của nhà nghệ sĩ. Vấn đề 'hoàn thành' được mau chóng đưa ra, và Whistler bị cật vấn rằng phải chăng ông thật sự đòi số tiền lớn đó 'cho hai ngày công'. Và ông đã trả lời: *'Không, đó là cái giá tôi đòi cho sự hiểu biết của một đời người'.*

349. WHISTLER: *Dạ khúc với màu lam và ánh bạc: Cầu Battersea cũ.* Khoảng 1872-5. London, Tate Gallery

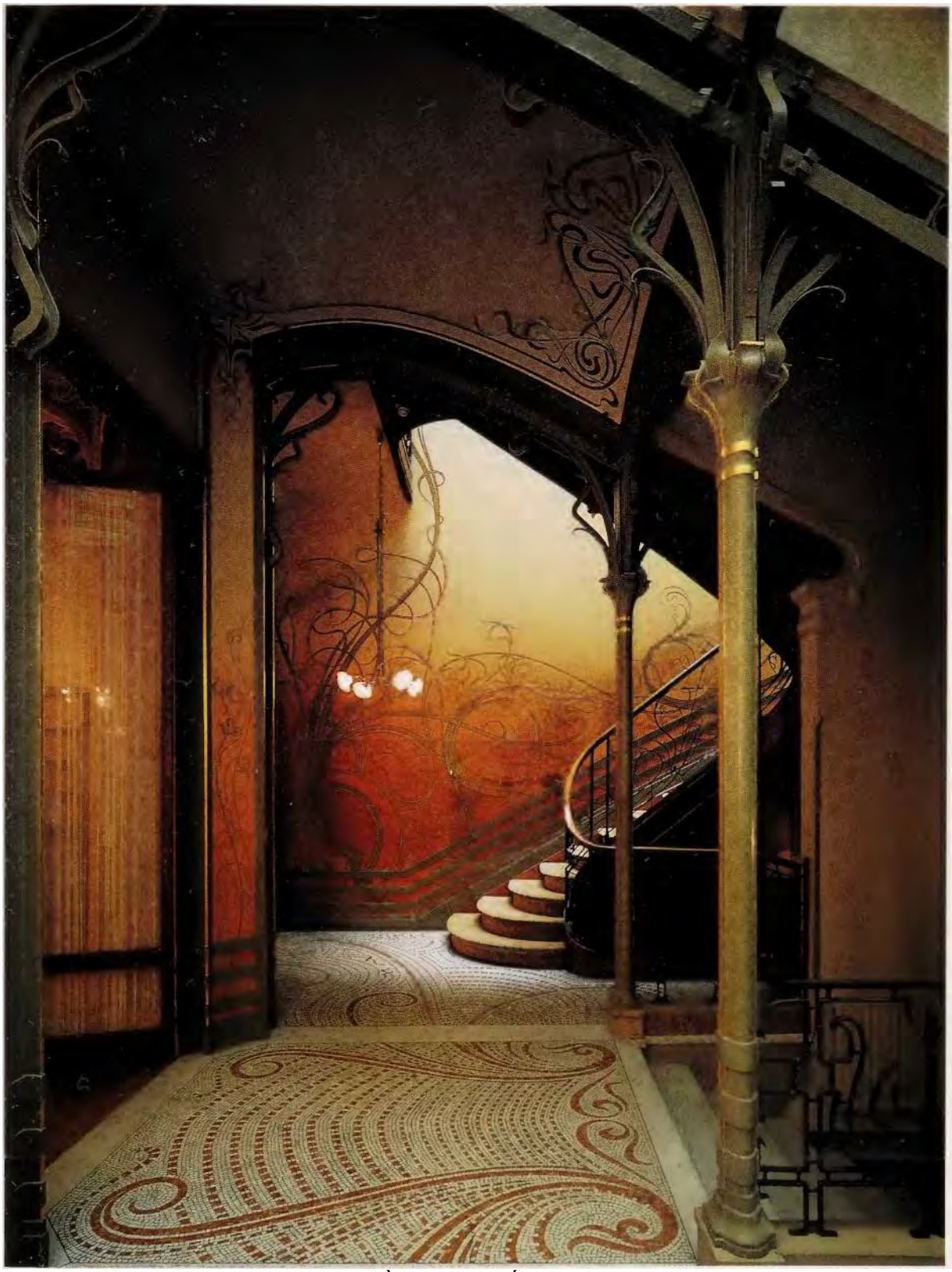
Lạ một điều là các đối thủ trong vụ kiện đáng tiếc này thực sự có chung biết bao quan điểm. Cả hai đều rất bất mãn vì vẻ xấu xí và nhớp nhúa của những khu vực phụ cận quanh họ. Nhưng trong khi Ruskin, người lớn tuổi hơn, hy vọng làm cho đồng bào ông hiểu biết nhiều hơn về cái đẹp bằng cách kêu gọi ý thức đạo đức của họ, Whistler trở thành nhân vật hàng đầu trong cái gọi là 'trào lưu thẩm mỹ', một phong trào cố gắng chứng minh rằng sự nhậy bén trước cái đẹp là điều duy nhất đáng coi trọng. Cả hai quan điểm này ngày càng trở nên quan trọng khi

[12] Guinea: Đồng tiền vàng ở Anh trước đây, được đúc lần sau cùng vào năm 1813, bằng 21 shilling cũ, tức 1 bảng 5 xu hiện nay. Đây là danh từ vẫn được dùng ở Anh khi ra giá cho những món đồ đắt tiền.

thế kỷ mười chín sắp ra đi.

350. *Nhà họa sĩ bị loại bỏ đang kêu lên: 'Thế mà chúng bác bỏ một tác phẩm nhường này, cái lũ hề dốt nát ấy!'* Tranh thạch bản do DAUMIER, 1859, chế nhạo những cao vọng của trường phái Tân 'Hiện Thực'

26. Cố tìm những tiêu chuẩn mới
Cuối thế kỷ mười chín



351. VICTOR HORTA: *Cầu thang ở số 12 đường Turin*, Brussels, 1893

Nhìn bề ngoài, cuối thế kỷ mười chín là một giai đoạn rất thịnh vượng và thậm chí đầy tự mãn. Nhưng các nghệ sĩ và văn gia thấy mình là kẻ ngoài cuộc thì lại càng bất mãn với những mục tiêu và phương pháp của thứ nghệ thuật chiều ý công chúng. Thuật kiến trúc là mục tiêu dễ công kích nhất đối với họ. Việc xây dựng đã trở thành một thủ tục rỗng tuếch. Ta còn nhớ các khối chung cư lớn, các nhà máy và công sở của các đô thị bành trướng mặc sức đã được kiến tạo ra sao theo một mớ kiểu dáng hổ lốn chẳng liên quan gì đến mục đích của việc xây dựng. Thường thì dường như trước hết các kỹ sư dựng một cấu trúc phù hợp với đòi hỏi tự nhiên của toà nhà, rồi một chút xíu 'Nghệ Thuật' sẽ được dán vào mặt tiền theo kiểu trang trí lấy từ những quyển sách mẫu chuyên về 'những phong cách lịch sử'. Kể cũng lạ khi đa số các kiến trúc sư hài lòng với thủ tục này suốt bấy lâu. Công chúng đòi có cột, trụ vuông áp tường, đường viền và rãnh soi chỉ, và các nhà kiến trúc cung cấp cho họ. Nhưng về cuối thế kỷ mười chín, ngày càng có nhiều người nghiệm ra sự phi lý của kiểu thời thượng này. Đặc biệt ở Anh Quốc, các nhà phê bình và giới nghệ sĩ không thoải mái về sự sa sút của nghề thủ công do Cuộc Cách Mạng Công Nghiệp, và không muốn nhìn ngay cả những phiên bản đẹp rẻ, sản xuất bằng máy móc, của những mẫu trang trí đã từng có một ý nghĩa và một vẻ cao nhã riêng. Những con người như Ruskin và William Morris mơ ước một cuộc cải cách toàn diện cho các bộ môn nghệ thuật và thủ công, mơ ước thay thế thứ sản xuất đại trà rẻ tiền bằng nghiệp thủ công tỉ mỉ đầy ý nghĩa. Sự phê phán của họ có ảnh hưởng rất rộng lớn dù rằng những món đồ thủ công tầm thường mà họ bênh vực, trong những điều kiện hiện đại, đã trở nên những thứ cực kỳ xa xỉ. Sự cổ động của họ có lẽ không thế nào thủ tiêu chế độ sản xuất đại trà của kỹ nghệ, nhưng nó góp phần mở mắt người ta trước những vấn đề được nó đưa ra, và giúp vào việc quảng bá cái sở thích đối với những gì là chân thực, giản dị và 'cây nhà lá vườn'.

Ruskin và Morris vẫn hy vọng rằng nghệ thuật sẽ được tái sinh nhờ quay về với những điều kiện thời Trung Cổ. Nhưng nhiều nghệ sĩ thấy rằng điều này không thể xảy ra. Họ mong ước một 'Nghệ Thuật Mới' dựa trên một cảm nhận mới về thiết kế và những khả năng vốn có nơi mỗi thứ vật liệu. Ngọn cờ này của nghệ thuật mới hay *Art Nouveau* được giương lên vào thập niên 1890. Các nhà kiến trúc đã thử nghiệm những thứ vật liệu mới và những kiểu trang trí mới. Các kiểu dáng Hy Lạp đã được phát triển từ những cấu trúc bằng gỗ ở thời sơ khai (tr.47) và đã là nguồn tư liệu cho công việc trang trí của nghề kiến trúc kể từ thời Phục Hưng (các tr.169, 186). Chẳng phải đã đến lúc thuật kiến trúc mới với thép và kính, vốn đã tăng trưởng hầu như không ai hay biết nơi các ga xe lửa (tr.412) và các cơ sở công nghiệp, cần phát triển một phong cách trần thiết riêng của nó? Và nếu truyền thống Tây Phương quá bám víu vào những phương pháp xây dựng cũ kỹ, thì liệu Đông Phương có thể đưa ra những kiểu mẫu mới và những ý tưởng mới?

Đây hẳn là cái lý luận đằng sau những thiết kế của kiến trúc sư người Bỉ Victor Horta (1861-1947) mà ngay lập tức đã được hoan nghênh. Horta đã theo gương người Nhật loại bỏ sự cân đối và thưởng thức cái hiệu quả của những đường cong đổi chiều bất ngờ mà ta nhớ là lấy từ nghệ thuật. Đông Phương (các tr.104-5). Nhưng ông không phải là kẻ phóng tạo đơn thuần. Ông hoán chuyển những đường nét ấy vào trong những cấu trúc bằng thép rất phù hợp với đòi hỏi hiện đại (H.351). Lần đầu tiên kể từ thời Brunelleschi, các nhà xây dựng của Âu Châu có được một phong cách hoàn toàn mới. Không lạ gì khi những phát kiến này được gọi bằng cái tên 'Nghệ Thuật Mới'.

Bởi không phải chỉ riêng thuật kiến trúc mới băn khoăn như thế về 'phong cách' và hy vọng rằng người Nhật sẽ giúp Châu Âu ra khỏi ngõ cụt. Ta còn nhớ Whistler đã nhiệt tình ủng hộ những ý tưởng này như thế nào ở Anh Quốc, khi ông nhấn mạnh tầm quan trọng ưu tiên của sự hài hòa tinh tế nơi thiết kế. Dầu ông va chạm với Ruskin (tr.424), cả hai đối thủ không đội trời chung này đều đã đóng góp vào sự thành công của Nghệ Thuật Mới trong phương pháp trang trí. Trào lưu thẩm mỹ này không thể chấp nhận những quyển sách hay những minh họa được in ấn một cách tồi tàn chỉ nhằm kể chuyện mà không quan tâm đến hiệu quả của chúng trên những trang giấy in. Con cưng của trào lưu này là một chàng trẻ tuổi phi thường, Aubrey

Beardsley (1872-98), kẻ lập tức nổi tiếng khắp Âu Châu vì những minh họa đen-trắng thanh nhã của mình (H.352) vốn mắc nợ rất nhiều đối với Whistler và những bức ảnh in Nhật bản. Ở Pháp, một đồ đệ tài năng của Degas (tr.418), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), đã áp dụng một phương tiện tiết kiệm tương tự cho cái nghệ thuật vẽ áp phích mới mẻ (H.353). Ông cũng học biết từ các ảnh in Nhật Bản rằng một bức tranh có thể trở nên hấp dẫn hơn nhiều nếu bạo dạn đơn giản hoá bằng cách không theo bất kỳ kiểu mẫu nào và hy sinh các chi tiết khác. Đó là một bài học khó quên. Thành công của *Nghệ Thuật Mới* và việc nó chú tâm rời bỏ những truyền thống Phương Tây là triệu chứng của nỗi khắc khoải nơi các kiến trúc sư và các nhà thiết kế mệt mỏi vì những khuôn phép sáo mòn người ta đã dạy họ.

352. BEARDSLEY: *Minh họa cho tác phẩm 'Salome' của Oscar Wilde*, xuất bản năm 1894

353. TOULOUSE-LAUTREC: *Áp phích*. Thạch bản in màu, 1892

Cái cảm giác khó chịu và không hài lòng với những thành tựu của hội họa thế kỷ mười chín,

đã up xuống trên những nghệ sĩ trẻ ở cuối thời kỳ ấy còn khó giải thích hơn. Nhưng ta cần phải biết những nguyên do của nó vì từ cảm giác này đã phát sinh nhiều trào lưu khác nhau mà ngày nay thường được gọi là 'Nghệ thuật Hiện đại' (Modern Art). Một số người có lẽ coi các nghệ sĩ phái Ấn Tượng là những nghệ sĩ hiện đại đầu tiên, vì họ đã khinh thường những nguyên tắc hội họa cố định của các học viện. Nhưng cũng nên nhớ rằng mục đích của họ không khác với mục đích của các truyền thống nghệ thuật đã phát triển kể từ khi khám phá ra thiên nhiên ở thời Phục Hưng. Họ cũng muốn vẽ thiên nhiên y như mắt ta thấy, và những cuộc tranh cãi giữa họ và các bậc thầy bảo thủ thường không nhằm mục tiêu ấy cho bằng những phương tiện để đạt tới nó. Họ thăm dò độ phản chiếu của màu sắc, họ thử nghiệm cái hiệu quả của những nét cọ rời rạc, tất cả nhằm thực hiện một bản sao còn hoàn hảo hơn nữa của cái ấn tượng thị giác. Thật sự nhờ có chủ nghĩa Ấn Tượng mà cuộc chinh phục thiên nhiên hoàn tất mỹ mãn, mà mọi thứ xuất hiện trước mắt nhà họa sĩ có thể trở nên chủ đề của một bức tranh, và cái thế giới thật với muôn màu muôn vẻ của nó trở thành một đối tượng xứng đáng cho nhà nghệ sĩ nghiên cứu. Có lẽ chính cái chiến thắng hoàn toàn của các phương pháp thuộc phái Ấn Tượng đã khiến vài nghệ sĩ ngần ngại không chấp nhận chúng. Có vẻ như trong một thoáng chốc tất cả các khó khăn của một nghệ thuật nhằm mô phỏng cái ấn tượng thị giác đã được giải trừ, và như thế không cần phải theo đuổi những mục tiêu này xa hơn vì chẳng còn gì để thâu lượm.

Nhưng trong nghệ thuật ta biết rằng chỉ cần giải quyết một vấn đề thì lập tức phát sinh vô số vấn đề mới thế vào chỗ của nó. Có lẽ người đầu tiên cảm nhận rõ ràng bản chất của vấn đề mới mẻ này là một nghệ sĩ vẫn còn cùng thời với các bậc thầy phái Ấn Tượng. Đó là Paul Cézanne (1839-1906), người chỉ kém Manet bảy tuổi và hơn Renoir hai tuổi. Khi còn trẻ, Cézanne có tham gia vào những cuộc triển lãm của phái Ấn Tượng, nhưng ông quá chán ghét thái độ đón tiếp người ta dành cho chúng đến nỗi ông bỏ về quê ở Aix, nơi ông nghiên cứu những vấn đề nảy sinh nơi nghệ thuật của mình, không bị giới phê bình quấy rối. Ông là người có những phương pháp độc lập và những thói quen đều đặn, và không sống nhờ khách hàng mua tranh. Thế nên ông có thể cống hiến cả đời để giải quyết những vấn đề nghệ thuật mà ông tự đặt ra cho mình, và có thể áp dụng những tiêu chuẩn chính xác nhất cho công việc của riêng mình. Nhìn bề ngoài, ông sống một đời yên hàn và thanh cao, nhưng ông thường xuyên dấn mình vào một cuộc chiến sôi động để đạt tới cái lý tưởng là sự hoàn hảo trong nghệ thuật hội họa của mình, sự hoàn hảo mà ông theo đuổi. Ông không thích nói chuyện lý thuyết, nhưng khi đã nổi tiếng với một ít người ngưỡng mộ, đôi lúc ông cũng cố vắn tắt giải thích cho họ về những gì ông muốn thực hiện. Một trong những điều ông nói được thuật lại đã cho thấy ông muốn vẽ 'tranh của Poussin từ thiên nhiên'. Ông muốn nói rằng các bậc thầy cổ điển ngày xưa như Poussin đã đạt được một sự cân bằng và hoàn hảo tuyệt vời trong tác phẩm của họ. Một bức họa như 'Et in Arcadia ego' (tr.308, H.253) trình bày một kiểu mẫu hài hòa đẹp đẽ, trong đó hình thể này như đáp ứng hình thể kia. Ta cảm thấy mỗi thứ đều ở vào vị trí của nó, và không có gì là tình cờ hay mơ hồ. Mỗi nhân vật đều nổi bật rõ ràng và ta có cảm giác đó là một cơ thể khỏe mạnh vững chãi. Toàn cảnh toát ra một vẻ giản đơn tự nhiên, thảnh thơi và yên tĩnh. Cézanne nhắm tới thứ nghệ thuật có chút gì đó của vẻ hoành tráng và êm đềm này. Nhưng ông nghĩ rằng không còn có thể đạt được nó bằng những phương pháp của Poussin. Các bậc thầy ngày xưa có được sự cân đối và vững chãi ấy bằng một giá nào đó. Họ không cảm thấy buộc phải tôn trọng thiên nhiên đúng y như mắt thấy. Các bức tranh của họ hơi giống những phối hợp các hình thể họ đã học biết khi nghiên cứu thế giới cổ điển. Ngay cái ấn tượng về không gian và sự vững vàng họ có được cũng là do áp dụng những nguyên tắc truyền thống nhất định hơn là do nhìn lại mỗi vật thể. Cézanne đồng ý với các bạn bè thuộc phái Ấn Tượng rằng những nguyên tắc này của nghệ thuật học viện là trái với thiên nhiên. Ông khâm phục những khám phá mới trong lãnh vực màu sắc và tạo hình. Ông cũng muốn đầu hàng các ấn tượng của mình, muốn vẽ những hình thể và màu sắc ông thấy, chứ không phải những thứ ông biết hay đã học. Nhưng ông không thoải mái với cái phương hướng mà hội họa đã chọn. Các nghệ sĩ Ấn Tượng là những bậc thầy thật sự trong việc miêu tả 'thiên nhiên'. Nhưng phải chăng như thế đã là đủ?

Còn cái nỗ lực để đạt tới một kiểu mẫu hài hòa, những thành tựu như vẻ giản đơn vững chãi và sự cân đối hoàn hảo từng là tiêu chuẩn của những bức họa nổi tiếng nhất thời xưa thì sao? Nên việc trước mắt là phải vẽ 'từ thiên nhiên', lợi dụng những khám phá của các bậc thầy phái Ấn Tượng, để tái tạo cái cảm giác trật tự và câu thúc vốn là đặc tính của nghệ thuật của Poussin.
Vấn đề này tự nó không có gì mới mẻ đối với nghệ thuật. Ta còn nhớ cuộc chinh phục thiên nhiên và phát minh luật phối cảnh ở Italia thời *Quattrocento* đã làm phương hại đến cái bố cục sáng sủa của những bức họa thời Trung Cổ, và đã tạo ra một khó khăn mà chỉ thế hệ Raphael mới đủ khả năng giải quyết. Giờ thì khó khăn tương tự được lặp lại trên bình diện khác. Sự tan loãng các đường nét cố định trong ánh sáng lung linh và những bóng màu do các nghệ sĩ Ấn Tượng khám phá, một lần nữa đặt ra vấn đề mới: làm cách nào để giữ được những thành tựu này mà không đánh mất vẻ trong sáng và trật tự? Nói cho dễ hiểu: các bức tranh Ấn Tượng thường rực rỡ nhưng hỗn độn. Cézanne ghét sự bừa bộn. Nhưng ông không muốn quay về với những nguyên tắc vẽ và tạo bóng sáo mòn của học viện để tạo cái ảo giác vững chãi, cũng chẳng muốn trở lại với những bức họa phong cảnh 'phối hợp' để có được những kiểu mẫu hài hoà. Ông đối mặt với một vấn đề còn thúc bách hơn nữa khi ông suy nghĩ về cách dùng màu cho chính xác. Cézanne ao ước những màu sắc mạnh và gắt chẳng kém gì những kiểu mẫu sáng sủa. Các nghệ sĩ thời Trung Cổ (các tr.134-6) đã có thể thỏa mãn cái ao ước tương tự một cách thoải mái vì họ không bị buộc phải tôn trọng vẻ dáng thật của sự vật. Tuy nhiên, khi nghệ thuật quay về quan sát thiên nhiên, thì những màu sắc lấp lánh và thuần khiết của các cửa kính màu và các thủ bản minh họa thời Trung Cổ nhường chỗ cho những kết hợp màu sắc dịu dàng mà các họa sĩ nổi tiếng nhất người thành Venice (tr.248) và Hà Lan (tr.333) đã pha trộn để diễn tả ánh sáng và bầu không khí. Các nghệ sĩ Ấn Tượng không còn hòa màu trên bảng trộn nhưng đưa từng màu lên mặt vải thành những vệt và nét nhỏ để lột tả những phản chiếu lung linh của một cảnh 'ngoài trời'. Tranh của họ về sắc độ sáng sủa hơn nhiều so với bất kỳ tiền bối nào nhưng cái kết quả ấy không làm Cézanne thỏa mãn. Ông muốn truyền đạt những màu sắc phong phú và nguyên vẹn của thiên nhiên dưới bầu trời miền nam, nhưng ông thấy rằng nếu chỉ trở lại vẽ toàn bộ các phong cảnh bằng những màu cơ bản ắt sẽ gây nguy hại cho cái ảo giác về hiện thực. Tranh vẽ theo lối này trông giống những kiểu mẫu phẳng bẹt và không tạo được ấn tượng về chiều sâu. Bởi thế Cézanne như bị kẹt trong những mâu thuẫn tứ bề. Cái ước vọng của ông muốn tuyệt đối trung thành với các ấn tượng của giác quan khi đứng trước thiên nhiên, dường như đối chọi với cái ao ước biến đổi-như ông nói-'*chủ nghĩa Ấn Tượng thành một thứ gì đó vững chắc và lâu bền hơn, giống như nghệ thuật trong các bảo tàng viện*'. Nên không lạ gì khi ông thường hay gần như tuyệt vọng, miệt mài bên giá vẽ và không ngừng thử nghiệm. Và điều thật sự lạ lùng là ông đã thành công, đã đạt được cái hiển nhiên bất khả đạt thấu nơi tranh của mình. Nếu nghệ thuật là chuyện tính toán ắt không thể thực hiện được điều ấy, nhưng dĩ nhiên không phải thế. Sự cân đối và hài hoà mà các nghệ sĩ hết sức quan tâm không giống như sự cân chỉnh máy móc. Nó bất ngờ 'xảy ra', và không ai biết rõ tại sao hay như thế nào. Người ta đã viết nhiều về bí quyết nghệ thuật của Cézanne, với đủ thứ giải thích về những cái ông muốn và những điều ông đạt được. Nhưng các giải thích này vẫn còn sơ sài, và đôi khi thậm chí còn tự mâu thuẫn. Nhưng cả khi ta hết kiên nhẫn với các nhà phê bình thì vẫn luôn có những bức tranh thuyết phục được ta. Lời khuyên tốt nhất ở đây và cho mọi trường hợp là 'hãy đi và nhìn tận mắt các bức tranh bản gốc'.

354. CÉZANNE’ *Núi Sainte-Victoire nhìn từ Bellevue*. Vẽ khoảng 1885. Merion, Hội Bames

Tuy vậy, ngay các minh họa ta có ở đây ít nhất cũng truyền đạt được chút gì đó thật vĩ đại của cái chiến thắng Cézanne đem lại. Cái phong cảnh với ngọn núi Sainte-Victoire miền nam nước Pháp (H.354) tắm trong ánh sáng mà vẫn ổn định và vững chãi. Nó trình bày một kiểu mẫu trong sáng nhưng vẫn cho ấn tượng về chiều sâu và khoảng cách rất xa. Có một cảm giác trật tự và yên tĩnh trong cách Cézanne đặt đường ngang của chiếc cầu nổi và con đường ở tâm bức tranh và những đường dọc của căn nhà ở tiền cảnh, nhưng ở bất cứ chỗ nào ta cũng không hề cảm thấy đó là cái cái trật tự Cézanne đã áp đặt lên thiên nhiên. Ngay cả các nét cọ của ông cũng được sắp đặt sao cho trùng với những đường nét chính của kiểu mẫu và củng cố cái cảm giác về sự hài hoà tự nhiên. Cái cách Cézanne đổi chiều các nét cọ mà không cần phải vẽ đường viền nơi H.356, cho thấy nhà nghệ sĩ đã cẩn trọng ra sao để giải trừ cái hiệu quả phẳng bẹt của kiểu mẫu có thể đã xảy ra ở nửa trên bức họa bằng cách làm nổi bật hình thù vững chãi của những tảng đá ở tiền cảnh. Bức chân dung tuyệt vời của vợ ông (H.355) cho thấy sự tập trung của Cézanne vào những hình thể đơn giản và rõ ràng đã đóng góp nhiều đến mức nào cho cái ấn tượng về sự cân đối và yên tĩnh. So với những tuyệt tác êm đềm như thế, tác phẩm của các nghệ sĩ Ấn Tượng như bức chân dung Monet do Manet thực hiện (tr.408. H.366) chỉ là những ứng tác nhanh trí.

355. CÉZANNE: *Bà Cézanne*. 1890-2. Philadelphia, Bảo Tàng Nghệ Thuật Philadelphia

356. CÉZANNE: *Núi non vùng Provence*. Vẽ khoảng 1886. London, National Gallery

357. CÉZANNE: *Tranh tĩnh vật*. Khoảng 1878. Paris, Lecomte Collection

Hiển nhiên là có những bức họa của Cézanne ta không dễ gì hiểu được. Một bức tĩnh vật bản sao như như H.357 có thể không mấy hứa hẹn. Nó có vẻ ngượng nghịu làm sao nếu so với cách xử lý vững chãi cùng chủ đề của Kalf (tr.339, H.278), bậc thầy Hà Lan của thế kỷ mười bảy! Cái khay đựng trái cây được vẽ một cách vụng về đến nỗi chân của nó thậm chí cũng không ở chính giữa. Chiếc bàn không chỉ nghiêng từ trái qua phải mà còn như bị nghiêng về phía trước. Ở chỗ bậc thầy Hà Lan tỏ ra xuất chúng với cách diễn tả bề mặt mềm mại và mịn như nhung thì Cézanne lại cho ta một mảng màu chắp vá khiến chiếc khăn bàn như được làm bằng thiếc mỏng. Nên ta không mấy ngạc nhiên khi tranh của Cézanne thoạt tiên bị chế giễu như những bức vẽ vụng về đáng thương. Nhưng cái lý do của vẻ vụng về này không ở đâu xa. Cézanne đã không còn thừa nhận bất cứ phương pháp hội họa truyền thống nào. Ông đã quyết định bắt đầu từ khởi điểm như thể trước ông chưa từng có bức họa nào được thực hiện. Bậc thầy Hà Lan đã chọn chủ đề tĩnh vật kia để phô diễn trình độ điêu luyện phi thường của ông. Cézanne chọn các chủ đề của mình để nghiên cứu những vấn đề đặc biệt mà ông muốn giải quyết. Ta biết rằng ông bị quyến rũ bởi mối quan hệ giữa màu sắc và cách tạo hình. Một khối tròn đặc có màu sáng như một quả táo là chủ đề lý tưởng để thăm dò vấn đề này. Ta biết ông muốn đạt tới kiểu mẫu cân đối. Do đó ông kéo dài cái khay về bên trái để lấp một khoảng trống. Muốn nghiên cứu mọi hình thù trên bàn trong tương quan với nhau, ông nghiêng bàn về phía trước để thấy rõ chúng. Có lẽ minh họa này cho thấy vì sao Cézanne trở thành cha đẻ của 'nghệ thuật hiện đại'. Trong cái nỗ lực tột cùng của ông để đạt được một cảm giác về chiều sâu mà không phải hy sinh vẻ rực rỡ của màu sắc, để có một bố cục trật tự mà không phải hy sinh cải cảm tưởng về chiều sâu - trong tất cả những vật lộn và mò mẫm này vẫn có một thứ ông sẵn lòng hy sinh nếu

cần: ‘sự chính xác’ về đường nét theo lệ thường. Ông không chủ ý bóp méo thiên nhiên, nhưng ông chẳng quan tâm lắm nếu nó bị biến dạng ở một chi tiết nào đó miễn là điều ấy giúp ông đạt được hiệu quả mong muốn. ‘Phép phối cảnh theo đường thẳng’ do Brunelleschi phát minh không mấy làm ông chú ý. Ông quăng nó sang một bên nếu nó ngăn trở công việc của ông. Xét cho cùng, phép phối cảnh khoa học này được phát minh để giúp các họa sĩ tạo cái ảo giác về không gian - như Masaccio đã thực hiện trên bức bích họa của ông trong nhà thờ Sta Maria Novella (tr.171, H.153). Cézanne không nhằm tạo ảo giác. Phải hơn ông muốn truyền đạt cái cảm tưởng về sự vững chắc và chiều sâu, và ông thấy mình có thể thực hiện điều đó mà không cần thuật phác họa theo lệ thường. Ông khó lòng biết được thái độ ơ hờ này đối với ‘lối vẽ đúng’ đã khởi đầu một sự sụp lở trong nghệ thuật.

Trong khi Cézanne mò mẫm để giao hòa các phương pháp của chủ nghĩa Ấn Tượng với cái nhu cầu trật tự, một họa sĩ trẻ hơn nhiều, Georges Seurat (1859-91), bắt đầu đối phó với vấn đề này gần như một phương trình toán học. Sử dụng phương pháp hội họa phái Ấn Tượng làm khởi điểm, chàng nghiên cứu lý thuyết khoa học về ảnh màu và quyết định vẽ các bức họa của mình bằng những vệt màu nguyên vẹn nhỏ đều giống như một bức tranh cẩn. Chàng hy vọng điều này sẽ khiến cho các màu hoà trộn vào nhau trong mắt ta (hơn là trong trí) mà không làm mất độ mạnh và độ sáng của chúng. Nhưng kỹ thuật cực đoan này, được gọi là thuật vẽ chấm màu (pointillism), hiển nhiên khiến bức họa ra khó nhìn vì thiếu mọi đường viền và phá vỡ mọi hình thể thành những mảng chấm đủ màu. Bởi đó Seurat buộc phải bù đắp cho kỹ thuật hội họa phức tạp của mình bằng cách đơn giản hoá các hình thể, một phương sách còn cực đoan hơn bất kỳ thứ gì Cézanne đã từng nghĩ đến (H.358). Có một điều chi đó gần như Ai Cập tính khi Seurat nhấn mạnh vào những đường thẳng và ngang, khiến chàng ngày càng xa rời lối thực tả thiên nhiên và dấn mình vào cuộc thám hiểm những kiểu mẫu biểu cảm và thú vị.

358. SEURAT: *Cây cầu ở Courbevoice*. Vẽ năm 1886. London, Phòng Tranh Viện Courtauld

Mùa đông năm 1888, khi Seurat đang thu hút sự chú ý ở Paris và Cézanne ẩn dật làm việc ở Aix, một người Hà Lan trẻ tuổi đầy nhiệt tình đã rời Paris để tìm cái ánh sáng và màu sắc mạnh mẽ của miền nam nước Pháp. Chàng là Vincent van Gogh. Van Gogh sinh năm 1853 ở Hà Lan, con trai một mục sư. Chàng là người rất sùng đạo, từng là một nhà giảng thuyết không chuyên ở Anh Quốc cho những thợ mỏ người Bỉ. Nghệ thuật, của Millet (tr.402) và thông điệp xã hội của nó đã tạo một ấn tượng sâu sắc nơi chàng, và chàng đã quyết tâm trở một thành họa sĩ. Em trai chàng là Theo, bấy giờ làm việc ở một của hiệu mỹ nghệ, đã giới thiệu chàng với các họa sĩ phái Ấn Tượng. Theo là một con người đáng nể. Dù chính mình cũng nghèo, cậu luôn rộng rãi chu cấp cho Vincent, và thậm chí còn tài trợ cho cuộc du hành của chàng tới Arles ở miền nam nước Pháp. Vincent hy vọng nếu yên ổn làm việc ở đó ít năm, chàng sẽ một ngày nào đó bán được tranh của mình và trả nghĩa người em quảng đại. Trong nơi cô tịch chàng tự chọn ở Arles, Vincent ghi lại mọi ý tưởng và hy vọng của mình trong những lá thư gởi cho Theo, như một nhật ký liên tục. Những lá thư này, viết bởi một họa sĩ tự học và khiêm nhường không hề nghĩ đến danh vọng, ở trong số những áng văn cảm động và kỳ thú nhất của nhân loại. Qua chúng, ta cảm nhận được ý thức của chàng về sứ mệnh, cuộc chiến đấu và các chiến thắng của chàng, nỗi cô đơn tuyệt vọng và ao ước một tình bạn, và ta ý thức rõ về sự căng thẳng tột cùng mà dưới sức ép của nó, chàng đã làm việc với một nghị lực cuồng nhiệt. Sau gần một năm, vào tháng mười hai năm 1888, chàng ngã quị và bị một cơn điên. Tháng năm 1889 chàng vào bệnh viện tâm thần, nhưng vẫn tiếp tục vẽ vào những lúc tỉnh táo. Nỗi thống khổ kéo dài suốt mười bốn tháng. Tháng bảy năm 1890, Van Gogh kết liễu đời mình, hưởng dương ba mươi bảy tuổi

như Raphael, và nghiệp họa sĩ của chàng không kéo dài quá mười năm. Những bức họa khiến chàng nổi tiếng đều được vẽ trong suốt ba năm trời bị ngắt quãng bởi những cuộc khủng hoảng và sự tuyệt vọng. Ngày nay hầu như ai cũng biết đến vài bức trong số những tác phẩm này: hoa hướng dương, chiếc ghế trống, những cây trắc bá và vài bức chân dung đã trở nên phổ biến qua những phiên bản màu có thể gặp thấy nơi nhiều căn phòng đơn sơ. Đó chính là điều Van Gogh mong muốn. Chàng muốn tranh của mình có cái hiệu quả trực tiếp và mạnh mẽ như những tấm ảnh in màu Nhật Bản (các tr.417-18) mà chàng rất ngưỡng mộ. Chàng ao ước một thứ nghệ thuật không giả tạo và không chỉ thu hút giới sành điệu giàu có nhưng còn đem lại niềm vui và an ủi cho mọi người. Dầu vậy câu chuyện không chỉ có thế. Không một bản sao nào được coi là hoàn hảo. Những phiên bản rẻ tiền khiến tranh Van Gogh ra thô thiển hơn vẻ thật của chúng. Mỗi khi điều này xảy ra, ta sẽ có một mạc khải đúng nghĩa nếu trở lại với những bản gốc để thấy rằng Van Gogh đã tinh tế và cẩn trọng tới mức nào ngay trong những hiệu quả mạnh mẽ nhất.

359. VAN GOGH: *Cánh đồng bắp với những cây trắc bá*. 1889. London, National Gallery

360. VAN GOGH: *Quang cảnh ở Saintes-Maries*. Vẽ năm 1888. Winterthur, Bộ Sưu Tập Oskar Reinhart

Vì Van Gogh cũng đã hấp thụ những bài học của chủ nghĩa Ấn Tượng và thuật vẽ chấm màu của Seurat. Chàng thích cái kỹ thuật vẽ bằng những chấm và những vệt màu nguyên chất, nhưng trong tay chàng nó trở thành một thứ gì đó hơi khác với ý định mà các nghệ sĩ người Paris này muốn nó thực hiện. Van Gogh dùng những nét cọ riêng lẻ không chỉ để phá vỡ màu sắc mà còn để diễn tả nỗi khích động của riêng chàng. Trong một lá thư viết từ Arles, chàng diễn tả tình trạng hứng khởi của mình khi 'các cảm xúc đôi lúc quá mãnh liệt đến độ người ta làm việc mà không biết mình đang làm việc... và các nét cọ tuôn ra liên tục, liền lạc như các từ trong một câu nói hay một lá thơ'. Không còn so sánh nào rõ ràng hơn. Trong những lúc như thế, chàng vẽ như người ta viết. Y như cái dung mạo của một trang viết tay-những nét bút để lại-trên mặt giấy, truyền đạt một điều chi đó về bộ điệu của người viết, khiến ta cảm thấy rõ khi một lá thư được viết dưới sức ép trầm trọng của cảm xúc - thì cũng vậy các nét cọ của Van Gogh nói với ta đôi điều về tâm trạng của chàng. Không một họa sĩ nào trước chàng đã sử dụng phương tiện này một cách vững vàng và hiệu quả đến thế. Ta còn nhớ rằng có lối dùng cọ táo bạo và rời rạc nơi những bức họa trước đó trong các tác phẩm của Tintoretto (tr.248, H.234), của Hales (tr.327, H.268), và của Manet (tr.408, H.336), nhưng nơi chúng cách xử lý này như để phô trương cái kỹ năng bậc thầy tối thượng, nhận thức mau lẹ và khả năng thần kỳ của nhà nghệ sĩ trong việc sáng tạo một hình ảnh. Nơi Van Gogh, lối dùng cọ ấy giúp truyền đạt sự phấn khích trong tâm trí nhà nghệ sĩ. Van Gogh thích vẽ những cảnh vật mang lại cho phương tiện mới này một phạm vi đầy đủ - những chủ đề mà trong đó chàng có thể vẽ và tô màu, và đặt lên một lớp màu giống như một nhà văn gạch dưới các hàng chữ của mình. Đó là lý do tại sao chàng trở thành họa sĩ đầu tiên nhận ra vẻ đẹp của những gốc rạ, những hàng dậu và những cánh đồng bắp, của những nhánh cây ô liu gân guốc và những hình thù như ngọn lửa sẫm màu của cây trắc bá (H.359).

361. VAN GOGH: *Căn phòng của nhà họa sĩ ở Arles*. 1889. Paris, Musée d' Orsuy

Van Gogh ở trong một cơn mê sáng tạo đến độ chàng cảm thấy bị thúc bách phải vẽ không chỉ mình mặt trời rực rỡ (H.360) mà còn cả những vật tầm thường, yên tĩnh và quen thuộc mà chưa ai từng nghĩ là đáng cho nhà nghệ sĩ chú ý. Chàng vẽ nơi cư ngụ chật hẹp của mình ở Arles (H.361), và những gì chàng viết cho em mình đã giải thích rất rõ và rất tuyệt những ý định của chàng nơi bức tranh này:

> *Anh có một ý tưởng mới trong đầu và đây là những nét đại cương ... lần này đơn giản chỉ là căn phòng ngủ của anh, chỉ nơi đây màu sắc phải thực hiện mọi thứ, và trong khi đem lại cho sự vật một phong cách cao nhã hơn bằng vẻ giản đơn của nó, màu sắc ở đây sẽ khiến người ta nghĩ đến sự nghỉ ngơi hay giấc ngủ nói chung, vắn tắt, nhìn vào bức tranh, bộ óc hay đúng hơn trí tưởng tượng sẽ được thư giãn.*
>
> *Các bức tường màu tím nhạt. Nền nhà lót gạch đỏ. Gỗ giường và ghế có màu vàng của bơ lạt, khăn trải giường và gối màu vỏ chanh hơi xanh và rất sáng, tấm đắp màu đỏ tươi. Cửa sổ màu lục. Bàn rửa mặt màu cam, chậu rửa màu dương, cửa ra vào màu hoa cà.*
>
> *Và đó là tất cả - mọi thứ trong phòng đều rõ ràng. Những đường nét rộng thoáng của đồ đạc, một lần nữa, hẳn nói lên sự thư giãn tuyệt đối. Những chân dung trên tường, một chiếc gương, chiếc khăn tắm và vài bộ quần áo.*
>
> *Khung hình-vì không hề có màu trắng trong bức tranh-sẽ màu trắng. Điều này để trả thù cho sự nghỉ ngơi cưỡng bách anh buộc phải chấp nhận.*
>
> *Anh sẽ coi lại nó cả ngày hôm nay, nhưng em thấy đấy, cái ý tưởng thật đơn giản biết bao. Bóng mờ và các bóng rọi bị loại bỏ. Bức tranh được vẽ với từng lớp màu phẳng bẹt, thanh thoáng như các ảnh in Nhật Bản...*

Van Gogh rõ ràng không quan tâm đến cách vẽ đúng. Chàng dùng màu sắc và hình thể để diễn đạt điều chàng cảm nhận nơi những thứ chàng vẽ, cũng như những gì chàng muốn người khác cảm thấy. Chàng không chú ý nhiều đến cái mà chàng gọi là 'thực tại ba chiều', tức là bức tranh thiên nhiên chính xác theo thuật nhiếp ảnh. Chàng có thể thêu dệt hay thậm chí thay đổi dáng vẻ sự vật nếu điều này phù hợp với mục tiêu của chàng. Bởi đó chàng đã tới, bằng con đường khác, cái giao điểm tương tự giao điểm Cézanne đã tìm ra trong cùng những năm tháng ấy. Cả hai đã dấn một bước quan trọng khi chủ tâm từ bỏ cái mục đích 'phỏng tạo thiên nhiên' của hội họa. Các lý do của họ dĩ nhiên là khác nhau. Khi Cézanne vẽ một bức tĩnh vật, ông muốn thăm dò mối quan hệ giữa hình thể và màu sắc, và chỉ sử dụng 'phép phối cảnh chính xác' bao lâu ông còn cần đến nó cho thử nghiệm của riêng mình. Van Gogh muốn tranh của chàng diễn tả điều chàng cảm nhận, và chàng không ngần ngại bóp méo thiên nhiên để đạt được mục đích của mình. Cả hai đi đến điểm này mà không hề muốn loại bỏ những tiêu chuẩn nghệ thuật xưa cũ. Họ không nhận mình là những 'nhà cách mạng', họ không muốn chọc giận các nhà phê bình tự mãn. Thật sự cả hai đã hầu như từ bỏ cái hy vọng có người để ý tới tranh của mình - họ chỉ tiếp tục làm việc vì phải làm.
Sự thể có hơi khác với họa sĩ thứ ba cũng được phát hiện ở miền nam nước Pháp vào năm 1888 - Paul Gauguin (1848-1903). Van Gogh hết sức ao ước tình bằng hữu. Chàng mơ có một hội ái hữu của các nghệ sĩ như nhóm huynh đệ Tiền-Raphael ở Anh Quốc (tr.404), và chàng đã thuyết phục Gauguin, người hơn chàng năm tuổi, cùng vào nhóm với chàng ở Arles. Về mặt con người, Gauguin rất khác với Van Gogh. Ông không có chút khiêm nhường và ý thức nào về sứ mệnh như Van Gogh. Trái lại ông tự hào và nhiều tham vọng. Nhưng có vài điểm tương hợp giữa hai người. Giống Van Gogh, Gauguin bắt đầu vẽ tương đối muộn (ông từng là một nhà giao dịch chứng khoán thành đạt), và cũng hầu như tự học. Tuy nhiên tình bạn giữa hai người đã kết thúc bằng thảm họa. Van Gogh, trong một cơn điên, đã tấn công Gauguin, và Gauguin bỏ đi Paris. Hai năm sau, Gauguin hoàn toàn rời bỏ Âu Châu và đi tới một trong 'những hòn đảo Nam Thái Bình Dương' nổi tiếng: Tahiti, để tìm một cuộc sống thanh bạch. Vì ông đã càng lúc càng xác tín rằng nghệ thuật đang có nguy cơ trở nên đỏm dáng và nông cạn, rằng tất cả sự tài khéo và kiến thức được tích lũy ở Âu Châu đã tước đoạt của con người cái khả năng lớn lao nhất: sức mạnh và cường độ của cảm xúc, cũng như cách diễn tả trực tiếp cám xúc ấy.
Dĩ nhiên Gauguin không phải là nghệ sĩ đầu tiên cảm thấy lo âu như thế về văn minh. Từ khi các nghệ sĩ biết băn khoăn về 'phong cách', họ hết tín nhiệm vào các quán lệ và không chấp nhận tài năng đơn thuần. Họ ước ao một thứ nghệ thuật không bao hàm những kỹ xảo có thể học được, một phong cách không chỉ là phong cách, nhưng là một thứ gì đó mạnh mẽ và đầy năng lực như khát vọng của con người. Delacroix đã đi tới Algiers để tìm kiếm những màu sắc mãnh liệt và một cuộc sống ít gò bó hơn (tr.401). Họa phái Tiền-Raphael ở Anh quốc hy vọng tìm ra sự minh bạch và đơn giản trong cái nghệ thuật không hư hoại của 'Thời Đại Đức Tin'. Các nghệ sĩ Ấn Tượng ngưỡng mộ người Nhật, nhưng nghệ thuật của họ là thứ nghệ thuật giả tạo so với sự mãnh liệt và đơn giản mà Gauguin ao ước. Thoạt tiên ông nghiên cứu nghệ thuật về nông dân, nhưng nó không giữ ông được lâu. Ông cần phải đi khỏi Âu Châu và sống giữa những dân bản xứ vùng biển Nam Thái Bình Dương như một người trong bọn họ, để tìm ra sự cứu thoát cho riêng mình. Những tác phẩm ông đem về từ nơi ấy đã làm ngay cả một vài người bạn trước đây phái chưng hửng. Chúng như rất mọi rợ và nguyên sơ. Đó chính là điều Gauguin muốn. Ông tự hào khi bị gọi là 'man di'. Ngay cả màu sắc và thuật phác họa của ông cũng phải gọi là 'man di' mới xứng với những đứa con không hư hỏng của thiên nhiên mà ông ngưỡng mộ trong lúc ngụ cư ở Tahiti. Ngày nay khi nhìn vào một trong những bức họa này (H.362), có thể ta không hoàn toàn tái tạo được tâm trạng ấy. Ta đã trở nên quen thuộc với 'tính man di' còn hơn thế nhiều trong nghệ thuật. Thế nhưng ta dễ dàng thấy rằng Gauguin đã chơi một nốt nhạc mới. Không phải chỉ có chủ đề các bức tranh của ông mới lạ lùng và ngoại lai. Ông cố xâm nhập vào cái tinh thần của dân bản địa và nhìn sự vật theo cách nhìn của họ. ông nghiên cứu các phương pháp của thợ thủ công bản xứ và thường đưa các tác phẩm của họ vào tranh

của ông. Ông cố làm cho các bức chân dung ông vẽ dân bản địa trở nên hòa hợp với thứ nghệ thuật 'nguyên sơ' này. Thế nên ông đơn giản hóa đường nét hình thể và không ngại sử dụng các màu chói thành từng mảng lớn. Khác với Cézanne, ông bất cần nếu các đường nét giản dị và những cách dùng màu này làm cho tranh của ông ra phẳng bẹt. Ông vui vẻ bỏ lơ những vấn đề có từ ngàn xưa của nghệ thuật Phương Tây khi ông nghĩ rằng điều này giúp ông lột tả vẻ mãnh liệt không hư hoại nơi những đứa con của thiên nhiên. Có thể không phải lúc nào ông cũng thành công trọn vẹn trong ý định đạt tới sự minh bạch và giản dị Nhưng hoài bão đó của ông cũng mạnh mẽ và trung thực như khi Cézanne ao ước một sự hài hòa mới, như khi Van Gogh ước muốn một thông điệp mới: vì Gauguin cũng đã hy sinh cuộc đời cho lý tưởng của mình. Ông cảm thấy bị hiểu lầm ở Âu Châu và đã quyết định quay lại với các đảo Nam Thái Bình Dương mãi mãi. Sau những năm tháng đơn độc và chán nản ông qua đời một minh ở đó trong yếu đau và thiếu thốn.

362. GAUGUIN: *Mơ mộng*. Vẽ năm 1897. Phòng Triển Lãm Viện Courtauld

Cézanne, Gogh và Gauguin là ba kẻ hết sức cô đơn, những kẻ tiếp tục làm việc với chút hy vọng có lúc người ta sẽ hiểu mình. Nhưng các vấn đề mà họ cảm nhận một cách mạnh mẽ đến thế nơi nghệ thuật của mình ngày càng được quan tâm bởi những nghệ sĩ thuộc thế hệ đi sau, những kẻ không thỏa mãn với cái kỹ năng họ thu lượm nơi các trường nghệ thuật. Họ đã học cách diễn tả thiên nhiên, cách vẽ chính xác, cách sử dụng màu và cọ. Họ còn hấp thụ những bài học do cuộc Cách Mạng của phái Ấn Tượng và trở nên tài tình trong cách diễn tả sự chập chờn của ánh nắng và không khí. Vài nghệ sĩ lớn thật sự đã bền chí đi theo hướng này, và cổ vũ những phương pháp mới này nơi những quốc gia vẫn còn mạnh mẽ chống báng chủ nghĩa Ấn Tượng. Tuy nhiên một số nhỏ lại cảm thấy rằng một khi nguyên tắc này đã được công nhận và khi đã dành được chiến thắng ấy, họ chỉ còn lại một cảm giác trống rỗng. Họ cũng cảm thấy trong tất cả những nỗ lực này nhằm lột tả thiên nhiên như mắt thấy, có điều chi đó đã ra ngoài

nghệ thuật–một điều chi đó họ cố gắng cách tuyệt vọng để khôi phục. Ta còn nhớ rằng Cézanne cảm thấy điều mát mát chính là cái ý thức về trật tự và sự cân đối, rằng cái lo lắng của phái Ấn Tượng về khoảnh khắc đang trôi qua đã khiến họ bỏ lửng những hình thể chắc chắn và lâu bền của thiên nhiên. Van Gogh cảm thấy rằng khi nhượng bộ những ấn tượng mắt thấy, khi chẳng tìm kiếm chi khác ngoài những chất lượng thị giác của ánh sáng và màu sắc, nghệ thuật có nguy cơ đánh mất cái sức mạnh và nhiệt tình mà chỉ qua đó nhà nghệ sĩ mới có thể diễn đạt cảm xúc của mình. Sau cùng, Gauguin đã hoàn toàn thất vọng với cuộc sống và thứ nghệ thuật mà ông tìm thấy. Ông ao ước một cái gì đó đơn giản và minh bạch hơn nhiều, và hy vọng tìm ra nó nơi những con người nguyên sơ. Điều ta gọi là nghệ thuật hiện đại đã phát sinh từ những cảm giác bất mãn này, và đủ thứ giải pháp mà ba họa sĩ này mò mẫm theo đuổi đã trở thành lý tưởng của ba trào lưu nghệ thuật hiện đại. Giải pháp của Cézanne sau cùng đưa đến trường phái Lập Thể (Cubism), khai sinh ở Pháp; giải pháp của Van Gogh dẫn tới chủ nghĩa Biểu Hiện (Expressionism) được đón nhận chủ yếu ở Đức; và giải pháp của Gauguin đưa đến những hình thái khác nhau của chủ nghĩa Ban Sơ (Primitivism). Bất kể thoạt đầu những trào lưu này có vẻ 'điên rồ' ra sao, ngày nay ta có thể dễ dàng chỉ ra rằng chúng là những nỗ lực mà các nghệ sĩ kiên trì theo đuổi để thoát khỏi ngõ cụt.

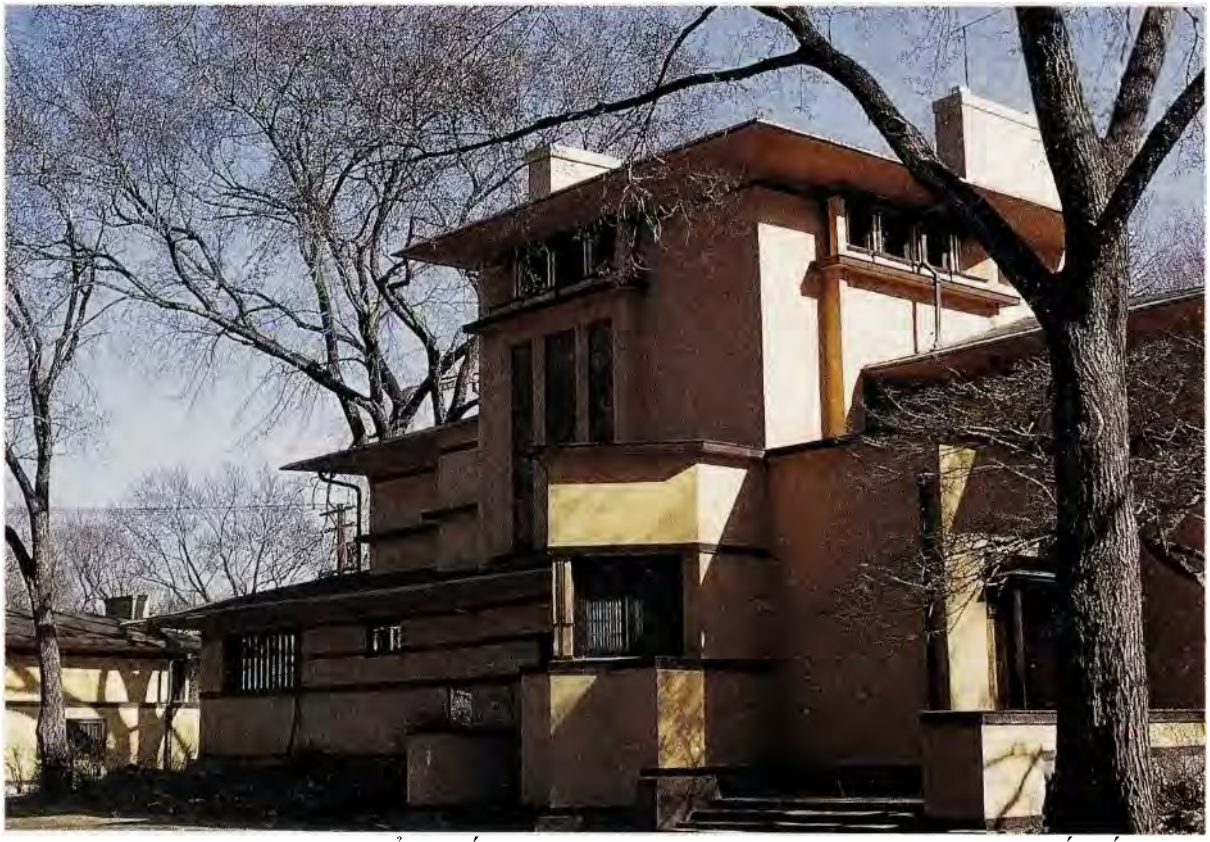
363. *Van Gogh đang vẽ hoa hướng dương*: Do GAUGUIN vẽ năm 1888 Amsterdam, Stedelijk Museum

27. Nghệ thuật thực nghiệm
Tiền bán thế kỷ hai mươi

364. Phong cách kiến trúc hiện đại: *Trung Tâm Rocketeller, Thành Phố New York*. Các kiến trúc sư: Reinhard & Hofmeister; Corbett; Harrison & MacMurray; Hood & Fouilhoux; Harrison & Fouilhoux. Khởi công năm 1931

Khi bàn về ‘Nghệ Thuật Hiện Đại’, người ta hay nghĩ đến một thứ nghệ thuật hoàn toàn đoạn tuyệt với các truyền thống quá khứ và nỗ lực thực hiện những điều mà trước đó hẳn chưa một nghệ sĩ nào dám mơ tưởng. Vài kẻ ưa tiến bộ tin rằng nghệ thuật cũng phải nhịp bước cùng thời đại. Kẻ khác lại yêu mến cái khẩu hiệu ‘quá khứ huy hoàng’, và nghĩ rằng toàn bộ nghệ thuật hiện đại là sai lầm. Nhưng ta đã thấy rằng tình huống thực sự phức tạp hơn, rằng nghệ thuật hiện đại, cũng giống như nghệ thuật cổ xưa, đã xuất hiện để đáp ứng những vấn đề nhất định nào đó. Những người ân hận cho sự đoạn tuyệt với truyền thống có lẽ phải quay trở lại xa hơn cuộc Cách Mạng Pháp năm 1789, và ít ai cho rằng điều này là khả thi. Chính khi ấy, như ta biết, các nghệ sĩ đã trở nên quá băn khoăn về phong cách, đã bắt đầu thử nghiệm và đề xuất những trào lưu mới vốn hay làm dấy lên những ‘thuyết’ (ism) mới như những tiếng hò xung trận. Kể cũng lạ khi chính cái ngành nghệ thuật đã lãnh nhiều búa rìu phê phán hỗn độn nhất ấy lại đã thành công nhất trong việc sáng tạo một phong cách mới mẻ và lâu bền: nghệ thuật kiến trúc hiện đại đến chậm, nhưng các nguyên tắc của nó hiện nay ổn định đến độ ít ai còn muốn nghiêm chỉnh thách thức chúng. Ta còn nhớ sự lần mò tìm kiếm một kiểu xây dựng và trang trí mới đã dẫn đến những thí nghiệm của trào lưu *Tân Nghệ Thuật,* trong đó khả năng kỹ thuật tân kỳ của ngành kiến trúc sắt thép vẫn còn được kết hợp với các mẫu trang trí đầy vui tươi (tr.425, H.351). Nhưng ngành kiến trúc thế kỷ hai mươi không xuất phát từ những thực tập sáng tạo đó. Tương lai thuộc về những kẻ quyết tâm bắt đầu lại và từ bỏ các thiên kiến về phong cách và phép trang trí, dù mới hay cũ. Thay vì một mực cho rằng kiến trúc là một ngành ‘mỹ thuật’, những nghệ sĩ trẻ trung nhất bác bỏ toàn bộ việc trang trí và đề nghị xem xét lại công việc của họ dựa vào mục tiêu của nó.

Phương pháp mới này đã có tiếng vang ở vài nơi trên thế giới, nhưng không ở đâu ảnh hưởng ấy lại mạnh mẽ như ở Mỹ Châu, nơi mà tiến bộ về kỹ thuật học ít bị cản trở bởi sức nặng của truyền thống. Sự bất tương hợp quá là rõ ràng giữa việc xây dựng các tòa nhà chọc trời ở Chicago và việc bao phủ chúng bằng đủ kiểu trang trí lấy từ các sách mẫu của Âu Châu. Nhưng để thuyết phục khách hàng chấp nhận một kiểu nhà hoàn toàn không chính thống, nhà kiến trúc phải có một ý chí và xác tín mạnh mẽ. Thành công nhất trong số các kiến trúc sư này là Frank Lloyd Wright (1869-1959), người Mỹ. Theo ông, nơi một ngôi nhà, các căn phòng mới là quan trọng, không phải mặt tiền. Nếu nội thất rộng thoáng, thiết kế tốt và phù hợp với yêu cầu của chủ nhân, thì chắc chắn bề ngoài của nó cũng chấp nhận được. Với ta, có thể quan điểm này không mang nhiều tính cách mạng, nhưng thật sự có thế, vì nó khiến Wright loại bỏ mọi khẩu hiệu cũ kỹ của ngành xây dựng, nhất là các đòi hỏi truyền thống về sự cân đối nghiêm túc. H.365 là một trong những mẫu nhà đầu tiên của Wright ở khu ngoại ô Chicago giầu có. Ông đã phủi sạch mọi trau chuốt, các đường rãnh và đường viền thông thường, và đã xây dựng căn nhà hoàn toàn phù hợp với đồ án. Nhưng Wright không coi mình là một kỹ sư. Ông tin vào cái ông gọi là ‘thuật kiến trúc hữu cơ’, qua đó ông muốn nói rằng một ngôi nhà phải mọc lên từ nhu cầu của cư dân và đặc tính của quốc gia tương tự một cơ thể sống.

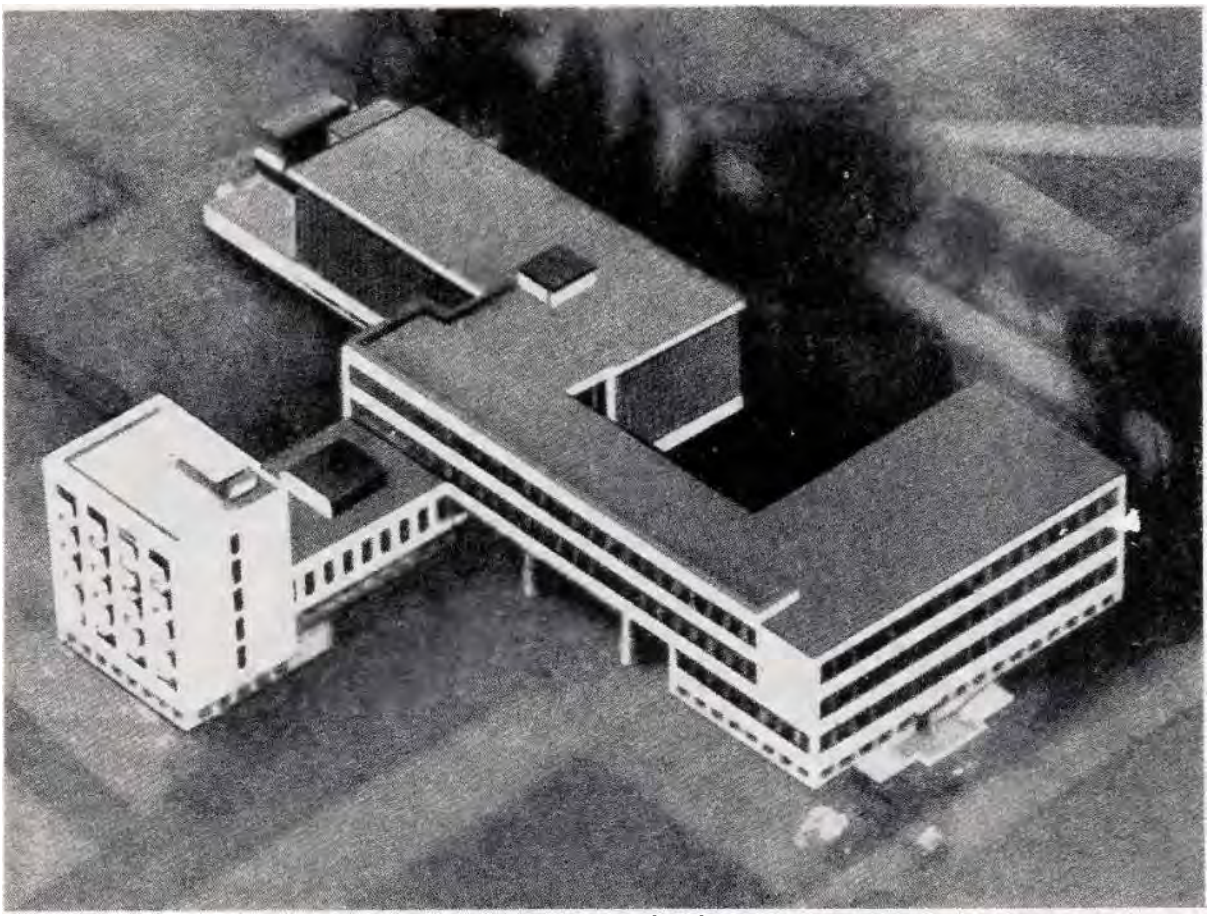


365. Một căn nhà không 'kiểu': *số 540, Đại lộ Fairoaks, Oak Park, Illinois.* Thiết kế bởi FRANK LLOYD WR1GHT năm 1902

Người ta có thể còn tán đồng hơn nữa khi Wright miễn cưỡng chấp nhận các đòi hỏi của kỹ sư xây dựng vì chúng bắt đầu được đề xướng mạnh mẽ và rất thuyết phục ở thời điểm đó. Vì nếu Morris đã đúng khi cho rằng máy móc không thể mô phỏng thành công tác phẩm do bàn tay con người, thì giải pháp hiển nhiên là phải tìm xem máy móc có thể làm gì và hiệu chỉnh các thiết kế của ta cho phù hợp.

Với vài người, nguyên tắc này như xúc phạm đến sở thích và phẩm giá. Khi loại bỏ mọi kiểu trang trí, các kiến trúc sư hiện đại thực sự đoạn tuyệt với truyền thống nhiều thế kỷ. Toàn bộ hệ thống các 'kiểu thức' do trí tưởng tượng phát, triển từ thời Brunelleschi bị gạt bỏ, và mọi đường viền, mọi đường xoắn ốc và trụ vuông áp tường giả tạo đều bị quét sạch. Lần đầu tiên nhìn những ngói nhà này, người ta thấy chúng trần trụi một cách rất khó chịu. Nhưng ta đã trở nên quen thuộc với vẻ dáng của chúng và đã biết thưởng thức các đường nét rõ ràng và kiểu thức đơn giản của phong cách kiến trúc hiện đại (H.364). Vì cuộc cách mạng sở thích này, ta mang ơn một vài nhà tiên phong mà các cuộc thử nghiệm đầu tiên của họ trong cách sử dụng các vật liệu xây dựng hiện đại đã thường được chào đón bằng chế diễu và thái độ thù nghịch. H.366 là một trong những tòa nhà thực nghiệm đã trở thành điểm sôi cho cả phía ủng hộ lẫn bên chống đối thuật kiến trúc hiện đại. Đó là Trường Kiến Trúc Bauhaus ở Dessau, sáng lập bởi Walter Gropius (1883-1969), người Đức, bị chế độ quốc xã đóng cửa và tiêu hủy. Nó chứng minh rằng nghệ thuật và ngành xây dựng không nhất thiết phải tiếp tục đối nghịch nhau như ở thế kỷ mười chín, trái lại có thể làm lợi cho nhau. Các học viên trường này tham gia vào việc thiết kế các tòa nhà và trang trí nội thát. Họ được khuyến khích sử dụng trí tưởng tượng và bạo dạn thử nghiệm nhưng không bao giờ được để mất cái mục tiêu mà thiết kế của họ nhắm đến. Chính tại trường này, người ta đã sáng chế ra loại ghế thép hình ống và những đồ trang trí nội thất tương tự để sử dụng thường ngày. Các lý thuyết của trường phái Bauhaus đôi khi được cô đọng trong khẩu hiệu 'Chức Năng chủ nghĩa' (Functionalism) - họ tin rằng nếu một thứ gì đó

được thiết kế chỉ để đáp ứng mục đích của nó, ta có thể để cái đẹp tự săn sóc lấy mình. Chắc chắn có nhiều sự thật nơi xác tín này. Dù sao đi nữa, nó đã giúp loại bỏ nhiều thứ trang trí vặt vãnh vô vị không cần thiết mà nghệ thuật thế kỷ mười chín đã chất ngổn ngang nơi các đô thị và nhà cửa của ta. Nhưng như mọi khẩu hiệu khác, nó thật sự cũng quá đơn giản hóa vấn đề. Chắc chắn có những thứ đúng hợp về chức năng nhưng lại khá xấu xí hay ít là tầm thường. Những tác phẩm hoàn hảo nhất của phong cách này đẹp đẽ không chỉ vì chúng phù hợp với cái chức năng người ta dành cho chúng, mà còn vì chúng được thiết kế bởi những con người khéo léo và có óc thẩm mỹ, những kẻ biết cách làm cho một tòa nhà phù hợp với mục đích của nó và cũng 'vừa mắt'. Để tìm ra những bí quyết hài hòa này cần có nhiều thí nghiệm và sai sót. Các kiến trúc sư phải được tự do thử nghiệm các tỷ lệ và vật liệu khác nhau. Một vài thử nghiệm như thế có thể sẽ đưa họ vào ngõ cụt, nhưng cái kinh nghiệm có được không vì thế mà vô ích. Không nghệ sĩ nào luôn có thể 'chơi an toàn', và không gì quan trọng hơn việc nhận ra cái vai trò mà ngay cả những thử nghiệm hiển nhiên kỳ quặc và phi lý đã thủ diễn trong quá trình phát triển những kiểu mẫu mới mẻ mà chúng ta ngày nay coi là bình thường.



366. *Trường Bauhaus, Dessau (Đông Đức).* Thiết kế bởi WALTER GROPIUS năm 1923

Trong ngành kiến trúc, giá trị của các phát minh và cải cách táo bạo được tương đối đa số thừa nhận, nhưng ít có ai nhận ra tình huống tương tự nơi hội họa và điêu khắc. Nhiều kẻ coi thường cái họ gọi là 'những thứ hổ lốn siêu hiện đại' có thể sẽ ngạc nhiên khi nhận ra rằng có biết bao phần hổ lốn ấy đã thâm nhập vào cuộc sống của họ rồi và đã giúp hình thành khiếu thẩm mỹ và sở thích của họ. Các hình thể và phối hợp màu mà những kẻ phiến loạn siêu hiện đại trong hội họa khai triển đã trở thành kho dự trữ của nghệ thuật quảng cáo; và khi ta gặp chúng trên các pa-nô, bìa báo hay vải vóc, chúng hoàn toàn có vẻ bình thường đối với ta. Thậm chí có thể nói nghệ thuật hiện đại đã có một chức năng mới khi trở thành môi trường thử nghiệm các

phương pháp kết hợp hình thể và mẫu mã.
Nhưng một họa sĩ nên thử nghiệm điều gì và vì sao anh ta không bằng lòng ngồi trước thiên nhiên để vẽ nó với hết khả năng của mình? Câu trả lời dường như là nghệ thuật đã đánh mất ý nghĩa của nó, vì các nghệ sĩ đã nghiệm ra rằng cái đòi hỏi 'họ nên vẽ điều họ thấy' quả là tự mâu thuẫn. Những ai đã theo dõi cuốn sách này từ đầu sẽ thấy điều ấy không có gì là khó hiểu. Ta vẫn nhớ nhà nghệ sĩ cổ sơ thường vẽ một khuôn mặt từ những hình thể đơn giản hơn là sao chép một khuôn mặt thật (tr.26, H.26); nghệ sĩ Ai Cập thường vẽ những điều họ biết hơn là những gì họ thấy. Nghệ thuật Hy Lạp và La Mà thổi sinh khí vào những dạng đồ họa này; nghệ thuật Trung Cổ tới lượt mình sử dụng chúng để kể truyện thánh; nghệ thuật Trung Quốc dùng chúng để suy tư. Tất cả đều không hối thúc nhà nghệ sĩ 'vẽ điều anh ta thấy'. Tư tưởng này chỉ xuất hiện ở thời Phục Hưng. Thoạt đầu mọi sự dường như trôi chảy. Phép phối cảnh khoa học, kỹ thuật *'sfumato'* màu sắc của người Venice, sự chuyển động và cách diễn tả, được thêm vào làm phương tiện để nhà nghệ sĩ trình bày thế giới quanh mình; nhưng mỗi thế hệ đều thấy rằng vẫn còn 'những khu vực chống đối', những pháo đài quán lệ khiến các nghệ sĩ áp dụng những hình thể họ biết hơn là vẽ những gì họ thực sự nhìn thấy. Những kẻ phiến loạn thế kỷ mười chín đề nghị quét bỏ sạch mọi quán lệ này; và lần lượt chúng bị giũ bỏ cho đến khi các họa sĩ phái Ấn Tượng tuyên bố rằng các phương pháp của họ cho phép tái tạo trên mặt vải cái hành động thị giác một cách chính xác theo tiêu chuẩn khoa học.
Những bức họa ra đời từ lý thuyết này là những tác phẩm nghệ thuật hết sức lôi cuốn, nhưng điều này không nên làm mờ mắt ta trước sự thật là chúng được đặt trên cái ý tưởng chỉ đúng có một nửa. Ta ngày càng nhận ra rằng không bao giờ có thể gọn ghẽ tách rời điều ta thấy ra khỏi điều ta biết. Với một ít khả năng tự kiểm, ta có thể nghiệm ra rằng cái hành động gọi là 'thấy' bị nhuộm màu và uốn nắn bởi những hiểu biết (hay xác tín) của ta về những gì ta thấy. Điều này trở nên khá rõ ràng khi hai yếu tố này (thấy và biết) trái nghịch nhau, như khi ta thấy một vật nhỏ ở gần mắt ta như thể một quả núi lớn ở tận chân trời, hay một tờ giấy bập bềnh như thể đó là một con chim. Một khi ta biết mình đã sai lầm, ta không còn có thể nhìn nó như trước đây nữa. Nếu phải vẽ, chắc chắn ta sẽ dùng những hình thể và màu sắc khác nhau để diễn tả cùng một vật trước và sau khám phá ấy. Thực tế, ngay khi bắt đầu cầm cây bút chì để vẽ, toàn bộ thái độ thụ động làm theo cái được gọi là ấn tượng giác quan quả thực phi lý. Nếu nhìn ra cửa sổ, ta có thể nhìn thấy cảnh vật trong cả ngàn cách khác nhau. Trong số đó, cách nào là ấn tượng giác quan của ta? Nhưng ta phải chọn lựa. Ta phải bắt đầu ở đâu đó; ta phải tạo một hình ảnh nào đó của căn nhà bên kia đường và những tàng cây phía trước nó. Hãy làm những gì ta có thể, ta sẽ luôn phải bắt đầu bằng một cái gì đó giống những đường nét và hình thể ước lệ. 'Người Ai Cập' ở trong ta có thể bị áp chế, nhưng không bao giờ hoàn toàn bị đánh gục.
Theo tôi, thế hệ muốn đi theo và qua mặt các nghệ sĩ phái Ấn Tượng đã mơ hồ cảm thấy nỗi khó khăn này, và chính nó sau cùng đã khiến họ phản đối toàn bộ truyền thống Phương Tây. Vì nếu 'gã Ai Cập' hay đứa trẻ trong ta vẫn ương ngạnh trú ngụ ở đó, thì tại sao không thật thà đối diện với những vấn đề cơ bản của việc làm ảnh tượng? Các thử nghiệm của phong trào Tân Nghệ Thuật đã nhờ đến ảnh in Nhật Bản để giúp giải quyết cuộc khủng hoảng này (các tr.426-7). Nhưng tại sao chỉ được những sản phẩm giả tạo và muộn màng như thế? Bộ chẳng tốt hơn nếu khởi sự lại từ đầu và tìm cho ra thứ nghệ thuật của những giống 'người nguyên thủy', những thần vật của các bộ lạc ăn thịt người và các mặt nạ của những bộ tộc man rợ? Trong suốt cuộc cách mạng nghệ thuật đã vươn tới tột đỉnh trước Đệ Nhất Thế Chiến, sự ngưỡng mộ dành cho thuật điêu khắc của người Da Đen thực sự là một trong những mối nhiệt tâm đã liên kết những nghệ sĩ trẻ thuộc các khuynh hướng khác biệt nhất. Có thể mua được những vật ấy trong các cửa hiệu bán đồ lạ mắt với giá rất rẻ, và như thế một chiếc mặt nạ thổ dân Phi Châu nào đó sẽ thay thế bản đúc của bức tượng 'Apollo ở Belvedere' (tr.70, H.63) đang trang hoàng phòng vẽ của các nghệ sĩ học viện. Nhìn một trong các tuyệt tác của nghệ thuật điêu khắc Phi Châu (H.367), ta hiểu ngay vì sao nó có sức cuốn hút mạnh mẽ đến vậy đối với một thế hệ đang tìm cách ra khỏi ngõ cụt của nghệ thuật Phương Tây. Hình như cả cái 'sự thật hay tự nhiên' lẫn

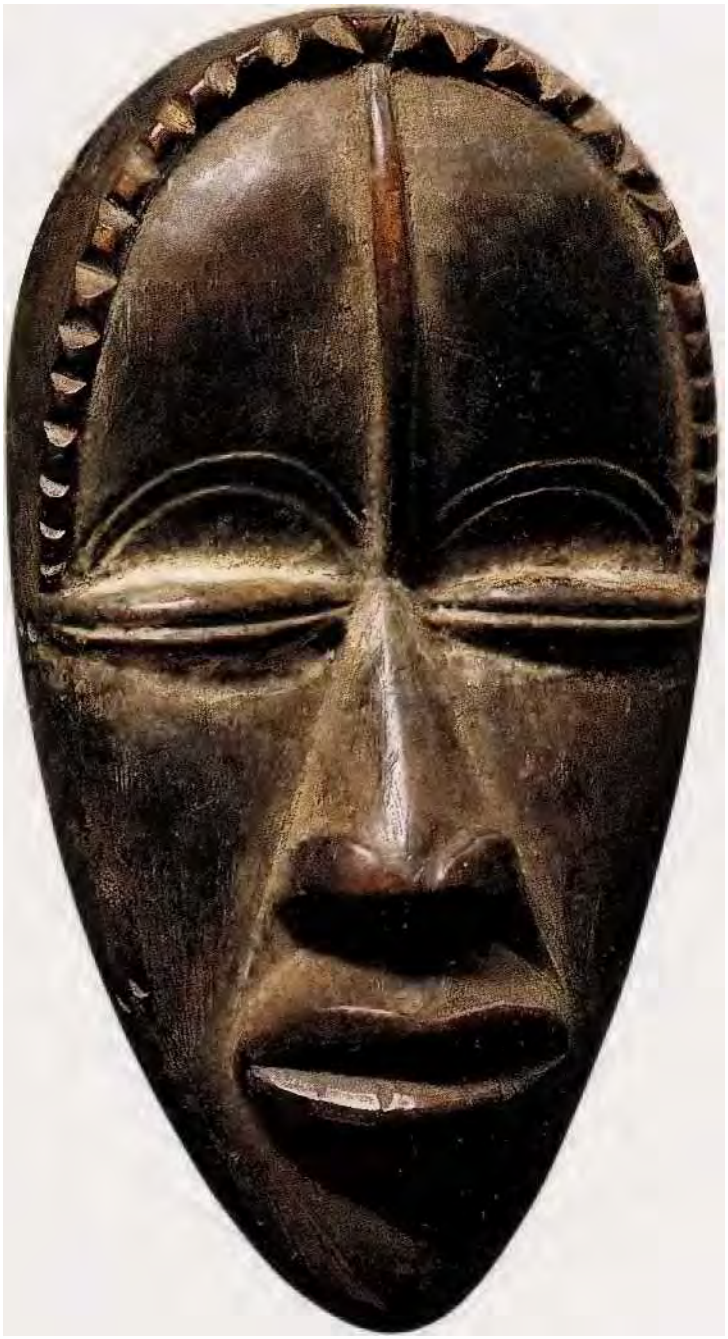
‘cái đẹp lý tưởng’, vốn là những chủ đề song sinh của nghệ thuật Âu Châu, đều không hề làm phiền tâm trí các nghệ nhân này, nhưng tác phẩm của họ bao hàm chính xác những gì mà nghệ thuật Âu Châu dường như đã đánh mất trong cuộc tìm kiếm lâu dài ấy-sức diễn tả mạnh mẽ, rõ ràng về cấu trúc, và kỹ thuật đơn giản trực tiếp.

Ngày nay ta biết rằng các truyền thống của nghệ thuật bộ lạc không đơn giản và ‘cổ lỗ’ như người ta vẫn nghĩ; thậm chí ta còn thấy rằng sự phỏng tạo thiên nhiên vẫn là một trong những mục tiêu của nó (tr.24). Nhưng phong cách của những vật tế tự này vẫn có thể là điểm hội tụ cho cuộc tìm kiếm lối diễn tả, cấu trúc và sự giản đơn mà các trào lưu mới đã thừa hưởng từ những cuộc thử nghiệm của ba kẻ phiến loạn cô đơn, Van Gogh, Cézanne và Gauguin.

Các thử nghiệm dễ giải thích nhất bằng ngôn từ có lẽ là của Biểu Hiện chủ nghĩa (Expressionism). Có thể ta không hài lòng khi phải chọn từ này, vì biết rằng ta diễn tả chính mình trong mọi điều ta làm hay bỏ không làm, nhưng đó quả là một tên gọi tiện lợi vì sự tương phản rất dễ nhớ của nó với Ấn Tượng chủ nghĩa. Trong một lá thư của mình, Van Gogh giải thích ông đã khởi sự vẽ chân dung một người bạn thân ra sao. Hình ảnh theo ước lệ chỉ là bước đầu. Khi đã vẽ xong bức chân dung ‘đúng’, ông bắt đầu thay đổi màu sắc và bối cảnh:

> *Tôi gia tăng hết cỡ màu vàng hoe của mái tóc, tôi dùng màu cam, vàng chrome, và vàng chanh, và phía sau đầu tôi không vẽ bức tường tầm thường của căn phòng mà vẽ Vô Biên. Tôi tạo một hậu cảnh đơn giản bàng chất màu xanh dương phong phú nhất và mạnh mẽ nhất mà bảng pha màu có được. Khuôn mặt vàng chói chan nổi bật một cách huyền bí trên nền xanh thăm thẳm này như một vì sao trên bầu trời quang. Ôi chao, bạn thân ơi, công chúng sẽ chẳng thấy gì ngoài một bức biếm họa nơi sự cường điệu này, nhưng điều ấy quan hệ gì đến chúng ta?*

Van Gogh đã đúng khi nói rằng phương pháp ông chọn có thể so sánh với phương pháp vẽ biếm họa. Tranh biếm họa luôn ‘biểu hiện’, vì nhà biếm họa chơi đùa trên chân dung các nạn nhân của anh ta, và làm chúng méo mó để diễn tả chính cái cảm tưởng của anh ta về họ. Bao lâu những bóp méo thiên nhiên này còn mang tính khôi hài, dường như không ai thấy chúng là khó hiểu. Trong nghệ thuật hoạt kê, mọi thứ đều được phép, vì người ta không tiếp cận chúng với những thành kiến họ dành cho Nghệ Thuật với chữ N viết hoa. Nhưng cái ý tưởng về một thứ nghệ thuật hoạt kê nghiêm chỉnh, thứ nghệ thuật thận trọng thay đổi vẻ ngoài của mọi sự không phải để diễn tả một ý nghĩ ngổ ngáo mà là tình yêu, sự ngưỡng mộ hay sợ hãi, quả là một chướng ngại như Van Gogh đã tiên đoán. Nhưng không có gì mâu thuẫn trong điều này. Quả thật, cảm xúc của ta về sự vật ảnh hưởng đến cách ta nhìn chúng và cả những hình thể mà ta nhớ được. Ai cũng từng biết cùng một cảnh vật đã khác nhau ra sao khi ta vui sướng và khi ta buồn sầu.



367. *Mặt nạ của bộ tộc Dan, Tây Phi.* Zürich, Bảo Tàng Rietberg (Bộ sư tập Von der Heydt)

Trong số các nghệ sĩ đầu tiên đã đi xa hơn ca Van Gogh trong việc thử nghiệm các khả năng này là họa sĩ người Na Uy, Edvard Munch (1863-1944). H.368 là bức tranh thạch bản ông thực hiện năm 1895 mà ông gọi là 'Tiếng thét'. Nó muốn cho thấy một khích động bất ngờ có thể thay đổi toàn bộ các ấn tượng giác quan của ta như thế nào. Mọi đường nét dường như dồn cả về trọng tâm duy nhất của bức tranh - khuôn mặt đang thét. Chừng như toàn cảnh cùng chia sẻ nỗi đau và sự khích động của tiếng thét ấy. Khuôn mặt của kẻ đang thét thật sự bị bóp méo như trong một bức biếm họa. Đôi mắt trừng trừng và gò má hõm sâu giống vẻ mặt của một người chết. Một điều gì khủng khiếp hẳn đã xảy ra, và bức vẽ còn làm ta băn khoăn hơn nữa vì chẳng bao giờ biết được ý nghĩa của tiếng thét ấy.

Có lẽ công chúng không khó chịu nhiều với nghệ thuật Biểu Hiện chủ nghĩa vì nó bóp méo thiên nhiên mà vì nó đã đưa người ta xa rời cái đẹp. Họa sĩ biếm phô bày vẻ xấu xí [của] con người là bình thường - đó là nghề của anh ta. Nhưng quả đáng giận khi những kẻ cho mình là

nghệ sĩ nghiêm túc lại quên rằng nếu họ phải thay đổi vẻ ngoài của sự vật thì họ nên lý tưởng hóa chúng hơn là làm chúng ra xấu xí. Nhưng Munch có lẽ sẽ bẻ lại rằng một tiếng thét vì đau đớn không có gì là đẹp đẽ, và rằng ta sẽ không trung thực khi chỉ nhìn vào mặt tốt của cuộc sống. Vì các nghệ sĩ phái Biểu Hiện cảm nhận rất sâu đậm nỗi đau khổ, nghèo túng, bạo lực và đam mê của con người đến độ họ cho rằng thái độ khăng khăng bám víu vào sự hài hòa và cái đẹp nơi nghệ thuật chỉ là do thiếu ngay thật. Nghệ thuật của các bậc thầy cổ điển, của một Raphael hay Correggio, đối với họ dường như là không thành thật và đạo đức giả. Họ muốn đối mặt với những sự thật trần trụi của kiếp nhân sinh, và muốn bày tỏ lòng thương cảm đối với những kẻ bị tước bỏ mọi quyền lợi và những kẻ xấu xí. Với họ, gần như là vấn đề danh dự khi lảng tránh bất kỳ thứ gì xinh đẹp hay bóng bảy, và chọc cho giới trung lưu ra khỏi sự tự mãn thật hay tưởng tượng của họ.

368. MUNCH: *Tiếng thét*. Tranh thạch bản, xuất bản năm 1895

Trào lưu Biểu Hiện chủ nghĩa tìm thấy mảnh đất màu mỡ nhất cho mình tại Đức Quốc, nơi nó thực sự khơi dậy được cơn giận và sự hằn thù của 'gã nhỏ con'. Khi Đảng Quốc Xã nắm quyền

vào năm 1933, nghệ thuật hiện đại bị cấm và các lãnh tụ lớn nhất của phong trào bị lưu đày hay cấm làm việc. Đó là số phận của Ernst Barlach (1870-1938), nhà điêu khắc phái Biểu Hiện. Tác phẩm 'Xin thương xót' của ông được trình bày nơi H.369. Có một sức diễn tả mạnh mẽ nơi cử chỉ đơn giản của đôi tay xương xẩu già nua của bà lão ăn mày, và không gì cho phép ta rời mắt khỏi chủ đề này. Người đàn bà đã kéo áo choàng che mặt, và hình thù cái đầu được đơn giản hóa càng đánh động cảm xúc của ta. Câu hỏi liệu ta nên coi một tác phẩm như thế là xấu hay đẹp hoàn toàn không thích hợp ở đây, cũng như ở trường hợp của Rembrandt (tr.335), của Griinewald (các tr.269-70), hay của những tác phẩm 'cổ sơ' nọ mà các nghệ sĩ Biểu Hiện ngưỡng mộ nhất.

369. BARLACH: *'Xin thương xót!'* Tượng khắc gỗ. 1919. New York, Lisa Arnhold

Trong số các họa sĩ chọc giận công chúng bằng cách không nhìn vào duy nhất mặt tươi sáng của sự vật có Oskar Kokoschka (1886- 1980), người Áo. Những tác phẩm đầu tay của ông gây một cơn bão phẫn nộ khi chúng được trưng bày ở Vienna năm 1909. H.370 là một trong những bức tranh đầu tiên này, một đám trẻ em đang chơi đùa. Nó giống thật và thuyết phục đến độ làm ta kinh ngạc, nhưng cũng không khó hiểu tại sao loại chân dung này lại gây nhiều phản đối

như thế. Cứ nhìn lại các bức chân dung trẻ em của những họa sĩ nổi tiếng như Rubens (tr.312, H.255), Velázquez (tr.323, H.265), Reynolds (tr.369, H.305), hay Gainsborough (tr.370, H.306) là sẽ hiểu. Ngày xưa, một đứa trẻ trong tranh phải có vẻ xinh xắn và mãn nguyện. Người lớn không muốn biết tới nỗi buồn sầu và thống khổ tuổi thơ, và họ tức giận nếu chủ đề này được đem về nhà. Nhưng Kokoschka không muốn chiều theo đòi hỏi thường lệ ấy. Ta thấy ông nhìn những đứa trẻ này với sự cảm thông và lòng trắc ẩn sâu xa. Nơi chúng, ông chộp được vẻ mong mỏi và mơ mộng, những chuyển động vụng về và sự thiếu cân đối của những cơ thể đang lớn. Để đưa tất cả những điều này lên mặt vải, ông không thể chỉ dựa vào thuật phác họa chuẩn mực thông thường, nhưng tác phẩm của ông lại trung thực với cuộc sống hơn vì thiếu những sự chính xác theo quán lệ này.

370. KOKOSCHKA: *Trẻ em chơi đùa*. 1909. Duisburg, Bảo Tàng Nghệ Thuật

Khó lòng gọi nghệ thuật của Barlach hay Kokoschka là 'thử nghiệm'. Nhưng cái lý thuyết như thế của Biểu Hiện chủ nghĩa chắc chắn đã khuyến khích sự thử nghiệm nếu cần. Nếu lý thuyết này đúng khi nói rằng nghệ thuật không cốt ở sự phỏng tạo thiên nhiên mà ở sự diễn tả cảm xúc, thì ta được phép hỏi phải chăng không thể làm cho nghệ thuật thêm thuần khiết bằng cách loại bỏ mọi thứ chủ đề và chỉ dựa vào hiệu quả của sắc độ và hình thể. Ví dụ về thứ âm nhạc có thể tiến bước vững vàng mà không cần đến cái nạng từ ngữ đã thường gợi cho các nghệ sĩ và phê bình gia giấc mơ về âm nhạc thị giác thuần túy. Nhớ lại ta thấy Whistler đã ở đâu đó trong hướng này khi đặt cho tác phẩm của ông những cái tên âm nhạc (tr.423, H.349). Nhưng nói chung chung về những khả năng như thế là một chuyện, mà trưng bày những bức tranh trống rỗng không thể nhận ra sự gì lại là chuyện khác. Dường như họa sĩ đầu tiên thực hiện loại tranh này là Wassily Kandinsky (1866-1944), người Nga, lúc đó sống ở Munich. Giống nhiều bạn bè họa sĩ người Đức của ông, Kandinsky thực sự là một nhà thần bí không ưa thích các giá trị của tiến bộ và khoa học, và mong mỏi thế giới được tái sinh bằng một thứ nghệ thuật 'hướng nội' tinh tuyền. Trong quyển sách hơi mập mờ và đầy nhiệt huyết, *Bàn về tâm linh trong nghệ thuật,* ông nhấn mạnh hiệu quả tâm lý của màu sắc tinh ròng, như khi một màu đỏ chói có thể

ảnh hưởng đến ta chẳng khác nào lời mời gọi của một tiếng kèn đồng. Niềm xác tín rằng có thể và cần phải đem lại sự giao cảm giữa các tâm hồn bằng phương pháp này đã khiến ông bạo dạn trưng bày những nỗ lực đầu tiên trong thế loại âm nhạc màu (H. 371), buổi lễ ra mắt của cái mà rồi đây sẽ được gọi là 'nghệ thuật Trừu Tượng'.

371. KANDINSKY*: Phác thảo cho Tác phẩm số IV (Mặt trận).* 1910. London. Tate Gallery

Từ 'Trừu Tượng' thường không được ưa chuộng lắm, và được đề nghị thế bằng các từ như 'phi khách quan' hay 'vô hình tượng'. Nhưng đa số các tên gọi hiện nay trong lịch sử nghệ thuật đều do tình cờ (tr.411). 'Tác phẩm mới quan trọng chứ không phải nhãn hiệu của nó. Và liệu các thử nghiệm âm nhạc màu đầu tiên của Kandinsky có trọn vẹn thành công hay không? Ta thật dễ thấy được những gì chúng khơi gợi.

Dầu vậy, không thể nói rằng chỉ mình Biểu Hiện chủ nghĩa đã làm cho 'nghệ thuật Trừu Tượng' trở thành một phong trào. Để hiểu được thành công của nó và sự biến đổi toàn cảnh nghệ thuật trong những năm trước Đệ Nhất Thế Chiến này, ta lại phải quay về Paris. Vì chính tại đây phái Lập Thể đã ra đời - một phong trào đưa đến sự rời bỏ truyền thống hội họa Phương Tây cách triệt để còn hơn cả những gam màu Biểu Hiện của Kandinsky.

Nhưng phái Lập Thể không có ý hủy bỏ sự miêu tả, mà chỉ canh tân nó. Để hiểu được những vấn đề mà các thử nghiệm của phái Lập Thể đang cố giải quyết, ta cần nhớ lại các triệu chứng náo động và khủng hoảng đã bàn tới ở chương vừa rồi. Ta còn nhớ cảm giác bất an đến từ mớ hỗn độn rực rỡ nơi những cú 'chụp giật' (snapshot) các cảnh thoáng qua do phái Ấn Tượng thực hiện, lòng mong mỏi có thêm trật tự, cấu trúc và kiểu mẫu đã cổ võ các nhà minh họa của trào lưu *Tân Nghệ Thuật* chú trọng vào sự đơn giản hóa 'có tính trang trí' chẳng kém các bậc thầy như Seurat và Cézanne.

Có một vấn đề đặc biệt mà cuộc tìm kiếm này đã bộc lộ - sự xung đột giữa kiểu mẫu và tính vững chắc. Một sự đơn giản hóa táo bạo có thể khá hấp dẫn và tao nhã nơi các áp-phích của

Toulouse-Lautrec hay các minh họa của Beardsley (tr.427, các H.352, 353), nhưng khi thiếu phần tạo hình, cái hiệu quả sẽ phẳng bẹt. Nhiều họa sĩ thời ấy đón nhận phẩm chất này bao lâu nó còn làm cho tác phẩm thêm cuốn hút như thế. Do đó họa sĩ Ferdinand Holder (1853-1918), người Thụy Sĩ, sinh cùng năm với Van Gogh, đã dùng phép đơn giản hóa cả trong các bố cục phong cảnh khiến chúng có được nét sáng sủa kiểu áp- phích (H.372). Pierre Bonnard (1867-1947), người Pháp, dùng các phương pháp của *Tân Nghệ Thuật* cách khéo léo và bén nhậy đặc biệt để diễn tả cảm giác ánh sáng và màu sắc lung linh trên mặt vải như thể đó là một bức tranh thảm. H.373, chiếc bàn ăn đã dọn, cho thấy ông tránh nhấn mạnh vào phép phối cảnh và chiều sâu để giữ lại kiểu mẫu sặc sỡ này.

372. HODLER: *Hồ Thun*. Vẽ năm 1905. Geneva, Bảo Tàng Nghệ Thuật và Lịch Sử

373. BONNARD: *Tại bàn ăn.* 1899. Zurich, Học hội Bührle

Một khi trình bày vấn đề miêu tả theo hình thức mới này, khiến cả việc tạo hình lẫn phép phối cảnh bị loại bỏ, thì các thử nghiệm buộc phải táo bạo hơn nữa. Chính tại đây người ta nhận ra ảnh hưởng của Van Gogh và Gauguin khi các tác phẩm của họ bắt đầu được chú ý. Cả hai khuyến khích các họa sĩ rời bỏ cái xảo diệu của thứ nghệ thuật quá chọn lọc, và thẳng thắn minh bạch trong các hình thể và phối hợp màu của mình. Họ làm các họa sĩ hết còn kiên nhẫn với cái tinh xảo và tìm kiếm những màu sắc mạnh mẽ cũng như các hòa hợp 'man di' táo bạo. Năm 1905, một nhóm họa sĩ trẻ triển lãm ở Paris, sau này họ được gọi bằng cái tên *Les Pauves,* nghĩa là 'những con thú hoang' hay 'Dã Thú', bởi thái độ công khai coi thường các hình thể thiên nhiên và yêu thích các màu quá sặc sỡ. Thật sự có ít tính man dã nơi họ. Người nổi tiếng nhất trong nhóm, Henri Matisse (1869-1954), kém Beardsley hai tuổi và cũng có tài đơn giản hóa trang trí. Ông nghiên cứu các phối hợp màu của những tấm thảm Đông Phương và phong cánh Bắc Phi, và phát triển một phong cách có ảnh hưởng lớn trên các kiểu mẫu hiện đại. H. 374 trình bày một trong các bức tranh của ông từ năm 1908, tên là 'Món tráng miệng' (La Desserte). Có thể thấy rằng Matisse tiếp tục những hướng đi mà Bonnard đã thăm dò, nhưng trong khi Bonnard còn muốn giữ lại cái ấn tượng về ánh sáng và sự lấp lánh, Matisse đi xa hơn để biến đổi quang cảnh trước mắt ông thành một mầu trang trí. Sự tương tác giữa mẫu giấy dán tường và hoa văn vải trải bàn với các vật trên bàn tạo thành chủ đề chính của bức tranh. Ngay cả hình dáng con người và cảnh vật ngoài cửa sổ cũng là thành phần của kiểu mẫu này, đến độ có thể đơn giản hóa tối đa đường nét và thậm chí vặn vẹo hình thể của người phụ nữ và cây cối cho phù hợp với các bông hoa trên giấy dán tường. Nơi màu sắc tươi sáng và đường nét đơn giản của những bức họa này có chút hiệu quả trang trí nào đó của những bức vẽ của trẻ con, dù bản thân Matisse không hề từ bỏ sự tinh xảo. Đây là điểm mạnh, và cũng là điểm yếu của ông vì ông không thể chỉ ra một lối thoát khỏi ngõ cụt. Chỉ có thể qua được ngõ cụt này khi người

ta biết đến và học hỏi tấm gương của Cézanne sau khi bậc thầy này qua đời năm 1906, khi một cuộc triển lãm để tưởng niệm ông được tổ chức tại Paris.

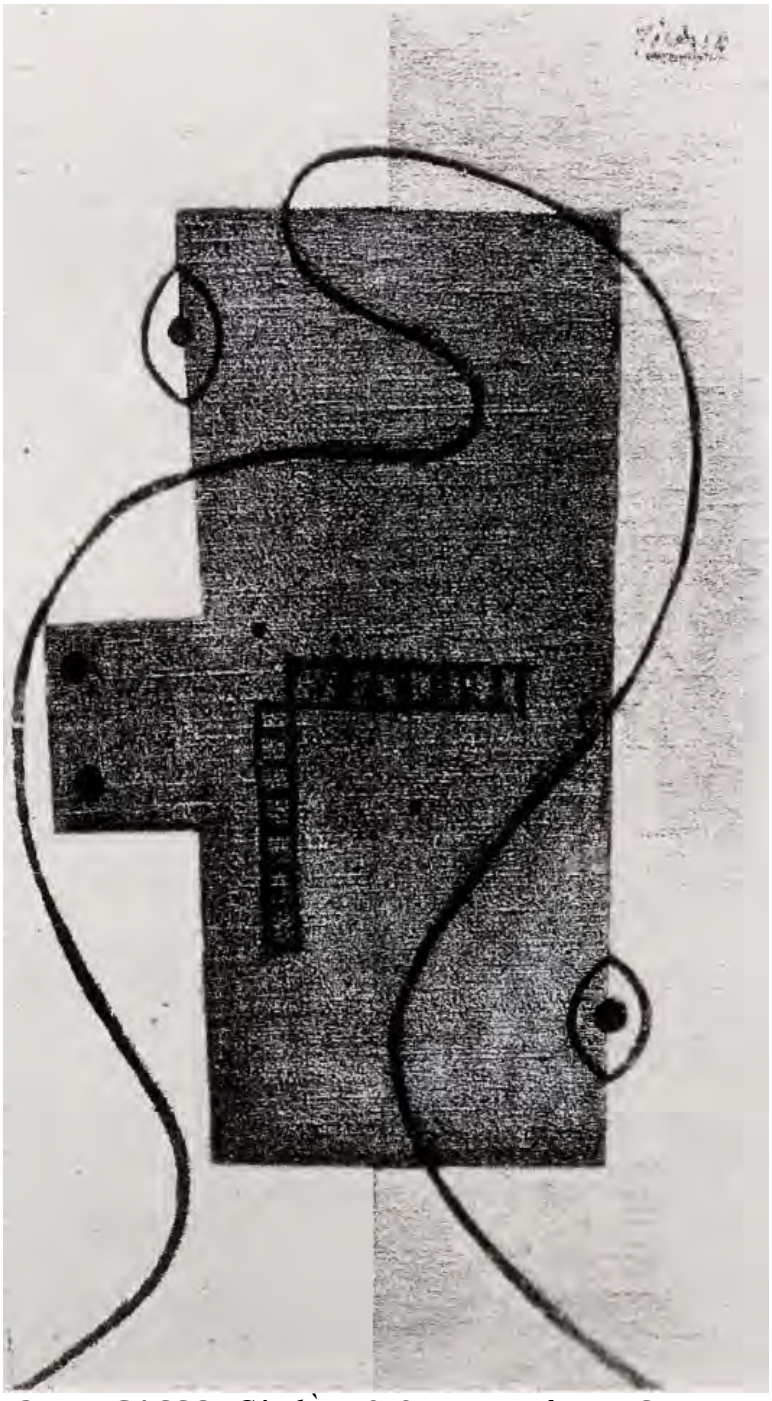
374. MATISSE: *Món tráng miệng*. 1908. Leningrad, Hermitage

Phát hiện này để lại ấn tượng sâu sắc hơn cả trong tâm hồn một họa sĩ trẻ người Tây Ban Nha, Pablo Picasso (1881-1973). Picasso là con của một thầy dạy vẽ, và đã có dáng dấp một thiếu niên kỳ tài ở trường nghệ thuật Barcelona. Ở độ tuổi mười chín chàng đến Paris, nơi đây chàng vẽ những chủ đề hẳn đã làm vừa lòng các tín đồ phái Biểu Hiện: những kẻ ăn xin, vô gia cư, hát rong và gánh xiếc. Nhưng hiển nhiên chàng không hài lòng về điều này, và bắt đầu nghiên cứu nghệ thuật cổ sơ mà Gauguin và có lẽ cả Matisse đã chú ý đến. Ta có thể tưởng tượng ra những gì chàng đã học được nơi các tác phẩm này: chàng biết làm sao để tạo hình một khuôn mặt hay một vật từ một vài yếu tố đơn giản (tr.26). Ở đây có gì khác với việc đơn giản hóa cái ấn tượng thị giác mà các nghệ sĩ trước đó vẫn thực hiện. Họ đã thu nhỏ các hình thể thiên nhiên thành một kiểu mẫu phẳng bẹt. Phải chăng có cách tránh né sự phẳng bẹt ấy, có cách tạo hình những vật đơn giản mà vẫn giữ được cái cảm giác về sự vững chãi và chiều sâu? Chính vấn nạn này đã đưa Picasso trở lại với Cézanne. Trong lá thư gửi cho một họa sĩ trẻ, Cézanne đã khuyên anh ta nhìn thiên nhiên theo những dạng hình cầu, hình nón và hình trụ. Chừng như ông muốn nói rằng anh ta nên giữ những hình dạng vững chắc cơ bản này trong trí khi bố cục các bức tranh của mình. Nhưng Picasso và các bạn của chàng thực hành lời khuyên này theo nghĩa đen. Tôi giả sử họ đã lý luận hơi giống như thế này: '*Từ lâu chúng ta không còn tuyên bố rằng chúng ta vẽ sự vật như chúng xuất hiện trước mắt ta. Đó là một thứ ma trơi có theo đuổi cũng chẳng ích gì. Ta không muốn cố định trên mặt vải cái ấn tượng không có thật về một khoảnh khắc thoáng qua. Ta hãy làm theo Cézanne, và tạo hình cho các chủ đề của ta vững*

chãi và bền bỉ hết sức có thể. Tại sao không cương quyết và chấp nhận rằng mục tiêu thật sự của ta là tạo dựng chứ không phải sao chép một thứ gì đó? Nếu ta nghĩ về một vật, một cây vĩ cầm chẳng hạn, nó không xuất hiện trước con mắt của tâm trí ta giống như nó xuất hiện trước đôi mắt thịt của ta. Ta có thể, và thật sự làm được, cùng lúc nghĩ về nhiều hình thể khác nhau của nó. Một vài hình thể nổi bật rõ ràng đến độ ta cảm thấy mình có thể sờ mó và cầm nắm chúng; các hình thể khác bị nhòa đi một cách nào đó. Thế nhưng các hình ảnh lẫn lộn kỳ lạ này lại miêu tả về cây vĩ cầm 'thật' hơn bất kỳ tấm ảnh chụp lẹ hay bức họa tỉ mỉ nào.' Tôi giả định là điều này đã dẫn đến những tác phẩm như bức tĩnh vật cây vĩ cầm của Picasso (H.375). Ở một vài phương diện, nó diễn tả sự trở về với cái mà chúng ta gọi là các nguyên tắc của người Ai Cập, theo đó một vật được vẽ từ cái góc độ cho thấy rõ nhất hình thể đặc thù của nó (tr.34). Tai đàn và chốt dây đàn được nhìn từ bên hông như ta vẫn tưởng tượng khi nghĩ đến một cây vĩ cầm. Lỗ thùng đàn lại như được thấy từ phía trước-vì không thể thấy nó từ bên hông. Đường cong của mép đàn được phóng lớn, như ta thường ước lượng quá mức độ dốc của những đường cong như thế khi nhận được cảm giác về chúng đang lúc lướt bàn tay dọc theo chúng. Má vĩ và các dây đàn trôi nổi đâu đó trong không gian; các dây đàn thậm chí xuất hiện hai lần, một lần ở tiền cảnh, lần khác hướng về tai đàn. Dù đây rõ ràng là một mớ hỗn độn các hình thể rời rạc - và còn nhiều thứ tôi chưa liệt kê - bức tranh thực sự không có vẻ bừa bộn. Vì nhà họa sĩ đã kiến tạo bức tranh của mình từ các thành phần khá đồng đều để toàn cảnh trình bày một vẻ hòa hợp có thể so sánh với những tác phẩm của nghệ thuật nguyên thủy như cột thờ vật tổ ở Châu Mỹ (tr.27, H.27).

375. PICASSO: *Đàn vĩ cầm và chùm nho*. Vẽ năm 1912. New York, Bảo Tàng Nghệ Thuật Hiện Đại

376. PICASSO: *Cái đầu*. Tranh thạch bản. 1945



377. PICASSO: *Cái đầu*. 1928. New York, J. J. Sweeney

Dĩ nhiên cách tạo hình này có điều bất tiện mà các nhà sáng tạo phái Lập Thể biết rất rõ. Chỉ có thể thực hành phương pháp này với những hình thể tương đối đơn giản. Người xem phải biết cây vĩ cầm hình thù ra sao để có thể liên kết các mảnh miếng đủ dạng trong tranh lại với nhau. Đó là lý do khiến các họa sĩ Lập Thể thường chọn các chủ đề quen thuộc - những cây đàn guitar, chai lọ, chậu hoa, hay đôi khi một hình người - để ta có thể dễ dàng tìm hướng đi trong bức tranh và hiểu được môi quan hệ giữa các thành phần khác nhau. Không phải ai cũng thích trò chơi này, và chẳng có lý do gì khiến họ phải thích. Nhưng cũng có đủ lý do để họ đừng hiểu sai chủ đích của nhà nghệ sĩ. Các nhà phê bình thấy mình bị xỉ nhục khi phải tin một cây vĩ cầm 'trông giống thế'. Nhưng không hề có chuyện xỉ nhục ở đây. Nếu có, nhà nghệ sĩ đã ngỏ lời với họ. Anh ta nghĩ rằng họ biết một cây vĩ cầm hình thù ra sao, và họ không đến

tìm nơi bức tranh của anh ta thông tin sơ đẳng này. Anh mời họ cùng tham gia trò chơi tinh xảo này để kiến tạo cái ý tưởng về một vật thể rắn hữu hình từ một vài mảnh vụn phẳng bẹt trên mặt vải. Ta biết rằng các họa sĩ mọi thời đã cố đưa ra giải pháp cho vấn đề nghịch thường quan trọng này trong hội họa, tức là diễn tả chiều sâu trên mặt vải. Phái Lập Thể không tìm cách lấp liếm điều nghịch lý này nhưng đúng hơn là khai thác nó để có những hiệu quả mới.
Picasso không bao giờ cho rằng các phương pháp của phái Lập Thể có thể thay thế mọi cách miêu tả khác về thế giới hữu hình. Mà trái lại, chàng luôn sẵn sàng thay đổi phương pháp của mình và đôi lần từ những thử nghiệm tạo hình táo bạo nhất trở về với các hình thức nghệ thuật truyền thống khác nhau (tr.9, các H.11, 12). Có thể khó mà tin rằng H.376 và H.377, cả hai đều miêu tả một khuôn mặt người, được vẽ bởi cùng một họa sĩ. Để hiểu bức thứ hai, ta cần trở lại với các thử nghiệm về lối vẽ 'nguệch ngoạc' (tr.24), với vật thờ nguyên thủy ở tr.25, H.24, hay chiếc mặt nạ tr.26, H.26. Hiển nhiên Picasso muốn tìm hiểu xem cái ý tưởng tạo hình một khuôn mặt từ những vật liệu và hình thể bất ngờ nhất có thể đi xa tới đâu. Chàng cắt hình cái đầu từ vật liệu thô, dán nó lên mặt bức vẽ, đặt đôi mắt dạng đồ họa ở hai bên mép của nó và xa nhau hết mức có thể. Chàng lấy một đường kẻ gẫy làm miệng với các hàm răng và thêm một hình thù dợn sóng để diễn tả đường viền của khuôn mặt. Nhưng từ những cuộc mạo hiểm này nơi biên cương của cái bất khả, chàng trở về với những hình ảnh rung động, thuyết phục và vững chãi như H.376. Không một phương pháp hay kỹ thuật nào thỏa mãn chàng được lâu. Đôi lúc chàng bỏ vẽ đi làm đồ gốm thủ công. Thoạt nhìn, có thể có người sẽ cho rằng chiếc đĩa nơi H.378 là tác phẩm của một trong những bậc thầy khéo tay nhất thời đại. Có lẽ chính cái khả năng phác họa tuyệt vời và kỹ thuật bậc thầy của Picasso đã khiến chàng ao ước cái giản dị và không phức tạp. Hẳn chàng cảm thấy hết sức thỏa mãn khi ném hết thảy những kỹ xảo và tài khéo của mình qua bảng vẽ để bằng đôi tay của riêng mình thực hiện một thứ gì đó gợi nhớ đến những tác phẩm cửa người dân quê hay trẻ con.

378. PICASSO: *Đồ gốm*. Triển lãm lần thứ nhất năm 1948

Bản thân Picasso không nhận rằng mình đang thử nghiệm. Chàng nói mình không tìm, mà đã thấy. Chàng chế diễu những kẻ muốn hiểu nghệ thuật của chàng. 'Ai cũng đòi hiểu nghệ thuật. Sao không cố hiểu giọng hót của loài chim?' Dĩ nhiên chàng có lý. Không thể 'giải thích' đầy đủ một bức họa bằng ngôn từ. Nhưng ngôn từ đôi khi là những chỉ dẫn hữu ích giúp xóa tan những hiểu lầm và có thể cho ta ít là một manh mối về cái tình huống mà trong đó nhà nghệ sĩ tìm thấy chính mình. Tôi tin cái tình huống đã đưa Picasso đến với những 'phát hiện' khác nhau là tiêu biểu cho nghệ thuật thế kỷ hai mươi.

Có lẽ cách tốt nhất để hiểu được tình huống này là xem lại nguồn gốc của nó. Với các nghệ sĩ của 'ngày xưa huy hoàng', chủ đề phải có trước. Người ta đặt họ vẽ giả như một bức Madonna hay một bức chân dung, và họ khởi sự thực hiện nó hết khả năng của mình. Khi kiểu đặt hàng này ít dần, nghệ sĩ phải tự chọn chủ đề. Vài kẻ tập trung vào những chủ đề có thể ăn khách. Họ vẽ các thày tu đang chè chén no say, các người yêu dưới ánh trăng, hay các biến cố lịch sử ngoạn mục. Các họa sĩ khác không muốn trở thành những nhà chú giải kiểu này. Nếu phải tìm một chủ đề, họ sẽ chọn thứ chủ đề cho phép nghiên cứu một vấn đề nhất định nào đó thuộc nghề nghiệp của họ. Thế nên các họa sĩ phái Ấn Tượng, những kẻ quan tâm đến các hiệu ứng ánh sáng ngoài trời, đã làm công chúng sửng sốt vì họ vẽ những con đường ngoại ô và những đống cỏ khô hơn là các cảnh hấp dẫn kiểu 'văn chương'. Khi gọi tên bức chân dung mẹ mình là *'Bố cục với màu xám và đen'* (tr.422, H.348), Whistler phô trương niềm xác tín rằng đối với

một họa sĩ, bất kỳ chủ đề nào cũng chỉ là cơ hội để nghiên cứu sự cân đối giữa màu sắc và kiểu mẫu. Bậc thầy cỡ Cézanne thậm chí không phải nói ra điều này. Ta còn nhớ bức tĩnh vật của ông (tr.433, H.357) chỉ có thể được hiểu như một nỗ lực của nhà nghệ sĩ nhằm nghiên cứu những vấn đề khác nhau trong nghệ thuật của mình. Các họa sĩ Lập Thể tiếp tục ở chỗ Cézanne đã bỏ lại. Kể từ đó, ngày càng nhiều họa sĩ thừa nhận rằng trong nghệ thuật điều quan trọng là tìm ra giải pháp mới cho cái gọi là những vấn đề 'hình thể'. Vậy thì, với các nghệ sĩ này, 'hình thể' luôn đến trước và 'chủ đề' đến sau.

Thủ tục này được mô tả rõ nhất bởi Paul Klee (1879-1940), người Thụy Sĩ, họa sĩ kiêm nhạc sĩ, bạn của Kandinsky nhưng cũng có ấn tượng sâu sắc về những thử nghiệm của phái Lập Thể mà ông biết đến ở Paris vào năm 1912. Theo ông, các thử nghiệm này không nói nhiều về các phương pháp mới để miêu tả thực tại, mà đúng hơn trình bày những khả năng mới để xử lý các hình thể. Tại một buổi diễn thuyết ở Bauhaus (tr.444), Klee kể ông đã bắt đầu bằng cách liên kết các đường nét, bóng mờ, và màu sắc với nhau, nhấn mạnh một chút ở đây, loại bỏ một khối nặng ở kia, để đạt cái cảm giác cân bằng hay 'đúng' mà mọi nghệ sĩ tìm kiếm. Ông cho biết bằng cách nào các hình thể xuất hiện dưới đôi tay ông đã dần dà gợi cho trí tưởng tượng của ông một chủ đề có thật hay kỳ lạ nào đó, và ông đã đi theo những manh mối này như thế nào khi ông cảm thấy muốn giúp vào chứ không ngăn cản các kết hợp bằng cách hoàn tất cái hình ảnh mà ông đã 'tìm thấy'. Ông xác tín rằng cách tạo hình này 'sát với thiên nhiên' hơn bất kỳ bản sao thụ động nào. Vì chính thiên nhiên sáng tạo qua nhà nghệ sĩ, ông biện luận như thế; cũng cái sức mạnh huyền bí ấy đã tạo nên hình thù kỳ dị của những con vật tiền sử và vùng đất thần tiên của các loài dưới biển sâu, và vẫn còn sống động trong tâm trí nhà nghệ sĩ và phát triển sức sáng tạo của anh ta. Như Picasso, Klee thích các hình ảnh đa dạng do phương pháp này đem lại. Nếu chỉ xem một trong các bức tranh của ông, ta khó mà cảm nhận hết sự phong phú nơi các tưởng tượng phóng túng ấy. Thế nhưng H.379 cho ta ít là một ý niệm về trí tuệ và sự tinh tế của ông. Ông gọi nó là "*Câu truyện nhỏ xíu về một chú lùn bé xíu*" và ta có thể chứng kiến sự biến dạng huyền hoặc của con quỷ lùn, vì cái đầu của người đàn ông thấp bé cũng có thể được coi như phần dưới của một khuôn mặt lớn hơn ở trên nó.

377. KLEEN: "*Câu truyện nhỏ xíu về một chú lùn bé xíu*". Vẽ năm 1925. Bộ sưu tập tư nhân

Không thể nào Klee đã nghĩ ra trò này trước khi bắt đầu vẽ bức tranh. Chính sự phóng túng mơ màng khi chơi đùa với các hình thể đã đưa ông đến với khám phá này mà rồi ông đã hoàn tất. Dĩ nhiên ngay các họa sĩ thời xưa đôi khi cũng tin vào cảm hứng và vận may trong một khoảnh khắc. Nhưng dù có hoan nghênh những cơ may như thế, họ luôn cố kiểm soát nó. Nhiều họa sĩ hiện đại chia sẻ niềm tin của Klee vào thiên nhiên sáng tạo cho rằng ngay cả sự kiềm chế thận trọng như vậy cũng là sai. Họ tin rằng nên để tác phẩm 'phát triển' theo các định luật riêng của nó. Phương pháp này lần nữa]àm nhớ lại những nét nguệch ngoạc của ta trên giấy thấm khi ta để mình ngạc nhiên vì kết quả của trò chơi bút lúc rảnh rang, trừ một điều là đối với nhà nghệ sĩ đây có thể là một vấn đề nghiêm túc.

Nhà họa sĩ muốn để cuộc chơi với các hình thể này đưa mình vào sâu đến đâu trong các tưởng tượng phóng túng như thế, đó hoàn toàn là vấn đề thuộc tính khí và sở thích. Các bức họa của Lyonel Feininger (1871-1956), người Mỹ, cũng làm việc ở Bauhaus, cho một ví dụ tốt về cái cách một họa sĩ chọn chủ đề chỉ để chứng minh những vấn đề nào đó về hình thể. Giống Klee, Feininger cũng đến Paris năm 1912 và thấy giới nghệ thuật ở đó đang 'phát sốt vì phái Lập Thể'. Ông thấy rằng trào lưu này đã khai triển những giải pháp mới cho câu đố lâu đời của hội họa, vấn đề làm sao để miêu tả không gian trên một mặt phẳng mà không vì thế phá hỏng cái kiểu mẫu sáng sủa (các tr.430- 3, 455-6). Ông phát triển một kỹ xảo riêng, tạo hình bằng các tam giác như trong suốt chồng lên nhau và nhờ đó diễn tả một chuỗi nhiều lớp liên tục-rất giống những lớp phông trong suốt đôi khi ta thấy trên sân khấu. Vì các hình thể này như đứng sau lưng nhau, chúng cho ta cái ý niệm về chiều sâu và cho phép nhà nghệ sĩ đơn giản hóa đường nét cảnh vật mà bức tranh vẫn không có vẻ phẳng bẹt. Feininger thích chọn những chủ đề như các con đường có mái che hình tam giác của các đô thị thời Trung Cổ hay những cụm thuyền buồm để ông có thể thi thô các hình tam giác và đường chéo góc của mình. Bức tranh tả cuộc đua thuyền buồm (H.380) cho thấy nhờ phương pháp này ông có thể truyền đạt cả cái cảm giác về không gian lẫn sự chuyển động.

380. FEININGER: *Những chiếc thuyền buồm*. Vẽ năm 1929. Detroit, Viện Nghệ Thuật Detroit

Cũng vì quan tâm đến các vấn đề nghiêm túc này mà điêu khắc gia người Thụy Sĩ, Alberto Giacometti (1901-66) đã biến một phiến cẩm thạch thành cái đầu (H.381). Dĩ nhiên ông không muốn ta tin rằng ông đã từng thấy một khối đầu như thế trong đời thường. Houdon (tr.373, H.309) hay Rodin (tr.420, H.346) nơi các tượng bán thân tuyệt vời đã thật sự muốn giữ lại cho ta những gì họ gặp thấy ở một dung mạo khơi nguồn cảm hứng. Mục đích của Giacometti, như của Picasso, hoàn toàn khác. Ông là một điêu khắc gia bị cuốn hút vào những vấn đề đặc biệt thuộc lãnh vực nghề nghiệp và ông giả định-dù đúng hay sai-rằng ta cũng chia sẻ mối quan tâm ấy. Vấn đề ông muốn đối phó chưa được nghệ thuật hiện đại tìm ra. Ta còn nhớ quan niệm của Michelangelo về thuật điêu khắc là đem ra ngoài cái hình thể như đang ngủ yên trong khối đá (tr.236), là truyền sức sống và chuyển động cho nó trong khi vẫn giữ lại đường nét đơn giản

của tảng đá. Giacometti như quyết định tiếp cận vấn đề từ đầu kia. Ông muốn tìm hiểu xem nhà điêu khắc có thể giữ lại bao nhiêu phần hình dạng nguyên thủy của phiến đá trong khi vẫn biến đổi nó để diễn tả một cái đầu người. Ông thấy chẳng cần phải khoét lỗ làm mắt để phá hư bề mặt phiến đá. Ông chỉ mài sơ hai khoảng trũng hình thù đơn giản và hy vọng sự ngạc nhiên khi nhận ra cái giống nơi cái không giống sẽ kích thích ta hơn khi ngắm một cái đầu nặn bằng sáp với đầy đủ lông nheo và mọi thứ. Và kết quả là thế, dù có thể biện luận rằng ông đã né tránh hơn là giải quyết vấn đề thật sự của Michelangelo.

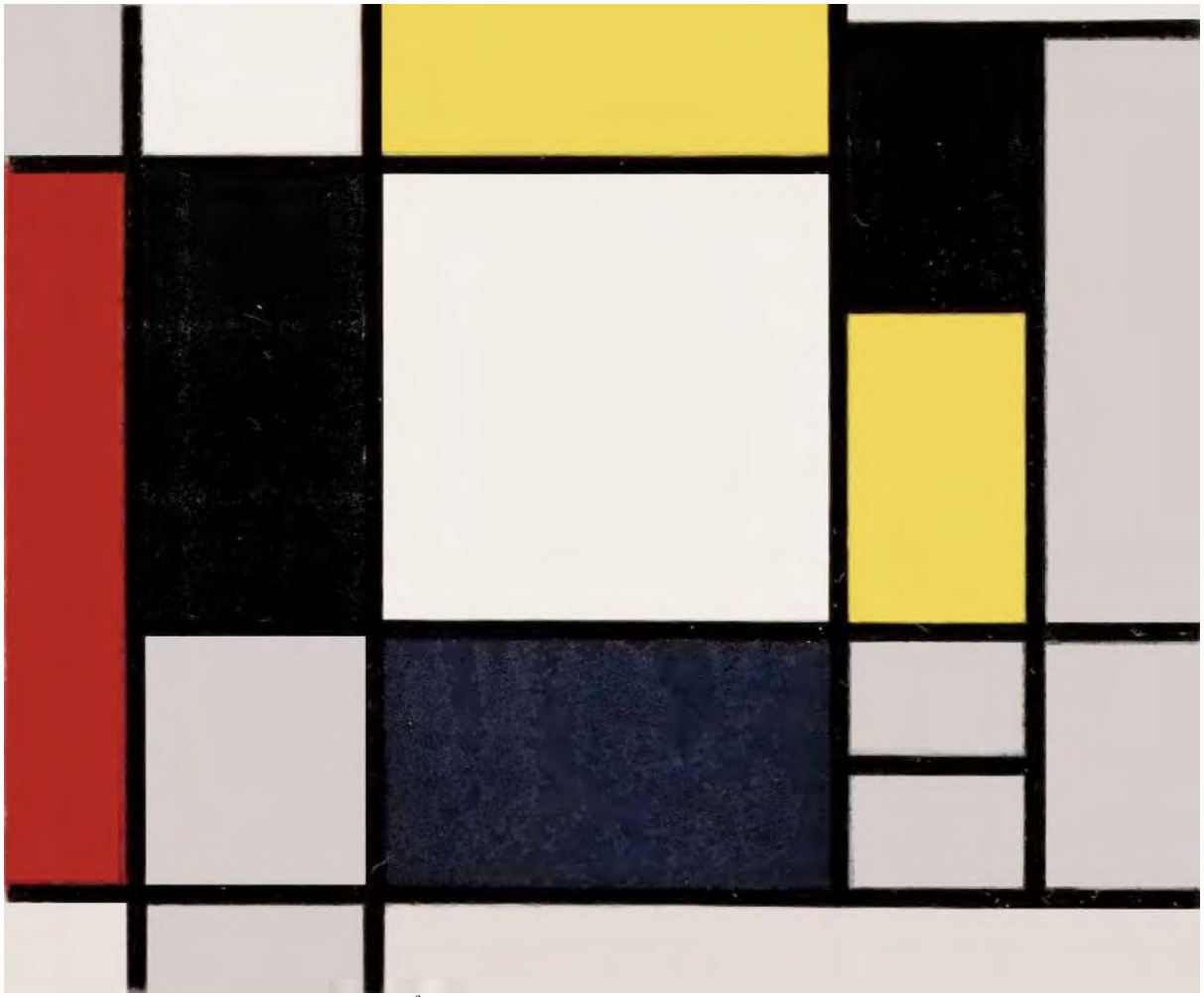
Sự băn khoăn ngày càng gia tăng đối với các vấn đề hình thể chắc chắn cùng gây chú ý cho các thử nghiệm của trào lưu 'hội họa Trừu Tượng' mà Kandinsky đã khởi xướng ở Đức. Ta còn nhớ các quan niệm của ông đã phát sinh từ Biểu Hiện chủ nghĩa và nhắm đến một thứ hội họa có thể sánh ngang âm nhạc trong lối thể hiện. Mối quan tâm về cấu trúc mà phái Lập Thể khơi lên đã đặt ra cho các họa sĩ ở Paris, ở Nga và chẳng bao lâu ở cả Hà Lan câu hỏi phải chăng không thể biến hội họa thành một thứ nghệ thuật xây dựng như ngành kiến trúc. Họa sĩ người Hà Lan, Piet Mondrian (1872-1944) muốn vẽ từ những yếu tố đơn giản nhất: các đường thẳng và các màu nguyên chất (H.382). Ông ao ước một thứ nghệ thuật trong sáng và khuôn phép phản ánh những luật lệ khách quan của vũ trụ. Vì Mondrian, như Kandinsky và Klee, cũng có chút hơi hướng của một nhà thần bí và muốn nghệ thuật của mình mạc khải các thực tại bất biến phía sau các hình thể luôn thay đổi của bề ngoài chủ quan.

381. GIACOMETTI: *Cái đầu*. Khoảng 1928. Amsterdam, Stedelijk Museum

Bất kể ta nghĩ gì về triết lý này, thật dễ tưởng tượng ra một cái khung của tâm trí mà trong đó nhà nghệ sĩ hoàn toàn đắm mình vào công việc huyền bí là kết hợp một vài hình thể và màu

sắc cho tới khi chúng có vẻ đúng hợp (các tr.13-14). Một bức tranh không tả gì ngoài hai hình vuông có thể khiến tác giả của nó lo nghĩ hơn khi một họa sĩ ngày xưa phải vẽ một bức Madonna. Vì nhà họa sĩ vẽ Đức Mẹ biết điều mình đang nhắm đến. Anh ta được truyền thống hướng dẫn và không phải quyết định nhiều. Tình huống của nhà họa sĩ trừu tượng với hai hình vuông quả ít hấp dẫn hơn. Anh ta có thể chuyển dịch chúng loanh quanh trên mặt vải, thử vô số khả năng và có thể chẳng bao giờ biết phải dừng ở đâu và lúc nào. Dù không chia sẻ mối quan tâm này, ta không nên chế giễu sự lao nhọc mà anh ta tự đặt cho mình.

Có một nghệ sĩ đã tìm được một phương sách rất đặc biệt để ra khỏi tình huống này. Đó là Alexander Calder (1898-1976), điêu khắc gia người Mỹ. Calder đã được đào tạo để trở thành một kỹ sư, có ấn tượng rất sâu sắc về nghệ thuật của Mondrian và đã thăm xưởng vẽ của ông này ở Paris năm 1930. Như Mondrian, ông ao ước thứ nghệ thuật phản ánh các quy luật toán học của vũ trụ, nhưng với ông một nghệ thuật như thế không thể cứng ngắc và bất động. Vũ trụ này luôn chuyển dịch nhưng được ràng giữ với nhau bởi những lực cân đối huyền bí, và chính cái ý tưởng về sự cân đối này đã gợi hứng cho Calder thiết kế mẫu chuyển động của ông (H.383). Ông treo những hình thể đủ dạng đủ màu rồi làm cho chúng xoay tròn và đu đưa trong không gian, ở đây, từ ‘cân bằng’ không còn chỉ là một hình dung từ. Phải mất nhiều suy tư và kinh nghiệm mới sáng tạo được thế thăng bằng tinh tế này.



382. MONDRIAN: *Tác phẩm với các màu đỏ, đen, lam, vàng và xám*. Vẽ năm 1920. Amsterdam, Stedelijk Museuin

383. CALDER: *Một vũ trụ*. 1934. Mẫu chuyển động bằng động cơ; ống sắt, dây thép, gỗ và dây sơn màu. New York, Bảo Tàng Nghệ Thuật Hiện Đại

Dĩ nhiên một khi đã phát minh ra kỹ xảo này, người ta cũng có thể dùng nó để tạo những thứ đồ chơi thời thượng. Có ai khi ngắm một mẫu chuyển động mà vẫn còn nghĩ tới vũ trụ, hoặc mấy kẻ áp dụng các ứng tác hình chữ nhật của Mondrian vào các mầu khăn trải bàn mà vẫn còn nhớ đến triết thuyết của ông? Có thể chính cảm giác trống rỗng này sẽ giải thích rõ nhất vì sao các nghệ sĩ khác của thế kỷ hai mươi đã không đồng ý rằng nghệ thuật chỉ nên quan tâm

giải quyết các vấn nạn 'hình thể'. Những suy tư về các vấn đề hóc búa như sự cân đối và phương pháp, dù tinh tế và cuốn hút đến đâu, vẫn để lại một sự trống trải mà họ cố vượt qua một cách tuyệt vọng. Như Picasso, họ lần mò tìm kiếm một thứ gì đó ít giả tạo hơn, ít độc đoán hơn. Nhưng nếu không nên quan tâm đến cả 'chủ đề'-như ngày xưa - lẫn 'hình thể'-như gần đây, thì các tác phẩm này muốn nói lên điều gì?

Câu trả lời dễ hiểu nhưng thật khó nói, vì các giải thích như thế rất dễ suy giảm thành những thứ cao siêu giả dối hay hoàn toàn vô nghĩa. Nếu vẫn cứ phải nói, thì xin trả lời rằng các nghệ sĩ hiện đại muốn sáng tạo sự vật. Xin chú ý từ *sáng tạo* và *sự vật.* Anh ta muốn thấy mình đã thực hiện được một thứ gì đó trước nay chưa hề có. Không phải là bản sao một vật có thật, dù khéo léo đến đâu, cũng không phải một mảnh trang trí, dù tinh vi cỡ nào, mà là một thứ gì đó xứng hợp và lâu bền hơn thế, một thứ gì đó anh ta thấy là thật hơn những cái xoàng xĩnh trong thế giới buồn tẻ của ta. Để hiểu được trạng thái này, hãy trở về với thời ấu thơ, cái thuở ta còn thích làm các thứ bằng gạch và cát, khi ta biến cán chổi thành gậy phép, và vài cục đá thành tòa lâu đài đầy sức mê hoặc. Đôi khi những thứ ta tự làm này có một ý nghĩa quan trọng đối với ta - có lẽ chẳng kém tầm quan trọng của ảnh tượng đối với người nguyên thủy. Tôi tin rằng nhà điêu khắc Henri Moore muốn ta cảm nhận được tính độc đáo duy nhất này của một vật do đôi tay kỳ diệu của con người làm ra khi đứng trước các sáng tạo của ông (H.384). Moore không khởi sự bằng cách nhìn vào người mẫu mà vào khối đá của ông. Ông muốn 'làm một cái gì đó' từ khối đá này. Không phải bằng cách đập bể nó thành từng mảnh, nhưng bằng cách tìm một hướng đi, và cố hiểu xem khối đá 'muốn' gì. Nếu nó đề xuất một nhân dạng, tốt thôi. Nhưng ngay trong hình tượng này ông cũng muốn giữ lại một chút gì đó vững chãi và đơn giản của khối đá. Ông không cố làm một tượng phụ nữ bằng đá, mà là một tảng đá hình người phụ nữ. Chính thái độ này đã cho các nghệ sĩ thế kỷ hai mươi một cái nhìn mới mẻ về giá trị của nghệ thuật nguyên thủy. Vài người trong bọn họ gần như ganh tỵ với các nghệ nhân bộ lạc vì những ảnh tượng như đầy ma lực và đóng một vai trò trong những nghi lễ thiêng liêng nhất. Bí ẩn về những ngẫu tượng và thần vật cổ xưa khơi lên trong họ cái ao ước lãng mạn muốn xa rời thứ văn minh như đã hư hoại vì tính vụ lợi. Con người cổ sơ có thể man rợ và dữ tợn, nhưng ít là anh ta không đạo đức giả. Chính sự mơ mộng này đã đưa Delacroix tới Bắc Phi (tr.401) và Gauguin đến vùng biển Nam Thái bình dương (tr.439).

384. HENRY MOORE: *Hình người đang nằm*. Thực hiện năm 1938. London, Tate Gallery

Trong một lá thư từ Tahiti, Gauguin nói ông thấy mình phải trở về, bỏ qua những con ngựa của đền Parthenon, để chơi với con ngựa đu thời thơ ấu. Ta dễ mỉm cười trước lối suy tư đơn giản và trẻ con này của các nghệ sĩ hiện đại, nhưng nó không có gì khó hiểu. Vì các nghệ sĩ biết rằng sự thẳng thắn và giản dị này là thứ duy nhất không thể học được. Có thể tập được mọi kỹ xảo nghề nghiệp. Có thể phỏng tạo mọi hiệu ứng. Nhiều nghệ sĩ thấy rằng các viện bảo tàng và các cuộc triển lãm đầy ắp những tác phẩm khéo léo và tinh xảo đến độ chẳng còn chi để tìm kiếm khi tiếp tục theo những hướng này; đến độ họ có nguy cơ mất linh hồn và trở thành những nhà sản xuất hội họa và điêu khắc nếu họ không có một chút tâm hồn trẻ thơ.

Chủ nghĩa Ban Sơ này mà Gauguin cố vẽ có lẽ đã có một ảnh hưởng lâu bền nơi nghệ thuật hiện đại còn hơn cả chủ nghĩa Biểu Hiện của Van Gogh hay con đường tới chủ nghĩa Lập Thể của Cézanne. Nó loan báo một cuộc cách mạng hoàn toàn về óc thẩm mỹ đã bắt đầu khoảng năm 1905, khi nhóm 'Dã Thú' tổ chức triển lãm lần đầu tiên (tr.454). Chính nhờ cuộc cách mạng này mà các phê bình gia bắt đầu nhận ra vẻ đẹp của những tác phẩm đầu thời Trung Cổ như ở tr.120, H.109, hay tr.133, H.122. Chính khi đó, như ta đã thấy, các họa sĩ mới bắt đầu nghiên cứu các tác phẩm của nghệ nhân bộ lạc bản xứ với cái nhiệt tình chẳng kém các nghệ sĩ học viện nghiên cứu thuật điêu khắc Hy Lạp. Cũng chính sự thay đổi sở thích này đã dẫn các họa sĩ trẻ ở Paris đầu thế kỷ hai mươi khám phá ra nghệ thuật của một họa sĩ không chuyên, một nhân viên thuế quan sống đời yên hàn lặng lẽ ở vùng ngoại ô. Họa sĩ này, Henri Rousseau (1844-1910), đã chứng minh cho họ rằng sự đào tạo một họa sĩ chuyên nghiệp còn lâu mới là con đường giải thoát và có thể phá hỏng các cơ hội của anh ta. Vì Rousseau chẳng biết gì về thuật phác họa chính xác hay các kỹ xảo của phái Ấn Tượng, ông vẽ từng chiếc lá trên cây và từng sợi cỏ trong bồn bằng những màu đơn giản, thuần khiết và những đường nét rõ ràng (H.385). Thế mà trong các bức tranh của ông, dù chúng có vẻ vụng về đối với những con mắt lịch duyệt, vẫn có một cái gì đó thật mạnh mẽ, đơn giản và nên thơ đến độ ta phải công nhận

ông là một bậc thầy.

385. HENRI ROUSSEAU: *Chân dung Joseph Brummer*. 1909. Bộ sưu tập tư nhân (cho Viện Bảo Tàng Nghệ Thuật ở Basle mượn)

Trong cuộc đua kỳ lạ đuổi theo cái chân chất và cái không giả tạo vừa bắt đầu, những họa sĩ

nào đã kinh nghiệm trực tiếp về cuộc sống giản dị, như Rousseau, thường có một ưu thế tự nhiên. Chẳng hạn như Marc Chagall (1887-1985), một họa sĩ đến Paris từ một ngôi làng tỉnh lẻ nước Nga ngay trước Đệ Nhất Thế Chiến, đã không để những hiểu biết về các thử nghiệm hiện đại bôi xóa ký ức ấu thời của ông. Những bức họa cảnh làng mạc của ông, hay như bức vẽ chàng nhạc sĩ trở nên một trong các nhạc cụ của anh ta (H.386), đã giữ lại được điều gì đó của nhiệt tình và sự kinh ngạc trẻ thơ trong nghệ thuật dân gian.

386. CHAGALL: *Nhạc sĩ*. 1912-13. Laren, P.A. Reagnoult

Sự ngưỡng mộ dành cho Rousseau và phong cách tự học không màu mè của các 'họa sĩ tay mơ' đã làm các nghệ sĩ khác từ bỏ các lý thuyết phức tạp của phái Biểu Hiện và Lập Thể như những thứ vặt vãnh không cần thiết. Họ muốn theo đúng cái lý tưởng của 'kẻ đi trên đường', muốn vẽ những bức tranh rõ ràng và trực tiếp trong đó có thể đếm được từng chiếc lá trên cây

và từng luống cày trên cánh đồng. Họ tự hào được ở 'dưới trần gian' và là 'chuyện có thật', được vẽ những chủ đề mà người đơn sơ có thể thích và hiểu. Grant Wood (1892-1942), họa sĩ người Mỹ, từng đến Paris và Munich, đã ca ngợi vẻ đẹp vùng Iowa bản quán của ông bằng vẻ mộc mạc thận trọng này. Thậm chí để vẽ bức 'Mùa Xuân trở mình' (H.387), ông đã làm một mô hình bằng đất sét cho phép ông nghiên cứu cảnh vật từ một góc bất ngờ và mang lại cho tác phẩm nét quyến rũ nào đó của một thứ cảnh thu nhỏ.

387. GRANT WOOD: *Mùa xuân trở mình*. Vẽ năm 1936. Bộ sưu tập tư nhân

Người ta có thể thông cảm khi các nghệ sĩ thế kỷ hai mươi ưa thích tất cả những gì trực tiếp và ngay thật, nhưng cũng thấy rằng các cố gắng để trở nên chất phác và không giả tạo một cách thận trọng rồi sẽ đưa họ đến chỗ tự mâu thuẫn. Trào lưu nổi tiếng nhất trong các phong trào nghệ thuật thời đệ nhị thế chiến-trường phái Siêu Thực (Surrealism)-đã minh họa rõ nét khó khăn ấy. Danh xưng này ra đời năm 1924 để diễn tả cái ao ước của các nghệ sĩ trẻ muốn sáng tạo một điều chi đó thật hơn chính thực tại, một điều gì đó quan trọng hơn bản sao của những thứ ta nhìn thấy. Nhưng, than ôi, ai có thể trở nên 'nguyên sơ' như ý muốn? Trong khi một số nghệ sĩ bị cái ước mơ quýnh quáng này đưa đẩy vào những trò ngớ ngẩn có tính toán và kỳ cục nhất, những kẻ khác lại tham khảo các sách giáo khoa nói về những gì đã làm nên tâm tư của người nguyên thủy. Họ chịu ảnh hưởng sâu sắc bởi những tư tưởng của Sigmund Freud, kẻ đã chứng minh rằng khi các suy tư tỉnh táo của ta bị tê liệt, thì đứa trẻ và tên man rợ trong ta sẽ thế chỗ. Chính tư tưởng này đã khiến các họa sĩ Siêu Thực tuyên bố rằng nghệ thuật không thể đến từ lý trí hoàn toàn tỉnh táo. Họ có thể đồng ý rằng cái hữu lý dẫn đến khoa học nhưng chỉ cái vô lý mới cho ta nghệ thuật. Thuyết này không hoàn toàn mới mẻ như người ta tưởng. Người xưa đã nói đến thi ca như một thứ 'điên dại thần thánh', và những văn gia phái Lãng mạn như Coleridge và De Quincey đã thận trọng thử dùng nha phiến và các thứ thuốc khác đuổi lý trí ra ngoài để trí tưởng tượng lên ngôi. Các tín đồ phái Siêu Thực cũng thèm muốn cái lúc những điều nằm sâu trong tâm thức ta sẽ nổi lên. Họ đồng ý với Klee rằng một nghệ sĩ không thể trù liệu tác phẩm của mình mà phải để nó tự phát triển. Cái kết quả có thể là quái đản đối với kẻ ngoài cuộc, nhưng nếu giũ bỏ các thành kiến và để trí tưởng tượng bay bổng, anh ta có thể chia sẻ được cái giấc mơ kỳ lạ của nhà nghệ sĩ.

Tôi không cho rằng thuyết này đúng; nó thật sự cũng không giống với các tư tưởng của Freud. Tuy vậy, kể cũng nên thử vẽ những bức tranh mộng mị. Trong mơ ta thường trải qua những điều lạ lùng như người và vật trộn lẫn vào nhau và thế chỗ nhau. Con mèo của ta có thể cùng lúc là bà cô và mảnh vườn là Phi Châu. Một trong những họa sĩ Siêu Thực hàng đầu, Salvador Dali (1904-89), người Tây Ban Nha, ké đã sống nhiều năm ở Hoa Kỳ, đã cố phỏng tạo sự hỗn

độn kỳ dị này của thế giới mộng ảo. Trong một vài bức tranh, ông trộn lẫn các mảnh rời rạc và kỳ lạ của thế giới thực - được vẽ chính xác từng chi tiết như trong tranh phong cảnh của Grant Wood - và cho ta cái ám ảnh rằng sự điên khùng hiển nhiên này phải có một ý nghĩa nào đó. Ví dụ như khi nhìn gần hơn vào H.388, ta thấy rằng cái cảnh mộng ở góc trên bên phải, cái vịnh với các con sóng, ngọn núi với các đường hang, cùng lúc miêu tả cái đầu một con chó mà vòng cổ nó cũng là cây cầu xe lửa băng qua biển. Con chó lơ lửng giữa không trung - thân giữa của nó là một chậu hoa trái đầy những quả lê, và cũng biến thành khuôn mặt một cô gái có đôi mắt bằng những vỏ sò kỳ lạ trên một bãi biển đầy những thứ ma quái khó hiểu. Như trong mơ, có vài thứ, như sợi dây thừng và mảnh vải, nổi rõ một cách bất ngờ trong lúc các hình thù khác lại mơ hồ và khó nắm bắt.

388. DALI: *Ma ảnh về một khuôn mặt và tô trái cây trên bờ biển*. Vẽ năm 1938. Hartford, Conn., Thư Viện Wadsworth

Một bức họa như thế sẽ lại khiến ta tự hỏi vì sao các nghệ sĩ thế kỷ hai mươi không bằng lòng miêu tả đơn thuần 'cái họ thấy'. Họ quá chú trọng đến nhiều vấn đề tiềm ẩn nơi yêu cầu này. Họ biết rằng nhà nghệ sĩ muốn 'miêu tả' một điều có thực (hay tưởng tượng) không khởi sự bằng cách mở mắt nhìn quanh anh ta nhưng bằng cách sử dụng màu sắc và hình thể tạo nên cái hình anh cần có. Lý do khiến ta thường quên cái sự thật đơn giản này là trong hầu hết các bức tranh ngày xưa, mỗi hình thể và màu sắc chỉ biểu thị một vật trong thiên nhiên-những nét cọ màu nâu diễn tả thân cây, những chấm xanh tả lá. Cái cách Dali để cho mỗi hình thể cùng lúc diễn tả vài thứ có thể khiến ta chú ý đến nhiều ý nghĩa khác nhau của mỗi màu sắc và hình thể - rất giống khi một lời giễu cợt thú vị làm ta chú ý đến chức năng của từ ngữ lẫn ý nghĩa của nó. Cái vỏ sò của Dali, cũng là con mắt, và cái tô đựng trái cây, cũng là vầng trán và chiếc mũi của một cô gái, có thể đưa ta về với chương đầu của quyển sách này, với thần mưa Tlaloc của

người Aztec mà diện mạo được diễn tả bằng những con rắn lục lạc (tr.29, H.29).
Vậy mà, nếu chịu khó nhìn lại ngẫu tượng cổ ấy, ta có thể nhận ra một điều chi đó rất bất ngờ - cho dù phương pháp có thể giống nhau nhưng cái tinh thần thì khác xa vời vợi! Cả hai hình ảnh có thể đến từ giấc mơ, nhưng ta cảm thấy Tlaloc là giấc mơ của cả một dân tộc, cái hình ảnh về một sức mạnh ghê gớm như ác mộng đè nặng trên định mệnh của họ; còn con chó và tô trái cây của Dali phản ánh giấc mơ khôn dò của riêng một con người mà ta không hề có lời giải đáp. Rõ ràng là không công bằng nếu chê bai nhà nghệ sĩ vì sự khác biệt này. Cả hai tác phẩm được sáng tạo trong những tình huống hoàn toàn khác nhau.
Để tạo một viên ngọc hoàn hảo, con trai cần một mẩu vật chất nào đó, một hạt cát hay một vụn đá nhỏ để chất ngọc bám quanh. Không có một cái nhân cứng như thế, viên ngọc có thể phát triển thành một khối dị hình. Để các cảm nhận của nhà nghệ sĩ về hình thể và màu sắc kết tinh thành một tác phẩm hoàn hảo, anh ta cũng cần đến một cái nhân cứng như thế - một công việc xác định để anh ta đổ hết tài năng vào đó.
Ta biết rằng ngày xưa mọi tác phẩm nghệ thuật đều có hình thù quanh một cái nhân cốt yếu như thế. Chính cộng đồng đã giao việc cho các nghệ sĩ - có thể là làm một chiếc mặt nạ tế tự hay xây dựng các đại giáo đường, vẽ những bức chân dung hay minh họa sách vở. Ta có thông cảm với những công việc này hay không, điều đó không mấy đáng kể. Không cần phải tán thành lối săn bò rừng bằng ma thuật, sự tôn vinh những cuộc chiến tranh tàn ác hay sự phô trương quyền lực và của cải mới có thể thưởng thức những tác phẩm đã từng được sáng tạo để phục vụ những mục đích ấy. Chất ngọc hoàn toàn che phủ cái lõi. Cái bí quyết của nhà nghệ sĩ là ở chỗ anh ta thực hiện tác phẩm của mình một cách tuyệt vời đến độ ta quên mất không hỏi xem tác phẩm của anh ta muốn nói điều gì, vì ta quá ngưỡng mộ cái cách anh ta tạo ra nó. Chúng ta ai cũng quen với cái lối xao lãng này trong những chuyện vặt vãnh hơn. Nếu ta bảo một cậu học trò rằng cậu ta là một nghệ sĩ về mặt khoác lác, hoặc cậu đã biến việc cúp học thành một thứ nghệ thuật, thì đích xác ta muốn nói rằng cậu bé cho thấy sự khôn khéo và óc tưởng tượng khi theo đuổi những mục tiêu bất xứng của mình đến nỗi ta buộc phải thán phục tài khéo của cậu dù không tán thành những động cơ ấy. Quá là giây phút định mệnh trong Câu truyện nghệ thuật khi người ta quá chăm chú vào cái cách các nghệ sĩ phát triển việc vẽ vời và chạm khắc thành nghệ thuật đến độ quên không giao thêm cho họ các công việc rõ ràng. Ta biết rằng bước đầu của chiều hướng này xảy ra ở thời Hellenist (các tr.73-7), bước khác ở thời Phục Hưng (tr.218). Nhưng dù điều ấy có đáng ngạc nhiên đến đâu, bước này vẫn không tước mất của các họa sĩ và điêu khắc gia cái nhân cốt yếu (tức là các công việc được giao) mà chỉ mình nó đủ để kích thích óc tương tượng của họ. Cả khi công việc trở nên hiếm hoi, vẫn còn vô số vấn đề cho nhà nghệ sĩ thi thố tài năng của mình để giai quyết nó. Khi cộng đồng không đưa ra những vấn đề này thì truyền thống sẽ cung cấp. Chính cái truyền thống làm ảnh tượng đã mang nơi mình những hạt nhân cần thiết ấy. Nếu nghệ thuật phải tái tạo thiên nhiên, thì đó là do truyền thống chứ không phải vì bắt buộc. Yêu cầu này nơi nghệ thuật kể từ Giotto (tr.150) cho tới phái Ấn Tượng (tr.411) có tầm quan trọng không phải vì-như đôi khi người ta nghĩ-cái ‘cốt yếu’ hay ‘bổn phận’ của nghệ thuật là mô phỏng thế giới thật. Tôi cũng không nghĩ rằng đòi hỏi này không thích đáng. Vì nó cung cấp đúng cái thứ vấn đề vô phương giải quyết để thách thức tài năng của nhà nghệ sĩ và khiến anh ta thực hiện điều bất khả. Vả lại, ta vẫn thường thấy mỗi cách giải quyết cho một trong các vấn đề này, dù trác tuyệt đến đâu, lại làm trỗi dậy những vấn đề mới ở đâu đó khiến các người trẻ lại có cơ hội chứng tỏ những gì họ có thể làm với màu sắc và hình thể. Vì ngay cả nhà nghệ sĩ nổi loạn chống lại truyền thống vẫn phải lệ thuộc vào nó để có những kích thích hướng dẫn các nỗ lực của anh ta.
Chính vì lý do này mà tôi cố gắng kể lại Câu Truyện Nghệ Thuật, như một quá trình liên tục thiết lập và thay đổi các truyền thống trong đó mỗi tác phẩm đều dựa vào quá khứ và hướng đến tương lai. Vì trong câu truyện này không có chi tuyệt vời hơn sự kiện là một chuỗi truyền thống sinh động vẫn còn nối kết nghệ thuật ngay đời ta với nghệ thuật thời Kim Tự Tháp. Các dị giáo thời Akhnaton (tr.41), tình trạng hỗn loạn thời Trung Cổ (các tr.113-14), cuộc khủng

hoảng nghệ thuật thời kỳ Cải Cách (tr. 288), và sự đoạn tuyệt với truyền thống thời Cách Mạng Pháp (tr.376) thảy đều đe dọa sự liên tục này. Sau cùng, nghệ thuật được coi là đã chết ở mọi quốc gia và mọi nền văn minh khi mắt xích cuối cùng đứt tung. Nhưng ở đâu đó và bằng cách nào đó tai họa sau cùng luôn bị chặn lại. Khi công việc cũ không còn, công việc mới xuất hiện cho các nghệ sĩ cái ý thức về chiều hướng và mục đích mà thiếu chúng họ không thể sáng tạo những tác phẩm lớn. Trong nghệ thuật kiến trúc, tôi tin rằng phép lạ này đã xảy ra một lần nữa. Sau những lúng túng và ngập ngừng của thế kỷ mười chín, các nhà kiến trúc hiện đại đã tìm thấy hướng đi cho mình. Họ biết điều họ muốn làm và công chúng bắt đầu chấp nhận công việc của họ như điều tất nhiên. Với hội họa và điêu khắc, cuộc khủng hoảng vẫn chưa qua khỏi vùng nguy hiểm. Bất kể một vài thử nghiệm đầy hứa hẹn, vẫn còn một sự phân cách đáng tiếc giữa cái được gọi là nghệ thuật 'thực nghiệm' hay 'vụ lợi' đang vây quanh ta trong đời thường, và thứ nghệ thuật 'tinh ròng' của các cuộc triển lãm và các phòng trưng bày mà nhiều người trong chúng ta cảm thấy khó hiểu.

'Ủng hộ nghệ thuật hiện đại' hay 'chống nó' đều là vô tâm. Chính ta chứ không phải chỉ mình các nghệ sĩ đã tạo điều kiện cho nó ra đời. Trong số những họa sĩ và điêu khắc gia hiện nay còn sống chắc chắn có những kẻ lẽ ra đã làm vinh dự cho bất kỳ thời đại nào. Nếu ta không yêu cầu họ làm bất kỳ điều chi đó đặc biệt, thì ta lấy quyền gì mà chê trách nếu tác phẩm của họ khó hiểu hay viển vông?

Đa số quần chúng có quan niệm rằng nghệ sĩ là kẻ nên cung cấp Nghệ Thuật theo kiểu thợ giày sản xuất giày. Nghĩa là họ muốn anh ta sản xuất cái thứ tranh hay tượng mà họ thấy có dán nhãn Nghệ Thuật trước đây. Có thể hiểu được cái đòi hỏi mơ hồ này, nhưng than ôi, đó là thứ công việc duy nhất mà nhà nghệ sĩ không thể thực hiện. Cái đã được làm trước đây không còn gì là khó khăn nữa. Nơi nó không còn thứ công việc có thể kích thích lòng hăng hái của nhà nghệ sĩ. Nhưng các phê bình gia và những 'kẻ có trình độ' đôi khi cũng phạm cái lỗi ngộ nhận như thế. Họ cũng bảo nghệ sĩ cung cấp Nghệ Thuật, họ cũng hay coi tranh tượng là những mẫu trưng bày tương lai trong các bảo tàng viện. Thứ công việc duy nhất họ đặt ra cho nhà nghệ sĩ là làm 'một cái gì đó mới mẻ' - nếu họ có thể, mỗi tác phẩm sẽ trình bày một phong cách mới, một thuyết mới. Khi thiếu những công việc cụ thể hơn, ngay những nghệ sĩ hiện đại tài năng nhất đôi khi cũng đồng ý với những đòi hỏi này. Các giải pháp họ sử dụng để bảo toàn tính cá biệt đôi khi rất thông minh và tuyệt vời không thể coi thường, nhưng về lâu dài chắc chắn đó không phải là thứ công việc đáng theo đuổi. Tôi tin rằng đó là lý do tại sao các nghệ sĩ hiện đại rất thường thay đổi theo đủ thứ lý thuyết cả mới lẫn cũ về bản tính của nghệ thuật. Nhưng có lẽ nói rằng 'nghệ thuật là biểu hiện' hay 'nghệ thuật là kiến tạo' thì cũng chẳng có gì đúng hơn khi nói 'nghệ thuật là mô phỏng thiên nhiên'. Bất kỳ lý thuyết nào như thế, dù là lý thuyết mơ hồ nhất, cũng có thể chứa cái phần sự thật đóng góp vào cho vẻ đẹp của viên ngọc.

Ở đây, sau cùng chúng ta lại trở về điểm xuất phát. Thật sự không hề có cái gọi là Nghệ Thuật. Chỉ có nghệ sĩ - đàn ông và đàn bà, những kẻ may mắn có biệt tài cân chỉnh các hình thể và màu sắc cho tới khi chúng 'đạt', và đặc biệt hơn, những kẻ có tính cầu toàn không bao giờ hài lòng với những giải pháp nửa vời nhưng sẵn lòng từ bỏ mọi kết quả dễ dãi, mọi thành công bề ngoài để chịu nhọc nhằn và thống khổ vì những tác phẩm thật sự. Chúng ta tin rằng nghệ sĩ lúc nào cũng có. Nhưng có nghệ thuật hay không lại tùy thuộc rất nhiều vào chúng ta, công chúng của nghệ sĩ. Ta có thể quyết định vấn đề này bằng sự lãnh đạm hay nhiệt tình, thành kiến hay hiểu biết của mình. Chính chúng ta phải chăm sóc để sợi chỉ truyền thống không đứt và để vẫn còn cơ hội cho nhà nghệ sĩ đóng góp thêm vào chuỗi ngọc trai quý báu, món nữ trang ta thừa hưởng từ quá khứ.

389. *Họa sĩ và người mẫu*. Minh họa của PICASSO cho tác phẩm Le Chef-d'oeuvre inconnu của Balzac, do nhà Vollard ở Parts xuất bản năm 1931

28. Câu truyện không đoạn kết
Chiến thắng của chủ nghĩa Hiện Đại

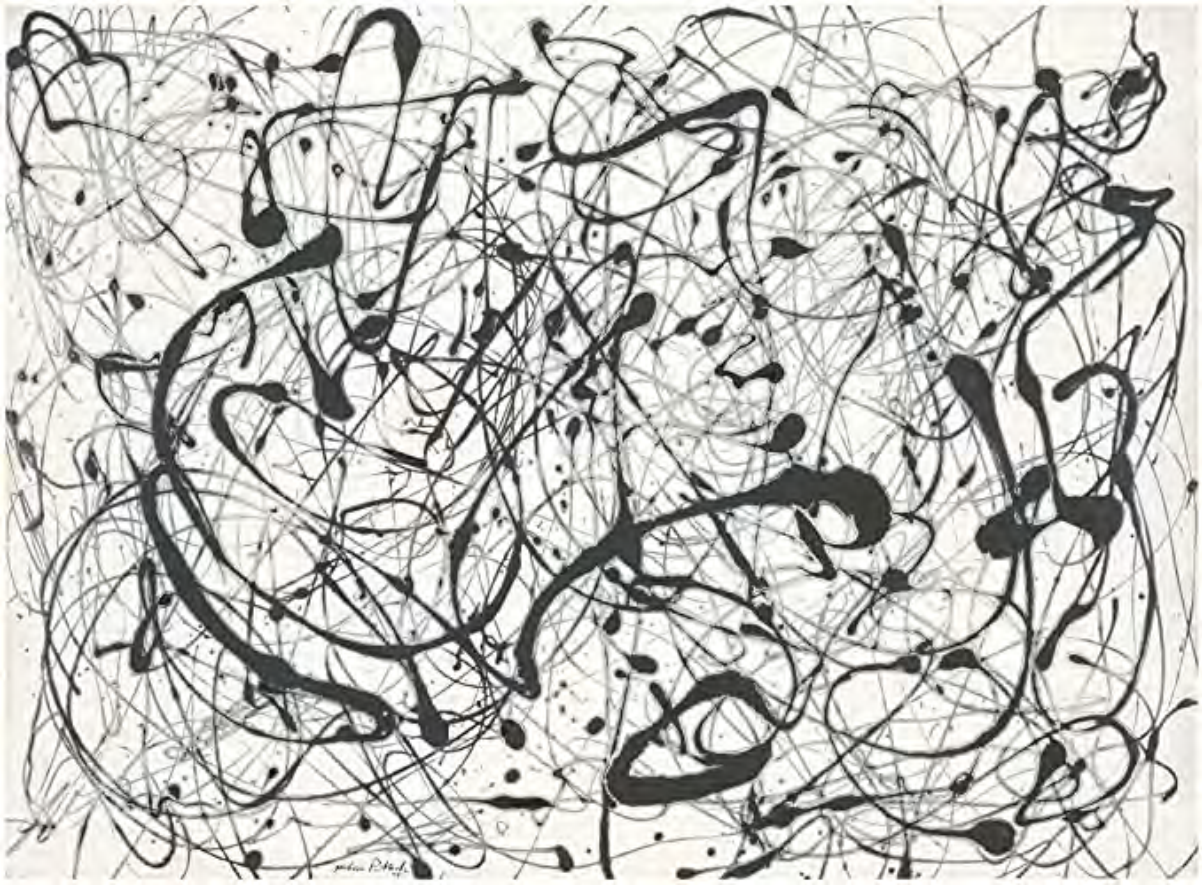
Liệu có thể viết lịch sử nghệ thuật 'cho tới ngày nay' như viết về lịch sử ngành hàng không? Nhiều phê bình gia và giảng viên hy vọng thế. Tôi thì không chắc lắm. Quả thật, ta có thể ghi nhận và bàn luận về những phong cách mới nhất, những khuôn mặt tình cờ lộ diện dưới ánh đèn sân khấu khi lịch sử được viết. Nhưng phải là tiên tri mới có thể báo trước rồi đây những nghệ sĩ này có thực sự 'làm nên lịch sử', và nói chung thì các phê bình gia thường lại là những tiên tri dở ẹc. Thử tưởng tượng một nhà phê bình nhiệt thành và khoáng đạt ở năm 1890 cố gắng 'cập nhật hóa' lịch sử nghệ thuật. Với thiện chí chân thành nhất trên đời ông cũng không thể biết rằng ba nhân vật đang làm nên lịch sử lúc ấy là Van Gogh, Cézanne và Gauguin; kẻ thứ nhất là một người Hà Lan trung lưu điên dại làm việc ở tận miền nam nước Pháp, người thứ hai là một quý ông về hưu sống độc lập và từ lâu không còn gửi tranh đi triển lãm, và thứ ba là một nhà buôn chứng khoán đến với hội họa cách muộn màng và đã sớm bỏ đi tới các vùng đảo Thái Bình Dương. Đừng vội hỏi nhà phê bình có hoan nghênh các tác phẩm của họ hay không. Trước hết hãy hỏi liệu ông ta có biết chút gì về họ?

Một sử gia sống đủ lâu để nếm trải những điều xảy ra khi hiện tại trở thành quá khứ hẳn có một câu truyện để kể với ta về đại cuộc thay đổi khi khoảng cách ngày càng xa. Chương cuối của 'Câu truyện nghệ thuật' rơi đúng vào trường hợp này. Ở thời điểm tôi viết về chủ nghĩa Siêu Thực, tôi không hề biết gì về một người tị nạn đứng tuổi, mà sự nghiệp rồi đây sẽ ảnh hưởng nhiều hơn đến các thời kỳ sau đó. Tôi muốn nói đến Kurt Schwitters (1887-1948), lúc ấy sống ở vùng Lake District nước Anh, kẻ mà tôi coi là một trong những con người kỳ quặc đáng yêu đầu thập niên 1920. Schwitters dùng những chiếc vé xe buýt bỏ đi, những mảnh cắt từ báo chí, giỏ rách và những thứ đầu thừa đuôi thẹo khác, và dán chúng lại với nhau để làm thành những bó hoa thú vị và tinh tế (H.390). Khi từ chối sử dụng sơn và vải thông thường, thái độ của ông làm ta nghĩ đến một trào lưu cực đoan đã ra đời ở Zürich suốt thời Đệ Nhất Thế Chiến. Có lẽ tôi đã bàn đến nhóm 'Dada' này trong chương vừa qua ở phần nói về chủ nghĩa Nguyên Sơ, khi tôi trưng dẫn lá thư của Gauguin (tr.468) cho biết ông thấy mình phải quay lại, lùi xa hơn những con ngựa của đền Parthenon cho tới khi gặp con ngựa đu thời thơ ấu; và những tiếng bi bô Da-da như trẻ con có thể dùng để gọi tên một thứ đồ chơi như thế. Chắc chắn ước ao của các họa sĩ này là nên giống như trẻ thơ và trêu chọc vẻ trang trọng đường bệ của Nghệ Thuật với chữ N viết hoa. Có thể hiểu được những tình cảm này, nhưng dường như luôn có chút gì đó không phù hợp khi tôi phải ghi nhận, phân tích và giảng giải những thái độ 'phản nghệ thuật' như thế với sự trịnh trọng, chứ chưa nói đến sự oai vệ, mà chúng chủ tâm chế nhạo và triệt bỏ. Nhưng dù có thế, 'phản nghệ thuật' vẫn có vẻ quyến rũ không thể chống cưỡng đối với nhiều học viên mỹ thuật trẻ, và vào thập niên 1960 các nhà phê bình lại nói về trào lưu 'tân Dada'. Tuy nhiên, rõ ràng điều quan trọng không phải là tên gọi mà là sự nhậy bén và tài năng đã ráp nối và kết hợp những thứ bỏ đi này.

390. KURT SCHWITTERS: *Mực vô hình*. Tranh dán, 1970. Di sản của nhà nghệ sĩ

Tôi đã biện luận (tr.472) rằng ta nói tới nghệ thuật mỗi khi có gì đó được làm một cách tuyệt vời đến độ ta quên mất mục đích của tác phẩm đó, chỉ vì ta ngưỡng mộ cái cách người ta thực hiện nó. Tôi đã đề xuất rằng hiện tượng này xảy ra cho hội họa ở một mức độ ngày càng gia tăng. Các phát triển sau Đệ Nhị Thế Chiến đã hỗ trợ ý kiến của tôi. Nếu hội họa chỉ là quét màu lên mặt vải, thì bạn có các nhà sành điệu, những kẻ ngưỡng mộ cách thực hiện điều này đến độ loại bỏ mọi thứ khác. Ngay trong quá khứ, cách xử lý màu của một họa sĩ, sức mạnh hay sự tinh tế trong những nét cọ của anh ta, thảy đều được tưởng thưởng. Hãy trở lại tr.255, H.210 để ngưỡng mộ cách xử lý màu của Titian khi ông diễn tả cái cổ áo xếp, và tr.315, H.258 để thưởng thức nét cọ vững chãi của Rubens nơi hàm râu của vị thần điền dã. Hoặc hãy nhìn lại tài năng bậc thầy của họa sĩ Trung quốc Cao Khải Công (tr.110. H.99) mà nhờ nó ông đưa các

nét cọ lên mặt vải với các sắc độ tinh tế nhất nhưng không hề cho thấy sự hỗn loạn. Đặc biệt ở Trung Quốc, tài dùng cọ được bàn cãi nhiều nhất và đánh giá cao nhất. Ta còn nhớ tham vọng của các bậc thầy Trung Quốc là thủ đắc cái kỹ năng dùng bút vẽ và mực nhuần nhuyễn như thế để có thể vẽ điều họ thấy ngay khi niềm hứng khởi vẫn còn tươi mới, y như một thi sĩ hối hả ghi lại một vần thơ. Với người Trung Quốc, viết và vẽ thật sự có nhiều điểm chung. Ta nói về 'thư pháp', một nghệ thuật của Trung Quốc, nhưng thật ra người Trung Quốc không ngưỡng mộ vẻ đẹp trang trọng của các ký tự cho bằng cái tài năng và một giây phút hồn hứng đã tạo nên thần thái của từng nét bút.



391. JACKSON POLLOCK: *Số 14*, 1948. West Port, Conn., Miss Katharine Ordway

Thế nên dường như đây là một lãnh vực hội họa vẫn chưa được biết đến - cách sử dụng màu bất kể các động cơ hay mục đích bên trong. Tại Pháp, sự tập trung vào các điểm hay vệt màu mà bút vẽ để lại được gọi là kỹ thuật tạt màu hay nhỏ giọt màu *(tachism,* do từ *tache,* tiếng Pháp nghĩa là *vệt).* Hầu như chính họa sĩ người Mỹ Jackson Pollock (1912-56) đã khiến người ta chú ý đến những cách vẽ mới mẻ của ông. Pollock say mê chủ nghĩa Siêu Thực, nhưng ông dần dần loại bỏ những hình ảnh siêu nhiên đã ám ảnh các bức tranh của ông khi thực tập nghệ thuật trừu tượng. Không còn kiên nhẫn với những phương pháp thông thường, ông trải vải vẽ trên mặt đất và nhỏ giọt, đổ hoặc vẩy sơn lên đó để tạo những hình thể bất ngờ (H.391). Dường như ông có biết rằng các họa sĩ Trung Quốc đã sử dụng những phương pháp không chính thống như thế, và người Da Đỏ Châu Mỹ vẽ hình trên cát để làm ma thuật. Kết quả là mớ hỗn độn các đường nét kia đã thỏa mãn hai tiêu chuẩn đối đầu nhau của nghệ thuật thế kỳ hai mươi: cái ao ước có được vẻ đơn sơ và tự nhiên như trẻ thơ khiến ta nhớ lại những nét nguệch ngoạc non nớt thậm chí ở giai đoạn trước khi trẻ con bắt đầu biết vẽ hình và, ở phía đối nghịch, mối quan tâm dành cho vấn đề 'hội họa thuần túy'. Thế nên Pollock được xưng tụng là một trong những người đã khai sáng cái phong cách mới có tên là 'hội họa Hoạt Động' hay chủ nghĩa Biểu Hiện

Trừu Tượng (Abstract Expressionism). Không phải mọi người theo Pollock đều sử dụng các phương pháp cực đoan của ông, nhưng tất cả đều tin vào cái nhu cầu phải đầu hàng động lực tự phát. Như thư pháp Trung Quốc, các bức tranh này phải được thực hiện nhanh chóng. Chúng không nên được suy tính trước mà phải như một sự bộc phát tự nhiên. Rõ ràng là khi cổ võ cho phương pháp này, nghệ sĩ và các nhà phê bình đã chịu ảnh hưởng không những của nghệ thuật Trung Quốc mà còn của cả chủ nghĩa thần bí Viễn Đông, đặc biệt dưới cái hình thức đã trở thành thời trang ở Phương Tây mà ta gọi là Thiền (Zen Buddhism). Về mặt này, trào lưu mới cũng tiếp tục truyền thông trước đó của nghệ thuật thế kỷ hai mươi. Ta còn nhớ rằng Kandinsky, Klee và Mondrian là những nhà thần bí, những kẻ muốn xuyên thủng bức màn vẻ ngoài để đạt thầu một sự thật cao vời hơn (các tr.451, 461, 464), và chủ nghĩa Siêu Thực o bế 'sự điên dại thần thánh' (tr.471). Một phần giáo điều của Thiền phái (dầu không là phần quan trọng nhất) là những ai không thoát ra khỏi những thói quen tư duy thuần lý sẽ không thể giác ngộ.

392. FRANZ KLINE: *Các dạng trắng*. 1955. New York, Bảo Tàng Nghệ Thuật Hiện Đại

393. PIERRE SOULAGES: *Ngày 3 tháng Tư 1954*. Buffalo, N.Y., Phong Trưng Bày Nghệ Thuật Albright-Knox

Trong chương vừa rồi tôi có lập luận rằng để thưởng thức tác phẩm của một nghệ sĩ, ta không buộc phải chấp nhận các lý thuyết của anh ta. Nếu đủ kiên nhẫn và quan tâm để quan sát nhiều bức tranh thuộc loại này, nhất định rồi ta sẽ thích vài bức nào đó hơn những bức khác và sẽ dần dần tán thưởng những vấn đề mà các họa sĩ này theo đuổi. Thậm chí so sánh một bức tranh vẽ bởi họa sĩ người Mỹ Franz Kline (1910-62) với bức vẽ bởi họa sĩ *nhỏ giọt* người Pháp Pierre Soulages (sinh năm 1919) cũng không phải là không hữu ích (các H.392, 393). Quả là đặc biệt khi Kline gọi tên bức họa của ông là 'Những dạng màu trắng'. Hiển nhiên ông muốn ta chú ý đến cả các đường nét lẫn mặt vải bố mà các đường nét này bằng cách nào đó đã biến đổi. Bởi dù các đường nét này thật đơn giản, chúng vẫn cho một ấn tượng nào đó về một bố cục không gian, như thể nửa dưới bức tranh đang lùi về phía trung tâm. Dầu vậy đối với tôi bức vẽ của Soulages có vẻ thú vị hơn. Sắc độ đậm nhạt nơi các nét cọ mạnh mẽ của ông cùng cho cái ấn tượng ba chiều, nhưng đồng thời phẩm chất của lớp sơn như cũng đẹp hơn - dù những khác biệt này khó mà thấy được nơi ảnh minh họa. Và có thể ngay cả tính đề kháng này đối với các phiên bản ảnh chụp đúng là thứ hấp dẫn một vài họa sĩ đương đại. Họ muốn cảm thấy rằng tác phẩm của họ, sản phẩm từ đôi tay của họ, thật sự sẽ mãi là duy nhất trong một thế giới có quá

nhiều thứ sản xuất bằng máy móc và được tiêu chuẩn hóa. Vài kẻ sử dụng những phông vẽ khổng lồ mà chỉ nguyên kích thước cũng đã đủ tạo một chấn động, và kích thước ấy cũng sẽ mất đi giá trị của nó nơi một anh minh họa. Tuy nhiên, nhiều họa sĩ lại say mê cái mà họ gọi là 'bề mặt', cái cảm giác về một vật thể, sự mịn màng hay xù xì của nó, độ trong suốt hay đậm đặc của nó. Do đó họ loại bỏ thứ sơn thông thường để dùng những chất liệu khác như bùn, mạt cưa hay cát.

394. ZOLTAN KEMENY: *Biến động*. 12959. Milan, Loenin Collection

Đây là một trong các nguyên do làm sống lại mối quan tâm dành cho những bức tranh dán của Schwitter và các nghệ sĩ khác thuộc trường phái Dada. Vẻ thô sơ của vải bố, độ trơn láng của nhựa tổng hợp, bề mặt xù xì của sắt rỉ. Tất cả đều có thể được khai thác theo những cách mới. Những sản phẩm này đứng ở đâu đó giữa hội họa và điêu khắc. Thế nên nghệ sĩ người Hungary Zoltan Kemeny (1970-65), sống ở Thụy Sĩ, đã sáng tạo các tác phẩm trừu tượng của ông từ kim loại (H.394). Khi làm ta để ý đến những vẻ đa dạng và bất ngờ mà các vùng ven đô cống

hiến cho thị giác và xúc giác của ta, các tác phẩm loại này khẳng định đã làm cho ta điều mà hội họa phong cảnh làm cho những kẻ sành điệu thế kỷ mười tám bằng cách chuẩn bị cho họ khám phá ra những vẻ đẹp 'như tranh' của thiên nhiên không giả tạo (tr.309).
Tuy nhiên, tôi tin là không độc giả nào lại nghĩ rằng những ví dụ ít ỏi này đã làm cạn kiệt những khả năng và biến thái có thể gặp thấy nơi mọi bộ sưu tập nghệ thuật gần đây. Chẳng hạn có những họa sĩ đặc biệt quan tâm đến hiệu ứng thị giác của các hình thể và màu sắc, cái cách làm cho chúng tương tác trên mặt vải để tạo một ánh chói chan hay chập chờn-một trào lưu được đặt tên là 'nghệ thuật Thị giác' (Op Art). Nhưng sẽ là sai lạc nếu trình bày nghệ thuật đương đại như thể nó hoàn toàn bị khống chế bởi sơn, bề mặt và hình thể mà thôi. Quả thật là để được thế hệ đi sau kính phục, một nghệ sĩ phải xử lý thành thạo các phương tiện này với phong cách thú vị và riêng biệt. Nhưng vài họa sĩ từng được chú ý nhiều nhất trong thời hậu chiến thỉnh thoảng lại từ cuộc thám hiểm nghệ thuật Trừu Tượng quay về với việc làm ảnh tượng. Tôi đang đặc biệt nghĩ đến một kiều dân người Nga, Nicolas de Staël (1914- 55). Những nét cọ đơn giản nhưng tinh tế của ông thường tạo thành những khơi gợi đầy thuyết phục về phong cảnh cho ta cái cảm giác về ánh sáng và khoảng cách mà không làm ta quên đi phẩm chất của lớp sơn (H. 395). Chúng tiếp tục những cuộc thám hiểm lãnh vực làm ảnh tượng được bàn tới ở chương vừa rồi (các tr. 445-6).

395. NICOLAS DE STAËL: Agrigento. *1953. Zürich Kunsthaus*

Các họa sĩ khác của thời hậu chiến này bị thu hút bởi một hình ảnh luôn độc chiếm tâm trí họ. Nhà điêu khắc người Italia Marino Marini (1901- 80) nổi tiếng nhờ các biến thái của một chủ đề đã in đậm nét trong tâm tưởng của ông suốt thời chiến - cảnh những nông dân thấp lùn người Italia chạy thoát khỏi làng mạc trên những con ngựa cày trong những cuộc không kích (H.396). Chính sự tương phản giữa những sinh vật lo âu này và cái hình ảnh truyền thống về những tay kỵ mã hào hùng như bức tượng Colleoni của Verrocchio (tr.221, H.188) đã đem lại cho các tác phẩm này cái khả năng khơi gợi lòng thương cảm đặc biệt.
Ngay một vài ví dụ ở đây có thể cũng giúp giải thích vì sao ngày nay viết lịch sử nghệ thuật 'cho tới hiện tại' là điều khó khăn hơn bao giờ hết. Nếu có gì đánh dấu thế kỷ hai mươi này thì đó chính là sự tự do thử nghiệm mọi thứ ý tưởng và phương tiện. Ngay trong chương vừa qua ta đã thấy rằng ba trào lưu Biểu Hiện, Lập Thể và Ban Sơ không gọn gàng nối tiếp nhau theo thời gian, nhưng phải hơn chúng trình bày ba khả năng, vốn thường tương tác và chồng chéo lên nhau trong tâm trí nhà nghệ sĩ. Có thể phần nào chính cái thị ảo giác, do những khoảng cách xa hơn, đã làm ta tin rằng những thế kỷ trước đây nắm vững một chuỗi liền lạc các phong cách. Sau cùng ta đã thấy, trong suốt quyển sách này, ngay cả nghệ thuật Gothic và Phục Hưng cùng không theo sát nhau như các hàng quân trong cuộc rước. Hẳn có những lúc không ai biết trào lưu nào trong hai đang dẫn đầu. Nhưng đây lại chính là điều mà một độc giả nóng nảy luôn

chờ đợi nơi các sử gia và phê bình gia đương đại. Anh ta muốn biết về ‘chủ nghĩa’ mới nhất. Ví dụ như cái trào lưu gọi là ‘nghệ thuật Đại Chúng’ (Pop Art). Các ý tưởng đàng sau nó thật dễ hiểu. Tôi muốn ám chỉ những điều ấy khi nói về ‘sự chia rẽ buồn bã giữa cái gọi là nghệ thuật “thực dụng” hay “thương mại”, tràn ngập quanh ta trong đời thường, và thứ nghệ thuật “tinh ròng” của những cuộc triển lãm và các phòng trưng bày mà nhiều kẻ trong chúng ta thấy khó hiểu’ (tr.474). Không có gì lạ khi vết nứt này đem lại một thách thức cho các học viên mỹ thuật, những người coi là chuyện dĩ nhiên nếu luôn phải đứng về phía những thứ bị các kẻ ‘có óc thẩm mỹ’ khinh thường. Mọi hình thức phản nghệ thuật khác lúc này đã trở thành mối quan tâm của những người có văn hóa. Chúng chia sẻ với cái ý tưởng đáng ghét của Nghệ Thuật tính độc quyền và những cao vọng thần bí của nó. Tại sao trong âm nhạc lại không thế? Có một thứ âm nhạc mới đã chinh phục các đám đông và đưa đẩy nhiệt tình của họ tới mức thác loạn. Đó là nhạc Phổ Thông (Pop Music). Phải chăng ta đã không thể có được Nghệ Thuật Đại Chúng nếu chỉ dùng những hình ảnh quen thuộc với mọi người lấy từ truyện tranh hay thuật quảng cáo?

Công việc của một sử gia là giải thích các biến cố xảy ra. Công việc của nhà phê bình là bình phẩm những điều xảy ra. Một trong những khó khăn nghiêm trọng nhất khi cố viết sử hiện đại là hai nhiệm vụ này hay lẫn lộn vào nhau. May thay tôi đã nói trước trong phần Lời tựa rằng tôi có ý định ‘cắt ra bất kỳ thứ gì có thể gây hứng thú như một mẫu sở thích hay thời trang’. Tôi chưa nhìn thấy kết quả của những thử nghiệm này mà tôi sẽ không coi là sự xuống cấp theo nguyên tắc ấy. Tuy nhiên, độc giả sẽ không thấy khó quyết định, vì những cuộc triển lãm của các trào lưu mới nhất này hiện nay được tổ chức ở nhiều nơi. Điều này cũng là một sự tiến bộ mới mẻ và rất được hoan nghênh.

396. MARINO: *Kỵ mã. 1947.* London, Tate Gallery

Cuộc cách mạng thành công nhất trong nghệ thuật đã bắt đầu trước Đệ Nhất Thế Chiến. Những ai trong chúng ta từng biết, một vài nhà quán quân đầu tiên của các trào lưu này và sự can trường của họ, cả nỗi cay đắng của họ khi chống chịu giới báo chí thù nghịch và công chúng giễu cợt, khó lòng có thể tin cậy vào mắt mình khi dự các cuộc triển lãm của những kẻ phiến loạn một thời, nay được tổ chức với sự hỗ trợ chính thức và bị bao vây bởi các đám đông hăm hở tìm hiểu và tiếp nhận những lối diễn tả mới. Đây là một mảng lịch sử tôi đã trải qua, và về mặt nào đó quyển sách của tôi chứng nhận sự thay đổi này. Thoạt đầu khi tôi phác họa và viết phần Dẫn Nhập và chương Nghệ Thuật Thực Nghiệm, tôi coi là điều tất nhiên khi bổn phận của nhà phê bình và sử gia là giải thích và và bênh vực cho mọi thử nghiêm nghệ thuật bất kể thái độ bình phẩm thù nghịch. Ngày nay chừng như vấn đề lại là sự và chạm đã không còn và hầu như mọi thử nghiệm đều được báo chí và công chúng chấp nhận. Nếu ngày nay có ai cần một nhà quán quân, thì hãy chọn nghệ sĩ nào né tránh những hành vi nổi loạn. Tôi tin rằng

chính biến đổi ngoạn mục này, chứ không phải bất kỳ trào lưu mới mẻ nào, đã cho thấy biến cố quan trọng nhất trong lịch sử nghệ thuật mà tôi đã chứng kiến từ khi cuốn sách này được xuất bản lần đầu năm 1950. Các nhà quan sát từ những hướng rất khác nhau đã bình luận về sự đổi chiều bất ngờ này.

Đây là bài viết của giáo sư Quentin Bell về *Mỹ Thuật* trong tác phẩm *Cuộc khủng hoảng của ngành Cổ điển học* xuất bản năm 1964:

> *Vào năm 1914, khi được gọi bừa là kẻ theo chủ nghĩa lập thể (cubist), vị lai (futurist) hay cách tân (modernist), nhà nghệ sĩ thuộc phái Hậu-Ấn Tượng bị coi là kẻ quái dị hay một gã lừa bịp. Các họa sĩ và điêu khắc gia được công chúng biết và ngưỡng mộ lúc ấy hết sức chống đối những cải cách cấp tiến. Tiền bạc, danh vọng, và sự bảo trợ thảy đều ở phía họ. Ngày nay, có thể nói tình huống lại đảo ngược. Các tổ chức công cộng như Hội Đồng Mỹ Thuật. Hội Đồng Anh Quốc, Đài truyền thanh truyền hình, các doanh nghiệp lớn, báo giới, các giáo hội, ngành điện ảnh, và những nhà quảng cáo thảy đều đứng về phía cái được gọi trật tên là nghệ thuật không nhượng bộ... công chúng có thể chấp nhận mọi thứ, hay ít nhất một phần công chúng rất lớn và rất thế lực có thể làm thế... không một dạng tranh ảnh kỳ quặc nào còn có thể chọc tức hay thậm chí làm cho các nhà phê bình ngạc nhiên....*

Và đây là nhà quán quân rất thế lực của hội họa Hoa Kỳ đương đại, Ông Harold Rosenberg, người đã tạo ra từ 'hội họa hoạt động', bình luận về cái quang cảnh ở bên kia Đại Tây Dương. Trong một bài báo trên tờ *New Yorker* ngày 6 tháng Tư 1963, ông suy nghĩ về sự khác biệt giữa cái phản ứng của công chúng đối với cuộc triển lãm đầu tiên của nghệ thuật Tiên Phong ở New York vào năm 1913, và phản ứng của một thứ công chúng mới mà ông gọi là 'Khán giả tiên phong':

> *Khán giả tiên phong mở lòng cho mọi thứ. Các đại biểu nhiệt tình của họ - các nhà bảo quản và giám đốc viện bảo tàng, giảng viên nghệ thuật, thương nhân - hối hả tổ chức triển lãm và đưa ra các nhãn hiệu giải thích khi sơn còn chưa khô trên mặt vải hay nhựa chưa hóa cứng. Giới phê bình sát cánh sục sạo các phòng tranh như những tay trinh sát, sẵn sàng nhận diện nghệ thuật tương lai và đi đầu trong việc tạo dựng các tên tuổi. Các sử gia nghệ thuật đứng đó sẵn sàng với máy ảnh và sổ tay để đảm bảo cho mọi chi tiết mới mẻ được ghi chép an toàn. Truyền thống của những cái mới đã khiến tất cả các truyền thống khác ra tầm thường vặt vãnh....*

Ông Rosenberg có thể đã rất đúng khi ám chỉ rằng các sử gia nghệ thuật đã góp phần vào thay đổi này. Thật sự tôi nghĩ rằng bất kỳ tác giả nào đang viết lịch sử nghệ thuật, nhất là nghệ thuật đương đại, đều có bổn phận phải chú ý đến hiệu quả không lường trước này nơi hoạt động của mình. Trong phần Dẫn Nhập (tr.18) tôi có nói về cái nguy cơ của một cuốn sách loại này, cái cám dỗ dấn mình vào thứ bàn luận cao siêu về nghệ thuật. Nhưng mối nguy này là vụn vặt so với cái ấn tượng sai lạc mà một cái nhìn toàn cảnh như thế có thể đem lại, cái ấn tượng rằng điều duy nhất đáng kể trong nghệ thuật là sự thay đổi và tính mới lạ.

Chính mối quan tâm dành cho sự thay đổi đã đẩy nhanh sự đổi thay tới mức chóng mặt. Dĩ nhiên là bất công nếu trút mọi hậu quả đáng tiếc-và cả mọi kết quả đáng ao ước-lên đầu lịch sử nghệ thuật, về mặt nào đó, mối quan tâm mới mẻ trong lịch sử nghệ thuật tự nó là kết quả của rất nhiều yếu tố đã làm thay đổi tư thế của nghệ thuật và nghệ sĩ trong xã hội của ta. Để kết luận tôi muốn liệt kê một vài yếu tố này.

1. Yếu tố thứ nhất rõ ràng liên can đến kinh nghiệm của mọi người về tiến bộ và thay đổi. Nó khiến ta coi lịch sử nhân loại là một chuỗi liên tục các thời kỳ lên tới thời của ta và tiến về tương lai. Ta biết về Thời Đồ Đá và Thời Đồ Sắt, Thời Phong Kiến và cuộc Cách Mạng Công Nghiệp. Quan niệm của ta về quá trình này có thể hết còn lạc quan. Có thể ta biết về những cái mất và những cái được nơi các biến đổi liên tục này, những thứ đã đưa chúng ta vào Kỷ Nguyên Không Gian. Nhưng kể từ thế kỷ mười chín trở đi đã bắt rễ sâu niềm xác tín rằng cuộc diễu hành này của các Thời Đại là bất khả chống cưỡng. Ta cảm thấy rằng nghệ thuật, cũng như kinh tế hay văn chương, bị tiến trình một chiều này cuốn đi. Thật ra nghệ thuật được coi là

‘cách biểu lộ’ chính của thời đại. Đặc biệt ở đây sự phát triển của lịch sử nghệ thuật (và ngay một quyển sách như thế này) góp phần truyền bá niềm tin này. Khi giở lại các trang của nó, chúng ta há chẳng cảm thấy rằng một ngôi đền Hy Lạp, một hí viện La Mã, một đại giáo đường Gothic hay một tòa nhà chọc trời hiện đại ‘biểu lộ’ một trạng thái tinh thần khác biệt và tượng trưng cho một kiểu xã hội khác biệt? Có một sự thật nào đó nơi xác tín này, nếu nó chỉ muốn nói rằng người Hy Lạp có lẽ đã không thể xây được Trung Tâm Rockefeller và có lẽ đã không muốn xây Nhà Thờ Đức Bà Paris. Nhưng thường thì nó muốn ám chỉ rằng cái điều kiện của Thời Đại của họ, hay cái gọi là tinh thần của thời đại ấy, nhất định phải thăng hoa nơi đền Parthenon, rằng Thời Phong Kiến không thể không xây các đại giáo đường và rằng định mệnh của ta là dựng các nhà chọc trời. Theo quan điểm này, mà tôi không tán thành, dĩ nhiên sẽ là nông cạn hay ngu ngốc khi phản đối nghệ thuật của thời đại mình. Do đó chỉ cần dán nhãn ‘đương đại’ cho một phong cách hay thử nghiệm là đủ để nhà phê bình cam thấy có nghĩa vụ phải hiểu biết và khuếch trương nó. Chính cái triết lý này về sự thay đổi đã làm các bình luận gia hết can đảm phê phán và chỉ còn là những nhà ký sự. Họ biện hộ cho sự đổi thái độ nay bằng cách chỉ ra các thất bại tai tiếng của giới phê bình trước đó đã không nhìn biết và chấp nhận sự ra đời của các phong cách mới. Đặc biệt sự tiếp đón thù nghịch ban đầu dành cho các họa sĩ Ấn Tượng (các tr.411-12), những kẻ sau này vươn tới danh vọng dường ấy và đòi những giá tiền cao đến vậy, đã dần tới sự nhát đảm này. Đã mau chóng lan tràn cái truyền tụng rằng mọi nghệ sĩ lớn luôn bị phản đối và chế diễu, nên công chúng ngày nay có cái nỗ lực đáng khen là không còn phản đối hay chê bai bất cứ điều gì. Cái ý tưởng nghệ sĩ là hàng ngũ tiên phong của tương lai và chính ta chứ không phải họ sẽ ra kỳ cục nếu ta không biết tán thưởng họ, đã khống chế ít là một thiểu số đáng kể.

2. Yếu tố thứ hai đóng góp vào tình huống này cũng liên quan tới sự phát triển của khoa học và công nghệ. Ai cũng biết rằng các ý tưởng của khoa học hiện đại thường có vẻ hết sức sâu xa và khó hiểu nhưng chúng vẫn chứng tỏ được giá trị của mình. Cái ví dụ nổi tiếng nhất, mà hầu như bây giờ ai cũng biết, dĩ nhiên là thuyết tương đối của Einstein, học thuyết như mâu thuẫn với mọi quan niệm thông thường về thời gian và không gian, nhưng đã dẫn tới sự thăng bằng giữa khối lượng và năng lượng mà kết quả là bom nguyên tử. Cả nghệ sĩ lẫn giới phê bình đều có ấn tượng vô cùng sâu sắc về khả năng và uy tín của khoa học và rút ra từ nó không những niềm xác tín lành mạnh vào các thử nghiệm mà cả lòng tin không lành mạnh vào bất cứ thứ gì có vẻ khó hiểu. Nhưng, than ôi, khoa học khác với nghệ thuật vì các khoa học gia có thể tách cái khó hiểu ra khỏi cái phi lý bằng những phương pháp hợp lý. Nhà phê bình nghệ thuật không hề có phương tiện minh bạch như thế. Đã vậy anh ta lại cảm thấy rằng không còn có đủ thời gian để xét xem một thứ nghiệm mới có ý nghĩa hay không. Nếu làm vậy, anh ta có thể tụt hậu. Điều này có thể đã không quan trọng đến thế đối với các nhà phê bình thời trước, hầu như ai cũng nghĩ rằng những kẻ bám víu vào những niềm tin lỗi thời và từ chối thay đổi sẽ thất bại. Trong kinh tế học, ta luôn được bảo rằng hoặc là thích nghi hoặc là chết. Ta phải mở rộng tâm hồn và dành một cơ hội cho những phương pháp mới đã được đề xuất. Không kỹ nghệ gia nào có thể liều mạng vì chủ nghĩa bảo thủ. Không những anh ta phải sánh bước cùng thời gian, mà còn phải để cho người ta thấy mình đang làm thế, và cách duy nhất đảm bảo điều này là trang hoàng phòng họp của anh ta bằng những tác phẩm hợp thời trang, càng nhiều tính cách mạng càng tốt.

3. Yếu tố thứ ba trong hoàn cảnh hiện nay thoạt tiên dường như mâu thuẫn với những gì đi trước nó. Vì nghệ thuật không chỉ muốn nhịp bước cùng khoa học và công nghệ, nó còn muốn giúp ta thoát khỏi những con quái vật ấy. Chính vì lý do này mà, như ta đã thấy, các nghệ sĩ đã phải xa lánh những gì là hợp lý và máy móc và rất nhiều người trong bọn họ ôm ấp một niềm tin huyền bí nào đó vốn luôn nhấn mạnh vào tính tự phát và cá tính. Thật dễ hiểu người ta cảm thấy bị đe dọa ra sao vì sự cơ giới hóa và tự động hóa, vì tính tổ chức cao độ và sự tiêu chuẩn hóa, và những tuân thủ buồn tẻ mà chúng đòi hỏi. Nghệ thuật dường như là nơi ẩn náu duy nhất, nơi mà tính thất thường và thói kỳ quặc riêng tư vẫn còn được chấp nhận và thậm chí bảo

vệ. Từ thế kỷ mười chín, nhiều nghệ sĩ tuyên bố rằng mình chiến đấu cho chính nghĩa khi chống lại những quán lệ hổ lốn bằng cách chọc phá giới trung lưu (các tr.403-4). Than ôi, giới trung lưu trong lúc ấy lại thấy rất vui khi bị chọc phá. Phải chăng ta không cảm thấy một thứ vui thích nào đó khi nhìn những kẻ không muốn lớn lên và vẫn tìm ra một chỗ ẩn núp trong thế giới hiện thời? Và thế là cái thế giới của hiệu quả kỹ thuật và thế giới của nghệ thuật đã đạt được một thỏa hiệp sống chung. Nhà nghệ sĩ có thể rút vào trong thế giới riêng của anh ta và chỉ quan tâm đến những bí ẩn tay nghề hay những giấc mơ ấu thời của mình, miễn là, ít nhất anh ta sống phù hợp với quan niệm chung về mục đích của nghệ thuật.

4. Những khái niệm này chịu ảnh hưởng rất sâu đậm của các tiền đề tâm lý nhất định về nghệ thuật và nghệ sĩ mà ta đã thấy chúng phát triển xuyên suốt quyển sách này. Có cái tư tưởng về sự tự biểu lộ đi trở lại tới thời kỳ Lãng Mạn (tr.398); và có cái ấn tượng sâu sắc do các khám phá của Freud (tr.471), những khám phá hay được dùng để ám chỉ rằng giữa nghệ thuật và nỗi phiền muộn tinh thần có một liên quan trực tiếp hơn mức Freud có thể chấp nhận. Liên kết với niềm tin ngày càng mạnh mẽ rằng nghệ thuật là 'sự biểu lộ của thời đại', những xác tín này có thể đưa đến kết luận rằng nhà nghệ sĩ không những có quyền mà còn có bổn phận giũ bỏ mọi kiềm chế bản thân. Nếu những bộc phát từ đó không có gì đẹp đẽ để thưởng ngoạn thì bởi vì thời đại của ta cũng chẳng đẹp đẽ gì. Điều quan trọng là phải đối diện với những thực tại trần trụi này vì chúng giúp ta chẩn đoán những khó khăn của mình. Cái ý tưởng đối nghịch, rằng một mình nghệ thuật có thể cho ta thấy thấp thoáng bóng dáng của sự hoàn hảo trong thế giới vô cùng bất toàn này, nói chung bị bác bỏ như một thứ 'trốn tránh' (escapism). Những mối quan tâm mà tâm lý học khơi dậy chắc chắn đã thúc bách cả nghệ sĩ lẫn công chúng của họ thăm dò những vùng tâm tưởng con người mà trước đây được coi là không thể xâm nhập hay cấm kỵ. Cái ước ao thoát khỏi nỗi nhục trốn chạy đã ngăn cản không cho nhiều người rời mắt khỏi những cảnh tượng mà các thế hệ trước đây có lẽ đã lẩn tránh.

5. Bốn yếu tố trên tới nay đã ảnh hưởng đến văn chương và âm nhạc chẳng kém hội họa và điêu khắc. Bốn yếu tố còn lại gần như chỉ liên quan đến cách thực hiện nghệ thuật. Vì nghệ thuật khác với các hình thức sáng tạo khác ở chỗ ít lệ thuộc vào các trung gian. Sách phải được in và xuất bản, kịch và tác phẩm âm nhạc phải được trình diễn; và cái nhu cầu cần một tổ chức như thế đã kìm hãm những thử nghiệm cực đoan. Do đó trong mọi ngành nghệ thuật, hội họa đã tỏ ra nhạy bén nhất trước các cải cách cấp tiến. Bạn không buộc phải dùng cọ nếu thích vãi màu, và nếu là một họa sĩ Tân-Dada, bạn có thể gửi một mảnh giẻ rách đi triển lãm và thách đố các nhà tổ chức dám từ chối nó. Bất kể họ làm gì, bạn có thể vẫn vui. Thật ra thì cuối cùng nghệ sĩ cũng cần một trung gian: nhà buôn sẽ trưng bày và giới thiệu tác phẩm của họ. Khỏi cần nói, đây vẫn là một vấn đề; nhưng tất cả những ảnh hưởng ta đã bàn từ trước đến nay có thể áp dụng cho nhà buôn này thậm chí còn chính xác hơn khi áp dụng cho giới phê bình hay nghệ sĩ. Còn ai khác ngoài anh ta phải để mắt đến phong vũ biểu của thời thế, canh chừng các trào lưu và tìm kiếm các tài năng mới. Nếu đặt cược trúng cửa, không những anh ta có thể kiếm được một gia tài mà khách hàng cũng rất biết ơn anh ta. Các phê bình gia bảo thủ thế hệ sau cùng hay phàn nàn rằng toàn bộ 'nghệ thuật hiện đại này' là cái chợ của bọn con buôn. Nhưng giới kinh doanh luôn muốn kiếm lời. Họ không phải là chủ mà là đầy tớ của thị trường. Có những lúc một dự đoán chính xác đã mang lại cho một nhà buôn cái quyền lực và uy tín một thời để tạo dựng hay hủy hoại các tên tuổi, nhưng các luồng gió thay đổi gây ra bởi giới kinh doanh cũng chẳng hơn gì những cơn gió thoảng của các cối xay gió.

6. Với các giáo viên thì có thể khác. Giảng dạy nghệ thuật đối với tôi dường như là yếu tố thứ sáu và là một yếu tố rất quan trọng ở hoàn cảnh hiện nay. Chính trong việc giảng dạy nghệ thuật cho trẻ em mà cuộc cách mạng giáo dục hiện đại lần đầu tiên lộ diện. Vào đầu thế kỷ này, các giáo viên nghệ thuật đã bắt đầu hiểu ra họ có thể thu hoạch được bao nhiêu từ trẻ em nếu họ từ bỏ lối đào tạo phá hỏng tâm linh của các phương pháp truyền thống. Dĩ nhiên đó là thời kỳ mà những phương pháp này dầu sao cũng đã trở thành nghi vấn vì sự thành công của chủ nghĩa Ấn Tượng và các thực nghiệm của *Tân Nghệ Thuật* (tr.4261). Các nhà tiên phong của

trào lưu giải phóng này, nổi bật là Franz Cizek (1865- 1946) ở Vienna. đều muốn tài năng trẻ em được phát triển tự do cho đến khi chúng sẵn sàng đón nhận các tiêu chuẩn nghệ thuật. Kết quả ông đạt được ngoạn mục đến độ tính sáng tạo và vẻ quyến rũ của các tác phẩm thiếu nhi đã làm các nghệ sĩ có trình độ phải ganh tị (tr.455). Thêm vào đó, các nhà tâm lý cũng coi trọng cái niềm vui trọn vẹn mà trẻ con có được khi đùa chơi với màu và chất dẻo. Chính ở trong lớp học nghệ thuật mà lần đầu tiên cái ý tưởng 'tự bạch' được đa số tán thưởng. Ngày nay ta dùng cái từ 'nghệ thuật thiếu nhi' cách tự nhiên thậm chí không biết rằng nó mâu thuẫn với mọi quan niệm nghệ thuật của các thế hệ đi trước. Đa số quần chúng chịu ảnh hưởng bởi nền giáo dục này, vốn đã dạy cho họ một lòng khoan dung mới. Nhiều người trong bọn họ đã nếm trải sự thỏa mãn với những sáng tạo tự do và thực hành hội họa để thư giãn. Sự gia tăng mau lẹ con số các họa sĩ không chuyên như thế chắc chắn ánh hưởng tới nghệ thuật về nhiều phương diện. Trong khi nó khuyến khích một sở thích mà mọi nghệ sĩ đều hoan nghênh, nhiều họa sĩ chuyên nghiệp cũng hăm hở muốn cho thấy sự khác biệt giữa cách dùng màu của một họa sĩ và của một kẻ nghiệp dư. Vẻ huyền bí nơi những nét cọ chuyên nghiệp có thể có gì đó liên quan tới điều này.

7. Chính tại đây ta có thể thoái mái đưa ra yếu tố thứ bảy, vốn cũng có thể xếp vào loại yếu tố thứ nhất - sự phát triển của nghệ thuật nhiếp ảnh, một địch thủ của hội họa. Không phải nghệ thuật ngày xưa lúc nào cũng muốn hoàn toàn và độc quyền phóng tạo thực tại. Nhưng như ta đã thấy (tr.473), quan hệ với thiên nhiên đưa đến một thứ trói buộc nào đó, một thách thức đã làm bận trí những nghệ sĩ xuất sắc nhất suốt nhiều thế kỷ và cung cấp cho giới phê bình ít là một tiêu chuẩn sơ thiển. Quả thật là nhiếp ảnh xuất hiện từ đầu thế kỷ mười chín. Hàng triệu người có máy ảnh ở mỗi nước phương Tây, và con số ảnh màu do mỗi kỳ nghỉ phải lên tới hàng tỉ. Chắc chắn trong số này có nhiều cú bấm máy may mắn có thể đẹp và khơi gợi không kém các bức tranh phong cảnh trung bình, hoặc có sức diễn tả và lưu niệm không thua gì các bức tranh chân dung. Do đó chẳng lạ gì khi *'như ảnh chụp'* trở thành một từ tồi tệ trong giới họa sĩ và giáo viên môn thưởng ngoạn nghệ thuật. Cái lý do đôi khi họ đưa ra để giải thích cho sự phản đối này có thể là tưởng tượng hay không chính đáng, nhưng nhiều người hoan nghênh cái lý lẽ rằng để diễn tả thiên nhiên, nghệ thuật phải thăm dò những khả năng khác.

8. Ở đây ta đề cập đến yếu tố thứ tám trong hoàn cảnh mới hiện nay. Tất cả những ai quan sát tình thế đương đại với cảm thông và hiểu biết đều phải thừa nhận rằng ngay cả nhiệt tình của công chúng dành cho điều mới lạ và sự đáp ứng của họ trước tính thất thường của nghệ thuật đã thêm hương vị cho cuộc sống. Nó kích thích óc sáng tạo và niềm vui mạo hiểm trong nghệ thuật và thiết kế, những thứ đã khiên thế hệ đi trước phải ganh tị với thế hệ đi sau. Đôi khi ta có thể bị cám dỗ loại bỏ thành công sau cùng của hội họa trừu tượng vì coi nó là 'thứ vật liệu vui mắt dùng làm màn cửa', nhưng ta đừng nên quên rằng những thứ vải dùng làm màn cửa đa dạng và phong phú đã khiến cuộc sống trở nên vui tươi biết bao nhờ khích lệ của các thử nghiệm trừu tượng này. Thái độ khoan dung mới, tấm lòng rộng mở của giới phê bình và các nhà sản xuất sẵn sàng dành một cơ hội cho các ý tưởng mới và các kết hợp màu sắc mới chắc chắn đã làm giàu cho các vùng ven đô của ta, và ngay cả sự đổi thay nhanh chóng của thời trang cùng đóng góp vào niềm vui này. Tôi tin rằng chính trong tinh thần này mà nhiều thanh niên nhìn vào những thứ họ cho là nghệ thuật của thời đại mình với sự thoải mái, không hề quá bận tâm về những thứ huyễn hoặc khó hiểu nơi phần mở đầu các catalog triển lãm. Miễn sao niềm vui ấy là chân thực, ta có thể an tâm nếu có vài thứ vụn vặt bị vất bỏ.

Mặt khác, chắc chắn không cần phải nhấn mạnh cái nguy cơ nơi thái độ đầu hàng thời trang như thế. Nó nội tại trong mối đe dọa đối với chính nền tự do ta đang thụ hưởng. Chắc chắn nó không đến từ cảnh sát - vì nếu vậy ta phải tỏ lòng biết ơn mới đúng - mà đến từ sức ép của chủ nghĩa thỏa hiệp, nỗi sợ bị tụt hậu, sợ bị coi là 'xưa' hay bị gán ghép với bất cứ hình dung từ nào tương đương. Chỉ mới đây một tờ báo đã khuyên độc giả hãy chú ý đến một cuộc biểu-diễn-một-vai đang xảy ra lúc đó nếu họ muốn 'theo kịp cuộc đua nghệ thuật'. Không hề có cuộc đua nào như thế. nhưng nếu có ta nên cố mà nhớ lấy câu truyện ngụ ngôn về rùa và thỏ.

Hơn bao giờ hết ta cần phải nhớ nghệ thuật khác với khoa học và công nghệ tới mức nào. Quả thật lịch sử nghệ thuật đôi khi có thể dò theo các giai đoạn trong lối giải quyết những vấn đề nghệ thuật nào đó, và quyển sách này cố gắng làm cho những điều ấy trở nên dễ hiểu. Nhưng nó cũng nỗ lực cho thấy rằng ta không thể nói như thế về 'tiến bộ' trong nghệ thuật, vì mỗi cái được trên phương diện này có thể là sự đền bù cho một mất mát ở phương diện khác (các tr.196, 428). Đây là một sự thật của hiện tại cũng như của quá khứ. Chẳng hạn như rõ ràng là cái được đáng hoan nghênh nơi sự bao dung cũng đưa đến sự thiệt mất các tiêu chuẩn, hay việc tìm kiếm những lối thực hành mới hẳn cũng phương hại đến sự kiên nhẫn đã khiến những người-yêu-nghệ-thuật ngày xưa theo đuổi các tuyệt tác được công nhận cho đến khi tìm được một điều chi đó nơi bí mật của chúng. Đành rằng sự ngưỡng mộ quá khứ như thế có nhiều bất lợi khi nó khiến ta bỏ quên những nghệ sĩ còn đang sống. Chẳng có gì bảo đảm rằng sự nhậy bén của ta trước cái mới sẽ không làm ta bỏ lơ một thiên tài thật sự đang sống giữa chúng ta, kẻ lao về phía trước bất cần thời trang hay quảng cáo. Hơn nữa sự hấp thụ cái hiện tại cũng dễ dàng tách lìa ta khỏi di sản ta kế thừa nếu ta coi nghệ thuật của quá khứ chỉ là bối cảnh làm rõ nghĩa cho các cuộc chinh phục mới. Nói một cách mâu thuẫn, cả các bảo tàng viện lẫn các sách lịch sử nghệ thuật có thể gia tăng nguy cơ này, vì khi tập trung các cột thờ vật tổ, các bức tượng Hy Lạp, cửa sổ các nhà thờ chính tòa, các tác phẩm của Rembrandt và Jackson Pollocks lại với nhau, chúng ta rất dễ tạo cái cảm tưởng rằng tất cả những thứ này là Nghệ Thuật với chữ N viết hoa mặc dù đến từ những thời kỳ khác nhau. Lịch Sử Nghệ Thuật, chỉ bắt đầu có ý nghĩa khi chúng ta hiểu tại sao nó không hiện hữu, và tại sao các họa sĩ và điêu khắc gia đã đáp ứng những tình huống, định chế và quan niệm khác nhau. Chính vì lý do này mà trong chương này tôi đã tập trung vào những tình huống, định chế và quan niệm mà nghệ sĩ ngày nay có thể phải đáp ứng. Còn về tương lai - ai mà biết được?

Một tâm trạng đổi thay

Phần trên đây được xuất bản vào năm 1966-khi nhiều độc giả trẻ tuổi của tôi chưa ra đời. Tôi đã bắt đầu chương này bằng cách giải thích tại sao tôi không tin rằng có thể viết lịch sử nghệ thuật 'cho tới ngày hôm nay'. Tôi cũng giải thích vài lý do khiến tôi nghi ngờ như thế. Chừng hai mươi năm trước đây, khi tôi kết thúc cuốn sách này bằng một chương nói về Nghệ Thuật Thực Nghiệm (các tr.442-75), tôi đã tin, như những người cùng thời với tôi, rằng những trào lưu cách mạng đủ thứ của nghệ thuật thế kỷ hai mươi đang phải đối diện với một công chúng thù nghịch và phải chống trả lại thành kiến của đa số. Nhưng điều xảy ra ở năm 1950 đã không còn xảy ra ở năm 1966. Vào lúc ấy tác phẩm của những kẻ phiến loạn trước đây đã trở thành tài sản quý giá của các bảo tàng viện và các nhà sưu tập tư nhân, và nếu có ai trong công chúng vẫn thấy chúng là khó hiểu, thì họ chỉ hết sức hăm hở tìm lời giải đáp. Nghệ thuật hiện đại đã thắng lợi mỹ mãn. Chính vì tôi đã sống qua sự thay đổi vận mệnh ấy nên tôi kết thúc phần trên đây bằng một dấu hỏi: ai có thể nói trước tương lai sẽ mang lại điều gì?

Điều nó đã mang lại là cái khẩu hiệu mới của trào lưu 'Hậu-Hiện Đại'. Chẳng ai tuyên bố rằng đây là một danh từ hay ho. Suy cho cùng, nó chẳng nói lên được điều gì hơn là những người theo nó coi 'chủ nghĩa Hiện Đại' thuộc về quá khứ. Lối suy nghĩ này ngày nay thật sự đã lan rộng hơn tôi dự đoán trước đây.

Trong phần vừa rồi tôi đã trích dẫn ý kiến của các nhà phê bình có thế giá để minh chứng cho chiến thắng hiển nhiên của Trào Lưu Hiện Đại (tr.484), ở đây tôi cũng muốn trưng dẫn vài đoạn trong Bài Xã Luận Tháng Mười Hai năm 1987 trên báo định kỳ xuất bản bởi Bảo Tàng Nghệ Thuật Hiện Đại Quốc Gia ở Paris (*Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne,* chủ biên Yves Michaud): *'Các triệu chứng của một thời kỳ hậu-hiện đại chẳng có gì khó hiểu. Những hình khối đầy vẻ dọa nạt của các dự án cung cấp nhà ở vùng ngoại ô hiện đại có khuynh hướng biến đổi thành những công trình xây dựng mà có thể vẫn mang dạng khối, nhưng lúc này được phủ đầy các trang trí kiểu cách. Tính tiết chế nghiêm ngặt hay quá ư buồn tẻ nơi các*

hình thức khác nhau của hội họa trừu tượng ("viền rõ", "nền màu" hay "đánh mảng") được thay thế bằng hội họa ẩn dụ hay kiểu cách, luôn đầy tính tượng trưng... luôn ám chỉ truyền thống và truyện thần thoại. Nơi nghệ thuật điêu khắc, những vật bằng hợp chất, "công nghệ cao" hoặc đầy tính nhạo báng, đã thay thế những tác phẩm chuyên tìm kiếm sự thật về vật chất hay không gian ba chiều. Nghệ sĩ không còn từ chối kể truyện, rao giảng hay dạy đời.... Cùng lúc các nhà quản trị và giới quan chức của nghệ thuật, những người quản lý các bảo tàng viện, các sử gia và giới phê bình nghệ thuật đã mất hay loại bỏ niềm tin chắc chắn của họ vào lịch sử của những hình thức mà mới đây họ đã đồng hóa với hội họa trừu tượng Mỹ Quốc. Họ trở nên cởi mở, cho cả cái tốt lẫn cái xấu, tới mức bất đồng không còn quan tâm tới các trào lưu tiên phong.'

Vào ngày 11 tháng Mười 1988, John Russell Taylor viết trên tờ The Times: *'Mười lăm hay hai mươi năm trước đây chúng ta quả biết khá chắc điều ta muốn nói qua từ "hiện đại" và đại khái thứ ta muốn xem khi tham quan một cuộc triển lãm quảng cáo sự trung thành của nó với trào lưu tiền phong. Nhưng nay, dĩ nhiên, ta sống trong một thế giới đa thành phần nơi mà những trào lưu tiến bộ nhất, hiện nay có lẽ là chủ nghĩa Hậu-Hiện Đại, dường như lại mang về truyền thống và thụt lùi nhất.'*

Thật dễ dàng trích dẫn bài viết của các phê bình gia nổi tiếng như đọc những bài diễn văn bên mộ phần của Nghệ Thuật Hiện Đại. Quả thật, ta có thể nhắc lại lời châm chọc nổi tiếng của Mark Twain rằng thiên hạ đã quá thổi phồng tin tức về cái chết của ông, nhưng không thể phủ nhận rằng những điều chắc chắn của ngày xưa đã hơi bị chao đảo.

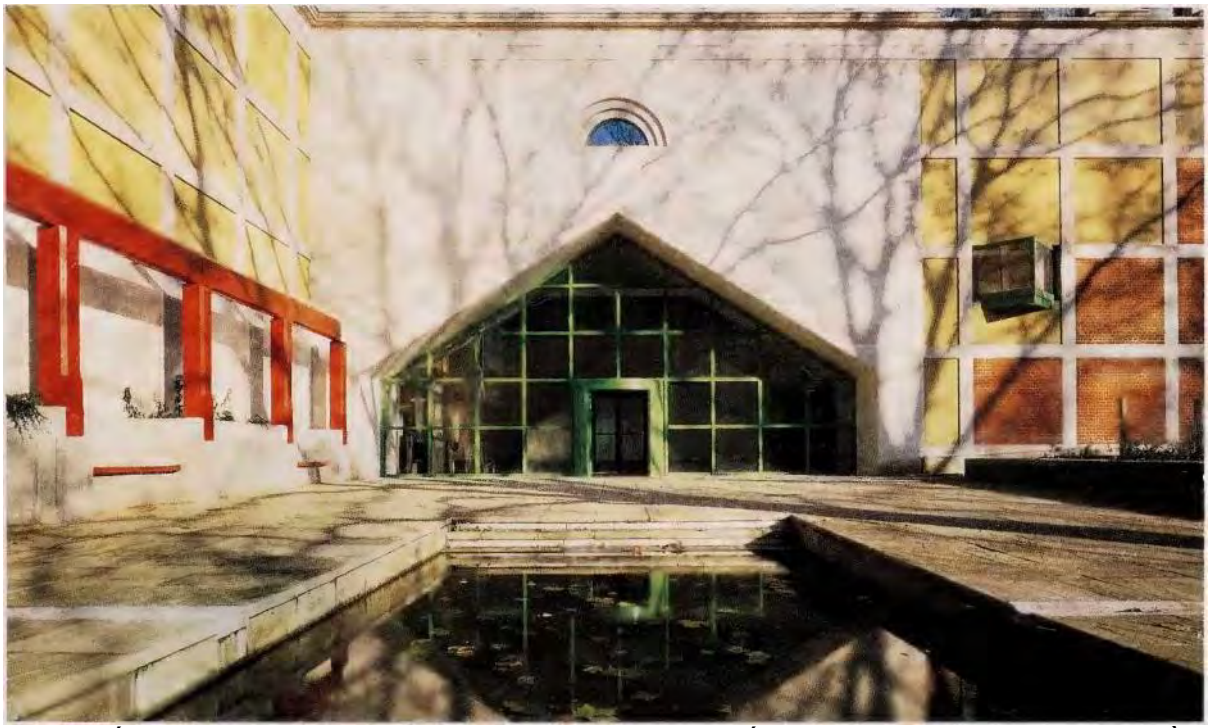
Độc giả chăm chú theo dõi cuốn sách này sẽ không quá ngạc nhiên vì sự phát triển ở đây. Tôi đã nhận xét ở phần Lời Tựa rằng *'mỗi thế hệ ở một lúc nào đó đều nổi loạn chống lại các tiêu chuẩn của cha anh mình; mỗi tác phẩm nghệ thuật thu hút người đương thời không phải chỉ bằng những gì nó thực hiện mà còn bằng những gì nó bỏ không thực hiện'* (tr.viii). Nếu đó là sự thật vào lúc ấy, nó chỉ muốn nói rằng cái chiến thắng của chủ nghĩa Hiện Đại mà tôi trình bày không thể mãi mãi tồn tại. Chính cái quan niệm về tiến bộ, về trào lưu tiền phong có thể hơi vặt vãnh và tẻ nhạt đối với những người mới vào cuộc, và ai biết cuốn sách này rồi cũng không góp phần vào tình trạng thay đổi ấy?

Từ 'Hậu-Hiện Đại' được đưa ra bàn luận vào năm 1975 bởi Charles Jencks, một kiến trúc sư trẻ mệt mỏi vì các giáo điều của Chức Năng chủ nghĩa, vốn được đồng hóa với kiến trúc hiện đại và tôi đã bàn tới nơi trang 445. Khi đó tôi nói rằng giáo điều này '*đã giúp ta loại bỏ nhiều thứ hổ lốn vô vị và không cần thiết mà các quan niệm nghệ thuật thế kỷ mười chín đã chất đầy nơi các đô thị của ta'*, và rằng, giống như mọi khẩu hiệu khác, nó cũng dựa trên một lối suy nghĩ quá đơn giản. Đành rằng việc trang trí có thể không quan trọng và vô vị, nhưng nó cũng có thể cho ta niềm vui, cái niềm vui mà 'những nhà tu khổ hạnh' của Trào Lưu Hiện Đại muốn tước bỏ của công chúng. Nếu sự trang trí như thế hiện giờ làm chướng mắt các nhà phê bình thì kể là không còn gì tốt hơn, vì sau cùng, họ đã chấp nhận và coi cái 'chướng mắt' như một dấu hiệu của óc sáng tạo. Chính tại bản chất của sự vật mà, như chủ nghĩa Chức Năng, việc áp dụng những kiểu dáng vui tươi có thể là tinh tế hay tầm phào, tùy theo tài năng của nhà thiết kế.

397. *Tòa nhà AT&T, thành phố New York.* Các kiến trúc sư PHILIP JOHNSON và JOHN BURGEE. *1978-82*

Trong mọi trường hợp, nếu quý độc giả nhìn lại từ H.397 (tr.492) tới H.364 (tr.442), chúng ta sẽ thấy hoàn toàn không có gì đáng ngạc nhiên khi mẫu thiết kế năm 1976 của Philip Johnson (sinh năm 1906) cho một tòa nhà chọc trời ở New York đã gây ra một cuộc chấn động thật sự, không chỉ trong giới phê bình mà thậm chí còn trên các tờ nhật báo. Thay vì những hộp vuông thông thường với mái phẳng, thiết kế này trở lại với dạng kiến trúc mi nhà cổ xưa (hình tam giác), khiến ta hơi nhớ lại mặt tiền của Leone Battista Alberti vào khoảng năm 1460 (tr.183, H.162). Thái độ thách đố và lìa bỏ chủ nghĩa Chức Năng thuần túy như thế đã thu hút các kỹ nghệ gia tôi đề cập đến trong phần vừa rồi, những kẻ muốn chứng tỏ rằng họ đang nhịp bước cùng thời đại (tr.486), và vì những lý do dễ hiểu đây cũng là điều xảy ra cho các giám đốc bảo tàng viện. Phòng Trưng Bày Clore (Clore Gallery, H.398) thiết kế bởi James Stirling (sinh năm 1906), nơi lưu giữ bộ sưu tập tranh Turner của Tate Gallery ở London (phân biệt, với Tate Gallery ở Liverpool. ND) là một trường hợp như vậy. Nhà kiến trúc đã loại bỏ cái dáng vẻ khắc khổ và u ám của những tòa nhà như Bauhaus (tr.444, H.366) để đạt dược một điều chi đó nhẹ nhàng hơn, sinh động hơn và lôi cuốn hơn.

Không phải chỉ có vẻ ngoài của nhiều bảo tàng viện đã thay đổi mà cả những tác phẩm đang được trưng bày cũng thế. Một thời gian ngắn trước đây mọi hình thức nghệ thuật thế kỷ mười chín mà trào lưu Hiện Đại chống đối thảy đều bị kết án là không nên xem; đặc biệt nghệ thuật trang trọng của Salon bị 'đày' xuống tầng hầm của các bảo tàng viện. Tôi đã dám đề xướng ở trang 399 rằng thái độ này không thể tồn tại lâu bền, rằng sẽ có lúc những tác phẩm này được tái khám phá. Dầu vậy vẫn là một sự ngạc nhiên cho phần lớn chúng ta khi gần đây người ta vừa khai trương một nhà bảo tàng mới ở Paris, Musée d'Orsay. Trước đây nó là một nhà ga xe lửa theo kiểu Tân Nghệ thuật. Nơi viện bảo tàng này, các bức tranh thuộc phái bảo thủ và hiện đại được trưng bày sát cạnh nhau để giúp người xem tranh có thể tự mình quyết định và xét lại các thành kiến trước đây. Nhiều người đã ngạc nhiên khi phát hiện ra rằng chẳng có gì là xấu khi một bức tranh minh họa một câu chuyện vặt hay biểu dương một biến cố lịch sử. Nó có thể được thực hiện tốt hay tồi.



398. *Lối vào Clore Gallery tại Tate Gallery, London*. Kiến trúc sư JAMES STIRLING VÀ MICHAEL WILFORD. *1982-6*

Lúc ấy ta chỉ mong rằng thái độ khoan dung mới mẻ này cũng ảnh hưởng đến tương lai của các họa sĩ đang hành nghề. Năm 1966, tôi kết thúc phần trên đây bằng một hình vẽ cuối chương lấy từ tạp chí New Yorker (H.399). về một phương diện nào đó câu hỏi mà người phụ nữ tức giận trong tranh đang cật vấn nhà họa sĩ rậm râu đã tiên báo cái tâm trạng đổi thay của ngày hôm nay, và chẳng có gì lạ. Một lúc nào đó ta đã thấy rõ rằng cái tôi gọi là chiến thắng của chủ nghĩa Hiện Đại đã đặt các nghệ sĩ không-thỏa-hiệp vào một tình trạng mâu thuẫn. Hoàn toàn không có gì khó hiểu khi các học viên mỹ thuật trẻ cảm thấy bị trêu ngươi bởi những cảnh quan nghệ thuật ước lệ và đã cho ra đời 'phản-nghệ thuật', nhưng ngay khi phản-nghệ thuật nhận được sự ủng hộ chính thức, nó đã trở thành nghệ thuật với chữ N viết hoa và rồi ra bị khinh rẻ.

399. *"Tại sao anh cứ phải là một kẻ-không-thỏa-hiệp như người ta?"* Vẽ bởi STAN HUN. ©

Các nhà kiến trúc, như ta đã thấy, có thể vẫn hy vọng tạo được một chấn động bằng cách rời bỏ chức năng chủ nghĩa, nhưng cái được gọi hờ hững là 'hội họa hiện đại' đã không bao giờ thâu nhận một nguyên tắc đơn giản đến thế. Tất cả những gì mà các trào lưu và xu hướng đã khởi phát nổi bật ở thế kỷ hai mươi có chung với nhau chính là sự bác bỏ việc nghiên cứu các dáng vẻ thiên nhiên. Không phải mọi nghệ sĩ của giai đoạn này đều muốn đoạn tuyệt như vậy, nhưng đa số các phê bình gia lại xác tín rằng chỉ những thái độ dứt bỏ cấp tiến nhất mới có thể dẫn tới tiến bộ. Những trích dẫn từ các bài bình luận mới đây về tình huống hiện nay trong nghệ thuật mà tôi đã dùng để mở đầu phần này cho thấy chắc chắn rằng xác tín này đã không còn cơ sở. Có một hiệu quả phụ rất thú vị do lòng khoan dung ngày càng gia tăng là những tương phản sắc nét trong quan niệm nghệ thuật giữa các xã hội Đông và Tây Phương (các tr.488-9) đã dịu đi một cách rõ ràng. Ý kiến của giới phê bình ngày nay đa dạng hơn nhiều và nhờ thế cơ may xuất đầu lộ diện tới tay nhiều nghệ sĩ hơn. Nhiều người trong số này đã quay về với nghệ thuật biểu hình và (như đã nói trong trích dẫn trước đây) '*không còn ngần ngại kể truyện, giảng giải hay dạy đời*.' John Russell Taylor cũng ám chỉ chính điều này khi ông nói về một '*thế giới đa thành phần, nơi mà cái tiến bộ nhất... có thể lại là truyền thống nhất...*'
Không phải mọi nghệ sĩ ngày nay, những kẻ thụ hưởng cái quyền được đa dạng mà họ mới tìm thấy, đều chấp nhận cái nhãn 'Hậu-Hiện Đại'. Chính vì thế mà tôi đã thích nói về 'một tâm trạng đổi thay' hơn là một phong cách mới. Tôi đã nhấn mạnh trong phần vừa rồi rằng nó luôn làm cho người ta ngộ nhận khi nghĩ rằng các phong cách nối tiếp nhau như 'những người lính khi diễu hành' (tr.184). Đành rằng độc giả và những người viết sách bàn về lịch sử nghệ thuật có thể chuộng lối sắp xếp trật tự như thế hơn, nhưng nay ngày càng nhiều người công nhận rằng nghệ sĩ có quyền theo con đường riêng của họ. Bởi thế không còn xảy ra cái hiện tượng như năm 1966 là '*nếu có ai cần một nhà quán quân của hôm nay thì hãy tìm nghệ sĩ nào tránh né thái độ nổi loạn*' (tr.484). Một ví dụ nổi bật là họa sĩ Lucian Freud (sinh năm 1922), kẻ không bao giờ phản đối sự nghiên cứu các vẻ dáng của thiên nhiên. Bức vẽ 'Hai loài thảo mộc' của ông (H.400) có thể làm nhớ tới 'Bãi cỏ lớn' của Albrecht Dürer năm 1520 (tr.264, H.218). Cả hai đều cho thấy nhà nghệ sĩ đã đắm mình vào vẻ đẹp của cây cỏ bình thường, nhưng trong khi bức vẽ màu nước của Dürer là một nghiên cứu để sử dụng riêng, thì bức tranh sơn dầu khổ lớn của Freud là một tác phẩm với tư thế riêng của nó và hiện được trưng tại Tate Gallery ở London.

400. LUCIAN FREUD: *Hai loài thảo mộc*. 1977-80. London, Tate Gallery

Tôi cũng đã nói trong phần vừa rồi rằng với các giáo viên dạy môn thưởng ngoạn nghệ thuật, cái từ 'như ảnh chụp' đã trở nên một từ phỉ báng (tr.488). Trong khi đó, mối quan tâm dành cho nhiếp ảnh đã gia tăng mạnh mẽ và các nhà sưu tập đua nhau để có những tấm ảnh từ tác phẩm của các nhiếp ảnh gia hàng đầu, xưa và nay. Thật sự có thể biện bác rằng một nhiếp anh gia cỡ Henri Cartier-Bresson (sinh năm 1908) cũng được kinh nể chẳng kém bất kỳ họa sĩ nào hiện nay. Nhiều du khách có thể đã chộp được phong cảnh một ngôi làng Italia đẹp như tranh, nhưng có lẽ không một ai trong bọn họ có thể tạo một hình ảnh thuyết phục như Cartier-Bresson đã chụp Aquila degli Abruzzi (H.401). Với chiếc máy ảnh nhỏ xíu luôn sẵn sàng, ông nếm trải

cái cảm giác hồi hộp của một thợ săn nằm chờ, ngón tay trên cò súng, đợi cái giây phút chính xác để ‘bắn’. Nhưng ông cũng thú nhận ràng ‘nỗi đam mê về hình học’ đã khiến ông cẩn thận phối hợp cảnh trí nội trong khung hình của mình. Kết quả là ta thấy mình ở trong bức tranh đó, thấy ta cảm được sự lui tới của những phụ nữ đội các ổ bánh đi lên con giốc nghiêng, và mãi bị thu hút bởi bố cục này - của những hàng rào song và các bậc thềm, ngôi giáo đường và nhà cửa phía xa - địch thủ của nhiều bức tranh được sắp xếp kỹ lưỡng hơn nhiều.

401. HENRI CARTIER-BRESSON: *Aquila degli Abruzzi*. Ảnh chụp, 1952

Những năm gần đây nghệ sĩ cùng đã sử dụng nhiếp ảnh để sáng tạo những hiệu quả mới mà trước đây là lãnh địa riêng của các họa sĩ. Thế nên David Hockney (sinh năm 1937) rất thích dùng máy ảnh tạo những ảnh kép khiến ta nhớ tới những bức tranh lập thể như 'Đàn vĩ cầm và chùm nho' của Picasso năm 1912 (tr.457, H.375). Bức ảnh chân dung mẹ ông (H.402) là một

bức tranh cẩn do nhiều cú bấm máy từ những góc độ hơi khác nhau và cũng ghi lại sự di chuyển của đầu bà mẹ. Người ta có thể nghĩ rằng một kết hợp như thế sẽ đưa đến một mớ lộn xộn rời rạc nhưng bức ảnh thật sự khơi gợi. Suy cho cùng, khi nhìn một người, mắt ta không bao giờ bất động trong bất kỳ giây phút nào, và cái hình ảnh hình thành trong tâm trí ta khi nghĩ về một con người luôn là hình ảnh kép. Hockney bằng cách nào đó đã cố định được cái kinh nghiệm này trong các thử nghiệm nhiếp ảnh của ông.

402. DAVID HOCKNEY: Mẹ tôi, Bradford, Yorkshire, ngày 4 tháng Năm 1982. *Ảnh kép (phụ trương màu, tr. 11)*

Lúc này dường như sự giao hòa giữa nhiếp ảnh gia và nhà nghệ sĩ sẽ ngày càng trở nên quan trọng trong những năm tháng sắp tới. Chắc chắn là ngay các họa sĩ thế kỷ mười chín cũng đã sử dụng nhiều tấm ảnh chụp, nhưng nay thói quen đó được công nhận và lan rộng trong cuộc tìm kiếm những hiệu quả mới.

Có những sử gia tin rằng các thay đổi về thẩm mỹ và thời trang như thế cho thấy ta thậm chí không có quyền bàn về một tác phẩm nghệ thuật đẹp hay dở. Họ đưa ra sự kiện là nhiều bậc thầy mà ta ngưỡng mộ và nhiều phong cách ngày xưa đã không được các nhà phê bình giàu kiến thức và nhạy cảm của những thế hệ trước đó tán thưởng. Điều này chắc chắn là thật. Không một nhà phê bình hay sử gia nào có thể hoàn toàn không thiên vị, nhưng ta sẽ sai lầm nếu kết luận rằng mọi giá trị nghệ thuật đều tương đối. Dù ta hiếm khi dừng lại để tìm những giá trị khách quan nơi các tác phẩm hay phong cách vốn đã sớm làm ta chán, nhưng điều này cũng không chứng tỏ sự tán thưởng của ta hoàn toàn là chủ quan. Tôi vẫn xác tín rằng ta có thể nhận ra tài năng bậc thầy trong nghệ thuật, và sự nhìn nhận này ít liên can đến những cái thích và không thích của riêng ta. Một độc giả của cuốn sách này có thể thích Raphael và không thích Rubens, nhưng quyển sách có lẽ sẽ không đạt được mục tiêu của nó nếu độc giả cũng không công nhận rằng cả hai vị trên đều là những bậc thầy trác tuyệt.

Quá khứ thay đổi

Hiểu biết của ta về lịch sử luôn bất toàn. Luôn có những sự kiện mới cần được khám phá mà biết đâu sẽ thay đổi hình ảnh ta có về quá khứ. Câu truyện nghệ thuật độc giả có trên tay không nhằm điều gì khác ngoài sự chọn lọc, nhưng như tôi đã nói lúc đầu khi nhận xét về các sách nghệ thuật, *'ngay cuốn sách đơn giản như thế này cũng có thể được coi như một báo cáo về tác phẩm của một đội ngũ lớn các sử gia, còn sống hay đã chết, những người đã giúp định rõ các nét chính của các thời kỳ, các phong cách và cá tính.'*

Cũng có thể bõ công khi hỏi rằng những tác phẩm tôi dựa vào để viết câu truyện này đã được biết đến khi nào. Chính ở thời Phục Hưng, những kẻ yêu chuộng đồ cổ đã bắt đầu truy tìm một cách hệ thống các tàn tích của nghệ thuật cổ điển; nhóm tượng Laocoön (tr.75, H.68) và tượng Apollo Belvedere được tìm ra trong cùng thời kỳ năm 1506 đã tạo một ấn tượng sâu sắc nơi các nghệ sĩ và người yêu nghệ thuật. Ở thế kỷ mười bảy, các hang toại đạo của Thiên Chúa Giáo (tr.91, H.83) lần đầu tiên được thăm dò khi lòng nhiệt thành tôn giáo thức tỉnh do cuộc Cải Cách. Rồi tiếp theo, thế kỷ mười chín tìm ra Herculaneum (1719), Pompeii (1748) và những thành phố khác thảy bị chôn vùi dưới lớp tro của núi lửa Vesuvius, và những năm sau này chúng đã cống hiến rất nhiều bức tranh đẹp (các tr.76-8, các H.69, 70). Kể cũng lạ khi mãi đến thế kỷ mười tám vẻ đẹp của các bức tranh trên bình gốm Hy Lạp mới lần đầu tiên được biết đến, nhiều chiếc bình trong số đó được tìm thấy trên đất Italia (các tr.50-1, các H.48, 49; tr.62, H.56).

Chiến dịch Ai Cập của Napoleon (1801) đã mở cửa quốc gia này cho các nhà khảo cổ, những kẻ đã giải mã được loại chữ tượng hình, giúp các học giả dần dần hiểu được ý nghĩa và chức năng của những công trình mà rồi đây nhiều quốc gia hăm hở tìm kiếm (các tr.31-7, các H.32-7). Hy Lạp đầu thế kỷ mười chín vẫn là một phần của đế quốc Thổ Nhĩ Kỳ và không dễ dàng tiếp nhận du khách. Một đền thờ Hồi giáo được dựng lên bên trong điện Parthenon trên vệ thành Acropolis và các bức chạm khắc cổ điển từ lâu bị bỏ quên cho đến khi đại sứ Anh Quốc ở Constantinople, Lord Elgin, được phép đem vài bức tượng về Anh (các tr.60-1, các H.54, 55). Ngay sau đó, năm 1820, tượng Venus ở Milo (tr.70, H.64) tình cờ được tìm thấy trên đảo Melos và đưa về điện Louvre ở Paris, và lập tức nổi tiếng. Vào giữa thế kỷ này, nhà ngoại giao và khảo cổ người Anh, Sir Austen Layard đã đi đầu trong việc khai quật những vùng cát xứ Mesopotamia (tr.44, H 43). Năm 1870, một tay nghiệp dư người Đức, Heinrich Schliemann, bắt đầu tìm kiếm những địa danh được ca ngợi trong các vần thơ của Homer và đã phát hiện

những ngôi mộ ở Mycenae (tr.41, H 40). Vào thời ấy, các nhà khảo cổ không còn thích dành thứ công việc này cho những kẻ không chuyên nghiệp. Các chính quyền và các viện hàn lâm quốc gia phân lô những khu vực triển vọng và tổ chức khai quật có hệ thống, và thường vẫn theo nguyên tắc ai tìm thấy người ấy là chủ. Chính khi ấy một đoàn khảo cổ người Đức bắt đầu khai quật các tàn tích ở Olympia, nơi trước đây người Pháp chỉ mới đào bới bừa bãi (tr.55, H.51), và đã tìm ra bức tượng Hermes nổi tiếng vào năm 1875 (các tr.68-9, các H.61, 62). Bốn năm sau, một nhóm khảo cổ người Đức khác tìm thấy chiếc bàn thờ ở Pergamon (tr.74, H.67) và đưa nó về Berlin; năm 1892 người Pháp bắt đầu khai quật Delphi cổ (tr.49, H.47; tr.57, H.52), và phải di dời dân cư cả một ngôi làng Hy Lạp vì mục đích này.

Và còn thú vị hơn nữa khi lần đầu tiên người ta tìm ra những bức tranh thời tiền sử trên vách động ở Altamira vào cuối thế kỷ mười chín (tr.21, H.20), vì lúc chúng được công bố lần đầu năm 1880 chỉ có một ít học giả sẵn sàng chấp nhận rằng lịch sử nghệ thuật phải được đẩy lui nhiều ngàn năm. Tất nhiên là hiểu biết của ta về nghệ thuật Mexico và Nam Mỹ (các tr.28-9, các H.28-30), Bắc Ấn Độ (các tr.87-8, các H.79, 80) và Trung Hoa cổ đại (các tr.103-4, các H.92-93) cũng giống như những ngôi mộ của người Vikings được khám phá năm 1905 ở Osenberg (tr.115, H.104), tát cả đều là thành quả của những con người gan dạ và uyên bác.

Trong số những phát hiện sau đó ở Trung Đông và đã được minh họa trong quyển sách này, tôi muốn đề cập đến Đài Kỷ Niệm Chiến Thắng (tr.43, H.42) do người Pháp tìm ra ở Ba Tư khoảng 1900, những bức chân dung thời Hellenist tìm thấy ở Ai Cập (tr.84, H.76), các khám phá ở El-Amarna do những đoàn khảo cổ Anh và Đức (tr.39, H.38) và dĩ nhiên cả kho báu choáng ngợp nơi mộ phần của Tutankhamun, do Lord Carnarvon và Howard Carter tìm ra năm 1922 (tr.40, H.39). Những khu vực an táng của người Sumer cổ đại ở Ur (tr.42, H.41) được Leonard Woolley thăm dò khoảng đầu năm 1926.

Những khám phá gần đây nhất mà tôi có thể đưa vào khi viết cuốn sách này là những tranh tường của hội đường ở Dura-Europos, được khai quật từ 1932-3 (tr.89, H.81). Các hang động ở Lascaux tình cờ được phát hiện năm 1940 (các tr.19-21. các H.19, 21), và ít nhất một trong những tượng đầu tuyệt vời bằng đồng ở Nigeria (tr.25, H.23), và ngày càng nhiều các vật phẩm như thế được đưa ra ánh sáng.

Danh mục này quá không hoàn hảo, vì nó chủ ý loại bỏ những phát hiện của Sir Arthur Evans khoảng năm 1900 trên đảo Crete. Độc giả chăm chú có thể nhận ra rằng những khám phá vĩ đại này thực sự đã được nói đến ở tr.40, nhưng đó là lần duy nhất tôi không giữ nguyên tắc minh họa điều tôi bàn đến. Những ai đã từng đến Crete có thể rất tiếc cho thiếu sót hiển nhiên này, vì chắc chắn họ đã có ấn tượng sâu đậm về cung điện ở Knossos và những bức tranh tường nổi tiếng của nó. Cả tôi cũng bị choáng ngợp vì chúng, nhưng tôi do dự không muốn đưa chúng vào cuốn sách này vì tôi không thể không tự hỏi dân cư ở Crete cổ đại đã thấy được bao nhiêu phần của những gì ta thấy hiện nay. Và cũng chẳng nên trách móc người tìm ra chúng, kẻ vì muốn khơi lại vẻ huy hoàng đã mất của cung điện này nên đã yêu cầu họa sĩ người Thụy Sĩ Emile Gilliéron và con trai ông trùng tu các bức tranh tường từ những mảng vỡ được tìm thấy. Dạng vẻ hiện thời của các bức tranh này chắc chắn làm cho đa số du khách vui mắt hơn tình trạng cũ khi người ta tìm ra chúng, nhưng các nghi ngờ day dứt vẫn còn đó.

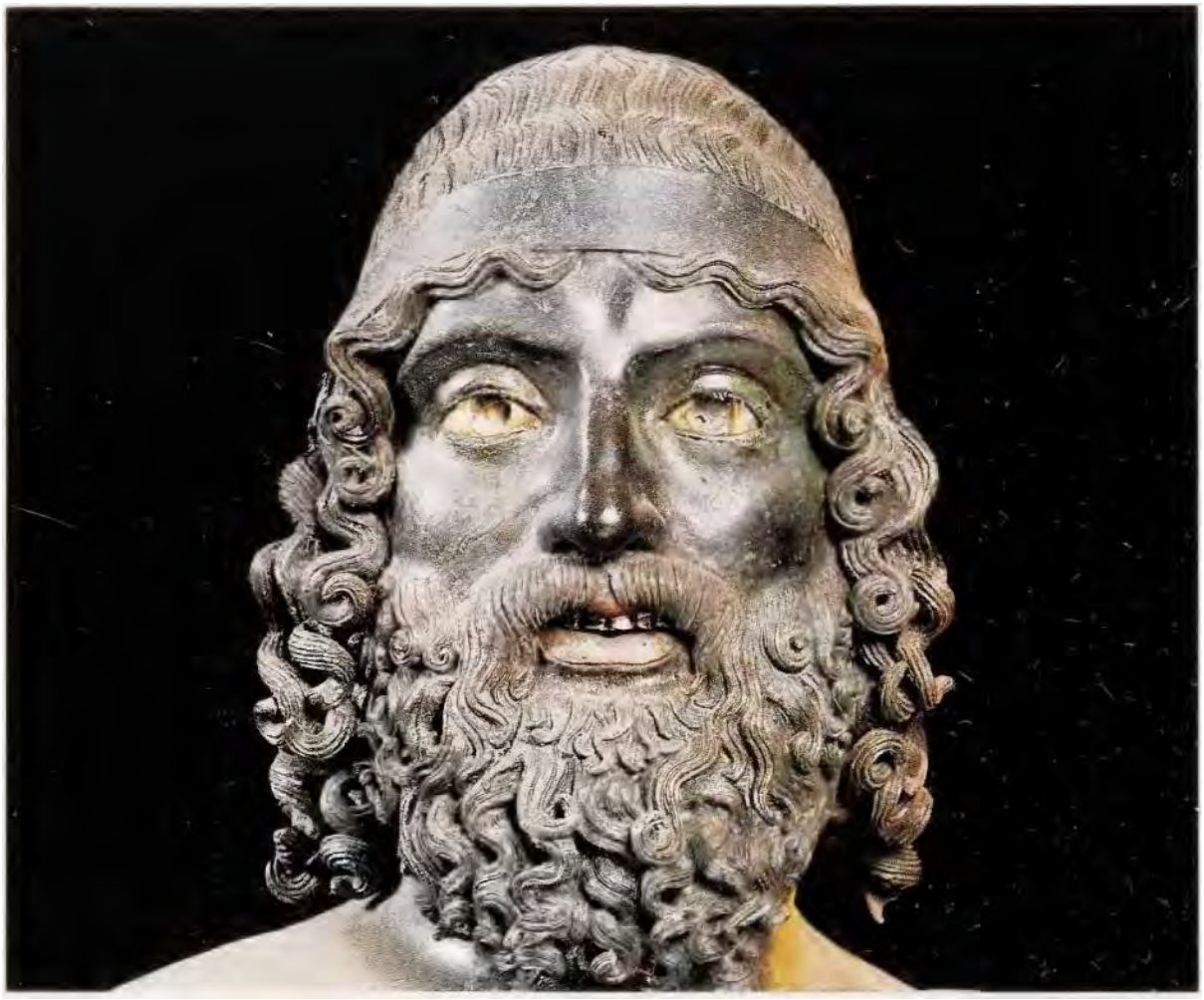
Bởi đó thật là một niềm vui lớn khi nhà khảo cổ người Hy Lạp Spyros Marinatos trong một cuộc khai quật bắt đầu năm 1967 đã tim thấy các bức tranh tường tương tự nơi các phế tích trên đảo Santorini (Thera cổ đại), được bảo quản tốt hơn nhiều. Chân dung một ngư phu (H.403) rất phù hợp với cái ấn tượng của tôi về những phát hiện trước đây, khi tôi đề cập đến phong cách duyên dáng và phóng khoáng của chúng, ít cứng cỏi hơn nhiều so với nghệ thuật Ai Cập. Những nghệ sĩ này rõ ràng ít bị ràng buộc bởi các quán lệ tôn giáo hơn, và cho dù họ không dự đoán được các khám phá có hệ thống của người Hy Lạp trong lối vẽ thâu ngắn, chưa nói đến sáng và tối, ta vẫn không nên loại bỏ các sáng tạo đẹp mắt của họ khỏi câu truyện nghệ thuật.

403. *Ngư phủ*. Tranh tường tìm thấy trên đảo Santorini, Hy Lạp, (Thera cổ đại), được vẽ khoảng 1500 tr.CN. Athens. Bảo Tàng Cổ Học Quốc Gia

Khi bàn đến thời kỳ khám phá vĩ đại đó ở Hy Lạp cổ đại, tôi băn khoăn muốn nhắc nhớ độc giả rằng cái hình ảnh ta có về nghệ thuật Hy Lạp hơi bị méo mó vì chúng ta phần lớn phải cậy dựa vào các phiên bản bằng cẩm thạch sau này của các nhà sưu tập La Mã (tr.58, H.53) để tìm hiểu những tượng đồng nổi tiếng thực hiện bởi các bậc thầy như Myron. Chính vì lý do này mà tôi đã chọn tượng đầu một người đánh xe ở Delphi có đôi mắt được cẩn vào (tr.57, H.52) chứ không phải những tác phẩm thời danh hơn, để chống lại cái ấn tượng của độc giả rằng có một điều chi đó thật vô vị nơi vẻ đẹp của tượng ảnh Hy Lạp. Trong khi đó, vào tháng Tám năm 1972, một đôi tượng chân dung có niên đại chắc chắn từ thế kỷ thứ năm trước CN, được ngư phu tìm thấy dưới biển gần ngôi làng Riace, không xa mũi phía nam Italia, và chúng có thể giúp khẳng định điều này một cách mạnh mẽ hơn nữa (các H.404, 405). Hai bức tượng lớn cỡ người thật diễn tả hai vị anh hùng hay hai vận động viên hẳn đã được người La Mã mang ra khỏi Hy Lạp trên một con tàu và có lẽ đã được quăng xuống biển trong một cơn bão cho tàu nhẹ bớt. Các nhà khảo cổ vẫn chưa đưa ra phán quyết sau cùng về niên đại và xuất xứ của chúng, nhưng dáng vẻ của chúng đủ để thuyết phục ta về phẩm chất nghệ thuật và sức thu hút của chúng. Sự cẩn trọng của nhà nghệ sĩ khi diễn tả cặp mắt, đôi môi và ngay cả hàm răng bằng những vật liệu khác (H.406) có thể đã gây khó chịu cho những người ái mộ nghệ thuật Hy Lạp, những kẻ luôn tìm kiếm điều mà họ gọi là ‘lý tưởng’, nhưng giống như mọi tác phẩm nghệ thuật nổi tiếng, những phát hiện mới này phủ nhận các giáo điều của giới phê bình (tr.17) và cho thấy một cách đắc thắng rằng càng khái quát hóa nghệ thuật ta càng dễ bị sai lạc.

404, 405. *Tượng các anh hùng hay vận động viên cỡ người thật, bằng đồng.* Tìm thấy ngoài khơi vùng duyên hải phía nam Italia. Có thể được thực hiện đầu thế kỷ thứ năm tr.CN.

Reggio di Calabria, Bảo Tàng Khảo Cổ Học



406. *Tượng đầu bằng đồng của một anh hùng hay lực sĩ.* Chi tiết của H.405

Có một lỗ hổng trong hiểu biết của ta mà mọi kẻ ham chuộng nghệ thuật Hy Lạp đều biết rất rõ. Ta không biết chi về tác phẩm của các họa sĩ Hy Lạp nổi tiếng mà các tác giả cổ đại đã ca ngợi với bằng ấy nhiệt tình. Chẳng hạn như cái tên Apelles, người sống ở thời Alexander Đại Đế, mãi vẫn là một ngạn ngữ, nhưng ta không hề có một tác phẩm nào của ông. Tất cả những gì ta biết về các bức tranh Hy Lạp đều được phản ánh nơi đồ gốm của họ (tr.47, H.46; các tr.50-1, các H.48, 49; các tr.62-3, các H.56, 57), và các bản sao hay dị bản tìm thấy trên đất La Mã hay Ai Cập (các tr.76-9, các H.69-71; tr.84, H.76). Tình huống này hiện nay đã thay đổi một cách ngoạn mục nhờ phát hiện được một ngôi mộ hoàng gia tại Vergina miền bắc Hy Lạp, nơi ngày xưa là Macedonia, quê hương của Alexander Đại Đế. Có đủ bằng chứng cho thấy rằng di hài tìm thấy trong gian mồ chính chắc chắn là của thân phụ Alexander, Vua Philip II, bị ám sát vào năm 399 trước CN. Những khám phá quý báu này do Giáo sư Manolis Andronikos thực hiện ở thập niên 1970 không chỉ gồm vật dụng trang trí nội thất, châu báu và thậm chí vải vóc, mà còn cả những bức tranh tường rõ ràng do những bậc thầy thật sự [thực hiện]. Một trong những bức tranh này, trên bức tường phía ngoài của một phòng cạnh nhỏ hơn, diễn tả câu truyện thần thoại cổ xưa về nàng Persephone bị bắt cóc. Truyện kể rằng Pluto, vua âm phủ, trong một lần hiếm hoi dạo chơi trên dương trần, nhìn thấy một cô gái đang đi hái hoa xuân cùng bè bạn. Ông ước ao nàng và bắt cóc nàng đem về vương quốc của mình và đặt nàng làm nữ hoàng chốn âm ty, và cho phép nàng trở về trần gian khóc mẹ là Demeter suốt những tháng mùa xuân và mùa hạ. Chủ đề này, hiển nhiên là thích hợp để trang trí một ngôi mộ, là chủ thể

của bức tranh tường mà phần trung tâm của nó được minh họa nơi H.407. Toàn bộ bức tranh được Giáo sư Andronikos miêu tả trong bài thuyết trình về 'Những ngôi mộ Hoàng Gia ở Vergina' trước Hàn Lâm Viện Anh Quốc vào tháng Mười một năm 1979:

407. *Bắt cóc Persephone*. Mảng trung tâm một bức tranh tường trong một ngôi mộ hoàng gia ở Vergina, bắc Hy Lạp, có lẽ được vẽ khoảng 366 tr.CN

Tác phẩm được khai triển trên một bề mặt dài 3,5 mét và cao 1,01 mét, với một sự phóng khoáng lạ thường, với thiết kế táo bạo và thoải mái. Trong góc trái phía trên ta có thể nhận ra

thừ gì đó giống tia chớp [luồng sét của thần Zeus]: Hermes chạy phía trước chiếc xe trận với thiên-sứ-trượng [pháp trượng.] của chàng trong tay. Chiếc xe trận màu đỏ do bốn chiến mã lông trắng kéo đi; Diêm Vương Pluto, cầm quyền trượng và dây cương trong tay phải, tay trái giữ chặt ngang lưng Persephone. Nàng vươn tay ra và vùng về phía sau trong tuyệt vọng.
Vị thần đã đặt bàn chân phải lên xe trong khi gót chân trái vẫn còn chạm đất. Trên mặt đất ta có thể thấy những bông hoa mà Persephone và cô bạn Kyane đang hái... Phía sau xe là Kyane đang quỳ, kinh hãi.
Có thể thoạt đầu ta không dễ tìm ra các chi tiết được kể ra ở đây, ngoại trừ cái đầu được vẽ rất đẹp của Pluto, chiếc bánh xe được vẽ thâu ngắn và những nếp y trang phất phới của nạn nhân; nhưng sau một lát ta cũng có thể thấy Persephone, bán thân lõa thể, đang bị bàn tay trái của Diêm Vương nắm chặt, đôi cánh tay cố vươn ra trong vẻ tuyệt vọng. Nhóm nhân vật này cho ta ít là một ý niệm mơ hồ về cái khả năng và nhiệt tình của những bậc thầy thế kỷ thứ bốn trước CN này.
Trong khi ta đang nghiên cứu về ngôi mộ của ông vua hùng mạnh xứ Macedonia, người thực sự qua các chính sách của mình đã đặt nền móng cho đế quốc bao la sau này của người con là Alexander Đại Đế, các nhà khảo cổ đã thực hiện một khám phá bất ngờ nhất ở miền bắc Trung Hoa gần thành phố Tây An (tỉnh Thiểm Tây) sát bên ngôi mộ của một nhà cai trị còn uy quyền hơn - vị Hoàng Đế đầu tiên của Trung quốc, thường được gọi tên một cách trang trọng là Tần Thủy Hoàng. Bạo chúa hung hăng đáng sợ này, kẻ cai trị từ 221-210 tr.CN (khoảng một trăm năm sau Alexander Đại Đế), được các sử gia coi là người đầu tiên đã thống nhất Trung Hoa, kẻ đã xây Vạn Lý Trường Thành để bảo vệ lãnh địa của mình khỏi sự xâm lăng của các bộ tộc du mục từ phía Tây. Nói rằng nhà vua đã xây thì không đúng lắm, thật sự phải nói rằng ông ta đã khiến thần dân của mình dựng lên hệ thống pháo đài khổng lồ ấy - nhận xét này là thích đáng vì các phát hiện mới đây cho thấy rằng hẳn vẫn còn đủ nhân lực được dành lại cho một công trình còn phi thường hơn thế, công trình sáng tạo cả một 'đạo quân bằng đất sét', hàng hàng lớp lớp những người lính cỡ người thật bằng đất nung được bày binh bố trận xung quanh ngôi mộ của ông, hiện vẫn chưa được khai mở (H.408).
Khi viết về các kim tự tháp Ai Cập (tr.31, H.32) trong tập này, tôi đã nhắc nhở độc giả về những đòi hỏi vô cùng lớn lao của các mộ phần này nơi cả một dân tộc, và về những niềm tin tôn giáo hẳn đã đưa đến những công trình không thể tưởng này. Tôi đã cho thấy rằng trong tiếng Ai Cập, danh từ 'điêu khắc gia' nghĩa là 'người giữ cho sống mãi', rằng ảnh tượng trong các mộ phần có lẽ thay thế cho gia nhân và nô lệ mà trước đây người ta đã hiến sinh để tháp tùng các ông chủ thế lực đi tới miền đất của những người chết. Khi bàn về những ngôi mộ của người Trung Quốc thời Hán (kế tiếp triều đại của Tần Thủy Hoàng), tôi cũng nói rằng tập quán chôn cất của họ hơi làm ta nhớ đến tập tục an táng của người Ai Cập; nhưng không ai có thể tưởng tượng được rằng có một con người đã ra lệnh cho các nghệ nhân của mình tạo hình một đạo quân khoảng 7.000 người hoàn chỉnh với ngựa, vũ khí, binh phục và quân trang. Cũng không ai có thể biết được rằng lối diễn tả linh hoạt mà ta ngưỡng mộ nơi chân dung một vị La Hán (tr.108, H.97) đã được thực hành ở đây trước đó 1100 năm trên một quy mô choáng người. Giống những bức tượng Hy Lạp vừa được tìm ra, hình ảnh những người lính này cũng được làm cho sống động hơn bằng cách tô thêm màu mà dấu vết vẫn còn để lại (H.409). Nhưng kỹ năng này không nhằm khơi gợi sự ngưỡng mộ của loài người chúng ta. Nó được dành để phục vụ ý định của con người tự coi mình là siêu nhân, kẻ có lẽ đã không thể chịu được cái ý nghĩ là còn có một kẻ thù khác với sức mạnh không thể bẻ gãy - Tử Thần.

408. *Một phần của 'đạo quân đất sét' của Hoàng Đế Tần Thủy Hoàng.* Tìm thấy gần Thành Phố Tây An miền bắc Trung Hoa. Hoàn tất khoảng 210 tr.CN

409. Đầu của một người lính trong ‘đạo quân đất sét’ của Hoàng Đế Tần Thủy Hoàng. *(xem H.408)*

Thật tình cờ khi khám phá cuối cùng trong số những khám phá mới mà tôi muốn giới thiệu cũng có liên quan tới cái niềm tin phổ quát vào uy lực của ảnh tượng mà tôi đã ám chỉ nơi chương một, ‘Những bước khởi đầu kỳ lạ’. Tôi đang muốn nói đến nỗi giận ghét phi lý mà ảnh tượng có thể khơi dậy nếu người ta tin chúng là hiện thân của những lực lượng thù nghịch. Vô số tượng ảnh của Đại Giáo Đường Notre-Dame ở Paris (các tr.137-9, các H.126, 127) là nạn nhân của thứ giận ghét này suốt thời Cách Mạng Pháp (tr.382). Quan sát mặt tiền của ngôi giáo đường này ở đầu Chương 10 (tr.137), ta có thể nhận ra cả dãy tượng dàn ngang bên trên ba lối vào. Chúng muốn diễn tả các vua chúa trong Cựu Ước, và do đó ta thấy có vương miện trên đầu chúng. Than ôi, sau này chúng được coi là chân dung của các vua nước Pháp và tất nhiên phải gánh chịu cơn lôi đình của những ké làm cách mạng - chúng thảy đều bị chặt đầu như Vua Louis XVI. Những gì ta thấy trên tòa nhà hiện nay là tác phẩm của một nhà phục chế thế kỷ mười chín, Viollet-le-Duc, kẻ đã hiến cuộc đời và năng lực của mình để đưa các kiến trúc thời Trung Cổ nước Pháp trở lại hình dạng nguyên thủy của chúng, bởi những động cơ không khác với Sir Arthur Evans, kẻ đã cho trùng tu những tranh tường bị hư hại ở Knossos.

410, 411. *Các vua của Cựu Ước.* Các mảnh vỡ trước đây của mặt tiền Nhà Thờ Đức Bà Paris (xem H.126). Khoảng 1230. Paris, Musée de Cluny

Rõ ràng sự mất mát những bức tượng này xảy ra cho Đại Giáo Đường của Paris khoảng 1230 đã và mãi là một lỗ hổng lớn cho kiến thức của ta - và thế nên các sử gia có lý do để vui mừng vì một phát hiện vào năm 1977 khi các nhân công đào chân móng cho một ngân hàng được xây

ở trung tâm Paris bất ngờ gặp một đống khoảng 364 mảnh vỡ hiển nhiên đã được đổ chôn tại đó sau khi chúng bị phá hủy ở thế kỷ mười tám (các H.410, 411). Dù đầu của các bức tượng này bị hư hỏng thảm hại đến thế, chúng vẫn đáng cho ta nghiên cứu và thưởng ngoạn vì dấu chứng của tay nghề tinh xảo, vì dáng vẻ cao trọng và yên bình nơi chúng, khiến ta nhớ đến những bức tượng trước đó của đại giáo đường ở Chartres (tr.142, H.130) và ở Strasbourg cũng khoảng thời kỳ ấy (tr.144, H.131). Kể cũng lạ, sự phá hoại đã giúp bảo tồn một vẻ dáng mà ta đã nói đến trong hai trường hợp khác - chúng cũng cho thấy dấu vết của màu và lớp mạ vàng vào lúc người ta tìm ra chúng, những vết tích có thể sẽ không tồn tại nếu ở ngoài ánh sáng lâu hơn. Có lẽ các công trình điêu khắc khác nữa của thời Trung Cổ, chẳng kém gì nhiều kiến trúc Trung Cổ (tr.140, H.128), nguyên thủy cũng được tô màu, và có lẽ giống như quan niệm của ta về thuật điêu khắc Hy Lạp, các quan niệm về dáng vẻ của những tác phẩm Trung Cổ có thể cũng cần được điều chỉnh. Nhưng phải chăng nhu cầu hiệu đính thường xuyên này không là một trong những niềm vui lớn vì được học hỏi ở quá khứ?

Khi kết thúc phần này, tôi đã không thể biết rằng cái khám phá kế tiếp, vốn sẽ làm ta đọc một chương quan trọng trong lịch sử nghệ thuật bằng đôi mắt mới mẻ, lại cũng liên quan đến màu sắc: những lớp muội nến và bụi bậm phủ lên các bức tranh của Michelangelo trên vòm trần Điện Sistine (các tr.233, 236, các H.194 và 196) gần đây đã được làm sạch, và điều này đã thay đổi toàn thê bộ mặt của sáng tạo choáng ngợp này. Nơi tr.234 tôi đã nói về các phối hợp màu của nó là ‘nhu hòa và chừng mực’ và những minh họa cũ có lẽ đã xác nhận điều tôi nói, nhưng nay ta thấy mình đã sai lạc ra sao bởi cái ấn tượng do những bức tranh này sau bằng ấy thế kỷ bị bỏ quên và phục chế không đúng quy cách. Không phải màu sắc hiện nay sặc sỡ hay chói gắt, nhưng là rực rỡ và sáng ngời. Michelangelo đã học nghề vẽ bích họa nơi xưởng vẽ của Ghirlandaio (các tr.229-30), và nay ta thấy rằng bất kể trí tưởng tượng và tài nghệ của ông đã vượt xa thầy mình bao nhiêu, ông vẫn thấy chẳng có lý do gì phải lìa bỏ những gam màu rực rỡ mà các họa sĩ truyền thống Florence đã sử dụng. Thật ra ông phải dùng những gam màu mạnh như thế ta mới có thể nhìn thấy trần nhà của một tiểu nguyện đường có cửa sổ quá ít và quá nhỏ. Đây là điều ít có ai nghĩ tới khi thưởng ngoạn các bức tranh này trong ánh đèn điện sáng trưng hiện đang chiếu lên vòm trần. Dĩ nhiên phát hiện này về một Michelangelo mới đã khiến nhiều người quan tâm và bình phẩm, nhưng vì tôi đã có may mắn được lên giàn giáo và quan sát các nhà phục chế làm việc ở tầm gần, tôi hoàn toàn bị thuyết phục bởi thái độ nâng niu và cẩn trọng của họ, và tin tưởng mong đợi sự hoàn thành của công trình tái tạo này.

o0o

Câu truyện nghệ thuật
của E. H. Gombrich
NHÀ XUẤT BẢN VĂN NGHỆ
THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH
1998

Chịu trách nhiệm xuất bản: Đinh Quang Nhã
Biên tập: Thái Thành Đức Phổ
Sửa bản in: Hồng Sơn
Trình bày: Hoài An
Bìa của: Quang Minh

In 1000 cuốn, khổ 17x24.4
In tại Công Ty Nam Hải 12 Bis Tôn Đản, Q.4- TP.HCM.
Giấy chấp nhận kế hoạch đăng ký xuất bản 25/363CXB
In xong nộp lưu chiểu: Tháng 4/1998