

L. X. VUGỐTXKI

Tâm lý học nghệ thuật



NHÀ XUẤT BẢN KHOA HỌC XÃ HỘI - HÀ NỘI - 1981

chongsach.v

TÂM LÝ HỌC NGHỆ THUẬT

TÁC GIẢ: L. X. VUGÔTXKI

NGƯỜI DỊCH: HOÀI LAM

NHÀ XUẤT BẢN KHOA HỌC XÃ HỘI

HÀ NỘI – 1981

ĐÁNH MÁY & SOÁT LỖI: anhanh1310

TVE-4U

Thẻ xác có được những khả năng gì, điều đó cho đến nay chưa một ai xác định nổi...

Nhưng, người ta nói rằng, do tự nhiên chỉ được nhìn nhận hoàn toàn là thẻ xác nên chỉ từ độc những quy luật tự nhiên thì chẳng thẻ nào rút ra được các nguyên nhân của những lâu đài kiến trúc, những tác phẩm hội họa và những gì tương tự mà duy chỉ nghệ thuật nhân loại tạo nên, và thẻ xác con người chẳng thẻ xây dựng nổi một đền đài nào nếu như nó không được quy định và chỉ đạo bởi tâm hồn. song tôi đã chỉ ra rằng họ không biết thẻ xác có được những khả năng gì và cái gì có thể rút ra từ nguyên một việc nhìn nhận mặt tự nhiên của nó...

BÊNÊĐIC XPINNÔZA

Luân lý, phần III,
định lý 2, chú giải

LỜI NÓI ĐẦU

Cuốn sách này được viết ra như là kết quả của một loạt – những công trình lớn, nhỏ trong lĩnh vực nghệ thuật và tâm lý học. Ba công trình nghiên cứu văn học – về Krulốp, về Hăm lét và về bố cục truyện – làm nền tảng cho những phân tích của tôi, cũng như cả một loạt bài viết ngắn, dài trên báo. Ở đây, trong các chương liên quan, chỉ có những đoạn đúc kết, phác tả ngắn gọn, những nhận định tổng quát của các công trình ấy, bởi lẽ trong mỗi chương chẳng thể nào trình bày nổi một sự phân tích đầy đủ về Hăm lét. Phải dành cho công việc này một cuốn sách riêng. Việc tìm kiếm một lối thoát ra khỏi những giới hạn mong manh của chủ nghĩa chủ quan cũng qui định ở mức như nhau cả số phận nghệ thuật học Nga lẫn số phận tâm lý học Nga trong những năm này. Cái khuynh hướng muốn vươn tới chủ nghĩa khách quan, tới tri thức khoa học tự nhiên chính xác theo kiểu duy vật chủ nghĩa trên cả hai lĩnh vực ấy đã tạo nên cuốn sách này. Một mặt, nghệ thuật học đã bắt đầu thấy ngày càng cần hơn phải có những căn cứ tâm lý học. Mặt khác, cả tâm lý học, khi cố gắng lý giải hành vi ứng xử nói chung, cũng đã không thì không hướng tới những vấn đề phức tạp của phản ứng thẩm mỹ. Nếu tính thêm vào đó cái bước nhích lên mà hiện nay cả hai môn khoa học ấy đang có được và sự khủng hoảng của chủ nghĩa khách quan đang bao trùm cả hai thứ đó, thì chính điều này sẽ quy định đến cùng độ nhọn sắc của đề tài chúng ta. Trên thực tế, dù có ý thức hay không có ý thức, nghệ thuật học truyền thống, xét trên nền tảng của nó, bao giờ cũng có những tiền đề tâm lý, thế nhưng thứ tâm lý học thông thường cũ kỹ đã không còn đáp ứng được do hai nguyên nhân. Thứ nhất, nó đã được sử dụng đủ nuôi dưỡng mọi thứ chủ nghĩa chủ quan trọng mỹ học, trong các trào lưu khách quan lại cần có những tiền đề khách quan. Thứ hai, đang hình thành một thứ tâm lý học mới và đang xây dựng lại nền tảng của mọi cái được gọi là “khoa học về tinh thần” đã cũ kỹ. Vậy nên, nhiệm vụ công trình nghiên cứu của chúng tôi là xem xét lại môn tâm lý học nghệ thuật truyền thống và cố gắng nêu lên một lĩnh vực nghiên cứu đa cho tâm lý học khách quan – đặt vấn đề, nêu ra phương pháp và nguyên tắc lý giải tâm lý cơ bản, chỉ thế thôi.

Gọi cuốn sách này là “Tâm lý học nghệ thuật”, tác giả không hề muốn nói riêng trong cuốn sách sẽ có trình bày cả hệ thống các vấn đề, sẽ có giới thiệu đầy đủ toàn bộ các mục và sự kiện. Mục đích của chúng tôi khác hẳn: không phải một hệ thống, mà là

một chương trình, không phải toàn bộ mọi vấn đề, mà chỉ một vấn đề trung tâm được chúng tôi ghi nhận suốt bấy nay và theo đuổi như là mục đích.

Thế nên chúng tôi sẽ gác sang một bên cuộc tranh luận về quan điểm tâm lý trong mỹ học và về những ranh giới phân chia mỹ học với nghệ thuật học đơn thuần. Cùng với Lipx, chúng tôi nghĩ rằng có thể xác định mỹ học như một bộ môn tâm lý ứng dụng, song nói chung chúng tôi sẽ không đặt ra vấn đề này, chúng tôi chỉ dừng lại ở mức là: bảo vệ tính chất chính đáng về phương pháp và nguyên tắc trong việc xem xét tâm lý về nghệ thuật..., chỉ ra được tầm quan trọng thực chất của nó, tìm ra vị trí của nó trong hệ thống khoa học mácxít về nghệ thuật. Ở đây, đối với chúng tôi sợi, chỉ quán xuyên là luận điểm mọi người đều biết của chủ nghĩa Mác: sự xem xét xã hội học về nghệ thuật không thay thế và gạt bỏ sự xem xét mỹ học, mà, ngược lại, mở rộng cửa trước nó và đón mời nó, như là một sự bổ sung cho mình, nói theo lời Plêkhanốp. Còn sự thảo luận mỹ học về nghệ thuật, do không muốn đứt đoạn với xã hội học mácxít, nhất thiết phải có những căn cứ tâm lý học – xã hội. Có thể dễ dàng chỉ ra rằng ngay những nhà nghệ thuật học từng giới định một cách hoàn toàn chính đáng lĩnh vực của mình khỏi mỹ học, cũng đều không tránh khỏi ra những tiền đề tâm lý học tùy tiện và mong manh, thiếu phê phán vào việc nghiên cứu các khái niệm và vấn đề cơ bản của nghệ thuật. Chúng tôi chia sẻ với quan điểm của Utix cho rằng nghệ thuật vượt ra khỏi ra ranh giới của mỹ học và thậm chí còn có những đặc điểm khác biệt về nguyên tắc với các giá trị thẩm mỹ, nghệ thuật được bắt đầu từ trong môi trường thẩm mỹ, song không hòa tan trong đó đến cùng. Vậy nếu chúng ta thấy rõ rằng tâm lý học nghệ thuật phải có quan hệ với chính mỹ học, tuy không được quên mất những ranh giới phân biệt hai lĩnh vực đó.

Cần nói rằng cả trong lĩnh vực nghệ thuật học mới, lẫn trong lĩnh vực tâm lý học khách quan, hiện nay người ta hay còn đang nghiên cứu các khái niệm cơ bản, về các nguyên lý nền tảng, chỉ mới tiến hành những bước đi ban đầu. Đây, vì sao một công trình nảy sinh ở chỗ giáp ranh của hai môn khoa học này, một công trình muốn bằng ngôn ngữ của tâm lý học khách quan bàn về các sự kiện khách quan của nghệ thuật, lại nhất thiết phải luôn luôn dừng lại ở trước cửa vấn đề, chứ không đi sâu vào và cũng không mở rộng nhiều. Chúng tôi chỉ muốn phát triển cho được sự độc đáo của cái nhìn tâm lý học về nghệ thuật và nêu ra một tư tưởng trung tâm, nêu ra các phương pháp nghiên cứu nó và nội dung vấn đề. Nếu ở chỗ gặp gỡ của ba ý đồ này có xuất hiện một

thứ tâm lý học khách quan về nghệ thuật thì công trình này sẽ chính là cái hạt mầm mà từ đó nó sẽ mọc lên.

Chúng tôi coi tư tưởng trung tâm của tâm lý học nghệ thuật là: thừa nhận sự khắc phục của hình thức nghệ thuật đối với tài liệu hay là thừa nhận rằng *nghệ thuật là kỹ thuật xã hội của tình cảm*. Chúng tôi coi phương pháp nghiên cứu vấn đề này là phương pháp phân tích khách quan, xuất phát từ việc phân tích nghệ thuật để đi tới một sự tổng hợp tâm lý học, – phương pháp phân tích các hệ thống kích thích nghệ thuật. Cùng với Geneken, chúng tôi nhìn vào tác phẩm nghệ thuật như nhìn vào “một tổng hòa các ký hiệu thẩm mỹ nhằm thức tỉnh các cảm xúc ở con người”, và trên cơ sở phân tích các ký hiệu này, chúng tôi cố gắng tạo dựng lại những cảm xúc tương ứng với chúng. Thế nhưng phương pháp của chúng tôi khác biệt với phương pháp estopsychologique ở chỗ: chúng tôi không nhìn nhận các ký hiệu này như là những biểu hiện của tổ chức tâm hồn của tác giả hay của các độc giả. Chúng tôi không đi từ nghệ thuật tới tâm lý của tác giả hay của độc giả, bởi vì chúng tôi hiểu rằng *chẳng thể làm được điều đó trên cơ sở lý giải các ký hiệu*.

Chúng tôi cố gắng nghiên cứu thử tâm lý học nghệ thuật đơn thuần và vô nhân xưng, bất kể đối với tác giả hay độc giả, vì chúng tôi chỉ dựa vào hình thức và tài liệu của nghệ thuật. Nói rõ hơn: chỉ dựa vào các bài ngụ ngôn của Krulóp, chúng tôi chẳng bao giờ dựng lại nổi tâm lý Ông ta; còn tâm lý các độc giả của ông lại rất khác nhau – ở những con người của thế kỷ thứ XIX và thế kỷ thứ XX và ngay ở những nhóm, những giai cấp, những lứa tuổi, những con người khác nhau. Song khi phân tích một bài thơ ngụ ngôn, chúng tôi lại có thể phát hiện được cái qui luật tâm lý làm nền tảng cho nó, cái cơ chế tác động của nó, – và chính cái đó chúng tôi gọi là tâm lý của bài thơ ngụ ngôn. Trên thực tế quy luật ấy và cơ chế ấy không hề tác động trong cái dạng thuần túy của nó, mà bị phức tạp hóa bởi một loạt hiện tượng và quá trình chúng đã sa vào; thế nhưng chúng tôi vẫn có quyền tách cái tâm lý của bài thơ ngụ ngôn ấy ra khỏi tác động cụ thể của nó, như nhà tâm lý học vẫn thường tách riêng ra một phản ứng thuần túy (một phản ứng cảm tính hay động cơ) của sự lựa chọn hay phân biệt, để nghiên cứu nó như là một phản ứng vô nhân xưng.

Cuối cùng, chúng tôi thấy nội dung của vấn đề là làm sao đề tâm lý học nghệ thuật, cả lý thuyết và ứng dụng, phát hiện ra được tất cả những cơ chế vận hành của nghệ thuật và cùng với xã hội học nghệ thuật sẽ tạo ra được nền tảng cho mọi bộ môn khoa học chuyên biệt về nghệ thuật.

Nhiệm vụ của công trình này mang một tính chất tổng hợp thực sự. Muiyler – Freenfenx đã nói rất đúng rằng nhà tâm lý học nghệ thuật chẳng khác nào một nhà sinh vật học biết tiến hành một sự phân tích đầy đủ về vật chất sống, phân tách nó ra thành những bộ phận cấu thành, song lại không biết là các bộ phận này mà tạo dựng lại cái toàn bộ và phát hiện ra các quy luật của cái toàn bộ ấy. Có một loạt những công trình bàn về sự phân tích có hệ thống như vậy của tâm lý học nghệ thuật, song tôi chưa thấy một công trình nào đã đặt và giải quyết một cách khách quan vấn đề tổng hợp tâm lý của nghệ thuật. Xét trên ý nghĩa đó, thiết tưởng, cố gắng này của chúng tôi là tiến hành một bước mới và dám mạnh dạn nêu ra một số suy nghĩ mới, chưa hề một ai phát biểu trước sự thảo luận khoa học. Những điều mới mẻ mà tác giả xem là của mình trong cuốn sách này, tất nhiên, cần được kiểm nghiệm và phê phán, cần được thử thách bằng cả suy tư lẫn sự kiện thực tế. Dầu sao thì những điều đó ngày giờ đây đã được tác giả cảm thấy là xác đáng và chín muồi tới mức dám gói thặng ra trong cuốn sách này.

Khuynh hướng chung của công trình này là cố gắng có được một sự tỉnh táo khoa học trong tâm lý học nghệ thuật, trong cái lĩnh vực tư biện nhất và đầy mơ hồ bí hiểm của nhà tâm lý học. Sự suy nghĩ của tôi được biểu thị qua câu nói của Xpi-nôza đã dẫn làm đề từ và tiếp bước theo ông, cũng sẽ cố gắng không cho phép mình ngạc nhiên, không cười, không khóc – nhưng phải hiểu.

VỀ PHƯƠNG PHÁP LUẬN CỦA VẤN ĐỀ

CHƯƠNG I

VẤN ĐỀ TÂM LÝ HỌC NGHỆ THUẬT

“Mỹ học từ trên” và “mỹ học từ dưới” Lý luận nghệ thuật mácxít và tâm lý học. Tâm lý học – nghệ thuật xã hội và tâm lý học – nghệ thuật cá nhân. Tâm lý học – nghệ thuật chủ quan và tâm lý học – nghệ thuật khách quan trong nghệ thuật. Phương pháp phân tích khách quan và việc vận dụng nó.

Nếu cần gọi tên cái biên vực đã phân chia mọi trào lưu mỹ học hiện nay ra thành hai hướng lớn, thì đây chính là tâm lý học. Hai lĩnh vực của mỹ học hiện nay – mỹ học tâm lý và mỹ học phi tâm lý – bao trùm hầu như tất cả những gì sống động trong môn khoa học này. Fécner đã phân định rất đúng hai hướng này khi ông gọi một hướng là “mỹ học từ trên” và hướng kia là “mỹ học từ dưới”.

Có thể dễ dàng tưởng rằng ở đây đang nói tới không chỉ hai lĩnh vực của một môn khoa học duy nhất mà thậm chí còn nói về việc xây dựng hai bộ môn độc lập mà mỗi bộ môn đều có một đối tượng và một phương pháp nghiên cứu riêng. Trong khi đó đối với một số người, mỹ học vẫn hãy còn là một thứ khoa học mang nặng tính chất tư biện. Một số người khác, ví như O. Kuynpe, lại thiên về phía khẳng định rằng “ở thời gian hiện nay, mỹ học đang nằm trong giai đoạn quá độ... Phương pháp tư biện của chủ nghĩa duy tâm hậu Căng hầu như bị hoàn toàn bác bỏ. Còn lối nghiên cứu mang tính chất kinh nghiệm... thì đang chịu ảnh hưởng của tâm lý học... Chúng tôi nghĩ, mỹ học là *học thuyết về hành vi ứng xử thẩm mỹ Verhalten*, tức là về cái trạng thái chung đang thâm nhập và bao trùm toàn bộ con người và có điểm xuất phát và chỗ tập trung là ấn tượng thẩm mỹ... Mỹ học phải được nhìn nhận như là tâm lý học về khoái cảm thẩm mỹ và sáng tạo nghệ thuật (64, trang 98)¹.

Fônkent cũng có ý kiến tương tự như vậy: “khách thể thẩm mỹ... chỉ trở nên có được tính chất thẩm mỹ đặc trưng thông qua cảm thụ, cảm xúc và

tưởng tượng của chủ thể đang cảm thụ” (161, trang 5).

Trong thời gian gần đây, ngay cả những nhà nghiên cứu như Vêxêlôpxki (26, trang 222) cũng đã bắt đầu ngả về phía phương pháp tâm lý. Và Fônkent đã bày tỏ được khá đúng đắn cái tư tưởng chung: “Tâm lý học phải được đặt làm nền tảng cho mỹ học” (117, trang 192). “... Nhiệm vụ gần gũi nhất, cấp thiết nhất của mỹ học trong thời gian hiện nay tất nhiên không phải là những kết cấu siêu hình, mà là một sự phân tích tâm lý nghệ thuật một cách tỉ mỉ và tinh vi” (117, trang 208).

Ý kiến ngược lại là thuộc những trào lưu chống tâm lý mới nổi lên độ một chục năm nay trong triết học Đức, lập luận chung của những trào lưu ấy ta có thể thấy trong bài viết của Gh. Spet (xem tài liệu số 136). Cuộc tranh cãi giữa những người thuộc hai quan điểm đó đã diễn ra chủ yếu dựa vào các luận chứng phủ định. Mỗi tư tưởng đều được biện hộ bằng tính chất mong manh của tư tưởng đối lập, và cái tính chất thực sự vô hiệu của cả tuyên này lẫn tuyên kia đã làm cho cuộc tranh cãi phải kéo dài và cản trở việc giải quyết thực tế.

Mỹ học từ trên đã khai thác các quy luật và các chứng minh của mình từ “bản tính của tâm hồn”, từ những tiền đề siêu hình hay những lập luận suy diễn. Khi làm điều đó nó đã sử dụng cái thẩm mỹ như là một phạm trù đặc biệt nào đấy của tồn tại, và ngay cả những nhà tâm lý học lớn, như Lips, cũng đã không tránh được mối tai hại chung ấy. Trong khi đó, mỹ học từ dưới sau khi đã tự biến mình thành một loạt những thí nghiệm hết sức ngây ngô, lại muốn bằng mọi cách cho phép mình lý giải các quan hệ thẩm mỹ sơ đẳng nhất và đã tỏ ra bất lực, chẳng thể cất mình cao hơn những sự việc sơ khai mà về thực chất chẳng nói lên được gì. Như vậy, sự khủng hoảng sâu sắc ở cả hai lĩnh vực mỹ học ấy ngày càng trở nên rõ ràng hơn, và nhiều tác giả đã ý thức được nội dung và tính chất cuộc khủng hoảng đó như một cuộc khủng hoảng mang tính chất toàn cục hơn là cuộc khủng hoảng ở mỗi trào lưu riêng lẻ. Bản thân các tiền đề xuất phát, các căn cứ và phương pháp

ngiên cứu của cả hai trường phái ấy đều tỏ ra là sai lầm. Điều này được bộc lộ hoàn toàn rõ khi cuộc khủng hoảng lan sang tâm lý học kinh nghiệm trong toàn bộ dung lượng của nó ở phía này, còn ở phía kia là sang triết học duy tâm Đức mấy chục năm gần đây.

Lối thoát ở đây chỉ có thể là thay đổi tận gốc các nguyên tắc nghiên cứu cơ bản, đặt lại hoàn toàn các nhiệm vụ và lựa chọn các phương pháp mới. Trong lĩnh vực mỹ học từ trên đã bắt đầu được khẳng định ngày càng mạnh mẽ hơn cái thức về sự tất yếu phải có hạ tầng xã hội – lịch sử đối với việc xây dựng bất kỳ một lý thuyết mỹ học nào. Đã bắt đầu thấy ngày càng rõ hơn: nghệ thuật chỉ có thể trở thành đối tượng của nghiên cứu khoa học, khi nó được nhìn nhận như là một trong những chức năng sống còn của xã hội trong mối liên hệ khăng khít với mọi lĩnh vực còn lại của đời sống xã hội, trong những điều kiện lịch sử cụ thể của nó. Trong số các trường phái xã hội học trong lý luận nghệ thuật, lý luận của chủ nghĩa duy vật lịch sử là triệt để và đi xa hơn cả, nó đang cố gắng xây dựng một cách nhìn nhận khoa học và nghệ thuật trên cơ sở bản thân các nguyên lý thường được vận dụng để nghiên cứu mọi hình thái và hiện tượng đời sống xã hội. Xét trên quan điểm này nghệ thuật thường được nhìn nhận như là một trong những hình thái của hệ tư tưởng và cũng như mọi hình thái khác còn lại, nó xuất hiện như một kiến trúc thượng tầng trên cơ sở hạ tầng của cái quan hệ kinh tế và sản xuất. Và rất dễ hiểu là, do chỗ mỹ học từ dưới luôn luôn là một thứ mỹ học mang tính chất kinh nghiệm và thực chứng, nên lý luận nghệ thuật mácxít đang phát lộ ra những khuynh hướng rõ ràng dẫn tới chỗ đem quy các vấn đề lý thuyết mỹ học thành tâm lý học. Đối với Luna-tsarxki, mỹ học chẳng qua chỉ vền vền là một trong những ngành của tâm lý học. Tuy nhiên, sẽ thật là nông cạn nếu khẳng định rằng nghệ thuật không có quy luật phát triển riêng của nó, Dòng nước chảy bị quy định bởi lòng sông và bờ sông: lúc thì nó trải rộng thành hồ, lúc lại lặng lẽ trôi, khi thì sôi bọt và gầm lên trên những ghềnh đá, khi lại trút đổ xuống thành thác, hết quay sang phải lại sang trái,

thậm chí còn quay ngoặt hẳn lại, song cho dù có rõ đến mấy là dòng nước bị quy định bởi tính tất yếu quyết liệt của các điều kiện bên ngoài, thì đầu sao bản chất của nó vẫn được quy định bởi các quy luật vận động thủy năng, cái quy luật mà chúng ta chẳng thể hiểu được từ những điều kiện bên ngoài của dòng nước, mà phải từ sự tìm hiểu bản thân nước (70, trang 123 – 124).

Đối với luận thuyết này cái tuyến trước đây đã từng phân định ranh giới giữa mỹ học từ trên và mỹ học từ dưới, giờ đây lại chuyển theo một hướng khác hẳn: giờ đây nó tách xã hội học nghệ thuật khỏi tâm lý học nghệ thuật và chỉ ra cho mỗi ngành ấy một quan điểm riêng về cùng một đối tượng nghiên cứu.

Plekhanốp đã phân định hoàn toàn rõ ràng cả hai quan điểm trong các công trình nghiên cứu của mình về nghệ thuật, khi ông chỉ ra rằng các cơ chế tâm lý quy định hành vi ứng xử thẩm mỹ của con người là những cơ chế trong sự tác động của mình luôn luôn bị quy định bởi các nguyên nhân mang tính chất xã hội. Do đó hoàn toàn rõ ràng là, việc nghiên cứu sự tác động của những cơ chế ấy chính là đối tượng của tâm lý học, còn việc nghiên cứu các hoàn cảnh và điều kiện quy định chúng lại là đối tượng của công trình nghiên cứu xã hội học. “*Tự nhiên của con người làm những gì mà ở nó có thể là các thị hiếu và khái niệm thẩm mỹ. Các điều kiện chung quanh nó quy định sự chuyển hóa của khả năng này thành hiện thực*: chúng sẽ giải thích sự việc một con người xã hội cụ thể (tức là một xã hội nhất định, một dân tộc nhất định, một giai cấp nhất định) có *chính những thị hiếu* và khái niệm thẩm mỹ ấy, chứ *không phải những thị hiếu và khái niệm khác...*” (87, trang 6). Như vậy, ở những thời đại khác nhau của quá trình phát triển xã hội, con người nhận được từ tự nhiên những ấn tượng khác nhau, bởi vì nó nhìn vào tự nhiên từ những quan điểm khác nhau.

Tất nhiên, tác động của các quy luật chung về tự nhiên tâm lý của con người không hề ngừng lại ở bất kỳ một thời đại nào. Nhưng do trong những thời đại khác nhau “có những tài liệu hoàn toàn không giống nhau rơi vào

những đầu óc con người, nên chẳng có gì là lạ khi các kết quả chế biến tài liệu cũng hoàn toàn không giống nhau” (87, trang 56)... Ở một chừng mực nào đó các quy luật tâm lý có thể làm chìa khóa – để tiến tới việc lý giải lịch sử hệ tư tưởng nói chung và lịch sử nghệ thuật nói riêng. Trong tâm lý của những con người ở thế kỷ thứ mười bảy, sự mở đầu một phản đề đã từng đóng một vai trò cũng đúng như trong tâm lý những người đương thời của chúng ta. Vậy tại sao các thị hiếu thẩm mỹ của chúng ta lại đối lập với các thị hiếu của những người ở thế kỷ thứ mười bảy? Tại vì chúng ta đang ở trong một tình hình hoàn toàn khác. Thế nên, chúng ta đang đi tới một kết luận quen thuộc với chúng ta: tự nhiên tâm lý của con người làm cái mà ở nó có thể là các khái niệm thẩm mỹ, và cái sự mở đầu phản đề kiểu Đacuyn (“mâu thuẫn” kiểu Hêgen) đang đóng một vai trò vô cùng quan trọng, mà đến nay vai trò này vẫn chưa được đánh giá đầy đủ, trong cơ chế của các khái niệm ấy. Nhưng tại sao một con người xã hội cụ thể lại có chính những thị hiếu ấy chứ không phải những thị hiếu khác, do đâu nó thích chính những thứ đồ vật ấy chứ không phải những thứ đồ vật khác, –điều này phụ thuộc vào các điều kiện chung quanh” (87, trang 51).Không một ai đã giảng giải được rõ ràng, như Plêkhanốp, sự tất yếu, về mặt lý thuyết cũng như về mặt phương pháp, phải nghiên cứu tâm lý đối với lý luận nghệ thuật mácxít. Theo lời nói của ông, “mọi hệ tư tưởng đều có một cội rễ chung: *tâm lý của một thời đại cụ thể nhất định*” (89, 76).

Lấy Huygo, Becliôzơ và Đơlacroa làm dẫn chứng, ông đã chỉ ra rằng chủ nghĩa lãng mạn tâm lý của thời đại đã sản sinh ra trong ba lĩnh vực khác loại – hội họa, thơ ca và âm nhạc – ba hình thức khác nhau của chủ nghĩa lãng mạn tư tưởng (89, trang 76 – 78). Theo cách trình bày của Plêkhanốp, để biểu thị mối quan hệ giữa cơ sở hạ tầng và kiến trúc thượng tầng, chúng tôi phân biệt năm nhân tố kế tiếp:

1. tình trạng lực lượng sản xuất,
2. các quan hệ kinh tế;

3. chế độ chính trị xã hội;
4. tâm lý con người xã hội;..
5. những hệ tư tưởng khác nhau có phản ánh trong mình các đặc điểm của tâm lý đó (89, trang 75),

Như vậy, tâm lý của con người xã hội được nhìn nhận như là một nền móng chung của hệ tư tưởng ở mỗi thời đại nhất định, kể cả của nghệ thuật. Điều này nói lên rằng nghệ thuật bị qui định và chi phối một cách mật thiết nhất bởi tâm lý của con người xã hội.

Như vậy, ở cái chỗ trước đây có sự thù nghịch chúng tôi tìm thấy một sự hòa giải và hòa hợp của các trường phái tâm lý và chống tâm lý trong mỹ học tìm thấy sự phân định ranh giới cho một lĩnh vực nghiên cứu dựa trên cơ sở xã hội học mácxít. Hệ thống xã hội học này – triết học của chủ nghĩa duy vật lịch sử – tất nhiên, rất ít thiên về việc lý giải một cái gì đó từ tâm lý con người như là từ nguyên nhân cuối cùng. Nhưng cũng ở mức độ đó nó không thiên về việc bác bỏ hay xem thường tâm lý này và tầm quan trọng của việc nghiên cứu nó như một cơ chế trung gian mà nhờ đó các quan hệ kinh tế và chế độ chính trị – xã hội tạo nên một hệ tư tưởng này hay hệ tư tưởng khác. Khi nghiên cứu các hình thức phức tạp nhiều hay ít của nghệ thuật, học thuyết này đều đòi hỏi một cách chính đáng sự nhất thiết phải nghiên cứu tâm lý, bởi vì cái khoảng cách giữa các quan hệ kinh tế với hình thái tư tưởng đang trở nên ngày càng lớn hơn và nghệ thuật đã chẳng thể được lý giải một cách trực diện từ các quan hệ kinh tế. Plêkhanốp đã lưu ý tới điều này khi ông so sánh điệu múa của những người phụ nữ châu Úc với cái menuét hồi thế kỷ thứ XVIII. “Để hiểu điệu múa của thổ dân châu Úc, chỉ cần biết ý nghĩa của việc những người phụ nữ lượm nhặt các rễ cây hoang dại trong đời sống của bộ lạc châu Úc. Còn để hiểu menuet, chẳng hạn, thì sẽ hoàn toàn chưa đủ nếu chỉ có các hiểu biết về kinh tế Pháp hồi thế kỷ thứ XVIII. Ở đây chúng ta đề cập tới một điệu múa biểu thị được *tâm lý của một giai cấp phi sản xuất*... Thế nên, “nhân tố” *kinh tế* ở đây đã nhường vị trí và

vinh dự cho “nhân tố” *tâm lý*. Song đừng quên rằng bản thân sự xuất hiện của các giai cấp phi sản xuất trong xã hội là sản phẩm của sự phát triển kinh tế” (89, trang 65).

Như vậy, cách xem xét mácxít đối với nghệ thuật, nhất là ở những hình thức hết sức phức tạp của nó, nhất thiết phải chứa đựng cả việc nghiên cứu sự tác động tâm – vật lý của tác phẩm nghệ thuật.

Đối tượng của nghiên cứu xã hội học có thể hoặc là bản thân hệ tư tưởng, hoặc là sự phụ thuộc của hệ tư tưởng vào các hình thái này khác của sự phát triển xã hội, song một công trình nghiên cứu xã hội học mà không được bổ sung bởi công trình nghiên cứu tâm lý thì không bao giờ tự nó lại có thể phát hiện ra được cái nguyên nhân gần gũi nhất của hệ tư tưởng: tâm lý con người xã hội. Điều hết sức quan trọng và cơ bản để xác lập cái ranh giới phương pháp luận giữa hai quan điểm là làm sáng tỏ sự khác nhau giữa tâm lý với hệ tư tưởng.

Theo cách nhìn này ta thấy hoàn toàn rõ ràng cái vai trò đặc biệt đã được đặt lên số phận của nghệ thuật với tư cách một hình thái tư tưởng hoàn toàn đặc biệt, một hình thái có liên quan tới một lĩnh vực hoàn toàn độc đáo của tâm lý con người. Và nếu chúng ta muốn làm sáng tỏ bản thân sự độc đáo này của nghệ thuật, làm sáng tỏ cái điều đã làm nổi bật nghệ thuật và tác động của nó trong tất cả các hình thái tư tưởng còn lại, thì chúng ta nhất thiết phải cần đến một sự phân tích tâm lý. Toàn bộ vấn đề là ở chỗ, nghệ thuật hệ thống hóa một phạm vi hoàn toàn đặc biệt của tâm lý con người xã hội – cụ thể là phạm vi tình cảm của con người. Và tuy ở phía sau tất cả các phạm vi tâm lý đều có cùng những nguyên nhân đã làm nảy sinh ra chúng, song khi tác động thông qua những *Verhal-tensweisen* tâm lý khác nhau, chúng lại đẩy lên trong đời sống những hình thái tư tưởng khác nhau.

Như vậy, sự thù nghịch trước đây nay được thay thế bằng một sự liên minh của hai trường phái trong mỹ học, và môi trường phái đều chỉ có được ý nghĩa trong một hệ thống triết học chung. Nếu việc cải cách mỹ học từ trên

tỏ ra ít nhiều rõ ràng trên những đường nét chung và được ghi nhận trong một loạt công trình, chỉ ít ở mức độ cho phép tiếp tục nghiên cứu các vấn đề ấy theo tinh thần chủ nghĩa duy vật lịch sử, thì trong các lĩnh vực giáp ranh – lĩnh vực nghiên cứu tâm lý học nghệ thuật – tình hình lại hoàn toàn khác. Đang nảy sinh hàng loạt những khó khăn và những vấn đề chưa từng gặp đối với phương pháp luận trước đây của mỹ học tâm lý nói chung. Và điều quan trọng nhất trong số các khó khăn mới này là vấn đề phân định tâm lý xã hội và tâm lý cá nhân trong khi nghiên cứu những vấn đề của nghệ thuật. Hoàn toàn rõ ràng là giờ đây phải được xem xét lại một cách cơ bản cái cách nhìn trước kia vốn thường không cho phép có những nghi ngờ trong vấn đề phân định giới hạn giữa hai quan điểm tâm lý ấy. Tôi nghĩ rằng cái quan niệm thông thường về đối tượng và tài liệu của tâm lý học xã hội đã tỏ ra không đúng từ gốc khi kiểm nghiệm nó với quan điểm mới. Trên thực tế, quan điểm tâm lý học xã hội hay quan điểm tâm lý dân tộc, như Vunt hiểu, đã chọn khối lượng nghiên cứu của mình là ngôn ngữ, huyền thoại, phong tục, nghệ thuật, các hệ thống tôn giáo, các mực thước pháp lý và đạo lý. Hoàn toàn rõ ràng là, xét theo quan điểm vừa nói trên thì tất cả những cái đó đều không phải là tâm lý: đấy là những sự kết đọng của hệ tư tưởng, những tinh thể. Còn nhiệm vụ của tâm lý học là phải làm sao để nghiên cứu cho được: bản thân dung dịch, bản thân tâm lý xã hội, chứ không phải hệ tư tưởng. Ngôn ngữ, phong tục, huyền thoại tất cả những cái đó là kết quả hoạt động của tâm lý xã hội, chứ không phải quá trình của nó. Vậy nên khi Tâm lý học xã hội nghiên cứu các đối tượng đó, thì nó đã đem hệ tư tưởng thay vào tâm lý. Rõ ràng là tiền đề cơ bản của tâm lý học xã hội trước đây và của phản xạ học tập thể mới xuất hiện lại tuồng như tâm lý

của con người riêng lẻ là vô ích đối với giải thích tâm lý xã hội đang bị chao đảo bởi khuyết điểm mới về mặt phương pháp luận.

Bêctêrep khẳng định: “... rõ ràng là tâm lý của những cá nhân riêng lẻ là vô ích đối với việc giải thích các vận động xã hội...” (18, trang 14). Cùng đi

theo quan điểm này còn có những nhà tâm lý học xã hội khác, như Mac – Đaogôn, Lebon, Frot và những người khác; họ nhìn nhận tâm lý xã hội như là một cái gì có sau, nảy sinh từ tâm lý cá nhân. Hơn nữa họ còn cho rằng có một tâm lý cá nhân đặc biệt, và từ sự tác động lẫn nhau sau đó của hai thứ tâm lý cá nhân ấy mới nảy sinh tâm lý tập thể chung cho tất cả các cá thể nhất định nào đó. Ở đây tâm lý học xã hội xuất hiện như một thứ tâm lý học về cá nhân tổ hợp, theo kiểu như một đám đông được tập hợp từ những con người riêng lẻ, tuy đám đông này cũng có một thứ là tâm lý siêu cá nhân của nó. Như vậy, tâm lý học xã hội phi mácxít quan niệm yếu tố xã hội theo kiểu kinh nghiệm thô thiển nhất thiết cứ phải là một đám đông, một tập thể, một mối quan hệ với những người khác. Xã hội, được hiểu như một liên hợp của nhiều người, như một điều kiện thêm vào cho sự hoạt động của một con người. Những nhà tâm lý học này không thể nghĩ được rằng: trong sự vận động cá nhân riêng tư nhất của tư tưởng, của tình cảm, vv..., tâm lý của một cá nhân riêng lẻ đâu sao vẫn mang tính chất xã hội và bị chi phối bởi xã hội. Rất dễ vạch ra rằng chính tâm lý của con người riêng lẻ là đối tượng của tâm lý học xã hội. Thật là sai lầm cái ý kiến của G. Tsenpanôp thường hay được những người khác nhắc lại, cái ý kiến cho rằng tâm lý học thuần mácxít là tâm lý học xã hội chuyên nghiên cứu sự phát sinh của các hình thái tư tưởng theo phương pháp thuần mácxít (nghiên cứu nguồn gốc các hình thái nói trên trong sự lệ thuộc vào việc nghiên cứu kinh tế xã hội) và cho rằng tâm lý học kinh nghiệm và thực nghiệm chẳng thể nào trở thành mácxít được, cũng như khoáng sản học, vật lý học, hóa học, v.v... không thể trở thành mácxít. Để khẳng định điều đó Tsenpanôp đã dựa vào chương thứ 8. “Những vấn đề cơ bản của chủ nghĩa Mác” của Tsenpanôp, ở đây có nói rất rõ về nguồn gốc của hệ tư tưởng, Có chẳng phải nghĩ ngược lại thì mới đúng, tức là tâm lý học cá nhân (kinh nghiệm và thực nghiệm) mới có thể và phải trở thành mácxít. Trên thực tế, một khi chúng ta phủ nhận sự tồn tại của tâm hồn nhân dân, của tinh thần nhân dân, v.v..., thì làm sao chúng ta có thể phân biệt được

tâm lý học xã hội với tâm lý học cá nhân. Chính tâm lý học về mỗi con người riêng lẻ, chính những gì có trong đầu óc nó mới là cái tâm lý mà tâm lý học xã hội cần nghiên cứu. Ngoài ra không còn một thứ tâm lý nào khác. Tất cả những cái khác đều hoặc là siêu hình học, hoặc là hệ tư tưởng, vậy nên khẳng định rằng tâm lý học về mỗi con người riêng lẻ không thể trở thành mácxít tức là không thể trở thành tâm lý học xã hội kiểu như khoáng sản học, hóa học, v.v..., thì như vậy có nghĩa là đã không hiểu được lời khẳng định cơ bản của Mác cho rằng “con người theo nghĩa gốc của từ chính là con vật xã hội, không chỉ là con vật vốn ưa tiếp xúc mà là con vật chỉ trong xã hội mới có thể được nổi bật lên” (1, trang 710). Xem tâm lý của một con người riêng lẻ, tức là đối tượng của tâm lý học thực nghiệm và kinh nghiệm, cũng là phi xã hội như đối tượng của khoáng sản học – có nghĩa là đứng trên một lập trường trực tiếp đối lập với chủ nghĩa Mác. Ấy là chưa nói tới chuyện ngay cả vật lý học, hóa học, khoáng sản học, tất nhiên, đều có thể là mácxít hay phản mácxít, nếu như chúng ta hiểu khoa học không phải là một bản danh sách trần trụi các sự kiện và các danh mục những sự phụ thuộc, mà là một lĩnh vực nhận thức được hệ thống hóa một cách rộng lớn hơn về cả một bộ phận của thế giới.

Vấn đề cuối cùng, còn lại là sự phát sinh của các hình thái tư tưởng. Có đích thực đối tượng của tâm lý học xã hội là nghiên cứu sự phụ thuộc của các hình thái tư tưởng vào kinh tế xã hội? Tôi nghĩ rằng hoàn toàn không phải thế. Đây là nhiệm vụ chung của mỗi môn khoa học bộ phận, như của mỗi nhánh của xã hội học tổng quát. Lịch sử tôn giáo và pháp quyền, lịch sử nghệ thuật và khoa học đều luôn luôn phải giải thích nhiệm vụ này đối với lĩnh vực của mình.

Thế nhưng không phải chỉ từ các suy nghĩ lý luận mà làm sáng tỏ tính chất không đúng đắn của quan điểm trước đây; tính chất không đúng đắn này được bộc lộ rõ ràng hơn nhiều qua kinh nghiệm thực tế của bản thân tâm lý học xã hội. Khi xác định nguồn gốc các sản phẩm của sự sáng tạo xã hội,

Vunt cuối cùng đã buộc phải hướng vào sự sáng tạo của một cá thể (162, trang 593). Ông nói rằng sự sáng tạo của một cá thể có thể được thừa nhận từ phía một cá thể khác bởi một biểu hiện tương hợp của các quan niệm và các cảm xúc mạnh mẽ ở bản thân anh ta, thế nên vô số cá nhân khác nhau đều có thể cùng là những người sáng tạo thuộc cùng một quan niệm. Phê phán Vunt Bécstép đã chỉ ra hoàn toàn đúng đắn rằng “trong trường hợp như vậy rõ ràng là chẳng thể có tâm lý học xã hội, bởi vì như vậy thì tôi với nó chẳng hề mở ra những nhiệm vụ mới mẻ nào, ngoài những nhiệm vụ đã nằm trong lĩnh vực của tâm lý học về các cá nhân riêng lẻ” (18, trang 15). Và trên thực tế, quan điểm trước đây cho rằng tưởng như có tồn tại một sự phân biệt mang tính nguyên tắc giữa các quá trình và các sản phẩm của sự sáng tạo nhân dân và sự sáng tạo cá nhân, là quan điểm giờ đây đã bị mọi người nhất trí gạt bỏ. Bây giờ không một ai còn dám khẳng định rằng truyện cổ Nga được chép theo lời kể của người đánh cá vùng Ackhangen và bản trường ca do Puskin cải biên chu đáo trong các bản thảo là những sản phẩm của quá trình sáng tạo khác nhau. Các sự kiện thực tế đã chứng tỏ ngược lại: việc nghiên cứu chính xác xác nhận rằng sự khác nhau ở đây là mang tính chất thuần túy số lượng; một mặt, nếu người kể câu chuyện cổ không truyền đạt nó hoàn toàn trong cái dạng mà ông ta đã tiếp nhận được nó từ các bậc tiền bối, mà còn có đôi chút sửa đổi, lược bớt, bổ sung, chuyển đảo các từ, các phần, thì ông ta đã là tác giả của cái dị bản cụ thể ấy, ông ta đã là người sử dụng những sơ đồ và khuôn mẫu có sẵn của thơ ca dân gian, cách nghĩ hoàn toàn sai lầm là cách nghĩ cho rằng luồng như thơ ca dân gian xuất hiện một cách tự nhiên và được xây dựng bởi toàn thể nhân dân, chứ không phải bởi những người chuyên nghiệp: những người chuyển kể chuyện, những người hát rong và những người khác chuyên làm sáng tác nghệ thuật, có một vốn kỹ xảo truyền thống phong phú được chuyên môn hóa sâu sắc về nghề nghiệp của mình, và đã từng sử dụng kỹ xảo ấy hoàn toàn giống như các nhà văn ở thời đại sau đây. Mặt khác, ngay nhà văn, người viết ra sản phẩm văn

tự của sự sáng tạo của mình, cũng hoàn toàn không phải là người sáng tạo cá nhân tác phẩm của mình, Puskin hoàn toàn không phải là tác giả độc nhất bản trường ca của mình. Ông, cũng như bất kỳ một nhà văn hảo, không tự phát minh ra cách làm thơ, hợp vận, xây dựng cốt truyện v...v..., nhưng, cũng như người kể chuyện cổ, ông chỉ là người nắm được di sản to lớn của truyền thống văn học và phải phụ thuộc rất nhiều vào trình độ phát triển của ngữ ngôn, của kỹ thuật làm thơ, của các cốt truyện truyền thống, các đề tài, các hình tượng, các thủ pháp, bố cục, v...v...

Nếu như chúng ta muốn tính xem ở mỗi tác phẩm văn học những gì do bản thân tác giả tạo nên và những gì do anh ta đã tiếp nhận được trong dạng có sẵn từ truyền thống văn học, chúng ta sẽ hầu như bao giờ cũng thấy rằng về phần sự sáng tạo của cá nhân tác giả chỉ có việc lựa chọn các yếu tố này khác, cách tổ hợp chúng, việc sửa đổi trong một chừng mực nhất định các khuôn mẫu đã được mọi người thừa nhận, việc thay chuyển các yếu tố truyền thống này vào những hệ thống khác, v.v... Nói khác đi, cả ở người kể chuyện xứ Ackhangen và cả ở Puskin chúng ta bao giờ cũng có thể tìm ra sự có mặt của cả hai nhân tố: cá nhân tác giả và truyền thống văn học. Sự khác nhau chỉ là tương quan số lượng giữa hai nhân tố ấy, ở Puskin nhân tố cá nhân tác giả được đẩy lên phía trước, còn ở người kể chuyện thì nhân tố như vậy lại là truyền thống văn học. Nhưng cả hai, nói theo cách so sánh khá đạt của Xinveravan, đều chẳng khác nào một người đang bơi theo dòng sông và bị dòng nước cuốn giạt về một phía. Cũng như sự sáng tạo của một nhà văn, tuyến đi của người bơi sẽ là kết quả tổng hợp của hai sức mạnh: cố gắng cá nhân của người bơi và sức đẩy của dòng nước.

Chúng ta có đầy đủ căn cứ để khẳng định rằng theo quan điểm tâm lý không có sự khác biệt mang tính nguyên tác giữa các quá trình của sáng tạo nhân dân và sáng tạo cá nhân. Và một khi đã như vậy thì Frót hoàn toàn đúng khi ông khẳng định rằng “tâm lý học cá nhân ngay từ đầu cũng đã đồng thời là tâm lý học xã hội...” (122, trang 3). Vậy nên tâm lý học

internental của Tard, cũng như làm lý học xã hội của các tác giả khác, sẽ phải có một ý nghĩa hoàn toàn khác.

Tiếp theo Xigen, Đơ la Graxxeri, Rôxxi và những người khác, tôi có thiên hướng cho rằng cần phân biệt tâm lý học xã hội với tâm lý học tập thể, song dấu hiệu để phân biệt hai thứ tâm lý ấy theo tôi hoàn toàn khác với cái dấu hiệu do các tác giả đó nêu lên. Chính vì sự phân biệt được dựa trên mức độ tính tổ chức của tập thể được nghiên cứu, ý kiến này không được mọi người thừa nhận trong tâm lý học xã hội.

Dấu hiệu phân biệt tự nó sẽ được ghi nhận, nếu chúng ta chú ý rằng *đối tượng của tâm lý học xã hội lại chính là tâm lý của con người riêng lẻ*. Hoàn toàn rõ ràng là ở đây đối tượng của tâm lý học cá nhân trước đây trùng với tâm lý học phân hóa mà nhiệm vụ của nó là nghiên cứu những khác biệt cá nhân ở những con người riêng lẻ. Cũng hoàn toàn trùng với điều này cả cái khái niệm về phản xạ học tổng quát so với phản xạ học tập thể ở Bêctêrêp. “Xét trên ý nghĩa này thì có một mối tương quan nhất định giữa phản xạ học về cá nhân riêng lẻ với phản xạ học tập thể, bởi vì môn học thứ nhất nhằm làm sáng tỏ các đặc điểm của cá nhân riêng lẻ, tìm ra sự khác biệt về nếp sống cá nhân giữa những con người riêng lẻ và chỉ ra cơ sở phản xạ học của các khác biệt ấy; còn phản xạ học tập thể thì khi nghiên cứu các biểu hiện quần chúng hay tập thể của hoạt động tương quan lại chú ý làm sáng tỏ việc các sản phẩm xã hội của hoạt động tương quan ở các cá thể riêng lẻ đã có được là nhờ những mối quan hệ lẫn nhau của họ trong các nhóm xã hội và những sự dàn xếp hòa giải những khác biệt cá nhân ở họ” (18, trang 28).

Từ đó ta thấy hoàn toàn rõ ràng ở đây chính là đang mới tới tâm lý học phân hóa theo nghĩa chính xác của từ này. Vậy cái gì sẽ là đối tượng của tâm lý học tập thể theo nghĩa đen của từ? Điều này có thể chỉ ra bằng một suy luận đơn giản nhất. Trong chúng ta tất cả đều mang tính chất xã hội, song điều đó hoàn toàn không có nghĩa là một đặc tính tâm lý của một con người riêng lẻ đều có ở mọi thành viên khác của nhóm này. Chỉ có một bộ phận

nào đó của tâm lý cá nhân có thể được xem là thuộc về một tập thể nhất định, và chính bộ phận này của tâm lý cá nhân, trong các điều kiện, biểu hiện tập thể của nó, sẽ được tâm lý học tập thể nghiên cứu, khi đề cập tới tâm lý quân đội, tâm lý nhà thơ, v...v...

Như vậy, thay vì cho tâm lý học xã hội và tâm lý học cá nhân, cần phân biệt tâm lý học xã hội và tâm lý học tập thể. Sự phân biệt tâm lý học xã hội với tâm lý học cá nhân trong mỹ học sẽ biến mất, cũng như sự phân biệt giữa mỹ học quy phạm với mỹ học mô tả, bởi vì, như Muynxterberg đã chỉ ra hoàn toàn đúng, mỹ học lịch sử gắn liền với tâm lý học xã hội, còn mỹ học quy phạm thì gắn bó với tâm lý học cá nhân (xem tài liệu số 125).

Điều quan trọng hơn nhiều là việc phân biệt giữa tâm lý học nghệ thuật chủ quan với tâm lý học nghệ thuật khách quan. Việc phân biệt phương pháp nội quan vận dụng trong khi nghiên cứu các rung động tìm mỹ được biểu lộ hoàn toàn rõ ràng qua các đặc tính riêng lẻ của những rung động ấy. Xét về thực chất đối với chủ thể rung động thẩm mỹ vẫn còn là điều khó hiểu và thậm kín trong bản thân nó và trong quá trình diễn kỹ ra của nó. Chúng ta chẳng bao giờ biết vì hiểu nổi tại sao chúng ta lại thích tác phẩm này hay là tác phẩm khác.

Tất cả những gì chúng ta tự nghĩ ra để giải thích sự tác động của nó, đều là sự suy nghĩ về sau, là một sự hợp lý hóa rất rõ các quá trình vô thức. Còn bản thân thực chất của rung động thì vẫn cứ là câu đố đối với chúng ta. Nghệ thuật chính là ở chỗ để che đậy nghệ thuật, như câu tục ngữ Pháp đã nói. Vậy nên tâm lý học đã toan giải quyết các câu hỏi của mình bằng cách thực nghiệm, song mọi phương pháp của mỹ học thực nghiệm về thực chất lại chẳng thể vượt ra khỏi khuôn khổ của những đánh giá thẩm mỹ đơn giản và sơ đẳng nhất.

Tổng kết sự phát triển của Phương pháp này, Frêbex đã đi tới những kết luận rất chua xót (142, S.330). Gaman và Krôxe đã phê phán nó hết sức

nghiêm khắc, riêng Krôxe thậm chí còn gọi nó là một thứ tử vi trong mỹ học (xem các tài liệu số 30, 62).

Đứng cao hơn đôi chút là dùng phương pháp phản xạ học ngây ngô để nghiên cứu nghệ thuật, người nghệ sĩ sẽ được khảo sát qua những câu hỏi kiểu như: “Bạn sẽ làm gì nếu như: người yêu của bạn phản bội bạn?” (19 trang 35). Cho dù ở đây có ghi lại được cả hơi thở và mạch đập, cho dù ở đây người nghệ sĩ có định sáng tác về đề tài xuân, hạ, thu, đông đi nữa, – thì đầu sao chúng ta vẫn cứ bị nằm lại trong khuôn khổ của một thứ nghiên cứu ngây ngô và buồn cười, hoàn toàn mong manh và bất lực.

Khuyết điểm cơ bản của mỹ học thực nghiệm là ở chỗ, nó bắt đầu từ cuối, từ sự thỏa mãn thẩm mỹ và sự đánh giá, xem nhẹ bản thân quá trình và quên mất rằng sự thỏa mãn và sự đánh giá thường có thể là ngẫu nhiên, có sau và thậm chí là những yếu tố phụ của hành vi ứng xử thẩm mỹ. Khuyết điểm thứ hai của thứ mỹ học này là không biết tìm ra chính cái đặc trưng đã làm cho rung động thẩm mỹ khác với rung động thông thường. Về thực chất nó sẽ mãi mãi nằm ngoài ngưỡng cửa của khoa mỹ học, nếu nó cứ đòi hỏi điều kiện để đánh giá là những tổ hợp đơn giản nhất của màu sắc, âm thanh, đường nét, v... v... mà vẫn không thấy rằng các yếu tố đó hoàn toàn không tiêu biểu cho cảm thụ thẩm mỹ thực sự.

Cuối cùng, lỗi lầm thứ ba, lỗi lầm quan trọng nhất của nó là cái tiên đề sai lầm cho rằng tuồng như rung động thẩm mỹ phức tạp được nảy sinh như một tổng số những thỏa mãn thẩm mỹ riêng lẻ nho nhỏ. Những nhà mỹ học này cho rằng cái đẹp của một tác phẩm kiến trúc hay của một bản nhạc giao hưởng mà chúng ta cảm thấy được trong một lúc nào đó là biểu hiện mang tính chất tổng số của các cảm thụ riêng lẻ, các hòa âm, các hợp âm, v... Cho nên hoàn toàn rõ ràng là đối với mỹ học trước đây cái khách quan và cái chủ quan đã từng là những từ đồng nghĩa của mỹ học phi tâm lý ở đầu này và mỹ học tâm lý ở đầu kia (xem tài liệu số 71). Bản thân cái khái niệm mỹ học

tâm lý khách quan chẳng qua cũng chỉ là một trò ghép từ, ghép khái niệm một cách vô nghĩa và mâu thuẫn từ bên trong.

Cuộc khủng hoảng mà tâm lý học toàn thế giới đang phải kinh qua, giờ đây, nói một cách thô bạo, đang phân biệt mọi nhà tâm lý học ra thành hai phe lớn. Một mặt, chúng tôi muốn nói tới nhóm những nhà tâm lý học đã tiến sâu hơn so với trước vào chủ nghĩa chủ quan (Đintê và những người khác). Đây là thứ tâm lý học rõ ràng đang lao tới chủ nghĩa Becxơn thuần túy. Mặt khác, ở những người rất khác nhau, từ Mỹ tới Tây-ban-nha, chúng ta đang chứng kiến những cố gắng tốt khác nhau nhằm xây dựng tâm lý học khách quan. Cả chủ nghĩa hành vi Mỹ lẫn tâm lý học cấu trúc Đức, cả phản xạ học và tâm lý học mácxít – tất cả đây đều là những cố gắng tiến tới chủ nghĩa khách quan theo cùng một hướng chung của tâm lý học hiện đại. Hoàn toàn rõ ràng là, cùng với việc xem xét lại một cách cơ bản toàn bộ phương pháp luận của mỹ học trước kia, khuynh hướng tiến với chủ nghĩa khách quan này đang lan sang cả tâm lý học mỹ học. Như vậy, vấn đề to lớn nhất của khoa tâm lý học này là xây dựng một phương pháp khách quan và một hệ thống tâm lý học nghệ thuật. Phải trở thành khách quan – đó là vấn đề có ý nghĩa sinh tử đối với toàn bộ lĩnh vực kiến thức này. Để tiến tới giải quyết được vấn đề này, nhất thiết phải xác định chính xác hơn đâu là vấn đề tâm lý của nghệ thuật, và chỉ sau đó mới chuyển sang việc xem xét các phương pháp của nó.

Hết sức dễ dàng chỉ ra rằng bất kỳ một công việc nghiên cứu nào về nghệ thuật bao giờ cũng đều dứt khoát bắt buộc phải sử dụng những tiền đề và cứ loại tâm lý này khác. Nếu thiếu đi một học thuyết tâm lý nghệ thuật hoàn chỉnh nào đó, thì những công việc nghiên cứu ấy sẽ chẳng qua chỉ là một thứ tâm lý học tài tử, tầm thường và những trò quan sát vật vãnh. Dựa vào ví dụ ta sẽ thấy dễ dàng hơn, những cuốn sách có vẻ to tát thường hay có những sai lầm không tha thứ được, khi người ta bắt đầu phải nhờ vả tới thứ tâm lý học xoàng xĩnh. Trong số những sai lầm như vậy có việc nhìn nhận tâm lý

thông thường về khổ thơ. Trong cuốn sách mới ra gần đây của Grigoriep có nói rằng dựa vào một đường cong có nhịp điệu mà Andre Belui đã phác ra cho những bài thơ riêng lẻ nào đó, có thể giải thích được tính chất thành thật của rung động ở nhà thơ. Ông ta còn đưa ra một đoạn miêu tả tâm lý sau đây về loại thơ corê: “Được ghi nhận rằng thơ corê... là nhằm để thể hiện các tâm trạng hờn hờ, phẫn chấn (“Mây bay, mây lượn”). Còn nếu như một nhà thơ nào đó lại sử dụng corê để thể hiện những tâm trạng bi thương nào đó thì rõ ràng là các tâm trạng bi thương ấy sẽ là không thành thật, bịa đặt, và bản thân việc sử dụng Corê là làm thơ bi thương sẽ là một điều mù quáng, nếu nói theo lối so sánh dí dỏm của nhà thơ I. Rukavisnicốp, thì cũng mù quáng như muốn toan từ đá cẩm thạch trắng mà tạo ra một anh chàng da đen vậy (41, trang 38).

Chỉ cần nhớ lại bài thơ của Puskin mà tác giả đã nói tới hay dù chỉ một câu thôi – “tiếng kêu than và gào thét vò xé trái tim tôi” – cũng đủ để mọi người thấy rõ là cái tâm trạng “hờn hờ, phẫn chấn” mà tác giả gán cho loại thơ corê, ở đây không hề có mảy may. Ngược lại, lại có một cố gắng rất rõ là muốn sử dụng corê trong bài thơ trữ tình nói về một tình cảm u sầu nặng nề và vô vọng. Một cố gắng như vậy bị tác giả của chúng ta gọi là mù quáng, mù quáng như toan tạc tượng chàng da đen bằng đá trắng. Song thật là thảm hại cho cái anh chàng điêu khắc lại đi bôi màu đen cho pho tượng của mình khi nó phải miêu tả một người da đen và cũng thảm hại như cái thứ tâm lý học cầu may, bất chấp sự thật, đã đem ghép core vào loại các tâm trạng hờn hờ, phẫn chấn.

Trong điêu khắc người da đen có thể trắng, cũng như trong thơ trữ tình một cảm xúc buồn có thể được thể hiện bằng corê. Nhưng hoàn toàn đúng rằng cả hai sự việc đó đều cần có một sự giải thích đặc biệt và sự giải thích này chỉ tâm lý học nghệ thuật mới có thể làm được mà thôi.

... Thiếu đi một công trình nghiên cứu tâm lý chuyên đề chúng ta chẳng bao giờ hiểu nổi những quy luật nào đang điều khiển các cảm xúc trong tác

phẩm nghệ thuật, và chúng ta có thể, bất cứ lúc nào, sa vào những sai lầm thô bạo nhất. Điều đáng chú ý ở đây là ngay những công trình nghiên cứu xã hội học về nghệ thuật cũng không thể giải thích tới cùng cho chúng ta bản thân cái cơ chế tác động của tác phẩm nghệ thuật. Cái nói lên được rất nhiều ở đây là “nguyên tố phản đề” mà tiếp theo sau Dacuyn, Plêkhanốp đã vận dụng để giải thích nhiều hiện tượng trong nghệ thuật (87, trang 37–59). Tất cả điều đó nói lên cái tính chất hết sức phức tạp của các nguồn ảnh hưởng của nghệ thuật, các nguồn ảnh hưởng mà chẳng thể nào quy thành một hình thức đơn giản và đơn nghĩa: hình thức phản ánh. Nói về thực chất, đây cũng là vấn đề về ảnh hưởng phức tạp của kiến trúc thượng tầng mà Mác đã đặt ra khi ông nói rằng “những thời kỳ phồn thịnh nhất định của nó (của nghệ thuật – L.V.) hoàn toàn không ăn khớp với sự phát triển chung của xã hội”, rằng trong lĩnh vực của bản thân nghệ thuật những hình thức đáng kể nào đó của nó có thể có được chỉ trên một mức độ phát triển thấp của các nghệ thuật... Song điều khó khăn không phải là ở chỗ làm sao để hiểu được rằng nghệ thuật Hy Lạp và thơ sử thi gắn bó với những hình thức nhất định của phát triển xã hội. Điều khó khăn là ở chỗ chúng vẫn còn tiếp tục đưa lại cho chúng ta khoái cảm nghệ thuật và trên một phương diện nhất định vẫn là mực thước và mẫu mực vô song” (1, trang 736 – 737).

Đây, một cách đặt vấn đề tâm lý nghệ thuật hoàn toàn chính xác. Điều cần làm sáng tỏ không phải là cái nguồn gốc phụ thuộc vào kinh tế, mà là cái hàm ý của sự tác động và ý nghĩa của một sự hấp dẫn “không mâu thuẫn với cái trình độ xã hội chưa phát triển mà từ đấy nó đã mọc lên” (1, trang 737 – 738). Như vậy, mối quan hệ giữa nghệ thuật với cái quan hệ kinh tế đã tạo ra nó trong đời sống là một mối quan hệ hết sức phức tạp.

Điều này hoàn toàn không có nghĩa là các điều kiện xã hội quy định một cách không tới cùng hay không hoàn toàn tính chất và tác động của tác phẩm nghệ thuật, mà duy chúng mới quy định nó một cách không trực diện. Bản thân cái tình cảm được đẩy lên bởi tác phẩm nghệ thuật cũng chính là những

tình cảm được chi phối bởi xã hội. Điều này được xác nhận một cách tuyệt diệu qua ví dụ về hội họa Ai-cập. Ở đây hình thức (cách điệu hóa hình dạng con người) mang rất rõ chức năng thông báo về cái tình cảm xã hội và tuy vắng mặt trong bản thân đối tượng được miêu tả song lại được nghệ thuật đưa lại cho nó. Đề khái quát tư tưởng này, ta có thể đối chiếu tác động của nghệ thuật với tác động của khoa học và kỹ thuật. Và đối với mỹ học tâm lý vấn đề lại được giải quyết theo chính cái cung cách như đối với mỹ học xã hội. Chúng ta sẵn sàng đi theo dấu chân Haogenstên, luôn luôn thay thế từ “xã hội học” bằng từ “tâm lý học”, để nhắc lại lời khẳng định của ông: “Xã hội học nghệ thuật thuần túy khoa học là một hư cấu toán học” (32, trang 28). “Bởi vì nghệ thuật là một hình thức, nên xã hội học nghệ thuật xét đến cùng chỉ tỏ ra xứng đáng với danh hiệu ấy khi nó là xã hội học về hình thức. Xã hội học về nội dung là có thể có và cần có, song nó không phải là xã hội học nghệ thuật theo đúng nghĩa của bản thân từ này, tại vì xã hội học nghệ thuật theo cách hiểu chính xác, chỉ có thể là xã hội học hình thức. Còn xã hội học nội dung, về thực chất, là xã hội học tổng quát và chắc sẽ thuộc lịch sử dân sự hơn là lịch sử thân mỹ của xã hội. Ai xem xét bức tranh cách mạng của Đolacroa trên quan điểm xã hội học nội dung, thì người đó về thực chất đang tìm hiểu lịch sử cách mạng tháng Bảy chứ không phải xã hội học về một yếu tố hình thức được ghi nhận đối với tên tuổi Đolacroa vĩ đại (32, trang 27); đối với người đó đối tượng nghiên cứu không phải là đối tượng của tâm lý học nghệ thuật, mà của tâm lý học tổng quát. “Xã hội học phong cách vô luận trong trường hợp nào đều không thể là xã hội học về tài liệu nghệ thuật, đối với xã hội học phong cách công việc là... bàn về sự ảnh hưởng tới hình thức” (31, trang 12).

Vấn đề, do đó, là ở chỗ có thể xác định nổi những quy luật tâm lý nào đó về sự tác động của nghệ thuật vào con người hay đây là một điều không thể làm được. Chủ nghĩa duy tâm cực đoan có thiên hướng phủ nhận bất cứ một tính quy luật nào trong nghệ thuật và trong đời sống tâm lý. “Giờ đây, cũng

như trước kia, và sau này, cũng như giờ đây, tâm hồn hiện là và sẽ vẫn cứ là điều vĩnh viễn không thể nhận thức được... Đối với tâm hồn thì các quy luật không được viết ra, cho nên cũng không được viết ra đối với cả nghệ thuật” (6, trang VII – VIII). Còn nếu như chúng ta giả định là có tính quy luật trong đời sống tâm lý của chúng ta, thì chúng ta nhất thiết sẽ phải sử dụng nó để giải thích tác động của nghệ thuật, vì rằng tác động này bao giờ cũng diễn ra trong mối liên hệ với mọi hình thức hoạt động còn lại của chúng ta.

Thế nên phương pháp *estopsychologique* của Geneken có chứa đựng một tư tưởng đúng là: chỉ tâm lý học xã hội mới có thể đề ra một điểm tựa đúng đắn và phương hướng cho nhà nghiên cứu nghệ thuật. Tuy nhiên phương pháp này lại mắc kẹt ở bên ngoài các lĩnh vực giáp ranh do nó vạch ra khá rõ giữa xã hội học và tâm lý học. Như vậy, tâm lý học nghệ thuật đòi hỏi trước hết một ý thức hết sức rõ ràng về bản chất của vấn đề tâm lý nghệ thuật và về các ranh giới của nó. Chúng tôi hoàn toàn đồng ý với Kuynpe là người đã chỉ ra rằng, về thực chất, không một thứ mỹ học nào tránh thoát khỏi tâm lý học: “Nếu quan hệ này đối với tâm lý học đôi khi bị bác bỏ, thì điều đó hẳn là chỉ do một sự bất đồng không quan trọng về thực chất: một số người xem các nhiệm vụ chuyên môn của mỹ học là sử dụng một quan điểm độc đáo trong việc xem xét các hiện tượng tâm lý, còn một số những người khác thì lại xem những nhiệm vụ ấy là nghiên cứu một lĩnh vực độc đáo của các sự kiện nói chung được khảo sát thuần về mặt tâm lý. Ở trường hợp thứ nhất ta có mỹ học về các sự kiện tâm lý, còn trường hợp thứ hai thì đây là tâm lý học về các sự kiện thẩm mỹ” (64, trang 98 – 99).

Tuy nhiên, công việc là phải làm sao để phân định hoàn toàn chính xác vấn đề tâm lý học nghệ thuật với vấn đề xã hội học nghệ thuật. Dựa trên tất cả những phán đoán trên đây tôi thiết tưởng, làm đúng hơn cả là sử dụng tâm lý học về con người riêng lẻ. Hoàn toàn rõ ràng rằng ở đây không được vận dụng cái công thức rất phổ biến cho rằng các rung động của một con người riêng lẻ không thể là tài liệu đối với tâm lý học xã hội. Điều không đúng là,

tâm lý học về rung động nghệ thuật ở mỗi con người riêng lẻ cũng ít bị xã hội quy định như là một khoáng sản hay một hóa chất; và cũng rõ ràng ở mức như vậy là, sự phát sinh của nghệ thuật và sự phụ thuộc của nó vào kinh tế xã hội sẽ được bộ môn lịch sử nghệ thuật chuyên nghiên cứu. Bản thân nghệ thuật – như một trào lưu đã được xác định, như một tổng số các tác phẩm đã hoàn thành – cũng chính là một loại hình tư tưởng, như bất kỳ một loại hình tư tưởng nào khác.

Vấn đề sinh tử đối với tâm lý học khách quan là vấn đề phương pháp. Cho đến nay công việc nghiên cứu tâm lý nghệ thuật luôn luôn được tiến hành trên một trong hai hướng sau đây: hoặc nghiên cứu tâm lý người sáng tạo, người xây dựng xem tâm lý đó đã được thể hiện như thế nào ở tác phẩm này hay tác phẩm khác, hoặc nghiên cứu rung động của người xem, người đọc đang cảm thụ tác phẩm đó. Tính chất thiếu hoàn chỉnh và tính chất vô hiệu của cả hai phương pháp này đều khá rõ, Nếu ta chú ý tới tính chất vô cùng phức tạp của các quá trình sáng tạo và sự vắng bóng hoàn toàn bất kỳ một quan niệm nào về những quy luật đang chỉ đạo sự thể hiện tâm lý người sáng tạo trong tác phẩm của anh ta, thì sẽ thấy rất rõ là chẳng thể nào đi từ tác phẩm tới tâm lý của người sáng tạo ra nó, một khi chúng ta không muốn vĩnh viễn chỉ dừng lại ở các phỏng đoán. Lại còn thêm vào đó một điều là bất kỳ một loại hình tư tưởng nào, như, Engen đã chỉ ra luôn luôn được diễn ra với một ý thức sai lầm hay, về thực chất, diễn ra một cách thiếu ý thức. “Không thể xét đoán về một con người riêng lẻ dựa vào điều nó tự nghĩ gì về bản thân; cũng đúng như không thể xét đoán về một thời đại có bước ngoặt vào ý thức của nó. Ngược lại, ý thức này phải được giải thích từ những mâu thuẫn của đời sống vật chất”, – Mác đã nói như vậy (2, trang 7). Cả Engen cũng đã nói rõ điều này trong một lá thư như sau: “Tư tưởng – đây là quá trình mà cái được gọi là nhà tư tưởng tiến hành, tuy là với ý thức, song lại là với ý thức sai lầm. Những động lực thực sự thúc đẩy quá trình ấy vận động lại là điều anh ta không biết, trong trường hợp ngược lại thì đây sẽ

không còn là quá trình tư tưởng nữa rồi. Do đó, anh ta tạo ra cho mình những quan niệm về các động lực sai lầm hay giả tưởng” (4, trang 228).

Cũng vô hiệu như vậy cả việc phân tích các rung động của người xem, bởi vì nó cũng bị bịt kín trong cái môi trường vô thức của tâm lý. Cho nên, tôi nghĩ rằng cần đề ra một phương pháp khác cho tâm lý học nghệ thuật và phương pháp đó cần có một căn cứ phương pháp luận nhất định. Người ta sẽ dễ dàng chống lại điều này cũng như người ta thường chống lại việc tâm lý học nghiên cứu cái vô thức; người ta đã từng nói rằng vô thức, theo cái nghĩa của bản thân từ, là một cái gì chúng ta không thể ý thức được và nằm ở đó. Thế nhưng nếu chúng ta nhớ lại tình hình công việc của nhà viết sử cũng đang nghiên cứu đúng như vậy cách mạng Pháp, chẳng hạn, chỉ dựa vào các tài liệu mà trong đó không có và cũng không chứa đựng bản thân các khách thể của sự nghiên cứu của ông ta, hay ta nhớ lại tình hình của nhà động vật học. – chúng ta sẽ thấy rằng có cả một loạt bộ môn khoa học đang đứng trước tình hình là bắt buộc phải dừng lại trước các đối tượng nghiên cứu của mình bằng những phương pháp gián tiếp, tức là những phương pháp phân tích. Việc tìm kiếm chân lý ở các bộ môn khoa học này thường làm ta nhớ tới quá trình xác minh sự thật trong việc xử án một tội phạm nào đó, khi bản thân tội phạm đã thuộc về quá khứ, còn trong tay tòa án chỉ có những chứng minh gián tiếp: các dấu vết, tang chứng, bằng chứng. Thật là kém cỏi khi một vị thánh án lại tuyên án mà chỉ dựa vào lời khai của bị cáo hay của nạn nhân là người thường thiên lệch và xét theo thực chất vấn đề thì thường xuyên tạc sự thật. Cũng đúng như vậy với tâm lý học, khi có nhắm vào những sự bày tỏ của độc giả hay khán giả. Nhưng từ đó hoàn toàn không thể rút ra rằng người chánh án phải tuyệt đối khước từ việc lắng nghe các phía hữu quan, một khi đã không tin họ từ trước. Cũng đúng như nhà tâm lý học không bao giờ từ chối sử dụng các tài liệu này khác, tuy chúng có thể được thừa nhận từ trước là sai lầm. Chỉ bằng cách đối chiếu cả một loạt những điều sai lầm, kiểm nghiệm chúng bằng những tang chứng khách quan,

những bằng chứng cụ thể, v...v..., người chánh án mới xác lập sự thật. Cả nhà sử học cũng hầu như luôn luôn phải sử dụng các tài liệu được biết là sai lầm và thiên lệch, và cũng hoàn toàn giống như nhà sử học và nhà động vật học trước tiên dựng lại đối tượng nghiên cứu của mình, rồi chỉ sau đấy mới bắt tay vào công việc nghiên cứu nó, nhà tâm lý học thường khi buộc phải hướng vào các bằng chứng vật thể, vào bản thân các tác phẩm nghệ thuật và dựa vào chúng mà dựng lại cái tâm lý tương ứng với chúng để có khả năng tiến hành nghiên cứu tâm lý ấy và cái quy luật đang chi phối nó. Ở đây bất kỳ một tác phẩm nghệ thuật nào tất nhiên đều được nhà tâm lý học xem xét như một hệ thống các kích thích được sắp xếp một cách có ý thức và có dụng ý nhằm đẩy lên phản ứng thẩm mỹ. Và khi phân tích cấu trúc các kích thích, chúng ta dựng lại cấu trúc của phản ứng. Một ví dụ đơn giản nhất có thể làm sáng tỏ điều đó. Chúng ta đang nghiên cứu kết cấu nhịp điệu của một đoạn văn nào đó, chúng ta luôn luôn dừng tới các sự kiện không phải thuộc tâm lý, thế nhưng khi phân tích kết cấu nhịp điệu này của ngôn ngữ như là một kết cấu nhằm đẩy lên một phản ứng chức năng tương ứng, thì thông qua sự phân tích này, xuất phát từ những cứ liệu hoàn toàn khách quan, chúng ta dựng lại được một số đặc điểm của phản ứng thẩm mỹ. Ở đây hoàn toàn rõ ràng rằng phản ứng thẩm mỹ được dựng lại theo kiểu như vậy sẽ là hoàn toàn và nhân xưng, tức là nó sẽ không thuộc về một con người riêng lẻ nào và sẽ không phản ánh một quá trình tâm lý cá nhân nào trong toàn bộ tính cụ thể của nó, mà đây chỉ là phẩm chất của phản ứng thẩm mỹ. Tình hình này giúp ta xác lập được bản chất của phản ứng thẩm mỹ trong cái dạng thuần túy của nó, không pha trộn nó với mọi quá trình ngẫu nhiên mà nó thường lẫn vào trong tâm lý cá nhân..

Phương pháp này đảm bảo cho chúng ta tính khách quan đầy đủ của các kết quả nhận được và của toàn bộ hệ thống nghiên cứu, bởi vì nó xuất phát từ những sự kiện vững chắc, quan trọng và được tính toán một cách khách quan. Phương hướng chung của phương pháp này có thể nói ngắn gọn như

sau: đi từ hình thức của tác phẩm nghệ thuật qua việc phân tích chức năng các yếu tố và cấu trúc của nó tới việc dựng lại phản ứng thẩm mỹ và việc xác lập các quy luật phổ biến của phản ứng này.

Do lệ thuộc vào một phương pháp mới như vậy nên nhiệm vụ và kế hoạch của công trình này phải được xác định như là một cố gắng nhằm thực hiện một cách ít nhiều thấu đáo và có kế hoạch, phương pháp này trên thực tế. Hoàn toàn dễ hiểu rằng tình hình này không cho phép đề ra những mục đích có tính chất hệ thống nào đó. Trong khuôn khổ của phương pháp luận của việc phê phán bản thân một công trình nghiên cứu của việc khái quát lý luận các kết quả và các ý nghĩa ứng dụng của chúng, – đâu đâu cũng đều phải khước từ việc xem xét lại một cách cơ bản và có hệ thống toàn bộ những tài liệu mà có thể sẽ là đối tượng của rất nhiều những công trình nghiên cứu.

Đâu đâu cũng đều phải chú trọng ghi lại các phương cách để giải quyết những vấn đề cơ bản nhất và đơn giản nhất, để thử thách phương pháp. Nên vậy, tôi đưa lên trước một công trình nghiên cứu riêng lẻ với thơ ngụ ngôn, truyện, bi kịch để chỉ ra một cách rõ ràng nhất của thủ pháp và tính chất của các phương pháp được tôi vận dụng.

Nếu công trình nghiên cứu này dẫn tới kết quả là có hình thành được một phác thảo có tính chất định hướng và chung chung nhất về tâm lý học nghệ thuật thì điều đó có nghĩa là nhiệm vụ được đặt ra trước tác giả đã hoàn thành.

PHÊ PHÁN

CHƯƠNG II

NGHỆ THUẬT NHƯ MỘT SỰ NHẬN THỨC

Các nguyên tắc phê bình. Nghệ thuật như một sự nhận thức. Tính chất duy lý trí của công thức này. Phê phán lý thuyết tính hình tượng. Các kết quả nghiên cứu thực tiễn của lý thuyết này. Sự không hiểu gì về tâm lý học hình thức. Sự phụ thuộc vào tâm lý liên tưởng và dừng cảm.

Trong tâm lý học người ta đưa rất nhiều lý thuyết khác nhau, mỗi lý thuyết đều giải thích theo một kiểu riêng các quá trình sáng tạo hay cảm thụ nghệ thuật. Tuy nhiên, chỉ có rất ít những cố gắng được tiến hành đến cùng. Hầu như chúng ta chưa hề có nổi một hệ thống tâm lý học nghệ thuật nào hoàn toàn hoàn chỉnh và ít nhiều được thừa nhận rộng rãi. Những tác giả đã từng cố gắng quy về một mối tất cả những gì giá trị nhất được xây dựng nên trong lĩnh vực này và như Muiyler – Frêenfex, xét theo thực chất công việc làm thì đều sa vào việc tập hợp một cách chiết trung các quan điểm và cách nhìn hết sức khác nhau mà thôi. Phần lớn các nhà tâm lý học đều nghiên cứu một cách gián đoạn và rời rạc chỉ những vấn đề riêng lẻ của lý luận nghệ thuật đang được chúng ta quan tâm, hơn nữa họ lại thường tiến hành công việc nghiên cứu này trên những bình diện hoàn toàn khác nhau và không bắt gặp nhau, thế nên một khi đã thiếu đi một tư tưởng quán xuyên nào đó hay một nguyên tắc phương pháp luận thì thật khó tiến hành một sự phê phán có hệ thống tất cả những gì tâm lý học đã làm được theo phương pháp này.

Đối tượng công việc xem xét của chúng tôi có thể chỉ là những lý thuyết tâm lý nghệ thuật nào mà, thứ nhất, đã đạt tới mức một lý thuyết ít nhiều hoàn chỉnh và có hệ thống, thứ hai, nằm trên cùng một bình diện với công việc nghiên cứu do chúng tôi tiến hành. Nói khác đi, chúng tôi sẽ chỉ có thái độ phê phán đối với những lý thuyết tâm lý nào cũng sử dụng phương pháp phân tích khách quan, tức là đặt vào trung tâm sự chú ý của mình việc phân tích khách quan bản thân tác phẩm nghệ thuật và xuất phát từ sự phân tích

này mà dựng lại một tâm lý tương ứng với nó. Còn những hệ thống được xây dựng theo những phương pháp và thủ pháp nghiên cứu khác, đều nằm trên một bình diện hoàn toàn khác; và để kiểm nghiệm các kết quả nghiên cứu của chúng tôi bằng những sự kiện và quy luật được xác lập từ trước, chúng tôi đành phải chờ những đúc kết chót cùng của công việc nghiên cứu của chúng tôi, bởi vì chỉ những kết luận cuối cùng mới có thể được đem đối chiếu với các kết luận của những công trình nghiên cứu khác, những công trình nghiên cứu đi theo một con đường hoàn toàn khác.

Nhờ vậy, phạm vi các lý thuyết cần phải xem xét một cách có phê phán được giới hạn và thu hẹp lại rất nhiều, và có thể đem quy chúng vào ba hệ thống tâm lý điển hình cơ bản, trong số này mỗi hệ thống đều có tập hợp chung quanh mình vô số các nghiên cứu có tính chất bộ phận riêng lẻ, các quan điểm bất đồng,...v.v...

Còn phải nói thêm rằng bản thân việc phê phán mà chúng tôi định triển khai dưới đây, phải được xuất phát từ tính chất vững vàng và xác thực về mặt thuần túy tâm lý của mỗi lý thuyết. Công lao của mỗi lý thuyết, trong số các lý thuyết được chúng ta xem xét trong lĩnh vực chuyên môn của nó, ví dụ, trong ngôn ngữ học, trong lý luận văn học, v.v..., sẽ không được bàn đến ở đây.

Công thức thứ nhất và phổ biến nhất mà nhà tâm lý học phải bắt gặp khi tiếp cận với nghệ thuật, là công thức xác định nghệ thuật như là một sự nhận thức. Vươn đến với V. Humboldt, quan điểm này đã được khai triển xuất sắc trong các trước tác của Pôtepnhia và trường phái của ông, và đã trở thành nguyên tắc cơ bản trong cả một loạt các công trình nghiên cứu có kết quả của ông. Ở một dạng ít nhiều có sửa đổi, quan điểm này đã tiếp cận rất sát với cái lý thuyết rất phổ biến và có từ thuở xa xưa cho rằng nghệ thuật là sự nhận thức những điều thông thái, và còn cho rằng giáo huấn và răn dạy là một trong những nhiệm vụ chủ yếu của nghệ thuật. Luận điểm cơ bản của lý thuyết này là sự tương tự giữa hoạt động và phát triển của ngôn ngữ với

nghệ thuật. Ở mỗi từ, như hệ thống tâm lý ngôn ngữ học đã chỉ ra, chúng ta phân biệt được ba yếu tố cơ bản: thứ nhất, hình thức âm thanh bên ngoài, thứ hai, hình ảnh hay hình thức bên trong và, thứ ba, nghĩa. Hình thức bên trong ở đây là để gọi cái nghĩa từ nguyên gần gũi nhất của từ, nhờ nghĩa đó mà từ có thể có cái nội dung được chứa đựng ở nó. Trong nhiều trường hợp cái hình thức bên trong này bị lãng quên và chèn ép dưới sức tác động của cái nghĩa đang ngày càng được mở rộng của từ. Thế nhưng ở một bộ phận các từ khác hình thức bên trong này lại rất dễ dàng bị phát lộ, và sự nghiên cứu từ nguyên học chỉ ra rằng hình thức bên trong là đã có và chỉ bị quên đi trong quá trình phát triển của ngôn ngữ ngay ở những trường hợp mà chỉ còn giữ được các hình thức bên ngoài và nghĩa. Ví dụ, con chuột nhắt có một thời nào đó có nghĩa là “tên ăn cắp”, và chỉ thông qua hình thức bên trong các âm này mới trở nên có nghĩa là con chuột nhắt... Để hiểu được ý nghĩa của hình thức bên trong là cái đóng một vai trò rất quan trọng trong sự tương tự với nghệ thuật, ta rất nên dừng lại ở hiện tượng các từ đồng nghĩa. Hai từ đồng nghĩa có hình thức âm thanh khác nhau song lại chứa đựng cùng một nội dung chỉ nhờ bởi hình thức bên trong của mỗi từ trong hai từ ấy là hoàn toàn khác nhau. Chẳng hạn từ “luna” (“луна”) và “mexiatx” (“месяц”) trong tiếng Nga đều chỉ cùng một sự vật (mặt trăng – người dịch) nhờ những âm thanh khác nhau, do chỗ về mặt từ nguyên học từ “luna” chỉ ra một cái gì nhõng nhẽo, hay đổi thay, không thường xuyên, quen đong đánh (ám chỉ những tuần trăng), còn từ “mexiatx” lại chỉ một cái gì phục vụ cho việc đo lường (ám chỉ việc đo lường thời gian qua các tuần).

Như vậy, sự khác nhau giữa hai từ ấy là mang tính chất thuần túy tâm lý. Chúng dẫn tới cùng một kết quả, song lại bằng những quá trình khác nhau của sự suy nghĩ. Cũng đúng như khi chúng ta bằng hai sự cách chỉ khác nhau có thể đoán ra cùng một sự việc, song con đường đoán định sẽ mỗi lần một khác. Pôtepnia đã trình bày được rất rõ điều đó khi ông nói: “Hình thức

bên trong của mỗi từ trong những từ ấy hướng sự suy nghĩ theo một cách khác...” (93, trang 146).

Cũng chính là yếu tố mà ta vừa phân biệt trong một từ, đã được các nhà tâm lý học tìm thấy ngay trong mỗi tác phẩm nghệ thuật, khi họ khẳng định rằng ngay các quá trình tâm lý của cảm thụ và sáng tạo một tác phẩm nghệ thuật cũng trùng hợp với chính những quá trình ấy khi cảm thụ và sáng tạo mỗi từ riêng lẻ. “Cũng chính những nguyên tố ấy, – Pôlephia nói, – có trong tác phẩm nghệ thuật, và sẽ tìm ra chúng một cách chẳng khó khăn gì, nếu ta suy luận như sau: “Đây là một pho tượng cẩm thạch (hình thức bên ngoài) về một người đàn bà cầm cái cân và thanh kiếm (hình thức bên trong), đại diện cho công lý (nội dung)”. Hóa ra trong tác phẩm nghệ thuật hình tượng là thuộc về nội dung, cũng như trong một từ biểu tượng là thuộc về hình ảnh cảm tính hay khái niệm. Thay vào “nội dung” của tác phẩm nghệ thuật, chúng ta có thể dùng một lời nói thông thường hơn, cụ thể là “tư tưởng” (93, tr. 146).

Như vậy, cơ chế của các quá trình tâm lý khớp với một tác phẩm nghệ thuật, được ghi nhận từ sự tương tự đó, hơn nữa còn được xác nhận rằng tính tượng trưng hay tình hình tượng của từ được xếp ngang với tính thơ ca của nó và, như vậy, cơ sở của rung động nghệ thuật chính là tình hình tượng, còn tính chất chung của nó thì được tạo nên bởi các đặc tính thông thường của quá trình lý trí và nhận thức. Một đứa bé, lần đầu trông thấy quả cầu bằng thủy tinh, liền gọi đây là quả dưa hấu, giải thích cái ấn tượng mới mẻ và chưa từng có đối với nó về quả cầu nhờ một biểu tượng đã có trước và đã biết là biểu tượng về quả dưa hấu. Biểu tượng có trước về “quả dưa hấu” đã giúp đứa bé tổng giác được cả biểu tượng mới. Ôpxianico–Culicôpxki nói: “Sêchxpia đã xây dựng nên hình tượng Ôtelô để tổng giác cái ý niệm về sự ghen, cũng đúng như đứa bé đã nhớ lại và nói: “quả dưa hấu” để tổng giác quả cầu...”. Quả cầu thủy tinh – phải rồi, đây là quả dưa hấu – đứa bé nói như vậy. “Sự ghen – phải, đây là Ôtelô”, – Sêchxpia nói như thế. Dù hay, dù

dở, đứa bé cũng đã tự giải thích cho mình quả cầu. Sêchxpia đã giải thích một cách xuất sắc sự ghen lúc đầu cho mình, còn sau đó là cho toàn nhân loại” (80, Trang 18 – 20).

Như vậy, hóa ra là thơ ca hay nghệ thuật là một phương thức đặc biệt của tư duy, phương thức này cuối cùng dẫn tới chính cái điều mà cả nhận thức khoa học cũng dẫn tới (sự giải thích về sự ghen ở Sechxpia), có điều bằng con đường khác. Nghệ thuật khác với khoa học chỉ ở phương pháp thôi, tức là khác bởi phương thức rung cảm, tức là khác về mặt tâm lý. “Thơ ca, cũng như văn xuôi, – Pôtepnhia nói, – trước hết và chủ yếu là “một phương thức nhất định của tư duy và nhận thức...” (91, trang 97). “Thiếu mất hình tượng thì không có nghệ thuật, và nói riêng không có thơ ca” (91, trang 83).

Để trình bày đến cùng quan điểm của lý thuyết này về quá trình tìm hiểu nghệ thuật, cần chỉ ra rằng bất kỳ một tác phẩm nghệ thuật nào xét theo cách nhìn này đều có thể được vận dụng trong tư cách một vị ngữ đối với những hiện tượng hay ý niệm mới mẻ chưa biết và tổng giác chúng, cũng tương tự như hình ảnh trong một từ giúp cho việc tổng giác một nghĩa mới. Những gì chúng ta không thể hiểu nổi một cách trực tiếp thì chúng ta có thể hiểu được bằng một con đường vòng. con đường nói bóng, và toàn bộ tác động tâm lý của tác phẩm nghệ thuật có thể được quy thành sự đi vòng này.

Ôpxianico–Culicôpxki nói: “... Trong tâm lý học ngôn ngữ, tức là trong tư duy thực tế, hiện thực (chứ không phải trong tư duy lôgích hình thức), toàn bộ thực chất không phải là ở chỗ cái gì đã được nói, cái gì đã được nghĩ mà là ở chỗ được nói ra như thế nào, được nghĩ như thế nào, được trình bày bằng cách nào một nội dung nhất định” (80, tr. 28).

Như vậy, hoàn toàn rõ ràng rằng ở đây chúng ta đang định dính líu tới một thứ lý thuyết thuần túy duy lý trí. Nghệ thuật đòi hỏi độc một công việc của trí tuệ, công việc của suy tư, tất cả những gì còn lại đều là hiện tượng ngẫu nhiên và phụ trợ trong tâm lý học nghệ thuật. “Nghệ thuật là một công việc nhất định của suy tư” (80, trang 63), – Ôpxianico–Culicôpxki đã khẳng định

như vậy. Còn cái tình hình là nghệ thuật thường có kèm theo một sự xáo động rất quan trọng nào đó cả trong quá trình sáng tạo cũng như trong quá trình cảm thụ, thì được các tác giả này giải thích như là một hiện tượng ngẫu nhiên và không nằm trong bản thân quá trình. Nó xuất hiện như một sự khen thưởng đối với lao động, bởi vì cái hình tượng cần thiết phải có để hiểu một tư tưởng nhất định, cái vị ngữ để dẫn tới tư tưởng này “được nghệ sĩ đưa lại cho tôi từ trước, nó là một thứ được cho không” (80, trang 36). Và đây, cái cảm giác được cho không về tính dễ dàng tương đối, cái cảm giác về sự thỏa mãn ăn bám trước việc sử dụng không phải trả tiền lao động của người khác chính là ngọn nguồn của khoái cảm nghệ thuật. Nói một cách thô bạo, Sêchxpia đã lao động cho chúng ta, đã tìm kiếm ra hình tượng Ôtelô tương ứng với ý niệm về sự ghen. Toàn bộ khoái cảm mà ta có được khi đọc Ôtelô, hoàn toàn được quy thành việc sử dụng một cách thích thú lao động của người khác và thành việc tiêu dùng không mất tiền lao động sáng tạo của người khác. Rất đáng nhận xét rằng cái chủ nghĩa duy lý trí phiến diện đó đã được tất cả những đại biểu lớn nhất của trường phái này thừa nhận một cách hoàn toàn công khai. Chẳng hạn, Gorfendor đã nói thẳng ra rằng việc định nghĩa nghệ thuật như là một nhận thức “thu tóm chỉ được một mặt của quá trình nghệ thuật” (35, trang 9). Chính ông ta đã chỉ ra rằng cách hiểu như vậy về tâm lý học nghệ thuật sẽ xóa mất ranh giới giữa quá trình nhận thức khoa học với quá trình nhận thức nghệ thuật, rằng về mặt này “các chân lý khoa học vĩ đại đều giống với các hình tượng nghệ thuật” và do đó, “định nghĩa đó về thơ ca cần phải được *differentia specifica* tinh tế hơn, tìm ra được điều đó không phải dễ” (35, tr. 8).

Rất đáng nhận xét rằng về mặt này lý thuyết nói trên đang đi ngược lại với toàn bộ truyền thống tâm lý học trong vấn đề này. Thường các nhà nghiên cứu nói chung hầu như đều gạt các quá trình lý trí ra khỏi phạm vi của sự phân tích thẩm mỹ. “Nhiều nhà lý luận đã nhấn mạnh một chiều rằng nghệ thuật đối lập một cách gay gắt với khoa học như một lĩnh vực của nhận thức,

làm cho người ta có thể tưởng rằng lý luận nghệ thuật sẽ không thể nào chấp nhận nổi sự khẳng định cho rằng ngay cả các hành động tư duy cũng là một bộ phận của khoái cảm nghệ thuật” (153, trang 180).

Có một tác giả đã tự thanh minh như vậy khi ông ta đưa các quá trình tư duy vào sự phân tích khoái cảm thẩm mỹ. Chính ở đây suy tư lại được đặt lên hàng đầu khi giải thích các hiện tượng nghệ thuật.

Chủ nghĩa duy lý trí phiến diện này bị phát lộ rất nhanh, nên những nhà nghiên cứu thuộc thế hệ thứ hai đã phải đưa những sửa chữa rất quan trọng vào học thuyết của các ông thầy của họ, những sửa chữa mà nếu nói một cách nghiêm khắc thì đã xóa bỏ hoàn toàn sự khẳng định đó trên quan điểm tâm lý. Không phải ai khác, chính Ôpxianico–Culicôpxki đã buộc phải đưa ra luận thuyết cho rằng thơ trữ tình là một dạng hoàn toàn đặc biệt của sáng tạo (xem tài liệu số 79), nó bộc lộ “những khác biệt mang tính nguyên tắc về mặt tâm lý” với thơ sử thi. Té ra là, bản chất của nghệ thuật trữ tình chẳng tài nào có thể quy vào các quá trình nhận thức, vào công việc của suy tư, nhưng trong rung động trữ tình thì cảm xúc lại đóng một vai trò quyết định, cái cảm xúc mà có thể được tách một cách hoàn toàn chính xác ra khỏi các cảm xúc phụ trợ thường nảy sinh trong quá trình sáng tạo triết học khoa học. “Trong bất kỳ một sự sáng tạo nào của con người đều có những cảm xúc của nó. Khi phân tích tâm lý một sự sáng tạo toán học chẳng hạn, nhất định sẽ tìm ra một “cảm xúc toán học riêng biệt. Thế nhưng cả nhà toán học lẫn nhà triết học, và cả nhà thí nghiệm tự nhiên, không một ai đồng ý rằng công việc của họ chẳng qua chỉ là tạo ra những cảm xúc đặc trưng gắn bó với nghề nghiệp chuyên môn của họ. Chúng ta không gọi khoa học hay triết học là những hoạt động tình cảm... Các cảm xúc đóng một vai trò rất to lớn trong sáng tạo nghệ thuật, sáng tạo hình tượng. Ở đây chúng được đẩy lên bởi bản thân nội dung và có thể là gì cũng được: thương xót, buồn tủi, tiếc thương, giận dữ, thông cảm, kinh sợ, v.v... và v.v..., – *có điều bản thân chúng không phải là trữ tình*. Song có thể pha trộn với chúng một cảm xúc trữ tình – từ

phía hình thức, nếu tác phẩm nghệ thuật cụ thể đó được gói ghém trong một hình thức có nhịp điệu, ví dụ, hình thức bài thơ hay một bài văn giàu tính nhạc điệu. Chẳng hạn cảnh chia tay của Hector với Andrômac. Đọc nó, bạn có thể xúc cảm mạnh mẽ và chảy nước mắt. Chẳng còn một chút nghi ngờ nào, cảm xúc này, do nó được đẩy lên bởi tính chất cảm động của bản thân cảnh, không có chứa đựng trong mình một cái gì trữ tình cả. Song cái cảm xúc được đẩy lên bởi nội dung ấy nếu được gắn thêm vào một sự tác động có nhịp điệu của một đoạn thơ uyển chuyển, thì ngoài ra, bạn còn có thể có một cảm xúc trữ tình nhẹ nhàng nữa. Cảm xúc trữ tình này còn mạnh mẽ hơn rất nhiều ở cái thời mà các trường ca của Hômer hãy còn chưa phải là những cuốn sách để đọc, khi những người xâm mù lòa hát những ca khúc và có đánh đàn đệm theo. Nhịp điệu của thơ còn được bổ sung thêm bằng nhịp điệu của ca và nhạc. Yếu tố trữ tình được sâu sắc hơn, tăng cường thêm và có thể nói, đôi khi làm lu mờ cái cảm xúc được đẩy lên bởi nội dung. Nếu bạn muốn có được cảm xúc này trong dạng nguyên vẹn của nó, không có một chút pha trộn nào với cảm xúc trữ tình, – bạn hãy chuyển cái cảnh trên thành một thứ văn xuôi không có nhịp điệu, bạn hãy hình dung ra một cuộc chia tay của Hector với Andrômac mà lo Pixemxki, chẳng hạn, kể. Bạn sẽ có một cảm xúc thực sự về sự thông cảm, cùng chia sẻ nỗi đau buồn... thậm chí bạn rớt nước mắt, – nhưng xét trên thực chất, ở đây không hề có gì là trữ tình cả” (79, trang 173 – 175).

Như vậy, cả một lĩnh vực rất to lớn của nghệ thuật – toàn bộ âm nhạc, kiến trúc, thơ ca – hóa ra bị hoàn toàn gạt ra khỏi cái lý thuyết giải thích nghệ thuật như là công việc của suy tư. Phải ghép riêng các nghệ thuật này không chỉ thành một tiểu loại đặc biệt trong nội bộ bản thân các nghệ thuật, mà thậm chí còn thành một loại sáng tạo hoàn toàn đặc biệt, và loại sáng tạo này là xa lạ đối với các nghệ thuật hình tượng cũng như đối với ngay sáng tạo khoa học, sáng tạo triết học, và cũng có một quan hệ như vậy đối với các loại sáng tạo này. Thế nhưng nếu vậy thì thật khó mà phân định nổi một ranh

giới giữa các thứ trữ tình và giữa các thứ không trữ tình trong nội bộ bản thân nghệ thuật. Nói khác đi, nếu thừa nhận rằng các nghệ thuật trữ tình đòi hỏi không phải công việc của suy tư mà là một cái gì khác, thì tiếp đó phải thừa nhận rằng cả trong bất kỳ một thứ nghệ thuật nào khác đều có những lĩnh vực rộng lớn mà chẳng thể nào quy vào công việc của suy tư được. Ví dụ có những tác phẩm như “Faostro” của Gót, “Người khách đá”, “Chàng hiệp sĩ hà tiện”, “Moza và Xalieri” của Puskin, chúng ta sẽ phải ghép vào loại nghệ thuật hỗn hợp hay tổ hợp, nửa hình tượng, nửa trữ tình, và đối với chúng không phải bao giờ cũng có thể tiến hành một sự mổ xẻ như với cảnh chia tay của Hector. Theo lý thuyết của ngay bản thân Ôpxianico–Culicôpxki thì không có một sự khác biệt mang tính nguyên tắc nào giữa văn xuôi và thơ, và do đó chẳng thể nào chỉ ra trong hình thức bên ngoài cái dấu hiệu cho phép ta phân biệt được nghệ thuật hình tượng với nghệ thuật trữ tình.

Tiếp đó chúng ta thấy rằng trong cảnh chia tay của Hector với Andrômac các cảm xúc của chúng ta dường như diễn ra trên hai phương diện: một mặt, các cảm xúc được đẩy lên bởi nội dung, là những cảm xúc vẫn được giữ lại ngay trong trường hợp nếu như cảnh này được Pixemxki kể lại; và mặt khác, các cảm xúc được đẩy lên bởi khổ thơ sáu âm tiết, các cảm xúc này sẽ bị biến mất hẳn ở trường hợp Pixemxki kể. Vậy xin hỏi, có hay không dù chỉ một tác phẩm nghệ thuật mà ở đây sẽ không có các cảm xúc phụ trợ như vậy của hình thức? Nói khác đi, có thể hình dung được chẳng một tác phẩm mà khi được Pixemxki kể lại thì chỉ đọc một nội dung là còn được giữ lại, còn bất kỳ một hình thức nào cũng sẽ hoàn toàn biến mất, vậy mà tác phẩm vẫn chẳng ảnh hưởng gì. Ngược lại, việc phân tích và sự quan sát hàng ngày xác nhận với chúng ta rằng trong một tác phẩm hình tượng tính chất bất khả thủ tiêu của hình thức hoàn toàn trùng với tính chất bất khả thủ tiêu của hình thức trong bất kỳ một bài thơ trữ tình nào. Ôpxianico–Culicôpxki đã đem ghép “Anna Karênhina” của Tônxtôi, chẳng hạn, vào số các tác phẩm thuần

túy sử thi. Thế nhưng ta hãy xem bản thân Tônxôi đã nói như thế nào về cuốn tiểu thuyết này của mình và nói riêng về mặt hình thức của nó: “Nếu như tôi muốn nói ra bằng lời tất cả những gì mà tôi định thể hiện bằng tiểu thuyết, thì tôi sẽ phải viết lại chính cái cuốn tiểu thuyết mà tôi đã viết xong... Còn nếu như giờ đây các nhà phê bình đã hiểu và có thể thể hiện trong một tiểu luận những gì tôi muốn nói, thì tôi xin mừng cho họ và có thể dám tin rằng về điều này họ biết nhiều hơn tôi. Còn nếu như những nhà phê bình cận thị tưởng rằng tôi đã muốn miêu tả chỉ những gì tôi thích, ví như Ôblonski ăn com như thế nào và ở Karênhina có đôi vai ra sao, thì họ đã nhầm. Trong tất cả, hầu như trong tất cả những gì tôi đã viết, tôi đều được chỉ đạo bởi cái nhu cầu tập hợp những suy nghĩ xen quỵện lẫn nhau để tự bộc lộ, song mỗi suy nghĩ được thể hiện bằng lời theo một kiểu riêng sẽ mất ý nghĩa của nó, sẽ bị hạ thấp kinh khủng khi một suy nghĩ nào đó được tách ra khỏi cái màng lưới đan quỵện mà nó được nằm trong đó. Còn bản thân màng lưới đan quỵện này được hợp thành không phải bằng một suy nghĩ (tôi nghĩ), mà bằng một cái gì khác, và chẳng thể nào nói ra được trực tiếp bằng lời cái cơ sở của màng lưới đó; mà chỉ có thể bằng một cách gián tiếp: miêu tả bằng lời các hình ảnh, các hành động, các tình huống” (108, trang 268 – 269).

Ở đây hoàn toàn rõ ràng Tônxôi đã chỉ ra tính chất phụ trợ của suy tư trong tác phẩm nghệ thuật, và đồng thời cũng chỉ ra rằng hoàn toàn không thể tiến hành một sự mổ xẻ đối với “Anna Karênhina” như kiểu Ôpxianico–Culicôpxki đã từng làm đối với cảnh chia tay của Hector và Andrômac. Có thể nghĩ rằng khi kể lại “Anna Karênhina” bằng lời của mình hay bằng lời của Pixemxki, chúng ta vẫn giữ được mọi phẩm chất lý trí của tác phẩm đó, còn cảm xúc trữ tình phụ trợ cho nó thì không được nói tới, vì nó được viết không phải bằng kiểu thơ sáu âm tiết uyển chuyển và kết quả nó vẫn không bị ảnh hưởng gì do một thứ mổ xẻ như vậy. Song rõ ràng rằng phá hủy màng lưới các suy tư và màng lưới các từ trong cuốn tiểu thuyết này, tức phá hủy hình thức của nó, cũng có nghĩa là giết chết bản thân cuốn tiểu thuyết, cũng

như việc Pixemxki kể lại một bài thơ trữ tình vậy. Cả các tác phẩm khác được Ôpxianicô–Culicôpxki gọi ra, như “Con gái viên đại úy”, “Chiến tranh và hòa bình”, chắc cũng không chịu đựng nổi một thứ mổ xẻ như vậy. Cần nói rằng trong một sự phá hủy hình thức như vậy – trên việc làm hay trong tưởng tượng – đều có chứa đựng sự mổ xẻ cơ bản của phân tích tâm lý. Và sự khác biệt giữa tác động của một sự kể lại chính xác nhất với tác động của bản thân tác phẩm chính là điểm xuất phát để phân tích cái cảm xúc đặc biệt về hình thức. Ở cái chủ nghĩa duy lý trí của hệ thống này đã bộc lộ hết sức rõ sự hoàn toàn không hiểu gì tâm lý học về hình thức tác phẩm nghệ thuật. Cả Pôtepnhia lẫn các học trò của ông đều không một lần nào chỉ ra nổi cái tác động hoàn toàn đặc biệt và đặc trưng của hình thức nghệ thuật phải được giải thích bằng gì. Đây, về điều này Pôtepnhia đã nói như sau: “Dù sự giải đáp là như thế nào đi nữa về câu hỏi tại sao tính nhạc của hình thức âm thanh, tức là độ nhanh, kích thước hòa thanh, hợp điệu, lại gần gũi với tư duy thơ ca (trong những hình thức ít phức tạp của nó) hơn là với tư duy văn xuôi; thì sự giải đáp ấy vẫn không thể phá nổi tính chất đúng đắn của luận điểm cho rằng tư duy thơ ca có thể chẳng cần tới kích thước và những thứ tương tự khác, song ngược lại, tư duy văn xuôi lại có thể được gói ghém một cách gượng ép, tuy không phải là không có hại, thành hình thức thơ” (91, trang 97). Nói rằng kích thước thơ là không bắt buộc đối với một tác phẩm thơ ca, thì điều này cũng hoàn toàn rõ ràng như là một quy tắc toán học hay một ngoại lệ văn phạm được đặt thành thơ sẽ không còn là đối tượng của thơ ca. Nhưng nói rằng tư duy thơ ca có thể hoàn toàn không phụ thuộc vào bất kỳ một hình thức bên ngoài nào, mà chính điều đó lại khẳng định trong các dòng dẫn trên của Pôtepnhia, – thì đây là điều mâu thuẫn cơ bản với cái tiên đề thứ nhất của tâm lý học về hình thức nghệ thuật, cái tiên đề khẳng định rằng *chỉ trong một hình thức cụ thể nhất định của mình một tác phẩm nghệ thuật mới có được sự tác động tâm lý của mình*. Các quá trình lý trí chỉ là bộ phận và thành phần, là phụ trợ và thêm vào trong cái mạng lưới các suy tư

và các từ, cái màng lưới mà chính nó là hình thức nghệ thuật. Còn bản thân cái màng lưới này tức là bản thân hình thức, như Tônxtôi đã nói, được hợp thành không phải bằng suy tư, mà bằng một cái gì khác. Nói khác đi, nếu có đưa suy tư vào tâm lý học nghệ thuật, thì toàn bộ suy tư nói chung vẫn cứ không phải là công việc của suy tư. Tônxtôi đã nhận xét hoàn toàn chính xác cái sức mạnh tâm lý khác thường này của hình thức nghệ thuật, khi ông chỉ ra rằng việc phá hủy hình thức này, dù trong các yếu tố vô cùng nhỏ bé của nó, sẽ ngay tức khắc dẫn tới sự hủy diệt mất hiệu quả nghệ thuật. Tônxtôi nói: “Tôi đã dẫn ra ở một chỗ nào đó câu phương châm sâu sắc của nhà họa sĩ Nga Briulốp về nghệ thuật, song tôi không thể không dẫn nó ra thêm một lần nữa, bởi vì nó chỉ ra hết sức rõ ràng những gì có thể và những gì không được dạy ở các trường học. Khi chữa phác thảo của một học trò, Briulốp, ở một vài chỗ nào đó, khẽ chạm vào một chút, và thế là cái phác thảo khô cứng, kém cỏi đột nhiên sống dậy. “Đây, chỉ khẽ chạm vào một chút thôi, và tất cả đều khác hẳn đi”, – một trong những người học trò của ông đã thốt lên như vậy”. Nghệ thuật được bắt đầu ở chỗ bắt đầu cái khẽ “*một chút thôi*”, – Briulốp đã nói như vậy, và với câu nói ấy ông đã nói lên được một đặc điểm hết sức tiêu biểu của nghệ thuật. Nhận xét này là đúng đối với mọi thứ nghệ thuật, song tính chất chính đáng của nó được thể hiện đặc biệt rõ trong biểu diễn âm nhạc... Chúng ta hãy lấy ba điều kiện chủ yếu: độ cao, thời gian và cường độ của âm thanh. Một cuộc biểu diễn âm nhạc chỉ trở thành nghệ thuật và chỉ có sức tác động khi âm thanh không cao hơn và cũng không thấp hơn cái âm thanh nhẽ ra phải có, tức là sẽ phải chọn đúng cái điểm giữa vô cùng bé nhỏ của cái nốt cần thiết, và cái nốt nhạc này cũng phải được kéo dài đúng tới mức cần thiết, và cường độ của âm thanh cũng sẽ phải không mạnh hơn hay không yếu hơn mức cần thiết. Một sai lệch hết sức nhỏ về độ cao của âm thanh dù theo phía này hay phía khác, một sự kéo dài hay rút ngắn thời gian dù chỉ tí chút thôi và một sự tăng thêm hay giảm bớt cường độ âm thanh dù rất nhỏ so với mức độ cần thiết, đều sẽ phá hủy mất tính

hoàn thiện của sự biểu diễn và do đó làm mất sức lan tỏa của tác phẩm. Thế nên sức lây lan của nghệ thuật, của âm nhạc mà ta có cảm giác là được đẩy lên một cách đơn giản và dễ dàng, là điều mà chúng ta chỉ có thể có được khi người biểu diễn tìm thấy những yếu tố vô cùng nhỏ đang cần thiết đối với tính hoàn thiện của âm nhạc. Trong mọi thứ nghệ thuật tình hình đều như vậy cả. Chỉ một chút sáng hơn, chỉ một chút tối hơn, chỉ một chút cao hơn, thấp hơn, về bên phải hơn, chỉ một chút về bên trái hơn – trong hội họa; chỉ một chút mạnh hơn hay yếu hơn ở giọng nói trong nghệ thuật kịch, hay là được nói một chút sớm hơn, một chút muộn hơn, chỉ một chút chưa nói hết, nói khác, phóng đại – trong thơ ca, thì sẽ không có được sức lây lan. Sức lây lan này chỉ có thể có được ở cái mức độ mà đúng ở mức đó người nghệ sĩ tìm thấy các yếu tố vô cùng nhỏ bé hợp thành tác phẩm nghệ thuật. Và bằng phương thức bên ngoài thì chẳng thể nào dạy cho người ta tìm thấy những yếu tố vô cùng nhỏ bé ấy: chúng chỉ được tìm thấy khi người ta hiến mình cho cảm xúc. Không một sự dạy tập nào lại có thể làm cho người múa múa đúng theo nhịp nhạc và người hát hay người đàn nắm được bản thân cái điểm giữa vô cùng nhỏ bé của nốt nhạc, và để người vẽ kéo một nét duy nhất cần thiết trong mọi nét có thể, và người làm thơ tìm ra một cách gieo từ duy nhất cần thiết cho những từ duy nhất cần thiết. Duy chỉ cảm xúc mới tìm ra được tất cả những cái đó” (106, trang 127 – 128).

Hoàn toàn rõ ràng là sự khác nhau giữa một người chỉ huy thiên tài với một người chỉ huy tầm thường trong khi trình diễn cùng một tác phẩm âm nhạc, sự khác nhau giữa một nhà họa sĩ thiên tài với một người chép lại hoàn toàn chính xác bức tranh của ông ta hoàn toàn được quy vào những yếu tố vô cùng nhỏ bé ấy của nghệ thuật, những yếu tố thuộc mối tương quan giữa các bộ phận hợp thành của nghệ thuật, tức là thuộc các yếu tố hình thức. Nghệ thuật được bắt đầu ở chỗ có bắt đầu cái (chỉ một chút thôi), – điều này cũng có nghĩa là nói rằng nghệ thuật được bắt đầu ở cái chỗ hình thức được bắt đầu.

Như vậy, do chỗ hình thức là vốn có ở bất kỳ một tác phẩm thực sự nghệ thuật nào, dù đây là trữ tình hay hình tượng cảm xúc đặc biệt và hình thức là điều kiện nhất thiết phải có của sự thể hiện nghệ thuật, thế nên đã sụp đổ cái cách phân biệt của Ôpxianicô–Culicôpxki là người cho rằng ở một số loại nghệ thuật này khoái cảm thẩm mỹ “nảy sinh thường như là kết quả của quá trình, như một thứ ban thưởng về sự sáng tạo đối với nghệ sĩ, về việc hiểu được và việc lặp lại sự sáng tạo của người khác đối với bất kỳ một ai đang cảm thụ tác phẩm nghệ thuật. Còn ở kiến trúc, thơ trữ tình và âm nhạc thì tình hình lại khác, ở đây các cảm xúc này không chỉ có ý nghĩa “kết quả” hay “ban thưởng”, mà trước hết lại đóng vai trò của một yếu tố tâm hồn cơ bản, yếu tố này là điểm quy tụ toàn bộ trọng điểm của tác phẩm. Các thứ nghệ thuật này có thể được gọi là các nghệ thuật *tình cảm* – khác với các thứ nghệ thuật mà ta gọi là các nghệ thuật lý trí hay “*hình tượng*”... Ở các thứ nghệ thuật này quá trình tâm hồn được diễn ra theo công thức: *từ hình tượng đến tư tưởng và từ tư tưởng đến cảm xúc*. Còn trong các loại nghệ thuật được nói trước đó thì công thức lại khác: *từ cảm xúc được sản sinh bởi hình thức bên ngoài đến một cảm xúc khác được đào sâu hơn và được bùng lên do việc hình thức bên ngoài đối với chủ nhà đã trở thành tượng trưng cho tư tưởng*” (80, trang 70 – 71).

Cả hai công thức này đều hoàn toàn không đúng. Sẽ đúng hơn nếu nói rằng khi cảm thụ nghệ thuật hình tượng cũng như nghệ thuật trữ tình quá trình tâm hồn được diễn ra theo công thức: *từ cảm xúc về hình thức* đến một cái gì đó tiếp theo sau nó. Vô luận trong trường hợp nào, cảm xúc về hình thức vẫn là điểm mở đầu và xuất phát mà nếu thiếu nó thì hoàn toàn không tiến hành được việc tìm hiểu nghệ thuật. Điều này được xác nhận rất rõ bởi bản thân sự mô xê tâm lý mà tác giả đã tiến hành đối với Hômer, và sự mô xê này, đến lượt mình, lại hoàn toàn bác bỏ lời khẳng định cho rằng nghệ thuật là công việc của suy tư. Cảm xúc về nghệ thuật chẳng thể nào bị quy thành những cảm xúc đi kèm theo “bất kỳ một hành động vị ngữ hóa nào mà

đặc biệt là hành động vị ngữ hóa văn phạm. Đã đề ra được giải đáp cho câu hỏi, đã tìm thấy được *vị ngữ*, – chủ thể cảm thấy một loại thỏa mãn trí tuệ. Đã tìm thấy được một tư tưởng, đã xây dựng được một hình tượng, – và chủ thể cảm thấy một niềm vui lý trí độc đáo” (79, trang 199).

Như đã được chỉ ra ở trên, điều này đã hoàn toàn xóa mất bất kỳ một sự khác biệt tâm lý nào giữa niềm vui lý trí do giải được một bài toán với niềm vui lý trí do việc lắng nghe một buổi hòa nhạc. Gorfendor đã hoàn toàn đúng khi ông nói rằng “trong cái lý thuyết nhận thức này các yếu tố tình cảm của nghệ thuật đã bị bỏ qua, và chính đây là chỗ trống trong lý thuyết của Pôtepnhia, cái chỗ trống mà ông ta đã cảm thấy và sẽ lấp nổi nếu như ông ta tiếp tục công việc của mình” (35, trang 63).

Pôtepnhia sẽ làm gì nếu như ông ta tiếp tục công việc của mình, – điều này chúng ta không biết, nhưng chúng ta biết hệ thống của ông, một hệ thống đã được các học trò của ông nghiên cứu triệt để đã dẫn tới đâu: nó sẽ phải gạt ra khỏi công thức của Pôtepnhia hầu như một phần lớn các nghệ thuật và sẽ trở nên mâu thuẫn với các sự kiện thực tế rõ ràng, khi nó muốn giữ được ảnh hưởng của công thức này đối với phần các nghệ thuật còn lại.

Đối với chúng ta thì hoàn toàn rõ ràng rằng những sự mô xê lý trí, những quá trình suy tư mà thường xuất hiện ở mỗi người chúng ta nhờ tác phẩm nghệ thuật, là không thuộc tâm lý học nghệ thuật theo nghĩa chặt chẽ của từ này. Đây dường như là kết quả, hậu quả, kết luận, hệ quả của tác phẩm nghệ thuật mà chỉ có thể đạt được do tác động cơ bản của tác phẩm. Và cái lý thuyết bắt đầu từ hậu quả này, theo lối nói dí dỏm của Sklôpxki, lại có vẻ như một kỵ sĩ đang sắp sửa nhảy lên ngựa khi nhảy qua nó. Lý thuyết này đánh không trúng đích và không đưa lại những lý giải thực sự của tâm lý học nghệ thuật. Tại sao lại như vậy, chúng ta có thể thấy rõ qua những ví dụ hết sức đơn giản sau đây, chẳng hạn, Valêri Briuxốp, khi vận dụng quan điểm này đã khẳng định rằng bất kỳ một tác phẩm nghệ thuật nào đều, bằng một cách đặc biệt, dẫn tới chính những kết quả nhận thức mà ngay cả tiến trình

chứng minh khoa học cũng dẫn đến như vậy. Thí dụ, có thể chứng minh được bằng các phương pháp khoa học những điều mà ta cảm thấy khi đọc bài thơ “Nhà tiên tri” của Puskin. “Puskin cũng chứng minh chính cái tư tưởng ấy bằng phương pháp của thơ ca, tức là bằng cách tổng hợp các biểu tượng. Bởi vì một khi kết luận đã sai lầm, thì phải có những sai sót trong các chứng minh. Và quả vậy: chúng ta chẳng thể tiếp nhận hình tượng thiên thần sáu cánh, chẳng thể chịu nổi việc lấy hòn than thay cho trái tim,.. Với tất cả những phẩm nghệ thuật cao quý ở bài thơ của Puskin... bài thơ này chỉ có thể được chúng ta tiếp thu với điều kiện là chúng ta phải đặt mình vào chỗ đứng của nhà thơ. “Nhà tiên tri” của Puskin chẳng qua chỉ là một sự không thể chia tách của nguyên tử chẳng hạn” (22, trang 19 – 20). Ở đây lý thuyết duy lý trí đã đi tới chỗ mù quáng cho nên những điều vô lý của nó về mặt tâm lý học đã bộc lộ đặc biệt rõ. Té ra nếu một tác phẩm nghệ thuật đi ngược lại với chân lý khoa học, thì đối với chúng ta nó vẫn giữ được cái ý nghĩa như là ý nghĩa của luận thuyết về sự không thể chia tách nổi của nguyên tử, tức là của một lý thuyết khoa học không đúng và lạc hậu. Song ở một trường hợp như vậy thì 0,99 trong nghệ thuật thế giới đã bị vứt sang lề đường và chỉ còn thuộc lịch sử mà thôi.

Puskin đã bắt đầu một trong những bài thơ tuyệt đẹp của mình bằng những câu:

Trái đất bất động: những vòm trời,
Nhà sáng tạo đỡ lấy chúng,
Để chúng không rơi xuống lục địa và đại dương
Và không đè bẹp chúng tôi,

Trong khi mỗi em bé học sinh cấp I đều biết rằng quả đất không phải là bất động mà luôn luôn quay, – hóa ra những câu thơ này chẳng thể có một ý nghĩa thực sự nào đối với một người có văn hóa. Thế thì các nhà thơ viết các ý nghĩ sai lầm và rõ ràng không đúng ấy để làm gì vậy? Hoàn toàn không đồng ý với điều đó, Mác đã chỉ ra một vấn đề rất quan trọng của nghệ thuật,

vấn đề lý giải tại sao thơ sử thi Hy-lạp và các bi kịch của Sếchxpia tuy xuất hiện trong một thời đại đã chìm sâu vào quá khứ, song cho đến nay vẫn giữ nguyên cái ý nghĩa mực thước và mẫu mực vô song, mặc dù đối với chúng ta đã từ lâu không còn tồn tại nữa cái miếng đất tư tưởng và quan hệ mà trên đó chúng đã mọc lên. Chỉ trên nền tảng thần thoại Hy-lạp mới có thể nảy sinh nền nghệ thuật Hy-lạp, song nền nghệ thuật này vẫn tiếp tục làm xúc động chúng ta tuy nền thần thoại ấy, ngoài ý nghĩa lịch sử ra, đã chẳng còn một ý nghĩa thực tế nào đối với chúng ta. Số phận của chủ nghĩa tượng trưng Nga là chứng minh tốt nhất cho cái tình hình là lý thuyết, trên về thực chất đã sử dụng một yếu tố phi thẩm mỹ của nghệ thuật trong những tiền đề lý luận của mình chủ nghĩa tượng trưng này hoàn toàn trùng với cái lý thuyết đang được ta xem xét.

Các kết luận mà bản thân các nhà tượng trưng chủ nghĩa đã đúc rút, được Viatsexlap Ivanôp trình bày rất cô đọng trong công thức sau đây của ông ta: “chủ nghĩa tượng trưng nằm ngoài các phạm trù thẩm mỹ” (55, trang 154). Các quá trình suy tư được thứ lý thuyết nói trên nghiên cứu cũng nằm ngoài các phạm trù thẩm mỹ, nằm ngoài các rung động tâm lý trước nghệ thuật theo một kiểu y như vậy. Nhẽ ra phải giải thích cho chúng ta về tâm lý học nghệ thuật, thì bản thân họ lại cần được nghe một sự giải thích mà chỉ có thể có được trên cơ sở của tâm lý học nghệ thuật đã được xây dựng một cách khoa học.

Nhưng điều dễ dàng hơn cả là xét đoán bất kỳ một lý thuyết nào dựa trên những kết luận cực đoan bầu vùi vào một lĩnh vực hoàn toàn khác và cho phép kiểm nghiệm các quy luật được rút ra bằng tài liệu về những sự kiện thuộc một phạm trù hoàn toàn khác. Rất đáng đề cập tới những kết luận, bầu vùi vào lĩnh vực lịch sử, tư tưởng, của cái lý thuyết mà chúng ta đang phê phán. Thoạt nhìn vào, lý thuyết này tuồng như hoàn toàn, nhất trí với lý thuyết về tính biến đổi thường xuyên của hệ tư tưởng xã hội tùy thuộc vào sự đổi thay của các quan hệ sản xuất. Tuồng như nó đã chỉ ra rất rõ, ấn tượng

tâm lý trước cùng một tác phẩm nghệ thuật được thay đổi như thế nào và tại sao, mặc dù hình thức của tác phẩm này vẫn giữ nguyên như cũ. Một khi toàn bộ vấn đề không phải là ở cái nội dung đã được tác giả đưa vào tác phẩm, mà là ở những gì do người đọc đưa thêm vào, thì hoàn toàn rõ ràng rằng nội dung của tác phẩm nghệ thuật này là một đại lượng phụ thuộc và thay đổi, một chức năng xuất phát từ tâm lý của con người xã hội, và cũng đổi thay cùng với tâm lý này. “Công lao của nghệ sĩ không phải là cái nội dung tối thiểu được anh ta nghĩ ra trong khi xây dựng, mà là ở cái tính chất mềm dẻo nhất định của hình tượng, ở cái sức mạnh của hình thức bên trong đã gọi ra được một nội dung hết sức nhiều vẻ...” (93, trang 153).

Như vậy, tuồng như tính biến đổi lịch sử của nghệ thuật đã được giải thích. “Lep Tônxtôi đã so sánh tác động của tác phẩm nghệ thuật với sự lây lan; so sánh này ở đây làm sáng tỏ được sự việc: tôi bị lây bệnh sốt từ Ivan, nhưng ở tôi là bệnh sốt của tôi, chứ không phải bệnh sốt của Ivan. Và ở tôi là Hămlet của tôi, chứ không phải Hămlet của Sêchxpia. Còn bệnh sốt nói chung là một điều trừu tượng cần thiết cho suy tư lý luận và do suy tư lý luận tạo ra. Ở mỗi thế hệ đều có một Hămlet riêng, ở mỗi độc giả đều có một Hămlet riêng” (38, trang 114).

Tuồng như tính quy định lịch sử đối với nghệ thuật đã được giảng giải rõ ràng, thế nhưng bản thân sự so sánh bằng công thức của Tônxtôi lại hoàn toàn bác bỏ cách giảng giải giả mạo ấy. Trên thực tế, đối với Tônxtôi, nghệ thuật sẽ ngừng tồn tại nếu bị phá hủy một trong những yếu tố bé nhỏ nhất của nó, nếu bị biến mất một trong những cái “chỉ một chút thôi). Đối với Tônxtôi bất kỳ một tác phẩm nghệ thuật nào cũng đều là một sự lặp lại hoàn toàn về hình thức. Trong hình thức của mình nó bao giờ cũng bằng chính nó. “Tôi đã nói điều mà tôi đã nói” – đây là câu trả lời duy nhất của người nghệ sĩ trước câu hỏi là anh ta đã muốn nói gì bằng tác phẩm của mình. Và để kiểm nghiệm mình, anh ta chẳng thể làm gì khác hơn là lại lặp lại toàn bộ cuốn tiểu thuyết của mình cũng bằng chính các từ ấy. Đối với Pôtepnhia, tác

phẩm nghệ thuật luôn luôn là một ẩn dụ, một kiểu nói bóng: “Tôi đã nói không phải cái điều mà tôi đã nói, mà là một điều khác” – đây là công thức của ông ta đối với tác phẩm nghệ thuật. Từ đây hoàn toàn rõ ràng rằng lý thuyết này giải thích không phải sự thay đổi của bản thân tâm lý nghệ thuật, mà chỉ là sự thay đổi cách sử dụng tác phẩm nghệ thuật. Lý thuyết này chỉ ra rằng mỗi thế hệ và mỗi thời đại đều sử dụng tác phẩm nghệ thuật theo một kiểu riêng của mình, thế nhưng để sử dụng được thì trước hết cần phải rung động, sống qua, còn việc tác phẩm nghệ thuật được mỗi thời đại và mỗi thế hệ rung động như thế nào thì về điều đó lý thuyết này đưa ra một câu trả lời quá ít tính chất lịch sử. Chẳng hạn khi nói về tâm lý học trữ tình Ôpxianicô–Culicôpxki đã nêu lên một đặc điểm sau đây của nó, cụ thể là: nó đẩy lên không phải công việc của suy tư mà là công việc của tình cảm. Và ông đã trình bày những luận điểm như sau:

1. Đặc điểm tiêu biểu của tâm lý học trữ tình là những dấu hiệu riêng biệt mà nhờ đây nó khác biệt hẳn với tâm lý học về các loại hình sáng tạo khác;... 3. Các dấu hiệu tâm lý khác biệt của trữ tình phải được xem là vĩnh cửu: chúng được bộc lộ ngay từ trong thời kỳ cổ xưa, thời kỳ mà người ta đã có thể nghiên cứu được, chúng diễn ra xuyên qua toàn bộ lịch sử của trữ tình, và mọi đổi thay trong quá trình diễn biến đều không những không phá hủy nổi bản chất tâm lý của chúng mà còn góp phần làm cho nó được thể hiện vững chắc hơn và đầy đủ hơn” (79, trang 165).

Do đó, hoàn toàn rõ ràng rằng, do nói đến tâm lý học nghệ thuật theo nghĩa đen của từ, nên nó là vĩnh cửu; mặc dù có những đổi thay, nó vẫn thể hiện được đầy đủ hơn bản chất của nó và tuồng như nó được thu hút từ quy luật phổ biến của phát triển lịch sử, chỉ ít cũng ở cái bộ phận quan trọng của nó. Nếu chúng ta nhớ lại rằng cảm xúc trữ tình, đối với tác giả của chúng ta, về thực chất là một cảm xúc nghệ thuật nói chung, tức là một cảm xúc về hình thức, thì chúng ta sẽ thấy rằng tâm lý học nghệ thuật – do chỗ nó là tâm lý học hình thức – sẽ là vĩnh cửu và bất biến, còn điều được đổi thay và phát

triển từ thể hệ này sang thể hệ khác thì chỉ là cách vận dụng và sử dụng nó mà thôi...

Nói khác đi, tác phẩm tự nó không thể chịu trách nhiệm về những tư tưởng mà có thể nảy sinh do kết quả của nó. Bản thân tư tưởng về sự phồn thịnh chính trị và về thái độ khác nhau của các quan điểm khác nhau đối với nó không được chứa đựng mảy may trong một câu đố khiêm tốn. Nếu chúng ta thay thế các nghĩa đen của câu đố (cửa sổ, cửa lớn,...) bằng những nghĩa ẩn dụ, câu đố sẽ ngừng tồn tại như một tác phẩm nghệ thuật. Nếu không sẽ không còn một sự khác biệt nào giữa một câu đố, một bài thơ ngụ ngôn và một tác phẩm chức tạp nhất, nếu như mỗi cái đó đều có thể chứa đựng trong mình những tư tưởng vĩ đại nhất. Điều khó khăn không phải là phải làm sao để chỉ ra rằng việc sử dụng các tác phẩm nghệ thuật ở mỗi thời đại có mang một tính chất riêng, rằng “Thần linh kịch khúc” ở thời đại chúng ta có một ý nghĩa xã hội hoàn toàn khác với thời đại của Đănglơ; – khó khăn là ở chỗ phải làm sao để chỉ ra được rằng một độc giả ngay giờ đây vẫn đang nằm trong sự tác động của chính những cảm xúc hình thức như người thời của Đănglơ, lại sử dụng theo một kiểu khác cũng chính những cơ chế tâm lý, ấy và đang rung động trước “Thần linh kịch khúc” theo một kiểu khác.

Nói khác đi, vấn đề là ở chỗ phải chỉ ra được rằng chúng ta không chỉ giảng giải khác nhau các tác phẩm nghệ thuật, mà còn rung động khác nhau trước chúng. Không phải bỗng dưng Gorfendor đã đặt tên cho bài báo về tính chủ quan và tính đổi thay của quan niệm là “Về việc giảng giải một tác phẩm nghệ thuật” (38, trang 95 – 153). Điều quan trọng là chỉ ra rằng thứ nghệ thuật khách quan nhất và mang tính chất hình tượng thuần túy như Guyô đã chỉ ra điều này ở tranh phong cảnh, xét về thực chất, chính là cái cảm xúc trữ tình nhất theo nghĩa rộng rãi của từ, tức là cái cảm xúc đặc trưng về hình thức nghệ thuật. Gersenzon nói: “Thế giới của “Bút ký người đi săn” – không cho, không lấy nông dân tỉnh Orlôp hỏi những năm 40; nhưng nếu nhìn vào một cách chăm chú, thì dễ dàng thấy rằng đây là một cái

thế giới hóa trang, cụ thể là các hình ảnh về những tâm trạng của Turgênhép được phác họa theo da thịt, hình hài, sinh hoạt và tâm lý của những người nông dân tỉnh Orlôp, vì theo cả phong cảnh tỉnh Orlôp” (34, trang 11).

Cuối cùng, điều rất quan trọng là tính chủ quan của cách hiểu, cái ý nghĩa mà cho chúng ta đưa thêm vào không hề là đặc điểm đặc trưng của thơ ca; nó là dấu hiệu của bất kỳ một sự hiểu nào nói chung. Như Humbônô đã nói rất đúng, bất kỳ một sự hiểu nào đều là sự không hiểu, tức là các quá trình suy tư, do lời nói của người khác đẩy lên ở trong ta, không bao giờ hoàn toàn trùng với các quá trình đang diễn ra ở người nói. Bất kỳ một người nào trong chúng ta, khi nghe và hiểu lời nói của người khác, đều tổng giác theo kiểu của mình các từ và các nghĩa của chúng, và cái hàm ý của lời nói đối với mỗi người chúng ta sẽ mang tính chất chủ quan không nhiều hơn và cũng không ít hơn hàm ý của một tác phẩm nghệ thuật.

Tiếp theo Pôtepnhia, Briuxôp đã nhìn nhận đặc điểm của thơ ca là ở chỗ nó sử dụng các phán đoán tổng hợp khác biệt với các phán đoán phân tích của khoa học. “Nếu phán đoán “con người ai cũng sẽ chết”, về thực chất, là mang tính chất phân tích, mặc dù người ta đã đi tới phán đoán ấy bằng con đường quy nạp, thông qua sự quan sát cho thấy mọi người đều sẽ chết, thì cách nói của nhà thơ (F. Tiuttsép) “âm thanh đã ngủ” là một phán đoán tổng hợp. Dù có phân tích đến mấy khái niệm “âm thanh” ở nó vẫn không thể tìm ra “giấc ngủ”; cần đưa thêm vào “âm thanh” một cái gì từ bên ngoài, gắn kết, tổng hợp với nó để có tổ hợp “âm thanh đã ngủ” (22, tr 14). Thế nhưng khôn một nỗi là các phán đoán tổng hợp như vậy lại có tràn ngập khắp ngôn ngữ thông thường hàng ngày và ngôn ngữ báo chí của chúng ta, và dựa vào những phán đoán như vậy chúng ta chẳng bao giờ tìm ra nổi cái dấu hiệu đặc trưng của tâm lý nghệ thuật, cái dấu hiệu làm cho nó khác biệt với mọi loại rung động khác. Nếu một bài báo viết: “Một bộ đồ”, trong phán đoán này cũng có một sự tổng hợp đúng như trong cách nói “âm thanh đã ngủ”. Và ngược lại, trong ngôn ngữ thơ ca chúng ta tìm thấy cả hàng loạt những phán

đoán mà ta chẳng thể nào thừa nhận là phán đoán tổng hợp xét theo cái ý nghĩa vừa được nói tới; khi Puskin nói: “Mọi lứa tuổi đều ngoan ngoãn trước tình yêu”, thì nhà thơ đã đưa ra một phán đoán hoàn toàn không tổng hợp, nhưng đồng thời lại là một câu rất thơ. Chúng ta thấy rằng nếu dừng lại ở các quá trình lý trí được đẩy lên bởi tác phẩm nghệ thuật thì chúng ta có cơ bỏ mất cái dấu hiệu chính xác làm cho chúng khác biệt với mọi quá trình lý trí khác.

Nếu cần dừng lại ở dấu hiệu khác của rung động thơ ca do lý thuyết này nêu lên với tư cách như một dấu hiệu khác biệt đặc trưng của thơ ca, thì sẽ phải gọi đến tính hình tượng hay tính dễ thấy cảm tính của biểu tượng. Theo lý thuyết này, một tác phẩm càng mang tính chất thơ ca bao nhiêu, thì hình tượng cảm tính và biểu tượng do nó gợi nên trong ý thức người đọc càng dễ thấy hơn, đầy đủ hơn và rõ ràng hơn. “Chẳng hạn, khi suy nghĩ về khái niệm con ngựa, nếu tôi có thời giờ để gây dựng trong trí nhớ hình ảnh một con ngựa đen phi nước đại với cái bờm đang tung bay, v.v... thì suy tư của tôi rõ ràng trở nên mang tính chất nghệ thuật: nó là một hành động sáng tạo nghệ thuật nhỏ” (80, tr. 10).

Thế ra bất kỳ một biểu tượng dễ thấy nào cũng đồng thời là một biểu tượng thơ ca. Cần phải nói rằng đây thật chẳng thể nào bộc lộ rõ hơn sự dính líu giữa lý thuyết của Pôtepnhia với khuynh hướng liên tưởng và duy cảm trong tâm lý học mà mọi kết cấu lý thuyết của trường phái này đều dựa vào khuynh hướng ấy. Cái bước ngoặt to tát đã diễn ra trong tâm lý học từ thời có sự phê phán khắc nghiệt nhất cả hai khuynh hướng, trong việc vận dụng tư duy và tưởng tượng vào những quá trình cao cấp, không để lại một chút gì của hệ thống tâm lý trước đó, mà cùng với chúng còn sụp đổ cả mọi sự khẳng định đã có được trên cơ sở ấy của Pôtepnhia. Trên thực tế tâm lý học mới đã chỉ ra hoàn toàn chính xác rằng bản thân tư duy được diễn ra trong các hình thức cao cấp của mình, mà hoàn toàn chẳng cần phải có các biểu tượng dễ thấy. Một luận thuyết truyền thống khẳng định rằng tư tưởng chỉ là

sự gán bó các hình tượng hay các biểu tượng; luận thuyết này tỏ ra hoàn toàn lạc hậu sau khi đã có những công trình nghiên cứu cơ bản của Buyler, Mexxer, Akhơ, Uôơ và những nhà tâm lý học khác thuộc trường phái Vuêcxbua. Sự không có mặt của các biểu tượng dễ thấy trong các quá trình suy tư khác, có thể được xem là một thành quả hết sức vững chắc của tâm lý học mới, và không phải bỗng dưng mà Kuynpe đã cố gắng rút ra những kết luận vô cùng quan trọng cho cả mỹ học. Ông chỉ ra rằng biểu tượng truyền thống về tính chất dễ thấy của bức tranh thơ ca hoàn toàn sụp đổ do những phát hiện mới: “Chỉ cần chú ý tới những quan sát của các độc giả và thính giả. Nhiều khi chúng ta biết, người ta đang nói về cái gì, chúng ta hiểu trạng thái cung cách và tính chất của các nhân vật đang hành động, song biểu tượng tương ứng hay dễ thấy thì chúng ta chỉ có một cách ngẫu nhiên” (65, tr. 73).

Sôpenhang nói: “Chẳng nhẽ chúng ta chuyển dịch lời nói đang nghe được thành các hình ảnh của tưởng tượng đang lao vun vút bên cạnh chúng ta, đang đan quện, đang diễn biến một cách tương hợp với các từ đang tuôn chảy và các mệnh đề văn phạm của chúng. Khi nghe người ta nói hay khi đọc sách thì trong đầu chúng ta có cả một mớ lộn xộn vô cùng. Chứ không như vậy, vô luận trong trường hợp nào”. Và trên thực tế, thật là kinh khủng khi phải hình dung là sẽ xảy ra một sự xuyên tạc tồi tệ như thế nào tác phẩm nghệ thuật, nếu như chúng ta đem thể hiện mỗi hình ảnh của nhà thơ thành các biểu tượng cảm tính.

Trong đại dương không trung
Dàn đồng ca tinh tú
Lặng lẽ bơi trong mây mù
Không dịch và không hướng.

Nếu ta thử hình dung như là thấy được tất cả những gì ở đây vừa kể ra, như kiểu Ôpxianicô–Culicôpxki khuyên ta làm với khái niệm con ngựa, thì những thứ đại dương, mây mù, phương hướng, mục đích... sẽ thành một mớ

hỗn độn để rồi từ bài thơ của Lermantôi sẽ chẳng còn lại một chút gì. Có thể thấy rất rõ rằng hầu như mọi sự miêu tả nghệ thuật đều được xây dựng một cách có tính toán để người ta hoàn toàn không thể nào chuyển dịch mỗi câu và mỗi từ thành các biểu tượng dễ thấy. Làm sao có thể làm được như vậy với hai câu thơ sau đây của Mandenstan:

Hồi ức về tiếng chuông Xtighi

Cháy trên đôi môi, như một tảng băng đen.

Đối với một biểu tượng dễ thấy thì đây rõ ràng là một thứ vô nghĩa; điều đó không thể có được đối với suy tư thông thường của chúng ta.

... Tất cả những cái đó có thể dẫn tới một điều rất rõ ràng là, nếu nhớ lại rằng một từ tự nó đã là tài liệu thực sự của sáng tạo thơ ca, thì hoàn toàn không nhất thiết phải có tính chất hình dung dễ thấy, và do đó sai lầm tâm lý cơ bản là ở chỗ tâm lý học duy cảm chủ nghĩa đã đem hình ảnh dễ thấy đặt vào vị trí của mỗi từ. “Tài liệu của thơ ca không phải là các hình ảnh và các cảm xúc mà là các từ (53, trang 131), – V. M. Girmunxki đã nói như vậy; các hình ảnh cảm tính do từ đẩy lên có thể không có, trong bất kỳ trường hợp nào chúng sẽ chỉ là một sự bổ sung chủ quan của người cảm thụ vào cái hàm ý của những từ được anh ta cảm thụ. “Không thể xây dựng nghệ thuật bằng các hình ảnh ấy: nghệ thuật đòi hỏi tính hoàn chỉnh và tính chính xác, nên không thể đem nó phó mặc cho sự tùy tiện của tưởng tượng ở người đọc; không phải người đọc mà là nhà thơ xây dựng nên tác phẩm nghệ thuật” (53, trang 180).

Dễ dàng tin rằng xét theo bản chất tâm lý của từ thì nó hầu như luôn luôn loại trừ biểu tượng dễ thấy. Khi nhà thơ nói “con ngựa”, thì trong từ này của ông ta không có chứa đựng những chuyện bươm bay, phi nước đại, v.v... Tất cả những cái đó là do tự người đọc thêm vào một cách hoàn toàn tùy tiện. Chỉ cần vận dụng cái “chỉ một chút thôi” nổi tiếng vào những sự bổ sung của độc giả, thì ta sẽ thấy, thật khó mà những yếu tố ngẫu nhiên, chơi vơi, không ổn định ấy lại có thể là đối tượng của nghệ thuật. Người ta thường

nói, độc giả hay khán giả, bằng tưởng tượng của mình, thường bổ sung các hình tượng do nghệ sĩ đưa ra. Song Khristianxen lại đã giảng giải rất xác đáng rằng điều đó chỉ xảy ra khi người nghệ sĩ vẫn làm chủ được diễn biến của tưởng tượng chúng ta và khi các yếu tố của hình thức quy định trước được một cách hoàn toàn chính xác công việc của trí tưởng tượng chúng ta. Tình hình thường là như vậy trong việc miêu tả chiều sâu hay độ xa trên các bức tranh. Nhưng người nghệ sĩ không bao giờ để cho tưởng tượng của chúng ta bổ sung một cách tùy tiện. “Một bức tranh khắc thể hiện mọi vật trong những màu đen và trắng, song dạng của chúng lại không như vậy, nên khi nhìn một bức tranh khắc chúng ta hoàn toàn không có ấn tượng về những vật đen và trắng, chúng ta không cảm thụ những cái cây là đen và bầu trời là trắng. Song điều đó phải chăng phụ thuộc vào việc tưởng tượng của chúng ta, như người ta hằng nói, thường bổ sung các màu của cảnh vật trong biểu tượng hình tượng, phải chăng tưởng tượng của chúng ta đã đem đặt hình tượng cảnh vật đầy màu sắc khác nhau vào cái vị trí của những gì mà trên thực tế bức tranh khắc chỉ ra? Tôi thiết nghĩ, người nghệ sĩ sẽ nói: tôi xin kính cặn cảm ơn về một việc làm như vậy của những kẻ dốt nát chẳng hiểu gì tác phẩm của anh ta. Sự phản hài hòa có thể xảy ra do những màu bổ sung như vậy và điều này có thể giết chết bức tranh của nghệ sĩ. Xin các bạn hãy tự xem xét: chẳng nhẽ trên thực tế chúng ta nhìn thấy các màu sắc; tất nhiên ở chúng ta có một ấn tượng về một quang cảnh hoàn toàn bình thường với những màu sắc tự nhiên của nó, song chúng ta không nhìn thấy nó, và ấn tượng vẫn là cái gì nằm ngoài hình tượng” (124, trang 95).

Têôđor Mâyêr, trong một công trình nghiên cứu thấu đáo mà ngay sau khi ra đời đã có một tiếng vang lớn, đã chỉ ra một cách rất xác đáng rằng bản thân tài liệu mà thơ ca sử dụng, đã loại trừ biểu tượng hình tượng và để thấy về sự vật được nó miêu tả và ông ta đã xem thơ ca “như một thứ nghệ thuật không phải của biểu tượng ngôn từ dễ thấy” (152. S. IV).

Khi phân tích mọi hình thức của miêu tả ngôn từ và của việc xuất hiện các biểu tượng, Mayer đã đi tới kết luận: tính tạo hình và tính dễ thấy cảm tính không hợp thành đặc tính tâm lý của rung động thơ ca, và nội dung của bất kỳ một sự miêu tả thơ ca nào về thực chất đều là nằm ngoài hình tượng. Bằng một sự phê phán và phân tích rất sắc bén, Khristianxen cũng đã chỉ ra đúng như vậy khi ông xác định rằng “mục đích của miêu tả cảnh vật trong nghệ thuật *không phải là hình tượng cảm tính về khách thể, mà là ấn tượng phi hình tượng về vật thể*” (124, trang 90); công lao đặc biệt của Khristianxen là ở chỗ ông ta đã chứng minh được tình hình đó đối với các nghệ thuật tạo hình nơi mà luận đề trên thường bị phản đối nhiều nhất. “Đã bắt rễ sâu xa lắm rồi cái ý kiến cho rằng mục đích của các nghệ thuật tạo hình là phục vụ cho sự nhìn, rằng chúng muốn đưa lại và tăng cường thêm đặc tính thị giác của các sự vật. Vậy chẳng nhẽ ở đây nghệ thuật lại được hướng không phải tới hình tượng cảm tính về khách thể mà là tới một cái gì đó phi hình tượng, khi nghệ thuật xây dựng nên những “bức tranh” và bản thân nó được gọi là nghệ thuật tạo hình” (124, trang 92). Thế nhưng sự phân tích lại chỉ ra rằng trong nghệ thuật tạo hình cũng như trong thơ ca, ấn tượng phi hình tượng mới, là mục đích cuối cùng của việc miêu tả đối tượng...” (124, trang 97).

“Như thế, đâu đâu ta cũng buộc phải làm ngược lại. với cái giáo điều khẳng định mục đích tự thân của nội dung cảm tính trong nghệ thuật. Giải trí các giác quan của chúng ta – đây không phải là mục đích cuối cùng của ý đồ nghệ thuật. Điều chủ yếu trong âm nhạc là cái không nghe thấy được, còn trong nghệ thuật tạo hình là cái không nhìn thấy được và không sờ mó được” (124, trang 109); ở đâu mà hình tượng nảy sinh một cách cố ý hay tình cờ, thì ở đấy nó chẳng bao giờ lại có thể là dấu hiệu của tính thơ ca. Bàn về một luận thuyết tương tự của Pôtepnhia, Sklôpxki nhận xét: “Làm nền tảng cho kết cấu lý luận này là một sự san bằng: tính hình tượng bằng tính thơ ca. Nhưng trong thực tế lại không hề có một sự san bằng như vậy. Để có được

sự san bằng đó thì nhất thiết phải thừa nhận rằng bất kỳ một kiểu dùng từ mang tính chất tượng trưng nào cũng đều nhất định phải có tính chất thơ ca, dù chỉ có ở khoảnh khắc xây dựng đầu tiên cái tượng trưng đó. Thế nhưng vẫn là có nghĩa khi người ta dùng từ theo những nghĩa không trực tiếp và ở đây không xuất hiện hình tượng thơ ca. Mặt khác, các từ được sử dụng theo nghĩa trực tiếp và được kết hợp lại thành những mệnh đề không đề ra một hình tượng nào, vẫn có thể hợp thành một tác phẩm thơ ca, ví dụ như bài thơ “Ta đã yêu em và có lẽ, Tình yêu...”² của Puskin. Tình hình tượng, tính tượng trưng không phải là đặc điểm làm cho ngôn ngữ thơ ca khác biệt với ngôn ngữ thông thường” (131, trang 4).

Và, cuối cùng, trong vòng một chục năm nay cái lý thuyết truyền thống xem tưởng tượng như một liên hợp các hình tượng, đã phải chịu đựng một sự phê phán hết sức cơ bản và mạnh mẽ. Trường phái của Mênông và nhiều nhà nghiên cứu khác đã chỉ ra một cách sâu sắc rằng hình dung và tưởng tượng phải được nhìn nhận như là những chức năng phục vụ cho môi trường tình cảm của chúng ta, và ngay khi chúng có bộc lộ một vẻ giống nhau bên ngoài với các quá trình suy tư, thì gốc rễ của tư duy này vẫn là cảm xúc. Henrich Mayer đã ghi nhận những đặc điểm quan trọng nhất của tư duy tình cảm này khi ông khẳng định rằng khuynh hướng cơ bản trong các sự kiện của tư duy tình cảm khác hẳn với trong tư duy luận lý. Ở đây quá trình nhận thức bị đẩy xuống sau, bị chèn ép và không được nhận biết. Trong ý thức có diễn ra “eine Vorstellungsgestaltung nicht Auffassung.” Mục đích cơ bản của quá trình là hoàn toàn khác, mặc dù các hình thức bên ngoài thường trùng nhau. Hoạt động của hình dung là một cách giải thoát những xúc động, tương tự như kiểu các cảm xúc được giải quyết trong những động tác biểu thị. Trong các nhà tâm lý học có tồn tại hai ý kiến về việc cảm xúc được mạnh thêm hay yếu đi do ảnh hưởng của các biểu tượng xúc động. Vunt khẳng định rằng cảm xúc bị yếu đi, còn Leman lại cho rằng nó được mạnh lên. Nếu vận dụng vào vấn đề này nguyên tắc tiêu hao năng lượng đơn cực

do giáo sư Cornilôp đề ra để lý giải các quá trình lý trí thì sẽ thấy rất rõ rằng cả trong lúc đang cảm giác cũng như trong các hành vi suy tư, bất kỳ một sự tăng cường giải thoát nào ở trung khu đều dẫn tới việc làm yếu sự giải thoát ở các cơ quan ở xa. Cả ở đây và ở đây sự giải thoát ở trung khu và sự giải thoát ở các cơ quan xa đều nằm trong một quan hệ ngược đối với nhau, và do đó, bất kỳ một sự tăng cường nào do các biểu tượng xúc động, xét về thực chất, đều là một hành động cảm xúc tương tự với các hành động làm phức tạp hóa phản ứng bằng cách đưa thêm vào nó những yếu tố lý trí như sự lựa chọn, sự phân biệt, v.v... Cũng tương tự như trí tuệ chỉ là ý chí bị kìm hãm, nên có lẽ cần phải xem tưởng tượng như là cảm xúc bị kìm hãm. Vô luận trong trường hợp nào, sự giống nhau dễ dễ thấy với các quá trình trí tuệ đều không thể làm lu mờ sự khác biệt về nguyên tắc vốn tồn tại ở đây. Ngay những phán đoán thuần túy nhận thức nằm trong tác phẩm nghệ thuật và hợp thành *Verstandis – Urteile*, vẫn không phải là các phán đoán mà là các hành động xúc động tình cảm của suy tư. Chẳng hạn, nếu khi nhìn vào bức tranh “Cuộc hội kiến bí mật” của Lêôna đơ Vanhxi ở tôi có nảy ra ý nghĩ: Đây, nó đây, – đây là Giuđa; hẳn là y đang hốt hoảng gạt đổ đĩa muối – điều này theo Mâyêr không phải gì khác hơn là điều sau đây: “Cái mà tôi đang thấy, đối với tôi là Giuđa chẳng qua chỉ do phương thức xúc động thẩm mỹ của biểu tượng” (xem tài liệu số 151). Tất cả những điều đó đều nhất trí chỉ ra rằng cái lý thuyết về tính hình tượng, cũng như sự khẳng định về tính chất lý trí của phản ứng thẩm mỹ, đều vấp phải một sự phản đối hết sức mạnh mẽ từ phía tâm lý học. Ở đâu tính hình tượng có ý nghĩa như kết quả hoạt động của tưởng tượng, thì ở đây nó phải phục tùng những quy luật hoàn toàn khác với các quy luật về sự hình dung đang tái diễn thông thường và về tư duy luận lý – lôgích thông thường. Nghệ thuật là công việc của suy tư, song là của một thứ tư duy tình cảm hoàn toàn riêng biệt, và ngay khi đưa vào những chỉnh lý này, chúng ta vẫn chưa giải quyết được cái nhiệm vụ được đề ra trước chúng ta. Không chỉ cần giải thích hoàn toàn chính xác việc các quy luật của

tư duy tình cảm khác với các kiểu khác của quá trình này như thế nào, mà tiếp đó còn cần chứng minh tâm lý nghệ thuật khác với các loại khác cũng về tư duy tình cảm ấy như thế nào.

Không ở đâu sự bất lực của lý thuyết duy lý trí chủ nghĩa lại được bộc lộ một cách đầy đủ và rõ ràng tới mức như ở các kết quả thực tế mà lý thuyết đó đã đi tới. Xét đến cùng, điều dễ dàng hơn cả là kiểm nghiệm bất kỳ một lý thuyết nào bằng bản thân thực tiễn do chính nó sản sinh ra. Một lý thuyết này hay một lý thuyết khác tìm hiểu và nhận thức đúng tới mức nào các hiện tượng được nó nghiên cứu, – bằng chứng tốt nhất nói lên điều đó là chính cái mức độ mà nó đã nắm được các hiện tượng ấy. Và nếu ta hướng vào mặt thực tế của công việc thì chúng ta sẽ thấy được sự phơi bày lộ liễu về tính chất hoàn toàn bất lực của lý thuyết đó đối với việc tóm nắm các sự kiện nghệ thuật. Cả trong lĩnh vực văn học lẫn trong lĩnh vực giảng dạy văn học, cả trong lĩnh vực phê phán xã hội lẫn trong lĩnh vực lý luận và tâm lý sáng tạo, nó đều không hề xây dựng nổi một điều gì khả dĩ xác nhận rằng nó đã nắm vững được quy luật này hay quy luật khác của tâm lý học nghệ thuật. Ở cái chỗ nhẽ ra phải xây dựng lịch sử văn học thì nó lại đi xây dựng lịch sử giới trí thức Nga (Ôpxianicô–Culicôpxki), lịch sử tư tưởng xã hội (Ivanôp – Razumnich) và lịch sử phong trào xã hội (Purpin). Trong các công trình hời hợt và sai lầm về phương pháp luận ấy nó đã xuyên tạc ở mức độ như nhau cả thứ văn học mà nó đã lấy làm tài liệu, lẫn thứ lịch sử xã hội mà nó toan nhận thức dựa vào các hiện tượng văn học. Họ mưu toan từ “Epghênhi Ônhêghin” mà tìm ra giới trí thức những năm hai mươi, do đó họ đã tạo nên một cách sai lầm cả ấn tượng về “Epghênhi Ônhêghin” lẫn ấn tượng về trí thức những năm hai mươi. Tất nhiên, trong “Epghênhi Ônhêghin” có những đặc điểm nhất định nào đó của trí thức những năm 20 thế kỷ trước, song những đặc điểm này đã được đổi thay, cải biến, bổ sung bởi những đặc điểm khác làm cho chúng trở nên có một sự gắn bó hoàn toàn mới vào toàn bộ mạng lưới các tư tưởng, nên ta chẳng thể nào dựa vào chúng để xây dựng

nên một biểu tượng đúng đắn về trí thức những năm 20, cũng như ta chẳng thể dựa vào ngôn ngữ thơ của Puskin để viết nên các quy tắc và quy luật của văn phạm Nga vậy.

Thảm hại thay cho nhà nghiên cứu nào mà lại xuất phát từ sự việc là trong “Epgênhi Ônhêghin” “có phản ánh ngôn ngữ Nga”, rồi rút ra kết luận rằng trong ngôn ngữ Nga các từ được sắp xếp theo kiểu thơ iambơ bốn âm tiết và được hợp vận như cách hợp vận của các khổ thơ ở Puskin. Chừng nào chúng ta hãy còn chưa học được cách chia tách các thủ pháp bổ sung của nghệ thuật mà nhờ chúng nhà thơ cải biên được các tài liệu lấy từ cuộc sống, thì chừng đó bất kỳ một mưu toan nào muốn nhận thức điều gì đó *thông qua* tác phẩm nghệ thuật cũng sẽ bị sai lầm về phương pháp luận.

Còn một điều cuối cùng cần chỉ ra là, tiền đề phổ quát của việc vận dụng thực tế một lý thuyết như vậy – tính điển hình của tác phẩm nghệ thuật – phải được đặt dưới một sự nghi ngờ mang tính chất phê phán cao độ. Người nghệ sĩ tuyệt nhiên không đưa lại một tấm ảnh tập thể về cuộc sống, và tính điển hình tuyệt nhiên không phải là một phẩm chất mà anh ta nhất thiết phải theo đuổi. Vậy nên khi trông chờ tìm kiếm cho ra cái tính điển hình ấy ở khắp nơi trong văn học, người nào định nghiên cứu lịch sử trí thức Nga dựa vào những Tsatxki và những Pêtsorin, thì người đó có cơ sa vào một nhận thức hoàn toàn sai lầm về các hiện tượng định tìm hiểu. Trong một điều kiện xác định như vậy của công việc nghiên cứu khoa học, chúng ta chỉ may ra đi tới đích trong muôn một. Song điều này còn hay hơn đủ mọi thứ suy luận, nói lên tính chất không vững vàng của cái lý thuyết mà qua việc thanh toán với nó chúng ta đã thấy ra được tiêu điểm của mình.

CHƯƠNG III

NGHỆ THUẬT NHƯ MỘT SỰ THỦ PHÁP

Phản ứng trước chủ nghĩa duy lý trí. Nghệ thuật như là một thủ pháp. Tâm lý học về cốt truyện, nhân vật, tư tưởng văn học, cảm xúc. Mâu thuẫn tâm lý học của chủ nghĩa hình thức. Sự không hiểu nội tâm lý học về tài liệu. Thực tiễn của chủ nghĩa hình thức. Chủ nghĩa khoái lạc sơ đẳng.

Từ những gì được nói ở các phần trên chúng ta đã thấy rằng sự không hiểu tâm lý học hình thức là lỗi lầm cơ bản của cái lý thuyết tâm lý học nghệ thuật đã từng thống trị ở ta, và chủ nghĩa duy lý trí cũng như lý thuyết tính hình tượng, mà về cơ bản là sai lầm, đã đề ra hàng loạt những biểu tượng rối rắm và rất xa với sự thật. Như một sự phản ứng lành mạnh chống lại cái chủ nghĩa duy lý trí ấy, đã nảy sinh ở ta một trào lưu hình thức đang được bắt đầu xây dựng và chỉ thấy rõ được mình trên lập trường chống đối lại hệ thống trước kia. Trào lưu mới này đã cố gắng đặt vào trung tâm chú ý của nó vấn đề hình thức nghệ thuật là điều mà trước đó bị xem thường; khi làm điều này nó đã xuất phát không những từ các thất bại của những cố gắng trước kia nhằm tìm hiểu nghệ thuật song lại vứt bỏ hình thức nghệ thuật, mà còn từ cái sự kiện tâm lý cơ bản, như ta sẽ thấy dưới đây, làm nền tảng cho mọi lý thuyết tâm lý về nghệ thuật. Sự kiện ấy là: nếu phá hủy hình thức của tác phẩm nghệ thuật thì tác phẩm sẽ mất đi tác động thẩm mỹ của nó. Do đó, rất muốn kết luận rằng toàn bộ sức mạnh tác động của tác phẩm hoàn toàn gắn liền với hình thức của tác phẩm. Các nhà lý luận mới đã trình bày như vậy quan điểm của mình về nghệ thuật, họ cho rằng nghệ thuật là một hình thức thuần túy, hoàn toàn chẳng phụ thuộc vào bất kỳ một nội dung nào. Nghệ thuật được tuyên bố như là một thủ pháp mà tự nó là mục đích đối với nó, và ở những nơi nào các nhà nghiên cứu trước kia nhìn thấy tính chất phức tạp của tư tưởng, thì ở những nơi ấy các nhà nghiên cứu mới lại chỉ thấy độc một tấn trò của hình thức nghệ thuật. Do vậy, giờ đây nghệ thuật lại quay lại

với các nhà nghiên cứu hoàn toàn không phải ở cái mặt mà với mặt đó trước đây nó đã từng được khoa học hướng tới. Sklôpxki đã trình bày quan điểm mới này khi ông tuyên bố: “Tác phẩm văn học là một hình thức thuần túy, nó không phải là một sự vật, một tài liệu, mà là một quan hệ của các tài liệu. Và cũng như bất cứ một quan hệ nào, đây là quan hệ của sự đo lường bằng không. Vậy nên quy mô của tác phẩm, ý nghĩa số học của tử số và mẫu số của nó đều không quan trọng, quan trọng chỉ là quan hệ của chúng. Các tác phẩm vui cười, bi kịch, các tác phẩm có tính chất thế giới hay trong phòng, đem đối lập thế giới với thế giới hay con mèo với hòn đá – tất cả những cái đó đều như nhau tất” (134, trang 4).

Tùy thuộc vào sự thay đổi như vậy của cách nhìn các nhà hình thức chủ nghĩa đã buộc phải khước từ các phạm trù thông thường là hình thức và nội dung để thay chúng bằng hai khái niệm mới: hình thức và tài liệu. Tất cả những gì đã có sẵn đối với người nghệ sĩ, dù đây là các từ hay các âm, các tình tiết quen thuộc hay các hình ảnh thông thường, v.v... ... tất cả những cái đó đều hợp thành tài liệu của tác phẩm nghệ thuật cho đến ngay cả những tư tưởng được chứa đựng trong tác phẩm. Cách phân bố và sắp xếp khối tài liệu này được xem như hình thức của tác phẩm, tất nhiên vẫn không lệ thuộc vào việc khái niệm này có khớp hay không khớp với việc phân bố các âm thanh trong một bài thơ hay với việc phân bố các sự kiện trong một truyện ngắn, v.v... Như vậy, khái niệm thông thường, “hình thức” đã được mở rộng hơn hẳn, xét theo quan điểm tâm lý học. Trong khi đó thì trong khoa học vẫn như trước kia, người ta hiểu hình thức như một cái gì hết sức gần gũi với cách sử dụng từ này trong sinh hoạt thường ngày, tức là như cái diện mạo được cảm thụ bằng cảm tính, như cái vỏ bên ngoài của tác phẩm; các yếu tố âm thanh đơn thuần của thơ ca, các hòa sắc trong hội họa, v.v... đều được ghép vào hình thức; – cách hiểu mới đã mở rộng từ này tới mức một nguyên tắc phổ quát của sáng tạo nghệ thuật. Nó hiểu hình thức là bất kỳ một sự sắp xếp có tính toán sao cho có thể đẩy lên được một hiệu quả thẩm mỹ nhất định. Và

chính 1 điều này được gọi là thủ pháp nghệ thuật. Như vậy, bất kỳ một quan hệ nào của tài liệu trong tác phẩm nghệ thuật đều là hình thức hay thủ pháp. Chẳng hạn, xét theo quan điểm này, câu thơ không phải là tổng hòa các âm hợp thành nó, mà là một sự nối tiếp hay một sự luân phiên mới tương quan của các âm. Chỉ cần chuyển đổi các từ trong câu thơ, tổng số các âm hợp thành nó, tức là tài liệu của nó, vẫn không bị phá vỡ, song hình thức của nó đã biến mất, câu thơ cũng biến mất. Cũng giống như trong âm nhạc, tổng số các âm thanh không hợp thành giai điệu; còn giai điệu thì lại là kết quả của mối tương quan giữa các âm thanh, vậy nên bất kỳ một thủ pháp nào của nghệ thuật xét đến cùng đều là một sự cấu trúc các tài liệu có sẵn hay là một sự hình thành các tài liệu ấy.

Đứng trên quan điểm này các nhà hình thức chủ nghĩa đã đề cập tới cốt truyện của tác phẩm nghệ thuật, điều mà đã từng được các nhà nghiên cứu trước kia xem như là nội dung. Nhà thơ phần nhiều tìm thấy sẵn tài liệu về các sự kiện, các hành động, các tình huống hợp thành tài liệu cho câu chuyện của mình, và sự sáng tạo của anh ta chỉ là ở sự hình thành khối tài liệu đó, đưa lại cho nó một sự sắp xếp nghệ thuật, hoàn toàn tương tự như kiểu nhà thơ không phát minh ra các từ, mà chỉ sắp xếp chúng trong câu thơ. “Các phương pháp và thủ pháp xây dựng cốt truyện là giống nhau và về nguyên tắc mà nói thì cũng giống với các thủ pháp phối khí âm thanh chẳng hạn” (132, trang 143). Và tiếp đấy, “Một truyện cổ, một truyện ngắn, một tiểu thuyết – đều là sự liên hợp các môtip; một bài hát là sự liên hợp các môtip có phong cách, vậy nên cốt truyện cũng là một hình thức như âm vận vậy. Trong việc phân tích một tác phẩm nghệ thuật theo quan điểm của tính cốt truyện thì không cần phải dùng tới khái niệm “nội dung” (32, tr. 144).

Như vậy, cốt truyện được trường phái mới xác định trong mối quan hệ đối với tình tiết, cũng như câu thơ trong mối quan hệ đối với các từ hợp thành nó, như giai điệu trong mối quan hệ đối với các nốt luyến thành nó, như hình thức đối với tài liệu vậy. “Tình tiết được đặt đối lập với cốt truyện: cũng

cùng những sự kiện ấy, song trong cách trình bày chúng, trong cái trình tự mà chúng được thông báo trong tác phẩm, trong mối liên quan mà những thông báo về chúng được đưa ra trong tác phẩm...”. Nói gọn lại, tình tiết chính là “cái đã có trong thực tế” còn cốt truyện là ở chỗ “người đọc đã biết về cái đó như thế nào” (110, trang 137).

Tình tiết chỉ là tài liệu để xây dựng cốt truyện – Sklôpxki nói. Như vậy, cốt truyện “Eighênhi Ônhêghin” không phải là câu chuyện đã diễn ra giữa nhân vật này với Tachiana, mà là việc chế biến cốt truyện đối với tình tiết đó, một sự chế biến được tiến hành bằng cách đưa vào những đoạn khai triển xen lẫn” (133, trang 39).

Cũng đứng trên quan điểm này các nhà hình thức chủ nghĩa còn đề cập tới cả tâm lý các nhân vật hành động. Và chúng ta phải chiều thứ tâm lý này chỉ như một thủ pháp của nghệ sĩ; thủ pháp này là ở chỗ một tài liệu tâm lý cho trước được người nghệ sĩ cải biến và hình thành một cách có nghệ thuật cho phù hợp với nhiệm vụ thẩm mỹ của anh ta. Như vậy chúng ta phải tìm kiếm không phải trong các quy luật tâm lý học, mà là trong nhiệm vụ thẩm mỹ của tác giả một sự giải thích về tâm lý các nhân vật và các hành vi của chúng. Nếu Hamlet còn chậm trễ chưa vội giết tên vua, thì nguyên nhân của điều đó phải được tìm không phải trong tâm lý ngập ngừng và không muốn, mà là trong các quy luật kết cấu nghệ thuật. Tính chất ngập ngừng của Hămlet chỉ là một thủ pháp nghệ thuật của vở bi kịch, và Hămlet không giết ngay tức khắc tên vua chẳng qua chỉ do Sêchxpia cần kéo dài cái hình động bi kịch theo những quy luật thuần túy hình thức, cũng như một nhà thơ cần chọn từ hợp vận không phải vì các quy luật phát âm đòi hỏi thế, mà vì nhiệm vụ nghệ thuật bắt phải thế. Vở bi kịch kéo dài không phải vì Sile cần phơi bày tâm lý ngập ngừng, mà ngược lại; Valenstin chậm trễ vì vở bi kịch cần được dừng lại, và sự dừng lại này phải được che đậy. Cũng đúng như vậy trong cả “Hămlet” (138, trang 81).

Như vậy đã hoàn toàn sụp đổ cái quan niệm cho rằng dựa vào “Hiệp sĩ hà tiện” có thể nghiên cứu được tâm lý hà tiện, còn dựa vào “Xalèri” có thể nghiên cứu được tâm lý đồ kỵ, cũng như những ý kiến khá phổ biến cho rằng tuồng như nhiệm vụ của Puskin là miêu tả thói hà tiện và tính đồ kỵ, còn nhiệm vụ của độc giả là nhận thức chúng. Song theo quan điểm mới này thì cả thói hà tiện lẫn tính đồ kỵ đều chỉ là một thứ tài liệu để kết cấu nghệ thuật, chẳng khác nào các âm thanh trong một câu thơ vậy.

“Do đâu Vua Lia không nhận ra Kentơ? Tại sao Kentơ và Lia không nhận ra Etga?...” (132, trang 115)... Đối với những câu hỏi như vậy, thật là vô nghĩa nếu đi tìm kiếm câu trả lời trong các quy luật tâm lý, bởi vì tất cả những cái đó đều có một lý do – lý do thủ pháp nghệ thuật, và người nào không hiểu điều đó, thì có nghĩa là người đó không hiểu tại sao các từ trong một câu thơ lại được sắp xếp không theo cái trật tự như ở ngôn ngữ thông thường, và sự sắp xếp tài liệu một cách có nghệ thuật ấy đã đưa lại một kết quả hoàn toàn mới mẻ như thế nào.

Cũng có một sự thay đổi như vậy diễn ra trong quan niệm thông thường về cái cảm xúc mà tuồng như được chứa đựng trong tác phẩm nghệ thuật. Cả các cảm xúc hóa ra cũng chỉ là tài liệu hay thủ pháp miêu tả. “Tính lãng mạn không thể là nội dung của nghệ thuật bởi vì trong nghệ thuật không có nội dung. Việc miêu tả các sự vật “theo quan điểm lãng mạn” là một phương pháp miêu tả riêng biệt, cũng như việc miêu tả chúng theo quan điểm của con ngựa (Tônxtôi “Khônxtômer”) hay của người khổng lồ (Xvipt).

Xét về thực chất của nó, nghệ thuật là nằm ngoài tình cảm... Nghệ thuật là không thương tiếc hay nằm ngoài sự thương tiếc, trừ khi cảm xúc thương cảm được sử dụng làm tài liệu để kết cấu. Nhưng ngay ở đây, khi nói tới nó, cũng cần phải nhìn nhận nó trên quan điểm của kết cấu, cũng đúng như là nếu bạn muốn hiểu một cỗ máy thì cần nhìn nhận chiếc dây cu-roa như là

một chi tiết của cỗ máy chứ không được nhìn nhận nó theo quan điểm của một người ăn chay” (133, trang 22 – 23).

Như vậy, cả cảm xúc hóa ra cũng chỉ là một chi tiết của cỗ máy nghệ thuật, một chiếc dây cu-roa của hình thức nghệ thuật.

Rõ ràng rằng trong một sự thay đổi quan điểm cực đoan như vậy đối với nghệ thuật, “*vấn đề không còn là về phương pháp nghiên cứu văn học, mà là về các nguyên tắc kết cấu của khoa học văn học*”, như Aikhen–baum đã nói (137, trang 2). Điều được nói tới ở đây không phải là về sự thay đổi phương thức nghiên cứu, mà là về sự thay đổi nguyên tắc lý giải cơ bản nhất. Hơn nữa bản thân các nhà hình thức chủ nghĩa lại xuất phát từ sự việc là họ đã kết liễu cái thứ học thuyết tâm lý nghệ thuật thông tục và rẻ tiền, nên họ có thiên hướng nhìn nhận nguyên tắc của mình như là một nguyên tắc phản tâm lý về thực chất. Một trong những cơ sở phương pháp luận của họ là phải khước từ bất kỳ một quan điểm tâm lý nào trong lúc xây dựng môn lý luận nghệ thuật. Họ toan nghiên cứu hình thức nghệ thuật như một cái gì hoàn toàn khách quan và không phụ thuộc vào các tư tưởng và cảm xúc nằm trong thành phần của nó, cũng như không phụ thuộc vào bất cứ một tài liệu tâm lý nào khác. Aikhenbaum nói: “Sáng tạo nghệ thuật xét về thực chất của bản thân nó là siêu tâm lý, nó vượt ra khỏi cái loạt các hiện tượng tâm thần thông thường và có đặc điểm tiêu biểu là sự khắc phục các kinh nghiệm tâm thần. Theo ý nghĩa này yếu tố tâm thần, cũng như một cái gì thụ động, nhất thiết phải được phân biệt với yếu tố tinh thần, cũng như cần phân biệt cá riêng từ với cái cá nhân” (136, trang 11).

Song với các nhà hình thức chủ nghĩa lại đã diễn ra một tình hình như với mọi nhà lý luận nghệ thuật những toan xây dựng môn khoa học của mình nằm ngoài các cơ sở xã hội và tâm lý. G. Lanxon đã nói hoàn toàn đúng về các nhà phê bình như vậy: “Chúng tôi, những nhà phê bình: đang làm cũng cái điều mà ngài Giuốcđanh thường làm. Chúng tôi “đang làm văn”, tức là

tự mình không biết rằng mình đang làm xã hội học, cũng đúng như cái nhân vật nổi tiếng của Molière phải qua thầy học mới biết nổi được rằng y suốt đời đã từng làm văn, chẳng khác nào một nhà nghiên cứu nghệ thuật phải nhờ nhà phê bình mới biết ra rằng trên thực tế anh ta vẫn đã từng nghiên cứu xã hội học và tâm lý học, bởi vì câu nói của Lanxơn có thể được ghép một cách hoàn toàn chính xác cho cả tâm lý học.

Chỉ ra cái gì làm nền tảng cho nguyên tắc hình thức, cũng như chỉ ra các tiền đề tâm lý nào đó làm nền tảng cho bất kỳ một cấu trúc lý thuyết nào khác về nghệ thuật, và chỉ ra rằng các nhà hình thức chủ nghĩa trên thực tế buộc phải là những nhà tâm lý học và nhiều khi vẫn nói bằng văn tâm lý học tuy hơi lộn xộn, – là một điều hết sức dễ dàng. Ví dụ, công trình nghiên cứu dựa trên nguyên tắc này của Tômasép-xki được bắt đầu bằng những câu như sau: “Chẳng thể nào đề ra nổi một định nghĩa khách quan chính xác về thơ. Chẳng thể nào nhận xét nổi các dấu hiệu cơ bản phân biệt thơ với văn. Chúng ta nhận ra thơ theo cảm thụ trực tiếp. Dấu hiệu của “tính thơ” được nảy sinh không chỉ từ các đặc điểm khách quan của ngôn ngữ thơ ca mà còn từ những điều kiện của cảm thụ nghệ thuật, từ phán đoán của thị hiếu về nó ở người nghe” (109, trang 7).

Điều đó chỉ có nghĩa là thừa nhận rằng nếu thiếu đi sự lý giải tâm lý thì ở lý thuyết hình thức không có một dữ kiện khách quan nào để xác định một cách cơ bản bản chất của thơ và văn – những thủ pháp hình thức rõ ràng và nổi bật nhất. Tình hình cũng hoàn toàn rõ ràng như vậy qua sự phân tích hồi hợt nhất cái công thức do các nhà hình thức chủ nghĩa đề ra. Công thức “nghệ thuật như là một thủ pháp” của các nhà hình thức chủ nghĩa đương nhiên gợi ra câu hỏi: “thủ pháp của cái gì?” Như Girmunski đã chỉ ra một cách hoàn toàn đúng từ hồi đó, thủ pháp vị thủ pháp, thủ pháp được xem xét một cách tự thân, không nhằm vào một điều gì cả – thì đây không phải thủ pháp, mà là một thứ trò ảo thuật. Và cho dù các nhà hình thức chủ nghĩa có

cổ lơ đi câu hỏi này thì họ, chẳng khác nào nhân vật Giuôđanh, vẫn cứ trả lời nó, mặc dù họ không nhận biết ra điều này. Câu trả lời của họ là: thủ pháp nghệ thuật có mục đích riêng của nó, nó được xác định hoàn toàn bởi mục đích ấy, còn mục đích ấy thì chẳng thể được xác định bằng một cách nào khác hơn là bằng các khái niệm tâm lý học. Cơ sở của lý thuyết tâm lý này là luận thuyết về tính chất tự động của tất cả các rung động quen thuộc của chúng ta. “Nếu chúng ta tìm hiểu các quy luật chung của cảm thụ, ta sẽ thấy rằng một khi đã trở thành thói quen, các hành động sẽ được diễn ra một cách tự động. Ví dụ, mọi thói quen của chúng ta đều đi vào môi trường tự động – vô thức như thế; nếu ai nhớ lại cái cảm giác đã có, khi lần đầu tiên cầm chiếc bút vào tay hay lần đầu tiên nói bằng một thứ ngôn ngữ xa lạ, rồi đem so sánh cảm giác này với cái cảm giác hiện đang có khi đã từng làm những việc đó hàng vạn lần rồi, thì người đó sẽ đồng ý với chúng tôi. Quá trình tự động hóa này giải thích các quy luật về cách nói thông thường của chúng ta khi có những câu bỏ dở và những từ không nói trọn... Nhờ phương pháp tư duy theo kiểu đại số như vậy các sự vật được nắm qua tính toán và không gian, chúng không được ta trông thấy song được ta nhận biết ra dựa trên những nét đầu tiên. Sự vật đi qua bên cạnh chúng ta dường như đã được đóng gói kín, chúng ta biết là có nó, dựa vào cái vị trí nó đang chiếm, song chúng ta chỉ thấy cái mặt ngoài của nó thôi. Và chính để làm cho cảm giác sống dậy, để cảm giác được các sự vật, để làm cho hòn đá thành đá thì có tồn tại cái được gọi là nghệ thuật. Mục đích của nghệ thuật là đưa lại cảm giác về sự vật, như là một sự nhìn thấy, chứ không phải như một sự nhận biết: thủ pháp của nghệ thuật là thủ pháp “mài sắc” các sự vật và thủ pháp của hình thức khó khăn, thủ pháp tăng cường sự khó khăn và độ dài của cảm thụ, vì quá trình cảm thụ trong nghệ thuật là mang mục đích tự thân và phải được kéo dài; nghệ thuật là phương thức rung động cái sự làm ra sự vật, còn những gì đã được làm ra rồi trong nghệ thuật thì không quan trọng” (129, trang 104 – 105).

Thế là, té ra cái thủ pháp xây dựng hình thức nghệ thuật là một thủ pháp có mục đích riêng của nó, và khi xác định mục đích này lý luận của các nhà hình thức chủ nghĩa lại sa vào một sự mâu thuẫn đáng ngạc nhiên là mâu thuẫn với chính mình, khi nó đã bắt đầu bằng việc khẳng định rằng trong nghệ thuật điều quan trọng không phải là các sự vật, các tài liệu, không phải là nội dung, song lại kết thúc bằng việc khẳng định là: mục đích của hình thức nghệ thuật là để “cảm giác được sự vật”, “làm cho hòn đá thành đá”, tức là rung động mạnh mẽ hơn và sắc bén hơn bản thân cái tài liệu mà đã bị phủ nhận ở đoạn mở đầu. Do mâu thuẫn này mà đã mất hết cái ý nghĩa thực sự của quy luật mài sắc do các nhà hình thức chủ nghĩa tìm ra, vì mục đích của việc mài sắc này xét đến cùng cũng vẫn là sự cảm thụ sự vật, và cái thiếu sót cơ bản này của chủ nghĩa hình thức – không hiểu nổi ý nghĩa tâm lý của tài liệu – đã dẫn nó tới cái tính chất phiến diện duy cảm chủ nghĩa, như việc không hiểu gì về hình thức đã dẫn những người học trò của Pôtepnhia tới tính chất phiến diện duy lý trí chủ nghĩa vậy. Các nhà hình thức chủ nghĩa cho rằng trong nghệ thuật tài liệu không đóng một vai trò nào, rằng một bản trường ca về sự phá hủy thế giới và một bản trường ca về con mèo và hòn đá là hoàn toàn ngang bằng nhau xét từ góc độ sự tác động thơ ca của chúng. Nói gót theo Hainơ họ nghĩ rằng “trong nghệ thuật hình thức là tất cả, còn tài liệu không có một ý nghĩa nào hết: “Staobơ (một người thợ may) tính tiền cái áo mà anh ta may bằng vải của mình cũng bằng tiền cái áo mà anh ta may bằng vải của khách. Anh ta đòi khách trả tiền chỉ về hình thức thôi, còn tài liệu thì anh ta biếu không”. Thế nhưng bản thân các nhà nghiên cứu phải thấy ra rằng mọi người thợ may không giống anh chàng Staobơ, hơn nữa trong tác phẩm nghệ thuật chúng ta phải trả không chỉ về hình thức, mà còn về cả tài liệu nữa. Chính Sklôp-xki khẳng định rằng việc lựa chọn tài liệu hoàn toàn không phải là điều có thể thế nào cũng được. Ông nói: “Người ta chọn những đại lượng có ý nghĩa, nổi bật. Mỗi thời đại đều có một bảng chỉ dẫn riêng, một danh sách các đề tài nghiêm cấm vì lỗi thời”

(134, trang 8 – 9). Tuy nhiên, dễ dàng thấy rằng mỗi thời đại đều có bản danh sách không chỉ các đề tài nghiêm cấm mà cả các đề tài do nó xây dựng, và do đó, bản thân đề tài hay tài liệu hoàn toàn không phải là thể nào cũng được xét trên ý nghĩa sự tác động tâm lý của một tác phẩm nghệ thuật toàn vẹn..

Girmunxki đã phân biệt rất đúng hai ý nghĩa của công thức “nghệ thuật như là một thủ pháp”. Ý nghĩa thứ nhất của nó là: nó đòi hỏi phải nhìn nhận tác phẩm “như một hệ thống thẩm mỹ được quy định bởi tính thống nhất của công việc nghệ thuật, tức là như một hệ thống các thủ pháp” (52, trang 158).

Song hoàn toàn rõ ràng trong một trường hợp như vậy bất kỳ một thủ pháp nào đều không phải là một mục đích tự thân, mà sẽ có những ý nghĩa nhất định tùy thuộc vào cái công việc chung mà nó phải phục tùng. Còn nếu như, xét theo ý nghĩa thứ hai của nó, công thức này được ta hiểu không phải là một phương pháp, mà là nhiệm vụ cuối cùng của công việc nghiên cứu, thì ta sẽ khẳng định: “Trong nghệ thuật tất cả chẳng qua *chỉ là* thủ pháp nghệ thuật, trên thực tế, trong nghệ thuật ngoài tổng hòa các thủ pháp ra, không còn một cái gì nữa hết” (52, trang 159), và tất nhiên, chúng ta sa vào mâu thuẫn với chính các sự kiện thực tế xác đáng nhất: cả trong quá trình sáng tạo lẫn trong quá trình cảm thụ đều có nhiều công việc nằm ngoài trật tự thẩm mỹ, và toàn bộ cái gọi là nghệ thuật “thực dụng” một mặt nói lên thủ pháp, còn mặt khác nói lên hoạt động thực tiễn. Thay vì lý thuyết hình thức, ở đây ta có cơ sa vào các “nguyên tắc hình thức chủ nghĩa” và các quan niệm hoàn toàn sai lầm cho rằng đề tài, tài liệu và nội dung không đóng một vai trò nào trong tác phẩm nghệ thuật. Gironunxki nhận xét hoàn toàn đúng rằng bản thân khái niệm về loại thể thơ ca, như về một sự thống nhất kết cấu đặc biệt, gắn liền với việc xác định đề tài. Tụng thi, trường ca và bi kịch – mỗi thể loại đều có một phạm vi đề tài tiêu biểu riêng.

Các nhà hình thức chủ nghĩa có thể đi tới những kết luận như vậy, nếu trong các cấu trúc lý luận của mình họ chỉ xuất phát từ các môn nghệ thuật không tạo hình, phi vật thể, như âm nhạc hay hoa văn trang trí, để lý giải mọi tác phẩm nghệ thuật theo kiểu tương tự với hoa văn. Cũng giống như ở hoa văn đường nét không có một nhiệm vụ nào khác, ngoài nhiệm vụ hình thức, các nhà hình thức chủ nghĩa phủ nhận tất cả những gì không thuộc hình thức trong tất cả các tác phẩm còn lại. Girmunxki viết: “Do đó, có sự đồng nhất cốt truyện “Epghênhî Ônhêghin” với mối tình của Rinandô và Angienlica trong “Chàng si tình Rômandô” của Bôiardô: toàn bộ sự khác biệt là ở chỗ nếu ở Puskin & các nguyên nhân của việc họ say mê nhau không cùng một lúc được trình bày với những lý do tâm lý phức tạp”, thì ở Bôiardô “cũng cái thủ pháp ấy lại được đưa vào những quyển rữ mê say”... Chúng ta còn có thể thêm vào đây truyện ngụ ngôn nói tiếng về con sếu và con giang, ở đây cũng sơ đồ cốt truyện ấy được diễn ra trong một dạng “trần truồng”: A yêu B, B không yêu A; còn khi B đã yêu A, thì A lại không yêu B nữa”. Song, thiết tưởng, đối với ấn tượng nghệ thuật của “Epghênhî Ônhêghin” sự giống nhau ấy với truyện ngụ ngôn thật là không đáng kể, và điều quan trọng hơn nhiều là sự khác biệt sâu sắc về chất đã có được nhờ sự khác biệt của đề tài (“ý nghĩa số học của tử số và mẫu số”), một đằng là Ônhêghin và Tachiana, còn một đằng là con sếu và con giang” (124, trang 171 – 172).

Các nghiên cứu của Khristianxen chỉ ra rằng “*tài liệu của tác phẩm nghệ thuật có tham gia vào việc tổng hợp khách thể thẩm mỹ*” (52, trang 58), và nó tuyệt nhiên không phục tùng quy luật quan hệ hình học là một thứ quan hệ hoàn toàn không phụ thuộc vào đại lượng tuyệt đối của các thành phần nằm trong nó. Điều này dễ dàng nhận thấy khi so sánh cũng cùng một hình thức với sự biến đổi đại lượng tuyệt đối của tài liệu. “Một tác phẩm âm nhạc tỏ ra không phụ thuộc vào độ cao của giọng, tác phẩm điêu khắc không phụ

thuộc vào đại lượng tuyệt đối; chỉ khi nào sự biến đổi đạt tới những giới hạn tốt cùng, sự biến dạng của khách thể thẩm mỹ mới trở nên dễ thấy đối với mọi người” (124, tr. 176).

Sự mô xẻ mà ta cần phải làm để thấy rõ được ý nghĩa của tài liệu, hoàn toàn tương tự với sự mô xẻ mà nhờ đó ta thấy rõ được ý nghĩa của hình thức. Ở đây chúng ta phá vỡ hình thức và xác nhận sự hủy diệt, của ấn tượng nghệ thuật; còn nếu như chúng ta vẫn giữ nguyên hình thức, chỉ chuyển nó sang một tài liệu hoàn toàn khác, thì chúng ta lại được xác nhận một sự bóp méo tác động tâm lý của tác phẩm. Khristianxen đã chỉ ra, sự bóp méo này quan trọng như thế nào, nếu chúng ta in cùng một bản khắc trên lụa, trên giấy Nhật bản hay giấy Hà-lan, nếu cùng một pho tượng ta tạc từ đá cẩm thạch hay đúc bằng đồng, cùng một tiểu thuyết ta dịch từ ngôn ngữ này sang ngôn ngữ khác. Hơn nữa, nếu ta giảm bớt hay tăng thêm một cách đáng kể đại lượng tuyệt đối của một bức tranh hay độ cao của giọng một giai điệu, chúng ta sẽ thấy rất rõ sự bóp méo hình thức. Tình hình này còn rõ hơn, nếu chúng ta lưu ý tới một điều là, Khristianxen dùng thuật ngữ tài liệu theo nghĩa hẹp của từ này, tức là bản thân vật liệu mà từ đó làm ra tác phẩm, và ông đã tách riêng ra cái nội dung vật thể của nghệ thuật mà ông đã đi tới một kết luận đúng như vậy về nó. Song điều đó không có nghĩa là tài liệu hay nội dung vật thể có được ý nghĩa là nhờ các phẩm chất không thẩm mỹ của mình, ví dụ nhờ giá cả của đồng hay cẩm thạch... “Tuy sự tác động của vật thể không phụ thuộc vào các giá trị không thẩm mỹ của nó, song nó vẫn có thể là một bộ phận hợp thành quan trọng của khách thể tổng hợp... Một khóm cải củ được vẽ tốt còn hay hơn một đức mẹ bị vẽ tồi, do đó, vật thể hoàn toàn không quan trọng... Bản thân người họa sĩ đã vẽ được bức tranh khá về đề tài “khóm cải củ”, có thì lại không biết xoay xử với đề tài đức mẹ... Một khi sự vật đã là hoàn toàn không quan trọng, thì điều gì có thể ngăn cản người

nghệ sĩ xây dựng một bức tranh về đề tài này cũng tuyệt đẹp như về đề tài kia” (124, trang 67).

Để thấy rõ sự tác động và ảnh hưởng của tài liệu, cần chú ý tới những suy tính hết sức quan trọng sau đây: thứ nhất, cảm thụ hình thức, trong dạng đơn giản nhất của nó, tự nó hẳn còn chưa phải là một sự kiện thẩm mỹ. Chúng ta thường bắt gặp sự cảm thụ các hình thức và các quan hệ trên từng bước một trong hoạt động hàng ngày của chúng ta, và, như các thí nghiệm tuyệt diệu gần đây của Kiôler đã chỉ ra, cảm thụ hình thức thường hạ xuống rất sâu theo các bậc thang phát triển của tâm lý động vật. Các thí nghiệm của ông như sau: ông tập cho một con gà mái cảm thụ các quan hệ, hay các hình thức. Đặt trước con gà mái hai tờ bìa A và B; là A có màu xám sáng còn là B có màu xám tối. Trên tờ A có dính chặt các hạt, còn trên tờ B thì chỉ rải không thôi, và sau một loạt lần thử, con gà mái đã biết đi thẳng tới tờ xám – tối, tức tờ B, và mổ hạt ăn. Sau đó, người ta đặt trước con gà mái cùng một lúc: hai tờ khác: một xám – tối như tờ B trước đây còn một là tờ mới C có màu xám – tối hơn. Như vậy, ở hai tờ lần này vẫn có một tờ nguyên như lần trước, có điều bây giờ tờ này lại là sáng hơn, tức là đóng vai trò của tờ A trong lần trước. Có thể tưởng rằng sau khi đã được tập đề mổ hạt ở tờ B, con gà mái sẽ phải nhằm thẳng vào tờ này, bởi vì tờ kia là tờ mới, nó chưa được biết tới. Tình hình sẽ là như vậy nếu việc luyện tập được nhằm vào đặc tính tuyệt đối của màu. Thế nhưng thí nghiệm lại cho thấy là con gà đã đi tới tờ mới C, bỏ qua tờ cũ B, vì rằng nó đã được tập không phải để nhằm vào đặc tính tuyệt đối của màu, mà là để nhằm vào sức mạnh tương đối của màu. Con gà định hướng không phải dựa vào tờ B, mà dựa vào các thành phần của mỗi cặp, vào thành phần nào tối hơn, và vì ở cặp mới này B đã không đóng cái vai trò như cặp cũ nữa, nên giờ đây có một tác động khác hẳn (23, tr. 203 – 205).

Những thí nghiệm có tính chất lịch sử đối với tâm lý học như vậy chứng tỏ rằng cảm thụ các hình thức và các quan hệ là một loại cảm thụ khá sơ đẳng và thậm chí có thể là hành động nguyên khai của tâm lý động vật.

Do đó thật rõ ràng rằng hoàn toàn không phải bất kỳ cảm thụ hình thức nào cũng đều nhất thiết là hành động nghệ thuật..

Điều thứ hai không kém quan trọng hơn. Nó được xuất phát từ bản thân khái niệm hình thức và chứng tỏ với chúng ta rằng hình thức, xét trong ý nghĩa vụ thể của nó, không tồn tại ở bên ngoài cái vật liệu (tài liệu) mà nó hình thành. Các quan hệ phụ thuộc vào cái vật liệu nằm trong tương quan. Chúng ta sẽ có những quan hệ như thế này nếu ta nặn hình bằng bột. Song lại có những quan hệ khác hẳn nếu ta đúc bằng đồng cũng hình thù đó. Khối bột không thể tham gia vào một tương quan đúng như khối đồng. Cũng như những tương quan âm thanh nhất định nào đó chỉ có thể có trong tiếng Nga, còn các tương quan khác lại chỉ có trong tiếng Đức. Các quan hệ cốt truyện không trùng nhau trong tình yêu sẽ là như thế này nếu ta lấy Glan và Etvard, song sẽ như thế khác nếu ta lấy Ônêghin và Tachiana, và sẽ khác nữa ở trường hợp con sếu và con giang. Như vậy, bất kỳ một sự biến dạng nào của tài liệu đồng thời cũng là sự biến dạng của bản thân hình thức. Và chúng ta bắt đầu hiểu ra tại sao một tác phẩm nghệ thuật sẽ bị bóp méo hẳn đi nếu ta đem chuyển hình thức của nó sang một tài liệu (chất liệu) khác. Hình thức này ở tài liệu khác đã trở thành khác đi rồi.

Như vậy, việc muốn tránh được thuyết nhị nguyên trong sự nhìn nhận tâm lý học nghệ thuật dẫn tới chỗ là: một trong những nhân tố còn lại ở đây đã được lý giải không đúng. Ý nghĩa của hình thức đối với nội dung được bộc lộ rõ ràng nhất ở những hậu quả được lộ ra khi hình thức bị gạt bỏ, ví dụ, khi cốt truyện chỉ đơn giản là kể. Tất nhiên, ý nghĩa nghệ thuật của nội dung khi đó bị mất đi, song có phải do điều đó mà cái hiệu quả trước đó xuất phát từ hình thức và nội dung được hòa hợp trong sự thống nhất nghệ thuật, là chỉ

phụ thuộc độc vào một hình thức thôi? Một kết luận như vậy cũng sai lầm như cái ý nghĩ cho rằng mọi dấu hiệu và đặc tính của nước phụ thuộc vào việc đem kết hợp khí hiđrô vào khí ôxy, vì nếu lấy khí hiđrô đi, thì trong khí ôxy ta sẽ chẳng tìm thấy một cái gì giống nước cả” (9, trang 312 – 313).

Không đả động tới tính đúng đắn về mặt tài liệu của sự so sánh này và không đồng ý với điều là hình thức và nội dung tạo thành một sự thống nhất tương tự như khí hiđrô và khí ôxy tạo thành nước, vẫn không thể không đồng ý với tính đúng đắn lôgích của một điều là ở đây nó che đậy một sai lầm trong các phán đoán của những nhà hình thức chủ nghĩa. “Hình thức là hết sức có ý nghĩa trong tác phẩm nghệ thuật, và nếu thiếu đi một hình thức đặc trưng trong quan hệ này sẽ không có nổi tác phẩm nghệ thuật, – điều này, thiết tưởng, đã được mọi người thừa nhận từ lâu và chẳng có gì phải tranh cãi ở đây cả. Thế nhưng từ điều đó phải chăng có nghĩa rằng chỉ nguyên một hình thức có thể tạo nên tác phẩm? Tất nhiên, không phải như vậy. Số là chỉ có thể chứng minh được một điều như vậy, nếu như có thể lấy chỉ độc một hình thức và chỉ ra được rằng những tác phẩm đích thực nghệ thuật này khác chỉ gồm mỗi hình thức không thôi. Song chúng tôi khẳng định: “điều này không làm được và chẳng thể nào làm được” (9, trang 327).

Nếu tiếp tục tư tưởng này, ta sẽ phải bổ sung nó bằng việc chỉ ra rằng người ta đã từng thử giới thiệu nguyên một hình thức không có bất kỳ một nội dung nào, song tất cả những mưu toan này bao giờ cũng đều bị kết thúc bằng cũng một thất bại tâm lý như các mưu toan xây dựng nội dung nghệ thuật nằm ngoài hình thức.

Nhóm người có các mưu toan thứ nhất và đã từng làm thử thí nghiệm tâm lý mà chúng ta đã phân tích – khi nói tới việc chuyển một tác phẩm nghệ thuật sang một vật liệu mới, rồi quan sát sự bóp méo diễn ra như thế nào ở nó.

Nhóm người có các mưu toan thứ hai đề ra cái gọi là thí nghiệm vật thể mà thất bại lý thú của nó đã bác bỏ tốt hơn mọi lập luận lý thuyết cải học thuyết phiên diện của các nhà hình thức chủ nghĩa.

Ở đây, cũng như mọi khi, chúng ta đều kiểm nghiệm lý luận về nghệ thuật bằng thực tiễn nghệ thuật. Các kết luận thực tiễn được rút ra từ những tư tưởng của chủ nghĩa hình thức là hệ thống tư tưởng sơ khai của chủ nghĩa vị lai Nga, là việc đề xướng thứ ngôn ngữ rời rắm, tính phi cốt truyện, v.v... Chúng ta thấy rằng, trên thực tế, thực tiễn đã dẫn các nhà vị lai chủ nghĩa tới việc phủ nhận một cách tuyệt diệu tất cả những gì mà họ đã khẳng định trong các tuyên ngôn của mình, xuất phát từ những luận điểm: “Chúng tôi tiêu diệt các thứ dấu ngắt câu, nhờ đó vai trò của mảng ngôn từ lần đầu tiên được nổi bật và được nhận biết” (98, trang 2), – họ đã khẳng định như vậy trong điều 6 bản tuyên ngôn của mình.

Trên thực tế điều đó đã dẫn tới chỗ là các nhà vị lai chủ nghĩa không những không làm gì nổi khi thiếu đi cách ngắt đoạn trong thực tiễn làm thơ của mình, mà họ còn đưa vào một loạt những kiểu ngắt câu mới, ví dụ như những dòng thơ bẻ vụn ai cũng biết của Maiacôpxki.

Họ tuyên bố trong điều 8: “Chúng tôi phá tan các nhịp điệu” và thế là trong thơ của Paxternắc lại có đưa ra một từ đã từ lâu không thấy nữa trong thơ ca Nga là những kiểu cách nhịp điệu cầu kỳ.

Họ chủ trương một thứ ngôn ngữ rời rắm. Trong điều 5 họ khẳng định rằng sự rời rắm sẽ thức tỉnh và đưa lại tự do cho tưởng tượng sáng tạo, mà không gò bó nó bởi một cái gì cụ thể, “do ý mà lời được giảm đi, rung chuyển, hóa thạch” (xem tài liệu số 63), – song trên thực tế, họ đã đưa yếu tố hàm ý trong nghệ thuật tới một sự thống trị chưa từng có bao giờ, khi cũng chính Maiacôpxki ấy viết các câu thơ quảng cáo cho Môxxenprôm.

Họ chủ trương tính phi cốt truyện, song trên thực tế họ lại xây dựng những cái hoàn toàn có cốt truyện và có suy tính. Họ bài bác mọi đề tài cũ, song Maiacôpxki lại đã bắt đầu và đang kết thúc việc viết về đề tài tình yêu bi kịch mà thật khó có thể ghép vào số những đề tài mới. Thế là, trên thực tế, trong thực tiễn của chủ nghĩa vị lai Nga đã có xây dựng một thí nghiệm đương nhiên cho các nguyên tắc hình thức chủ nghĩa, và thí nghiệm này đã chỉ ra rất rõ tính chất sai lầm của những luận điều được nêu.

Có thể chỉ nêu ra cũng một tình hình như vậy, nếu thực hiện nguyên tắc hình thức chủ nghĩa theo những kết luận cực đoan mà thí nghiệm này đã dẫn tới. Chúng ta đã chỉ ra một điều là, khi xác định mục đích của thủ pháp nghệ thuật, nó đã luẩn quẩn trong mâu thuẫn của chính mình và đi tới khẳng định ngay cái mà nó đã phủ định lúc đầu. Làm sống dậy sự vật – được coi là nhiệm vụ cơ bản của nghệ thuật, còn mục đích của các cảm giác được sống dậy này là như thế nào, thì lý thuyết đó lại không nói tiếp và tự rút ra kết luận rằng mục đích tiếp theo là không có, rằng quá trình cảm thụ các sự vật là tự nó thú vị và là mục đích tự thân trong nghệ thuật. Mọi chuyện kỳ lạ và những kết cấu khó khăn của nghệ thuật cuối cùng đều phục vụ cho sự thỏa mãn của chúng ta nhờ cảm giác về những sự vật thú vị. “Quá trình cảm thụ trong nghệ thuật là mang mục đích tự thân”, – Sklôpxki đã khẳng định như vậy. Và rồi sự khẳng định ấy về tính mục đích tự thân của quá trình cảm thụ, sự xác định giá trị của nghệ thuật dựa vào cái tính chất ngọt ngào mà nghệ thuật đưa lại cho tình cảm chúng ta, bỗng nhiên để lộ ra toàn bộ tính chất nghèo nàn về mặt tâm lý của chủ nghĩa hình thức và hướng chúng ta quay trở lại với Căng là người đã nói rằng “cái đẹp là cái mà ta thích, bất chấp ý nghĩa”. Và cứ theo học thuyết của các nhà hình thức chủ nghĩa thì hóa ra là việc cảm thụ sự vật tự nó là thú vị, cũng như bộ lông đen của con chim, màu sắc và hình dạng của đóa hoa, màu sắc lấp lánh của vỏ ốc (các ví dụ của Căng) tự chúng là thú vị. Cái chủ nghĩa khoái lạc sơ đẳng này là sự quay trở

về với cái học thuyết từ lâu đã bị gác lại về khoái cảm và thỏa mãn mà chúng ta có được khi nhìn ngắm các sự vật đẹp, và có thể nói đây là cái chỗ yếu nhất trong lý thuyết tâm lý của chủ nghĩa hình thức. Cũng đúng như chẳng thể nào đưa ra nổi một định nghĩa khách quan về thơ và những đặc điểm khác biệt của nó với văn mà không lưu ý tới sự lý giải tâm lý; không thể giải quyết nổi vấn đề về ý nghĩa và cấu trúc của toàn bộ hình thức nghệ thuật mà lại không có một tư tưởng xác định nào trong lĩnh vực tâm lý học nghệ thuật.

Tính chất không vững vàng của cái lý thuyết cho rằng nhiệm vụ của nghệ thuật là xây dựng các sự vật đẹp và làm sống dậy việc cảm thụ chúng, còn bị phát lộ trong tâm lý học một cách xác thực như chân lý trong khoa học tự nhiên và thậm chí trong toán học. Trong tất cả các khái quát của Fônkento, thiết tưởng, không có gì xác đáng hơn và hiệu quả hơn là cái công thức hết sức ngắn gọn này của ông: “Nghệ thuật là ở việc vật thể hóa cái được miêu tả” (117, trang 69).

Có thể dựa vào không những các tác phẩm nghệ thuật riêng lẻ, mà cả hàng loạt lĩnh vực hoạt động nghệ thuật để chỉ ra rằng hình thức xét đến cùng thể hiện chính cái vật liệu mà nó sử dụng, và sự thỏa mãn do việc cảm thụ vật liệu này chẳng thể nào được thừa nhận là sự thỏa mãn do nghệ thuật. Song sai lầm to lớn hơn nhiều là ở chỗ, thừa nhận sự thỏa mãn thuộc bất cứ loại nào và kiểu nào nói chung cũng đều là yếu tố cơ bản và quyết định của tâm lý học nghệ thuật. Tônxtôi nói: “Người ta chỉ hiểu rõ ý nghĩa của nghệ thuật khi nào người ta ngừng coi mục đích của hoạt động này là vẻ đẹp, tức là khoái cảm” (106, trang 61).

Cũng chính ông đã dựa vào một ví dụ hết sức sơ sài để chỉ ra rằng các sự vật đẹp tự chúng có thể tạo ra một tác phẩm nghệ thuật tồi tệ không thể tưởng tượng nổi. Ông có kể lại rằng có một người đàn bà không thông minh song văn minh đã đọc cho ông nghe cuốn tiểu thuyết do bà ta viết. “Trong

cuốn tiểu thuyết này câu chuyện được bắt đầu từ chỗ nữ nhân vật, trong một khu rừng thơ mộng, bên suối nước, mặc bộ đồ trắng đầy thơ mộng, với mớ tóc buông xõa rất thơ mộng, đang đọc thơ. Câu chuyện xảy ra ở Nga, và đột nhiên từ sau một bụi cây đã xuất hiện một nhân vật nam đội chiếc mũ có gắn lông à la Guillaume Tell (được viết nguyên như vậy) và đi theo anh ta là hai con chó trắng thơ mộng. Tác giả cảm thấy tất cả những thứ đó đều rất thơ mộng” (106, trang 113).

Đây cái cuốn tiểu thuyết với những con chó trắng ấy và gồm toàn những sự vật đẹp mà cảm thụ chúng chỉ có thể đưa lại sự thỏa mãn thôi, – cái cuốn tiểu thuyết ấy chẳng nhẽ lại là tồi và dở chỉ bởi vì nữ tác giả đã không biết lôi kéo sự cảm thụ các sự vật ấy ra khỏi tính chất tự động và làm cho tảng đá thành đá, tức là bắt phải cảm thấy rõ ràng con chó trắng, mớ tóc buông xõa và cái mũ có đính lông. Có chăng là ngược lại, chúng ta càng cảm thấy những thứ đó một cách sắc bén hơn, thì bản thân cuốn tiểu thuyết ấy lại càng tồi tệ hơn. Krôtxe đã phê phán tuyệt giỏi chủ nghĩa khoái lạc thẩm mỹ, khi ông nói rằng mỹ học hình thức, nói riêng mỹ học của Feller, đề ra mục đích là nghiên cứu các đặc điểm khách quan của cái đẹp. “Cái đẹp tương ứng với những sự kiện vật lý nào? Cái xấu tương ứng với những sự kiện vật lý nào? Điều đó giống như là nếu trong kinh tế chính trị học người ta tìm kiếm những quy luật trao đổi, còn trong tự nhiên vật lý thì người ta tìm kiếm những khách thể nào có tham gia vào sự trao đổi” (62, trang 123).

Cũng ở tác giả này chúng ta còn tìm thấy hai ý kiến hết sức quan trọng cũng về điều đó. Ý kiến thứ nhất: thừa nhận hoàn toàn công khai rằng vấn đề ảnh hưởng của tài liệu và hình thức, cũng như nói riêng vấn đề về thể loại thơ ca, về cái hài, cái dịu dàng, cái châm biếm, cái huy hoàng, cái cao cả, cái xấu, v.v... trong nghệ thuật chỉ có thể được giải quyết trên cơ sở tâm lý học. Chính Krotxe là người không hoàn toàn ủng hộ quan điểm tâm lý trong mỹ học, song ông ý thức được tính chất hoàn toàn bất lực của cả mỹ học lẫn triết

học trong việc giải quyết các vấn đề đó. Vậy mà, có thể hỏi rằng, chúng ta có thể hiểu được nhiều không trong tâm lý học nghệ thuật, nếu như chúng ta không biết giải thích dù chỉ một vấn đề cái bi và cái hài và không biết tìm ra những khác biệt giữa chúng... “... Bởi vì cái bộ môn khoa học tự nhiên được xem là có mục đích xây dựng các kiểu mẫu và các sơ đồ cho đời sống tinh thần của con người, là môn tâm lý học (tính chất thuần túy kinh nghiệm và miêu tả của tâm lý học hiện nay ngày càng được nhấn mạnh hơn), nên tất cả những khái niệm đó không thuộc mỹ học hay triết học nói chung, và chúng phải được giao cho chính tâm lý học” (62, trang 101 – 102)..

Chúng ta đã thấy một tình hình như vậy qua ví dụ về chủ nghĩa hình thức mà do thiếu đi những sự lý giải tâm lý học nên chẳng thể tính liệu đúng được tác động của hình thức nghệ thuật. Ý kiến thứ hai của Krôtxe đề cập trực tiếp tới các phương pháp tâm lý học trong việc giải quyết vấn đề này và ở đây ông đã phát hiệu một cách dứt khoát và hoàn toàn chính đáng để chống lại cái trường phái hình thức mà mỹ học quy nạp (hay mỹ học từ dưới) đã ngay tức khắc tiếp nhận chính vì nó đã bắt đầu từ điểm cuối, từ việc lý giải yếu tố thỏa mãn, tức là từ cái điểm mà chủ nghĩa hình thức đã bị vấp ở đấy. “Nó bắt đầu một cách có ý thức bằng việc thu thập những sự vật đẹp, ví dụ thu thập những chiếc phong bì thư thuộc những kiểu cách khác nhau và hình thức khác nhau, rồi sau đó nó cố xác định xem trong số những cái phong bì ấy những cái nào gây ra được ấn tượng đẹp, còn những cái nào gọi ra ấn tượng xấu... Một chiếc phong bì vàng thô thật là vô cùng xấu trước con mắt của một kẻ phải bỏ vào đây một bức thư tình, nhưng lại hết sức hợp với một cái trát gọi ra tòa... Song vấn đề không phải chỉ có thế. Họ (những nhà mỹ học quy nạp) còn sử dụng một phương tiện và tính chất chặt chẽ của nó chẳng hề thua kém gì so với trong các khoa học tự nhiên. Họ gửi các phong bì ấy đi và mở một cuộc trưng cầu ý kiến, để bằng cái đa số giản đơn của các ý kiến mà xác định đâu là cái đẹp và đâu là cái xấu... Mặc dù có những cố

gắng, mỹ học quy nạp cho đến nay chưa hề phát hiện ra nổi *một quy luật nào*” (62, trang 124).

Trên thực tế, mỹ học thực nghiệm hình thức từ thời Feener đã từng coi ý kiến của đa số là sự chứng minh quyết định có lợi cho chân lý của một quy luật tâm lý này hay một quy luật tâm lý khác. Người ta cũng sử dụng cái tiêu chuẩn chính xác đó trong tâm lý học khi đề ra những câu hỏi chủ quan, và cho đến nay nhiều tác giả vẫn cho rằng nếu một đa số áp đảo những người được hỏi trong cùng những điều kiện như nhau, có những ý kiến hoàn toàn giống nhau, thì điều đó có thể là sự chứng minh cho tính chân lý. Đối với tâm lý học thật không còn một sự nhầm lẫn nào nguy hiểm hơn điều đó. Trên thực tế chỉ cần giả thử rằng có một hoàn cảnh nào đó ở mọi người được hỏi và vì một lẽ gì đó hoàn cảnh ấy đã làm sai lệch kết quả những ý kiến của họ, làm cho các ý kiến đó trở nên không đúng, thế là mọi tìm kiếm chân lý của chúng ta tỏ ra vô hiệu. Nhà tâm lý học phải biết, ở mỗi một người được hỏi có biết bao những niềm say mê, những định kiến xã hội, những ảnh hưởng của các “mốt” v.v... có thể bóp méo ngay sự thật. Trông chờ một sự thật tâm lý bằng cách đó cũng khó như bằng cách đó mà trông chờ một sự tự đánh giá đúng đắn của con người, vì rằng tuyệt đại đa số những người được hỏi sẽ khẳng định rằng họ thuộc số những người thông minh, còn nhà tâm lý học làm ăn theo kiểu đó sẽ rút ra một kết luận kỳ quặc là hoàn toàn không có tồn tại những con người dốt nát. Nhà tâm lý học đã làm như vậy khi anh ta dựa vào phát biểu của người được hỏi về sự thỏa mãn, mà không tính trước rằng bản thân khoảnh khắc thỏa mãn ấy – do đó là không giải thích được đối với bản thân chủ thể – đang được điều khiển bởi những nguyên nhân mà chủ thể không hiểu, và còn cần phải được phân tích một cách sâu sắc mới có thể xác lập được những sự việc đích thực. Vunt còn chỉ ra tính chất nghèo nàn và sai lầm của chủ nghĩa khoái lạc trong tâm lý học nghệ thuật, khi ông chứng minh hết sức rõ ràng rằng trong tâm lý học nghệ thuật chúng ta phải

dính lúu với một loại hoạt động hết sức phức tạp mà ở đây yếu tố thỏa mãn đóng một vai trò không thường xuyên và thường là rất nhỏ bé. Vuit đã vận dụng khái niệm nhập cảm và cho rằng tâm lý nghệ thuật” được giải thích tốt hơn hết bằng thuật ngữ “nhập cảm”, bởi vì một mặt, nó chỉ ra một cách hoàn toàn chính đáng rằng cái làm nền tảng cho quá trình tâm lý này là các cảm xúc, và mặt khác, nó lại chỉ ra rằng các cảm xúc trong trường hợp cụ thể này được chủ thể cảm thụ chuyển sang khách thể” (29, tr. 226).

Song Vunt tuyệt nhiên không quy mọi rung động vào cảm xúc. Ông đã đề ra cho khái niệm nhập cảm một định nghĩa rất rộng rãi và về cơ bản cho đến nay vẫn là đúng đắn và sâu sắc. Dưới đây chúng ta sẽ xuất phát từ định nghĩa đó để phân tích hoạt động nghệ thuật. “Khách thể hành động như một kích thích ý chí” – ông nói – “nhưng nó không tiến hành một hành động thực sự ý chí, mà nó chỉ đẩy lên các ước vọng và kiềm chế mà từ những cái đó sẽ hợp thành sự phát triển của hành động, các ước vọng và kiềm chế này được chuyển sang bản thân khách thể, nên khách thể được xem là đối tượng đang hoạt động theo những chiều hướng khác nhau và đang bắt gặp sự kháng cự từ những sức mạnh bên ngoài. Được chuyển theo kiểu như vậy sang đối tượng, các cảm xúc ý chí dường như đang nhân linh hóa đối trạng và giải thoát cho khán giả khỏi phải tiến hành hành động” (29, trang 223)...

Đây, ngay cái quá trình của một cảm xúc thẩm mỹ sở dĩ đã tỏ ra phức tạp dường ấy đối với Vunt, và hoàn toàn phù hợp với sự phân tích đó Vunt đã bày tỏ thái độ khinh bỉ của mình đối với công trình của K. Lange và những nhà tâm lý học khác thường khẳng định rằng “trong ý thức của cả người nghệ sĩ lẫn người cảm thụ tác phẩm đều không có một mục đích nào khác ngoài sự thỏa mãn... Chẳng nhẽ ở Bettôven đã có mục đích đưa lại sự thỏa mãn cho mình và cho người khác, khi trong bản giao hưởng số 9 ông đã trút vào các âm thanh mọi niềm say mê của tâm hồn con người, từ nỗi buồn sâu sắc nhất cho đến niềm vui trong sáng nhất?” (29, trang 245). Đề ra một

câu hỏi như vậy, tất nhiên, Vunt muốn chỉ ra rằng nếu chúng ta trong ngôn ngữ hàng ngày thường gọi một cách thiếu thận trọng cái ấn tượng về bản giao hưởng số 9 là sự thỏa mãn, thì đối với nhà tâm lý học điều đó lại là một sai lầm không tha thứ được.

Dựa vào một ví dụ riêng lẻ cũng có thể rất dễ dàng chỉ ra được tính chất bất lực của phương pháp hình thức, một phương pháp không được hỗ trợ bởi sự lý giải tâm lý, cũng như bất kỳ một vấn đề cục bộ nào về hình thức nghệ thuật khi được khai triển tới một mức độ nào đó đều cắm ngập vào các vấn đề tâm lý và đến lúc này thì ngay tức khắc phơi bày tính chất hoàn toàn không vững vàng của chủ nghĩa khoái lạc sơ đẳng. Tôi muốn chỉ ra điều này dựa trên ví dụ học thuyết về vai trò của âm thanh trong câu thơ ở cái dạng mà nó đã được các nhà hình thức chủ nghĩa phát triển.

Các nhà hình thức chủ nghĩa đã bắt đầu bằng việc nhấn mạnh ý nghĩa hàng đầu của mặt âm thanh trong thơ. Họ khẳng định rằng mặt âm thanh trong thơ có ý nghĩa hàng đầu và ngay các cảm thụ thơ thường cũng được quy thành sự cảm thụ nguyên mẫu âm thanh của thơ. Mọi người đều biết chúng ta cảm thụ một cách điếc lác như thế nào nội dung những câu thơ có vẻ dễ hiểu nhất” (130, trang 22).

Dựa vào sự quan sát hoàn toàn đúng đắn ấy, Iacubinxki đã đi tới những kết luận hoàn toàn đúng đắn sau đây: “Trong tư duy bằng ngôn ngữ thơ ca *các âm thanh bơi trong môi trường sáng sủa của ý thức*; nhờ vậy mà *xuất hiện một thái độ tình cảm đối với chúng*, thái độ này đến lượt mình lại lôi kéo việc *xác lập một sự phụ thuộc nhất định giữa “nội dung” của bài thơ với các âm thanh của nó*; các động tác biểu hiện của cơ quan phát âm cũng *hỗ trợ cho điều đó*” (141, trang 49).

Như vậy, từ một sự phân tích khách quan về hình thức, mà không cần tới tâm lý học, ta chỉ có thể xác định được rằng các âm thanh đóng một vai trò tình cảm nào đó trong việc cảm thụ một bài thơ, nhưng xác định điều đó có

nghĩa là muốn giải thích được vai trò này thì rõ ràng phải dựa vào tâm lý học. Những mưu toan tầm thường muốn xác định các đặc tính tình cảm của âm thanh từ sự tác động trực tiếp vào ta đều không có nổi một căn cứ nào cả. Khi Banmontơ xác định hàm ý tình cảm của chữ cái Nga, có nói rằng “a” là âm rõ ràng nhất, ảm ướt, âu yếm, “m” là âm dần vật, “i” là “tiếng thốt lên của sự ngạc nhiên, hốt hoảng” (11, trang 59 – 62 và tiếp đó); tất cả những nhận xét này ông đều đã có thể khẳng định qua những ví dụ riêng lẻ ít nhiều có sức thuyết phục. Thế nhưng cũng ở một mức độ như vậy ta lại có thể dẫn ra những ví dụ chứng minh điều ngược lại: thiếu gì những từ Nga được bắt đầu bằng “i” mà chẳng hề biểu thị một sự ngạc nhiên nào cả. Cái lý thuyết này cũng già cỗi như thế giới vậy và nó đã bị phê phán quyết liệt không biết bao nhiêu lần rồi.

Còn những cách tính mà Beluri đã tiến hành để chỉ ra ý nghĩa sâu sắc của các âm “r”, “đ”, “t” trong thơ ca của Bloc (14, trang 282 – 283), và những ý kiến của Banmontơ đều không có một sức thuyết phục khoa học nào, Gorfendor đã dẫn ra một nhận xét thông minh của Mikhailốpski nhân dịp có một lý thuyết tương tự cho rằng âm “a” có chứa đựng trong mình một điều gì mang tính chất mệnh lệnh. “Đáng chú ý rằng thốt lên âm “a” theo cấu trúc của ngôn ngữ thường phần nhiều là phụ nữ: tôi, Anna, bị đánh bằng gậy; tôi, Vácvara, bị nhốt³... do đó mà có tính chất ra lệnh của những người phụ nữ Nga” (35, trang 135, 136).

Vunt đã chỉ ra rằng tượng trưng âm thanh rất hiếm gặp trong ngôn ngữ và số lượng các từ như vậy trong một ngôn ngữ nào đó là rất nhỏ bé so với số lượng các từ không có một ý nghĩa âm thanh nào cả; còn những nhà nghiên cứu, như Nirôp và Grammôn, lại còn phát hiện ra cả nguồn gốc tâm lý của sức biểu hiện âm thanh ở các từ riêng lẻ. “Mọi âm trong ngôn ngữ, nguyên âm và phụ âm đều có thể có ý nghĩa biểu hiện khi điều này được hỗ trợ bởi bản thân hàm ý của cái từ mà ở đây chúng đã bắt gặp. Nếu hàm ý của từ

trong quan hệ này không tỏ ra một sự hỗ trợ nào, thì các âm vẫn là không mang tính chất biểu hiện. Rõ ràng rằng nếu trong thơ ca có một sự tụ hợp những hiện tượng âm thanh nào đó, thì những hiện tượng này tùy thuộc vào tư tưởng do chúng thể hiện, sẽ có thể trở nên mang tính chất biểu hiện hay ngược lại. Cùng một âm có thể thể hiện những tư tưởng khá xa cách nhau” (146, trang 206).

.....

Cũng đúng như Aikhenbaum đã phê phán cái luận điểm của Beluri cho rằng tuồng như “sự phối khí của các nhà thơ thể hiện một cách vô thức sự hòa âm của hình thức bên ngoài cho nội dung tư tưởng thơ ca” (14, trang 283).

Aikhenbaum đã chỉ ra một cách hoàn toàn chính đáng rằng cả sự bắt chước âm thanh lẫn những thứ tượng trưng sơ đẳng đều vốn không thuộc các âm thanh của thơ (138, trang 204 và tiếp đó)....

Trên thực tế, nguyên tắc cơ bản của chủ nghĩa hình thức đã tỏ ra hoàn toàn bất lực đối với việc phát hiện và giải thích nội dung tâm lý – xã hội đang đổi thay trong lịch sử của nghệ thuật và việc lựa chọn các đề tài, nội dung hay tài liệu. Tônxtôi đã phê phán Gôngtơrốp như một người hoàn toàn ở thành phố, khi ông này nói rằng trong cuộc sống của nhân dân thời sau Turgênhép chẳng có gì để viết, “còn cuộc sống của những người giàu có, với những chuyện yêu đương và sự không thỏa mãn mình, thì ông ta lại cảm thấy là tràn ngập một nội dung vô tận. Một nhân vật nam hôn tay một “đám” của mình, một nhân vật nam khác khoác tay, và một nhân vật nữa như thế nào đó. Kẻ này thì buồn vì lười, còn kẻ kia thì do chẳng được ai yêu. Ấy thế mà ông ta lại cảm thấy rằng cái lĩnh vực này thật là vô cùng phong phú... Chúng tôi nghĩ rằng các cảm xúc đang có ở những con người ở thời đại chúng ta và trong giới chúng ta, là rất đáng kể và đa dạng, thế nhưng trong thực tế hầu như mọi cảm xúc của những con người thuộc giới chúng ta đều được quy

thành ba loại cảm xúc rất thâm hại và chẳng phức tạp chút nào: lòng kiêu ngạo, đam mê nhục dục và nỗi nuôi tiếc. Cả ba thứ cảm xúc này và cả những nhánh nhỏ của chúng hợp thành hầu như toàn bộ nội dung thứ nghệ thuật của các giai cấp giàu có” (106, trang 86 - 87).

Có thể không đồng ý với Tônxtôi ở điểm là toàn bộ nội dung của nghệ thuật đều bị quy vào ba thứ cảm xúc ấy, nhưng mọi thời đại đều có một thứ tâm lý riêng của nó mà nghệ thuật phải lựa chọn – khó mà một người nào có thể phủ nhận điều đó sau khi các công trình nghiên cứu lịch sử đã giảng giải khá đầy đủ tính chất chính đáng của sự việc đó.

Chúng ta thấy rằng chủ nghĩa hình thức đã đi tới chính cái tư tưởng ấy, có điều từ một phía khác, từ phía mà những người học trò của Pôtepnhia đã đi tới: chủ nghĩa hình thức cũng tỏ ra bất lực trước cái tư tưởng về sự biến đổi nội dung tâm lý của nghệ thuật và đã đề ra những luận điểm không những không giảng giải được gì trong tâm lý học nghệ thuật mà còn đòi hỏi một sự giảng giải từ phía tâm lý học nghệ thuật. Trong trường phái của Pôtepnhia ở Nga và trong chủ nghĩa hình thức, trong những thất bại cả về lý luận lẫn thực tiễn, tuy có những công lao to lớn mang tính chất cục bộ ở một chỗ này hay một chỗ khác, song đã thể hiện cái lỗi lầm cơ bản của bất kỳ một thứ lý luận nghệ thuật nào những mưu toan chỉ xuất phát từ các dữ kiện khách quan của hình thức nghệ thuật hay của nội dung mà không dựa vào bất kỳ một lý thuyết tâm lý học nghệ thuật nào trong các cấu trúc lý luận của mình.

CHƯƠNG IV

NGHỆ THUẬT VÀ PHÂN TÂM HỌC

Cái vô thức trong tâm lý nghệ thuật. Phân tâm học nghệ thuật. Sự không hiểu tâm lý học nghệ thuật xã hội. Phê phán thuyết thuần nhục dục và tính chất trẻ con. Vai trò của các yếu tố ý thức trong nghệ thuật. Sự vận dụng thực tế phương pháp phân tâm học.

Hai thứ lý thuyết tâm lý học nghệ thuật mà chúng ta xem xét trên đây đã chỉ ra một cách khá rõ ràng chừng nào chúng ta còn hạn chế trong việc phân tích các quá trình diễn ra trong ý thức, thì chừng đó chúng ta thật khó tìm ra nổi sự giải đáp cho những câu hỏi cơ bản nhất của tâm lý học nghệ thuật. Cả ở nhà thơ, cả ở người đọc, chúng ta đều không thể biết được đâu là bản chất của cái rung động đang gắn bó họ với nghệ thuật, nên thật dễ dàng nhận xét rằng mặt bản chất nhất của nghệ thuật là ở chỗ cả các quá trình xây dựng lẫn các quá trình sử dụng nó đều dường như rất khó hiểu, chẳng thể nào giải thích nổi và được giấu kín trước ý thức của những ai muốn tìm hiểu chúng.

Chưa bao giờ chúng ta lại có thể nói một cách chính xác là vì cái gì mà chúng ta thích một tác phẩm này hay một tác phẩm khác; hầu như không thể nào nói ra được bằng lời những mặt ít nhiều cơ bản và quan trọng nào đó của rung động ấy, và như ngay Platông đã nhận xét (trong đối thoại “Ion”) (xem tài liệu số 86), chính các nhà thơ biết ít hơn ai hết họ sáng tạo theo cách nào.

Chẳng cần phải có một sự nhạy cảm đặc biệt về tâm lý cũng có thể nhận xét được rằng những nguyên nhân gần gũi nhất của hiệu quả nghệ thuật được nằm kín trong vô thức, và chỉ sau khi đã thâm nhập được vào lĩnh vực này, chúng ta mới tiến sát tới các vấn đề của nghệ thuật. Trong việc phân tích cái vô thức ở nghệ thuật cũng đã diễn ra một tình hình mà nói chung là diễn ra khi đưa khái niệm này vào tâm lý học. Các nhà tâm lý học đã có thiên hướng khẳng định rằng cái vô thức, xét theo nghĩa đen của từ này, là

một cái gì nằm ở bên ngoài ý thức chúng ta, tức là bị che kín trước chúng ta, là không thể biết được đối với chúng ta, và do đó, xét theo bản chất của nó, nó là một cái gì không thể nhận thức được. Một khi chúng ta nhận thức được cái vô thức, thì ngay lúc bấy giờ nó đã không còn là cái vô thức nữa, và chúng ta lại chỉ dính líu tới các sự kiện tâm lý thông thường của chúng ta mà thôi.

Ở chương thứ nhất chúng tôi đã chỉ ra rằng quan điểm như vậy là sai lầm, và thực tiễn đã bác bỏ hoàn toàn quan điểm đó sau khi đã chứng minh rằng khoa học nghiên cứu không chỉ dữ kiện trực tiếp và những gì nhận biết được, mà còn nghiên cứu hàng loạt những hiện tượng và sự kiện có thể được nghiên cứu một cách gián tiếp, nhờ các dấu vết, nhờ sự phân tích, sự dựng lại và nhờ những tài liệu không những hoàn toàn khác biệt với đối tượng được nghiên cứu mà thường khi còn được biết là không đúng hay sai lầm. Cũng đúng như vậy, cả cái vô thức được coi là đối tượng nghiên cứu của nhà tâm lý học không phải bằng cách có được bản thân nó, mà bằng một cách gián tiếp, bằng con đường phân tích những dấu vết do nó để lại trong tâm lý chúng ta. Số là vô thức không tách biệt khỏi ý thức bởi một bức tường ngăn cách nào đó. Các quá trình được bắt đầu trong vô thức nhiều khi vẫn tiếp tục diễn ra trong ý thức, và ngược lại, nhiều cái thuộc ý thức lại thường bị chúng ta xua đuổi vào môi trường tiềm thức. Giữa hai môi trường này của ý thức chúng ta có tồn tại một mối liên hệ thường xuyên, rất năng động và không hề ngừng một phút giây nào. Vô thức ảnh hưởng tới các hành vi của chúng ta, được bộc lộ trong cách ứng xử của chúng ta, và dựa vào các dấu vết và biểu hiện ấy chúng ta tập tìm hiểu cái vô thức và những quy luật điều khiển nó.

Với quan điểm này các thủ pháp lý giải trước đây về tâm lý nhà văn và độc giả đều trở nên không cần thiết nữa, và điều cơ bản cần nắm ở đây chỉ là các sự việc xác thực và khách quan, để khi phân tích chúng ta có thể có

được một sự hiểu biết nào đó về các quá trình vô thức. Đương nhiên những sự việc khách quan mà trong đó cái vô thức được bộc lộ rõ ràng hơn cả là bản thân các tác phẩm nghệ thuật và chính chúng sẽ làm điểm xuất phát cho việc phân tích cái vô thức.

Bất kỳ một sự lý giải có ý thức và hợp lý nào mà người nghệ sĩ hay độc giả đề ra cho một tác phẩm nào đó, đều phải được nhìn nhận như là một sự hợp lý hóa chỉ có về sau, tức là như một sự tự lừa dối nào đó, một sự thanh minh nào đó trước lí trí của chính mình, như một sự giải thích được nghĩ ra sau khi sự việc đã rồi.

Như vậy, toàn bộ lịch sử những sự lý giải và phê phán với tư cách như lai lịch của một hàm ý rõ ràng được người đọc trực tiếp đưa vào một tác phẩm nghệ thuật nào đó, không phải gì khác hơn là lai lịch sự hợp lý hóa mà mỗi lần đều thay đổi một khác, còn các hệ thống nghệ thuật có thể giải thích tại sao cách hiểu một tác phẩm nghệ thuật lại thay đổi từ thời đại này sang thời đại khác, thì về thực chất những hệ thống ấy rất ít khi được đưa vào bản thân tâm lý học nghệ thuật, bởi vì chúng đã giải thích được tại sao việc hợp lý hóa các rung động nghệ thuật lại đã từng thay đổi, việc bản thân các rung động ấy lại không có khả năng giải đáp.

Rank và Xắc đã nói hoàn toàn đúng rằng các vấn đề cơ bản của mỹ học sẽ vẫn là chưa được giải quyết, “chùng nào chúng ta trong sự phân tích của mình còn hạn chế chỉ ở các quá trình diễn ra trong môi trường của ý thức chúng ta... Khoái cảm sáng tạo nghệ thuật đạt tới điểm cao của nó khi chúng ta gần như tắt thở vì căng thẳng, khi tóc dựng ngược lên vì sợ hãi, khi bất giác nước mắt tuôn ra vì thông cảm và thương cảm. Tất cả những cái đó là những cảm giác mà chúng ta thường tránh trong cuộc sống và chúng ta lại đi tìm trong nghệ thuật một cách thật là lạ kỳ. Tác động của những xúc động này rõ ràng khác hẳn khi chúng xuất phát từ các tác phẩm nghệ thuật, và *sự thay đổi thẩm mỹ từ khổ sở sang vui sướng này của tác động xúc động* là

một vấn đề mà chỉ có thể được giải quyết nhờ việc phân tích đời sống tâm thần vô thức” (156, trang 127 - 128).

Phân tâm học chính là cái hệ thống tâm lý học chọn đối tượng nghiên cứu là đời sống vô thức và các biểu hiện của nó. Dễ hiểu rằng đối với phân tâm học điều đặc biệt hấp dẫn là thử vận dụng phương pháp của mình vào việc lý giải các vấn đề của nghệ thuật. Cho đến nay phân tâm học đã đề cập tới hai sự kiện chủ yếu biểu hiện cái vô thức: mộng mị và bệnh tâm thần. Cả hình thức thứ nhất lẫn hình thức thứ hai này phân tâm học đều hiểu và lý giải như một sự thỏa hiệp hay một sự xung đột giữa vô thức và ý thức. Tất nhiên người ta cũng đã cố gắng nhìn vào nghệ thuật dưới ánh sáng hai hình thức biểu hiện cơ bản ấy của vô thức. Các nhà phân tâm học đều bắt đầu từ đây và khẳng định rằng nghệ thuật chiếm vị trí trung gian nằm ở giữa mộng mị và bệnh tâm thần, và làm nền tảng cho nghệ thuật là sự xung đột mà đã “phát triển quá cái độ của mộng mị song hãy còn chưa trở thành bệnh hoạn” (157, trang 53). Ở nghệ thuật, cũng như ở hai hình thức kia, cũng có biểu lộ cái vô thức, có điều bằng một phương thức hơi khác, tuy cùng thuộc một bản chất. Như vậy, về mặt tâm lý người nghệ sĩ đứng ở giữa người có mộng và người mắc bệnh tâm thần; quá trình tâm lý diễn ra ở họ về thực chất là như nhau, chỉ khác nhau về mức độ... (157, trang 53). Sẽ rất dễ dàng hình dung ra được sự giải thích của phân tâm học về nghệ thuật, nếu triệt để theo dõi việc giải thích sự sáng tạo của nhà thơ và cảm thụ của người đọc theo lý thuyết này Frót chỉ ra hai hình thức biểu hiện của vô thức và những đổi thay của hiện thực đang đến với nghệ thuật một cách gần gũi hơn so với mộng mị và bệnh tâm thần, đó là trò chơi trẻ con và tưởng tượng hiện hình. Ông nói: “Thật là không chính đáng nếu nghĩ rằng đứa bé nhìn vào cái thế giới do nó xây dựng nên một cách không nghiêm túc, ngược lại, đối với trò chơi nó có một thái độ nghiêm túc, nó trút vào đấy nhiều tinh thần. Cái đối lập với trò chơi không phải là tính nghiêm túc, mà là hiện thực. Đứa bé mặc dù rất ham

mê song vẫn phân biệt rất rõ cái thế giới do nó xây dựng với thế giới hiện thực, và muốn tìm kiếm cái chỗ dựa cho những khách thể và quan hệ được tưởng tượng ra trong những đối tượng sờ mó được và nhìn thấy được của cuộc sống hiện thực... Nhà thơ cũng làm đúng cái điều mà đứa bé đang chơi thường làm, anh ta xây dựng nên một thế giới mà đối với nó anh ta có một thái độ rất nghiêm túc, tức là có trút vào nhiều say mê, đồng thời vẫn phân biệt được rất rõ thế giới đó với hiện thực” (121, trang 18). Khi đứa bé ngừng chơi, nó không thể khước từ được cái khoái cảm mà trước đó trò chơi đã đưa lại cho nó. Nó không thể tìm thấy trong hiện thực cái ngọn nguồn đưa lại sự thỏa mãn này, và lúc này ở nó trò chơi bắt đầu được thay thế bằng các giấc mơ hiện hình hay những trò tưởng tượng mà đa số người thường có trong các giấc mơ khi tưởng tượng ra việc thực hiện các niềm say mê nhục dục hay cái niềm say mê khác nào đó... “Thay vì cho trò chơi, giờ đây nó tưởng tượng. Nó xây dựng nên những tòa lâu đài trong không khí, sáng tạo ra những cái mà người ta gọi là những giấc mơ hiện hình” (121, Trang 19). Ngay việc tưởng tượng hiện hình đã có hai yếu tố quan trọng làm cho nó khác biệt với trò chơi và gần gũi với nghệ thuật. Hai yếu tố ấy là: thứ nhất trong các tưởng tượng có thể biểu hiện, với tư cách là tài liệu cơ bản của chúng, cả những rung động khổ ải song vẫn tra lại một sự thỏa mãn, một trường hợp tuồng như gọi ta nhớ tới sự thay đổi xúc động trong nghệ thuật. Rancor nói rằng ở chúng có đề ra “những tình huống mà nếu là trong hiện thực thì thật vô cùng khổ ải; chúng được phác họa bởi tưởng tượng, dẫu sao vẫn với một niềm khoái cảm. Kiểu thường có nhất của các tưởng tượng như vậy là cái chết của bản thân mình, tiếp đó là những nỗi đau khổ và bất hạnh khác Cảnh nghèo túng, ốm đau, tù đầy và ô nhục: đều là những cảnh rất không hiếm; cũng không hiếm hơn trong các giấc mơ như vậy là việc thực hiện một tội lỗi ô nhục và việc phát giác nó” (157, trang 131).

Quả thật, trong khi phân tích trò chơi trẻ con, Frót có chỉ ra rằng cả trong trò chơi đùa bé cũng thường thực hiện những rung động đau khổ, ví dụ khi nó chơi trò đóng người thầy thuốc đang làm đau nó và lặp lại trong trò chơi chính những việc đã từng làm cho nó phải buồn và chảy nước mắt trong cuộc sống (xem tài liệu 143).

Trong các giấc mơ hiện hình tuy chúng ta cũng có những hiện tượng đúng như thế song lại ở một cái dạng nổi bật và gay gắt hơn rất nhiều so với trong trò chơi trẻ con.

Đặc điểm quan trọng thứ hai làm khác biệt với trò chơi, theo Frót là: “đứa bé không bao giờ xấu hổ trước trò chơi của mình và không che giấu những trò chơi của mình trước người lớn”, còn người lớn thì lại xấu hổ về những trò tưởng tượng của mình và giấu chúng với những người khác, giấu chúng như là giấu những điều bí mật thiêng liêng nhất của mình, và thà thừa nhận các lỗi lầm của mình còn hơn là để lộ những trò tưởng tượng ấy. Có thể là sau đây người đó coi mình là người duy nhất có những trò tưởng tượng như vậy và không hình dung nổi là những trò sáng tạo tương tự như vậy thường có rất phổ biến những người khác.”

Cuối cùng, điều thứ ba và là điều quan trọng nhất để hiểu được nghệ thuật qua các trò tưởng tượng ấy, nằm ở cái ngọn nguồn mà từ đây chúng được rút ra. Cần nói rằng không phải những người may mắn, mà chỉ những người thiếu thốn, không thỏa mãn mới tưởng tượng. Những mong muốn không được thỏa mãn chính là những kích thích thúc đẩy tưởng tượng. Mỗi trò tưởng tượng chính là việc thực hiện một mong muốn, việc sửa chữa cái hiện thực đang không làm thỏa mãn mình. Vậy nên Frót cho rằng nền tảng của sáng tạo thơ ca, cũng như nền tảng của mộng mị và các trò tưởng tượng, là các nguyện vọng không được thỏa mãn, phần nhiều là các nguyện vọng “mà chúng ta xấu hổ hay chúng ta phải che giấu ngay với chính mình, thế nên

những nguyện vọng này bị xua đuổi vào lĩnh vực vô thức” (121, trang 20, 23).

Về mặt này cơ chế tác động của nghệ thuật hoàn toàn giống với cơ chế tác động của tưởng tượng. Ví dụ, tưởng tượng được kích thích thường bởi một rung cảm thực sự, mạnh mẽ làm thức dậy trong nhà văn những chuyện cũ mà phần nhiều thuộc rung động trẻ thơ, thuộc điểm xuất phát của cái nguyện vọng đang tìm kiếm sự thực hiện trong tác phẩm... Sáng tạo, cũng giống như “giấc mơ hiện hình”, là sự tiếp tục và sự thay thế trò chơi trẻ con cũ” (121, trang 26, 27). Như vậy, tác phẩm nghệ thuật đối với bản thân nhà thơ là một phương tiện trực tiếp để thỏa mãn những nguyện vọng chưa được thỏa mãn và chưa được thực hiện, những nguyện vọng mà trong cuộc sống hiện thực chưa thực hiện được. Điều này được diễn ra như thế nào, – ta có thể hiểu được qua một luận thuyết được phát triển trong phân tâm học, luận thuyết về các xúc động mạnh. Theo quan điểm của luận thuyết này các xúc động mạnh có thể vẫn là vô thức, trong những trường hợp nhất định nào đó chúng phải vẫn là vô thức, mà tuyệt nhiên không mất đi cái tác động của các xúc động mạnh này, cái tác động dứt khoát đi vào ý thức. Đi vào ý thức theo cách như vậy, khoái cảm hay ngay một cảm xúc ngược lại sẽ được gắn quyền với các xúc động mạnh khác hay với các biểu tượng có liên quan tới chúng... Giữa hai thứ đó phải có tồn tại một sự gắn bó liên tưởng chặt chẽ, và trên con đường được mở ra bởi sự liên tưởng ấy sẽ có sự di chuyển của khoái cảm và năng lượng gắn liền với nó. Nên luận thuyết này là đúng, thì có thể vận dụng nó vào vấn đề của chúng ta. Câu hỏi sẽ có thể được giải đáp đại thể như sau: tác phẩm nghệ thuật dấy lên, cùng với các xúc động mạnh của ý thức, cả các xúc động mạnh của vô thức mà thường có cường độ lớn hơn nhiều và thường khoác cái vẻ ngược lại. Các biểu tượng mà nhờ chúng điều đó được diễn ra, phải được lựa chọn như thế nào để ở chung với các liên tưởng của ý thức còn có đầy đủ những liên tưởng gắn bó với các phức hợp vô thức điển

hình của những xúc động mạnh. Tác phẩm nghệ thuật có được khả năng thực hiện công việc phức tạp này là do chỗ trong sự nảy sinh của mình nó đã đóng trong đời sống tâm hồn nghệ sĩ chính cái vai trò mà nó có đối với thính giả khi nghe lại, tức là tác phẩm đưa lại khả năng trút bỏ và thỏa mãn trong tưởng tượng các nguyện vọng vô thức giống nhau ở họ” (156, trang 132 – 134).

Dựa trên căn cứ này một loạt nhà nghiên cứu đã phát triển lý thuyết về sáng tạo thơ ca, ở đây họ đem đối chiếu người nghệ sĩ với người có bệnh tâm thần, tuy tiếp theo sau Stecken họ đã gọi là trò cười cả cái cấu trúc lý thuyết của Lombrôđô lẫn việc ông này đã cho là có sự gần gũi giữa thiên tài với người điên. Đối với các tác giả này nhà thơ là người hoàn toàn bình thường. Anh ta là người mắc bệnh tâm thần và “tiến hành phân tâm trên các hình tượng thơ ca của mình. Anh ta lý giải các hình tượng của người khác như là tấm gương phản chiếu tâm hồn mình. Anh ta tạo điều kiện cho các thiên hướng man rợ của mình tiến hành một cuộc sống đầy đủ trong các hình tượng tưởng tượng”. Nói gót theo Hainơ, họ có thiên hướng cho rằng thơ ca là một thứ bệnh của con người, điều tranh cãi chỉ là ở chỗ phải đặt nhà thơ vào loại nào của bệnh tâm thần. Trong khi Kôvat đặt ngang bằng nhà thơ với người bị mê sảng mà thường có thiên hướng rọi chiếu “tôi” của mình ra ngoài, còn độc giả thì ông coi tương tự như một người loạn thần kinh mà thường có thiên hướng đem chủ quan hóa các rung động của người khác, thì Rank lại có thiên hướng coi ở người nghệ sĩ không phải là kẻ bị mê sảng, mà là người loạn thần kinh. Trong bất kỳ trường hợp nào, tất cả họ đều đồng ý rằng trong sáng tạo nhà thơ giải thoát các thứ đam mê vô thức của mình nhờ cơ chế chuyển dịch hay thay thế, gắn kết các xúc động mạnh đã có từ trước với những biểu tượng mới. Vậy nên, như một nhân vật của Sêchxpia đã nói, nhà thơ khóc về các tội lỗi của chính mình ở những người khác, và câu hỏi nổi tiếng của Hămlet: Hêcuba cho chàng hay chàng cho nàng, do đâu mà

chàng phải khóc như vậy về nàng, – Rank đã giải thích theo ý nghĩa là, với biểu tượng về Hêcuba ở diễn viên có gắn kết những mảng xúc động bị chèn ép, và trong những giọt nước mắt dường như đang khóc về điều bất hạnh của Hêcuba người diễn viên trên thực tế đang trút được nỗi buồn của chính mình. Chúng ta đều biết lời tự nhận nổi tiếng của Gôgôn là người khẳng định rằng ông được giải thoát khỏi những khuyết điểm và thói xấu của chính mình bằng cách gán chúng cho các nhân vật và nhờ vậy gạt được các tội lỗi của bản thân sang các nhân vật hài kịch. Những lời tự nhận như vậy ta còn thấy có ở hàng loạt các nghệ sĩ khác, và Rank đã nhận xét có phần chính đáng rằng “nếu Sêchxpia đã thấy tới tận đáy tâm can một nhà thông thái hay một kẻ ngu ngốc, một đức thánh hay một tên – tội phạm, ông không chỉ là tất cả những cái đó một cách vô thức, — ai mà chẳng có thể thế được, — mà ông còn có cái năng khiếu mà không có ở mọi người chúng ta, cái năng khiếu thấy ra được cái vô thức của bản thân mình và từ tưởng tượng của mình tạo nên được những hình tượng độc lập” (156, trang 17).

Các nhà phân tâm học khẳng định hoàn toàn nghiêm túc rằng, như Muiyler – Frêenfenx đã nói: Sêchxpia và Đôxtôiépki đã không trở thành những tên tội phạm chính vì đã miêu tả những kẻ giết người trong các tác phẩm của mình và bằng cách đó trút bỏ được những thiên hướng tội lỗi của mình. Hơn nữa nghệ thuật chính là một cái gì như kiểu một thứ thuốc chữa bệnh đối với nghệ sĩ và đối với cả khán giả – một phương tiện dàn xếp êm thấm cuộc xung đột với vô thức mà không phải sa vào bệnh tâm thần. Nhưng vì các nhà phân tâm học có thiên hướng đem quy mọi say mê thành một thứ và Rank thậm chí còn lấy lời của nhà thơ Hepben làm lời ta cho công trình nghiên cứu của mình: “Thật là kỳ lạ, có thể quy mọi say mê của con người thành một thứ”; nên ở họ toàn bộ thơ ca nhất thiết phải được quy thành những rung động nhục dục, coi các rung động này là nền tảng của bất kỳ một sự sáng tạo và cảm thụ thơ ca nào; chính các say mê nhục dục, theo lý thuyết phân tâm

học, đã hợp thành kho dự trữ cơ bản của vô thức, và việc tiêu hủy các kho năng lượng tâm thần được diễn ra trong nghệ thuật chủ yếu là việc trực tiếp chuyển hóa năng lượng nhục dục, tức là hướng năng lượng này chệch ra khỏi các mục đích nhục dục trực tiếp để biến nó thành sự sáng tạo. Làm nền tảng cho nghệ thuật bao giờ cũng là những say mê và nguyện vọng vô thức bị chèn ép, tức là không phù hợp với các yêu cầu luân lý, văn hóa, v.v... của chúng ta. Chính vì thế các mong muốn bị cấm đoán đã nhờ nghệ thuật mà đạt tới sự thỏa mãn trong khoái cảm trước hình thức nghệ thuật.

Nhưng chính trong khi xác định hình thức nghệ thuật đã có bộc lộ cái mặt yếu nhất của học thuyết được ta đang xem xét; – học thuyết này hiểu hình thức như thế nào. Trước câu hỏi này các nhà phân tâm học chẳng thể nào đưa ra nổi một sự giải đáp đầy đủ, còn những cố gắng giải quyết mà họ tiến hành thì rõ ràng chỉ nói lên cái khuyết điểm của các nguyên tắc xuất phát ở họ. Cũng tương tự như trong giấc mơ có trôi dạt những mong muốn làm ta xấu hổ, họ nói trong nghệ thuật chỉ có sự thể hiện của những mong muốn nào mà không thể được thỏa mãn bằng con đường trực tiếp. Do đó dễ hiểu rằng nghệ thuật bao giờ cũng dính líu với những gì tội lỗi, ô nhục, bị bài bác. Và cũng tương tự như trong giấc mơ các mong muốn bị chèn ép được biểu lộ trong một dạng bóp méo ghé góm, nên trong tác phẩm nghệ thuật chúng được biểu lộ bằng một hình thức hóa trang.

Frót nói: “Sau khi các cuộc tìm kiếm khoa học đã xác định được sự bóp méo của các giấc mơ, dễ dàng thấy rằng các giấc mơ chính là sự thực hiện các mong muốn, cũng như “cái giấc mơ hiện hình”, các trò tưởng tượng rất quen thuộc đối với tất cả chúng ta (121, trang 23 – 24). Cũng đúng như thế, để đưa lại sự thỏa mãn cho các mong muốn bị chèn ép của mình, người nghệ sĩ phải nhào nặn chúng thành cái hình thức nghệ thuật mà, xét theo quan điểm của phân tâm học, có hai ý nghĩa cơ bản..

Thứ nhất, hình thức này phải đưa lại một sự thỏa mãn thuần túy cảm tính, không sâu sắc và hời hợt song dường như đầy đủ và làm cái mỗi nhữ có hứa hẹn được ban thưởng hay, nói đúng hơn, một khoái cảm chuẩn bị trước để quỵên rũ độc giả vào cái công việc khó khăn và nặng nề là làm mất phương hướng cái vô thức.

Ý nghĩa thứ hai của hình thức ấy là, phải tạo ra được một sự hóa trang giả mạo, một sự thỏa hiệp cho phép các mong muốn bị cấm đoán được bộc lộ và nhờ vậy mà đánh lừa được sự kiểm duyệt của ý thức...

Xét theo quan điểm này hình thức cũng thực hiện chính cái chức năng đúng như là sự bóp méo trong các mộng mị. Rank đã nói thẳng ra rằng *thỏa mãn thẩm mỹ* ở nghệ sĩ cũng như ở người cảm thụ điều chẳng qua chỉ là Vorlust đang che giấu cái ngọn nguồn đích thực của sự thỏa mãn, nhờ đó mà bảo đảm và tăng cường hiệu quả cơ bản của nó. Hình thức tuồng như quỵên rũ độc giả và khán giả và đánh lừa họ, bởi vì ông ta cho rằng toàn bộ vấn đề là ở hình thức, và một độc giả bị đánh lừa bởi hình thức này sẽ có khả năng trút bỏ được các say mê bị chèn ép.

Như vậy, các nhà phân tâm học phân biệt hai khoảnh khắc của sự thỏa mãn ở tác phẩm nghệ thuật; một khoảnh khắc là khoái cảm chuẩn bị trước, và một là khoái cảm thực sự. Các nhà phân tâm học quy vai trò, của hình thức nghệ thuật vào thứ khoái cảm chuẩn bị trước này. Cần chú ý xem học thuyết này lý giải tâm lý học về hình thức nghệ thuật được tới mức độ nào và có phù hợp với các sự kiện thực tế không. Bản thân Frót hỏi: “Làm sao nhà văn làm nổi được điều đó? – Đây là điều bí mật quý giá nhất của anh ta. Poetica chân chính nằm... trong kỹ thuật khắc phục những gì đang gạt đẩy chúng ta. Chúng ta có thể giả định hai loại phương tiện: nhà văn làm dịu bớt tính chất của các “giấc mơ hiện hình” vị kỷ bằng các sửa đổi và xóa mờ để mua chuộc chúng ta bằng những khoái cảm thuần túy hình thức, tức là những khoái cảm thẩm mỹ, những khoái cảm mà anh ta đưa lại khi miêu tả

các trò tưởng tượng của mình... Ý kiến của tôi là, bất kỳ một khoái cảm thẩm mỹ nào do nhà văn đưa lại cho chúng ta đều có mang tính chất của “cái ngưỡng cửa khoái cảm” đó, còn khoái cảm thực sự bởi tác phẩm thơ ca thì được giải thích bằng việc giải thoát các sức mạnh tâm thần khỏi sự căng thẳng” (121. trang 28).

Như vậy, ngay Frót cũng đã bị lao đao khi vấp phải vấn đề khoái cảm nghệ thuật, và trong các công trình cuối cùng của mình ông đã giải thích như sau: “Tuy nghệ thuật, cũng như bi kịch, đẩy lên trong ta cả một loạt các rung động đau khổ, song dấu sao tác động cuối cùng của nó vẫn phục tùng nguyên tắc về sự thỏa mãn đúng như trò chơi của trẻ con vậy” (xem tài liệu số 143).

Thế nhưng khi phân tích sự thỏa mãn này phân tâm học lại sa vào một thứ chiết trung không thể lường nổi được. Ngoài hai ngọn nguồn thỏa mãn đã được chúng ta nói đến, nhiều tác giả còn gọi ra một loạt những ngọn nguồn khác. Chẳng hạn, Rank và Xắc chỉ ra sự tiết kiệm cái xúc động mà nghệ sĩ không để cho bùng lên ngay tức khắc một cách vô ích và bắt phải dâng cao một cách chậm – rãi và có tính quy luật. Và cái sự tiết kiệm xúc động này hóa ra là một ngọn nguồn khoái cảm. Một ngọn nguồn khác lại là sự tiết kiệm cái tư tưởng mà, do gìn giữ năng lượng khi cảm thụ tác phẩm nghệ thuật, dấu sao cũng có toát ra sự thỏa mãn. Và, cuối cùng, là một ngọn nguồn thuần túy hình thức của sự thỏa mãn cảm tính do các tác giả này tìm thấy ở vần, nhịp và các trò chơi chữ (trò chơi này cũng được họ quy vào niềm vui sướng của trẻ con). Nhưng rồi sự thỏa mãn này lại bị phân chia ra thành một loạt các hình thức riêng lẻ: ví như, sự thỏa mãn do nhịp được giải thích bởi chuyện từ lâu nhịp đã là phương tiện để giảm nhẹ công việc, và các hình thức quan trọng nhất của hành động nhục dục và bản thân hành vi tình dục đều là có nhịp, “thế nên một hoạt động nhất định nào đó nhờ nhịp mà trở

nên giống tới một mức nào đó với các quá trình nhục dục và được nhục dục hóa” (156, tr 139 – 140).

Tất cả những ngọn nguồn này đan quện vào nhau trong một mối liên hệ rất rối rắm và chẳng có căn cứ gì cả, và nói chung đều tỏ ra hoàn toàn bất lực đối với việc giải thích ý nghĩa và tác động của hình thức nghệ thuật. Hình thức này chỉ được giải thích như là cái hiện trước (tiền sảnh) mà ở phía sau nó có ẩn giấu khoái cảm thực sự, còn tác động của khoái cảm này thì, xét đến cùng, có được là nhờ nội dung tác phẩm hơn là nhờ hình thức. “Một sự thật không thể chối cãi được là, câu hỏi: “Hanx có lấy được nàng Greta không?” là đề tài chính của thơ ca, một đề tài được lặp đi lặp lại mãi mãi trong các dị bản vô tận và chẳng bao giờ làm chán cả nhà thơ lẫn công chúng” (156, trang 141); còn sự khác nhau giữa các loại nghệ thuật này khác, xét đến cùng, được phân tâm học quy thành sự khác nhau giữa các hình thức của tính nhục dục ở trẻ con. Chẳng hạn, nghệ thuật tạo hình được họ hiểu và giải thích như là sự dâng cao của cái bản năng nhìn ngắm nhục thể, còn tranh phong cảnh nảy sinh từ sự xua đuổi cái mong muốn đó. Qua các công trình phân tâm học ta biết được rằng: “... ở các họa sĩ ước muốn vươn tới việc miêu tả thêm hình con người thay thế cho sự thích thú đối với thân hình người mẹ, và sự chèn ép mạnh mẽ cái mong muốn có quan hệ nhục dục với người ruột thịt như vậy sẽ chuyển sự quan tâm của nghệ sĩ từ thân hình con người sang thiên nhiên. Ở nhà văn nào không quan tâm tới thiên nhiên và những vẻ đẹp của nó, ta thấy có sự chèn ép mạnh mẽ niềm say mê nhìn ngắm” (76, trang 71).

Các loại hình nghệ thuật khác cũng đều được giải thích đại để là như vậy, cũng hoàn toàn tương tự với các hình thức khác của tính nhục dục trẻ con, hơn nữa cơ sở chung của bất kỳ một thứ nghệ thuật nào cũng đều là mong muốn nhục dục trẻ con, cái mong muốn được mọi người biết dưới cái tên phức cảm Êđip, phức cảm này là “nền tảng tâm lý của nghệ thuật. Về mặt

này phức cảm Êđíp có một ý nghĩa đặc biệt; các tác phẩm mẫu mực của mọi thời đại và dân tộc đều được khai thác từ sức mạnh bản năng được chuyển hóa của nó” (156, trang 142).

Nhục, dục là nền tảng của nghệ thuật và quy định số phận của nghệ sĩ cũng như tính chất sự sáng tạo của anh ta. Trong cách lý giải này tác động của hình thức nghệ thuật trở nên một cái gì hoàn toàn không thể hiểu nổi; hình thức vẫn cứ là một vật phụ thuộc nào đó không cơ bản và không quan trọng lắm, mà xét về thực chất thì thiếu nó cũng chẳng sao. Khoái cảm chỉ được hợp thành bởi một sự kết hợp đồng thời của hai ý thức đối lập: chúng ta xem và rung động một vở bi kịch, song ngay lúc bấy giờ chúng ta suy nghĩ rằng điều đó diễn ra không phải trong thực tế, chẳng qua là tưởng thấy thế thôi. Ngọn nguồn cơ bản của khoái cảm chính là ở một sự chuyển hóa như vậy từ ý thức này sang ý thức khác. Vậy xin hỏi, tại sao bất cứ một câu chuyện nào khác không phải nghệ thuật lại không thể thực hiện nổi cũng cái vai trò đó? Thế mà nào là thời sự xét xử, nào là những chuyện hình sự, thậm chí những chuyện bịa đặt hay các thứ chuyện khiêu dâm dài dòng đều thường xuyên là một thứ giải khuây đối với các mong muốn không được thỏa mãn và không được thực hiện.

Không phải ngẫu nhiên mà Frót, khi nói về sự giống nhau của tiểu thuyết với các trò tưởng tượng, đã phải lấy làm mẫu những cuốn tiểu thuyết rõ ràng xấu, những người viết chúng chạy theo thứ thị hiếu khá tầm thường, cung cấp thức ăn cho cảm xúc thẩm mỹ thì ít, mà cho việc công khai trút bỏ các mong muốn thầm kín thì nhiều.

Và lại càng hoàn toàn không hiểu nổi, tại sao “thơ ca lại thả ra... đủ mọi thứ mon trón, thay đổi các mô-típ, đảo ngược các chuyện, giảm bớt sự gắn bó, chia tách một hình tượng thành nhiều hình tượng, nhân đôi các quá trình, thi vị hóa tài liệu, nhất là các tượng trưng” (156, trang 134).

Sẽ tự nhiên và đơn giản hơn rất nhiều nếu chẳng cần phải có toàn bộ sự hoạt động phức tạp ấy của hình thức, và hãy gạt bỏ cái mong muốn tương ứng theo một điều thật thà và đơn giản. Trong cách hiểu như vậy, vai trò xã hội của nghệ thuật bị hạ thấp ghê gớm, và nghệ thuật bắt đầu có vẻ chỉ như một thứ thuốc giải độc có nhiệm vụ cứu vớt nhân loại khỏi các tội lỗi, chứ không hề có một nhiệm vụ tích cực nào đối với tâm lý chúng ta.

Rank chỉ ra rằng các nghệ sĩ “là thuộc số các lãnh tụ của nhân loại trong cuộc đấu tranh nhằm làm dịu bớt và lành mạnh hơn các bản năng thù nghịch với văn hóa”, họ “giải thoát con người khỏi những mê sảng đồng thời để lại cho họ niềm khoái cảm” (156, trang 147 – 148). Rank tuyên bố thẳng thừng: “Phải nói thẳng ra rằng chí ít trong nền văn hóa của chúng ta nghệ thuật nói chung được đánh giá quá cao” (157, trang 55). Người diễn viên – đây chỉ là thầy thuốc, còn nghệ thuật thì chỉ cứu khỏi bệnh. Thế nhưng điều còn quan trọng hơn nhiều là, ở cách nhìn nhận này đã lộ ra một sự không hiểu gì về tâm lý học nghệ thuật xã hội. Tác động của tác phẩm nghệ thuật và của sáng tạo thơ ca được rút ra hoàn toàn và trọn vẹn từ những bản năng cổ xưa nhất và không hề thay đổi trong suốt toàn bộ lịch sử văn hóa, và tác động của nghệ thuật hoàn toàn chỉ giới hạn trong môi trường nhỏ hẹp của ý thức cá nhân thôi. Còn biết nói sao nữa, điều đó trái ngược một cách thảm hại nhất với tất cả những sự kiện thực tế đơn giản nhất của tình hình và vai trò thực tế của nghệ thuật. Chỉ cần chỉ ra rằng ngay bản thân các vấn đề về sự chèn ép – cụ thể *cái gì* bị chèn ép, và bị chèn ép *như thế nào* – đều luôn luôn bị quy định bởi cái hoàn cảnh xã hội mà trong đó cả nhà thơ lẫn người đọc đều phải sống. Thế nên, nếu nhìn vào nghệ thuật từ góc độ của phân tâm học, thì thật chẳng thể nào hiểu nổi sự phát triển lịch sử của nghệ thuật, sự đổi thay các chức năng xã hội của nó, bởi vì, theo quan điểm phân tâm học, nghệ thuật, suốt từ khi ra đời cho đến ngày hôm nay, thường xuyên và bao giờ cũng là sự biểu hiện của các bản năng bảo thủ và cổ xưa nhất. Nếu nghệ

thuật có khác biệt như thế nào đó với mộng mị và bệnh tâm thần, thì trước hết là do các sản phẩm của nó có mang tính chất xã hội, khác với các trò mộng mị và các triệu chứng bệnh hoạn, và điều này Rank đã nhận xét hoàn toàn đúng. Nhưng ông lại tỏ ra hoàn toàn bất lực trong việc rút ra những kết luận nào đó từ sự việc ấy và đánh giá nó một cách thích đáng, trong việc chỉ ra và giải thích xem cụ thể cái gì đã làm cho nghệ thuật có giá trị xã hội và bằng cách nào mà, thông qua giá trị xã hội ấy của nghệ thuật, yếu tố xã hội đã có được quyền hành đối với yếu tố vô thức của chúng ta. Nhà thơ chẳng qua chỉ là một kẻ rối loạn thần kinh mà dường như thu hết được ở trong mình cái rung động của số đông những con người hoàn toàn xa lạ, và tỏ ra hoàn toàn không thể thoát ra khỏi cái khuôn khổ chật hẹp được tạo ra bởi cái tính trẻ con của chính mình. Vậy tại sao mọi nhân vật hành động trong một vở kịch lại đều nhất thiết phải được nhìn nhận như là sự thể hiện các đặc điểm tâm lý riêng lẻ của bản thân nghệ sĩ? (175, trang 78). Nếu điều này là hiểu được đối với bệnh tâm thần hay giấc mơ, thì đây lại là điều hoàn toàn không thể hiểu nổi đối với một triệu chứng xã hội của vô thức là nghệ thuật. Chính các nhà phân tâm học đã không xoay sở nổi với cái kết luận to tát được rút ra từ cấu trúc lý luận của họ. Những gì họ đã tìm ra, về thực chất, chỉ có một ý nghĩa hết sức quan trọng đối với tâm lý học xã hội. Họ khẳng định rằng nghệ thuật, xét về thực chất, là việc biến cái vô thức của chúng ta thành những hình thức xã hội nào đó, tức là những hình thức có một ý nghĩa xã hội nào đó của tác phong ứng xử. Nhưng họ lại đã từ chối việc mô tả và giải thích các hình thức ấy trên bình diện của tâm lý học xã hội. Nên hết sức dễ dàng thấy ra tại sao điều đó lại đã diễn ra cụ thể như vậy: theo quan điểm tâm lý học xã hội, lý thuyết phân tâm học có chứa đựng trong mình hai lỗi lầm cơ bản.

Lỗi lầm thứ nhất là nó muốn quy cho bằng được tất cả mọi biểu hiện của tâm lý con người vào độc một thứ say mê nhục dục. Cái chủ nghĩa thuần

nhục dục này tỏ ra hoàn toàn vô căn cứ, nhất là khi nó được vận dụng vào nghệ thuật. Có thể đây sẽ là đúng đối với một con người được nhìn nhận ở bên ngoài xã hội, khi con người này bị giam kín trong cái vòng chật hẹp của các bản năng của chính mình. Song làm sao có thể đồng ý được rằng ở con người xã hội, có tham gia vào những hình thức rất phức tạp của hoạt động xã – hội, lại không thể không nảy sinh và tồn tại các mong muốn và say mê khác đủ kiểu, đủ loại, ngoài các say mê nhục dục, và cái mong muốn và say mê ấy có thể quy định – chẳng kém thua các say mê nhục dục – tác phong ứng xử và thậm chí có thể thống trị các say mê nhục dục? Việc cường điệu quá đáng vai trò của cảm xúc tình dục sẽ tỏ ra đặc biệt rõ, chỉ cần chúng ta chuyển từ quy mô của tâm lý học cá nhân sang tâm lý học xã hội. Nhưng ngay đối với tâm lý cá nhân phân tâm học cũng đã có những điều tỏ ra quá đổi gượng ép. “Theo sự khẳng định của một số nhà phân tâm học, ở nơi nào người nghệ sĩ vẽ bức tranh chân dung tuyệt đẹp về mẹ mình hay trong một hình tượng thơ ca có thể hiện tình yêu đối với mẹ, thì ở nơi đó có ẩn náu cái mong muốn nhục dục với mẹ (phức cảm Êđíp) một cách đầy sợ hãi. Khi nhà điêu khắc xây dựng các tượng những chàng thiếu niên hay nhà thơ ca ngợi tình bạn nồng thắm của tuổi trẻ thì nhà phân tâm học ngay tức khắc sẵn sàng nhìn thấy ở đây tệ luyện ái đồng tính trong những hình thức cực đoan nhất... Khi đọc những nhà phân tâm học như vậy có dấy lên một ấn tượng tuồng như toàn bộ đời sống tâm thần chỉ gồm toàn những say mê tiền nhân loại kinh khủng, tuồng như tất cả các biểu tượng, động tác, ý chí, ý thức đều chẳng qua chỉ là những con rối khô cứng đang bị các bản năng kinh khủng giật qua những sợi chỉ” (154, trang 183).

Và thực tế, để chỉ ra vai trò quan trọng quá đáng của vô thức, các nhà phân tâm học đã đem quy thành số không bất cứ ý thức nào mà, theo cách nói của Mác, tạo thành sự khác biệt duy nhất của con người đối với con vật: “Con người chỉ khác với con cừu ở chỗ là ở nó ý thức thay thế cho bản năng,

hay là bản năng của nó được nhận biết” (3, trang 30). Nếu các nhà tâm lý học trước kia đã cường điệu quá mức vai trò của ý thức, khi họ khẳng định quyền lực toàn năng của ý thức, thì các nhà phân tâm học lại làm ngược lại, quy vai trò của ý thức thành số không và khẳng định rằng ý thức chỉ có thể là một công cụ mù quáng trong tay vô thức mà thôi. Thế nhưng những công trình nghiên cứu, sơ đẳng nhất cũng chứng tỏ rằng cả trong ý thức cũng có thể diễn ra những quá trình hoàn toàn như vậy. Chẳng hạn các công trình thí nghiệm của Lazurxki về ảnh hưởng của cách đọc khác nhau đối với diễn biến của liên tưởng đã chứng minh rằng “ngay sau khi đọc xong một phán đoán, trong đầu óc đã diễn ra một sự rạn vỡ của đoạn vừa đọc xong, sự liên hiệp các bộ phận khác nhau của nó với vốn liếng các ý nghĩ, khái niệm và biểu tượng đã có trước đây trong đầu óc” (66, trang 108). Ở đây chúng ta có một quá trình hoàn toàn tương tự của sự rạn vỡ và liên hợp liên tưởng những gì đã đọc xong với vốn liếng tâm hồn trước đó. Việc gạt bỏ các yếu tố ý thức trong rung động nghệ thuật đã hoàn toàn xóa mất cái ranh giới giữa nghệ thuật trong tư cách một hoạt động xã hội có suy nghĩ với tổ hợp vô nghĩa các triệu chứng bệnh hoạn ở những người rối loạn thần kinh hay với cái mơ hình ảnh hỗn độn trong giấc mơ.

Đơn giản và đơn giản hơn cả là phát lộ tất cả những khuyết điểm căn bản ấy của lý thuyết đang được xem xét qua việc vận dụng thực tế phương pháp phân tâm học được các nhà nghiên cứu tiến hành trong tiếng Nga và tiếng nước ngoài. Ở đây ngay tức khắc lộ ra tính chất nghèo nàn hết sức của phương pháp này và tính chất hoàn toàn không vững vàng của nó xét trên quan điểm của tâm lý học xã hội. Trong một công trình nghiên cứu về Leôna đờ Vanhxi, Frót đã toan rút ra toàn bộ số phận và toàn bộ sáng tạo của ông từ những rung động trẻ con cơ bản của ông; những rung động – thuộc về những năm sớm nhất trong cuộc đời ông. Frót nói rằng ông ta muốn chỉ ra: “Hoạt động nghệ thuật đã bắt nguồn như thế nào từ các say mê tâm hồn thuở

ban đầu” (118, trang 111). Và khi kết thúc công trình nghiên cứu này, ông ta còn nói là ông ta sợ phải lắng nghe sự phán xét, ông ta chỉ đơn giản ghi lại một câu chuyện tâm lý và tự ý thức được rằng mình không đánh giá quá cao tính xác thực ở các kết luận của mình. Đối với người đọc, tính xác thực này gần đạt tới số 0, bởi lẽ suốt từ đầu chỉ cuối người đọc toàn chỉ thấy những câu đố, những lời giảng giải, những đối chiếu các sự kiện sáng tạo với các sự kiện tiểu sử mà giữa chúng chẳng thể nào xác định nổi một mối liên hệ trực tiếp. Cái ấn tượng được đẩy lên là, phân tâm học sử dụng một danh mục nào đó các tượng trưng nhục dục, và các tượng trưng này – trong mọi thời đại và đối với mọi dân tộc – bao giờ cũng vẫn cứ là như vậy, và chỉ cần có cái cung cách của một người giảng giải mộng mị là tìm ra được các tượng trưng tương ứng trong sáng tác của một người nghệ sĩ này hay một người nghệ sĩ khác, đề rồi dựa theo các tượng trưng ấy mà dựng lại phức cảm Êđip, niềm say mê, nhòem ngó, v.v... Ấn tượng tiếp đây là, mỗi con người đều bị trói chặt vào cái phức cảm Êđip của mình, và trong các hình thức cao cả và phức tạp nhất của hoạt động chúng ta, chúng ta cứ buộc phải rung động đi rung động lại mãi cái tính chất trẻ con của mình, và như vậy, toàn bộ sáng tạo cao cả nhất hóa ra đều đã được ghi giữ từ trong quá khứ xa xôi. Con người tưởng như là nô lệ của tuổi ấu thơ của mình, con người suốt đời chỉ cứ giải quyết và trút bỏ những mối xung đột đã được tạo ra trong những tháng đầu tiên của cuộc đời. Khi Frót khẳng định rằng ở Lêôna “chiếc chìa khóa dẫn tới sự không thành đạt đã được ẩn giấu trong chuyện tưởng tượng hồi trẻ con về con điều hâu” – (118, trang 118) và chuyện tưởng tượng này đến lượt mình lại phát lộ ra những tượng trưng cho hành vi tình dục trong lúc chuyển dịch sang ngôn ngữ dâm dục, – bất kỳ một nhà nghiên cứu nào đã thấy cái chuyện con điều hâu được bộc lộ ít ỏi biết chừng nào trong sáng tác của Lêôna, đều nổi dậy chống lại cái cách lý giải quá giản đơn ấy. Quả thật, cả Frót cũng phải thừa nhận “một phần tính chất tự ý nào đó mà phân tâm học không thể phát hiện được” (118, trang 116). Nhưng nếu loại trừ cái phần nào

đó ấy, toàn bộ cuộc đời con lại và toàn bộ sáng tác còn lại đều hoàn toàn bị trói buộc bởi cuộc sống tình dục trẻ con. Khuyết điểm này được bộc lộ hết sức rõ ràng trong công trình nghiên cứu của Nâyfen về Đôxtôiépki. Ông ta nói: “Cả cuộc đời, cả sáng tác của Đôxtôiépki đều thật bí hiểm... nhưng chiếc chìa khóa thần của phân tâm học đang giải được các câu đố ấy... Quan điểm của phân tâm học giải thích được mọi mâu thuẫn và câu đố: Êđip vĩnh cửu đã sống trong con người này và đã tạo nên các tác phẩm này” (76, trang 12). Quả là quá đỗi tài tình! Không phải chìa khóa thần, mà đây là một cái móc nào đó của phân tâm học mà với nó có thể phát lộ ra mọi điều bí mật và câu đố của sự sáng tạo. Êđip vĩnh cửu đã sống và sáng tạo trong Đôxtôiépki, thế nhưng quy luật cơ bản của phân tâm học lại khẳng định rằng Êđip sống trong bất cứ một con người nào, không trừ ai. Như vậy phải chăng là sau khi gọi ra Êđip là chúng ta đã giải xong câu đố về Đôxtôiépki? Tại sao chúng ta lại phải nghĩ rằng các xung đột của tính nhục dục trẻ con, các va chạm của đứa bé với người bố lại tỏ ra có ảnh hưởng mạnh hơn so với mọi xây sát và rung động sau đây trong cuộc đời của Đôxtôiépki? Tại sao chúng ta lại không thể nghĩ rằng những rung động chẳng hạn như sự chờ đợi bị hành hình hay lúc bị khổ sai, v.v... lại không thể là ngọn nguồn của những rung động đau khổ mới và phức tạp? Nếu ngay như cùng với Nâyfen chúng ta nghĩ rằng “nhà văn chẳng thể miêu tả một điều gì khác, ngoài những xung đột vô thức của bản thân mình” (76, trang 28), thì dẫu sao chúng ta vẫn chẳng thể nào hiểu nổi, tại sao những xung đột vô thức này lại chỉ có thể hợp thành từ những xung đột thời thơ ấu. “Khi xem xét cuộc đời của nhà văn lớn này dưới ánh sáng của phân tâm học, chúng ta thấy rằng tính cách của ông được hình thành dưới ảnh hưởng các mối quan hệ của ông đối với cha mẹ, cuộc đời và số phận của ông đã phụ thuộc và hoàn toàn bị quy định bởi phức cảm Êđip của ông. Sự sai lệch, và rối loạn tâm thần, tật bệnh và sức mạnh sáng tạo - là phẩm chất và đặc điểm của tính cách ông, tất cả chúng ta đều có thể quy thành phức cảm cha mẹ và chỉ có thể quy thành

nó mà thôi” (76, trang 71 – 72). Những gì vừa được nói đã bác bỏ một cách không gì rõ hơn cái lý thuyết được Nâyfen bảo vệ. Toàn bộ cuộc đời hóa ra chỉ là con số không so với thời thơ ấu ban đầu, và từ phức cảm Êđíp nhà nghiên cứu lại toan rút ra tất thảy các tiểu thuyết của Đôxtôiépki. Nhưng khôn nổi nếu làm như vậy thì nhà văn này sẽ giống một cách thảm hại với nhà văn khác, bởi vì Frót đã dạy rằng phức cảm Êđíp là điều phổ biến, có ở mọi người. Phải là hoàn toàn xoay lưng lại với tâm lý học xã hội và nhắm mắt trước hiện thực mới có thể khẳng định rằng trong sáng tạo nhà văn chỉ theo đuổi toàn những xung đột vô thức, rằng bất kỳ những nhiệm vụ xã hội có ý thức nào cũng đều không được tác giả thực hiện trong sự sáng tạo của mình. Trong thứ lý thuyết tâm lý này có để lộ một chỗ trống đáng ngạc nhiên khi cũng với phương pháp ấy và quan điểm ấy nó toan vận dụng vào toàn bộ lĩnh vực nghệ thuật không tạo hình. Nó sẽ lý giải như thế nào về âm nhạc, hội họa trang trí, kiến trúc, về tất cả những gì mà ở đây chẳng thể nào tiến hành nổi một sự chuyển dịch dâm dục trực tiếp và đơn giản từ ngôn ngữ của hình thức sang ngôn ngữ của tính dục? Cái mảng trống to lớn này đã bác bỏ một cách rõ ràng nhất cách nhìn của các nhà phân tâm học đối với nghệ thuật và buộc phải nghĩ rằng một lý thuyết tâm lý thực sự phải biết hợp nhất được những yếu tố chung mà rõ ràng có tồn tại ở cả thơ ca lẫn âm nhạc, và những yếu tố này chính là những yếu tố của cái hình thức nghệ thuật mà phân tâm học chỉ coi là thứ mặt nạ bên ngoài và phương tiện phụ trợ của nghệ thuật. Nhưng không ở đâu các trò gượng ép kinh khủng của phân tâm học lại đập vào mắt mạnh như trong các cuốn sách Nga viết về nghệ thuật. Khi giáo sư Ermacôp giảng giải rằng “Căn nhà ở Kôlênna” phải hiểu là căn nhà Côlôm đối với tôi (50, trang 27), còn câu thơ của Alêchxandơ có nghĩa là Alêchxandơ (50, trang 33), và Mavrusa có nghĩa là bản thân Puskin là người có nguồn gốc từ giống người mavơ (50, trang 26), – thì tất cả những thứ đó chẳng thể thấy ra một điều gì khác ngoài sự gượng ép mù quáng.

Như thế là, việc vận dụng thực tế phương pháp phân tâm học còn phải chờ đợi một sự thực hiện và chúng ta chỉ có thể nói được rằng nó phải thể hiện được trong việc làm và trong thực tiễn những giá trị lý luận to tát được chứa đựng trong bản thân lý thuyết ấy. Những giá trị này nhìn chung được quy vào một điều: sự lôi cuốn của cái vô thức, việc mở rộng phạm vi nghiên cứu, việc chỉ ra trong nghệ thuật cái vô thức trở nên có tính chất xã hội như thế nào.

Chúng ta còn phải đề cập tới những mặt tích cực của phân tâm học trong những cố gắng nhằm tìm ra hệ thống các quan điểm được đưa vào cơ sở của tâm lý học nghệ thuật. Song việc vận dụng thực tế chỉ có thể đưa lại một lợi ích thiết thực nào đó trong trường hợp nó khước từ được một số lỗi lầm cơ bản của bản thân lý thuyết, và cùng với vô thức nó sẽ còn phải tính tới cả ý thức trên tư cách như một nhân tố tích cực độc lập chứ không phải như một nhân tố thuần túy tự động, đồng thời nó phải biết giải thích tác động của hình thức nghệ thuật, không xem hình thức này chỉ như một cái hiên trước mà như một cơ chế hết sức quan trọng của nghệ thuật, và cuối cùng, sau khi từ bỏ chủ nghĩa thuần nhục dục và tính chất trẻ con nó có thể đưa vào phạm vi nghiên cứu của mình toàn bộ đời sống con người, chứ không chỉ các xung đột sơ lược ban đầu của đời sống đó.

Và điểm cuối cùng: nếu nó có thể đưa lại một cách lý giải tâm lý xã hội đúng đắn cho cả tượng trưng nghệ thuật lẫn sự phát triển lịch sử của nghệ thuật, và hiểu ra được rằng nghệ thuật không bao giờ lại có thể được giải thích tới cùng bằng một phạm vi ít ỏi của đời sống cá nhân, mà nhất thiết đòi hỏi một sự giải thích bằng phạm vi rộng lớn của xã hội.

Nghệ thuật với tư cách như một cái vô thức chẳng qua chỉ là vấn đề mà thôi; còn nghệ thuật với tư cách như một giải quyết xã hội về cái vô thức - đây mới là giải đáp có thể có hơn cả đối với vấn đề đó.

PHÂN TÍCH PHẢN ỨNG THẨM MỸ

CHƯƠNG V

PHÂN TÍCH NGỤ NGÔN

*Ngụ ngôn, truyện, bi kịch. Lý thuyết của Lexxinh và Pôtepnhia về ngụ ngôn.
Ngụ ngôn văn và ngụ ngôn thơ. Các yếu tố gây dựng ngụ ngôn: ẩn dụ, dùng các
con vật, luân lý, kể, phong cách thơ ca và các thủ pháp.*

CHƯƠNG VI

“THUỐC ĐỘC TÌNH VI” TỔNG HỢP⁴

Hạt nhân của thơ trữ tình, thơ sử thi và kịch trong ngụ ngôn. Thơ ngụ ngôn của Krulppn. Tổng hợp của ngụ ngôn. Mâu thuẫn gây xúc động – cơ sở tâm lý của ngụ ngôn. Thảm họa của ngụ ngôn.

CHƯƠNG VII

HƠI THỜ NHỆ

“Cơ thể học” và “Sinh lý học” của truyện. Phân bố và bố cục. Đánh giá đặc điểm tài liệu. Ý nghĩa chức năng của bố cục. Các thủ pháp hỗ trợ. Mâu thuẫn gây xúc động và việc hình thức tiêu diệt nội dung.

Từ thơ ngụ ngôn ta hãy chuyển luôn sang việc phân tích truyện. Trong cái cơ thể nghệ thuật phức tạp và cao hơn rất nhiều này chúng ta sẽ bắt gặp bố cục tài liệu theo ý nghĩa đầy đủ của từ này, và chúng ta sẽ nằm trong những điều kiện thuận lợi hơn rất nhiều đối với việc phân tích, so với khi bàn về thơ ngụ ngôn.

Các yếu tố cơ bản hợp thành kết cấu của bất kỳ một truyện mới nào, đều có thể coi là đã được rõ ràng mức cần thiết nhất nhờ các công trình nghiên cứu ngữ thái học đã được tiến hành trong lý luận văn học mấy chục năm gần đây ở châu Âu cũng như ở Nga. Hai khái niệm cơ bản ta thường bắt gặp khi phân tích cấu trúc một truyện nào đó, và có thể chỉ ra một cách thuận tiện hơn cả, như vẫn thường được làm, là tài liệu và hình thức của truyện ấy. Thuật ngữ tài liệu, như chúng ta đã nói, cần được hiểu là tất cả những gì mà nhà thơ đã lấy được như là những thứ có sẵn – các quan hệ sinh hoạt, các lịch sử, các trường hợp, hoàn cảnh sinh sống, các tính cách, tức là tất cả những gì đã từng tồn tại trước khi có truyện và vẫn có thể tồn tại ở ngoài và không phụ thuộc vào truyện đó, nếu những cái đó được kể lại bằng lời một cách rõ ràng và mạch lạc. Việc phân bố những tài liệu này theo các quy luật kết cấu nghệ thuật cần phải được gọi theo nghĩa chính xác của từ này là hình thức của tác phẩm ấy.

Chúng tôi đã nói rõ rằng không được hiểu các từ này chỉ như một hình thức bên ngoài, hình thức âm thanh, hình thức thị giác hay một thứ hình thức cảm tính nào khác, thứ hình thức được mở ra trước cảm thụ của chúng ta. Theo cách hiểu này hình thức rất ít giống với cái vỏ bên ngoài mà dường

như là một lớp da để gói ghém một cái quả. Ngược lại, ở đây hình thức được mở ra như một nguyên tố tích cực của việc cải biến và khắc phục các tài liệu với những đặc tính cơ bản và tri trệ nhất của chúng. Vận dụng vào truyện ngắn hay truyện hình thức và tài liệu thường được lấy từ lĩnh vực của những quan hệ nào đó giữa con người với con người, những sự kiện hay sự cố, và ở đây chúng ta tách ra bản thân cái sự việc sẽ làm nền tảng cho một truyện ngắn nào đó, – như vậy chúng ta có được tài liệu của truyện ngắn ấy. Nếu chúng ta nói tới việc tài liệu này sẽ được đưa tới người đọc theo một trật tự như thế nào, theo một cách phân bố các phần như thế nào, và sự việc đó sẽ được kể lại *như thế nào*, – thì đây là ta đang nói tới hình thức của nó. Cần nói thêm rằng cho đến nay trong các tài liệu chuyên môn hãy còn chưa có sự nhất trí về một cách dùng thuật ngữ thống nhất cho vấn đề này: chẳng hạn, một số người, như Sklôpxki và Tômasepxki, đã gọi tình tiết là tài liệu của truyện ngắn và nền tảng của nó là các sự kiện sinh hoạt, còn việc gây tạo hình thức của truyện ngắn này thì họ gọi là cốt truyện. Một số tác giả khác, ví như Pêtrôpxki, lại dùng các thuật ngữ này theo nghĩa ngược lại, họ hiểu cốt truyện là cái sự kiện làm nguyên có cho truyện ngắn, còn tình tiết thì được hiểu là việc chế biến có nghệ thuật sự kiện đó. “Tôi thiên về phía dùng từ cốt truyện – theo nghĩa là chất liệu của tác phẩm nghệ thuật. Cốt truyện dường như là cái hệ thống các sự kiện, các hành động (hay một sự kiện duy nhất, một sự kiện đơn giản hay phức tạp trong thành phần của nó) hiện lên trước nhà thơ trong một dạng hãy còn chưa phải là kết quả công việc sáng tạo văn học của bản thân anh ta. Tôi đồng ý gọi bằng thuật ngữ “tình tiết” cái cốt truyện đã được cải biến theo kiểu của văn học” (84, trang 197).

Dù hiểu các từ này như thế này hay như thế khác, vô luận trong trường hợp nào đều nhất thiết phải phân định rõ ràng hai khái niệm này, đó là điều được mọi người nhất trí. Dưới đây chúng tôi sẽ ủng hộ cách dùng thuật ngữ của các nhà hình thức chủ nghĩa cho rằng tình tiết chính là tài liệu làm cơ sở

cho tác phẩm; đây cũng là cách hiểu theo truyền thống văn học. Mỗi tương quan giữa tài liệu và hình thức trong truyện ngắn tất nhiên là mối tương quan giữa tình tiết và cốt truyện. Nếu chúng ta muốn biết sự sáng tạo của nhà văn được bộc lộ trong việc xây dựng truyện ngắn đã diễn ra theo chiều hướng nào, chúng ta phải nghiên cứu xem, bằng những thủ pháp nào và với những nhiệm vụ gì mà một tình tiết cụ thể nào đó trong truyện ngắn đã được nhà văn cải biến và gây dựng thành một cốt truyện văn học cụ thể nhất định. Do đó chúng ta có quyền xếp ngang bằng tình tiết với bất kỳ một tài liệu xây dựng nào trong nghệ thuật. Đối với truyện ngắn tình tiết cũng chẳng khác nào các từ đối với thơ, các gam đối với nhạc, các màu đối với họa sĩ, các đường nét đối với nhà đồ họa, v.v... Đối với truyện ngắn cốt truyện cũng chẳng khác nào câu thơ đối với thơ ca, giai điệu đối với âm nhạc, bức tranh đối với hội họa, bức vẽ đối với đồ họa. Nói khác đi, ở đây mỗi lần đề cập tới mối tương quan giữa các bộ phận riêng lẻ của tài liệu, chúng ta đều có quyền nói rằng cốt truyện có quan hệ với tình tiết trong truyện ngắn, cũng như câu thơ có quan hệ với các từ hợp thành nó như giai điệu có quan hệ với các âm hợp thành nó, như hình thức đối với tài liệu vậy.

Cần nói rằng một quan niệm như vậy đã được phát triển một cách hết sức khó khăn, bởi lẽ nhờ cái quy luật lý thú của nghệ thuật là nhà thơ thường cố gắng để có một sự chế biến hình thức các tài liệu trong một dạng kín đáo đối với người đọc, nên trong suốt một thời gian rất dài công việc nghiên cứu đã chẳng thể phân biệt được hai mặt đó của truyện ngắn và thường bị nhầm lẫn mỗi khi người ta cố gắng xác định các quy luật này hay quy luật khác của việc xây dựng và cảm thụ truyện ngắn. Tuy vậy đã từ lâu các nhà thơ biết rằng việc phân bố các sự kiện trong một truyện ngắn, cái cách đề nhà thơ giới thiệu các tình tiết của mình với người đọc, việc bố cục tác phẩm là một công việc hết sức quan trọng đối với nghệ thuật ngôn từ. Việc bố cục này bao giờ cũng là đối tượng của một sự quan tâm tột độ – có ý thức hay vô ý

thức – từ phía các nhà thơ hay các nhà viết tiểu thuyết, song chỉ trong một truyện được khai triển rõ ràng từ một câu chuyện, công việc bố cục đó mới có được một sự phát triển thuần túy của nó. Chúng ta có thể nhìn vào truyện như một dạng thuần túy của loại tác phẩm có cốt truyện mà đối tượng chủ yếu của nó là sự cải biến hình thức các tình tiết và nhào nặn chúng thành cốt truyện văn học. Văn học đã xây dựng nên hàng loạt các hình thức rất phức tạp và khéo léo để kết cấu và cải biến tình tiết, và một số nhà văn đã ý thức rõ được vai trò và ý nghĩa của mỗi thủ pháp như vậy. Điều này đã đạt tới một ý thức cao nhất ở Xternơ, như Sklôpxki đã chỉ ra. Xternơ đã hoàn toàn phơi trần các thủ pháp xây dựng cốt truyện và ở cuối cuốn tiểu thuyết của mình đã đưa ra năm biểu đồ về sự diễn biến của tình tiết trong cuốn tiểu thuyết “Trixtam Sendi”, Xternơ nói: “Giờ đây tôi bắt đầu tiến hành công việc một cách hoàn toàn thực tâm, và tôi không nghi ngờ rằng... tôi sẽ tiếp tục được câu chuyện của Tôbin, cũng như câu chuyện của chính mình một cách khá thẳng băng.

Đây là bốn tuyến mà dựa theo đó tôi sẽ dần dần nhích lên từng bước trong các tập một, hai, ba và bốn (Xem hình vẽ 1-4, trang 146). Còn trong tập năm tôi đã tỏ ra có một thái độ hoàn toàn xứng đáng; tôi miêu tả một tuyến chính xác như thế này (xem hình vẽ số 5 cũng trang trên).

Từ tuyến này thấy rõ được rằng ngoài cái đường cong A là nơi tôi quay về Navara, và đường cong răng của B tương ứng với thời gian nghỉ ngơi ngắn ngủi của tôi trong đám bạn bè của mađam Bône, tôi đi không cho phép mình đi chệch mấy may cho tới tận lúc những con quỷ Giôn đơ-la-Caxxa lôi kéo tôi vào cái vòng Đ; vì những gì có liên quan tới (((, thì đấy chẳng qua chỉ là những vòng đơn – những cái rẽ ngoặt thường tình vào chỗ này hay chỗ nọ, những chuyện thường xảy ra ngay trong sinh hoạt của những nhân vật quốc gia quan trọng nhất; nếu so sánh với các hành vi của những người khác – hay với ngay những lỗi lầm của bản thân tôi được đánh dấu bởi các ký hiệu

A, B, D – thì chúng sẽ thật là chẳng đáng kể” (133, trang 38 – 39). Như vậy, bản thân tác giả đã mô phỏng theo kiểu lược đồ diễn biến của cốt truyện bằng một đường cong. Nếu lấy một sự kiện sinh hoạt trong trình tự thời gian của nó, chúng ta có thể đánh dấu một cách ước lệ sự triển khai của nó bằng một đường thẳng mà ở đây các khoảnh khắc nối tiếp sẽ được lần lượt thay thế nhau. Cũng đúng như vậy ta có thể lấy một đường thẳng để trật tự các âm thanh hợp thành một gam, sự phân bố các từ trong cú pháp thông thường, v.v... Nói khác đi, tài liệu, với những đặc tính triển khai tự nhiên của nó, có thể được đánh dấu ước lệ bằng một đường thẳng. Ngược lại, sự phân bố có nghệ thuật các từ để làm cho chúng trở thành một câu thơ, và thay đổi trật tự thông thường của chúng trong cú pháp; việc phân bố có nghệ thuật các âm thanh làm cho chúng từ một loại âm thanh đơn giản trở thành một giai điệu âm nhạc và thay đổi cái trật tự vốn có của chúng; sự phân bố có nghệ thuật các sự kiện làm cho chúng biến thành một cốt truyện nghệ thuật, và thoát ra khỏi trình tự thời gian thông thường, – tất cả những cái đó chúng ta có thể đánh dấu một cách ước lệ bằng một đường cong chạy quanh đường thẳng của chúng ta, và cái đường cong này, đường cong của câu thơ, của giai điệu hay cốt truyện sẽ chính là đường cong của hình thức nghệ thuật. Các đường cong mà Xternor dùng để mô phỏng các tập riêng lẻ của cuốn tiểu thuyết của ông đã làm sáng tỏ tư tưởng này ở mức tốt nhất. Ở đây, đương nhiên, có nảy sinh một câu hỏi độc nhất mà nhất thiết phải giảng giải từ đầu. Câu hỏi này sẽ hoàn toàn rõ ràng khi ta nói tới một hình thức nghệ thuật quen thuộc và rõ ràng, vì như giai điệu hay câu thơ, song nó lại tỏ ra rất rối rắm khi ta bắt đầu nói tới truyện. Câu hỏi này có thể được diễn đạt như sau: vì sao khi không vừa lòng với cái trình tự thời gian thông thường của các sự kiện, người nghệ sĩ lại đi chệch ra khỏi sự triển khai thẳng băng của truyện và có thiên hướng miêu tả một đường cong khi muốn nhích lên từ điểm này tới điểm kia bằng con đường ngắn nhất giữa chúng. Điều này dễ bị coi là một truyện kỳ quặc hay đồng đánh chẳng có căn cứ và ý nghĩa gì ở nhà văn.

Và trên thực tế, nếu ta lưu ý tới cách hiểu truyền thống về bố cục cốt truyện thì chúng ta sẽ thấy rằng những đường cong cốt truyện ấy luôn luôn gây ra một sự không hiểu hay một cách giải thích sai lầm ở các nhà phê bình. Ví dụ trong văn học Nga từ lâu đã có ý kiến cho rằng “Epgênhi Ônhêghin” là một tác phẩm sử thi được viết với hàng loạt những đoạn ngoại đề trữ tình, và những đoạn này đã được hiểu như là việc tác giả đi chệch ra khỏi đề tài câu chuyện của mình, và đúng là trữ tình, tức là với tư cách như những đoạn trữ tình nhất được giắt thêm vào cái toàn thể sử thi, song lại không gắn bó hữu cơ với tám nền sử thi ấy, mà lại tồn tại một cách độc lập và đóng vai trò của một sự ngắt đoạn sử thi, vai trò ăngtorắc trữ tình giữa hai hồi của truyện. Thật chẳng còn gì sai lầm hơn một cách hiểu như vậy: nó gác hẳn về một bên cái vai trò thuần túy sử thi của “các đoạn ngoại đề” như vậy, và nếu nhìn kỹ vào sự tiết kiệm của toàn bộ tiểu thuyết nói chung, sẽ dễ dàng thấy ra rằng chính các đoạn ngoại đề ấy lại là những thủ pháp hết sức quan trọng để triển khai và biểu lộ cốt truyện; xem chúng là những đoạn ngoại đề quả là điều mù quáng, chẳng khác nào lại đi xem là ngoại đề những đoạn trầm bổng trong một giai điệu âm nhạc tất nhiên những đoạn này đã đi vượt ra ngoài cái dòng bình thường của gam, nhưng đối với giai điệu thì những đoạn ấy lại là tất cả. Cũng đúng như cái được gọi là những đoạn ngoại đề trong “Epgênhi Ônhêghin”, tất nhiên, đã hợp thành chính cái thực chất và cái thủ pháp phong cách cơ bản để xây dựng toàn bộ cuốn tiểu thuyết, đây là giai điệu cốt truyện của nó. Sklôpxki viết: “Một họa sĩ dí dỏm (Vladimira Miklasepxki) đề nghị minh họa chủ yếu các đoạn ngoại đề trong cuốn tiểu thuyết này (ví dụ, “các đôi chân”) – xét từ góc độ bố cục điều này là đúng” (133, trang 39). Dựa vào ví dụ sẽ dễ nói rõ hơn một đường cong như vậy của cốt truyện có ý nghĩa như thế nào. Chúng ta đã biết rằng cơ sở của một giai điệu là mối tương quan năng động của các âm thanh hợp thành nó. Cũng đúng như câu thơ không đơn giản là tổng số các âm hợp thành nó mà là cái trình tự năng động của các âm, cái tương quan nhất định của chúng. Cũng

đúng như hai âm hợp lại với nhau hay hai từ được đặt từ này nối tiếp từ kia sẽ tạo thành một mối quan hệ nhất định hoàn toàn bị quy định bởi trật tự trước sau của các yếu tố, hai sự kiện hay hai hành động khi kết hợp lại với nhau sẽ tạo ra một tương quan năng động mới hoàn toàn bị quy định bởi trật tự và cách phân bố các sự kiện ấy. Ví dụ các âm a, b, c, hay các từ a, b, c, hay các sự kiện a, b, c, sẽ hoàn toàn thay đổi ý nghĩa và tính chất tình cảm của nó, nếu như ta sắp xếp lại chúng theo một trật tự giả dụ như sau: b, c, a; b, a, c. Hãy thử hình dung rằng ở đây đang nói tới một mối đe dọa nguy hiểm và tiếp đó là việc thực hiện mối đe dọa đó – một vụ giết người, chẳng hạn; nếu ta giới thiệu trước với người đọc rằng nhân vật đang đứng trước một mối đe dọa nguy hiểm, và chúng ta cứ để cho bạn đọc không biết nổi là mối đe dọa đó có xảy ra hay không, rồi mãi sau sự căng thẳng ấy ta mới kể đến bản thân vụ giết người. Song tình hình sẽ khác hẳn nếu chúng ta bắt đầu câu chuyện bằng việc tả lại một thầy người trần truồng, rồi chỉ sau đó, theo một trật tự thời gian ngược lại, chúng ta mới kể về vụ giết người và về mối đe dọa. Do đó, bản thân việc phân bố các sự kiện trong truyện, bản thân việc kết hợp các câu, các biểu tượng, các hình ảnh, các hành động, các hành vi, các nhận xét đều phải phục tùng chính những quy luật của sự gắn kết nghệ thuật mà sự gắn kết các âm thanh giai điệu hay các từ thành câu thơ vẫn thường phải phục tùng. Còn nhất thiết phải nói tới một nhận xét phụ trợ về mặt phương pháp trước khi ta chuyển sang việc phân tích truyện. Điều hết sức bổ ích là phân biệt, như một số tác giả thường làm, cái sơ đồ tĩnh tại của cấu trúc truyện, dường như là cơ thể học của nó, với cái sơ đồ năng động của bố cục truyện, dường như là sinh lý học của nó. Chúng tôi đã nói rõ rằng bất kỳ một truyện nào cũng đều có cấu trúc riêng của nó, cấu trúc này khác biệt với cấu trúc của cái tài liệu nằm trong cơ sở của truyện. Nhưng hoàn toàn rõ ràng rằng mỗi thủ pháp gây dựng tài liệu đều có dụng ý hay hướng đích; nó được đưa vào với một mục đích nào đó, nó phù hợp với một chức năng nào đó mà nó phải thực hiện trong truyện. Và đây việc nghiên cứu mục đích học

của thủ pháp, tức là chức năng của mỗi yếu tố phong cách của nhiều hướng hợp lý, của giá trị mục đích học ở mỗi yếu tố hợp thành, sẽ giải thích cho chúng ta cuộc sống sinh động của truyện và biến cái cấu trúc chết của nó thành một cơ thể sống.

Để tiến hành nghiên cứu chúng ta hãy dừng lại với truyện ngắn: “Hơi thở nhẹ” của Bunin, toàn văn truyện này được in đầy đủ trong phần phụ chương của cuốn sách này.

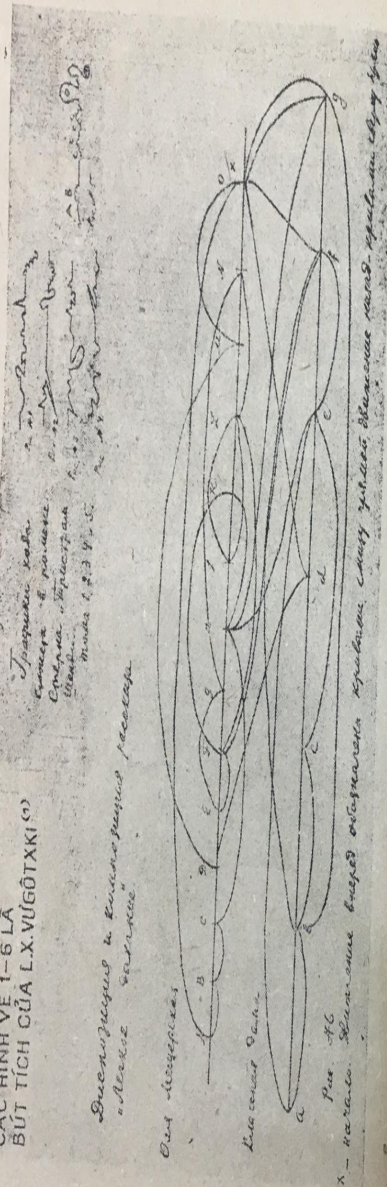
Truyện ngắn này thuận tiện cho việc phân tích vì những lý do sau đây: Trước hết có thể nhìn nhận nó như một cái mẫu điển hình cho cả truyện cổ điển lẫn truyện hiện đại. Ở đây mỗi đặc điểm phong cách cơ bản vốn có ở loại thể này đều biểu lộ hết sức rõ ràng. Bằng vào phân chất nghệ thuật của nó, truyện ngắn này chắc hẳn thuộc số hay nhất trong tất cả những gì đã được xây dựng bởi loại nghệ thuật truyện kể, và không phải bỗng nhiên mà những ai đã từng viết về nó đều nhất trí thừa nhận nó là mẫu mực của truyện ngắn nghệ thuật. Chót cùng, ưu điểm cuối cùng là ở chỗ nó hãy còn chưa bị sa vào cái bệnh hợp lý hóa xã hội quá đáng, tức là cái thói lý giải quen thuộc và sáo mòn mà ta cần phải đấu tranh, cũng như phải đấu tranh với những thành kiến và định kiến có trong hầu hết các công trình nghiên cứu về những văn bản quen thuộc, khi ta đề cập tới những tác phẩm được mọi người đều biết, ví như các bài thơ ngụ ngôn của Krulốp và cả bi kịch của Sêchxpia. Chúng tôi coi là hết sức quan trọng việc đưa vào phạm vi nghiên cứu của mình cả những tác phẩm nghệ thuật và ấn tượng về chúng không hề là những phán đoán mang tính chất thành kiến từ trước; chúng tôi muốn tìm ra một thư kích thích văn học mà, có thể nói là, có một tính chất hoàn toàn mới mẻ, còn chưa kịp trở thành thói quen và dấy lên ở ta một phản ứng thẩm mỹ vốn có sẵn một cách hoàn toàn tự động kiểu như chúng ta đang hướng vào một bài thơ ngụ ngôn hay một vở bi kịch mà là đã được biết từ hồi còn bé.

Ta hãy đi thẳng vào bản thân truyện ngắn.

Việc phân tích truyện ngắn này, tất nhiên, cần bắt đầu từ việc làm rõ cái đường cong giai điệu mà đã được thực hiện trong các từ của văn bản. Để làm điều này thì đơn giản hơn cả là hãy đem đối sánh các sự kiện hiện thực được lấy làm nền tảng cho truyện ngắn này (hay chí ít, những sự kiện có thể có hay đã có nguyên mẫu của chúng trong hiện thực), tức như tài liệu của truyện ngắn, với cái hình thức nghệ thuật đã được đưa lại cho tài liệu ấy. Người nghiên cứu thơ đã làm như vậy khi anh ta muốn làm sáng tỏ các quy luật nhịp điệu đã được thể hiện như thế nào trong việc xây dựng một loạt từ. Chúng tôi cũng sẽ cố gắng làm như vậy đối với truyện ngắn của chúng ta. Chúng ta hãy tách cái sự việc thực tế làm nền tảng cho nó; sự việc này đã diễn ra đại thể như sau: truyện ngắn kể rằng cô Ôlya Mêserxcaia, một cô gái tỉnh nhỏ, một học sinh trường tiểu học, đã sống qua một cuộc đời hầu như chẳng có gì khác với cuộc sống bình thường của những cô bé xinh đẹp, giàu có và sung sướng, cho đến tận khi cuộc sống đã xô đẩy cô vấp phải một số sự cố không bình thường. Quan hệ yêu đương của cô với Maluytin, một địa chủ già và là bạn của bố cô, quan hệ của cô với một sĩ quan cô-zắc mà cô đã lôi kéo được và có hứa sẽ lấy anh ta, - tất cả những cái đó đã làm cho cô đi trật ra khỏi đường ray cuộc đời và dẫn tới chỗ là viên sĩ quan cô-zắc, người đã yêu cô và bị lừa dối, đã bắn chết cô ở nhà ga giữa một đám đông hành khách vừa mới xuống tàu. Bà giáo phụ trách lớp của Ôlya Mêserxcaia, - truyện kể tiếp, - thường hay ra thăm mộ Ôlya, và đã chọn cô làm đối tượng cho niềm mến phục và ước mơ đầy say mê của mình. Đây là tất cả những gì được gọi là nội dung truyện ngắn. Ta hãy thử chỉ ra mọi sự kiện được nói tới trong truyện ngắn này theo cái trật tự thời gian mà chúng thực tế đã diễn ra hay có thể diễn ra trong cuộc sống. Để làm việc đó, tất nhiên cần chia mọi sự kiện và thanh hai nhóm, bởi lẽ một nhóm có liên quan tới cuộc đời của Ôlya Mêserxcaia, còn một nhóm gắn với lại lịch cuộc đời của bà giáo phụ trách lớp (xem sơ đồ phân bố dưới đây). Những gì ta có được trong sự phân bố theo thời gian các cảnh hợp thành truyện ngắn, nếu đánh dấu chúng lần lượt bằng các chữ của bảng chữ cái la-tinh, được mọi người gọi là sự phân bố của một truyện ngắn trong lý luận văn học, tức là sự sắp xếp tự nhiên các sự kiện mà chúng ta có thể quy ước bằng một đường thẳng trên biểu đồ. Nếu chúng ta theo dõi xem các sự kiện ấy được trình bày trong truyện ngắn theo một trật tự như thế nào, thì thay vì cho sự phân bố nói trên là đã có bố cục của truyện ngắn vì giờ đây ta hãy ghi nhận rằng nếu trên sơ đồ phân bố các sự kiện diễn ra theo trật tự bảng chữ cái, tức là theo trật tự của trình tự thời gian thì lúc này cái trình tự thời gian ấy đã hoàn toàn bị phá vỡ. Các chữ cái

đường như chẳng còn có một trật tự thấy được nào và được rải rác theo một kiểu khác, và tất nhiên điều đó nói lên rằng chính cái kiểu khác này chỉ ra cách sắp xếp những sự kiện mà chúng ta đã quy ước bằng những chữ cái đó. Nếu chúng ta chỉ ra sự phân bố truyện ngắn bằng hai đường đối lập và chúng ta xếp xen kẽ lần lượt nhau các yếu tố về bà giáo chủ nhiệm lớp trên đường thẳng kia, chúng ta sẽ có hai đường thẳng tượng trưng cho sự phân bố của truyện ngắn này.

CÁC HÌNH VẼ 1-6 LÀ
BÚT TÍCH CỦA LX.VUGÖTXKI (*)



SƠ ĐỒ PHÂN BỐ

I-ÔLYA MÊSERXCAIA

- | | |
|-------------------------------|----------------------------------|
| A - Thời thơ ấu | H - Mùa đông cuối cùng |
| B - Tuổi trẻ | I - Cảnh gặp viên sĩ quan |
| C - Cảnh gặp Sensin | K - Câu chuyện với bà phụ trách. |
| D - Câu chuyện về hơi thở nhẹ | L - Cảnh giết người |
| E - Cảnh Maloytin đến | M - Cảnh đám ma |
| F - Quan hệ với Maloytin | N - Cuộc thăm vấn |
| G - Ghi nhật ký | O - Ngôi mộ. |

II-BÀ GIÁO PHỤ TRÁCH LỚP

- | | |
|--------------------------------|--|
| a - Bà giáo phụ trách lớp | e - Ước mơ về Ôly Mêsêr-x-caia. |
| b - Ước mơ về người anh trai | f - Những cuộc đi dạo ra phố nữ lao động tình thần nghĩa địa |
| c - Ước mơ về một người | g - Bên mộ |
| d - Câu chuyện về hơi thở nhẹ. | |

(1) Nghĩa các chữ Nga trong biểu đồ trang: 146

Biểu đồ diễn tiến cốt truyện trong tiểu thuyết
«Trixtam Sendi» của Xtern. Các tập 1, 2, 3, 4 và 5

Hình vẽ số 1

Hình vẽ số 2

Hình vẽ số 3

Hình vẽ số 4

Hình vẽ số 5

Phân bố và bố cục truyện ngắn «Hơi thở nhẹ».

Hình vẽ số 6

Ôly Mêsêr-x-caia

Bà giáo phụ trách

* Mở đầu. Vận động tiến về phía trước được chỉ bằng những đường cong ở dưới đường thẳng, còn vận động về phía sau được chỉ bằng những đường cong ở trên đường thẳng.

Giờ đây chúng ta hãy đánh dấu theo kiểu sơ đồ những gì tác giả đã làm với khối tài liệu ấy để đưa lại cho nó một hình thức nghệ thuật, tức là chúng ta hãy tự hỏi mình xem giờ đây trên hình vẽ của chúng ta bố cục của truyện ngắn sẽ được biểu thị như thế nào? Để làm việc đó, trong trật tự của sơ đồ bố cục ta hãy nối các điểm riêng lẻ của hai đường thẳng trên theo cái trình tự mà các sự kiện đã được trình bày trong truyện ngắn. Tất cả những cái đó đều được vẽ trên các biểu đồ (xem trang 153). Ở đây chúng ta hãy quy ước đường cong ở phía dưới là bất kỳ một bước chuyển nào dẫn tới sự kiện sớm hơn thời gian tự nhiên, tức là bất kỳ một sự quay trở lại nào của tác giả, còn đường cong ở phía trên là để chỉ bất kỳ một bước chuyển nào dẫn tới sự kiện tiếp theo sau và xa hơn về mặt thời gian tự nhiên, tức là bất kỳ một bước nhảy nào của truyện về phía trước. Như vậy chúng ta có hai biểu đồ: cái đường cong loằng ngoằng trên hình vẽ, mới nhìn trông rất phức tạp và rối rắm ấy biểu thị cái gì? Tất nhiên nó chỉ biểu thị một điều: các sự kiện trong truyện ngắn được phát triển không theo đường thẳng như thường diễn ra trong trường hợp thông thường của cuộc sống, mà được triển khai qua những bước nhảy vọt. Truyện ngắn lúc nhảy lui lúc nhảy tới để kết hợp và đối chiếu những điểm rất xa cách nhau, nhiều khi chuyển từ điểm này sang điểm kia một cách hoàn toàn đột ngột. Nói khác đi, những đường cong của chúng ta biểu thị được việc phân tích tình tiết và cốt truyện của truyện ngắn này, và nếu dựa theo sơ đồ bố cục để tìm ra cái trật tự nối tiếp của các yếu tố riêng lẻ, thì chúng ta sẽ hiểu đường cong của chúng ta từ đầu chí cuối như là một biểu thị ước lệ về sự vận động của truyện ngắn. Đây cũng chính là cái giai điệu ở truyện của chúng ta. Ví dụ nhẽ ra phải kể cái nội dung được dẫn ra trên kia theo trình tự thời gian – Ôlya Mêserxcaia đã là một cô học sinh như thế nào, cô ta lớn lên ra sao, cô ta trở thành người đẹp như thế nào, sự suy sụp của cô ta diễn ra như thế nào, quan hệ của cô với viên sĩ quan được mở đầu và diễn ra như thế nào, việc giết cô đã chín muồi dần dần và đột nhiên nở ra như thế nào, người ta đã mai táng cô ra sao, ngôi mộ của cô như

thể nào, v.v...- nhẽ ra là như vậy song tác giả lại bắt đầu bằng việc miêu tả ngôi mộ của cô, tiếp đó chuyển sang thời thơ ấu của cô, rồi đột ngột nói tới mùa đông cuối cùng của cô, tiếp đó tác giả thông báo cho chúng ta về sự suy sụp của cô từ mùa hè năm ngoái, vào lúc cô đang nói chuyện với bà giáo phụ trách, tiếp đó chúng được biết về vụ giết cô, và gần như ở cuối truyện chúng ta mới biết đến một cái cảnh tượng đầu như không đáng kể trong thời học sinh của cô, thuộc quá khứ xa xôi. Đây đường cong của chúng ta biểu thị những đoạn đi chệch như thế. Vậy là các biểu đồ của chúng ta biểu thị cái mà ở trên kia chúng ta đã gọi là cấu trúc tĩnh lại hay là cơ thể học (giải phẫu học) của truyện ngắn. Việc còn lại là chuyển sang phát hiện cái bố cục năng động hay là sinh lý học của truyện ngắn, tức là chúng ta cũng hỏi mình xem vì sao tác giả lại xây dựng khối tài liệu đó theo cái kiểu như vậy, tại sao, với mục đích bí mật nào mà ông lại bắt đầu truyện từ điểm chót và ở cuối truyện tưởng như lại nói về điểm mở đầu, tất cả những sự kiện ấy bị đảo đi như vậy ở tác giả là để làm gì.

Chúng ta phải xác định chức năng của việc đảo lộn ấy, nói khác đi chúng ta phải tìm ra mục đích, ý nghĩa và chiều hướng của cái đường cong mà tưởng đầu như là rối rắm và vô nghĩa, cái đường cong tượng trưng cho bố cục của truyện ngắn. Để làm được việc này, chúng ta nhất thiết phải tiến hành một bước nhảy vọt từ phân tích tới tổng hợp và cố gắng đoán định cái sinh lý học của truyện xuất phát từ ý nghĩa và cuộc sống của toàn bộ cơ thể truyện.

Nội dung của truyện ngắn hay tài liệu tự bản thân nó là cái gì vậy? Cái hệ thống các hành động và sự kiện được làm nổi bật lên như là một tình tiết rõ ràng của truyện ngắn này, nói với chúng ta điều gì? Thật khó mà có thể xác định rõ hơn và đơn giản hơn cái tính chất của tất cả những điều đó bằng mấy chữ ở “một sự vẫn đục thường tình”.

Trong bản thân tình tiết của truyện ngắn này không hề có một tia sáng nào, và nếu lấy các sự kiện ấy trong ý nghĩa cuộc sống thường tình hàng

ngày, thì trước mắt chúng ta chẳng qua chỉ là một cuộc sống chẳng có gì đáng kể, thiếu não và vô nghĩa của một cô học sinh ở tỉnh nhỏ, một cuộc sống mà rõ ràng được mọc lên trên những cội rễ mục nát, và xét theo quan điểm của sự đánh giá cuộc đời, thì cuộc sống đó đưa lại một màu sắc vắn đục và đây là một cuộc sống hoàn toàn vô ích. Có thể cuộc sống đó, cái chuyện vắn đục thường tình đó ít nhiều được lý tưởng hóa, được tô vẽ trong truyện ngắn, có thể những mặt đen tối của nó được làm mờ đi, có thể nó đã được biến thành “viên ngọc sáng tạo”, và có thể, tác giả chẳng qua là đã miêu tả nó dưới một ánh sáng màu hồng như người ta thường nói chẳng? Có thể bản thân tác giả đã lớn lên trong chính cuộc sống ấy, đã tìm thấy một sự hấp dẫn và vẻ đẹp đặc biệt ở các sự kiện đó, và có thể, sự đánh giá của chúng ta chẳng qua là bất đồng với sự đánh giá mà tác giả đã tiến hành đối với các sự kiện và các nhân vật của mình.

Chúng ta phải nói thẳng ra rằng trong tất cả những gợi ý nêu trên không một gợi ý nào lại được minh chứng khi nghiên cứu truyện ngắn. Ngược lại, tác giả không những không cố gắng che đậy sự vắn đục ấy của cuộc đời – ở ông đâu đâu nó cũng được bóc trần, ông miêu tả nó rõ ràng tới mức tưởng như có thể sờ mó được, chạm vào được, cảm thấy được, chứng kiến bằng mắt được, và bắt chúng ta nhìn thẳng vào những chỗ lở loét của cuộc sống đó. Trống rỗng, vô nghĩa, thảm hại - đó là những điều được tác giả nhấn mạnh về cuộc sống đó, điều này thật dễ dàng thấy rõ. Chẳng hạn tác giả đã viết về nữ nhân vật của mình: “... cái niềm vinh quang mang tính chất học sinh tiểu học của cô thế là đã được củng cố, và đã có những chuyện xì xào rằng cô lãng nhăng, rằng cô không thể sống thiếu các chàng trai theo đuổi, rằng anh học trò Sensin phải lòng cô say đắm, rằng hình như cô cũng yêu anh ta song rất hay đổi thay trong quan hệ với anh ta, rằng anh ta đã toan tự tử...”. Hay tác giả đã nói về quan hệ của cô với viên sĩ quan bằng những lời lẽ thật là thô bạo và quyết liệt, lột trần sự thật cuộc sống: “... Mêserxcaia đã cám dỗ anh ta, đã có quan hệ với anh ta, đã thề là sẽ trở thành vợ anh ta, ấy

thế mà ở nhà ga, vào cái ngày cô bị bắn, khi tiễn anh la di Nô-vôcherxơ, cô ta lại đột nhiên bảo rằng cô la chưa bao giờ lại nghĩ là cô yêu anh ta và mọi thứ chuyện về hôn nhân chính là một sự sỉ vả của cô đối với anh ta...”. Và đây nữa, một sự thật được phơi bày quả là không một chút thương xót trong trang nhật ký phác họa cảnh gần gũi với Maluytin: “Ông ta đã năm mươi sáu tuổi, nhưng hãy còn rất đẹp trai và bao giờ cũng ăn vận rất diện, - mình chỉ không thích mọi một điều là ông ta lúc đến lại mặc áo panto rộng, - khắp người sực nức mùi nước hoa ăng-lê, và đôi mắt đen trông hãy còn trẻ lắm, nhưng bộ râu thì lại được tách một cách tuyệt đẹp ra hai bên và hoàn toàn như bạc”.

Trong toàn bộ cảnh này, nhưng được ghi trong nhật ký, không hề có một nét nào có thể gợi ta nhớ tới sự diễn biến của một tình cảm sống động và có thể soi sáng ít nhiều cái bức tranh u ám nặng nề đang hình thành ở độc giả khi đọc nó. Chữ tình yêu thậm chí không được nhắc tới, và dường như không còn một chữ nào xa lạ hơn và không thích hợp hơn đối với các trang này. Và thế là không có một tia sáng nhỏ nào, toàn bộ mớ tài liệu về một bối cảnh cuộc sống thông thường, về các quan điểm, các khái niệm, các rung động, các sự kiện của cuộc sống này đều được trình bày bằng một giọng mờ đục. Do đó, tác giả không những không tô vẽ, mà ngược lại còn phơi trần và làm cho chúng ta cảm thấy một cách rất hiện thực cái sự thật làm nền tảng cho truyện ngắn này. Chúng tôi xin nhắc lại một lần nữa: thực chất của nó, xét từ góc độ này, có thể được xác định như là một chuyện vắn đục thường tình, như một vũng nước đục của cuộc đời. Thế nhưng ấn tượng về truyện ngắn nói chung lại không thế.

Không phải bỗng dưng truyện ngắn được gọi là “Hơi thở nhẹ”, và chẳng cần phải có một sự chú ý đặc biệt vẫn có thể thấy ra rằng kết quả việc đọc truyện ngắn này ở ta có dấy lên một ấn tượng mà thật chẳng thể nào nói khác hơn là một sự đối lập hoàn toàn đối với cái ấn tượng được đưa lại bởi bản thân các sự kiện thực đề cập tới trong truyện. Tác giả đạt được chính

cái hiệu quả đối lập ấy, và tất nhiên đề tài thực sự truyện ngắn của ông là một hơi thở nhẹ, chứ không phải cái lai lịch cuộc đời nhàm lẫn của cô học sinh tỉnh nhỏ. Đây không phải truyện ngắn về Ôlya Mêserxcaia, mà là về một hơi thở nhẹ; đặc điểm cơ bản của nó chính là cái cảm xúc về một sự giải thoát, nhẹ nhàng và hoàn toàn trong sáng, cái cảm xúc mà chẳng thể nào rút ra được từ bản thân các sự kiện làm nền tảng cho nó. Không ở đâu cái tính chất hai mặt này lại bộc lộ rõ ràng tới mức như ở câu chuyện về lai lịch bà giáo phụ trách lớp của Ôlya Meserxcaia. Bà giáo phụ trách lớp này đã phải bàng hoàng khi đứng trước ngôi mộ của Ôlya Mêserxcia, sẵn sàng hiến một nửa cuộc đời để miễn sao không có chiếc vòng hoa tang ấy trước mắt mình, và trong đáy lòng vẫn cảm thấy sung sướng như mọi người đang được yêu và trung thành với ước mơ say đắm của tình yêu, - bà ta đột nhiên đưa lại cho toàn bộ truyện ngắn một cái giọng kể và một hàm ý hoàn toàn mới. Bà giáo phụ trách lớp này đã từ lâu sống bằng một thứ ảo tưởng nào đó do mình tự bịa đặt ra là thay thế cho cuộc đời thực của mình, và Bulin với một thái độ khắc nghiệt không thương tiếc của nhà thơ chân chính đã nói với chúng ta hết sức rõ ràng rằng cái ấn tượng hơi thở nhẹ xuất phát từ truyện ngắn của ông chẳng qua chỉ là một sự huyền hoặc để thay thế cho cuộc sống thực. Vì trên thực tế, ở đây điều làm ta kinh ngạc là sự đối sánh táo bạo mà tác giả đã đưa ra. Ông gọi ra lần lượt ba điều huyền hoặc đã thay thế cho cuộc đời thực ở bà giáo phụ trách lớp này: điều huyền hoặc thứ nhất là người anh trai của bà, một viên thiếu úy tội nghiệp và chẳng có gì thú vị cả – sự thật là như vậy, song huyền hoặc ở chỗ bà ta đã sống với một sự mong đợi lạ lùng: số phận của mình sẽ được đổi thay một cách thần diệu nhờ người anh trai ấy. Tiếp đó bà ta sống với một ước mơ là bà ta là một người phụ nữ lao động tinh thần, và đây cũng là một điều huyền hoặc đã thay thế mất sự thật. “Cái chết của Ôlya Meserxcaia đã cám dỗ bà ta bằng một niềm mơ ước mới”: – tác giả đã nói như vậy vậy và bằng cách đó đã đẩy gần điều huyền hoặc mới này đến với hai điều trên. Bằng thủ pháp đó là giả lại phân đôi ấn tượng của chúng

ta, và bắt toàn bộ câu chuyện phải khúc xạ và phản chiếu trong cảm thụ về nữ nhân vật thứ hai này, như trong một tấm gương vậy, tác giả đem phản tách chùm tia sáng ra thành các bộ phận hợp thành như trên một quang phổ vậy. Chúng ta cảm thấy rất rõ và rung động cái cuộc sống được tạo ra ở truyện ngắn này, tức là những gì từ hiện thực và những gì từ ước mơ. Do đó suy tư của chúng ta tự nó dễ dàng chuyển sang việc phân tích cấu trúc mà chúng ta đã làm ở trên kia. Đường thẳng, đấy là tuyến hiện thực có trong truyện ngắn này, còn cái đường cong phức tạp nói lên cách kết cấu các hiện thực ấy mà ta gọi là bố cục truyện, - chính là hơi thở thở nhẹ. Chúng ta đoán định: các sự kiện được hòa hợp và gắn kết như thế để chúng mất đi cái tính chất nặng nề và vắn đục thường tình, chúng được gắn kết với nhau một cách hài hòa, và trong những cách diễn biến, cách giải quyết và cách chuyển hóa chúng dường như lần gỡ ra những sợi dây buộc thắt chúng; chúng được giải thoát khỏi những ràng buộc thông thường mà trong đó chúng đã được đề ra trước chúng ta trong cuộc sống và trong ấn tượng về cuộc sống, chúng được thoát ra khỏi hiện thực, chúng được kết hợp với nhau, chẳng khác nào những từ được kết hợp với nhau trong một câu thơ. Chúng ta đã toan trình bày lời giải của chúng ta và nói rằng tác giả đã phác họa ra trong truyện ngắn của mình cái đường cong phức tạp ấy là để hủy diệt sự vắn đục của cuộc đời, để biến sự vắn đục ấy thành sự trong sáng, để tách bỏ sự vắn đục ấy khỏi hiện thực, để làm cho nước trở thành rượu, điều mà tác phẩm nghệ thuật vẫn thường làm. Các từ của một truyện ngắn hay của một câu thơ có chứa đựng một hàm ý đơn giản của nó, có chứa đựng chất nước của nó, còn bố cục thì lại xây dựng ở bên trên những từ ấy một hàm ý mới, phân bố tất cả những cái đó theo một quy hoạch hoàn toàn khác để làm cho những cái đó trở thành rượu. Vậy nên câu chuyện về một cô học sinh nhẹ dạ ở đây đã được cải biến thành một hơi thở nhẹ ở truyện ngắn của Bunin.

Điều này ta có thể dễ dàng xác nhận qua những chứng cứ hoàn toàn khách quan và không chối cãi nổi ở bản thân truyện ngắn. Ta hãy lấy cái thủ pháp

cơ bản của bố cục này và ngay tức khắc thấy ra được cái bước nhảy vọt đầu tiên mà tác giả đã cho phép mình tiến hành khi ông bắt đầu truyện ngắn bằng mô tả ngôi mộ, là nhằm theo đuổi mục đích gì. Điều này có thể giải thích đại thể như sau, nếu ít nhiều đơn giản hóa vấn đề và đem quy các cảm xúc phức tạp lại thành những cảm xúc sơ đẳng và đơn giản: nếu lai lịch cuộc đời của Ôlya Mêerscala được kể theo trật tự thời gian tự nhiên từ đầu chí cuối, thì việc chúng ta biết về vụ giết người đột ngột sẽ gây nên một sự căng thẳng biết đường nào! Nhà thơ sẽ tạo nên một sự căng thẳng đặc biệt, một sự dồn ép mỗi quan tâm của chúng ta mà các nhà làm lí học Đức, như Lipx, đã gọi là qui luật đập đập tâm lí, còn các nhà lý luận văn học thì gọi là "Spannung". Qui luật này và thuật ngữ này chỉ nói lên rằng nếu một vận động tâm lí nào đó vấp phải vật cản trở, thì sự căng thẳng của chúng ta qua mỗi cảnh của truyện ngắn lại diễn ra và hướng tới một sự giải quyết tiếp theo, tất nhiên một sự căng thẳng như vậy sẽ tràn ngập truyện ngắn của chúng ta. Toàn bộ truyện ngắn sẽ đầy ắp một sự căng thẳng khôn tả. Chúng ta đã biết đại thể theo một trật tự như sau: Ôlya Mêerscala đã quyến rũ viên sĩ quan như thế nào, đã có quan hệ với y như thế nào, quan hệ này đã xen kẽ với quan hệ khác ra sao, Ôlya đã thề thốt yêu thương và đã nói về hôn nhân như thế nào, rồi sau đó cô lại phỉ báng hôn nhân như thế nào; chúng ta có thể rung động cùng với các nhân vật toàn bộ cảnh ở nhà ga và cái kết cục của nó, và tất nhiên chúng ta vẫn cứ với một niềm lo lắng căng thẳng leo dỗi cô vào những phút ngắn ngủi khi viên sĩ quan với cuốn nhật kí của cô ở trong tay đã đọc được đoạn nói về Maluytin, bước ra hiên và đột ngột bắn chết cô. Một ấn tượng như vậy sẽ được đẩy lên bởi sự kiện ấy trong sự phân bố của truyện ngắn, nó thực sự là điểm cao của toàn bộ câu chuyện; và toàn bộ hành động còn lại đều xoay quanh nó. Nhưng nếu như ngay từ đầu tác giả đã đặt ta đứng trước ngôi mộ và nếu ta luôn luôn biết được lai lịch của một con người đã chết rồi, nếu tiếp đó ta còn biết rằng cô ta đã bị giết, vì chỉ sau đây ta mới biết sự cố đã diễn ra như thế nào, thì đối với chúng ta thật là dễ hiểu: cách bố

cục này chứa đựng trong mình việc giải quyết sự căng thẳng vốn có ở bản thân các sự kiện ấy, vì chúng ta đọc cảnh cô bị bắn và cảnh ghi nhật kí với một cảm xúc hoàn toàn khác hẳn so với khi các sự kiện ấy được triển khai trước chúng ta theo đường thẳng. Thế là, bước này nối tiếp bước kia, cảnh này chuyển đến cảnh kia, câu này chuyển sang câu khác, có thể chứng tỏ rằng chúng được lựa chọn và đan quện bằng một cách nhất định để toàn bộ sự căng thẳng có chứa đựng chúng, toàn bộ cái cảm xúc nặng nề và vẫn đục phải được giải quyết, được giải thoát, phải được thông báo vào cái thời điểm và trong mối liên hệ như thế nào để làm cho tất cả những cái đó dấy lên hoàn toàn không phải là cái ẩn tượng mà có thể dấy lên nếu các sự kiện diễn ra theo trình tự tự nhiên.

Theo dõi hình thức cấu trúc được biểu thị trong sơ đồ của chúng ta, có thể từng bước một chỉ ra rằng mọi bước nhảy cố ý của truyện ngắn xét đến cùng đều có một mục đích: dập tắt, tiêu hủy cái ẩn tượng trực tiếp đi từ các sự kiện ấy tới chúng ta, và biến đổi, cải biến nó thành một ẩn tượng hoàn toàn khác, ngược hẳn lại với ẩn tượng trên.

Cái qui luật lấy hình thức để tiêu diệt nội dung như vậy có thể được minh họa rất dễ dàng dựa vào ngay việc xây dựng các cảnh riêng lẻ, các tình huống riêng lẻ. Ví dụ, trong một sự xen quện đáng ngạc nhiên như thế nào chúng ta đã biết về vụ bắn chết Ôlya Mêserxcaia. Chúng ta đã cùng với tác giả đứng bên mộ cô, chúng ta vừa mới biết về câu chuyện của cô với bà giáo phụ trách và về sự sa ngã của cô, cái tên Maluytin vừa mới được gọi ra lần đầu, - “chỉ mới một tháng sau câu chuyện ấy, viên sĩ quan Côzác với cái dáng vẻ bình dân và không đẹp, chẳng có gì liên quan tới cái môi trường của Ôlya Mêserxcaia, đã bắn cô ở sân ga giữa một đám rất đông hành khách vừa mới bước xuống khỏi tàu”. Chỉ cần nhìn thẳng vào cấu trúc của nguyên một câu ấy thôi cũng đủ để thấy ra toàn bộ tính mục đích của phong cách ở truyện ngắn này. Ta hãy chú ý tới việc cái từ chủ yếu nhất đã bị mất hút đi trong cái mớ hỗn độn được miêu tả từ mọi phía xung quanh nó, tuồng như

đây là một điều gì thứ yếu, ở bên ngoài và chẳng quan trọng gì, cái từ “bắn chết” đã mất hút như thế nào, tuy đây là cái từ kinh khủng và ghê gớm nhất của toàn bộ truyện ngắn, chứ không chỉ là của một câu đó, cái từ ấy đã mất hút đi ở đâu đó trên cái sườn dốc giữa đoạn miêu tả dài dòng và bình thản về viên sĩ quan Côzắc với việc miêu tả cái sân ga và một đám rất đông hành khách của chuyến tàu vừa tới. Chúng ta sẽ không sai lắm nếu nói rằng bản thân cách cấu trúc của câu đó đã làm lu mờ đi cái phát súng kinh khủng ấy, làm mất sức mạnh của nó và biến nó thành gần như một dấu hiệu kịch câm, thành một diễn biến tư tưởng chỉ hơi hé ra một chút thôi, khi toàn bộ sắc thái tình cảm của sự kiện này bị dập tắt, xua gạt và tiêu diệt. Hay ta hãy chú ý tới việc lần đầu tiên chúng ta viết về sự sa ngã của Ôlya Meserxcaia như thế nào: trong căn phòng ẩm cúng của bà giáo phụ trách sức nức mũi hoa linh lan tươi mát và hơi ẩm của chiếc lò sưởi, giữa lời cảnh cáo về những đôi giày đắt tiền và kiểu chải tóc. Và, như bản thân tác giả nói, “một sự thú thật không thể tưởng tượng nổi, làm bà giáo phụ trách bàng hoàng, được miêu tả như sau: “Và lúc này Meserxcaia vẫn giản dị và bình tĩnh, đột nhiên lễ phép ngắt lời bà:

- Thưa mađam, xin lỗi, mađam đã nhầm: tôi là đàn bà. Và người có lỗi trong chuyện này mađam có biết là ai không. Đây là người bạn và láng giềng của ba tôi, là chính anh trai cô, Aléchxây Mikhailôvích Maluytin. Chuyện này đã xảy ra hồi mùa hè năm ngoái, ở nhà quê... ”.

Phát súng được kể như một chi tiết nhỏ trong đoạn miêu tả đoàn tàu vừa đến, còn ở đây – sự thú thật đáng kinh ngạc thì được thông báo như một chi tiết nhỏ trong câu chuyện về những đôi giày và kiểu chải tóc; và bản thân cái tình huống ấy – “là bạn và láng giềng của ba tôi, là chính anh trai cô, Aléchxây Mikhailôvích Maluytin”, – tất nhiên không có một ý nghĩa nào khác ngoài việc dập tắt, hủy bỏ tính chất đáng kinh ngạc và không thể tưởng tượng nổi của lời thú nhận ấy. Cùng với điều đó ngay bây giờ tác giả đã nhấn mạnh một mặt hiện thực khác của cả phát súng lẫn lời thú nhận, và ở

ngay cái cảnh nghĩa địa, tác giả, lại bằng những từ ngữ xác thực, gọi ra cái ý nghĩa sống còn của các sự kiện và kể về nỗi bàng hoàng của bà giáo phụ trách lớp là người chẳng thể nào hiểu nổi, "làm sao dung nạp được cái nhìn trong sạch này với *điều kinh khủng* mà giờ đây gắn liền với cái tên Ôlya Meserxcaia?". Cái điều kinh khủng này gắn liền với tên Ôlya Meserxcaia, được trình bày suốt trong truyện ngắn, hết bước này sang bước khác, tính chất kinh khủng của nó không hề bị giảm nhẹ, nhưng truyện ngắn vẫn không đẩy lên ở chúng ta một ấn tượng kinh khủng, điều kinh khủng này được chúng ta rung động trong một cảm xúc nào đó khác hẳn, và bản thân cái truyện ngắn về điều kinh khủng ấy sao lại có thể sang một cái tên lạ lùng là hơi thở nhẹ, và sao lại thậm chí được cái hơi thở của một mùa xuân giá lạnh và tinh tế.

Chúng ta hãy dừng lại ở tên truyện: cái tên được đề ra cho truyện ngắn này, tất nhiên, không phải là vô ích, nó chứa đựng một sự phát lộ đề tài quan trọng nhất, nó gọi lên cái yếu tố chủ đạo qui định toàn bộ kết cấu truyện ngắn. Khái niệm này, do Khrixtianxen đưa vào mỹ học, hóa ra rất có hiệu quả, nếu thiếu nó dứt khoát ta chẳng thể làm gì nổi được trong việc phân tích một tác phẩm nào đó. Trên thực tế, bất cứ một truyện ngắn, một bức tranh, một bài thơ nào, tất nhiên, đều là một tổng thể phức tạp được hợp thành bởi những yếu tố hoàn toàn khác nhau, những yếu tố này được tổ chức lại ở những mức độ khác nhau, theo những thứ bậc khác nhau, của sự phục tùng và liên hệ; và trong cái tổng thể phức tạp này, bao giờ cũng có một yếu tố chủ đạo và thống trị nào đó, yếu tố này quy định kết cấu, ý nghĩa và tên của mỗi phần. Cái yếu tố chủ đạo như vậy ở truyện ngắn của chúng ta, tất nhiên, chính là "hơi thở nhẹ". Song nó hiện ra ở tận cuối truyện ngắn trong dạng hồi ức của bà giáo phụ trách lớp vì quá khứ, về câu chuyện giữa Ôlya Mêserxcaia với người bạn gái mà trong một lúc nào đó, bà ta đã nghe được. Đây là câu chuyện về sắc đẹp phụ nữ được kể lại bằng một phong cách pha hài hước của "những cuốn sách tiểu lâm cổ", câu chuyện này chính là cái

pointe của toàn bộ truyện, là cái tai họa mà ở đây toàn bộ ý nghĩa thực sự của truyện đã được phát lộ. Trong toàn bộ cái vẽ đẹp này “cuốn sách tiểu lâm cổ” đã đưa lại cho “hơi thở nhẹ” một vị trí quan trọng nhất. “Hơi thở nhẹ! Quả thật nó có ở tôi, - bạn hãy nghe xem tôi đang thở như thế nào, – đúng, có thật đấy chứ?” Chúng ta dường như đang nghe thấy bản thân hơi thở, và trong cái truyện ngắn được viết bằng một giọng pha hài hước này, chúng ta đột nhiên phát hiện ra một ý nghĩa hoàn toàn khác của nó, khi đọc những chữ thâm thúy cuối cùng của tác giả: "Giờ đây hơi thở nhẹ này lại một lần nữa tan ra trong thế giới, trong bầu trời đầy mây này, trong cơn gió xuân, lạnh lẽo này... ". Những chữ này dường như đã khép kín cái vòng lại bằng cách nối được điểm đầu với điểm cuối. Đôi khi một từ nhỏ trong một câu được xây dựng có nghệ thuật có thể thở bằng một nội dung to lớn như thế nào và có thể chỉ ra biết bao nhiêu ý nghĩa. Một từ như vậy trong câu ấy, một từ có chứa đựng toàn bộ cái thảm họa của truyện, chính là từ “đấy là” hơi thở nhẹ. *Đấy là*: là ta đang nói về cái hơi thở vừa được gọi ra, về cái hơi thở nhẹ mà Ôlya Maseracaia yêu cầu người bạn gái của mình lắng nghe; và tiếp đấy lại những từ đầy thảm họa: “... trong bầu trời đầy mây này, trong cơn gió xuân lạnh lẽo này... ”. Mấy từ này đã cụ thể hóa và thống nhất được toàn bộ tư tưởng của truyện ngắn mà đã được bắt đầu bằng đoạn miêu tả bầu trời đầy mây và cơn gió xuân lạnh lẽo. Bằng những từ kết thúc, tác giả dường như muốn để tóm tắt toàn bộ câu chuyện và nói rằng tất cả những gì đã diễn ra, tất cả những gì đã hợp thành cuộc đời, tình yêu, vụ giết người, cái chết của Ôlya Maseracaia, - tất cả những cái đó thực chất mới chỉ là một sự kiện, - đấy là hơi thở nhẹ lại một lần nữa tan ra trong thế giới, trong bầu trời đầy mây này, trong cơn gió xuân lạnh lẽo này. Và mọi đoạn miêu tả của tác giả trước lấy về ngôi mộ, về thời tiết tháng tư, về những ngày u ám, về cơn gió lạnh - tất cả những cái đó đột nhiên được hợp nhất lại với nhau, dường như được quy tụ vào một điểm được đưa vào truyện: truyện đột nhiên được có một ý nghĩa mới và một sức biểu hiện mới – đấy không đơn giản là một

phong cảnh vùng quê Nga, đây không đơn giản là một nghĩa địa rộng rãi, đây không đơn giản là tiếng gió thổi qua vòng hoa sứ, tất cả những cái đó là hơi thở nhẹ tan biến trong thế giới, cái hơi thở nhẹ mà trong ý nghĩa thường tình của nó cũng vẫn chính là cái phát súng ấy, là lão Maluytin ấy, là điều kinh khủng gắn liền với cái tên Ôlya Mêserxcaia. Không phải bỗng dưng các nhà lí luận lại đánh giá cái pointe như là một sự kết thúc vào khoảnh khắc không vững chắc hay một sự kết thúc dominăng trong âm nhạc. Ở tận cuối truyện, khi chúng ta đã biết được về tất cả, khi toàn bộ lai lịch cuộc đời và cái chết của Ôlya Mêserxcaia đã diễn ra trước chúng ta, khi chúng ta đã biết về tất cả những gì có thể làm ta phải lưu tâm, về một bà giáo phụ trách lớp mà đột nhiên với một sự sắc sảo khôn ngoan đã ném vào tất cả những chuyện đó một ánh sáng hoàn toàn mới, và cái bước nhảy từ ngôi mộ sang câu chuyện về hơi thở nhẹ chính là một sự nhảy vọt quyết định đối với bố cục của toàn bộ truyện ngắn, một sự nhảy vọt mà đột nhiên đã rọi sáng cái toàn bộ ấy từ một khía cạnh hoàn toàn mới đối với chúng ta.

Và câu kết, cái câu mà ở trên ta đã gọi là một câu thâm trầm, đã giải quyết được sự kết thúc không bền vững ấy ở một điều chủ đạo, cái việc thú tội một cách buồn cười và bất ngờ ấy về hơi thở nhẹ đã đem hợp nhất hai tuyến truyện vào làm một. Vì ở đây tác giả không may mắn làm lu mờ hiện thực và cũng không trút vào nó những điều huyền hoặc. Những điều Ôlya Mêserxcaia kể cho người bạn gái của mình thật là buồn cười theo cái nghĩa chính xác nhất của từ này, và khi cô kể lại cuốn sách: “.. chà, tất nhiên, cặp mắt đen sồi lên như hắc ín đang sồi, lạy chúa viết đúng như thế đấy: sồi lên như hắc ín! - đôi lông mi đen, như đêm tối vậy... ” v.v.. , tất cả những cái đó quả thật là buồn cười. Và cái không khí hoàn toàn rất thật ấy “hãy nghe xem mình đang thở như thế nào”, – cũng thế, bởi vì cái không khí ấy là thuộc về hiện thực, vậy nên đây là một chi tiết buồn cười của cái buổi chuyện trò lạ lùng ấy. Nhưng cũng chính nó khi được lấy trong một đoạn văn khác thì lại giúp tác giả thống nhất được tất thảy các bộ phận rời rạc của truyện ngắn, và

ở những dòng thơ thăm, đột nhiên với một tính chất xúc tích khác thường, đã hiện lên và diễn qua trước mắt chúng ta toàn bộ truyện ngắn từ cái nhịp thở nhẹ ấy cho đến cái cơn gió xuân lạnh lẽo ấy trên nắm mồ, và chúng ta thực sự tin rằng đây là câu chuyện về một hơi thở nhẹ.

Có thể chỉ ra một cách tỉ mỉ rằng tác giả có sử dụng cả một loạt phương tiện hỗ trợ nhằm phục vụ cũng một mục đích đó. Chúng ta mới chỉ ra một thủ pháp rõ ràng và dễ thấy nhất, đó là thủ pháp nghệ thuật nhằm xây dựng bố cục cốt truyện; nhưng, đương nhiên trong cách cải biên cái ấn tượng đi từ các sự kiện tới ta mà ở đây ta nghĩ rằng nó chứa đựng bản chất sự tác động của nghệ thuật vào ta, – trong cách cải biên ấy có vai trò không chỉ của bố cục cốt truyện, mà còn của một loạt các yếu tố khác nữa. Tác giả đã kể về các sự kiện ấy như thế nào, bằng một thứ ngôn ngữ như thế nào, một giọng như thế nào đã lựa chọn các từ như thế nào, đã xây dựng các câu như thế nào, đã miêu tả các cảnh hay chỉ trình bày ngắn gọn về các kết cục của chúng, đã trực tiếp dẫn ra các đoạn nhật kí hay các đoạn đối thoại của các nhân vật hay chẳng qua chỉ giới thiệu với chúng ta về sự việc đã rồi - trong tất cả những cái đó cũng đều có biểu lộ việc cải biên có nghệ thuật đề tài, một việc cải biên cũng có ý nghĩa như ý nghĩa của cái thủ pháp đã được chúng ta chỉ ra và phân tích ở trên.

Nói riêng, điều có ý nghĩa hết sức to lớn là bản thân việc lựa chọn các sự việc có thật. Để cho tiện, ta đã xuất phát từ việc đối sánh phân bố với bố cục, như là đối sánh yếu tố tự nhiên với yếu tố nghệ thuật, và quên rằng bản thân sự phân bố, tức là việc lựa chọn các sự việc có thật cần thiết, cũng đã là một hành vi sáng tạo. Trong cuộc đời của Ôlya Mêserxcaia có hàng ngàn sự việc, hàng ngàn buổi chuyện trò, quan hệ của cô với viên sĩ quan có chứa đựng hàng chục truyện xen kẽ nhau, trong những chuyện tình cảm thời học sinh của cô không phải chỉ có một anh chàng Sensin, không phải có một lần độc nhất cô đã chuyện trò với bà giáo phụ trách về Maluylin, thế nhưng vì những

lí do gì đây tác giả đã chọn những cảnh như ta đã biết và gạt bỏ hàng ngàn chuyện khác còn lại Và ngay trong hành vi lựa chọn và gạt bỏ ấy, tất nhiên, đã có biểu thị một hành vi sáng tạo, cũng đúng như khi một học sĩ vẽ một cái cây, thì không vẽ tất cả, và cũng chẳng thể nào vẽ từng chiếc lá một cách riêng rẽ, mà đã đưa lại hoặc một cái chung, một ấn tượng tổng hợp về một vết đen hoặc một vài chiếc lá riêng lẻ, - ở nhà văn cũng vậy khi lựa lọc chỉ những nét cần thiết ở các sự kiện, chính là lúc nhà văn đang cải biến và xây dựng lại một cách mạnh mẽ nhất các tài liệu của cuộc sống. Và, xét về thực chất, chúng ta đang bắt đầu vượt ra khỏi ranh giới của sự lựa lọc này khi ta bắt đầu tiến hành việc đánh giá các tài liệu ấy.

Blóc đã trình bày rất tuyệt cái qui tắc sáng tác ấy trong thơ ca của mình, khi ông đem đối sánh một bên là:

Cuộc sống - không có mở đầu và kết thúc.

Biết bao chuyện đang rình chờ chúng ta...

với một bên là:

Hãy gạt bỏ những nét ngẫu nhiên –

Bạn sẽ thấy: thế giới tuyệt đẹp.

Nói riêng, việc tổ chức bản thân ngôn ngữ của nhà văn, cách xây dựng, nhịp điệu, âm hưởng của truyện đều rất đáng được chú ý. Trong một câu cổ điển đầy sức nặng và hết sức bình tĩnh mà Bunin đã khai triển truyện ngắn của mình, tất nhiên, có chứa đựng mọi yếu tố và sức mạnh cần thiết, để cải biên nghệ thuật đề tài. Chúng ta cần nói tới cái ý nghĩa quan trọng hàng đầu mà cách xây dựng ngôn ngữ nhà văn đã ảnh hưởng tới hơi thở của chúng ta. Chúng ta đã dẫn ra một loạt các ghi chép thí nghiệm về hơi thở của chúng ta trong khi đọc những đoạn văn, thơ có kết cấu nhịp điệu khác nhau, nói riêng có những ghi chép về hơi thở trong lúc đọc truyện ngắn này; Blônxki đã nói hoàn toàn đúng rằng, xét về thực chất, chúng ta cảm thấy đúng như chúng ta thở, và điều hết sức tiêu biểu cho sức tác động tình cảm của một tác phẩm

chính là cái hệ thống nhịp thở tương ứng với nó. Khi bắt chúng ta phải thở một cách thật hà tiện, rất khế, bắt chúng ta phải như ngừng thở, tác giả dễ dàng sáng tạo nên một cái nền tình cảm chung cho phản ứng của chúng ta, cái nền của một tâm trạng âm thầm buồn nhớ. Ngược lại, khi bắt chúng ta tưởng như phải thở phào luôn một làn toàn bộ không khí trong phổi và rồi lại hăng hái hít đầy lồng ngực, nhà thơ tạo ra một cái nền tình cảm khác hẳn đối với phản ứng thẩm mỹ của chúng ta.

Chúng ta sẽ còn có dịp đề cập tiếng đến cái ý nghĩa của những ghi chép bằng đường cong hơi thở và những ghi chép ấy sẽ dạy ta những gì. Song thiết tưởng, có một sự việc có ý nghĩa và đáng nói ở đây là, bản thân hơi thở của chúng ta trong lúc đọc truyện ngắn này, như các ghi chép đã cho thấy, là hơi thở nhẹ; tuy chúng ta đọc về vụ giết người, về cái chết, về sự vắn đục, về tất cả những điều kinh khủng gắn liền với cái tên Ôlya Mêserxcaia, nhưng trong khi đó ta vẫn thở cứ như là ta đang cảm thụ không phải những điều kinh khủng, cứ như là mỗi một câu mới đều có chứa đựng trong mình một sự rọi sáng và giải thoát khỏi điều kinh khủng đó. Vì thay vì cho một sự căng thẳng nặng nề, chúng ta lại cảm thấy một sự nhẹ nhàng gần như ôm yếu. Chỉ ít, điều đó nói lên cái mâu thuẫn, xúc động cái xung đột giữa hai cảm xúc đối lập nhà dường như được tạo thành bởi cái qui luật tâm lý hết sức lí thú của truyện ngắn nghệ thuật. Tôi nói - hết sức lí thú bởi vì với toàn bộ mỹ học truyền thống chúng ta đã được chuẩn bị sẵn sàng để tiến tới một cách hiểu ngược hẳn lại về nghệ thuật: trong suốt bao thế kỉ các nhà mỹ học thường quả quyết về sự hài hòa của hình thức và nội dung, về việc hình thức minh họa, bổ sung, hỗ trợ nội dung, và giờ đây chúng ta bỗng phát hiện ra rằng đây là một sự làm lẫn rất to lớn, rằng hình thức vật lộn vì nội dung, đấu tranh với nó, khắc phục nó. Và rằng trong cái mâu thuẫn biện chứng ấy của nội dung và hình thức dường như có chứa đựng cái ý nghĩa tâm lý chân chính của phản ứng thẩm mỹ ở chúng ta. Thực tế, ta đã tưởng rằng do mong

muốn miêu tả một hơi thở nhẹ, Bunin sẽ phải lựa chọn những gì trữ tình nhất, êm đềm nhất, trong sáng nhất mà ta có thể tìm được trong các sự kiện, các sự việc và các tính cách của cuộc sống thường tình hàng ngày. Tại sao ông không kể về một mối tình đầu trong sáng nào đó, một mối tình không hề bọn chọt gợn đục nào? Tại sao ông lại đã chọn cái điều kinh khủng nhất, cái điều vẩn đục, nặng nề và thô bạo, khi ông muốn phát triển đề tài về hơi thở nhẹ?

Dường như chúng ta đang đi tới cái điều là, trong một tác phẩm nghệ thuật bao giờ cũng có hàm chứa một mâu thuẫn nào đó, một sự không ăn khớp bên trong nào đó giữa tài liệu với hình thức, và tác giả dường như cố ý lựa chọn cái thứ tài liệu khó khăn, bướng bỉnh, thứ tài liệu mà bằng những đặc tính của nó cứ chống trả lại mọi cố gắng của tác giả đang muốn nói những gì mà anh ta định nói. Và thứ tài liệu này càng bướng bỉnh, thù nghịch và khó khắc phục bao nhiêu, thì dường như đối với tác giả nó lại càng cần hơn bấy nhiêu. Và cái hình thức mà tác giả đưa lại cho thứ tài liệu này, không phải là nhằm để phát lộ các đặc tính vốn có trong bản thân tài liệu, phát lộ cái cuộc sống của một cô nữ sinh Nga trong toàn bộ tính điển hình và chiều sâu của nó, không phải nhằm để phân tích và nhìn kĩ các sự kiện trong cái bản chất thực sự của chúng, mà chính là để nhằm vào một hướng ngược lại; nhằm để khắc phục cái đặc tính ấy, nhằm để bắt cái kinh khủng phải nói bằng ngôn ngữ của hơi thở nhẹ, và nhằm để bắt cái điều vẩn đục thường mình phải reo lên, vang lên như một cơn gió xuân lạnh lẽo.

CHƯƠNG VIII

BI KỊCH VỀ HĂMLÉT, HOÀNG TỬ ĐAN MẠCH

Câu đố Hămlet. Những giải pháp “chủ quan” và “khách quan”. Vấn đề tính cách Hămlet. Cấu trúc vở bi kịch: tình tiết và cốt truyện. Sự đồng nhất hóa nhân vật. Thảm họa.

Vở bi kịch về Hămlet được mọi người nhất trí xem như một câu đố. Mọi người cảm thấy rằng nó khác với các vở bi kịch khác của bản thân Sếchxpia và của các tác giả khác trước hết ở chỗ, ở nó, diễn biến của hành động được triển khai một cách mà nhất định phải dẫn đến một sự không hiểu và ngạc nhiên nào đó khán giả. Vậy nên các công trình nghiên cứu và phê bình về vở kịch này hầu như bao giờ cũng mang tính chất giảng giải, và đều được xây dựng theo một kiểu: những toan giải được cái câu đố do Sếchxpia đề ra. Câu đố này có thể được trình bày như sau: tại sao Hămlet nhẽ ra phải giết tên vua ngay sau cuộc nói chuyện với bóng ma, lại không thể làm nổi điều đó và toàn bộ vở bi kịch lại chứa toàn những chuyện không hành động của chàng? Câu đố này quả thật đã được đặt ra trước trí tuệ của bất kì một độc giả nào, bởi vì trong vở kịch Sếchxpia không đưa ra một sự giải thích trực tiếp và rõ ràng về tính chất ngập ngừng chậm rãi của Hămlet; để giải câu đố này, các nhà phê bình đi tìm kiếm nguyên nhân của sự ngập ngừng ấy trong hai sự việc: trong tính cách và tình cảm của bản thân Hămlet hay trong các điều kiện khách quan. Nhóm các nhà phê bình thứ nhất đem qui vấn đề vào tính cách của Hămlet và cố gắng chỉ ra rằng Hămlet không trả thù ngay hoặc vì tình cảm đạo đức của chàng chống lại hành động trả thù, hoặc vì bản tính của chàng vốn không quả quyết và yếu đuối, hoặc vì, như Gớt đã chỉ ra, một sự nghiệp quá lớn được đặt trên một đôi vai quá yếu. Và vì trong các cách lí giải ấy, không một cách nào giải thích đến cùng được vở bi kịch, nên có thể nói chắc chắn rằng tất cả các cách lí giải ấy đều không có một ý nghĩa khoa học nào cả, bởi lẽ người ta cũng có quyền đề ra những cách lí giải hoàn

toàn ngược lại mà vẫn được biện hộ như thường. Các nhà nghiên cứu đối lập, có thái độ dễ tin và ngây thơ đối với tác phẩm nghệ thuật, lại cố gắng giải thích tính chất ngập ngừng chậm trễ của Hămlet bằng nếp sống tâm hồn của chàng, cứ như đây là một con người sống thật, và nói chung các luận cứ của họ hầu như bao giờ cũng là những luận cứ được lấy từ cuộc sống và lẽ sống của con người, chứ không phải từ kết cấu nghệ thuật của vở kịch. Các nhà phê bình này đã đi tới những khẳng định cho rằng mục đích của Séchxpia là chỉ ra một con người yếu đuối và triển khai cái bi kịch nảy sinh trong tâm hồn một con người có sứ mệnh tiến hành một sự nghiệp rất to lớn, song ở anh ta lại không có những sức mạnh cần thiết để làm việc đó. Họ hiểu “Hămlet” chủ yếu như một vở bi kịch về sự bất lực và yếu đuối, hoàn toàn bất chấp loạt cảnh miêu tả những nét của một tính cách hoàn toàn ngược lại và chúng tỏ Hămlet là một con người rất quả quyết, táo bạo, có dũng khí và không hề dao động trước các nhiệm vụ đạo đức của mình v.v...

Một nhóm các nhà phê bình khác lại đi tìm nguyên nhân sự chậm trễ ngập ngừng của Hămlet trong những cản trở khách quan mà chàng đã gặp trên con đường thực hiện mục đích được đặt ra. Các nhà phê bình này chỉ ra rằng cả vua và cả quần thần đều chống trả lại Hămlet rất mạnh mẽ, rằng Hămlet không giết ngay tức khắc tên vua bởi vì chàng không thể giết nổi y. Đi theo các dấu vết của Vécder, nhóm các nhà phê bình này khẳng định rằng nhiệm vụ của Hămlet tuyệt nhiên không phải là giết chết tên vua, mà là tẩy chay y, chứng minh cho mọi người thấy tội lỗi của y và chỉ sau đó mới trừng phạt. Có thể tìm ra nguyên cơ để biện hộ cho một ý kiến như vậy, thế nhưng lại có vô số các nguyên cơ khác được lấy ngay trong vở bi kịch để bác bỏ ý kiến đó một cách rõ ràng. Các nhà phê bình này không nhận thấy hai sự việc cơ bản đang làm cho họ phải nhầm lẫn một cách thảm hại: sai lầm thứ nhất của họ là ở chỗ chúng ta không hề tìm thấy dù trực tiếp hay gián tiếp bất cứ chỗ nào trong vở bi kịch một sự bày tỏ như vậy về nhiệm vụ được đặt ra trước

Hămlet. Các nhà phê bình này đã thêm thắt vào những nhiệm vụ mới, làm phức tạp thêm vấn đề và lại sử dụng các nguyên cơ xuất phát từ một lối suy nghĩ thường tình và một sự giống thật thông thường hơn là xuất phát từ quan điểm mỹ học về cái bi. Sai lầm thứ hai của họ là họ đã bỏ qua mất một số lớn các cảnh và các đoạn độc thoại mà ở đây ta thấy hoàn toàn rõ ràng, rằng Hămlet tự ý thức được tính chất chủ quan của sự ngập ngừng lưỡng lự, và chàng không hiểu nổi cái gì đang buộc chàng phải chậm rãi, rằng chàng đã dẫn ra một số nguyên nhân khác nhau của điều đó, song không một nguyên nhân nào lại có thể làm cơ sở vững chắc cho việc giải thích toàn bộ hành động.

Cả hai nhóm các nhà phê bình nói trên đều đồng ý rằng vở bi kịch này mang tính chất câu đố cao độ, và chỉ nguyên một sự thừa nhận này đã làm mất hết khả năng thuyết phục trong cách lập luận của họ. Số là, nếu những suy tính của họ là đúng thì cần phải nghĩ rằng trong vở bi kịch sẽ chẳng có một câu đố nào hết. Còn là câu đố cái nỗi gì nếu Sếchxpia rõ ràng muốn miêu tả một con người không quả quyết và hay dao động. Số là một khi đã như vậy thì ngay từ đầu chúng ta đã thấy và hiểu ra được rằng chậm trễ ngập ngừng là do dao động. Thật là một vở kịch tồi về đề tài sự yếu đuối, nếu như bản thân sự yếu đuối này lại che đậy dưới dạng một câu đố, và các nhà phê bình thuộc nhóm thứ hai sẽ là đúng khi họ cho rằng khó khăn là do những cản trở bên ngoài; nếu vậy thì phải nói rằng Hămlet chính là một sai lầm nào đó trong nghệ thuật kịch của Sếchxpia, bởi vì Sếchxpia đã không biết giới thiệu đầy đủ và rõ ràng cuộc đấu tranh với những cản trở bên ngoài, cuộc đấu tranh tạo thành ý nghĩa thực sự của vở bi kịch, nên cuộc đấu tranh này cũng bị che phủ dưới dạng một câu đố. Các nhà phê bình những toan giải được câu đố về Hămlet bằng cách đưa thêm từ ngoài vào một điều gì đó hay những suy tính và ý nghĩ nào đó vốn không có trong bản thân vở bi kịch, và có thái độ nhìn nhận vở bi kịch này như một trường hợp rối rắm của cuộc

sống, một trường hợp mà nhất thiết phải được lí giải từ góc độ của lối suy nghĩ thường tình. Theo một cách nói rất hay của Bécne, bức tranh đã được che phủ bằng một tấm lụa mờ, chúng ta muốn vén tấm lụa ấy lên để nhìn ngắm bức tranh, nhưng té ra mảnh lụa mờ ấy lại được vẽ trên chính bức tranh. Và điều này hoàn toàn đúng. Rất dễ chỉ ra rằng câu đố được phác họa trong bản thân vở bi kịch, vì vở bi kịch được cố ý kết cấu như một câu đố, cần phải nhìn nhận và tìm hiểu nó như một câu đố không thể giải được bằng cách lí giải lô-gích, còn nếu như các nhà phê bình muốn lột bỏ câu đố ấy khỏi vở bi kịch, thì họ sẽ làm mất đi phần cơ bản của bản thân vở bi kịch.

Chúng ta hãy dừng lại ở bản thân tính chất câu đố của vở kịch. Giới phê bình gần như hoàn toàn nhất trí-tuy cũng có sự khác biệt trong những ý kiến - nhận định là vở kịch có tính chất khó hiểu, mờ mịt. Ghet-sner nói rằng “Hăm-lét” là vở bi kịch của những chiếc mặt nạ. Chúng ta đứng trước Hăm-lét và bi kịch của chàng cứ như là đứng trước một tấm màn, Kunô Fitser đã trình bày ý kiến đó như vậy. Tất cả chúng ta đều nghĩ rằng ở phía sau tấm màn ấy có một hình tượng nào đó, thế nhưng cuối cùng ta lại thấy rằng hình tượng ấy không phải gì khác hơn là bản thân tấm màn đó. Theo lời Bécne, Hăm-lét là một cái gì không hợp lí, tồi hơn là cái chết, một cái gì còn chưa được nảy sinh. Gót cũng có nói về tính chất mù mịt của vở bi kịch này. Slêghen đã ví vở bi kịch này như là một phương trình phi lí, còn Baumgar thì lại nói về tính chất phức tạp của cái tình tiết chứa đựng một dãy dài các sự kiện đột ngột và nhiều vẻ. “Vở bi kịch” Hăm-lét quả thật giống như một “mê cung” – Kurô Fitser đã thốt lên như vậy. Gh. Brandex nói: “Trong vở “Hăm-lét” không nổi lên một “ý nghĩa chung” hay một tư tưởng toàn bộ. Điều này mang tính chất ổn định lại không phải là cái lí tưởng được diễn ra trước mắt Séchxpia... Ở đây thật không ít các câu đố và mâu thuẫn, thế nhưng sức lôi cuốn của vở kịch trong một chừng mực đáng kể lại được qui định bởi chính cái tính chất mù mịt của nó” (21, trang 38). Khi nói về những

cuốn sách “mù mịt”, Brandex đã nhận định rằng “Hămlet” là một cuốn sách như vậy: “Trong vở kịch thỉnh thoảng cứ như là có hiện ra một cái hố sâu giữa cái vỏ với cái nhân của hành động” (21, trang 31). Ten - Brink nói: “Hămlet vẫn là một điều bí ẩn, song đây là một điều bí ẩn vô cùng hấp dẫn do ý thức của chúng ta cho rằng đây không phải là một điều bí ẩn được bịa ra một cách giả tạo, mà là một điều bí ẩn bắt nguồn từ trong bản chất các sự vật” (102, trang 142).

Đaoden nói: “Séchxpia đã xây dựng nên một điều bí ẩn mà đối với suy tư, nó mãi là một yếu tố kích thích chẳng bao giờ lại có thể được giải thích trọn vẹn bằng suy tư. Thế nên không thể nghĩ rằng một tư tưởng nào đó thay một câu ma thuật nào đó lại có thể giải quyết nổi những khó khăn do vở kịch nêu lên, hay đột nhiên rọi sáng được cả những chỗ tối trong vở kịch ấy. Tính không rõ ràng là vốn có ở một tác phẩm nghệ thuật đề cập tới cuộc đời, chứ không phải một nhiệm vụ nào đó; vậy mà trong cuộc đời này, trong lai lịch của tâm hồn này, cái lai lịch đã diễn ra trên đường ranh giới mờ ảo giữa bóng tối ban đêm với ánh sáng ban ngày, có... biết bao nhiêu điều truội khỏi bất kì một sự theo dõi nghiên cứu nào và đánh lạc hướng nó” (45, Trang 131).

Có thể dẫn ra mãi những đoạn trích dẫn như vậy, bởi vì tất cả các nhà phê bình, ngoại trừ một số trường hợp cá biệt, đều đã từng dừng lại ở vấn đề này. Những người từng xỉ vả Séchxpia, như Tônxtôi, Vôn-te và những người khác, cũng nói đúng tự vậy. Trong lời tựa viết cho vở bi kịch “Xêmiramít”, Vôn-te nói “Diễn biến sự kiện trong vở bi kịch “Hămlet” là cả một mớ vô cùng rối rắm”. Ruymêlin cho rằng “vở kịch nhìn chung thật là khó hiểu: (Xem tài liệu số 158, trang 74-97).

Thế nhưng tất cả những nhà phê bình ấy đều thấy trong bóng tối có một lớp vỏ bao bọc một cái nhân, đều thấy một tấm màn mà ở phía sau nó có ẩn

núp một hình tượng, hay một tấm lụa mờ đang che phủ bức tranh trước cặp mắt của chúng ta. Thật chẳng thể nào hiểu nổi, nếu “Hămlet” của Séchxpia đích thực là cái điều mà các nhà phê bình đã nói về nó, thì tại sao nó lại bị vây phủ bởi một sự bí ẩn và khó hiểu đến như vậy. Cần phải nói rằng tính chất bí ẩn này thường hay bị phóng đại một cách quá đáng và thường rất hay bị dựa vào những chuyện hiểu nhầm. Thuộc số những hiểu nhầm như vậy ta thấy có ý kiến của Mêrescốpski. Ông nói: “Trước Hămlet, bóng ma người cha hiện lên trong một bối cảnh trang trọng, mơ mộng với những tiếng sét long trời lở đất... Bóng ma người cha nói cho Hămlet biết về những điều bí mật của thế giới bên kia, về thần thánh, về việc trả thù món nợ máu” (73, Trang 141). Ngoại trừ kịch bản Ôpêra, ở đâu lại có thể đọc thấy những điều đó, thật là hoàn toàn khó hiểu. Vì tất phải nói thêm rằng trong “Hămlet” thực sự không hề có như vậy.

Thế là, chúng ta có thể vứt bỏ toàn bộ thứ phê bình toan tách tính chất câu đố khỏi bản thân vở bi kịch, toan vén tấm lụa mờ khỏi bức tranh. Tuy vậy điều thú vị là thử xét xem một sự phê bình như vậy đã nói như thế nào về tính chất câu đố ở tính cách và hành vi ứng xử của Hămlet. Bécne nói: “Séch xpia là một ông chúa không chịu phục tùng qui tắc. Phải như ông cũng giống bất kì một người nào khác, thì có thể nói được rằng: Hămlet là một tính cách trữ tình đối lập lại bất kỳ một cái cách biên nào theo kiểu kịch” (16 trang 404). Brandex cũng thấy ra một sự không ăn khớp như vậy. Ông nói: “Không được quên rằng nhân vật bi kịch này, một nhân vật không hành động, trong một chừng mực nhất định là do bản thân kỹ thuật của vở kịch này đòi hỏi. Nếu như Hămlet đã giết chết tên vua ngay sau khi nghe lời báo của bóng ma, thì vở kịch chỉ được đóng khung vền vẹn trong một hồi. Vậy nên tạo ra sự chậm trễ là điều cần thiết bắt buộc phải có” (21, trang 37). Nhưng, một khi đã như vậy thì điều đó cũng có nghĩa là cốt truyện không cần thiết đối với vở bi kịch, và Séchxpia đã gượng ép làm chậm lại cái hành

động mà lẽ ra phải được kết thúc ngay tức thì, và ông đã đưa tới bốn hồi thừa vào một vở kịch mà nhẽ ra có thể được gói ghém tuyệt đẹp chỉ trong một hồi độc nhất. Môngteguay cũng nhận xét như vậy bằng một cách nói khá hay: “Phi hành động đã tạo nên hành động của ba hồi đầu”. Rất gần gũi với quan niệm này là Beck. Tất cả đều được ông giải thích bằng sự mâu thuẫn giữa tình tiết của vở kịch với tính cách của nhân vật. Tuyến tình tiết diễn biến của hành động là thuộc về thời sự, Séchxpia đem trút cốt truyện vào đó, còn tính cách của Hămlét thì lại thuộc về Séchxpia. Giữa hai cái đó có một mối mâu thuẫn không thể dung hòa được. “Séchxpia không phải là chủ nhân hoàn toàn vở kịch của mình và không điều khiển một cách toàn quyền các phần riêng lẻ của vở kịch ấy” – tin tức thời sự làm điều đó. Nhưng chính vấn đề là ở đây, và điều này thật là đúng và đơn giản, làm cho ta chẳng cần phải tìm kiếm ở đâu đâu các cách giải thích khác. Vậy nên ta hãy chuyển sang một nhóm phê bình khác nhóm đi tìm kiếm lời giải cho câu đố về Hămlét hoặc trong các điều kiện kĩ thuật viết kịch, như Brandex đã nói một cách thô bạo, hoặc trong các cội nguồn lịch sử văn học mà từ đấy vở bi kịch này đã mọc lên. Nhưng hoàn toàn rõ ràng rằng trong một trường hợp như vậy thì điều đó có nghĩa là các qui tắc kĩ thuật đã đè bẹp được các khả năng của nhà văn, hay tính chất lịch sử của cốt truyện đã vượt hơn hẳn các khả năng cải biên nghệ thuật của nhà văn. Trong cả hai trường hợp đó, Hămlét đều nói lên sai lầm của Séchxpia là người đã không biết lựa chọn nội một cốt truyện thích hợp cho vở bi kịch của mình, và nếu xét theo quan điểm này thì Jucôpxki đã có ít khi ông nói rằng Kiệt tác “Hămlét” của Séchxpia là một quái vật đối với tôi. Tôi không hiểu ý nghĩa của nó. Những ai tìm ra nhiều điều ở Hămlét, đều là những người đã chứng minh sự phong phú về tư tưởng và tưởng tượng của bản thân họ nhiều hơn là sự ưu việt của Hămlét. Tôi không thể tin rằng khi sáng tác vở bi kịch của mình, Séchxpia lại đã nghĩ tới tất cả những gì mà Tick và Slêghen đã nghĩ ra trong lúc đọc nó; họ thấy ra ở nó và ở những điều kì quặc đầy hấp dẫn của nó toàn bộ cuộc sống con người

với những câu đố khó hiểu... Tôi đã yêu cầu ông ta đọc cho tôi nghe “Hămlet” và sau khi đọc, nói tỉ mỉ cho tôi nghe các suy nghĩ của mình về cái con quái vật kì cục ấy”.

Gonlsaróp cũng có ý kiến như vậy khi ông khẳng định rằng không thể đem diễn Hămlet được: “Hămlet không phải là một vài diễn hình, không một ai đóng được vai này, và chưa bao giờ lại có một diễn viên có thể đóng nổi vai này... Anh ta hẳn phải héo quắt lại như một tên Do Thái khôn kiếp. Các đặc tính của Hămlet là những hiện tượng khó mà tóm bắt nổi ở một trạng thái tâm hồn bình thường”. Song sẽ là sai lầm nếu cho rằng những sự giải thích về mặt hình thức hay về mặt lịch sử văn học muốn tìm kiếm nguyên nhân tính chậm trễ của Hămlet trong các điều kiện kĩ thuật hay trong các hoàn cảnh lịch sử, đều nhất định phải ngã về phía cái kết luận cho rằng Séchxpia đã viết một vở kịch tồi. Cả một loạt các nhà nghiên cứu đã từng chỉ ra ý nghĩa thâm mĩ tích cực được chứa đựng trong việc sử dụng cái tính chậm trễ cần thiết ấy. Chẳng hạn, Vônkenstên đã bảo vệ một ý kiến đối lập với ý kiến của Hainơ, Bécne, Turghênhép và những người cho rằng Hămlet vốn là một kẻ yếu đuối. Ý kiến của những người vừa được kể tên trên đây đã được Hépben trình bày khá hay: “Hămlet là một cái thấy ngay trước lúc mở đầu vở bi kịch. Những gì ta thấy được đều là những đóa hồng và những chiếc gai được mọc lên từ cái thân đó”. Vônkenstên cho rằng bản chất thực sự của một tác phẩm kịch và nói riêng của bi kịch là ở sự căng thẳng khác thường của các say mê và bao giờ cũng được dựa trên sức mạnh bên trong của nhân vật. Vậy nên ông cho rằng cách nhìn nhận Hămlet như một con người yếu đuối là một cách nhìn nhận “được dựa trên... niềm tin mù quáng vào tài liệu ngôn từ, điều mà đôi khi lại là đặc điểm nổi bật của một sự phê bình văn học sâu sắc nhất... Không thể bằng vào ngôn từ để tin một nhân vật kịch, phải kiểm nghiệm xem nó hành động như thế nào. Vậy mà Hămlet hành động hết sức hăng hái, một mình chàng tiến hành một cuộc đấu tranh

lâu dài và đẫm máu với tên vua, với toàn bộ triều đình Đan Mạch. Đi theo cái chí hướng đầy bi kịch là muốn khôi phục sự công bằng, chàng đã ba lần tấn công quyết liệt vào tên vua: lần thứ nhất chàng giết Pôlôni, lần thứ hai, cầu nguyện cứu lên vua và lần thứ 3-ở cuối vở bi kịch Hămlet giết tên vua. Với một sự linh lợi tuyệt diệu Hămlet đã đặt ra một cái bẫy – một buổi biểu diễn để kiểm nghiệm những điều mách bảo của bóng ma; Hămlet đã khôn khéo gạt ra khỏi đường đi của mình Rôzenkran và Hindenstern. Quả thật chàng đã tiến hành một cuộc đấu tranh hết sức to tát... sức lực của chàng cũng phù hợp với tính cách mạnh mẽ và linh hoạt: Laectơ là một hiệp sĩ giỏi nhất của nước Pháp, thế mà Hămlet đã thắng được và chứng tỏ chàng là một chiến sĩ khôn khéo hơn. Nhân vật của vở bi kịch là maximum của ý chí... và chúng ta sẽ không cảm thấy hiệu quả bi kịch của “Hămlet”, nếu như nhân vật là yếu đuối và không quả quyết” (28, Trang 137, 138). Trong ý kiến này điều đáng chú ý tuyệt nhiên không phải là việc ở đây có chỉ ra các đặc điểm về sức mạnh và lòng gan dạ của Hămlet. Điều này đã được làm nhiều lần cũng như đã nhiều lần người ta nhấn mạnh các khó khăn cản trở được đặt ra trước Hămlet vậy. Điều rất đáng chú ý ở ý kiến ấy chính là ở chỗ nó đã lí giải theo một cách mới toàn bộ khối tài liệu của vở bi kịch, khối tài liệu nói về sự yếu đuối của Hămlet. Vônkenstên đã xem xét tất cả những đoạn độc thoại trong đó Hămlet tự trách mình thiếu quả quyết như là một sự tự xua quét ý chí, và ông khẳng định rằng thật khó có thể nói là những đoạn ấy chứng tỏ sự mềm yếu của Hămlet, có chăng phải nói ngược lại.

Như vậy, theo cách nhìn nhận này, mọi lời tự kết tội của Hămlet về sự yếu đuối đều chỉ chứng minh thêm sức mạnh ý chí to lớn của chàng. Tiến hành một cuộc đấu tranh hết sức to tát, bộc lộ sức mạnh và năng lực tới mức tối đa, mà chàng vẫn không vừa lòng với chính mình và vẫn đòi hỏi mình phải cố gắng nhiều hơn nữa, thế nên cách lí giải này đã cứu vãn được tình hình bằng cách chỉ ra rằng mâu thuẫn được đưa vào vở kịch không phải là vô ích

và mâu thuẫn này chẳng qua chỉ là cảm giác thôi. Cần hiểu những câu nói về sự yếu đuối, như là một bằng chứng hết sức mạnh mẽ của ý chí. Tuy nhiên cả cố gắng này cũng không giải quyết được vấn đề. Trên thực tế, nó chỉ đưa lại một cách giải quyết giả tưởng và, về thực chất, nó lặp lại cái quan điểm cũ về tính cách Hămlet, chứ nó không giải đáp được câu hỏi tại sao Hămlet chậm trễ, và như Brandes đòi hỏi, tại sao chàng không giết chết lên vua ngay trong hồi một, ngay sau khi được nghe lời tố giác của bóng ma, và tại sao vở bi kịch lại không được kết thúc ở ngay cuối hồi một. Với một cách nhìn nhận như vậy thì muốn hay không muốn cũng phải ngả về cái chiều hướng được bắt đầu từ Vécder và muốn xem những cản trở bên ngoài như là nguyên nhân thực sự của sự chậm trễ ở Hămlet. Thế nhưng như vậy có nghĩa là sẽ hoàn toàn mâu thuẫn với ý nghĩa trực tiếp của vở kịch. Hămlet tiến hành một cuộc đấu tranh rất to tát-với điều này còn có thể đồng ý được, nếu xuất phát từ tính cách của bản thân Hămlet. Giả sử rằng ở chàng quả thật có những sức mạnh to lớn. Nhưng chàng tiến hành cuộc đấu tranh này nhằm chống ai và nó được thể hiện ở những gì? Một khi bạn đã đặt ra câu hỏi đó, ngay tức khắc hạn sẽ thấy ra tính chất thảm hại của những kẻ chống lại Hămlet, tính chất thảm hại của các nguyên nhân đang làm chậm lại cái việc chàng giết tên vua, sẽ thấy ra sự nhu nhược mù quáng của chàng trước những sự việc tàn khốc chống lại chàng. Trên thực tế, chính nhà phê bình cũng đã nhận thấy rằng lời cầu nguyện đã cứu vớt tên vua, song chẳng nhẽ trong vở bi kịch lại có những đoạn nào đó chứng tỏ rằng Hămlet là một con người sùng tín tôn giáo và nguyên nhân này là thuộc các diễn biến tâm hồn của một sức mạnh lớn? Ngược lại, điều đó lướt qua một cách hoàn toàn ngẫu nhiên và dường như khó hiểu đối với chúng ta. Nếu như để thay vì cho tên vua, chàng đã giết Pôlôni chẳng qua chỉ là do một sự tình cờ, thì như vậy có nghĩa là tính quả quyết của chàng đã chín muồi ngay sau buổi diễn trò. Vậy xin hỏi tại sao lưỡi kiếm của chàng lại chỉ sả vào tên vua ở tận cuối vở bi kịch? Cuối cùng, cuộc đấu tranh mà chàng tiến hành cho dù là ngẫu nhiên, là

nhỏ nhất, là hạn chế đến mấy đi nữa, thì chủ yếu đây cũng chỉ mới là một sự hắt trả các đòn giáng vào chàng, chứ không phải là một cuộc tấn công. Cả việc giết chết tên Hindensténơ và những chuyện khác chẳng qua chỉ là để tự vệ, và tất nhiên một sự tự vệ như vậy của con người chúng ta không thể gọi là cuộc đấu tranh hết sức to tát. Chúng ta sẽ còn có dịp để chứng minh rằng cả ba lần Hămlet toan giết vua, điều mà Vônkenstên luôn luôn dựa vào, lại chỉ nói lên điều ngược lại với ý kiến của nhà phê bình về chúng. Cách dàn dựng vở “Hămlet” ở Nhà hát nghệ thuật Mạc Tư Khoa 2 cũng làm sáng tỏ được rất ít và tỏ ra rất gàn gỏi về ý nghĩa với cách lí giải vừa rồi. Ở đây, bằng thực tiễn người ta đã cố gắng thực hiện những điều mà chúng ta chỉ mới làm quen trên lý thuyết. Những người dàn dựng đã xuất phát từ mối xung đột giữa hai kiểu bản tính con người và sự phát triển của cuộc đấu tranh giữa hai cái đó với nhau. “Một bên là người phản kháng, anh dũng, đang chiến đấu để khẳng định lẽ sống của mình. Đây là Hămlet của chúng ta. Đề biểu lộ thật rõ và nhấn mạnh ý nghĩa chủ đạo đó của chàng, chúng ta buộc phải cắt bỏ rất nhiều văn bản của vở bi kịch, lược đi tất cả những gì có thể cản trở con lóc... Ngay từ giữa hồi hai, chàng đã phải cầm kiếm vào tay và không được rời nó cho đến tận cuối vở bi kịch; chúng ta cũng nhấn mạnh tính tích cực của Hămlet bằng những cản trở dày đặc mà chàng đã bắt gặp trên đường đi của mình. Dựa vào đấy mà trình bày và lí giải về tên vua và những nhân vật khác. Tên vua Klavodi tượng trưng cho tất cả những gì đang cản trở chàng Hămlet anh hùng... Và chàng Hămlet của chúng ta thường xuyên nằm trong một cuộc đấu tranh quyết liệt và đầy say mê để chống lại tất cả những gì là hiện thân của tên vua... Để làm đậm đặc các màu sắc, chúng ta cảm thấy nhất thiết phải chuyển hành động của Hămlet vào thời Trung cổ”.

Các nhà đạo diễn vở kịch này đã nói như vậy trong bản Tuyên ngôn nghệ thuật mà họ đã cho ra nhân dịp dựng vở này. Và với toàn bộ sự cởi mở, họ

đã chỉ ra rằng để thể hiện trên sân khấu, để hiểu rõ vở bi kịch, họ đã phải tiến hành ba giai đoạn công việc: Thứ nhất – vớt bỏ khỏi vở kịch tất cả những gì cản trở một sự nhận thức như vậy, thứ hai – làm đậm đặc những cản trở đang chống lại Hămlet; và thứ ba - tô đậm các màu sắc và đem chuyển hành động của Hămlet vào thời Trung cổ, mặc dù mọi người đều thấy ở vở kịch này sự hiện thân của thời Phục hưng. Thật dễ hiểu là sau ba giai đoạn công việc như vậy thì có thể thực hiện bất kì một sự lí giải nào, song cũng hoàn toàn rõ ràng là ba việc làm đó đã đem biến vở kịch này thành một cái gì hoàn toàn ngược lại với điều mà nó đã được viết ra. Để phổ biến một cách hiểu như thế, người ta đã phải tiến hành những công việc căn bản tới mức như vậy đối với vở kịch, - chính tình hình này đã chứng minh một cách hết sức rõ ràng sự không ăn khớp to lớn giữa cái ý nghĩa thực sự của lịch sử với cái ý nghĩa được lí giải theo kiểu đó. Để minh họa cho cái mâu thuẫn to lớn của vở kịch mà Nhà hát đã sa vào, chỉ cần dẫn ra rằng lên vua trên thực tế chỉ đóng một vai rất khiêm tốn, nhưng trong cách hiểu trên lại được biến thành một kẻ đối thủ anh hùng của bản thân Hămlet. Nếu Hămlet là cái tối đa của ý chí anh hùng, trong sáng - một cực là như vậy, thì cực kia lên vua lại là cái tối đa của một ý chí phản anh hùng, đen tối. Biến vua thành sự hiện thân của toàn bộ sức mạnh đen tối trong cuộc sống - để làm điều này, về thực chất, sẽ phải viết một vở bi kịch mới với những nhiệm vụ hoàn toàn ngược lại với các nhiệm vụ được đặt ra trước Séchxpia.

Gần với chân lí hơn nhiều là những cách lí giải và sự chậm trễ của Hămlet mà ở đây tuy cũng xuất phát từ những lí do hình thức và quả có rọi được nhiều ánh sáng vào việc giải quyết câu đố này, song lại không cần phải có những công việc sửa đổi căn bản đối với lời văn vở bi kịch. Thuộc số những cố gắng như vậy ta thấy có, ví dụ, sự cố gắng làm sáng tỏ một số đặc điểm kết cấu vở “Hămlet” bằng cách dựa vào kỹ thuật và lối cấu trúc cảnh của Séchxpia, điều mà vô luận trong trường hợp nào đều không thể phủ nhận

được sự phụ thuộc vào nó vụ việc nghiên cứu nó là hoàn toàn bắt buộc phải có để tìm hiểu và phân tích đúng đắn vở bi kịch. Một ý nghĩa như vậy đã có, chẳng hạn, việc Prenx đã xác lập qui luật về tính liên tục thời gian trong kịch của Sếchxpia, qui luật này đòi hỏi cả khán giả lẫn tác giả một tính ước lệ sân khấu khác hẳn với kĩ thuật sân khấu hiện đại của chúng ta. Ở chúng ta, một vở kịch được chia thành các hồi; mỗi hồi chỉ ra một cách ước lệ một khoảng thời gian ngắn mà trong đó các sự kiện được miêu tả đã diễn ra. Các sự kiện dài và những diễn biến của chúng diễn ra giữa các hồi thì khán giả về sau mới biết được. Hồi này có thể được tách với hồi kia bằng một khoảng thời gian độ mấy năm. Tất cả những điều này đòi hỏi một kiểu thủ pháp viết riêng. Tình hình lại khác hẳn ở thời Sếchxpia, khi mà hành động được diễn ra liên tục, khi mà một vở kịch không được chia ra thành các hồi và việc trình diễn nó không bị ngắt đoạn bởi các ăngtorắc và mọi chuyện đều diễn ra trước mắt khán giả. Hoàn toàn để hiểu rằng một tính ước lệ thẩm mỹ quan trọng như vậy đã có một ý nghĩa bố cục to lớn dường nào đối với bất kì một cấu trúc kịch nào, và chúng ta có thể thấy rõ được nhiều điều nếu ta làm quen với kĩ thuật và mỹ học về sân khấu thời Sếchxpia. Tuy nhiên, khi ta bước qua ranh giới và bắt đầu nghĩ rằng với sự thiết lập tính tất yếu kĩ thuật của một thủ pháp nào đó và bằng cách đó chúng ta đã giải quyết được nhiệm vụ, thì đây là chúng ta đang sa vào một sai lầm trầm trọng. Nhất thiết phải chỉ ra mỗi thủ pháp được qui định tới mức nào bởi kĩ thuật sân khấu hồi bấy giờ. Nhất thiết – nhưng vẫn hoàn toàn chưa đủ. Còn cần phải chỉ ra ý nghĩa tâm lí của thủ pháp đó: tại sao từ vô số các thủ pháp trong tự, Sếchxpia lại chọn chính cái thủ pháp ấy, bởi vì không thể nghĩ rằng các thủ pháp nào đó lại được giải thích một cách hoàn toàn và đầy đủ chỉ bằng tính tất yếu kĩ thuật của chúng, bởi vì điều đó có nghĩa là tôn sùng kĩ thuật đơn thuần trong nghệ thuật. Trên thực tế, tất nhiên, kĩ thuật qui định cách cấu trúc một vở kịch, song trong khuôn khổ các khả năng kĩ thuật, mỗi thủ pháp kĩ thuật và mỗi sự kiện thực tế đều dường như được gây dựng thành phẩm chất của sự

kiện thâm mĩ. Đây, một ví dụ đơn giản. Xinxerxvan nói: “Cách xây dựng cảnh sân khấu đề bẹp nhà văn. Có những ví dụ nhấn mạnh sự bắt buộc phải gạt khỏi cảnh những nhân vật hành động, resp. không thể kết thúc vở hay cảnh bằng một tập hát nào đó, thuộc loại ví dụ này là những trường hợp khi dựa theo tiến trình của vở kịch trên sân khấu có những cái xác: chẳng thể nào bắt nổi chúng đứng dậy và đi khỏi, chẳng hạn như trong “Hămlet” có xuất hiện Fortinbrax, giữa những đám người khác nhau, là một nhân vật chẳng ai cần đến cả, cuối cùng chẳng qua chỉ là để tuyên bố:

Hãy dọn những cái xác chết này.

Chúng chỉ có ý nghĩa ở bãi chiến trường.

Còn ở đây, như những dấu vết của cuộc tàn sát, là không đúng chỗ,

Và thế là mọi người đi ra và mang theo cái xác chết.

Độc giả có thể nhân lên một cách chẳng vất vả gì con số các ví dụ như vậy sau khi đọc chăm chú dù chỉ một Sếchxpia” (101, trang 30). Đây là một ví dụ về cách lí giải hoàn toàn sai lầm cái cảnh kết thúc trong “Hămlet” do chỉ dựa vào thuần túy các lí do kỹ thuật. Hoàn toàn không thể chối cãi được rằng khi không có màn và phải triển khai hành động trên một sân khấu luôn luôn đề ngỏ trước người xem, nhà viết kịch đành phải kết thúc vở kịch mỗi lần bằng cách cho một người nào đó dọn các xác chết. Xét trên ý nghĩa này, rõ ràng là kĩ thuật kịch đã đề lên Sếchxpia. Ông bắt buộc phải cho dọn đi các xác chết ở cảnh cuối của “Hămlet”, nhưng ông có thể làm điều đó bằng những cách khác nhau: các xác có thể được dọn đi bởi những quần thần hiện có mặt trên sân khấu, hoặc bởi đội cận vệ Đan Mạch. Dựa vào tính tất yếu kĩ thuật này, chúng ta không bao giờ lại có thể kết luận rằng Fortinbrax xuất hiện chẳng qua chỉ là để dọn những cái xác đó đi, và nhân vật này chẳng cần thiết cho bất cứ một ai. Chỉ cần chú ý tới một cách lí giải vở kịch, ví dụ, như cách lí giải của Kurô Fitser: ông ta nhìn thấy độc một đề tài trả thù được thể hiện trong ba hình tượng khác nhau - Hămlet, Laectơ và Fortinbrax đều là những người đang trả thù cho những người cha, - thì chúng ta sẽ thấy ra

ngay cái ý nghĩa nghệ thuật sâu xa ở chỗ là: trong sự xuất hiện cuối cùng của Fortinbrax, đề tài đó đã được thể hiện đầy đủ nhất, và cuộc diễu hành của Fortinbrax chiến thắng đã có được ý nghĩa sâu sắc ở đúng cái chỗ có nằm hai cái xác của hai người trả thù khác, song hình ảnh của họ lại luôn luôn đối lập với hình ảnh người thứ ba này. Như vậy ta dễ dàng thấy ra ý nghĩa thâm mĩ của qui luật kĩ thuật. Nhiều lần chúng ta phải dựa vào một sự theo dõi như vậy và, nói riêng, cái qui luật do Prenx xác lập, giúp chúng ta được nhiều trong việc làm sáng tỏ sự chậm trễ của Hămlet. Tuy nhiên, đây mới chỉ là sự mở đầu của việc theo dõi, chứ chưa phải toàn bộ sự theo dõi nói chung. Nhiệm vụ sẽ được kết thúc ở chỗ là, sau khi đã xác lập tính tất yếu kĩ thuật của một thủ pháp nào đấy, thì cùng với điều đó là có thể hiểu được cả chiều hướng thâm mĩ của nó nữa. Nếu không ta sẽ phải cùng với Brandes kết luận rằng kĩ thuật hoàn toàn chiếm lĩnh nhà thơ, chứ không phải nhà thơ chiếm lĩnh kĩ thuật, rằng “Hămlet đã chậm mất bốn hồi bởi vì các vở kịch đều được viết trong năm hồi chứ không phải trong một hồi và chúng ta sẽ không bao giờ hiểu nổi, tại sao cùng một thứ kĩ thuật đã đề lên hoàn toàn như nhau cả Séchxpia lẫn các nhà văn khác, lại đã tạo nên thứ mĩ học này trong bi kịch của Séchxpia và thứ mĩ học khác trong các vở kịch của những người cùng thời với ông, và thậm chí còn hơn thế nữa, lại sao cùng một thứ kĩ thuật lại đã buộc Séchxpia phải xây dựng “Ôtelô”, “Vua Lia”, “Macbet” và “Hămlet” theo những cách hoàn toàn khác nhau. Rõ ràng là ngay trong khuôn khổ những điều nhà thơ bị kĩ thuật chi phối, ở nhà thơ đầu sao vẫn cứ còn lại sự tự do sáng tạo trong bố cục. Một khuyết điểm tương lai như vậy của các thứ “phát hiện” chẳng giải thích nổi một điều gì, ta còn tìm thấy cả trong các tiền đề giải thích vở “Hămlet” dựa trên những đòi hỏi của hình thức nghệ thuật là cũng phải xác lập những qui luật hoàn toàn đúng đắn cần thiết để tìm hiểu vở bi kịch, song lại không đủ để giải thích nó. Đây, Aikhenbaum có nói về “Hămlet” như sau: “Trên thực tế - vở bi kịch bị kìm lại không phải vì Sile cần chế biến cái tâm lí về sự chậm trễ, mà chính là

ngược lại, - *Valenstên chậm trễ vì cần tìm vở bi kịch lại*, và sự tìm giữ này lại phải được che đậy. Trong vở “Hămlet”, tình hình cũng như vậy. Không phải bỗng dưng mà có hai cách lí giải ngược hẳn nhau về Hămlet, như về một nhân cách - và mọi người đều có lí theo kiểu riêng của mình, bởi vì mọi người đều sai lầm không giống nhau. Cả Hămlet lẫn Valenstên đều được đề ra trên hai bình diện cần thiết cho việc chế biến hình thức bi kịch: vừa như một động lực thúc đẩy lại vừa như một sức kìm hãm. Thay vì cho sự vận động tiến lên một cách đơn giản theo sơ đồ cốt truyện, lại có một cái gì cứ như một điệu nhảy múa với những động tác phức tạp. Xét theo quan điểm tâm lý – hầu như là một mâu thuẫn... Hoàn toàn đúng - bởi vì tâm lí chỉ phục vụ cho cách sắp xếp các môtip: nhân vật tỏ ra là một nhân cách, nhưng trên thực tế - nó lại chỉ là một cái mặt nạ. Sếchxpia đã đưa vào vở bi kịch bóng ma người cha và làm cho Hămlet trở thành một triết gia – đây là các môtip của vận động và kìm hãm. Sile đem biến Valenstên thành một kẻ phản bội hầu như chống lại ý chí của mình, để tạo ra sự vận động của vở bi kịch và đưa vào một yếu tố chiêm tinh học làm cơ sở cho sự kìm hãm” (138, trang 81).

Ở đây đã nảy sinh cả một loạt những sự hiểu nhầm. Ta đồng ý với Aikhenbaum rằng để chế biến hình thức nghệ thuật quả thật là cần phải cho nhân vật cùng một lúc vừa phát triển lại vừa kìm hãm hành động. Điều đó giải thích cho chúng ta được những gì trong vở “Hămlet”? Không hơn gì việc bắt buộc phải dọn các xác ở cuối hồi, đã giải thích cho chúng ta sự xuất hiện của Fortinbrax; sở dĩ không hơn gì bởi vì cả kĩ thuật cảnh sân khấu và kĩ thuật hình thức, tất nhiên, đều đề lên nhà thơ. Nhưng chúng đề lên Sếchxpia cũng ở mức như chúng đề lên Sile. Vậy xin hỏi, tại sao ông này đã viết “Valestên”, còn ông kia lại viết “Hămlet”? Tại sao một thứ kĩ thuật giống nhau và những đòi hỏi giống nhau về chế biến hình thức nghệ thuật ở lần này lại đã dẫn tới việc xây dựng “Mác-bét”, còn ở lần khác thì lại dẫn tới việc xây dựng “Hămlet”, mặc dù hai vở kịch này là đối lập lẫn nhau về cách

bố cục? Giả thử rằng tâm lí nhân vật chỉ là ảo tưởng của khán giả và được tác giả đưa vào như một lí do, vậy xin hỏi, thế thì phải chăng đối với vở bi kịch cái lí do tác giả lựa chọn là không quan trọng và có thể thế nào cũng được? Lí do đó phải chăng là ngẫu nhiên? Tự nó nói lên một điều gì đây hay tác động của các qui luật bi kịch là hoàn toàn giống nhau vô luận chúng được biểu lộ trong bất cứ lí do nào, trong bất cứ hình thức cụ thể nào, kiểu như tính đúng đắn của một công thức đại số là hoàn toàn thường xuyên dù ta có đưa vào đây ý nghĩa số học nào đi chăng nữa?

Thế là, chủ nghĩa hình thức đã bắt đầu từ một sự chú ý phi thường tới hình thức cụ thể, bị biến thành một thứ bệnh hình thức thuần túy nhất đang qui các hình thức riêng biệt thành những biểu đồ đại số nhất định. Không một ai tranh cãi với Sile khi ông nói rằng nhà thơ viết bi kịch “phải kéo dài cuộc hành hạ các cảm xúc”, nhưng ngay khi đã biết qui luật này, chúng ta vẫn không bao giờ hiểu nổi tại sao cuộc hành hạ các cảm xúc lại kéo dài trong vở “Mác-bét”, nơi mà sự phát triển của vở kịch diễn ra với một nhịp độ hết sức hối hả, còn trong vở “Hăm-lét” thì hoàn toàn ngược lại. Aikhenbaum cho rằng nhờ qui luật này ta đã hoàn toàn giải thích được Hăm-lét. Chúng ta biết rằng Séchxpia đã đưa bóng ma người cha vào vở bi kịch – đây là lí do vận động. Séchxpia lại làm cho Hăm-lét trở thành triết gia - đây là lí do tìm hãm. Sile lại sử dụng những lí do khác - thay vì cho triết học, ở ông lại là yếu tố chiêm tinh học, còn thay vì cho bóng ma, ở ông lại là sự phản bội. Xin hỏi: Tại sao cũng do một nguyên nhân, chúng ta lại có hai hậu quả hoàn toàn khác nhau? Hoặc chúng ta phải thừa nhận rằng bản thân nguyên nhân được chỉ ra ở đây không phải là nguyên nhân thực sự, hoặc, nói đúng hơn, là một nguyên nhân không đủ, một nguyên nhân không lí giải được tất cả tới cùng, nói đúng hơn nữa, thậm chí không lí giải được điều chủ yếu nhất. Đây, một ví dụ rất đơn giản: “Không hiểu sao chúng ta rất thích, - Aikhenbaum, ... các “tâm lí” và các “tính cách”. Thật là ngây thơ nếu nghĩ rằng nghệ sĩ viết

ra là để “miêu tả” tâm lí hay tính cách. Chúng ta vò đầu nát óc với câu hỏi về Hămlet: phải chăng Séchxpia “muốn” miêu tả sự chậm trễ hay một điều gì khác ở Hămlet? Trên thực tế nghệ sĩ chẳng hề miêu tả một điều gì như vậy, bởi vì người nghệ sĩ hoàn toàn không bận tâm với các vấn đề tâm lí, và chúng ta xem “Hămlet” cũng tuyệt nhiên không phải là để nghiên cứu tâm lí” (138, Trang 78).

Tất cả điều đó hoàn toàn đúng, nhưng từ đó phải chăng có thể rút ra được rằng việc lựa chọn tính cách và tâm lí nhân vật là không quan trọng và thế nào cũng được đối với tác giả? Đúng rằng chúng ta xem Hămlet không phải là để nghiên cứu tâm lí sự chậm trễ, nhưng có một điều khác cũng hoàn toàn đúng; nếu đưa lại cho Hămlet một tính cách khác thì vở kịch sẽ mất hết toàn bộ hiệu quả. Tất nhiên, nghệ sĩ không muốn trình bày tâm lí hay tính cách trong vở bi kịch của mình. Thế nhưng tâm lí và tính cách nhân vật không phải là một yếu tố ngẫu nhiên tùy tiện và thế nào cũng xong, mà là một cái gì rất có ý nghĩa về mặt thẩm mĩ; nếu lí giải Hămlet như kiểu Aikhenbaum đã làm ở cái câu trên kia, có nghĩa là lí giải Hămlet một cách rất tồi. Nói rằng trong “Hămlet” hành động bị kìm hãm bởi vì Hămlet là triết gia, tức là đã tin vào và nhắc lại ý kiến được viết trong những bài báo và cuốn sách kém cỏi nhất mà chính Aikhenbaum đã bác bỏ. Chính cách nhìn truyền thống về tâm lí và tính cách đã khẳng định rằng Hămlet không giết ngay lên vua vì chàng là một triết gia. Cũng cái nhìn hời hợt ấy còn cho rằng nhất thiết phải đưa vào bóng ma là để cưỡng bức Hămlet phải hành động. Thế nhưng Hămlet có thể biết về điều đó bằng một cách khác, và chỉ cần dựa vào vở bi kịch vẫn có thể thấy được rằng không phải triết học của Hămlet mà là một cái gì hoàn toàn khác đã kìm hãm hành động trong vở kịch.

Người nào muốn nghiên cứu Hămlet như một vấn đề tâm lý, người đó phải hoàn toàn gác lại chuyện phê bình. Trên kia, chúng tôi đã cố gắng chỉ ra một cách tổng quát rằng phê bình, đã làm được thật ít ỏi đối với việc đề ra

một phương hướng đúng cho nhà nghiên cứu và nhiều khi nó lại còn làm người ta lạc hướng. Vậy nên đối với việc nghiên cứu tâm lí, điểm xuất phát phải là lòng mong muốn giải thoát cho Hămlet khỏi cái 11.000 tập sách chú giải đã đè nặng lên chàng ta và đã được Tônxtôi nói tới bằng một giọng khủng khiếp. Cần phải nắm vỡ bi kịch như nó vốn có, phải nhìn vào những điều mà nó nói với một người nghiên cứu hiền lành chứ không phải với nhà chú giải tỏ vẻ thông thái, phải nắm nó trong cái dạng hầy còn chưa bị giảng giải đến nát ra và hầy nhìn thẳng vào bản thân nó. Nếu không chúng ta sẽ có cơ hướng vào việc lí giải những điều mộng mị, trong lúc nhẽ ra phải nghiên cứu bản thân những điều mộng mị. Cố gắng nhìn nhận Hămlet theo cách như vậy, chúng tôi chỉ biết có một trường hợp. Cố gắng này đã được Tônxtôi tiến hành với một sự táo bạo thiên tài trong bài viết tuyệt diệu của ông về Sếchxpia; bài viết này không hiểu sao cho đến nay tiếp tục bị coi là thiếu thông minh và không lí thú. Đây, Tônxtôi đã nói những gì: “Trong số các nhân vật của Sếchxpia, không một nhân vật nào mà ở đây thái độ hoàn toàn bị bàng quan, chứ tôi không nói là ông không biết, của ông đối với việc xây dựng tính cách cho các nhân vật của mình lại khó thấy một cách ghê gớm như nhân vật Hămlet; trong số các vở kịch của Sếchxpia không một vở nào mà ở đây sự sùng bái mù quáng đối với Sếchxpia lại khó thấy ghê gớm tới mức như vậy, có một thứ thôi miên phi phán xét đã làm cho không thể còn có một ý nghĩ nào cho rằng một tác phẩm nào đó của Sếchxpia lại có thể không phải là kiệt tác thiên tài và một nhân vật chính nào đó trong các vở kịch của ông lại có thể không phải là sự miêu tả một tính cách mới mẻ và thâm thúy.

Sếchxpia chọn một câu chuyện cổ thuộc loại rất không tồi... hay một vở kịch viết về đề tài đó trước ông quãng mười lăm năm, và ông đã viết vở kịch của mình theo cốt truyện đó, rồi đem đặt một cách hoàn toàn không đúng chỗ (như ông vẫn luôn luôn làm điều này) vào miệng nhân vật chính mọi ý

nghĩ của mình mà ông cảm thấy đáng được chú ý. Song khi đặt vào miệng nhân vật chính của mình những ý nghĩ ấy, ông không mấy may quan tâm tới điều những câu nói đó được nói ra trong những điều kiện nào, nên tất nhiên, nhân vật nói lên mọi ý nghĩ ấy đã bị biến thành chiếc máy phát ngôn của Séchxpia, mất hết mọi tính cách, còn các hành vi và lời nói của nó thì không ăn khớp với nhau.

Trong truyền thuyết, nhân cách của Hămlet khá rõ ràng: chàng giận dữ trước việc làm của chú và mẹ, muốn trả thù họ, nhưng lại sợ ông chú có thể giết mình như đã từng giết cha mình, nên để làm điều đó, chàng đã giả vờ điên...

Tất cả những điều đó đều dễ hiểu và bắt nguồn từ tính cách và tình huống của Hămlet. Nhưng khi đặt vào miệng Hămlet những lời nói mà Séchxpia muốn nói ra và bắt Hămlet phải có những hành vi mà tác giả cần để chuẩn bị cho các cảnh có hiệu quả, Séchxpia phá hủy tất cả những gì đã từng làm nên tính cách của Hămlet trong truyền thuyết. Trong suốt toàn bộ vở kịch, Hămlet không làm những gì mà chàng có thể muốn làm, mà phải làm những gì tác giả cần; nào là run sợ trước bóng ma người cha, nào là trêu chọc bóng ma ấy khi gọi nó là con chuột chũi, nào là yêu Ôfêlia nhưng lại chế giễu cô ta, v.v..., chẳng thể nào tìm ra nổi một sự giải thích nào đó về các hành vi và lời nói của Hămlet, cho nên cũng chẳng thể nào gán cho chàng ta bất kì một tính cách nào đó.

Nhưng vì đã được thừa nhận rằng Séchxpia thiên tài không thể viết ra một cái gì dở, nên những con người thông thái đều hướng toàn bộ năng lực trí tuệ của mình vào việc tìm ra những vẻ đẹp phi thường ở chính cái điều thiếu sót rất rõ ràng, đập vào mắt, được biểu lộ đặc biệt rõ trong Hămlet; điều thiếu sót ấy là: nhân vật chính không có một tính cách nào cả. Ấy thế mà các nhà phê bình có đầu óc thâm thúy lại tuyên bố rằng trong vở kịch này ở nhân vật

Hămlet có thể hiện một tính cách hoàn toàn mới mẻ và vô cùng sâu sắc, tính cách này chính là ở chỗ nhân vật ấy không có tính cách, và chính sự không có tính cách như vậy lại là thiên tài xây dựng một tính cách hết sức sâu sắc. Và sau khi giải quyết xong điều đó, các nhà phê bình thông thái đã viết hết những tập sách này đến những tập sách khác, đến nỗi những sự ngợi ca và lán tụng ý nghĩa to tát và tầm quan trọng của việc miêu tả tính cách ở một con người không có tính cách, được hợp thành những thư viện đồ sộ. Quả thật, có một số nhà phê bình đôi lúc có phát biểu dễ đặt ý kiến cho rằng ở nhân vật ấy có một cái gì kì quặc, rằng Hămlet là một câu đố không thể giải được, nhưng không một ai dám nói cái điều là vua cời truồng, cái điều rõ như ban ngày là Séchxpia đã không biết, thậm chí cũng không muốn đưa lại một tính cách nào cho Hămlet và đến nỗi không hiểu được rằng như vậy là cần. Và các nhà phê bình thông thái cứ tiếp tục nghiên cứu và tán tụng cái tác phẩm mang tính chất câu đố ấy...” (107, trang 247-249).

Chúng ta dựa vào ý kiến này của Tônxtôi không phải vì chúng ta cảm thấy cái kết luận cuối cùng của ông là đúng đắn và hoàn toàn xác thực. Bất kì một bạn đọc nào đều rõ là, xét đến cùng, Tônxtôi khi phán xét Séchxpia, đã xuất phát từ những yếu tố nằm ngoài nghệ thuật, và điều quyết định trong sự đánh giá của ông là sự cảnh cáo tinh thần mà ông đã lên án đối với Séchxpia, ông coi đạo đức của Séchxpia là không thể dung hợp được với các lí tưởng đạo đức của mình, Chúng ta không quên rằng quan điểm đạo đức này đã dẫn Tônxtôi tới việc phủ định không chỉ một Séchxpia mà nói chung hầu như toàn bộ nền văn học, và ngay những tác phẩm nghệ thuật của mình cũng đã bị Tônxtôi hồi cuối đời coi là những tác phẩm không xứng đáng và có hại, thế nên quan điểm đạo đức này nói chung nằm ngoài bình diện nghệ thuật, nó quá rộng và quá bao quát đối với việc nhìn nhận những cái bộ phận, do đó chẳng thể nói được gì về nó khi ta nhìn nhận nghệ thuật về mặt tâm lí. Nhưng toàn bộ vấn đề là ở chỗ, đề rút ra những kết luận đạo đức ấy.

Tônxtôi đã dẫn ra những luận cứ thuần túy nghệ thuật, và những luận cứ này chúng ta cảm thấy rất thuyết phục, thuyết phục tới mức chúng thực sự phá tan cái trò thôi miên phi phán đoán đã từng có trong thái độ đối với Sếchxpia. Tônxtôi là nhìn Hămlet bằng cặp mắt chú bé của Andécxen và là người đầu tiên dám nói ra tên vua cõi truông, tức là tất cả những phẩm chất – sự sâu sắc, sự chính xác của tính cách, sự thâm nhập vào tâm lí con người và những điều tương tự - chỉ tồn tại trong trí tưởng tượng của độc giả mà thôi. Lời tuyên bố này, lời tuyên bố về ông vua cõi truông, chính là công lao to lớn nhất của Tônxtôi, người đã vạch trần không chỉ Sếchxpia, mà chủ yếu là vạch trần cái quan niệm hoàn toàn mù quáng và sai lầm về Sếchxpia, bằng cách đặt đối lập nó với ý kiến của mình, cái ý kiến mà không phải bỗng nhiên ông coi là hoàn toàn ngược lại với sự nhận định đã từng lan tràn trên khắp thế giới châu Âu. Như vậy. Trên con đường đi tới mục đích đạo đức của mình, Tônxtôi đã phá tan được một trong những thành kiến ác hại nhất trong lịch sử văn học và là người đầu tiên với toàn bộ sự táo bạo của mình đã dám nói lên cái điều mà giờ đây đã được khẳng định trong một loạt các cuốn sách và công trình nghiên cứu; cụ thể là: ở Sếchxpia hoàn toàn không phải mọi tình tiết và không phải toàn bộ diễn biến của hành động đều được dựa trên những căn cứ có sức thuyết phục đầy đủ về mặt tâm lí, và các tính cách của ông có thể nói là không đứng vững nổi trước sự phê bình, và thường có những sự không ăn khớp một cách mù quáng giữa tính cách với hành vi của nhân vật. Ví dụ, Xtôlơ đã khẳng định thẳng thừng rằng trong vở “Hămlet”, Sếchxpia quan tâm đến tình huống nhiều hơn so với tính cách, rằng cần nhìn nhận vở “Hămlet” như một vở bi kịch có một tuyến tình tiết mà trong đó những mối liên hệ và xen quỵện của các sự kiện mới là cái đóng vai trò quyết định, chứ không phải sự thể hiện tính cách của nhân vật. Tuygo cũng có ý kiến tương tự như vậy. Ông cho rằng Sếchxpia làm rối hành động không phải là để phức tạp hóa tính cách Hămlet, ông phức tạp hóa tính cách này là để ông được thuận tiện hơn trong việc đi tới một tuyến tình tiết mà

ông đã nhận được trong truyền thống về quan niệm kịch. Các nhà nghiên cứu này hoàn toàn không đơn độc trong ý kiến của mình. Còn về các vở kịch khác thì ở đây những nhà nghiên cứu này đã gọi ra vô số những sự kiện chứng tỏ một cách hùng hồn rằng lời khẳng định của Tônxtôi là đúng tận trong gốc rễ. Chúng ta sẽ còn có dịp chỉ ra tính chất công bằng trong ý kiến của Tônxtôi ở phần phụ trương nói về những vở bi kịch như “Ôtelô”, “Vua Lia”, v.v... cũng như tính chất thuyết phục của việc ông đã chỉ ra sự vắng mặt và tính chất không đáng kể của tính cách Sếchxpia, và quả thật Tônxtôi đã hiểu hoàn toàn đúng đắn và chính xác những ý nghĩa thẩm mỹ trong ngôn ngữ của Sếchxpia.

Giờ đây chúng ta hãy tiếp tục các phán đoán của mình dựa vào điểm xuất phát là cái ý kiến cho rằng chẳng thể nào gán cho Hămlet bất kỳ một tính cách nào, rằng tính cách này được hợp thành bởi những đặc tính rất trái ngược nhau, và rằng không tài nào nghĩ ra được một lời giải thích nào khả dĩ phù hợp với sự thật cho những lời nói và hành vi của tính cách đó. Tuy nhiên, chúng ta có thể bàn cãi về các kết luận của Tônxtôi là người đã nhìn thấy ở đây đặc sệt khuyết điểm và cho rằng Sếchxpia đã không biết miêu tả sự phát triển nghệ thuật của hành động. Tônxtôi đã không hiểu hay nói đúng hơn là đã không chấp nhận mỹ học của Sếchxpia, và khi nói lại các thủ pháp nghệ thuật bằng một lời kể giản đơn, Tônxtôi đã đem chuyển dịch các thủ pháp nghệ thuật của Sếchxpia từ ngôn ngữ thơ ca sang ngôn ngữ văn xuôi, để tóm tắt chúng ở bên ngoài những chức năng thẩm mỹ mà chúng thực hiện trong vở kịch, - do đó kết quả nhận được đương nhiên là một thứ hoàn toàn vô nghĩa. Và cũng sẽ xảy ra một thứ vô nghĩa như vậy, nếu như chúng ta cũng tiến hành một cuộc mổ xẻ như thể đối với bất cứ một nhà văn nào và làm cho lời văn của ông ta trở nên vô nghĩa bằng cách lược kể lại. Tônxtôi đem lược kể lại hết cảnh này đến cảnh khác của vở “Vua Lia” rồi chỉ ra rằng sự gắn kết và mối liên hệ lẫn nhau của các cảnh ấy thật là mù quáng. Vậy

nếu như người ta cũng đem kể lại “Anna Karênhina” đúng theo cái kiểu như thế, thì cũng thật dễ dàng quy cuốn tiểu thuyết ấy của Tônxtôi thành một thứ vô nghĩa mù quáng ở mức như vậy, và nếu như chúng ta nhớ lại cái điều mà bản thân Tônxtôi đã nói về cuốn tiểu thuyết này, chúng ta cũng hoàn toàn có thể vận dụng chính những lời ấy vào cho “Vua Lia”. Chẳng thể nào thể hiện được tư tưởng của một cuốn tiểu thuyết và một vở bi kịch bằng cách lược kể lại, bởi vì toàn bộ thực chất vấn đề là ở sự đan quện của các tư tưởng, còn bản thân sự đan quện này, như Tônxtôi nói, được hợp thành không phải bằng tư tưởng, mà bằng một cái gì khác, và chính cái gì khác này chẳng thể nào được thể hiện trực tiếp bằng lời nói, mà chỉ có thể được thể hiện bằng việc miêu tả trực tiếp các hình tượng, các cảnh, các tình huống. Lược kể lại “Vua Lia” là điều không được phép, cũng như không được phép lược kể lại âm nhạc bằng lời, thế nên cái phương pháp lược kể là một phương pháp ít thuyết phục nhất của phê bình nghệ thuật. Nhưng chúng tôi xin nhắc lại một lần nữa: cái lỗi lầm cơ bản này đã không cản trở Tônxtôi tiến hành một loạt điều phát hiện xuất sắc, những phát hiện này hợp thành những vấn đề nghiên cứu có kết quả nhất trong nhiều năm của môn Sếchxpia - học, nhưng tất nhiên sẽ được soi sáng bằng một cách khác hẳn với cách của Tônxtôi. Nói riêng, vận dụng vào Hămlet, chúng ta phải hoàn toàn đồng ý với Tônxtôi khi ông khẳng định rằng ở Hămlet không có tính cách, nhưng ta có quyền chất vấn tiếp: phải chăng trong cái sự không có tính cách ấy lại có chứa đựng một nhiệm vụ nghệ thuật nào đó, phải chăng điều đó không hề có một ý nghĩa nào và chẳng qua chỉ là một điều sai lầm. Tônxtôi đã đúng khi ông chỉ ra tính chất mù quáng ở luận cứ của những ai cho rằng tuồng như chiều sâu của tính cách chính là ở chỗ một con người không có tính cách đã được miêu tả. Nhưng có thể mục đích của vở bi kịch nói chung không phải là việc thể hiện bản thân một tính cách, và, có thể, vở bi kịch nói chung đã hờ hững với việc miêu tả tính cách, song đôi khi, có thể, nó lại cố ý sử dụng một tính cách

hoàn toàn không thích hợp với các sự kiện đã từ đó tạo ra một hiệu quả nghệ thuật đặc biệt nào chăng?

Tiếp đây chúng ta sẽ phải chỉ ra tính chất sai lầm của ý kiến cho rằng vở bi kịch của Séchxpia là một vở bi kịch của tính cách. Còn ngay giờ đây chúng ta hãy chấp nhận như một giả thiết rằng sự không có tính cách có thể bắt nguồn không những từ một ý định rõ ràng của tác giả, mà điều đó còn có thể là cân đối với tác giả để thực hiện các mục đích nghệ thuật hoàn toàn xác định nào đó, và chúng ta sẽ cố gắng tìm hiểu chuyện này dựa trên ví dụ “Hăm lét”. Để làm việc này, ta hãy lưu ý phân tích cấu trúc của vở bi kịch này.

Chúng ta nhận ra ngay ba yếu tố mà chúng ta có thể xuất phát từ đây trong sự phân tích của mình. Thứ nhất, những nguồn tài liệu mà Séchxpia đã sử dụng, sự hình thành ban đầu mà bản thân khối tài liệu ấy đã có được; thứ hai, trước mắt chúng ta có tuyến tình tiết và cốt truyện của bản thân vở bi kịch; và, thứ ba, hình thành nghệ thuật mới và phức tạp hơn – các nhân vật hành động. Chúng ta hãy xem xét, trong vở bi kịch này các yếu tố đó nằm trong một mối quan hệ như thế nào đối với nhau.

Tônxtôi đã có lý khi ông bắt đầu việc xem xét của mình bằng sự so sánh truyền thuyết về Hăm lét với vở bi kịch của Séchxpia. Trong truyền thuyết, mọi chuyện đều rõ ràng và dễ hiểu. Các lý do của những hành vi của hoàng tử được trình bày hoàn toàn rõ ràng. Mọi chuyện đều khớp với nhau, và mỗi bước diễn biến đều là xác đáng về cả mặt tâm lý lẫn về mặt lôgích. Chúng ta khỏi phải dừng lại ở những điều đó nữa, vì tất cả những điều đó đã được chứng minh đầy đủ trong cả một loạt các công trình nghiên cứu, và thật khó có thể nảy sinh vấn đề câu đố về Hăm lét, nếu như chúng ta chỉ có liên quan tới các nguồn tài liệu cổ ấy hay tới cái vở kịch cổ về Hăm lét mà đã từng tồn tại từ trước thời Séchxpia. Trong tất cả các thứ đó dứt khoát không hề có cái

gì mang tính chất câu đố cả. Chỉ nguyên từ một sự việc như vậy chúng ta đã có quyền rút ra một kết luận hoàn toàn ngược lại với nhận định của Tônxtôi. Tônxtôi lập luận như sau: trong truyền thuyết tất cả đều dễ hiểu, còn trong vở “Hămlet” tất cả đều vô lý - thế nên Sếchxpia đã làm hỏng mất truyền thuyết đó. Sẽ là đúng hơn rất nhiều nếu đi theo một hướng suy nghĩ ngược lại. Trong truyền thuyết, tất cả đều là lôgích và dễ hiểu, thế nên Sếchxpia đã có trong tay mình các điều kiện sẵn có cho các lý do lôgích và tâm lý, và nếu ông lại chế biến khối tài liệu đó trong những bi kịch của mình theo kiểu là ông đã bỏ qua đi tất cả những cái đã được gắn bó rất rõ ràng đó trong truyền thuyết, thì hẳn rằng trong chuyện này ở ông phải có một ý định riêng. Và chúng ta muốn ngả hẳn về phía cho rằng Sếchxpia đã tạo ra tính chất câu đố của Hămlet là xuất phát từ những nhiệm vụ phong cách nào đó, chứ không muốn nghĩ rằng điều đó sở dĩ như vậy chẳng qua chỉ là do sự không biết của ông. Nguyên một sự so sánh này đã buộc chúng ta phải đặt vấn đề về câu đố của Hămlet một cách hoàn toàn khác; đối với chúng ta, đây không còn là cái câu đố mà cần phải giải, không còn là một thứ khó khăn phải vượt qua, mà đây là một thủ pháp nghệ thuật nhất định, một thủ pháp mà ta cần tìm hiểu. Sẽ là đúng hơn nếu hỏi: Sếchxpia bắt Hămlet chậm rãi là để làm gì chứ không phải tại sao Hămlet chậm rãi? Bởi vì bất cứ một thủ pháp nghệ thuật nào cũng đều được giải thích đầy đủ hơn nhiều khi ta đưa vào chiều hướng mục đích của nó, vào cái chức năng tâm lý mà nó phải thực hiện, chứ không phải vào cái lý do nguyên có mà tự nó có thể giải thích cho nhà viết sử một sự kiện văn học chứ dứt khoát không thể là một sự kiện thẩm mỹ. Để trả lời câu hỏi: Sếchxpia bắt Hămlet phải chậm rãi là để làm gì? Chúng ta phải chuyển sang một sự so sánh và đối chiếu thứ hai giữa tuyến tình tiết và cốt truyện của vở “Hămlet”. Ở đây cần nói rằng: làm nền tảng cho việc xây dựng cốt truyện là cái quy luật bắt buộc đã được nhắc tới trên kia, quy luật về cách bố cục một vở kịch thời đại bấy giờ; quy luật này còn được gọi là quy luật về tính liên tục thời gian. Nó được quy vào điều là: hành động trên

sân khấu diễn ra liên tục và, do đó, vở kịch được viết theo một quan niệm về thời gian khác với những vở kịch hiện nay của chúng ta. Bực sân khấu không được một phút nào để trống, và trong khi trên sân khấu đang diễn ra một cuộc chuyện trò nào đó thì ở hậu trường cũng trong thời gian đó lại đã diễn ra những sự kiện thường là dài hơn mà để thực hiện được chúng đôi khi phải mất tới mấy ngày; và chúng ta được biết về những sự kiện đó sau một vài cảnh. Như vậy, thời gian hiện thực tuyệt nhiên không được khán giả tiếp nhận, còn nhà viết kịch thì luôn luôn sử dụng thứ thời gian sân khấu ước lệ mà trong đó mọi kích thước và tỷ lệ đều khác hẳn trong hiện thực. Do đó, vở bi kịch của Sếchxpia luôn luôn là một sự bóp méo ghê gớm mọi kích thước thời gian: độ dài thường tình của các sự kiện, các thời hạn thông thường cần thiết, các khuôn khổ thời gian của mỗi hành vi và hành động - tất cả những cái đó đều hoàn toàn bị bóp méo và dẫn tới một kiểu thay thế chung nào đó của thời gian sân khấu. Từ đây ta hoàn toàn thấy rõ, thật là mù quáng khi đặt ra vấn đề về tính chất chậm rãi của Hămlet trên quan điểm thời gian hiện thực. Hămlet chậm rãi tới mức nào và bằng những đơn vị thời gian hiện thực nào chúng ta sẽ đo lường sự chậm trễ của chàng? Có thể nói rằng các thời hạn hiện thực trong vở bi kịch nằm trong một sự mâu thuẫn ghê gớm nhất, rằng không tài nào xác lập nổi độ dài của mọi sự kiện trong vở bi kịch bằng những đơn vị của thời gian hiện thực, nên chúng ta chẳng thể nói được là bao nhiêu thời gian đã trôi qua kể từ giờ phút cái bóng ma xuất hiện cho tới lúc tên vua bị giết chết – một ngày một tháng, một năm. Do đó dễ hiểu rằng giải quyết vấn đề tính chất chậm rãi của Hămlet về mặt tâm lý là một điều hoàn toàn không thể được. Nếu chàng đã giết tên vua sau vài ngày, thì ở đây nói chung chẳng thể nói được gì về sự chậm trễ xét theo quan điểm của sinh hoạt thường tình hàng ngày. Còn nếu như thời gian đó đã bị kéo dài hơn nhiều, thì chúng ta lại phải tìm kiếm các cách lý giải tâm lý khác hẳn đối với các thời hạn khác nhau: các thời hạn này là hàng tháng, còn các thời hạn khác là hàng năm. Trong vở bi kịch này, Hămlet hoàn toàn không bị lệ thuộc

vào những đơn vị ấy của thời gian hiện thực, và mọi sự kiện của vở bi kịch đều được đo lường và đối chiếu bằng thời gian ước lệ của sân khấu. Song, như vậy phải chăng vấn đề về tính chất chậm rãi của Hămlet đã bị loại bỏ hoàn toàn; biết đâu trong cái thời gian ước lệ sân khấu ấy tuyệt nhiên không có sự chậm trễ nào, như một số nhà phê bình đã tưởng và cái thời gian tác giả dùng cho vở kịch là bằng đúng với cái thời gian mà vở kịch cần, nên ở đây mọi chuyện đều diễn ra trong đúng cái thời hạn của chàng? Thế nhưng chúng ta dễ dàng thấy ra rằng tình hình không phải như thế, nếu ta nhớ lại những câu độc thoại nổi tiếng của Hămlet mà trong đó chàng đã tự trách mình về sự chậm trễ. Vở bi kịch đã nhấn mạnh hết sức rõ tính chất chậm rãi của nhân vật và – điều lý thú là - gây ra cho nó những sự giải thích hoàn toàn khác nhau. Chúng ta hãy theo dõi tuyến cơ bản này của bi kịch. Ngay sau lúc bóc trần được điều bí mật, khi Hămlet được biết rằng trách nhiệm trả thù đã được đặt lên chàng, thì chàng nói rằng chàng sẽ bay tới sự trả thù trên đôi cánh lệ như ý nghĩ về tình yêu, trên các trang hồi ức chàng sẽ xóa hết mọi suy nghĩ và cảm xúc, mọi ước mơ và toàn bộ cuộc đời để chỉ còn lại độc một lời di huấn bí mật. Ngay ở cuối hồi đó, dưới sức nặng không chịu nổi của điều phát hiện vừa giáng xuống mình, chàng đã thốt lên rằng thời gian thật là eo hẹp và chàng được sinh ra là để tiến hành một chiến công oanh liệt. Rồi ngay sau lúc nói chuyện với các diễn viên, Hămlet đã lần đầu tiên trách mình về việc chưa hành động. Chàng lấy làm ngạc nhiên khi thấy một diễn viên đã sôi máu trước cái bóng của niềm say mê, trước một ý đồ trống rỗng, còn chàng thì lại lặng im khi biết rằng tội ác đã giết chết cuộc đời và sự nghiệp đế vương của vị chúa tể vĩ đại của cha chàng. Ở đoạn độc thoại nổi tiếng này, điều rất đáng chú ý là Hămlet tự mình đã không thể hiểu nổi nguyên nhân sự chậm trễ của mình, đã mắng mình là đáng hổ thẹn và nhục nhã, nhưng chỉ một mình chàng biết là chàng không hèn. Chính ở đây đã có cái lý do đầu tiên của việc trì hoãn hành động giết tên chú. Lý do là ở chỗ, có thể, những lời nói của bóng ma chưa đáng được tin, và có thể, đây

chỉ là một chuyện ma mãnh và cần phải kiểm tra lại những lời tố giác của bóng ma. Hămlet bắt đầu suy tính về “cái bẫy chuột” nổi tiếng của mình, và ở chàng chẳng còn một băn khoăn nào. Tên vua lại tự làm lộ mình, nên Hămlet không nghi ngờ thêm nữa vì tin rằng bóng ma đã nói đúng sự thật. Chàng bị gọi đến gặp mẹ, và chàng tự thề là không được giờ kiểm định tới người mẹ.

Giờ đây, giữa lúc đêm khuya thanh vắng
Những nắm mồ hé mở và tà khí tỏa khắp nơi.
Giờ đây ta có thể uống cả máu nóng
Và làm nổi những việc khủng khiếp
Mà nếu giữa ban ngày ta sẽ phải run tay, ghê sợ.
Mẹ gọi ta; tìm ta hồi, đừng cuồng loạn,
Đừng để cho tâm địa Nêrông thâm nhập vào lồng ngực của ta
Không thương tiếc, ta sẽ nói ra toàn bộ sự thật
Và, có thể, ta sẽ giết bà bằng những lời cay độc.
Nhưng, đây là mẹ đẻ của ta
Nên nhất quyết không cho phép tay ta được hành động!

(III, 2)

Vụ giết đã chín muồi, và Hămlet sợ rằng mình sẽ giờ kiếm lên giết mẹ mất, và – điều lý thú là – tiếp ngay sau đây lại là một cảnh khác: cảnh cầu nguyện của tên vua. Hămlet bước vào, tuốt kiếm, dừng lại ở phía sau - chàng đã có thể ngay lúc bấy giờ giết chết y: các bạn hãy nhớ lại vừa mới trước đó Hămlet đã tự thề với mình là tha thứ cho mẹ, các bạn sẵn sàng chờ đợi là giờ đây chàng sẽ giết chết tên vua, nhưng thay vì cho điều đó, các bạn lại nghe:

Y đang cầu nguyện. Một khoảnh khắc thuận lợi thay!

Cho một nhát kiếm- song như thế y lại được lên thiên đường... (III, 3)

Nhưng chỉ sau mấy câu thơ, Hămlet lại tra kiếm vào vỏ và đưa ra một lý do hoàn toàn mới cho sự chậm trễ của mình. Chàng không muốn giết tên vua giữa lúc tên này đang cầu nguyện, giữa khoảnh khắc hối hận y.

Hãy trở về, gương báu của ta. Hãy chờ một dịp nào rùng rợn nhất!

Khi y đang túy lúy say sưa hay trong cơn thịnh nộ

Đang mê mẩn ngủ say hay như nhớp khoái trá

Đang mải mê bài bạc hay tục tũn tuôn lời

Hay đang tính suy những hành vi ác độc

Lúc ta giết y, để y phải rơi xuống địa ngục

Chân chống lên trời, toàn thân đen ngòm tội ác

Cho mi trị vì thêm ít nữa,

Phương thuốc này không cứu chữa, mà chỉ kéo dài thêm tật bệnh (III. 3).

Rồi ở cảnh tiếp đó, Hămlet đi giết chết Pôlôni là kẻ đã nghe trộm sau tấm thảm, bằng một đường kiếm hoàn toàn đột ngột xuyên qua tấm thảm với tiếng thốt: “Đồ con chuột!”. Qua tiếng thốt ấy và những lời nói của chàng hướng vào xác Pôlôni, tiếp đó là thấy hoàn toàn rõ ràng rằng Hămlet đã muốn giết chết tên vua, vì rằng chính tên vua mới là cái con chuột vừa mới sa vào bẫy, và chính tên vua mới là cái kô khúc, “quan trọng hơn”, mà vì kẻ đó Hămlet đã chấp nhận Pôlôni. Ở đây đã không thể nói được gì về cái môtip đã gạt cánh tay Hămlet cầm thanh kiếm vừa mới giơ lên toan chém lên vua. Về mặt lôgích cảnh vừa rồi tỏ ra không hề gắn bó gì với cảnh này, và một trong hai cảnh ấy phải có chứa đựng trong mình một mối mâu thuẫn nào đó, một khi cảnh kia là đúng. Như Kurô - Fitser đã giảng giải, hầu hết các nhà phê bình đều rất nhất trí xem cảnh giết Pôlôni là bằng chứng nói lên cái cách hành động không mục đích, thiếu suy nghĩ, không có kế hoạch của Hămlet, và không phải bỗng dưng mà mọi nhà hát và rất nhiều nhà phê bình đều đã hoàn toàn lờ đi cái cảnh tên vua cầu nguyện, loại bỏ hẳn cảnh này, bởi vì họ đã không chịu hiểu: làm sao lại có thể đưa vào một môtip rõ ràng là thiếu chuẩn bị đến mức như vậy, một môtip kìm hãm. Trong vở bi kịch, cả trước đó lẫn sau đó, không có một chỗ nào lại còn có một điều kiện khác nữa để giết tên vua, cái điều kiện mà Hămlet đặt ra cho mình: nhất thiết phải giết nó trong tội lỗi, để làm cho tên vua phải khốn khổ ngay khi y đã xuống mồ rồi. Trong cảnh gặp mẹ, cái bóng ma lại xuất hiện, song Hămlet tưởng rằng

bóng ma người cha xuất hiện là để quả mẫn đưa con trai về tội chậm trễ trả thù cho mình; thế nhưng khi bị người ta gửi sang Anh, chàng đã không hề có một sự phản kháng nào, và trong đoạn độc thoại sau cảnh gặp Fortinbrax chàng lại so sánh mình với người cầm đầu quả cảm này và một lần nữa lại tự trách mình là yếu hèn. Chàng lại một lần nữa coi sự chậm trễ của mình là đáng xấu hổ và kết thúc độc thoại một cách dứt khoát:

Ôi! Từ giờ phút này, nghĩ suy của ta hãy ngập chìm trong máu.

Hay vang lên bằng sấm sét, còn không thì thôi đừng có nữa! (IV, 2).

Chúng ta, tiếng đó, bắt gặp Hămlet ở nghĩa địa, rồi trong thời gian nói chuyện với Horax, và cuối cùng, trong lúc diễn ra cuộc đấu sống mái, rồi suốt từ đây cho đến chót vở kịch không hề còn một lời nào nhắc tới sự trả thù và các lời hứa vừa thốt lên của chàng, lời hứa nói rằng ý nghĩ duy nhất của chàng là máu, không hề được minh chứng trong bất kỳ một câu thơ nào sau đây. Trước cuộc đấu, ở chàng đây ngập những linh cảm buồn thảm:

“Bất chấp mọi điềm gở.

Mọi việc đều do ý Trời định đoạt rồi.

Ngay cả chuyện một con chim sẽ sống hay chết.

Nếu một việc gì đó giờ đây phải xảy ra, thì vị tất còn phải trông chờ cho sau này mới xảy ra...

Điều chủ yếu nhất – là luôn luôn sẵn sàng”

(V, 2).

Chàng cảm thấy trước cái chết của mình, và khán giả cũng thấy như vậy. Và cho đến tận phút chót của trận đấu, ở chàng không có một ý nghĩ nào về sự trả thù, và, điều lý thú nhất, cái thảm họa tự nó diễn ra theo cái kiểu dường như nó được mở ra là hoàn toàn để cho một tuyến tình tiết khác: Hămlet đã không giết tên vua để thực hiện lời di huấn cơ bản của bóng ma, khán giả biết trước rằng Hămlet sẽ chết, rằng có thuốc độc trong máu của chàng, rằng ở chàng không có cuộc sống dù chỉ trong nửa giờ; và chỉ sau

đây, khi đã đứng bên mồ, đã bất động, đã nằm trong quyền lực của thần chết, chàng mới giết tên vua.

Bản thân cảnh đã được xây dựng theo một cái cách để không có mảy may nghi ngờ gì về việc Hămlet giết tên vua vì những hành động tội ác cuối cùng của y, vì y đã đánh thuốc độc hoàng hậu, vì y đã giết Laectơ và Hămlet. Không một lời nào nói về người cha, khán giả dường như đã quên hẳn người cha ấy, Mọi người đều xem cái điểm mở này của vở “Hămlet” là hoàn toàn ngạc nhiên và khó hiểu, và hầu hết các nhà phê bình đều đồng ý với nhau rằng ngay cái việc giết chết tên vua cũng vẫn cứ để lại một ấn tượng là trách nhiệm chưa được hoàn thành hay trách nhiệm được hoàn thành một cách hoàn toàn tình cờ,

Có cảm giác rằng vở kịch lúc nào cũng mang tính chất câu đố, vì rằng Hămlet vẫn chưa giết tên vua; cuối cùng, lúc việc giết này đã được thực hiện, thì có cảm giác rằng tính chất câu đố phải được chấm dứt, thế nhưng không phải, tính chất câu đố mới chỉ bắt đầu thôi. Mêdiêr đã nói hoàn toàn đúng rằng: “Quả thật, ở cảnh cuối, tất cả đều dấy lên ở ta sự ngạc nhiên, tất cả đều bất ngờ suốt từ đầu chí cuối”. Có cảm giác rằng suốt toàn bộ vở kịch của chúng ta chỉ trông chờ một điều là Hămlet giết chết tên vua đi, cuối cùng chàng đã giết, và do đâu mà ta vẫn cứ ngạc nhiên và khó hiểu? “Cảnh cuối cùng của vở kịch, Xôkôlôpxki nói, - được xây dựng trên sự va chạm của các điều ngẫu nhiên bị kết hợp lại với nhau một cách bất ngờ và đột ngột tới mức làm cho những nhà chú giải với cách nhìn trước kia đã phải kết án Sếchxpia một cách nghiêm khắc về một sự kết thúc không đạt cho vở kịch... Nhẽ ra phải nghĩ tới một sự can thiệp của một sức mạnh bên ngoài nào đấy... Cái đón giáng này là thuần túy ngẫu nhiên và gợi cho người ta nghĩ tới việc làm cái vũ khí sắc bén trong tay Hămlet chẳng khác nào trong tay những đứa trẻ và lưỡi kiếm được điều khiển bởi cái kiếm...” (127, trang 42 - 43).

Becne đã nói đúng, rằng Hămlet giết tên vua không chỉ để trả thù cho cha, mà còn cho mẹ và cả cho mình Gionxon đã trách Sáchxpia về nỗi việc giết tên vua đã diễn ra không theo một kế hoạch có suy tính kỹ càng, mà cứ như một chuyện ngẫu nhiên tình cờ. Anfôngxơ nói: “Tên vua bị giết không phải do một dự định có suy tính chu đáo của Hămlet (nhờ đó có thể y chẳng bao giờ bị giết cả), mà do các sự kiện không phụ thuộc vào ý chí của Hămlet”. Việc xem xét tuyến tính cơ bản này của vở “Hămlet” đã đưa lại điều gì? Chúng ta thấy rằng trong thời gian sân khấu ước lệ của mình, Sáchxpia đã có nhấn mạnh tính chất chậm trễ của Hămlet, lúc thì làm mờ nhạt điều đó bằng việc đề cho cả một loạt cảnh không nhắc gì tới cái nhiệm vụ đang đặt ra trước chàng, lúc thì lại đột nhiên mở ra và phơi trần lên đó trong lúc độc thoại của Hămlet làm cho người ta có thể nói một cách hoàn toàn dứt khoát rằng khán giả cảm thụ sự chậm trễ của Hămlet một cách không thường xuyên, dần dần, mà như những tiếng nổ. Sự chậm trễ này bị che mờ – rồi đột nhiên lại như một tiếng nổ của độc thoại; mỗi khi nhìn quay trở lại, khán giả nhận thấy đặc biệt rõ sự chậm trễ này, nhưng rồi hành động lại kéo dài một cách mờ mịt cho tới tiếng nổ sau. Như vậy, trong ý thức khán giả luôn luôn có kết hợp hai tư tưởng không thể dung hợp nổi: một mặt, khán giả thấy rằng Hămlet phải trả thù., và không một nguyên nhân nào, dù bên trong hay bên ngoài, lại có thể ngăn cản nổi Hămlet làm điều đó; hơn nữa, tác giả lại còn “đánh vào” sự sốt ruột của khán giả, bắt khán giả phải chứng kiến tận mắt việc Hămlet đã giơ kiếm toan chém lên vua và rồi lại, đột nhiên hết sức, bỏ kiếm xuống; mặt khác, khán giả thấy rằng Hămlet đang chậm trễ, nhưng không hiểu nổi nguyên nhân sự chậm trễ này và cứ luôn luôn thấy vở kịch được triển khai theo một mâu thuẫn bên trong nào đấy, khi mục đích của nó đã được đặt ra luôn luôn rõ ràng, còn khán giả thì lại ý thức được rất rõ những bước đi chệch mà vở bi kịch đang thực hiện trong quá trình phát triển của nó.

Ở một kiểu xây dựng cốt truyện như vậy, chúng ta giờ đây có quyền thấy ra cái đường cong của chúng ta, cái đường cong nói lên hình thức cốt truyện. Tuyến tình tiết được triển khai theo đường thẳng, và nếu như Hămlet đã giết chết tên vua ngay sau khi có lời tố giác của bóng ma, thì chàng đã vượt qua hai điều ấy theo một lượng ngắn nhất. Thế nhưng tác giả lại làm khác; tác giả luôn luôn bắt chúng ta phải ý thức được thật rõ cái đường thẳng mà nhẽ ra hành động phải đi theo, để chúng ta có thể cảm thấy một cách nhọn sắc hơn những đoạn chệch và những cái nút mà trên thực tế đã được miêu tả. Như vậy, cả ở đây chúng ta cũng thấy rằng nhiệm vụ của cốt truyện dường như là phải làm cho tuyến tình tiết đi chệch ra khỏi con đường thẳng, bắt tuyến tình tiết phải đi theo những đường cong, và, có thể, ở đây, trong bản thân đường cong này của sự phát triển, chúng ta sẽ tìm thấy những xen quỵện sự kiện cần thiết cho vở bi kịch, chính vì những xen quỵện đó mà vở kịch đã miêu tả cái quỹ đạo cong của nó.

Để hiểu rõ điều này, lại cần chú ý tới sự tổng hợp, tới sinh lý học của vở bi kịch, cần xuất phát từ ý nghĩa của cái toàn bộ mà đoán định xem: đường cong đó có chức năng gì và tại sao tác giả với một sự táo bạo gần như là độc nhất vô nhị và ghê gớm tới mức như vậy – đã bắt vở kịch phải đi chệch khỏi con đường thẳng.

Chúng ta hãy bắt đầu từ cuối, từ vụ thảm họa. Ở đây có hai điều dễ đập vào mắt nhà nghiên cứu: thứ nhất, tuyến cơ bản của vở bi kịch, như đã được nhận xét trên kia, ở đây bị làm tối và che mờ đi. Việc giết tên vua diễn ra giữa một hồ rác lớn, đây chỉ mới là một trong bốn cái chết, tất cả đều đột ngột dâng lên như những cột nước; chỉ trước đây một phút thôi, khán giả hãy còn chưa hề trông đợi những sự kiện như vậy, và các mô típ gần gũi nhất đã quy định hành động giết tên vua thì lại được đặt ở cảnh cuối cùng một cách rõ ràng tới mức làm cho khán giả quên mất rằng cuối cùng tác giả đã đạt tới

cái điểm mà vở bi kịch của ông lúc nào cũng nhằm đi tới song chẳng thể nào tới được. Vừa mới biết được tin mẹ chết, Hămlet đã la lên:

A, trong chúng ta có kẻ phản trắc!

Kẻ nào hãm hại Hoàng hậu? Phải tìm ra nó!

Laectơ đã cho Hămlet biết là tất cả những chuyện đó đều do tên vua. Hămlet liền nói:

Chà, mũi gươm cũng có tẩm thuốc độc à?

Thế thì, hơi độc được, hãy làm ngay nhiệm vụ của mi!

Và, cuối cùng, tiếp đây, đưa cho tên vua chén thuốc độc:

Này đây, tên sát nhân khôn kiếp,

Uống ngay cốc rượu với viên ngọc của mi!

Rồi đi theo mẹ ta!

Không nơi nào có lấy một câu nhắc tới người cha, mọi nguyên nhân đều gắn liền với sự việc đang diễn ra của cảnh cuối. Vở bi kịch đã tiến đến điểm cuối cùng của nó như thế đấy, song vẫn được che giấu trước khán giả một điều là: đấy chính là cái điểm mà chúng ta đã luôn luôn nhắm tới. Song cùng với sự xóa mờ trực tiếp này, ta còn dễ dàng phát lộ ra một điều khác ngược hẳn lại, và chúng ta dễ dàng chỉ ra rằng cảnh giết tên vua được trình bày trên hai bình diện tâm lý trái ngược nhau, một bên, cái chết ấy được xóa mờ bởi một loạt nguyên nhân gần gũi nhất và bởi những cái chết khác kèm theo, còn một bên, cái chết ấy lại được làm nổi bật lên khỏi cái loạt những vụ giết chóc một cách tương chừng như điều đó chưa hề có trong một vở bi kịch nào khác. Rất dễ chỉ ra rằng mọi cái chết còn lại đều diễn ra một cách không có gì đáng chú ý lắm; hoàng hậu chết, và ngay tức khắc chẳng một ai còn nhắc tới điều đó nữa, mỗi Hămlet nói một, câu vĩnh biệt: “Vĩnh biệt, vị hoàng hậu bất hạnh”. Cũng đúng như là cái chết của Hămlet dường như bị che khuất, bị dập tắt. Và chỉ ngay sau lời nhắc tới cái chết của Hămlet thì chẳng còn ai trực tiếp nói thêm gì về cái chết của chàng nữa. Cả Laectơ cũng chết một cách im ắng, và, điều quan trọng hơn cả là, trước khi chết anh ta đã cùng với

Hămlet tỏ bày sự tha thứ cho nhau. Anh ta tha thứ cho Hămlet vì cái chết của mình và của cha, và tự xin được tha thứ về hành động giết người. Cái sự đổi thay đột ngột hoàn toàn không tự nhiên này trong tính cách của Laectơ, một người luôn luôn sôi sục muốn trả thù, là một điều hoàn toàn không rõ lý do trong vở bi kịch và chúng tỏ hết sức rõ ràng đối với chúng ta rằng sự đổi thay đó sở dĩ cần chỉ là để dập tắt ngay cái ấn tượng về những cái chết kia và trên cái nền đó sẽ lại nổi bật lên cái chết của lên vua. Cái chết này được làm nổi bật, như tôi đã nói, là nhờ một thủ pháp hoàn toàn ngoại biệt mà thực khó chỉ ra một thủ pháp tương đương trong một vở bi kịch nào khác. Cái điều khác thường trong cảnh này là: Hămlet, hoàn toàn không hiểu vì sao, hai lần giết lên vua - lần thứ nhất bằng mũi kiếm tẩm chất độc, rồi sau đây lại bắt lên vua uống thuốc độc. Cái đó cần để làm gì vậy? Tất nhiên, theo diễn biến của hành động thì chẳng việc gì phải làm thế, vì rằng ở đây ngay trước mắt chúng ta, cả Laectơ và Hămlet đều chết chỉ bởi tác dụng của một thứ chất độc - của lưỡi kiếm. Ở đây hành động duy nhất - giết tên vua - được phân ra thành hai, dường như được nhân đôi, được nhấn mạnh và làm nổi bật để làm cho khán giả phải cảm thấy đặc biệt rõ ràng và nhọn sắc rằng vở kịch đã tiến đến cái điểm cuối cùng của nó. Nhưng biết đâu cái hành động giết lên vua được nhân đôi, cái hành động không hợp lý về phương pháp và không cần thiết về tâm lý ấy lại một ý nghĩa nào khác về mặt cốt truyện chẳng? Và cái ý nghĩa này cũng chẳng khó tìm ta. Chúng ta hãy nhớ lại, toàn bộ thảm họa đã có một ý nghĩa như thế nào: chúng ta đang tiến tới điểm chót của vở bi kịch, tới hành động giết lên vua, điều mà lúc nào chúng ta cũng trông chờ, suốt ngay từ hồi đầu, nhưng chúng ta, đang tiến tới cái điểm này bằng một con đường hoàn toàn khác: nó xuất hiện như hậu quả của một loạt tình tiết hoàn toàn mới, và, khi chúng ta sa vào điểm này, chúng ta không thấy được ngay tức thì rằng đây chính là cái điểm ấy đấy, cái điểm mà vở bi kịch lúc nào cũng nhắm tới nó.

Như vậy, đối với chúng ta đã trở nên hoàn toàn rõ ràng rằng ở cái điểm này có sự gặp nhau của hai con đường, hai tuyến hành động đã luôn luôn tách khỏi nhau trước mắt chúng ta, và tất nhiên, hai tuyến khác nhau này tương ứng với hành động giết tên vua, cái hành động được phân đội mà dường như đang kết thúc cả tuyến này lẫn tuyến kia. Và ngay lúc này nhà thơ lại bắt đầu hóa trang cho cái điểm gặp nhau ngắn ngủi ấy của hai dòng trong thảm họa, và trong lời vĩ thanh ngắn gọn của vở bi kịch, khi Horax, theo tục lệ của các nhân vật Séchxpia, kể lại vắn tắt toàn bộ nội dung vở kịch, thì lại làm mờ đi cái hành động giết tên vua ấy và nói:

Tôi xin kể lại mọi người hay đầu đuôi sự việc

Tôi xin kể về những hành động

Khủng khiếp, đẫm máu và tàn bạo.

Những án quyết trái thường những vụ giết chóc không ngờ

Những cái chết do mưu mô lừa đảo

Và đến khi kết thúc, thì sự thất bại đã giết chết chính những kẻ chủ mưu.

Và trong mớ những cái chết và những vụ đồ máu ấy, cái điểm thảm họa của vở bi kịch lại loang ra và chìm đi. Vẫn trong cái cảnh thảm họa ấy, chúng ta thấy rất rõ cách tạo dựng có nghệ thuật một cốt truyện đã đạt tới một sức mạnh to lớn biết đường nào và Séchxpia đã rút ra được từ điều đó những hiệu quả như thế nào. Nếu nhìn thẳng vào trật tự của những cái chết ấy, chúng ta sẽ thấy Séchxpia đã thay đổi biết chừng nào cái trật tự tự nhiên của chúng chỉ nhìn để biến chúng thành một dãy có nghệ thuật. Những cái chết được hợp lại thành một giai điệu, như các âm thanh, trên thực tế lên vua chết trước Hămlét, nhưng trong cốt truyện chúng ta hãy còn chưa nghe gì về cái chết của tên vua, song đã biết được rằng Hămlét đã chết và chàng không còn sống nổi lấy nửa giờ; Hămlét sống hơn mọi người, mặc dù chúng ta biết rằng chàng đã chết, và mặc dù chàng đã bị thương trước mọi người. Tất cả những sự nhóm xếp lại các sự kiện cơ bản như vậy đều chỉ do một yêu cầu - yêu cầu của hiệu quả tâm lý cần thiết. Khi chúng ta được biết về cái chết của

Hăm-lét, chúng ta mất hết mọi hy vọng về việc vở bi kịch đến một lúc nào đó sẽ đạt tới cái điểm mà nó đang hướng tới. Có cảm giác rằng cái kết của vở bi kịch đã chấp nhận một chiều hướng ngược hẳn lại, và vào đúng cái khoảnh khắc mà chúng ta ít trông đợi điều đó hơn cả, chúng ta cảm thấy điều đó chẳng thể nào có được nữa, thì chính vào cái giờ phút ấy điều đó lại đã được diễn ra. Và Hăm-lét, trong những câu nói cuối cùng của mình, đã chỉ thẳng ra cái ý nghĩa bí mật nào đó ở mọi sự kiện ấy, khi chàng kết thúc bằng lời yêu cầu Horax kể lại tất cả những cái đó đã diễn ra như thế nào, do đâu mà xảy ra tất cả những chuyện đó, yêu cầu truyền đạt lại cái lai lịch bên ngoài của các sự kiện mà khán giả vẫn còn nhớ, và kết thúc: “Tiếp đây – sự im lặng”. Và đối với khán giả quả thật những gì còn lại đều diễn ra trong im lặng, trong cái còn lại mà chưa được vở bi kịch nói hết, cái còn lại được nảy sinh từ một vở kịch được kết cấu lạ kỳ này. Các nhà nghiên cứu mới thường muốn nhấn mạnh tính phức tạp thuần túy bên ngoài của vở kịch này, một điều đã tuột khỏi các tác giả trước kia. “Ở đây chúng ta thấy một số tuyến tình tiết song song: lai lịch việc giết chết người cha Hăm-lét và việc Hăm-lét trả thù, lai lịch cái chết của Pô-lô-ni và việc trả thù của Laectơ, lai lịch Ô-fê-li-a, lai lịch Fortin-brax, sự phát triển các đoạn của những diễn viên, của việc Hăm-lét đến nước Anh. Trong tiến trình của vở bi kịch, vị trí hành động thay đổi tới hai chục lần. Trong tiến trình của vở bi kịch, vị trí hành động thay đổi tới hai chục lần. Trong khuôn khổ của mỗi cảnh chúng ta thấy được những đổi thay nhanh chóng của các đề tài, các nhân vật. Đây những yếu tố đóng trò... Chúng ta có nhiều chuyện để nói không phải về đề tài của sự việc lắt léo... mà nói chung về sự phát triển của các đoạn xen vào hành động...” (110, trang 182).

Tuy nhiên dễ dàng thấy rằng vấn đề ở đây tuyệt nhiên không phải là sự rối rắm về mặt đề tài, như tác giả nói, rằng các cảnh xen vào đều gắn bó rất chặt chẽ với tuyến tình tiết cơ bản - cả cảnh các diễn viên, cả cảnh những người

đào huyết bàn tán một cách vui đùa về cái chết của Ôfêlia, cả cảnh giết Pôlôni, và mọi cảnh còn lại đều như vậy. Cốt truyện của vở bi kịch được triển khai trước mắt chúng ta trong dạng cuối cùng của nó là như sau: ngay từ đầu toàn bộ tuyến tình tiết vẫn được giữ, đó là tuyến tình tiết làm nền tảng cho câu chuyện truyền thuyết, và khán giả luôn luôn thấy trước mắt mình một cái sườn rõ ràng của hành động, và thấy cả những biện pháp và con đường mà theo đó hành động đã được diễn ra. Những hành động luôn luôn đi chệch ra khỏi con đường của tuyến tình tiết ấy, để bước sang những con đường khác, phát ra một đường cong phức tạp, và ở một số cao điểm, ở các đoạn độc thoại của Hămlet, khán giả dường như gặp những tiếng nổ, đột nhiên thấy ra là vở bi kịch đã đi chệch khỏi đường. Và những đoạn độc thoại này, những đoạn tự trách mình về sự chậm trễ, đều nhằm thực hiện một điều chủ yếu là chúng phải bắt chúng ta cảm thấy rõ ràng cái đang diễn ra không phải là cái nhẽ ra phải diễn ra, và chúng phải một lần nữa phơi bày thật rõ trước chúng ta cái điểm cuối cùng mà hành động dẫn sao vẫn cứ phải hướng tới. Sau mỗi lần có một đoạn độc thoại như vậy, chúng ta lại bắt đầu nghĩ rằng hành động đang được uốn cho thành thẳng, và cứ như vậy cho đến đoạn độc thoại khác lại lộ ra với chúng ta rằng hành động đã bị bẻ cong đi. Xét về thực chất, ta có thể trình bày cấu trúc của vở bi kịch này bằng một công thức hết sức đơn giản. Công thức của tuyến tình tiết: Hămlet giết lên vua để trả thù cho cái chết của người cha. Công thức của cốt truyện – Hămlet không giết tên vua. Nếu nội dung của vở bi kịch, khối tài liệu của nó kể rằng Hămlet giết tên vua để trả thù cho cái chết của người cha, thì cốt truyện của vở bi kịch lại chỉ ra cho chúng ta thấy, chàng đã không giết tên vua như thế nào, còn khi chàng giết y thì điều đó lại xảy ra hoàn toàn không phải từ sự trả thù. Như vậy, tính chất hai mặt của tình tiết - cốt truyện làm cho hành động rõ ràng đã diễn ra trên hai bình diện, ý thức luôn luôn vững chắc về đường đi và sự đi chệch khỏi nó – mâu thuẫn bên trong, tất cả những cái đó nằm trong bản thân nền tảng của vở kịch này. Sếchxpia dường như lựa chọn

được những sự kiện thích hợp nhất để thể hiện những gì ông cần, ông lựa chọn cái khối tài liệu mà sẽ dẫn dắt triệt để đến tận điểm mở và bắt nó phải đi chệch ra một cách khôn khéo. Ông sử dụng ở đây cái phương pháp tâm lý mà Pêtragitxki đã đặt cho một cái tên rất hay là phương pháp trêu ghẹo cảm xúc đã muốn sử dụng như một phương pháp thực nghiệm để nghiên cứu. Trên thực tế, vở bi kịch luôn luôn trêu ghẹo các cảm xúc của chúng ta, hứa với chúng ta sẽ thực hiện cái mục đích mà ngay từ đầu đã được đặt ra trước mắt chúng ta, song nó lại cứ luôn luôn làm cho chúng ta chệch ra khỏi mục đích đó, làm cho chúng ta phải căng thẳng trong cái hướng vươn tới mục đích ấy, và lại bắt chúng ta phải khôn khéo vì đang cảm thấy rất rõ mỗi bước đi chệch. Cuối cùng, khi đã đạt tới mục đích rồi, thì hóa ra là chúng ta đã bị dẫn tới đó bằng một con đường hoàn toàn khác, và hai con đường khác nhau này, hai con đường mà ta cả cảm giác là đi về những phía trái ngược nhau và luôn luôn cản trở nhau trong suốt quá trình phát triển của vở bi kịch, đột nhiên lại gặp nhau ở một điểm chung, một cảnh được phân đôi: cảnh giết tên vua. Cái điều mà cuối cùng đã dẫn tới việc giết tên vua lại chính là cái điều đã từng luôn luôn làm cho đi chệch ra khỏi việc giết tên vua; và, do vậy, cái thảm họa lại đạt tới điểm cao nhất của mâu thuẫn, tới cái chỗ gặp nhau ngăn ngui của hai dòng đối lập nhau. Nếu chúng ta nói thêm rằng trong suốt toàn bộ thời gian phát triển của hành động, nó bị ngắt quãng bởi những tài liệu hoàn toàn phi lý, thì đối với chúng ta lại càng rõ ra rằng hiệu quả của sự khó hiểu là một điều nằm trong bản thân các công việc của tác giả. Ta hãy nhớ lại sự điên dại của Ôfêli, hãy nhớ lại sự điên dại được lặp lại của Hăm lét, hãy nhớ lại loạn chúng đã đánh lừa Pôlôni và những người khác như thế nào, ta hãy nhớ lại lời tuyên bố huênh hoang vô nghĩa của anh chàng diễn viên, hãy nhớ lại những điều tục tĩu mà cho đến bây giờ vẫn chưa thể nào dịch nổi sang tiếng Nga trong câu chuyện giữa Hăm lét với Ôfêli, hãy nhớ lại những chuyện hề của những người đào huyệt – và chúng ta đâu đâu cũng đều thấy rằng toàn bộ khối tài liệu này, cứ như trong mơ, đều cải biên lại chính các sự

kiện vừa mới được trình bày trong vở kịch, có điều là làm cho tính chất vô nghĩa của chúng trở nên đậm đặc hơn, mạnh mẽ hơn, nổi bật hơn, và đến lúc này chúng ta hiểu ra những ý nghĩa đích thị của tất cả các chuyện đó. Đây tuồng như là những cột thu lôi sự vô nghĩa, những cột thu lôi mà với sự tính toán thiên tài đã được tác giả xếp đặt vào những chỗ nguy hiểm nhất của vở bi kịch nhằm để dẫn dắt như thế nào đó sự việc đến cùng và làm cho cái không thể có nổi trở thành cái có thể có thật, bởi vì cái không thể có nổi chính là bản thân vở bi kịch về Hămlet anh đã được kết cấu đúng như Sếchxpia đã làm; thế nhưng toàn bộ nhiệm vụ của vở bi kịch, cũng như của nghệ thuật, là làm sao bắt được chúng ta phải sống qua cái không thể có nổi, là để tiến hành được một cuộc mổ xẻ khác thường nào đó đối với các cảm xúc của chúng ta. Và để làm được như vậy các nhà thơ thường sử dụng hai thủ pháp lý thú: thứ nhất, đẩy là các cột thu lôi những chuyện vô nghĩa, như ta đã gọi tất cả những phần phi lý của vở “Hămlet”. Hành động được triển khai một cách không thể nào có lỗi, hành động có cơ trở thành mù quáng trước mắt chúng ta, các mâu thuẫn bên trong được kết đọng tới tột độ, sự chia tách của hai tuyến cũng đã đạt tới đỉnh điểm của nó, làm ta có cảm giác rằng đây, đây nó sắp đứt để chỉ còn để lại một tuyến nào đó thôi và hành động của vở bi kịch đang rạn nứt và sắp tan vỡ hết – vào tất cả những phút nguy hiểm nhất nào đột nhiên hành động được kết đọng lại và hoàn toàn công khai chuyển thành một thứ mê sảng điên dại, thành một sự điên rồ lặp lại, thành trò tuyên bố huênh hoang, thành những lời tục tĩu, thành sự hài hước trắng trợn. Cùng với trò điên rồ trắng trợn ấy, tính chất không thể có được của vở kịch, đối lập với trò điên rồ ấy, bắt đầu tỏ ra là giống như thật và có thật. Sự điên dại được đưa vào vở kịch này với một liều lượng nhiều tới mức như thế là để cứu vãn ý nghĩa của nó. Những chuyện vô nghĩa bị thu hút chệch đi, như bị thu hút vào cột thu lôi, mỗi khi chúng ta đe dọa phá vỡ mất hành động, và giải quyết mọi thảm họa mà ở mỗi phút sẽ phải xảy ra. Cái thủ pháp thứ hai mà Sếchxpia dùng để buộc chúng ta phải trút các cảm

xúc của mình vào cái bi kịch không thể nào có nổi, có thể được trình bày như sau: Séchxpia dường như đem bình phương tính ước lệ, đưa cảnh này chồng lên cảnh kia, buộc các nhân vật phải đối lập mình với các diễn viên, cùng một sự việc được tung ra hai lần, một lần như là cái có thật, còn lần sau như là cái trò do diễn viên đóng, phân đôi hành động và bằng cái phản hư cấu bịa đặt, bằng cái tính ước lệ thứ hai đem xóa mờ và che đậy tính chất không thể có nổi của diện thứ nhất.

Ta hãy lấy một ví dụ đơn giản nhất. Người diễn viên tuyên đọc cái đoạn độc thoại thống thiết của mình về Pira, người diễn viên khác, nhưng Hămlet ngay lúc đó trong độc thoại của mình lại nhấn mạnh rằng đấy chẳng qua chỉ là nước mắt của diễn viên thôi, rằng anh ta khóc về cái nàng Hêcula mà chẳng dính líu gì đến anh ta, rằng những thứ nước mắt và say mê ấy chỉ là trò giả tạo mà thôi. Và khi chàng đem đặt đối lập cái niềm say mê giả tạo này với niềm say mê của mình, thì chúng ta lại cảm thấy nó không phải giả tạo mà là thật sự, và chúng ta thâm nhập rất sâu sắc vào nó. Hay cũng đã có vận dụng đúng như vậy cái thủ pháp phân đôi hành động và đưa vào đó một hành động giả ở cảnh “cái bầy chuột nổi tiếng. Vua và hoàng hậu ở cảnh này đang phác họa một bức tranh giả tưởng về một vụ giết chồng, con vua và hoàng hậu – khán giả thì đang đi từ sự phác họa giả tưởng này tới một sự kinh hãi. Và việc phân đôi thành hai bình diện, việc đặt đối lập các diễn viên với khán giả như vậy buộc chúng ta phải cảm thấy một cách thật sự nghiêm túc và mạnh mẽ sự bối rối, lúng túng của tên vua như một điều có thật. Tính chất không thể có được nằm trong nền tảng của vở bi kịch được cứu vãn, bởi vì nó được che chở từ cả hai phía bởi những người lính canh tin cậy: một phía là cái cột thu lôi những điều rõ đại trắng trợn mà cùng với những điều đó vở bi kịch nhận được một hàm ý thấy được; còn phía kia là cái cột thu lôi sự giả mạo trắng trợn, sự lừa đảo, tính ước lệ thứ hai mà cùng với nó bình diện thứ nhất tỏ ra là có thật. Điều này cũng tương tự như kiểu là: nếu như

trên một bức tranh lại có sự miêu tả của một bức tranh khác. Nhưng không chỉ sự mâu thuẫn này được đặt làm nền tảng cho vở bi kịch của chúng ta, ở nó còn một điều khác nữa không kém phần quan trọng đối với hiệu quả nghệ thuật của nó. Đây là cái mâu thuẫn thứ hai, nó thể hiện ở chỗ: các nhân vật được Séchxpia lựa chọn không phù hợp như thế nào đó với cái diễn biến hành động mà ông đã đề ra, nên Séchxpia đã bằng vở kịch của mình đưa ra một sự bác bỏ rõ ràng cái định kiến chung cho rằng tuồng như các tính cách của những nhân vật phụ phải xác định được các hành động và hành vi của những nhân vật chính. Nhưng lại có cảm giác rằng nếu Séchxpia muốn miêu tả một cuộc giết người mà chẳng thể nào xảy ra được, ông sẽ phải làm theo hoặc lá đơn của Vecder, tức là sắp đặt việc thực hiện nhiệm vụ với những cản trở phức tạp nhất từ phía ngoài để chặn đường nhân vật chính của mình, hoặc ông phải làm theo lá đơn của Gớt và chỉ ra rằng nhiệm vụ đặt lên vai nhân vật chính là một nhiệm vụ vượt quá sức anh ta, rằng người ta đòi hỏi ở anh những điều không thể có được, không thể dung hợp với bản tính anh ta, những điều quá ư to lớn. Cuối cùng ở tác giả còn có một lối thoát thứ ba nữa: ông có thể làm theo lá đơn của Becne và miêu tả bản thân Hămlét là một con người yếu đuối, hèn nhát và hay than khóc. Thế nhưng tác giả không những không đi theo bất cứ một con đường nào trong ba con đường đó, mà còn đi theo một hướng ngược hẳn lại: ông vứt bỏ hết mọi thứ cản trở khách quan trên đường đi của nhân vật chính; trong vở bi kịch hoàn toàn không đề ra một cái gì can ngăn Hămlét giết chết tên vua ngay lập tức sau lời tố giác của bóng ma; tiếp đó, ông đã đòi hỏi ở Hămlét phải giết lên vua là một việc làm rất vừa sức đối với chàng, vì trong suốt cả vở kịch, Hămlét đã có tới ba lần trở thành kẻ giết người trong những cảnh rất tình cờ và thứ yếu.

Cuối cùng, ông đã miêu tả Hămlét là một con người có nghị lực và sức mạnh to lớn và đã chọn cho mình một nhân vật chính ngược hẳn lại với cái nhân vật mà có thể đáp ứng được tuyên tình tiết của ông.

Chính vì thế nên các nhà phê bình, để cứu vãn được tình hình, đã phải làm những chuyện sửa đổi đã được chỉ ra trên kia và rồi hoặc bắt tuyến cốt truyện phải thích ứng với nhân vật chính, hoặc bắt nhân vật chính phải thích ứng với tuyến tình tiết, bởi vì họ luôn luôn xuất phát từ một cách nghĩ sai lầm rằng giữa nhân vật chính và tuyến tình tiết phải có tồn tại một sự phụ thuộc trực tiếp, rằng tuyến tình tiết phải được rút ra từ tính cách của nhân vật chính, cũng như các tính cách của nhân vật chính phải là hiểu được từ tuyến tình tiết.

Nhưng Sếchxpia đã bác bỏ tất cả những cái đó. Ông xuất phát ngay từ một điều ngược lại, cụ thể là từ sự không ăn khớp hoàn toàn giữa nhân vật chính với tuyến tình tiết, từ cái mâu thuẫn căn bản giữa tính cách với sự kiện. Và sau khi đã làm quen với tình hình là việc xây dựng cốt truyện cũng xuất phát từ mâu thuẫn với tuyến cốt truyện, chúng ta đã dễ dàng tìm ra và hiểu được hàm ý của mâu thuẫn đó, một mâu thuẫn đang xuất hiện trong vở bi kịch. Vấn đề là ở chỗ, dựa theo bản thân cách xây dựng vở kịch, không kể cái trình tự tự nhiên của các sự kiện, ở đây còn có xuất hiện một sự thống nhất, đây là sự thống nhất của nhân vật hay của nhân vật chính. Dưới đây chúng ta sẽ có dịp chỉ ra cái khái niệm về tính cách nhân vật đã được phát triển như thế nào, còn giờ đây chúng ta hãy tạm cho rằng một nhà thơ đã luôn luôn “đứng được” trên cái mâu thuẫn bên trong giữa cốt truyện với tuyến tình tiết, thì cũng rất dễ dàng có thể sử dụng cái mâu thuẫn thứ hai này: giữa tính cách của nhân vật chính và sự phát triển của hành động. Các nhà phân tâm học đã hoàn toàn có lý khi họ khẳng định rằng thực chất sự tác động tâm lý của vở bi kịch là ở chỗ chúng ta đã đem đồng nhất mình với nhân vật chính. Hoàn toàn đúng rằng nhân vật chính là cái điểm trong vở bi kịch mà tác giả xuất phát từ đấy để buộc ta phải nhìn nhận tất cả những nhân vật còn lại và mọi sự kiện đang diễn ra. Chính cái điểm đó đem quy tụ sự chú ý của chúng ta vào một mối, nó là điểm tựa cho cảm xúc của chúng ta, cái cảm xúc mà nếu

khác đi thì sẽ biến mất, vì cứ chao đảo hoài trong những sự đánh giá của mình, trong những xáo động của mình trước mỗi nhân vật. Nếu như chúng ta đánh giá như nhau nỗi lo lắng của tên vua và nỗi lo lắng của Hămlet, niềm hy vọng của Pôlôni và niềm hy vọng của Hămlet, - thì tình cảm của chúng ta sẽ bị lạc hướng và cứ luẩn quẩn trong những dao động thường xuyên đó, và cùng một sự kiện lại có thể bị chúng ta hiểu theo những ý nghĩa hoàn toàn trái ngược. Nhưng vở bi kịch lại không thế: nó đưa lại cho tình cảm của chúng ta một sự thống nhất, buộc tình cảm chúng ta luôn luôn phải đi theo nhân vật chính và thông qua nhân vật chính này mà cảm thụ mọi cái còn lại. Chỉ cần nhìn thẳng vào bất kỳ một vở bi kịch nào, nói riêng vào vở “Hămlet”, cũng đủ để thấy được rằng mọi nhân vật trong vở bi kịch này đều được miêu tả theo cái nhìn của Hămlet. Mọi sự kiện đều được khúc xạ qua cái lăng kính tâm hồn của chàng, và như vậy là, tác giả đã nhìn ngắm vở bi kịch trên hai bình diện: bình diện thứ nhất, tác giả nhìn nhận tất cả bằng cặp mắt của Hămlet, và bình diện thứ hai, tác giả nhìn nhận bản thân Hămlet bằng cặp mắt của chính mình, thế nên mỗi khán giả của vở bi kịch đều vừa là Hămlet, vừa là người nhìn ngắm chàng. Từ điều này, ta có thể thấy hoàn toàn rõ ràng cái vai trò to lớn được đặt lên mỗi nhân vật nói chung và lên nhân vật chính nói riêng trong vở bi kịch. đây chúng ta có một bình diện tâm lý hoàn toàn khác, và nếu ở ngụ ngôn, ta đã phát lộ ra hai chiều hướng trong nội bộ một hành động, và trong truyện lại có một bình diện của tuyến tình tiết và một bình diện của cốt truyện, thì ở bi kịch chúng ta còn thấy ra một bình diện mới: chúng ta cảm thụ các sự kiện của vở bi kịch, tài liệu của nó, rồi chúng ta cảm thụ sự hình thành cốt truyện của tài liệu này và, cuối cùng, điều thứ ba, chúng ta còn cảm thụ một bình diện nữa: tâm lý và tình cảm của nhân vật chính. Và do tất cả ba bình diện này, xét đến cùng, đều có liên quan tới cùng những sự kiện ấy, có điều là những sự kiện ấy được lấy trong ba mối quan hệ khác nhau, nên đương nhiên giữa ba bình diện ấy phải có một mối mâu thuẫn bên trong, dù chỉ là để ghi nhận sự chia tách của ba bình diện

đó. Để hiểu một tính cách bị kịch được xây dựng như thế nào, ta có thể sử dụng một điều tương tự, và điều tương tự này chúng ta đã thấy trong cái lý thuyết tâm lý về chân dung mà Khrixtianxen đã nêu lên: đối với ông, vấn đề tranh chân dung trước hết là ở chỗ họa sĩ vẽ chân dung đã thể hiện bằng cách nào cuộc sống trên bức tranh, đi bằng cách nào bắt được nhân vật trong tranh chân dung phải sống và làm sao để đạt được cái hiệu quả mà chỉ độc tranh chân dung mới có thôi, tức là anh ta miêu tả được một con người sống. Trên thực tế, nếu chúng ta lại đi tìm kiếm sự khác biệt của chân dung với tranh, chúng ta sẽ không bao giờ tìm ra được điều đó trong mọi dấu hiệu hình thức vật chất bên ngoài. Chúng ta biết rằng một bức tranh có thể miêu tả một con người nào đó và trên một bức chân dung có thể được miêu tả một số người, tranh chân dung có thể chứa đựng trong nó cả phong cảnh và tĩnh vật, và chúng ta sẽ không bao giờ tìm ra nổi sự khác biệt giữa tranh và tranh chân dung, nếu ta không nắm lấy điều cơ bản là cái cuộc sống tạo nên sự khác biệt của bất kỳ một bức tranh chân dung nào. Khrixtianxen trong công trình nghiên cứu của mình đã xuất phát từ sự việc là “tính không hồn nằm trong mối liên hệ qua lại với các kích thước không gian. Cùng với độ lớn của tranh chân dung có lớn lên không chỉ tính chất đầy đủ của cuộc sống ở nó mà còn cả tính chất dứt khoát của các biểu hiện của cuộc sống ấy, trước hết là sự bình thản trong dáng điệu. Qua kinh nghiệm, những họa sĩ vẽ chân dung biết rằng một cái đầu to hơn sẽ dễ nói hơn” (124, trang 283).

Điều đó dẫn tới chỗ làm cho mắt ta bị chệch ra khỏi một điểm nhất định mà chính từ điểm đó nó xem xét bức chân dung, và làm cho bức chân dung bị mất đi cái trung tâm bố cục cố định của nó, và mắt sẽ bị lạc hướng nhìn lui, nhìn tới loang quanh trên bức chân dung, “từ mắt đến miệng, từ mắt này đến mắt kia và lời mọi yếu tố có chứa đựng sự biểu hiện của vẻ mặt” (124, trang 284).

Mắt sẽ dừng lại ở những điểm khác nhau của bức tranh, và thu hút sự biểu hiện khác nhau của vẻ mặt thu hút một tâm trạng khác nhau, và do đó xuất hiện cuộc sống, sự vận động, sự đổi thay lần lượt của các tâm trạng không giống nhau, một sự đổi thay, ngược với sự bất động tĩnh tại, tạo thành đặc điểm khác biệt của bức chân dung. Bức tranh bao giờ cũng hiện ra trong cái dạng mà nó đã được vẽ nên, còn bức chân dung thì thường xuyên thay đổi, chính do đó mà có cuộc sống của nó. Khrixtianxen đã nói về cuộc sống tâm lý của tranh chân dung bằng công thức sau đây: “Đây là một sự không trùng hợp về vẻ mặt ở những nhân tố biểu hiện khác nhau của bộ mặt.”

Khi phán đoán một cách trừu tượng, đương nhiên, có thể bắt một cách tự nhiên hơn nhiều cùng một tâm trạng phải được phản ánh trong những nét môi, khóe mắt và trong những bộ phận còn lại của bộ mặt... Như vậy bức chân dung sẽ vang lên trong một giọng điệu duy nhất. Nhưng lúc đó nó sẽ chẳng khác nào một cái gì đang vang lên song không có cuộc sống. Chính vì thế người họa sĩ mới phân hóa sự thể hiện tâm hồn, đưa lại cho con mắt này một sự thể hiện hơi khác với ở mắt kia, rồi đến những nét miệng có một cái gì khác - và cứ như vậy ở mọi chỗ. Nhưng chỉ thuần những sự khác biệt đơn giản thì chưa đủ, chúng phải được liên kết hài hòa với nhau... Môtip giai điệu chủ yếu của bộ mặt được thể hiện bởi mối quan hệ lẫn nhau của miệng và mắt: miệng nói, mắt trả lời, trong các nét môi có tập trung sự hưng phấn và tinh chất căng thẳng của ý chí, trong đôi mắt có nổi bật lên một sự bình thản quyết định của trí tuệ... Miệng để lộ ra những bản năng và tất cả những gì con người mong muốn đạt được; con mắt lại nói lên rằng con người đã tỏ ra như thế nào trong thắng lợi thực tế hay trong sự thúc thủ rã rời...” (124, trang 284, 285).

Ở lý thuyết này, Khrixtianxen đã lý giải về tranh chân dung như về một vở kịch. Tranh chân dung truyền đạt đến chúng ta không đơn thuần một bộ mặt và một sự thể hiện tâm hồn cứng đờ ở đây, mà là một cái gì to lớn hơn

nhiều, nó truyền đạt tới chúng ta sự đổi thay của các trạng thái tâm hồn, cả lai lịch của tâm hồn, cuộc sống của tâm hồn. Chúng tôi thiết nghĩ rằng cũng hoàn toàn tương tự như vậy khi người khán giả đến với vấn đề về tính cách của bi kịch. Tính cách theo nghĩa chính xác của từ này chỉ có thể có được trong sử thi, như một cuộc sống tinh thần trong tranh chân dung. Còn nếu nói đến tính cách của bi kịch, thì để nó sống được, nó phải được hợp thành từ những nét đầy mâu thuẫn, nó phải chuyển dịch được chúng ta từ vận động tâm hồn này sang vận động tâm hồn khác. Cũng đúng như trong tranh chân dung, sự không trùng hợp về vẻ mặt ở những nhân tố biểu hiện khác nhau của bộ mặt làm cơ sở cho sự rung động của chúng ta, - thì trong bi kịch, sự không trùng hợp tâm lý ở những nhân tố biểu hiện khác nhau của tính cách sẽ làm cơ sở cho cảm xúc bi kịch. Một vở bi kịch có thể tiến hành những tác động không lường đối với cảm xúc chúng ta chính vì rằng nó đã bắt được chúng ta phải thường xuyên biến thành những gì ngược lại, phi bị lừa dối trong các trông đợi của mình, phải va chạm với những mâu thuẫn, phải bị phân đôi ra; và khi chúng ta rung động trước vở “Hămlet”, chúng ta có cảm giác rằng chúng ta đã sống hàng ngàn cuộc đời trong một buổi tối, và đúng thế - chúng ta đã kịp cảm nhận nhiều hơn cả một loạt năm sống bình thường của chúng ta. Và khi ta, cùng với nhân vật chính, bắt đầu cảm thấy rằng anh ta đã không còn là chính anh ta nữa, anh ta đang làm không phải những gì mà nhẽ ra anh ta phải làm, - thì chính lúc này vở bi kịch đang phát huy được tác dụng của nó. Hămlet đã nói lên được điều này một cách rất hay, khi trong lá thư gửi cho Ôfêlia chàng đã thề với nàng là sẽ yêu mãi mãi, cho đến tận lúc “cái bộ máy này” thuộc về chàng. Các nhà dịch thuật Nga thường truyền đạt từ “bộ máy” bằng từ “thể xác”, vì không hiểu rằng chính thực chất của vở bi kịch là nằm ở cái từ ấy, Gontsarốp đã tỏ ra có lý một cách sâu sắc, khi ông nói rằng bi kịch của Hămlet là ở chỗ chàng là con người, chứ không phải cái máy.

Trên thực tế, cùng với nhân vật chính của vở bi kịch chúng ta bắt đầu cảm thấy được mình trong vở bi kịch bằng cái máy của các cảm xúc, một cái máy được điều khiển bởi bản thân vở bi kịch, và do vậy mà vở bi kịch trở nên có được một quyền lực ghê gớm và hoàn toàn đặc biệt đối với chúng ta.

Chúng tôi đi tới một số nhận định có tính chất tổng kết. Giờ đây chúng ta có thể xác định rõ được những gì chúng ta đã tìm ra, như là một mâu thuẫn ba chiều làm nền tảng cho vở bi kịch: *mâu thuẫn giữa tuyến tình tiết với cốt truyện và với các nhân vật*. Trong ba yếu tố này, mỗi yếu tố đều dường như nhằm vào mỗi phía khác nhau, và chúng ta hoàn toàn thấy rõ rằng cái yếu tố mới mà vở bi kịch đã đưa vào là yếu tố sau đây: ngay trong truyện, chúng ta đã thấy có sự phản đối các bình diện, chúng ta cùng một lúc rung động các sự kiện trên hai hướng đối lập: một hướng do tuyến tình tiết đề ra, và một hướng do cốt truyện. Cũng chính hai bình diện đối lập này được giữ nguyên trong bi kịch, và chúng ta đã luôn luôn chỉ ra rằng khi đọc “Hăm lét” chúng ta di động các cảm xúc của chúng ta trên hai bình diện: bình diện thứ nhất, chúng ta ý thức được ngày càng rõ hơn cái đích mà vở bi kịch đang đi tới, và bình diện thứ hai, chúng ta cũng thấy rõ ở mức như vậy là vở bi kịch đang đi chệch ra khỏi cái đích ấy. Vậy đâu là cái mới do nhân vật chính của bi kịch đưa lại? Hoàn toàn rõ ràng rằng *nhân vật chính đã hợp nhất cả hai bình diện ở mỗi yếu tố cụ thể ấy và chính là sự thống nhất cụ thể thường xuyên và cao nhất của mỗi mâu thuẫn làm nền tảng cho vở bi kịch*. Chúng ta vẫn thường chỉ ra rằng toàn bộ vở bi kịch luôn luôn được xây dựng theo quan điểm của nhân vật chính, và như vậy có nghĩa rằng nhân vật chính là cái sức mạnh đang hợp nhất được hai dòng đối lập và luôn luôn tập hợp hai cảm xúc đối lập thành một sự rung động trước nhân vật chính. Như vậy, hai bình diện đối lập của vở bi kịch luôn luôn được chúng ta cảm nhận như một số thống nhất, vì chúng được hợp nhất nhân vật chính của vở bi kịch mà ta đang đồng nhất mình với nhân vật chính này. Và cái tính hai mặt đơn giản mà ta đã tìm thấy

ngay từ trong truyện ngắn lại được thay thế trong bi kịch bằng một tính hai mặt kiểu khác, nhọn sắc hơn rất nhiều; tính hai mặt này nảy sinh do chỗ chúng ta, một mặt, nhìn nhận toàn bộ vở bi kịch bằng con mắt của nhân vật chính, và mặt khác, chúng ta lại nhìn nhận nhân vật chính bằng con mắt của bản thân mình. Tình hình đích thực là như vậy, và nói riêng, cần phải hiểu vở “Hămlet” như vậy, - sự tổng hợp ở cảnh thảm họa đã được chúng ta phân tích trên kia, làm cho chúng ta vững tin như thế. Chúng ta đã chỉ ra rằng ở cái điểm này có sự gặp gỡ của hai bình diện, hai tuyến phát triển mà ta có cảm giác như đã đi về những phía hoàn toàn đối lập, và sự gặp gỡ bất ngờ này đột nhiên làm cho toàn bộ vở bi kịch được hiểu một cách hoàn toàn đặc biệt và làm cho mọi sự kiện đã diễn ra trở nên có một dạng hoàn toàn khác đi. Khán giả bị đánh lừa. Tất cả những gì anh ta đã coi là đi chệch khỏi đường, lại chính là đang dẫn tới đúng cái chỗ mà anh ta luôn luôn hướng tới, rồi khi anh ta đã rơi đúng vào cái điểm cuối cùng ấy thì anh ta lại không ý thức được nó như là cái đích cuộc đi của mình. Những mâu thuẫn không chỉ đã gặp nhau mà còn thay đổi vai trò cho nhau – và sự bóc trần thảm họa này của các mâu thuẫn được hợp nhất lại đối với khán giả thành những rung động của nhân vật chính, bởi vì cuối cùng chỉ những rung động này mới được anh ta chấp nhận như là những rung động của chính mình. Và khán giả không cảm thấy thỏa mãn và nhẹ nhõm trước hành động giết tên vua, những cảm xúc được kéo dài trong vở bi kịch của anh ta bỗng nhiên không được giải đáp một cách đơn giản và hời hợt. Tên vua đã bị giết, và giờ đây sự chú ý của khán giả, như một tia chớp, được chuyển sang cái tiếp theo, sang cái chết của bản thân nhân vật chính, và ở cái chết mới này, khán giả cảm nhận và rung động được tất cả những mâu thuẫn khó khăn đã từng vò xé ý thức và vô thức anh ta trong suốt thời gian xem vở bi kịch.

Và khi vở bi kịch - cả trong những câu nói cuối cùng của Hămlet và cả trong lời kể của Hôrax - dường như lại miêu tả một lần nữa cái vòng của

mình, khán giả cảm thấy hoàn toàn rõ ràng cái sự phân đôi mà dựa trên đó vở bi kịch đã được xây dựng. Lời kể của Hôrax đưa suy tư của anh ta quay trở lại với bình diện bên ngoài của vở bi kịch với “những lời, những lời và những lời” của nó. Điều còn lại, như Hămlét nói, là sự im lặng.

TÂM LÝ HỌC NGHỆ THUẬT

CHƯƠNG IX

NGHỆ THUẬT NHƯ LÀ CATACXIT⁵

Lý thuyết về cảm xúc và tưởng tượng. Các nguyên tắc tiết kiệm sức mạnh. Lý thuyết về giọng tình cảm và nhập cảm. Quy luật “biểu hiện kép các cảm xúc” và quy luật “tính hiện thực của các cảm xúc.” Cảm xúc cấp trung ương và cảm xúc cấp ở xa. Mâu thuẫn xúc động và nguyên tố phản đề. Catacxít. Hình thức tiêu diệt nội dung.

Tâm lý học nghệ thuật có liên quan tới hai hay thậm chí ba chương của tâm lý học lý thuyết. Bất kỳ một lý thuyết nào về nghệ thuật cũng đều phụ thuộc vào cái quan điểm được xác lập trong học thuyết về cảm thụ, trong học thuyết về cảm xúc và trong học thuyết về hình dung hay tưởng tượng. Thường nghệ thuật có được xem xét trong giáo trình tâm lý học, ở một trong ba chương hay ở cả ba chương đó. Tuy vậy những mối quan hệ giữa ba vấn đề này không phải đều quan trọng mức như nhau đối với tâm lý học nghệ thuật. Hoàn toàn rõ ràng rằng tâm lý học cảm thụ giữ một vai trò ít nhiều phụ thuộc và phức tạp hơn so với hai chương kia, bởi vì tất cả các nhà lý luận đều đã khước từ hẳn cái chủ nghĩa duy cảm ngây ngô cho rằng nghệ thuật chẳng qua chỉ là niềm vui trước các sự vật đẹp. Đã từ lâu phản ứng thẩm mỹ, ngay trong dạng đơn giản nhất của nó, cũng đã được các nhà lý luận phân biệt với phản ứng thông thường khi cảm thụ một mùi, một vị hay một màu dễ chịu. Vấn đề cảm thụ là một trong những vấn đề quan trọng nhất của tâm lý học, nghệ thuật, song nó không phải là vấn đề trung tâm, vì rằng bản thân nó còn phải phụ thuộc vào sự giải quyết mà chúng ta đề ra cho các câu hỏi khác nằm trong chính trung tâm vấn đề của chúng ta. Trong nghệ thuật, hành vi cảm thụ cảm tính mới chỉ là bắt đầu, chứ tất nhiên chưa phải là kết thúc của phản ứng, và vì vậy tâm lý học nghệ thuật phải được bắt đầu không phải từ cái chương thường có liên quan tới những rung động thẩm mỹ sơ đẳng, mà phải từ những vấn đề khác: các cảm xúc và tưởng

tượng. Thậm chí có thể nói thẳng ra rằng một quan niệm đúng đắn về tâm lý học nghệ thuật chỉ có thể được xây dựng trên điểm xuyên cắt của hai vấn đề ấy, rằng mọi hệ thống, tâm lý học mưu toan lý giải nghệ thuật, xét về thực chất, đều là một thứ học thuyết tổ hợp trong dạng này hay dạng khác về tưởng tượng và cảm xúc. Song cần phải nói rằng trong tâm lý học không có chương nào lại tối tăm hơn hai chương đó, và trong thời gian gần đây chính hai vấn đề đó được xem xét và nghiên cứu nhiều nhất, tuy cho đến nay rất tiếc, chúng ta vẫn chưa có được một hệ thống lý thuyết hoàn chỉnh và ít nhiều được thừa nhận về cảm xúc và tưởng tượng. Tình hình còn tồi tệ hơn trong tâm lý học khách quan là môn tương đối dễ dàng phát triển sơ đồ của các hình thức hành vi tương ứng với các quá trình ý chí trong tâm lý học trước kia và phân nào với các quá trình trí tuệ, song chính hai lĩnh vực này lại vẫn là hầu như chưa được nghiên cứu bao nhiêu đối với tâm lý học khách quan. Tittsener nói: “Tâm lý học cảm xúc hiện nay trong những quy mô rộng lớn hãy còn là tâm lý học của ý kiến và niềm tin cá nhân” (103, trang 190). Với “tưởng tượng” tình hình cũng đúng như vậy. Như giáo sư Zencôpxki có nói, “đã từ lâu trong tâm lý học có diễn ra một giai thoại tệ hại”. Lĩnh vực này vẫn là được nghiên cứu hết sức ít ỏi”, cũng như lĩnh vực cảm xúc, và những mối liên hệ và gắn bó giữa các hiện tượng tình cảm với lĩnh vực tưởng tượng vẫn còn là mang tính chất vấn đề và bí hiểm đối với tâm lý học hiện tại. Điều này phần nào do chỗ các cảm xúc được khác biệt bởi cả một loạt những đặc điểm mà, như Tittsener đã chỉ ra rất đúng, trong số đó đặc điểm thứ nhất là tính chất mờ mịt. Chính đặc điểm này làm cho cảm xúc khác với cảm giác. “Cảm xúc không có thuộc tính rõ ràng. Vui lòng hay không vui lòng có thể là rất mạnh mẽ và kéo dài, song những thứ đó không bao giờ lại rõ ràng cả. Điều này có nghĩa là - nếu chúng ta chuyển sang ngôn ngữ của tâm lý học phổ thông - chẳng thể nào tập trung được sự chú ý vào cảm xúc. Chúng ta càng chú ý nhiều hơn tới cảm giác, thì nó càng trở nên rõ ràng hơn và chúng ta càng nhớ nó tốt hơn và rõ rệt hơn. Nhưng chúng ta

hoàn toàn không thể tập trung sự chú ý vào cảm xúc; nếu ta cố gắng làm điều này, thì sự vui lòng hay không vui lòng ngay tức khắc biến đi và nắp kín trước chúng ta, và chúng ta bắt gặp mình đang quan sát một cảm giác hay một hình ảnh không phân biệt nào đấy mà chúng ta hoàn toàn không muốn quan sát. Nếu như chúng ta muốn có được sự thỏa mãn do một buổi hòa nhạc hay một bức tranh, chúng ta phải chăm chú cảm thụ những gì chúng ta đang nghe hay thấy; nhưng hễ ta cố chú ý tới bản thân sự thỏa mãn, thì sự thỏa mãn này biến đi ngay” (103, trang 194-195).

Như vậy, một mặt, đối với tâm lý học kinh nghiệm, cảm xúc nằm ở ngoài lĩnh vực ý thức, bởi vì tất cả những gì không thể được ghi giữ lại ở tiêu điểm của sự chú ý, thì đối với tâm lý học kinh nghiệm, đều bị đẩy ra ngoài vi trường ý thức của chúng ta. Thế nhưng cả một loạt nhà tâm lý học lại chỉ ra một đặc điểm khác trái ngược lại của cảm xúc, cụ thể là: cảm xúc bao giờ cũng là thuộc ý thức và một cảm xúc vô ý thức là điều mâu thuẫn trong bản thân định nghĩa. Chẳng hạn, Frót, một người có thể nói là đã bảo vệ hăng hái nhất cái vô thức, nói: “Thực chất của cảm xúc là ở chỗ nó được cảm thấy, tức là được ý thức biết tới nó. Vậy nên khả năng vô thức hoàn toàn không có đối với cảm xúc, cảm giác và xúc động” (119, trang 135). Quả thật, Frót cũng đã có chống lại một sự khẳng định sơ đẳng như vậy và toan làm sáng tỏ: một sự khẳng định như vậy có ý nghĩa gì không, khi nó được xem như một sự sợ hãi buồn cười và vô ý thức. Rồi tiếp đó ông nói rõ rằng tuy phân tâm học có nói tới các xúc động vô thức, song tính chất vô thức này của xúc động khác với tính chất vô thức của biểu tượng, vì lẽ xúc động vô thức chỉ tương ứng với mầm mống của xúc động như một khả năng hấy còn chưa có được sự phát triển tiếp đó. “Nói một cách chặt chẽ..., không hề có những xúc động vô thức theo cái ý nghĩa như người ta thường gặp ở các biểu tượng vô thức” (119, trang 136).

Trong số các nhà tâm lý học nghệ thuật, Ôpxianicô–Culicôpxki cũng có một ý kiến như vậy, ông đã đem đặt đối lập cảm xúc với tư tưởng, một phần vì cảm xúc chẳng thể nào là vô thức được. Ông đề ra một giải đáp gần gũi với ý kiến của Jêmx và đối lập với ý kiến của Ribô. Chính ông đã khẳng định rằng ở ta không có tồn tại trí nhớ về các cảm xúc. Ông nói: “Trước tiên cần giải quyết: có thể có cảm xúc vô thức chẳng, như kiểu tư tưởng vô thức là hoàn toàn có thể có được. Tôi có cảm giác rằng một câu trả lời phủ định tự nó sẽ phải được nảy ra. Số là cảm xúc với sắc thái không tránh khỏi của nó sẽ vẫn chỉ là cảm xúc cho tới khi nào nó được cảm thấy, được xuất hiện trong ý thức... Theo cách nghĩ cực đoan của tôi, cái thuật ngữ “cảm xúc vô thức” là một thứ *contradictio in adjecto*, kiểu như màu trắng đen, vv..., và ở trong một tâm hồn đang cảm giác không có môi trường vô thức” (79, trang 23–21).

Như vậy, dường như ta đang vấp phải một mâu thuẫn: một mặt, cảm xúc nhất thiết phải không có tính chất sáng tỏ của ý thức, mặt khác, cảm xúc chẳng thể nào lại là vô thức được. Mâu thuẫn này được xác định trong tâm lý học kinh nghiệm, chúng ta có cảm giác là nó gần gũi với hiện thực, song cần chuyển nó sang cho tâm lý học khách quan và cố gắng tìm ra ý nghĩa thực sự của nó. Để làm điều này trước tiên ta hãy thử trả lời bằng những từ chung nhất cái câu hỏi: với tư cách như một quá trình thần kinh, cảm xúc là cái gì và chúng ta có thể quy cho quá trình này những thuộc tính khách quan gì.

Nhiều tác giả đã đồng ý rằng xét từ góc độ của những cơ chế thần kinh, cần quy cảm xúc vào số các quá trình tiêu hao hay suy giảm năng lượng thần kinh. Giáo sư Orsanxkơ chỉ ra rằng nói chung năng lượng tâm thần của chúng ta có thể bị tiêu hao trong ba dạng: “Thứ nhất, [tiêu hao] cho nội cảm thần kinh động cơ – dưới hình thức một biểu tượng hay một ý chí thúc đẩy, điều này hợp thành công việc tâm thần cấp cao. Bộ phận thứ hai của năng

lượng tâm thần được tiêu hao vào việc làm dịu bên trong. Do chỗ sự lan truyền này có tính chất một sự truyền dẫn sóng tâm thần, nên nó hợp thành lớp dưới của các liên tưởng. Và cũng do chỗ nó kéo theo một sự giải phóng tiếp đó một năng lượng tâm thần sống trong các sóng thần kinh khác, nên nó hợp thành ngọn nguồn của cảm xúc. Cuối cùng, thứ ba, phần năng lượng tâm thần sống do bị áp bức nên biến thành một trạng thái thâm kín, thành cái vô thức... Vậy nên cái năng lượng do bị áp bức được biến thành một trạng thái thâm kín, là điều kiện cơ bản của công việc lôgích. Như vậy, ba bộ phận của những năng lượng âm thần, hay ba công việc, tương ứng với ba dạng của hoạt động thần kinh: cảm xúc tương ứng với việc làm dịu, ý chí tương ứng với bộ phận làm việc của năng lượng, còn bộ phận trí năng của năng lượng, nhất là sự trừu tượng, thì gắn liền với sự áp bức hay sự tiết kiệm sức mạnh thần kinh và tâm thần... Thay vì cho sự làm dịu trong các hành vi tâm thần cấp cao, chủ yếu có diễn ra việc biến năng lượng tâm thần sống thành năng lượng dự trữ” (82, trang 536-537).

Các tác giả thuộc những trường phái rất khác nhau đều có đồng ý ít hay nhiều với quan điểm trên về cảm xúc, coi nó như một sự tiêu hao năng lượng. Chẳng hạn, ngay Frót cũng nói rằng các xúc động và cảm xúc tương ứng với các quá trình tiêu hao năng lượng, biểu hiện cuối cùng của chúng được cảm thụ như là cảm giác. “Tính xúc động được biểu thị về thực chất, trong cái dòng chảy chệch có động cơ của năng lượng đang dẫn tới việc làm thay đổi (bên trong bản thân thể xác mà không liên quan tới thế giới bên ngoài; tính chất động cơ được biểu thị trong các hành động có chức trách là làm thay đổi ở thế giới bên ngoài” (119, trang 137).

Nhiều nhà tâm lý học nghệ thuật, kể cả Ôpxianicô–Culicôpxki, cũng đều chấp nhận quan điểm đó. Mặc dù trong các quan niệm cơ bản của mình, ông xuất phát từ nguyên tắc tiết kiệm sức mạnh như là nguyên tắc cơ bản của mỹ học, ông vẫn phải làm một điều ngoại lệ đối với cảm xúc. Theo lời ông,

“tâm hồn đang cảm xúc của chúng ta có thể được so sánh một cách chính đáng với một chiếc xe chở đầy hàng mà người ta thường nói: cái gì đã rời khỏi xe thì mất thôi. Ngược lại, tâm hồn đang tư duy lại là một chiếc xe chở hàng mà không một cái gì lại có thể rời khỏi nó được. Mọi thứ ở đây đều được xếp đặt chu đáo và che giấu trong môi trường vô thức.. Nếu như các cảm xúc của chúng ta được gìn giữ và việc làm trong môi trường vô thức, thường xuyên chuyển sang ý thức (như suy tư thường làm điều này), thì đời sống tâm hồn của chúng ta sẽ là một thứ tổ hợp cả thiên đường lẫn địa ngục, làm cho ngay một tổ chức vững chắc nhất cũng không chịu đựng nổi sự xen quấy liên tục của các niềm vui, nỗi buồn, giận dữ, căm tức, yêu, ghen, ganh tị, tiếc thương, dằn vặt, sợ hãi, hy vọng, v.v... Không, các cảm xúc, một khi đã diễn ra và tắt đi, không đi vào môi trường vô thức, và không hề có một môi trường như vậy trong tâm hồn biết cảm xúc. Các cảm xúc, với tư cách là những quá trình tâm thần chủ yếu có ý thức, thường tiêu hao nhiều hơn dè sẻn sức mạnh tâm thần. Cuộc sống của cảm xúc, ấy là tiêu hao tâm thần” (79, trang 24-26).

Để khẳng định được suy nghĩ của mình, Ôpxianicô–Culicôpxki đã chỉ ra một cách cặn kẽ rằng trong suy tư của chúng ta có thống trị quy luật trí nhớ, còn trong cảm xúc của chúng ta thì lại là quy luật lãng quên và ông đã lấy những biểu hiện cao nhất và nổi bật nhất của cảm xúc, như các xúc động và say mê, để làm căn cứ cho sự xem xét của mình,.. “Các xúc động và say mê là một sự tiêu hao sức mạnh tâm thần, – điều này chẳng thể còn nghi ngờ gì nữa, cũng như việc nếu ta lấy toàn bộ tổng hòa các xúc động và say mê trong một thời kỳ nhất định, thì sự tiêu hao này thật là to lớn. Còn trong sự tiêu hao này những khoản nào có thể được thừa nhận là có ích và năng sản – thì đây lại là một câu hỏi khác; song chẳng nghi ngờ gì nữa, nhiều niềm say mê và những xúc động khác nhau đều tỏ ra là một sự phung phí thực sự, một sự vung vãi tâm thuần, dẫn tới sự phá sản của tâm thần.

Thế nên, nếu ta có, ở một bên, cái quá trình cấp cao của suy tư khái quát, khoa học và triết học, còn ở bên kia, các xúc động nổi bật và mạnh mẽ nhất và các niềm say mê, thì sự đối lập căn bản và sự đối kháng của hai thứ tâm thần - biết suy tư và cảm giác - hiện lên nổi bật trong ý thức chúng ta. Và chúng ta sẽ vững tin rằng trên thực tế “hai thứ tâm thần” ấy thật khó dàn xếp ổn thỏa được với nhau và tâm thần con người được hợp thành bởi chúng sẽ là một thứ tâm thần được tổ chức rất tồi, không bền vững, đầy đầy những mâu thuẫn bên trong” (79, trang 27-28).

Và trên thực tế, đây chính là câu hỏi cơ bản đối với tâm lý học nghệ thuật: chúng ta phải nhìn nhận cảm xúc như thế nào, phải chăng chỉ như một sự tiêu phí năng lượng tâm thần, hay trong việc tiết kiệm cuộc sống tâm thần nó có đóng vai trò gìn giữ, dè sẻn? Tôi gọi câu hỏi này là câu hỏi trung tâm, quan trọng đối với tâm lý học cảm xúc, vì rằng sẽ tùy thuộc vào cách giải quyết nó như thế này hay thế khác mà ta có được trả lời về một câu hỏi trung tâm khác của mỹ học lâm lý – về nguyên tắc tiết kiệm sức mạnh. Từ thuở Xpenxe, ta đã từng thừa nhận việc đặt vào nền tảng của nghệ thuật sự giải thích xuất phát từ quy luật tiết kiệm sức mạnh tâm thần mà Xpenxe và Arênarius đã nhìn nhận gần như là một nguyên lý phổ quát của hoạt động tâm thần. Nguyên tắc này đã được vay mượn bởi các nhà nghệ thuật học, và trong văn học Nga thì người trình bày về nó đầy đủ hơn cả là Vêxelôpxki; ông đã nêu lên một công thức nổi tiếng: “Giá trị của phong cách là ở chỗ làm sao để nói lên được một số lượng nhiều nhất các suy nghĩ bằng một số lượng ít nhất các từ”. Quan điểm này đã được toàn thể trường phái Pôtepnhia ủng hộ, riêng Ôpxianicô–Culicôpxki thậm chí còn có thiên hướng muốn quy toàn bộ cảm xúc nghệ thuật – khác với cảm xúc thẩm mỹ – vào cảm xúc tiết kiệm. Các nhà hình thức chủ nghĩa đã dám chống lại ý kiến đó và chỉ ra một loạt những chứng cứ hết sức thuyết phục trái ngược với nguyên tắc đó. Chẳng hạn, Iacubinxki đã chỉ ra rằng trong ngôn ngữ thi ca

không có quy thuật biến dị các âm uyển chuyển: một công trình nghiên cứu khác lại chỉ ra rằng đặc điểm tiêu biểu cho ngôn ngữ thơ ca chính là một sự tụ hợp rất khó phát âm của các âm, rằng thủ pháp của nghệ thuật là thủ pháp làm khó dễ sự cảm thụ, lôi kéo cảm thụ ra khỏi thói quen tự động, và ngôn ngữ thơ ca phục tùng quy tắc của Arixtôt là người đã nói rằng nó phải được vang lên như một ngôn ngữ xa lạ. Mỗi mâu thuẫn tồn tại giữa một bên là nguyên tắc này với bên kia là luận điểm xem nghệ thuật như một sự tiêu hao năng lượng tâm thần - là điều hoàn toàn rõ ràng. Mâu thuẫn này trên thực tế dẫn tới chỗ là Ôpxianicô-Culicôpxki, một người đã từng mong muốn giữ được cả hai quy luật ấy trong lý thuyết của mình, đã phải phân chia, trên thực tế, nghệ thuật thành hai lĩnh vực hoàn toàn khác nhau: nghệ thuật hình tượng và nghệ thuật trữ tình. Ôpxianicô-Culicôpxki đã tách một cách hoàn toàn chính đáng cảm xúc nghệ thuật ra khỏi các cảm xúc thẩm mỹ nói chung khác, song ông lại hiểu cảm xúc nghệ thuật này chủ yếu là cảm xúc suy tư, tức là cảm xúc thỏa mãn dựa trên cơ sở tiết kiệm các sức mạnh. Ngược lại với điều này, ông lại nhìn nhận cảm xúc trữ tình như: là cảm xúc trí tuệ và về nguyên tắc là khác biệt với loại cảm xúc thứ nhất. Sự khác biệt này là ở chỗ trữ tình đẩy lên một cảm xúc thực sự có thật và, do đó phải được tách ra thành một nhóm tâm lý đặc biệt. Thế nhưng, chúng ta hãy nhớ lại, cảm xúc là một sự tiêu phí năng lượng, cho nên cái luận điểm về cảm xúc trữ tình này làm thế nào gắn được với nguyên tắc tiết kiệm sức mạnh? Ôpxianicô-Culicôpxki đã tách hoàn toàn đúng cảm xúc trữ tình khỏi các cảm xúc thực dụng này khác mà trữ tình thường đẩy lên. Khác với Pêtragitxki là người đã cho rằng nhạc chiến đấu, chẳng hạn, được viết ra là để đẩy lên ở chúng ta những cảm xúc chiến đấu, còn đồng ca nhà thờ lại có nhiệm vụ của nó là đẩy lên các cảm xúc tôn giáo. Ôpxianicô-Culicôpxki lại chỉ ra rằng tình hình không hẳn như thế. Chẳng thể nào pha trộn các cảm xúc này với các cảm xúc khác được, bởi vì “nếu ta giả thử có một sự pha trộn như vậy, thì hóa ra là, ví dụ, mục đích của vô số các bài thơ tình dục là kích thích cảm xúc nhục

dục sao, tư tưởng và mục đích của “Hiệp sĩ hà tiện” là chứng minh rằng hà tiện là một thói xấu... v.v... và v.v...” (79, trang 191–192).

Nếu chúng ta chấp nhận sự phân biệt như vậy giữa xúc động nghệ thuật trực tiếp với xúc động có sau hay xúc động thực dụng của nghệ thuật - giữa tác động với hậu tác động, chúng sẽ phải đặt hai câu hỏi hoàn toàn khác nhau về sự tiết kiệm các sức mạnh: ở đâu có diễn ra, đâu là nơi thể hiện cái sự tiết kiệm sức mạnh mà, theo ý kiến nhiều người, nhất thiết phải có để rung động nghệ thuật – ở xúc động có sau hay xúc động có trước của nghệ thuật? Chúng tôi có cảm giác rằng đối với câu hỏi này, câu trả lời đã khá rõ sau những công trình nghiên cứu thực tiễn và phê bình mà chúng ta đã dừng lại ở các chương trên. Chúng ta thấy rằng trong xúc động có trước và trực tiếp của nghệ thuật tất cả đều chỉ ra cái tính chất khó khăn so với hoạt động không nghệ thuật, do đó, nếu ta đem vận dụng nguyên tắc tiết kiệm sức mạnh, thì hẳn là, trong quan hệ đối với các hệ quả của nghệ thuật, chứ không thể nào trong quan hệ đối với bản thân phản ứng thẩm mỹ trước tác phẩm nghệ thuật.

Frót có giảng giải nguyên tắc tiết kiệm sức mạnh trên ý nghĩa đó khi ông chỉ ra rằng sự tiết kiệm sức mạnh này rất khác với cách hiệu ngây ngô mà Xpenxe đã lồng vào nó. Theo Frót, sự tiết kiệm sức mạnh này gắn gũi với cái tính dè sẻn chi ly của một bà nội trợ, để mua được một mớ rau rẻ hơn một xu bà ta sẵn sàng chạy đến chợ xa tới mấy dặm đường, và nhờ thế tránh được một sự tiêu phí nhỏ nhất. Frót nói: “Từ lâu chúng ta đã vượt qua khỏi cái lối hiểu gần gũi nhất đồng thời cũng là rất ngây ngô về sự tiết kiệm này như là một mong muốn tránh tiêu phí tâm thần nói chung, hơn nữa sự tiết kiệm sẽ được thực hiện khi có sự hạn chế tới mức tối đa trong việc dùng từ và xây dựng các mối liên hệ suy tư. Thế thì chúng ta hãy tự nhủ: ngắn gọn, xúc tích hãy còn chưa phải là sắc sảo. Tính chất ngắn gọn mà sự sắc sảo chính là tính chất ngắn gọn đặc biệt, tức là tính chất ngắn gọn “sắc sảo”. Tất

nhiên, chúng ta có thể cho phép mình so sánh sự tiết kiệm tâm thần với một xí nghiệp. Chừng nào lưu thông ở nó rất không lớn, thì lẽ đương nhiên, nhìn chung tiêu phí cho xí nghiệp là ít, các khoản chi để đảm bảo quản lý là hết sức hạn chế. Sự dè sẻn còn lan sang cả đại lượng tuyệt đối của các món tiêu. Về sau, khi xí nghiệp đã được mở rộng, ý nghĩa của các khoản chi phí để đảm bảo quản lý bị đẩy lùi xuống hàng thứ yếu. Giờ đây người ta thôi không ra lại một ý nghĩa nào cho việc: số lượng các thứ phí tổn lớn tới mức nào, một khi lưu thông và thu nhập đã được tăng lên một cách đáng kể. Việc tiết kiệm trong những khoản chi phí sẽ là nhỏ nhất đối với xí nghiệp và thậm chí còn bị coi là rất bất lợi” (120, trang 210–211).

Hoàn toàn đúng rằng chúng ta cảm thấy là nhỏ nhất cái việc tiết kiệm mà, theo ý kiến của Vêxelôpxki, nhà thơ tiến hành, khi trong một số lượng ít nhất các từ anh ta thông báo được với chúng ta một số lượng nhiều nhất các suy nghĩ. Cũng có thể chỉ ra rằng tình hình diễn ra lại, ngược hẳn: nếu kể lại một cách hết sức tiết kiệm và ngắn gọn nội dung một vở bi kịch nào đấy, như libretto sân khấu thường làm, thì chúng ta sẽ có được một sự tiết kiệm to lớn vô chừng theo cái nghĩa ngây ngô mà Vêxelôpxki đã nói. Chúng ta thấy rằng nhà thơ, ngược lại, thường làm một sự tiêu hao cực kỳ không tiết kiệm các sức mạnh của chúng ta, khi cố ý làm khó dễ dòng chảy của hành động, kích thích trí tò mò của chúng ta, đùa giỡn với các ước đoán của chúng ta, bắt sự chú ý của chúng ta phải phân đôi ra, v.v...

Nếu chúng ta so sánh, tỉ dụ, cuốn tiểu thuyết “Anh em Karamazốp” của Đôxtôiêpxki hay vở bi kịch “Hăm lét” với một bản kê khai bằng văn xuôi hoàn toàn chính xác nội dung của chúng, ta sẽ thấy rằng chính trong bản kê lại này chúng ta tìm thấy một sự tiết kiệm chú ý nhiều hơn vô chừng. Vì sao ở một loạn lý thú nhất Đôxtôiêpxki lại dùng nhiều chặp để che giấu việc kẻ nào đã giết chết Fêđô Karamazốp, và tại sao ông lại bắt suy tư của chúng ta phải luẩn quẩn trong những chiều hướng hết sức trái nhau, phải lạc hướng và

không tìm ra lối thoát đúng, trong khi sẽ tiết kiệm chú ý hơn được vô chừng nếu ngay tức khắc xếp đặt các sự kiện một cách sáng sủa và rõ ràng đúng như kiểu ta thường làm trong các thủ tục giấy tờ của tòa án, trong giao kèo công việc, trong thông báo khoa học. Như vậy, nguyên tắc tiết kiệm sức mạnh, xét theo cái nghĩa mà Xpenxe đã gán cho nó, hóa ra là không thể tiếp nhận được đối với hình thức nghệ thuật, và các phán đoán của Xpenxe ở đây tỏ ra không đúng chỗ. Xpenxe cho rằng sự dè sẻn sức mạnh này được biểu thị ở chỗ, ví dụ, trong tiếng Anh các tính từ đứng trước danh từ, và khi chúng ta nói “đen con ngựa”⁶, thì như vậy chúng ta tiết kiệm chú ý được nhiều hơn so với khi ta nói “con ngựa đen”, bởi vì trong trường hợp này nhất định có nảy sinh một sự băn khoăn: con ngựa ấy là ngựa gì, khi ta hãy còn chưa nghe được sự xác định màu sắc cho nó. Đây là một sự phán đoán ngây ngô nhất theo quan điểm tâm lý học, và có thể là đúng đối với việc phân bố theo kiểu văn xuôi các ý, tuy ở đây nó được thể hiện trong những sự việc nghiêm túc hơn nhiều. Còn đối với nghệ thuật, thì ở đây lại có sự thống trị của một nguyên tắc ngược hẳn lại, nguyên tắc tiêu hao năng lượng thần kinh, và chúng ta biết rằng sự tiêu hao sẽ càng lớn hơn, khi sự chấn động bởi nghệ thuật càng mạnh. Nếu chúng ta nhớ lại cái sự việc sơ đẳng là bất kỳ một cảm xúc nào cũng đều là một sự tiêu hao tâm thần, vậy mà nghệ thuật nhất thiết phải gắn liền với việc đẩy lên cái trò phức tạp của cảm xúc, thì ngay tức khắc chúng ta sẽ thấy rằng nghệ thuật phải hủy nguyên tắc tiết kiệm sức mạnh trong tác động gần gũi nhất của nó, còn trong việc xây dựng hình thức nghệ thuật thì lại phục tùng một nguyên tắc ngược lại. Phản ứng thẩm mỹ của chúng ta trước hết được mở ra trước chúng ta như một phản ứng không những không tiết kiệm mà còn phá hủy năng lượng thần kinh của chúng ta, nó giống với tiếng nổ hơn là giống việc tiết kiệm từng đồng xu.

Tuy nhiên, nguyên tắc tiết kiệm sức mạnh, có thể, cũng được vận dụng vào nghệ thuật, song phải trong một cái dạng khác hẳn nào đấy, và đề phân

tích được điều này, nhất thiết phải có một quan niệm thật chính xác về bản chất của phản ứng thẩm mỹ. Về vấn đề này có tồn tại vô số các quan điểm mà thường rất khó quy ra những chỗ đồng ý hay va chạm giữa quan điểm này với quan điểm kia, bởi vì mỗi nhà nghiên cứu thường dừng lại ở một câu hỏi có tính chất bộ phận nào đó, nên chúng ta hầu như không cả các hệ thống tâm lý học có khả năng phơi bày ra được trước chúng ta phản ứng thẩm mỹ hay ứng xử thẩm mỹ trong toàn bộ khối lượng của nó. Các lý thuyết thường chỉ mới nói với chúng ta về một bộ phận này hay một bộ phận khác của phản ứng này, nên nhiều khi thật khó xác định nổi, một lý thuyết được đề ra là đúng hay không đúng với mức độ nào, do chỗ có khi nó giải quyết một nhiệm vụ mà trước đây hãy còn chưa được trình bày trong dạng toàn vẹn. Muijer - Frênfex, trong tâm lý học nghệ thuật có tính chất hệ thống của mình, khi kết thúc lý thuyết về phản ứng thẩm mỹ, đã nhận xét khá công bằng rằng, các nhà tâm lý học ở trường hợp cụ thể này đang nằm trong một tình trạng tương tự như tình trạng của các nhà sinh vật học mà cũng có thể phân lập tốt được thực thể hữu cơ ra thành các thành phần hóa học của nó, nhưng lại không thể xây dựng lại nổi cái toàn bộ ấy từ những bộ phận của nó (153, trang 242).

Hoàn toàn đúng rằng nhà tâm lý học may lắm là dừng lại ở sự phân tích, hoàn toàn không có một cách gì để đạt tới sự tổng hợp các bộ phận do mình tìm ra của phản ứng thẩm mỹ, và bằng chứng tốt nhất đối với điều đó là mưu toan của bản thân tác giả những mong tổng hợp được tâm lý học nghệ thuật. Ông tìm thấy các nhân tố cảm giác, động cơ, liên tưởng, trí tuệ, tình cảm của phản ứng này, nhưng những nhân tố ấy gắn bó với nhau như thế nào, từ những nhân tố riêng lẻ ấy làm sao xây dựng lại được toàn bộ tâm lý học nghệ thuật – thì về những điều này tác giả chẳng thể nói được gì và đã kết thúc công trình nghiên cứu của mình bằng những nhận định tổng kết mà đương nhiên đã là một bước tiến lên so với “cái biển chết của những khái

niệm trừu tượng” của mỹ học cũ, như Derrida đã nói rất trúng, nhưng hầu như vẫn chưa tạo thành một điều gì đối với tâm lý học khách quan.

Những tổng kết ấy có thể được trình bày trong mấy câu và chúng được quy lại như sau: tác giả coi là đã xác định vững chắc được rằng khoái cảm nghệ thuật không phải là một sự tiếp nhận đơn thuần, mà đòi hỏi một hoạt động rất cao của thần kinh. Các rung động nghệ thuật không được cảm thụ bởi tâm thần, như một đồng các hạt không được cảm thụ bởi cái túi, chúng đòi hỏi một sự lớn lên, điều mà hạt giống đòi hỏi trên một miếng đất màu mỡ, và công trình nghiên cứu của nhà tâm lý học ở đây chỉ có khả năng mở ra những phương tiện thứ yếu là đối với một sự lớn lên như vậy là cần thiết, tương tự như kiểu sự lớn lên của hạt giống đòi hỏi độ ẩm, độ ẩm, một số hóa chất nào đấy, v.v... (153, Trang 248). Còn bản thân sự lớn lên này thì đối với nhà tâm lý học vẫn cứ là điều chưa biết cả sau cũng như trước công trình nghiên cứu ấy.

Cố gắng của chúng ta chính là phải tập trung vào việc làm sao để chỉ ra được điều trung tâm và cơ bản nhất ở phản ứng thẩm mỹ, hãy tạm gạt sang một bên sự phân tích có hệ thống và tính chất đầy đủ toàn vẹn của các thành phần của nó; nói theo lời của Maudsley, phải nghiên cứu cho được bản thân sự lớn lên ấy, chứ không phải các điều kiện thúc đẩy sự lớn lên. Nếu lưu ý tới những lý thuyết tổng hợp như vậy về cảm xúc thẩm mỹ, thì chúng ta có thể phân nhóm tất cả những gì cho đến nay đã được phát biểu về vấn đề này, xoay quanh hai cách giải quyết cơ bản đối với vấn đề: cách thứ nhất đã được nêu ra từ lâu và đã được dẫn dắt hết sức rõ và mang nặng tính chất tiêu cực trong lý thuyết của Khristianov. Quan niệm của ông về cảm xúc nghệ thuật thật hết sức đơn giản và rõ ràng: bất kỳ một tác động nào của thế giới bên ngoài cũng đều có một hành động cảm tính - tinh thần đặc biệt của nó, nói theo cách nói của Grot là, một ấn tượng, một khí sắc hay một ấn tượng tình cảm, một sự phân định khí sắc mà các nhà tâm lý học trước kia đã chỉ

định rất đơn giản và rất rõ ràng như là cái giọng cảm tính của cảm giác. Ví dụ, màu xanh da trời làm dịu chúng ta, ngược lại, màu vàng lại làm hưng phấn. Theo ý kiến của Khrixtianxen, trong cơ sở của nghệ thuật có những sự phân tích khí sắc như vậy, và, vẫn theo quan điểm này, toàn bộ phản ứng thẩm mỹ có thể được mô tả như sau: khách thể của nghệ thuật, hay khách thể thẩm mỹ, là gồm những thành phần khác nhau, trong đó có các ấn tượng về chất liệu, vật thể, hình thức, các ấn tượng này vốn hoàn toàn khác nhau, song lại có một sự giống nhau là mỗi yếu tố đều sẽ tương ứng với một giọng tình cảm nhất định và “chất liệu đối tượng và hình thức hợp thành khách thể thẩm mỹ một cách không trực tiếp, mà trong dạng những yếu tố tình cảm do chúng đưa thêm vào” (124, Trang 111), những yếu tố tình cảm này lại có thể hòa vào với nhau và trong sự hòa hợp kể đó - hay nói đúng hơn là trong sự lan loang này - chúng hợp thành cái được gọi là khách thể thẩm mỹ. Như vậy, phản ứng thẩm mỹ rất giống với trò chơi dương cầm: mỗi yếu tố trong thành phần tác phẩm nghệ thuật tuồng như gõ vào một phím cảm tính tương ứng của cơ thể chúng ta, đáp lại là có vang lên một giọng cảm tính hay một âm thanh, và toàn bộ phản ứng thẩm mỹ chính là những ấn tượng tình cảm trỗi dậy để đáp lại những cái gõ trên các phím đàn.

Thế thì hóa ra trong tác phẩm nghệ thuật không có một yếu tố nào tự nó là quan trọng cả. Đây chẳng qua chỉ là những cái phím. Quan trọng chỉ là cái phản ứng tình cảm mà nó đẩy lên ở trong ta. Một quan niệm khá máy móc như vậy, tất nhiên, chẳng thể có khả năng giải quyết vấn đề về phản ứng nghệ thuật, dù chỉ bởi một lẽ là: bí mật tình cảm của bất kỳ một ấn tượng nào cũng đều là hết sức yếu ớt so với những xúc động rất mãnh liệt mà rõ ràng là có trong thành phần của phản ứng thẩm mỹ. Ngoài ra và bên cạnh ấn tượng tình cảm trước các yếu tố của nghệ thuật, trong phản ứng thẩm mỹ ta còn có thể phân biệt được rất rõ các rung động tình cảm mà chẳng thể nào quy vào những phân định khí sắc nói trên được. Quả thật, bản thân

Khrixtianxen có yêu cầu phân biệt lý thuyết của ông với thứ lý thuyết tâm thường đem quy nghệ thuật thành khí sắc, song sự phân biệt này, có thể nói, chỉ là một sự phân biệt về số lượng ở mức độ hay cấp độ thôi, chứ không phải về chất lượng và trong kết quả đầu sao ta vẫn chỉ thấy một quan niệm xem nghệ thuật như là khí sắc này tính từ những sự phân định riêng lẻ, vì chúng ta chẳng thể nào hiểu nổi: giữa rung động nghệ thuật với toàn bộ cái dòng cuộc sống hàng ngày của chúng ta có một mối liên hệ như thế nào và lại sao nghệ thuật lại tỏ ra quan trọng, gần gũi và bức thiết đến như vậy đối với mỗi người chúng ta. Chính Khrixtianxen đã buộc mình phải mâu thuẫn với lý thuyết của chính mình, mỗi khi ông muốn xác định nghệ thuật như là hình vẽ của sự say mê và hoạt động sống quan trọng nhất. Lý thuyết tâm lý của ông ngay tức khắc tỏ ra bất lực, không thể giải quyết nổi: bằng cách nào thông qua cái giọng tình cảm của các yếu tố, nghệ thuật lại có thể tiến tới việc thực hiện được dù chỉ mức thấy được – những sự say mê quan trọng nhất của tâm thần chúng ta. Trong mỗi quan niệm tâm lý học như vậy nghệ thuật luôn luôn nằm lại ở một bề sâu hết sức nông cạn, hầu như trên bề mặt của tâm thần, chúng ta, bởi lẽ giọng cảm tính là một cái gì không tách rời khỏi bản thân cảm giác, và tuy lý thuyết này đâu đâu cũng đặt mình đối lập lại chủ nghĩa duy cảm và đã chỉ ra rằng niềm vui nghệ thuật được diễn ra không phải ở mắt và không phải ở tai, thì nó vẫn chẳng thể nào chỉ ra một cách chính xác cái vị trí, cái nơi mà niềm vui đó diễn ra, chỉ đem đặt nó sâu hơn mắt và tai tí chút rồi đem gắn bó nó với một sự hoạt động không tách rời khỏi sự hoạt động của các cơ quan cảm thụ của chúng ta.

Vậy nên, mạnh mẽ và sâu sắc hơn nhiều lại là một lý thuyết khác, một lý thuyết ngược hẳn lại vị trong tài liệu tâm lý học được chúng ta biết đến dưới cái tên là lý thuyết về nhạy cảm.

Lý thuyết này được bắt đầu từ Hecder và đã được phát triển cao nhất trong các công trình của Lipx; nó xuất phát từ một quan niệm ngược lại về nghệ

thuật. Theo lý thuyết này các cảm xúc trực đẩy lên ở trong ta không phải bởi tác phẩm nghệ thuật, như kiểu các âm thanh được vang lên là nhờ những phím đàn dương cầm, mỗi yếu tố của nghệ thuật không đưa thêm vào ta cái giọng tình cảm của nó, mà tình hình diễn ra hoàn toàn ngược lại. Chúng ta, đưa mình từ trong lòng mình vào tác phẩm nghệ thuật, chúng ta du nhập vào nó những cảm xúc này hay cảm xúc khác đang dâng lên từ đáy sâu lòng ta và, tất nhiên, không nằm ở trên bề mặt của các khí quan cảm thụ của chúng ta, mà gắn bó với hoạt động phức tạp nhất của cơ thể chúng ta. Fitser viết: “Bản tính của tâm hồn chúng ta là như vậy, *nó tự nhận một cách toàn vẹn* vào các hiện tượng của tự nhiên bên ngoài hay vào các hình thức do con người tạo ra, gán cho các hiện tượng này - các hiện tượng không hề có gì giống với bất kỳ một sự biểu hiện nào – những khí sắc nhất định, và bằng một hành vi *bất giác và vô ý thức*, cùng với khí sắc của mình, chuyển sang đối tượng. Đây là một sự cho vay, đây là một sự du nhập, đây là một *sự nhập cảm* của tâm hồn vào các hình thức không hồn và chính là cái điều chủ yếu hiện đang được nói đến trong mỹ học”.

Cả Lipx cũng đã giảng giải sự việc đúng như vậy. Ông đã phát triển lý thuyết lý thú này về sự nhập cảm trên cả bề dài và bề rộng. Ông đã chỉ ra một cách rất hay việc ta cất mình lên cao cùng với đường cao và hạ xuống cùng với tuyến đi xuống dưới, ta uốn lượn cùng với đường vòng và cảm thấy điểm tựa cùng với góc vuông như thế nào. Nếu đem vứt bỏ những kết cấu và nguyên tắc thuần túy siêu hình mà Lipx thường hay đưa vào lý thuyết của mình, và chỉ để lại những sự việc có tính chất kinh nghiệm do ông đã phát lộ, thì ta có thể nói được rằng lý thuyết này rõ ràng là rất có hiệu quả và ở một bộ phận nào đó nhất định sẽ nằm trong thành phần của lý luận tâm lý khách quan tương lai của mỹ học. Xét theo góc độ khách quan, nhập cảm chính là cái phản ứng, là sự đáp lại trước sự kích động, và khi Lipx khẳng định rằng chúng ta du nhập các phản ứng của mình vào khách thể nghệ

thuật, thì ông tỏ ra có lý hơn Khrixtianxen rất nhiều, vì Khrixtianxen đã cho rằng khách thể thẩm mỹ du nhập vào ta những thuộc tính tình cảm của chúng. Tuy nhiên, lý thuyết này, cũng có những khuyết điểm không kém thua lý thuyết trên. Sai lầm cơ bản của nó là ở chỗ, xét về thực chất, nó không đề ra được một tiêu chuẩn cho việc phân biệt phản ứng thẩm mỹ với bất kỳ một cảm thụ nào khác nói chung, tức những cảm thụ không dính líu gì tới nghệ thuật. Mâyman đã có lý khi ông nói rằng “các nhập cảm là một bộ phận hợp thành phổ biến và không bao giờ vắng mặt của mọi cảm thụ cảm tính của chúng ta, thế nên chúng không thể có một ý nghĩa thẩm mỹ đặc trưng nào cả...” (72, trang 149)

Ông còn có hai ý kiến phản đối khác cũng thuyết phục như vậy. Cụ thể là: nhập cảm được đẩy lên, ví dụ, bởi những câu thơ tự do của Faoxt, đôi khi nổi lên hàng đầu, song đôi khi lại bị hoàn toàn che khuất bởi cái ấn tượng xuất phát từ nội dung, và nói chung trong việc cảm thụ Faoxt nó, là một yếu tố phức tạp, chứ không phải là hạt nhân của phản ứng thẩm mỹ. Cũng chính đáng như vậy, còn một nhận xét là: nếu ta chuyển sang những tác phẩm nghệ thuật phức tạp, sang tiểu thuyết, sang một công trình kiến trúc, v.v..., chúng ta sẽ thấy rằng tác động chủ yếu của chúng được dựa trên những quá trình khác, rất phức tạp trên sự việc là chúng ta cảm thụ mối liên hệ của cái toàn bộ, chúng ta tiến hành một công việc trí tuệ phức tạp, v.v....

Đối với việc phê phán cả hai lý thuyết trên một điều hết sức có ích là sự phân chia các xúc động mà Muiyer-Frêenfênx đã tiếp nhận. Theo ý kiến ông, tác phẩm nghệ thuật đẩy lên ở trong ta các xúc động thuộc hai loại. Nếu tôi rung động cùng với Ôtelô nỗi đau khổ của chàng, lòng ghen và sự dằn vặt hay nỗi sợ hãi của Macbet khi nhìn vào con ma Bancô, thì đây là một thứ cộng xúc động; còn nếu tôi rung động nỗi lo sợ cho Dexdêmona khi nàng hãy còn chưa đoán ra được mối nguy cơ đang đe dọa nàng, thì đây lại là xúc

động của bản thân khán giả mà ta cần phải phân biệt với loại cộng xúc động kia (153, trang 207 – 208).

Hoàn toàn rõ ràng rằng trong khi lý thuyết của Khrixtianxen chỉ giảng giải cho chúng ta về các xúc động của bản thân khán giả và không hề chú ý tới cộng xúc động, bởi vì không nuốt nhà tâm lý học nào lại đi gọi cộng xúc động, nỗi sợ hãi của Macbet và nỗi đau khổ của Ôtelô là cái giọng tình cảm của những hình tượng ấy, giọng tình cảm của chúng hoàn toàn khác và do đó, lý thuyết này không hề để ý gì tới mọi cộng xúc động; ngược lại, lý thuyết của Lipx lại tập trung chú ý vào các cộng xúc động, nó có thể giúp ta hiểu được: chúng ta đang rung động những niềm say mê của Ôtelô hay của Macbet bằng sự nhạy cảm có thiện cảm với các nhân vật ấy như thế nào, song chúng ta lại rung động ra sao nỗi lo lắng cho Dexđêmôna hãy còn chưa thấy ra điều nguy hiểm, – đây là điều mà lý thuyết nhập cảm không thể giải thích nổi. Muiyler-Frêenfex nói với chúng ta, lý thuyết nhập cảm mà giờ đây thường hay được nhắc đến, chẳng giúp được gì trong việc giải thích các loại xúc động khác nhau này. May lắm có chăng là có thể vận dụng nó vào các cộng xúc động, còn đối với bản thân các xúc động thì nó tỏ ra là vô dụng. Chỉ phần nào chúng ta rung động trong nhà hát các cảm xúc hay các xúc động đúng như chúng có ở các nhân vật, còn phần lớn là chúng ta rung động chúng *không với* mà *nhân có* các cảm xúc của các nhân vật. Ví dụ, nỗi cộng đau khổ được gọi bằng cái tên này một cách không chính đáng, đây chỉ là, trong những trường hợp rất hiếm, nỗi đau khổ cùng với một người nào khác, thường tình hơn cả thì đây là sự đau khổ nhân có sự đau khổ của một người khác (153, trang 208 - 2009). Và những nhận xét này hoàn toàn được minh chứng bởi cái lý thuyết về ấn tượng bi kịch mà Lips đã phát triển. Để giải thích điều này ông đã vận dụng một quy luật cho ông đưa vào, quy luật về cái đập tâm lý. Theo quy luật này, “nếu một sự kiện tâm lý, ví dụ, sự liên kết các biểu tượng, bị chặn lại trên dòng chảy tự nhiên của nó, thì sự vận

động tâm thần này sẽ tạo thành một cái đập”, tức là nó dừng lại và dâng lên ở chính cái chỗ hiện có sự chặn lại, sự ngăn cản, sự gián đoạn. Thế nên, nhờ có những kim hãm bị bích mà giá trị của nhân vật đang đau khổ được nâng cao lên, và nhờ sự nhạy cảm mà giá trị của bản thân chúng ta được nâng lên. Lipx, nói: “Dưới dạng của một nỗi đau khổ tinh thần cái đáng được nâng cao lên chính là cái cảm xúc được khách quan hóa ấy về giá trị bản thân: ở một mức độ cao tôi cảm thấy mình và giá trị con người của mình trong kẻ khác, tôi cảm thấy và cũng ở một mức độ cao tôi rung động: làm người có nghĩa là như thế nào... Về phương diện đạt tới điều đó là sự đau khổ...” Như vậy, toàn bộ quan niệm về cái bi đều xuất phát từ cộng xúc động, còn xúc động của bản thân trước vở bi kịch thì vẫn còn là điều hoàn toàn chưa được giải thích. Như vậy, chúng ta cảm thấy rằng trong số cả hai lý thuyết hiện đang tồn tại về cảm xúc thẩm mỹ không một lý thuyết nào có đủ khả năng giải thích cho chúng ta về cái mối liên hệ bên trong đang tồn tại giữa cảm xúc với các khách thể mà chúng ta đang cảm thụ: để làm điều này chúng ta cần dựa vào những hệ thống tâm lý học nào đã lấy chính các mối liên hệ giữa tưởng tượng và cảm xúc làm nền tảng cho sự giải thích. Tôi muốn nói tới việc xem xét lại lần chót cái câu hỏi về tưởng tượng mà Mây-mông và trường phái của ông, của Xenler, Mây-er và những nhà tâm lý học khác đã nghiên cứu trong mấy chục năm gần đây.

Một quan điểm mới, nếu ta không dừng lại ở những phần nhỏ, có thể được trình bày đại thể trong cái dạng sau đây. Các nhà tâm lý học xuất phát từ một mối liên hệ hoàn toàn rõ ràng có tồn tại giữa các cảm xúc và tưởng tượng, khi tiến hành các công trình nghiên cứu của mình. Như các công trình nghiên cứu đó đã chỉ ra, bất kỳ một cảm xúc nào của chúng ta đều có không chỉ một biểu hiện thể xác, mà còn có một biểu hiện tinh thần, như các nhà tâm lý học thuộc trường phái này thường nói; nói khác đi, bất kỳ một cảm xúc nào “đều được thể hiện, ghi giữ trong một tư tưởng nào đó, như điều này

đã được thấy rõ hơn cả trong cơn mê sảng truy lùng” - Ribô đi nói như vậy. Do đó cảm xúc được biểu thị không chỉ trong các phản ứng điệu bộ, vẻ mặt, tuyến tiết, thể xác của cơ thể chúng ta, mà nó còn cần có một sự biểu hiện nhất định bằng tưởng tượng của chúng ta. Cái gọi là các cảm xúc phi đối tượng là bằng chứng rõ nhất xác nhận điều đó. Những trường hợp bệnh lý của bệnh hốt hoảng tâm thần, chẳng hạn, đứt khoát, có dính líu với những biểu tượng nhất định, phần lớn là những điều lượng hoàn toàn sai lầm và xuyên tạc sự thật, và do vậy mà có sự biểu hiện “tinh thần” của nó. Ví dụ như một người bị mắc bệnh hốt hoảng tâm thần, xét về thực chất, là bị bệnh cảm xúc, ở anh ta có một sự sợ hãi không nguyên cớ, và tưởng tượng của anh ta cứ nhắc anh ta rằng người ta đang đuổi theo vị truy lùng anh ta. Và ở một bệnh nhân như vậy ta tìm thấy một trình độ ngược của các sự kiện nếu so với ở con người bình thường. Ở đây trước hết là sự truy lùng, rồi đến sự sợ hãi, còn ở đây trước hết lại là sự sợ hãi rồi sau đây mới là sự truy lùng giả tưởng. Giáo sư Đencôpxki đã trình bày rất rõ về hiện tượng này và gọi nó là quy luật về điều kiện kép của cảm xúc. Hầu hết các nhà tâm lý học hiện nay đều sẽ ký vào quy luật này, nếu điều đó là sự việc sau đây: bất kỳ một cảm xúc nào cũng đều được tưởng tượng phục vụ, và được thể hiện trong cả một loạt những biểu tượng và hình ảnh kỳ dị mà dường như được xem là sự biểu hiện thứ hai. Chúng ta hoàn toàn có quyền nói rằng cảm xúc, cùng với hành động ở xa của nó, còn có hành động trung ương và trong trường hợp cụ thể này điều cần phải nói chính là cái hành động trung ương này. Công trình nghiên cứu của Mây-mông dựa vào điều này. Ông đề nghị phân biệt phán đoán với giả thiết dựa theo dấu hiệu là: có hay không là niềm tin vào tính chất đúng đắn của hành động này. Nếu ta nhận nhầm người trước mặt là người quen, mà không biết về sự nhầm ấy của mình, thì đây là phán đoán, còn nếu như là có biết rằng đây không phải là người quen, song vẫn cứ thả mình theo sự hiểu nhầm ấy và nhìn ngắm người trước mặt như nhìn ngắm một người quen, thì lúc này là giả thiết. Giả thiết theo ý kiến của Mây-mông,

làm nền tảng cho trò chơi trẻ con và ảo ảnh thẩm mỹ và là ngọn nguồn của những cảm xúc và tưởng tượng” đi kèm theo hai thứ hoạt động này. Một số tác giả, ví dụ như Vitaxek, đã hiểu các cảm xúc giả tưởng này cũng như là các cảm xúc hiện thực. Ông nói: “Có thể là, những khác biệt được tìm thấy trong kinh nghiệm giữa các cảm xúc hiện thực với các cảm xúc tưởng tượng đều có thể hoàn toàn được quy vào điều là: các phán đoán là tiền đề của những cái thứ nhất, còn các giả thiết là tiền đề của những cái thứ hai”. Tư tưởng này sẽ có thể được gọi là quy luật về tính hiện thực của các cảm xúc, và ý nghĩa của quy luật này sẽ có thể được trình bày đại thể như sau: nếu tôi tiếp nhận chiếc áo pantô treo hồi đêm trong buồng là người, thì sự nhầm lẫn của tôi là hoàn toàn rõ ràng, bởi lẽ rung động của tôi là sai lầm và nó không phù hợp với một nội dung hiện thực nào cả. Nhưng cảm xúc sợ hãi mà tôi phải trải qua trong lúc đó lại hoàn toàn là hiện thực. Như vậy, mọi rung động kỳ dị và không hiện thực của chúng ta, về thực chất, được diễn ra trên một cơ sở tình cảm hoàn toàn hiện thực. Thế nên, chúng ta thấy rằng cảm xúc và tưởng tượng không phải là hai quá trình tách biệt khỏi nhau, mà, về thực chất, là cùng một quá trình ấy, và chúng ta có quyền nhìn vào tưởng tượng như vào sự biểu hiện trung ương của phản ứng tình cảm. Từ đây ta có thể rút ra một kết luận hết sức quan trọng đối với lý thuyết của chúng ta. Ngay trong tâm lý học trước đây đã có nổi lên vấn đề về mối quan hệ lẫn nhau giữa biểu hiện trung ương với biểu hiện xa của các cảm xúc, và dưới ảnh hưởng sự hoạt động của tưởng tượng thì biểu hiện bên ngoài của cái cảm xúc sẽ được tăng cường hay, ngược lại, bị giảm đi. Vuat và Lêman đề ra những câu trả lời trái ngược nhau trước câu hỏi đó; Mayer cho rằng cả hai câu trả lời ấy đều có thể đúng cả. Và hoàn toàn rõ ràng rằng ở đây có thể có hai trường hợp: Trường hợp thứ nhất là khi các hình ảnh tưởng tượng hay các biểu tượng là những kích thích bên trong đối với một phản ứng mới của chúng ta, thì chúng rõ ràng tăng cường phản ứng cơ bản. Chẳng hạn, một biểu tượng sáng tỏ làm tăng cường hưng phấn tình yêu của chúng ta, nhưng

rõ ràng là trong trường hợp này tưởng tượng không phải là biểu hiện của cái cảm xúc mà nó tăng cường, mà là làm dịu cảm xúc trước đây. Ở nơi nào các cảm xúc tìm ra được sự giải quyết của mình trong các hình lượng của tưởng tượng, thì ở những nơi ấy, tất nhiên, sự tưởng tượng này làm giảm việc biểu hiện thực của cảm xúc, và nếu như chúng ta trút hết nỗi giận dữ của chúng ta vào tưởng tượng của mình, thì trong biểu hiện bên ngoài sự giận dữ ấy sẽ tỏ ra hết sức yếu ớt. Chúng tôi thiết tưởng rằng trong khi vận dụng vào phản ứng tình cảm, các quy luật tâm lý đã được xác lập đối với bất kỳ một phản ứng cảm giác - động cơ đơn giản nào, vẫn giữ nguyên ý nghĩa của nó. Nếu chúng ta hết sức chú ý tới một sự việc đã được xác lập là, bất kỳ một phản ứng nào của chúng ta đều chậm đi trong dòng chảy của nó và mất đi trong cường độ của nó, mỗi khi yếu tố trung ương trong thành phần của nó bị phức tạp hóa, lúc đó chúng ta sẽ phát lộ ra một sự giống nhau nào đó với cái tình hình vừa được ta xem xét ở trên. Chúng ta sẽ thấy rằng cả ở đây với sự tăng cường của tưởng tượng như của một yếu tố trung ương của phản ứng tình cảm, mặt ở xa của phản ứng này sẽ bị kìm giữ trong thời gian và yếu đi trong cường độ. Quy luật này đã được xác lập bởi trường phái của Vunt trong quan hệ thời gian và bởi các công trình nghiên cứu của giáo sư Kornilốp trong quan hệ về tính năng động của phản ứng; chúng tôi cảm thấy rằng quy luật này có thể được vận dụng cả ở đây. Cái quy luật về sự tiêu hao một chiều năng lượng có thể được trình bày như sau: năng lượng thần kinh có khuynh hướng muốn được vung vãi ở một cực, hoặc ở trung ương, hoặc ở xa; bất kỳ một sự tăng cường tiêu hao năng lượng nào trên một cực này đều ngay tức khắc kéo theo việc làm yếu nó ở cực kia. Cả các công trình nghiên cứu riêng lẻ về cảm xúc cũng đều phát lộ một tình hình đúng như vậy trong cái dạng rời rạc của nó, còn cái mới mà chúng tôi muốn đưa vào cách hiểu về vấn đề này, hoàn toàn được quy vào việc tập hợp các suy nghĩ rời rạc ấy lại với nhau và đem quy lại thành một quy luật chung về phản ứng của chúng ta. Theo ý kiến của Grôx, cả trong trò chơi, cũng như trong hoạt động

thâm mỹ vấn đề đều là ở *sự kìm giữ chứ không phải ở sự đè nén phản ứng*. “Theo sự quả quyết ngày càng vững chắc hơn của tôi, các cảm xúc, hiểu theo nghĩa của bản thân từ này, nằm trong một mối liên hệ chặt chẽ với các cảm giác thể chất. Các trạng thái hữu cơ - bên trong vốn là cơ sở của các vận động tâm thần, hẳn là cũng bị kìm giữ tới một chừng mực nhất định tới cái khuynh hướng muốn được tiếp tục của biểu tượng xuất phát, như ở một đứa trẻ đang chơi trò đánh nhau có bị kìm giữ lại cái động tác mà cánh tay đang sẵn sàng làm một cú đâm” (42, trang 184 - 185).

Sự kìm giữ và sự yếu đi này của các biểu hiện hữu cơ – bên trong và các biểu hiện bên ngoài của cảm xúc, theo tôi, cần được nhìn nhận như là trường hợp cục bộ của tác động của quy luật chung về sự tiêu hao một chiều năng lượng khi có cảm xúc; thực chất của điều này là: khi có một cảm xúc thì sự tiêu hao năng lượng diễn ra chủ yếu ở một trong hai cực – hoặc ở xa, hoặc ở trung ương – và sự tăng cường hoạt động ở cực này sẽ dẫn tới ngay tức thì sự yếu đi của nó ở cực kia.

Thiết tưởng rằng chỉ trên quan điểm này mới có thể xem xét được bản thân nghệ thuật, một hiện tượng dường như có dấy lên ở ta những cảm xúc hết sức mạnh mẽ, song các cảm xúc này lại không được biểu hiện ở đâu cả. Sự khác biệt bí hiểm này của cảm xúc nghệ thuật so với cảm xúc thông thường, theo tôi, cần được hiểu như sau: đây cũng là một cảm xúc song nó được giải quyết bởi một sự hoạt động được tăng cường hết sức của tưởng tượng. Như vậy chúng ta đã có được sự thống nhất giữa những yếu tố rời rạc mà từ chúng được hợp thành bất kỳ một phản ứng nghệ thuật nào. Một bên là sự nhìn ngắm, còn một bên là cảm xúc. Hai cái này chưa bao giờ được các nhà tâm lý học quy dẫn lại thành một mối liên hệ lẫn nhau, chưa bao giờ được chỉ ra vị trí và ý nghĩa của mỗi yếu tố trong thành phần của rung động nghệ thuật, và bản thân Muiyler-Frênfex, người triệt để nhất trong số các tác giả, đã đề nghị giải quyết vấn đề theo cách phân chia ra hai loại nghệ

thuật và hai loại khán giả. Đối với loại khán giả này thì nhìn ngắm có ý nghĩa chủ đạo, còn đối với loại kia thì lại là cảm xúc và ngược lại rất có thể rằng tình hình đích thực là như thế và cách giải quyết trên đây của chúng tôi là xuất phát từ chỗ các nhà tâm lý học cho đến nay đã không thể chỉ ra được sự khác nhau tồn tại giữa cảm xúc trong nghệ thuật với cảm xúc hiện thực. Muylers-Frênfens đã đem quy sự khác nhau này vào những sự đổi thay thuần túy số lượng và nói: "... các xúc động thẩm mỹ là mang tính chất bộ phận, tức là những xúc động không có chiều hướng chuyển hóa thành hành động, mặc dù vậy những xúc động này vẫn có thể đạt tới mức độ cao nhất của cường độ cảm xúc" (153, trang 210). Điều này hoàn toàn phù hợp với những gì chúng ta vừa nói trên đây. Nó cũng gần gũi với luận thuyết của các nhà tâm lý học nhận sự cô lập như là một điều bắt buộc ở rung động thẩm mỹ mà đã được chỉ ra bởi Muynxtecher, Gaman và những người khác. Sự cô lập này, xét về thực chất, không có gì khác hơn là việc tách kích thích thẩm mỹ ra khỏi tất cả các kích thích khác, và tất nhiên, việc này là hoàn toàn bắt buộc chỉ bởi vì nó đảm bảo việc giải quyết thuần túy trung ương đối với các xúc động được đẩy lên bởi nghệ thuật, và đảm bảo cho việc cảm xúc này sẽ không biểu lộ ra ở bất cứ một hành động bên ngoài vào. Henneken cũng có thấy ra sự khác nhau giữa cảm xúc hiện thực với cảm xúc nghệ thuật ở chính cái sự việc là: những cảm xúc này tự chúng không dẫn trực tiếp đến các hình động nào cả. "Bất kỳ một tác phẩm văn học nào, - ông nói - đều có mục đích đẩy lên những cảm xúc nhất định, song những cảm xúc này không có khả năng trực tiếp biểu lộ ra bằng hành động..." (33, trang 15).

Như vậy, chính sự kìm giữ việc biểu lộ ra ngoài là dấu hiệu khác biệt của cảm xúc nghệ thuật để bảo tồn sức mạnh khác thường của nó. Chúng ta có thể chỉ ra rằng nghệ thuật là cảm xúc trung ương hay cái cảm xúc được giải quyết chủ yếu ở vỏ đại não. Các cảm xúc nghệ thuật là những cảm xúc trí óc. Để khỏi phải biểu lộ ra trong nắm đấm hay sự run rẩy, chúng được giải

quyết chủ yếu trong các hình ảnh của tưởng tượng. Didorô đã hoàn toàn có lý, khi ông nói rằng người diễn viên khóc bằng nước mắt thật, song nước mắt của anh ta chảy từ óc, với điểm này ông đã nói lên được thực chất của phản ứng nghệ thuật. Tuy nhiên, với việc tìm ra điều này vấn đề vẫn chưa phải là đã được giải quyết, bởi lẽ chúng là có thể hiểu một sự giải quyết trung ương tương tự như vậy có thể có được khi diễn ra một cảm xúc thông thường. Do vậy, mới chỉ bằng một dấu hiệu được tìm ra ấy chúng ta chưa thể xem là đã thấy ra sự khác biệt đặc trưng của cảm xúc thẩm mỹ.

Ta hãy đi tiếp. Chúng ta dễ dàng bắt gặp một sự khẳng định thường tình của các nhà tâm lý học cho rằng có tồn tại những thứ cảm xúc lẫn lộn, và duy có một số tác giả, chẳng hạn như Tittsener, có thiên hướng phủ nhận sự tồn tại của những cảm xúc lẫn lộn như vậy, các nhà nghiên cứu nghệ thuật vẫn luôn luôn chỉ ra rằng nghệ thuật chính là có liên quan với những cảm xúc lẫn lộn; cảm xúc nói chung có mang một tính chất toàn cơ thể nào đó, không phải bỗng dưng mà nhiều nhà nghiên cứu đã thấy ra ở nó một phản ứng hữu cơ – bên trong, và ở phản ứng này có biểu thị dường như sự đồng ý hay không đồng ý của cơ thể chúng ta phản ứng gửi đi của một cơ quan riêng lẻ. Ở cảm xúc dường như có biểu hiện một sự liên kết thực sự của cơ thể chúng ta. Tittsener đã bày tỏ rất đạt điều này, khi ông nói: “Lúc Ôtelô đang khắc nghiệt đối với Dexđêmôna, thì nàng lại tha thứ cho chàng bởi lẽ chàng đang bức mình vì những công việc quốc gia”. “Nếu đem đốt cháy một ngón tay của mình, - nàng nói, thì cảm xúc đau đớn này sẽ được truyền dẫn tới cả những bộ phận khác còn lành của chúng ta” (103, trang 198). Ở đây cảm xúc được mở ra đúng là như một phản ứng toàn cơ thể và như một sự đáp lại của toàn bộ cơ thể đối với những sự việc đang diễn ra ở những cơ quan riêng lẻ. Và từ điều này ta hiểu rằng nhờ cái tính chất toàn cơ thể như vậy của cảm xúc, nghệ thuật không hất bỏ, mà lôi kéo chúng ta lại với nó và dấu sao vẫn có chứa đựng một cảm xúc khó chịu, thì nghệ thuật nhất định

phải có liên quan tới các cảm xúc lẫn lộn. Để khẳng định điều đó, Muylér-Frénex đã dẫn ra ý kiến của Xôcrat được Platôn truyền đạt lại rằng nhiệm vụ của cùng một con người phải là viết các vở hài kịch và bi kịch (153, trang 203), bởi chung sự đối lập của các cảm xúc được anh ta cảm thấy là điều tất yếu phải có ở ấn tượng thẩm mỹ. Trong sự phân tích của mình về cảm xúc bi kịch công đã vạch ra tính chất hai mặt như là nền tảng của nó vì cho rằng cái bi sẽ là một vấn đề không thể có được nếu nó được đặt ra một cách khách quan, không có căn cứ tâm lý, bởi vì cơ sở của cái bi chính là tính chất hai mặt của ức chế và hưng phấn (153, trang 227). Mặc dù có tính chất nặng nề của ấn tượng bi kịch là một trong những niềm phấn chấn cao nhất mà chỉ bản chất con người mới có thể có được, bởi vì thông qua sự khắc phục tinh thần nỗi đau xót sâu sắc nhất sẽ nảy sinh cảm xúc chiến thắng, một cảm xúc không gì so sánh nổi” (153, trang 229).

Cả Sile cũng đã chỉ ra tính chất hai mặt của ấn tượng bi kịch và coi nó là cơ sở của sự rung động này (159, Trang 320). Phải, có thể nói là, không một tác giả nào lại có thể lờ đi, không nói tới sự việc là trong bi kịch chúng ta luôn luôn có một sự lớn lên của các cảm xúc đối lập. Plêkhanốp đã dẫn ra ý kiến của Đácuy-n về nguyên tố phản đề trong các động tác biểu hiện của chúng ta và ông toan vận dụng điều này vào nghệ thuật. Đácuy-n nói: “Một số khí sắc tâm thần dấy lên... những động tác quen thuộc nào đó mà ngay trong biểu hiện ban đầu của nó và giờ đây thuộc số các động tác có ích; và chúng ta thấy rằng ở một khí sắc trí tuệ hoàn toàn đối lập có tồn tại một chỉ hướng bất giác mạnh mẽ muốn tiến hành những động tác có tính chất hoàn toàn đối lập, mặc dù những động tác này không bao giờ có thể mang lại một lợi ích nào cả” (44, trang 26 – 27). Điều này, hình như, là do chỗ bất kỳ một động tác nào được chúng ta bắt giác tiến hành trong suốt toàn bộ đời sống của mình bao giờ cũng đòi hỏi một hành động của những cơ bắp nhất định; còn khi tiến hành một động tác trực tiếp đối lập nào đó, chúng ta đã làm cho

cả một loạt cơ bắp đối lập phải hành động, chẳng hạn như khi ta quay sang phải hay sang trái, khi ta đẩy đi hay kéo lại một sự vật nào đó, khi ta nâng lên hay hạ xuống một vật nặng... Bởi vì việc tiến hành những động tác đối lập dưới những xung đột đối lập đã trở nên quen thuộc ở chúng ta và ở cả những động vật cấp thấp, nên khi các hành động thuộc một loại nào đó được liên hệ mật thiết với những cảm giác nào đó hay với những sự cảm xúc, ta đương nhiên có thể nghĩ rằng các hành động có tính chất hoàn toàn đối lập sẽ được thực hiện một cách bất giác, do sự liên hệ quen thuộc, dưới sức tác động của cảm giác hay cảm xúc trực tiếp đối lập” (14, trang 26 – 27).

Đácquyn đã phát hiện ra cái quy luật rất lý thú này. Tất nhiên nó được vận dụng trong nghệ thuật, và đối với chúng ta giờ đây, hẳn là, không có gì bí hiểm cái tình hình là bi kịch đẩy lên ở ta ngay tức khắc những xúc động mang tính chất đối lập, và nó tác động theo nguyên tắc phản đề và chuyển các rung động đối lập tới những nhóm bắp thịt đối lập. Nó dường như buộc ta phải cùng một lúc vừa vận động sang phải và sang trái, cùng một lúc vừa nâng lên và hạ xuống một vật nặng, nó cùng một lúc vừa kích thích các bắp thịt này và vừa kích thích các bắp thịt kia chống lại. Chính vì thế đến đây ta mới giải thích được sự kìm hãm việc biểu hiện ra ngoài các xúc động mà chúng ta có trong nghệ thuật. Chúng tôi có cảm giác rằng chính đây mới là khác biệt đặc trưng của phản ứng thẩm mỹ.

Qua những công trình nghiên cứu trên đây chúng ta ta thấy rằng bất kỳ một tác phẩm nghệ thuật nào - dù một bài thơ ngụ ngôn, một truyện hay một vở bi kịch – đều có chứa đựng trong mình một mâu thuẫn xúc động, đều đẩy lên những loại cảm xúc đối lập nhau và dẫn tới sự gặp gỡ ngắn ngủi hay sự triệt tiêu của chúng. Chính điều này có thể được gọi là hiệu quả thực sự của tác phẩm nghệ thuật, và với điều này chúng ta đang tiến sát tới cái khái niệm cataxít mà Aristot đã dùng làm cơ sở để giải thích bi kịch và đã nhiều lần nhắc tới khi nói về các loại hình nghệ thuật khác. Trong “lý luận thơ ca” ông

nói rằng “bi kịch là sự bất chước một hành động quan trọng và hoàn chỉnh có một dung lượng nhất định, nhờ một thứ ngôn ngữ được tô điểm khác nhau ở mỗi phần, bằng phương tiện hành động, chứ không phải kể lại, đang tiến hành việc thanh lọc các xúc động, nhờ có cộng đau khổ và nỗi sợ hãi” (8, trang 56).

Dù có lý giải như thế nào đi nữa cái từ bí hiểm “catacxit” này, chúng ta vẫn không thể tin được rằng Arixtôt đã lồng vào cho nó một nội dung như vậy, song đối với các mục đích của chúng ta thì điều đó không quan trọng. Chúng ta sẽ cùng với Letxinh hiểu catacxit là sự tác động tinh thần của bi kịch, là “sự biến cải” các niềm say mê thành những thiện ý, hay chúng ta sẽ cùng với Ed. Muxler thấy ra ở nó cái bước chuyển hóa từ không thỏa mãn sang thỏa mãn; chúng ta sẽ tiếp nhận lời giải thích của Bernaix cho rằng từ này có nghĩa là sự chữa bệnh và thanh lọc theo nghĩa y học, hay ý kiến của Xenler cho rằng catacxit là sự làm dịu nỗi xúc động, - dẫu sao những điều đó vẫn thể hiện một cách không trọn vẹn cái ý nghĩa mà ở đây, chúng ta muốn đưa lại cho cái từ ấy. Mặc dù có sự không xác định về nội dung của nó và mặc dù có sự khước từ rõ ràng đối với ý định giải thích cho mình cái ý nghĩa có trong lời văn của Arixtôt, song chúng ta vẫn cho rằng trong tất cả các từ đã từng được sử dụng cho đến nay trong tâm lý học không một thuật ngữ nào lại có thể thể hiện đầy đủ và sáng tỏ cái sự kiện trung tâm đối với phản ứng thẩm mỹ là sự kiện sau đây: những xúc động khôn khổ và khó chịu đang được làm dịu bớt đi, triệt tiêu đi, đang được tiến hành những xúc động đối lập, và phản ứng thẩm mỹ xét về thực chất được quy thành một catacxit như vậy, tức là thành một sự biến hóa phức tạp của cảm xúc. Chúng ta giờ đây biết rất ít xác thực về bản thân quá trình catacxit, song dẫu sao chúng ta cần biết được một điều bản chất nhất, cụ thể là: đây là sự tháo thoát năng lượng thần kinh, sự tháo thoát hợp thành bản chất của bất kỳ một cảm xúc nào và trong quá trình này nó diễn ra theo một chiều hướng đối lập, nhờ thế

nghệ thuật trở thành một phương tiện hết sức mạnh mẽ để tạo nên những tháo thoát hợp lý và quan trọng nhất cho năng lượng thần kinh. Cơ sở của quá trình này theo chúng tôi là cái tính chất mâu thuẫn vốn nằm trong cấu trúc của bất kỳ một tác phẩm nghệ thuật nào. Chúng tôi đã dẫn ra những ý kiến của Ôpxianicô–Culicôpxki cho rằng cảnh tiền biệt của Hecto dấy lên ở trong ta, xét về thực chất, các cảm xúc thuộc các loại khác nhau. Một mặt, cuộc chia tay này dấy lên ở ta chính những cảm xúc mà nó có thể dấy lên được nếu nó được trình bày theo kiểu của Pixemxki, và, theo ý kiến tác giả, đây là cảm xúc hoàn toàn không phải trữ tình, song nó được gắn liền với một cảm xúc khác được dấy lên bởi tác động của những câu thơ sáu âm tiết, và chính cái cảm xúc thứ hai này mới là cảm xúc trữ tình thực sự. Chúng ta có thể đặt vấn đề một cách rộng hơn nhiều và nói tới không chỉ cảm xúc trữ tình và phân biệt trong bất kỳ một tác phẩm nghệ thuật nào các cảm xúc được dấy lên bởi tài liệu, với các cảm xúc được lấy lên bởi hình thức, và đặt ra câu hỏi: hai loại cảm xúc này có quan hệ với nhau như thế nào. Đối với câu hỏi này chúng ta đã biết trước câu trả lời rồi. Nó đã được chuẩn bị bởi tất cả những phán đoán ở trên; thật khó mà sai lầm nếu ta nói rằng chúng nằm trong một sự đối kháng thường xuyên, chúng được nhằm vào những phía đối lập và từ một bài thơ ngụ ngôn cho đến một vở bi kịch đều chỉ có một *quy luật về phản ứng thẩm mỹ* thôi. Quy luật ấy là: *phản ứng thẩm mỹ chứa đựng trong mình một sự xúc động được phát triển theo hai hướng đối lập và sẽ bị triệt tiêu ở cái điểm kết thúc mà dường như là một sự gấp gờ ngăn ngui.*

Đây quá trình này chúng tôi muốn xác định bằng cái từ *catacxit*. Chúng tôi đã có thể chỉ ra rằng người nghệ sĩ bao giờ cũng bằng hình thức mà khắc phục nội dung của mình, và chúng ta đã tìm thấy sự khẳng định xác đáng cho điều đó ở cách xây dựng một bài thơ ngụ ngôn và ở cách xây dựng một vở bi kịch. Chỉ cần xem xét một hành động tâm lý của những yếu tố hình

thức riêng lẻ cũng đã để chúng ta ngay tức khắc thấy ra rằng chúng dường như được cố ý thích ứng như thế nào đó để đáp ứng được nhiệm vụ ấy. Ví dụ như Vunt đã chỉ ra khá rõ ràng rằng nhịp điệu tự nó chỉ biểu thị “cái phương thức thời gian để biểu hiện các cảm xúc” và một hình thức nhịp điệu riêng lẻ là sự miêu tả dòng cảm xúc, nhưng về phương thức thời gian của việc tuôn chảy cảm xúc lại hợp thành một bộ phận của bản thân xúc động, nên sự miêu tả của phương thức này trong nhịp điệu sẽ đẩy lên bản thân xúc động. Vunt nói: “Thế nên, ý nghĩa thẩm mỹ của nhịp điệu là ở chỗ nhịp điệu đẩy lên những xúc động mà nó miêu tả dòng chảy của chúng hay nói khác đi, nhịp điệu bao giờ cũng đẩy lên cái xúc động mà chính nó là một bộ phận hợp thành của xúc động ấy nhờ các quy luật tâm lý của quá trình tình cảm” (29, trang 209).

Như vậy chúng ta thấy rằng nhịp điệu tự nó, với tư cách như một trong những yếu tố hình thức, có khả năng đẩy lên những xúc động do nó miêu tả. Chỉ cần giả thiết rằng nhà thơ chọn một nhịp điệu mà xúc động của nó sẽ trái ngược với cái xúc động của bản thân nội dung, thì chúng ta sẽ nhận được cái điều mà chúng ta luôn luôn nói tới. Đây, với một nhịp điệu yên tĩnh lạnh lùng Bunin đã kể về một vụ giết người về phát súng, về một niềm say mê. Nhịp điệu này đẩy lên một xúc động hoàn toàn đối lập với niềm xúc động được đẩy lên bởi đối tượng của truyện. Kết quả là phản ứng thẩm mỹ được quy thành catacxit, chúng ta trải qua một sự tháo thoát phức tạp của các cảm xúc, một sự biến hóa lẫn nhau của chúng, và thay vì cho các rung động cực khổ được đẩy lên bởi nội dung truyện, chúng ta lại có một cảm giác cao cả và trong sáng về hơi thở nhẹ. Cả ở thơ ngụ ngôn, cả ở bi kịch tình hình đều như vậy. Với điều đó chúng tôi hoàn toàn không muốn nói rằng nhịp điệu không nhất thiết phải mang chức năng làm trong sáng catacxit của cảm xúc như vậy, chúng tôi chỉ muốn dựa trên ví dụ về nhịp điệu mà chứng minh rằng việc làm trong sáng ấy có thể được diễn ra, và chẳng còn nghi ngờ gì

nữa, chính cái tính chất mâu thuẫn ấy của cảm xúc có tồn tại trong cả cái trường hợp mà Ôpxianicô–Culicôpxki đã nói tới. Những câu thơ sáu âm tiết nếu chỉ cần đối với một điều gì đó và nếu Hôme về một mặt nào đó đứng cao hơn Pixemxki, thì đều làm trong sáng và thanh lọc theo kiểu catacxit cái cảm xúc do nội dung cảnh đó đẩy lên. Tính chất đối lập mà chúng tôi tìm ra trong cách xây dựng hình thức nghệ thuật và nội dung chính là cơ sở tác động catacxit của phản ứng thẩm mỹ. Điều này được trình bày tuyệt diệu trong những lời mà Sile đã nói về tác động của hình thức bi kịch. “Thế nên, bí quyết thực sự của nghệ thuật bậc thầy là ở chỗ làm sao để hình thức tiêu diệt được nội dung: và thắng lợi của thứ nghệ thuật này - thứ nghệ thuật đang kìm giữ nội dung và thống trị nó - càng huy hoàng hơn, thì nội dung nó càng trang trọng hơn, hấp dẫn hơn và lôi cuốn hơn, và với tác động của mình nó càng được đẩy lên phía trước nhiều hơn, hay là khán giả càng muốn hiến mình nhiều hơn cho nội dung” (128, trang 326).

Ở đây trong hình thức của quy luật thẩm mỹ có biểu thị một sự quan sát đúng đắn rằng bất kỳ một tác phẩm nghệ thuật nào đều có giấu kín trong mình một sự bất hòa bên trong giữa nội dung và hình thức, và chính bằng hình thức mà nghệ sĩ đạt tới được cái hiệu quả là nội dung bị tiêu diệt, dường như bị dập tắt.

Giờ đây chúng ta có thể tiến hành tổng kết các suy xét của chúng ta và hướng tới việc nêu ra những công thức cuối cùng. Chúng ta sẽ có thể nói được rằng cơ sở của phản ứng thẩm mỹ là các xúc động được đẩy lên bởi nghệ thuật, được chúng ta rung động một cách có thật và mạnh mẽ song các xúc động này tìm ra sự tháo thoát cho mình ở trong sự hoạt động của tưởng tượng mà ta phải có mỗi khi cảm thụ nghệ thuật. Nhờ có sự tháo thoát trung ương này mặt động lực bên ngoài của xúc động được kìm giữ lại và đè nén xuống một cách ghê gớm, và chúng ta bắt đầu cảm thấy rằng chúng ta chỉ rung động thuần những cảm xúc giả tưởng. Bất kỳ một nghệ thuật nào cũng

đều được xây dựng trên cơ sở sự thống nhất đó của cảm xúc và tưởng tượng. Đặc điểm gần gũi nhất của nó là, khi dấy lên ở ta các xúc động theo những chiều hướng đối lập, thì nó chỉ kìm giữ sự biểu hiện động lực của các cảm xúc nhờ nguyên tắc phản đề và khi xô đẩy các xung động đối lập, nó tiêu diệt các xúc động của nội dung, các xúc động của hình thức, để dẫn tới sự bùng nổ, sự tháo thoát năng lượng thần kinh.

Trong sự biến hóa này của các xúc động, trong sự tự thiêu đốt này của chúng, trong sự phản ứng mang tính chất bùng nổ dẫn tới việc tháo thoát các cảm xúc mà mới được dấy lên ngay đấy, có chứa đựng cái gọi là catacxit của phản ứng thẩm mỹ.

CHƯƠNG X

TÂM LÝ HỌC NGHỆ THUẬT

Kiểm nghiệm công thức. Tâm lý học trong thơ. Trữ tình, sử thi. Các nhân vật chính và các nhân vật hành động. Chính kịch. Cái hài và cái bi. Sân khấu. Hội họa, đồ họa, điêu khắc, kiến trúc.

Ở trên chúng ta đã chỉ ra sự mâu thuẫn như là một thuộc tính cơ bản nhất của hình thức nghệ thuật và tài liệu, và, khi tổng kết việc nghiên cứu của chúng ta, chúng ta đã thấy rằng bộ phận trung tâm và quyết định nhất của phản ứng thẩm mỹ là sự nổi trội của cái mâu thuẫn xúc động mà chúng ta gọi một cách ước lệ bằng một từ không có nghĩa ổn định là catacxít.

Tất nhiên, điều hết sức quan trọng là chỉ ra tiếp đó: catacxít này được thể hiện như thế nào trong các loại hình nghệ thuật khác nhau, những đặc điểm gần gũi nhất của nó là gì, những quá trình phụ trợ nào và những cơ chế nào có tham gia vào đây; thế nhưng sự phát hiện đầy đủ nội dung một công thức của nghệ thuật như catacxít chúng ta phải gác ra khỏi khuôn khổ cuốn sách này, bởi vì việc làm này phải là đối tượng của cả một loạt những công trình nghiên cứu tiếp theo mang tính chất chuyên đề cho từng lĩnh vực nghệ thuật. Đối với chúng ta điều quan trọng là hãy chú ý tới cái điểm trung tâm của phản ứng thẩm mỹ chỉ ra được cái sức nặng tâm lý trung tâm của nó, cái sức nặng sẽ trở thành nguyên tắc lý giải cơ bản cho mọi công trình nghiên cứu tiếp đây. Điều duy nhất còn lại mà giờ đây ta phải làm là hãy kiểm nghiệm lướt lại dung lượng của cái công thức mà chúng ta đã tìm ra, xác lập phạm vi các hiện tượng mà công thức đó thu tóm và giải thích. Nói một cách chặt chẽ cả việc kiểm nghiệm lại dung lượng của công thức ta vừa tìm được, cũng như cả việc tìm ra mọi sự chỉnh lý mà đương nhiên sẽ nảy sinh từ sự kiểm nghiệm đó, cũng là một việc làm của vô số các công trình nghiên cứu riêng lẻ. Tuy vậy chúng ta vẫn cố gắng nhìn lướt toàn bộ xem công thức đó chịu đựng được tới mức nào “các thử thách qua những sự kiện thực tế”.

Đương nhiên chúng ta sẽ dừng lại chỉ ở những hiện tượng ngẫu nhiên riêng lẻ và chúng ta sẽ từ chối trước đối với ý định tiến hành một cuộc kiểm nghiệm có hệ thống công thức của chúng ta bằng các sự kiện thực tế. Để làm điều này chúng ta sẽ lấy một số các ví dụ điển hình từ lĩnh vực của từng loại hình nghệ thuật và xem xét: công thức do chúng ta tìm ra sẽ được minh chứng tới chừng nào trong thực tế. Để mở đầu chúng ta hãy dừng lại ở vai trò của thơ ca.

Nếu lưu ý tới các công trình nghiên cứu về thơ, như về một hiện tượng thẩm mỹ, mà đã được tiến hành bởi các nhà nghệ thuật học, chứ không phải bởi các nhà tâm lý học, thì giờ đây chính ta có thể thấy ra một sự giống nhau ghê gớm trong các kết luận mà, một bên, các nhà nghệ thuật học đã đi tới và, bên kia, do các nhà tâm lý học đã rút ra. Hai dãy các sự kiện - tâm lý và thẩm mỹ - phát lộ ra một sự ăn khớp tuyệt vời, và chính trong sự ăn khớp này chúng ta thấy có sự khẳng định và xác nhận đối với công thức do chúng ta xác lập. Trong lý luận mới về thơ ca khái niệm nhịp điệu là như thế này. Chúng ta đã từ lâu bỏ lại ở phía sau mình những cách lý giải ngây ngô về nhịp điệu, khi mà nhịp điệu được hiểu như một thước đo đơn giản, tức là một kích thước đơn giản, và ngay các công trình nghiên cứu của André Beluri ở Nga, của Xaran ở nước ngoài đó chỉ ra rằng nhịp điệu là một sự kiện nghệ thuật phức tạp, nó hoàn toàn tương ứng với sự mâu thuẫn mà chúng ta đã đề ra như là cơ sở của phản ứng nghệ thuật. Hệ thống phát âm Nga của thơ được xây dựng trên sự luân phiên đúng đắn của các âm tiết có trọng âm và không có trọng âm, và nếu chúng ta gọi kích thước là thể thơ iambơ bốn âm tiết, thì điều đó có nghĩa là trong câu thơ này phải có bốn âm tiết có trọng âm đứng cách nhau bởi một âm tiết không có trọng âm. Hoàn toàn rõ ràng rằng iambơ bốn âm tiết hầu như không bao giờ thực hiện được trên thực tế, vì rằng để thực hiện nội nó thì mỗi câu thơ sẽ phải gồm bốn từ có hai âm, vì mỗi từ trong tiếng Nga chỉ được phép có một trọng âm thôi. Trên

thực tế tình hình của chúng ta khác hẳn, ở những câu thơ viết theo thể này có hoặc ba, hoặc năm, hoặc sáu từ, tức là có một số lượng trọng âm nhiều hơn hay ít hơn so với yêu cầu của thể thơ này. Lý luận văn học ở trường phổ thông dạy rằng sự không ăn khớp giữa các đòi hỏi của kích thước thơ với số lượng thực tế các trọng âm trong một câu thơ được đền bù bằng cách là chúng ta tưởng như che giấu đi những trọng âm thừa và, ngược lại, tự mình thêm vào những trọng âm mới, và nhờ vậy chúng ta vẫn khuôn được sự phát âm chúng ta vào khuôn khổ của thơ. Một kiểu đọc mang tính chất học trò như vậy thường có ở những trẻ em nào dễ dàng khuôn mình theo thể thơ và khi đọc thì cố ý phân câu thơ ra thành những âm tiết: “Phi-be-gia-li v izbu đêti...”, thật ra điều này lại hoàn toàn không phải thế. Tự phát âm của chúng ta vẫn giữ được trọng âm tự nhiên của các từ, và kết quả là câu thơ thường rất hay đi chệch khỏi sơ đồ kích thước, nên Beluri đã coi nhịp điệu là bản thân sự tổng hòa của những chỗ chệch ra khỏi sơ đồ kích thước như vậy. Theo ý kiến ông, nhịp điệu không phải là sự tôn trọng kích thước mà là sự chệch ra khỏi nó, sự phá vỡ nó, và điều này rất dễ dàng được làm sáng tỏ bằng một cách suy nghĩ đơn giản, nếu như nhịp điệu của câu thơ đích thực được quy vào việc tôn trọng quy tắc luân phiên chính xác của nhịp điệu đơn giản, thì hoàn toàn rõ ràng là khi đó, thứ nhất, mọi câu thơ được viết theo một kích thước sẽ hoàn toàn đồng nhất; thứ hai, một thứ nhịp như vậy sẽ chẳng có một tác động tình cảm nào, may lắm thì cũng có một cái gì giống như tiếng mõ hay tiếng trống. Với nhịp trong âm nhạc tình hình cũng vậy. Tất nhiên, nhịp điệu của nhạc không phải là ở cái nhịp thường có thể nện bằng chân, mà là ở việc đưa vào những quãng nhịp đều đặn ấy cái âm thanh không đều đặn và không giống nhau, điều này tạo nên ấn tượng về một sự vận động nhịp điệu phức tạp. Những chỗ đi chệch này sẽ làm lộ ra một sự đúng đắn nhất định, sẽ khớp vào một sự hòa hợp nhất định, và hệ thống những cái như vậy sẽ được Beluri coi là cơ sở của khái niệm nhịp điệu (xem tài liệu số 15). Các công trình nghiên cứu của Beluri đã được xác nhận ở

những gì quan trọng nhất nên giờ đây trong bất kỳ một cuốn sách giáo khoa nào về các thể thơ chúng ta đều tìm thấy một sự phân định chính xác hai khái niệm: kích thước và nhịp điệu. Việc nhất thiết phải có một sự phân định như vậy bắt nguồn từ chỗ các từ trong tiếng nói của chúng ta có một sự kháng cự lại cái kích thước đang muốn khép chúng vào đầu thơ. Girmunxki nói: "... Nhờ có các từ ta xây dựng nên tác phẩm nghệ thuật mà về mặt âm thanh phải phục tùng đến cùng các quy luật của bố cục âm nhạc, song vẫn không làm hỏng bản chất của tài liệu ngôn từ, cũng như chẳng thể nào tạo ra các hoa văn bằng thể xác con người mà vẫn giữ được trọn vẹn ý nghĩa vật thể của nó. Thế nên, trong thơ ca không có tồn tại cái nhịp điệu thuần túy, cũng như không có tồn tại trong hội họa sự đối xứng thuần túy. Chỉ có tồn tại nhịp điệu như là sự tác động lẫn nhau của các thuộc tính tự nhiên ở tài liệu ngôn từ và của quy luật bố cục về sự luân phiên được thực hiện một cách không đầy đủ do có sự kháng cự của tài liệu" (51, trang 16-17).

Do vậy, tình hình diễn ra như sau: chúng ta cảm thụ một số lượng tự nhiên các trọng âm ở các từ, đồng thời chúng ta cảm thụ cái quy luật, cái mực thước mà câu thơ đang vươn tới đó, song không bao giờ đạt tới cả. Thế nên, nền tảng của nhịp điệu được hợp thành bởi cái cảm giác về sự đấu tranh giữa kích thước với ngôn từ, về sự bất hòa, sự không ăn khớp, sự đi chệch, sự mâu thuẫn giữa chúng với nhau. Đây, các bạn thấy: một hiện tượng về cấu trúc hoàn toàn trùng với những phân tích đã được chúng ta tiến hành trên kia. Chúng ta tìm thấy tất cả ba bộ phận của phản ứng thẩm mỹ mà chúng ta đã nói tới ở trên: hai xúc động mâu thuẫn và catacxiết kết thúc chúng ở ba yếu tố mà kích thước đã xác định cho câu thơ. Ba khái niệm này do Girmunxki dẫn ra: "1 - các thuộc tính phát âm tự nhiên của một tài liệu ngôn từ cụ thể nhất định... 2 - mực thước, với tư cách như một quy luật lý tưởng điều khiển sự luân phiên các âm thanh mạnh và yếu trong một câu thơ; 3 – nhịp điệu, với tư cách như một sự luân phiên thực tế của các âm thanh mạnh

và yếu, sự luân phiên này là do kết quả sự tác động lẫn nhau của các thuộc tính tự nhiên của tài liệu của ngôn từ và của quy luật mực thước” (51, trang 18). Cả Xaran cũng có một quan điểm như vậy, khi ông nói: “Bất kỳ một hình thức thơ nào cũng đều là kết quả một sự hợp nhất bên trong hay một sự hòa giải của hai yếu tố: hình thức âm thanh vốn có ở ngôn ngữ và mực thước hòa thanh... Vậy nên có diễn ra một cuộc đấu tranh không bao giờ ngừng và trong nhiều trường hợp đã được lịch sử chứng kiến, kết quả của cuộc đấu tranh này là những “phong cách” khác nhau của cùng một hình thức thơ” (Trích theo tài liệu số 57, trang 265). Còn cần chỉ ra rằng ba yếu tố mà lý luận thơ ca phát hiện trong câu thơ, xét theo nghĩa tâm lý, đích thực trùng hợp với ba yếu tố của phản ứng thẩm mỹ mà chúng ta đã luôn luôn nói tới. Để làm điểm này nhất thiết phải xác định được rằng hai yếu tố đều là bất đồng với nhau, mâu thuẫn nhau và đẩy lên những xúc động đối lập nhau, còn yếu tố thứ ba - nhịp điệu – là sự giải quyết catacxit của hai yếu tố trên. Cần nói thêm rằng ngay cách hiểu này cũng đã được xác nhận trong những công trình nghiên cứu gần đây, trong các công trình này luận thuyết trước kia và sự hài hòa của tất cả yếu tố trong một tác phẩm nghệ thuật đã bị thay thế bởi một nguyên tắc ngược hẳn lại, cụ thể là nguyên tắc đấu tranh và đối kháng của một số yếu tố. Nếu ta xem xét hình thức một cách không tĩnh tại và từ bỏ cách ví thô bạo cho rằng hình thức là thuộc nội dung cũng như cái cốc là thuộc rượu, thì như Turnhianốp đã nói, chúng ta sẽ phải lấy nguyên tắc cấu trúc làm cơ sở nghiên cứu và hiểu hình thức là một cái gì năng động. Điều này có nghĩa là chúng ta phải nhìn nhận các nhân tố hợp thành tác phẩm nghệ thuật không phải trong cái cấu trúc tĩnh tại của chúng, mà trong cái dòng chảy năng động của chúng. Lúc đó ta sẽ thấy rằng “sự thống nhất của tác phẩm nghệ thuật không phải là cái toàn vẹn đối xứng khép kín, mà là cái toàn vẹn năng động đang triển khai; giữa các yếu tố của nó không có các dấu bằng và dấu cộng tĩnh tại, nhưng lại luôn luôn có cái dấu tương quan và tích hợp năng động” (111, trang 70). Trong một tác phẩm nghệ thuật không

phải mọi nhân tố đều giá trị như nhau. Hình thức được hình thành không phải bởi sự hòa hợp làm một của chúng, mà bởi sự phức tùng về mặt cấu trúc của một số nhân tố này đối với các nhân tố khác. “Cảm giác về hình thức ở đây luôn luôn là cảm giác về sự tuôn chảy (do đó có nghĩa là, về sự biến đổi) của mối tương quan giữa các nhân tố cấu trúc bất phức tùng và các nhân tố bị phức tùng. Ở khái niệm sự tuôn chảy này, “sự khai triển” này tuyệt nhiên không nhất thiết phải đưa thêm vào sắc thái thời gian. Sự tuôn chảy - sự năng động - có thể được lấy ở ngoài thời gian, như một vận động thuần túy. Nghệ thuật sống bằng sự tác động lẫn nhau này, bằng cuộc đấu tranh này. Thiếu đi cảm giác về sự phức tùng, sự biến dạng của mọi nhân tố từ phía nhân tố đang đóng vai trò cấu trúc, - thì không có sự kiện nghệ thuật” (111, trang 10).

Và vì vậy các nhà nghiên cứu mới hiện đang đi ngược lại với cái học thuyết truyền thống về sự tương ứng giữa nhịp điệu với ý nghĩa câu thơ và chỉ ra rằng cơ sở cấu trúc của nó không phải là sự tương ứng của nhịp điệu với ý nghĩa và không phải cái chiều hướng cùng tên của mọi nhân tố của câu thơ, mà chính là cái chiều hướng ngược lại. Ngay Mâyman đã phân biệt hai khuynh hướng thù nghịch nhau trong việc phát âm các câu thơ: nhấn nhịp và nhấn câu, ông chỉ nghĩ rằng hai khuynh hướng này là có những người khác nhau, song trên thực tế cả hai đều được chứa đựng trong bản thân câu thơ, do đó câu thơ cùng một lúc có cả hai khuynh hướng đối lập. “Ở đây câu thơ được lộ ra như một hệ thống tác động qua lại phức tạp, chứ không phải là một hệ thống kết nối, nếu nói theo kiểu ẩn dụ thì, câu thơ được lộ ra như một cuộc đấu tranh của các nhân tố, chứ không phải như một sự hợp tác hữu nghị của chúng. Do đó, rõ ràng rằng chỗ mạnh đặc trưng của thơ ca chính là ở sự tác động lẫn nhau này, và cơ sở của sự tác động lẫn nhau này lại là ý nghĩa cấu trúc của nhịp điệu và vai trò biến cải của nó đối với các nhân tố khác loại... Như vậy, cách nhìn âm học đối với câu thơ đã phát lộ ra tính chất đối

kháng của một tác phẩm thơ ca có vẻ cân bằng và phẳng lặng” (111, trang 20 – 21). Xuất phát từ mối mâu thuẫn và cuộc đấu tranh của các nhân tố như vậy, các nhà nghiên cứu đã chỉ ra được: bản thân hàm ý của câu thơ và của mỗi từ trong câu thơ được đổi thay như thế nào; sự phát triển của cốt truyện, việc lựa chọn hình tượng, v.v.. dưới sự ảnh hưởng của nhịp điệu, như của một nhân tố cấu trúc câu thơ, được biến đổi ra sao. Nếu từ các sự kiện của kết cấu thuần túy âm thanh ta chuyển sang hàm ý, ta cũng sẽ thấy như vậy. Khi kết thúc công trình nghiên cứu của mình, Turnhianốp đã nhắc lại lời Gót như sau: “Những ấn tượng rất lo lớn phụ thuộc một cách bí ẩn vào những hình thức thơ ca khác nhau. Nếu như nội dung của nhiều “khúc bi ca La Mã” được đem viết lại bằng cái giọng và thể thơ như ở “Đồng Gioăng” của Bairon, thì nó sẽ trở nên quuyền rũ” (111, trang 120). Có thể dựa vào một vài ví dụ để chỉ ra rằng ngay cách xây dựng hàm ý của câu thơ cũng có chứa đựng trong mình một sự đối lập bắt buộc bên trong ở những chỗ mà chúng ta đã quan nhìn thấy sự hài hòa và hợp tác hữu nghị. Rozen, một trong những nhà phê bình về Lermantốp, có viết như sau về bài thơ “Tôi lạy Đức Mẹ” rất hay của ông: “Trong những câu thơ quắn tít này không hề có sự giản dị cao đẹp, cũng chẳng có lòng thành thật - không có cả hai điều chú ý nhất của việc cầu nguyện. Đang cầu nguyện cho một cô gái trẻ vô tội, mà đã nhắc tới tuổi già và thậm chí cái chết của cô la, thì chẳng là hơi sớm sao. Các bạn hãy chú ý: người che chở âm áp một thế giới lạnh lẽo. Thật là một phản đề lạnh lùng”. Và quả thật, thật khó mà bỏ qua cái mâu thuẫn về hàm ý bên trong của những yếu tố đã dệt nên bài thơ này. Êvlakhốp nói: “Lermantốp không những mở ra một loại vương quốc động vật mới và miêu tả “một con sư tử cái có bờm dài trên trán” để bổ sung vào cho con hươu có sừng của Anakrêon, mà trong bài thơ “Khi cánh đồng lúa vàng rung rinh” ông còn cải biên lại theo kiểu của mình toàn bộ thiên nhiên trên trái đất nói chung. “Ở đây - Glep Uxpenxki có nhận xét về chuyện này - , có lẫn lộn cả các thời tiết và các mùa của năm vì một trường hợp bất thường, và tất cả đều được chọn

lựa một cách tự ý làm cho bất giác nảy sinh một mối hiềm nghi về lòng thành thật của nhà thơ"... một nhận xét thật là công bằng xét về thực chất, và cũng là thiếu thông minh trong kết luận của mình" (48, trang 262 - 263).

Có thể lấy ví dụ bất cứ một bài thơ nào của Puskin để chỉ ra rằng kết cấu thực sự của một bài thơ bao giờ cũng có chứa đựng trong mình hai cảm xúc đối lập. Để làm ví dụ ta hãy dừng lại ở bài thơ "Phải chăng tôi đang lang thang trên những đường phố ồn ào". Bài thơ này được hiểu theo truyền thống như sau: trong bất kỳ bối cảnh nào nhà thơ cũng bị ám ảnh bởi ý nghĩ về cái chết, nhà thơ buồn trước chuyện này, song lại tự hòa giải với tính tất yếu của cái chết và kết thúc bằng những lời đầy vinh dự về một cuộc sống trẻ trung. Theo cách hiểu này thì đoạn cuối mâu thuẫn với toàn bộ bài thơ. Có thể dễ dàng chỉ ra rằng cách hiểu như vậy là hoàn toàn không đúng. Trên thực tế, nếu như nhà thơ muốn chứng tỏ rằng bất kỳ một bối cảnh nào cũng đều gợi ra ở ông ý nghĩ về cái chết, thì tất nhiên ông đã cố gắng lựa chọn một bối cảnh có khả năng gợi ra ý nghĩ đó nhiều nhất. Cũng như mọi nhà thơ lãng mạn khác, nhờ ra ông phải cố gắng dẫn chúng ta tới nghĩa địa, tới những người đang chết trong nhà thương, tới những vụ tự tử. Chỉ cần chú ý tới cách lựa chọn cái bối cảnh mà trong đó Puskin đã nảy ra ý nghĩ đó cũng đủ để thấy ra rằng bất kỳ một đoạn thơ nào cũng đều được đặt trên một mối mâu thuẫn hết sức gay gắt. Ý nghĩ về cái chết đến với ông giữa những đường phố ồn ào, trong những đèn đài đông đúc, tức là ở những nơi mà ta có cảm giác là rất không đúng chỗ và thật khó có nổi một điều gì gợi ra cái chết. Một cây sồi đơn độc, một đứa bé sơ sinh - đây, những gì dấy lên ở ông cũng một ý nghĩ ấy, và ở đây đã hoàn toàn được bóc trần cái mâu thuẫn có chứa đựng trong bản thân cách kết hợp hai hình tượng ấy. Có cảm giác rằng cây sồi bất tử và đứa bé sơ sinh thật ít có khả năng gợi ra ý nghĩ về cái chết, song chỉ cần nhìn vào điều này trong văn cảnh cụ thể của toàn bộ bài thơ thì sẽ thấy rõ ngay cái hàm ý ấy. Bài thơ được xây dựng trên sự kết hợp của hai

cực đối lập cuộc sống và cái chết; trong mỗi đoạn thơ mâu thuẫn này đều lộ ra trước chúng ta, rồi nó lại làm cho hai ý ấy bị khúc xạ hết sang phía này lại sang phía khác. Ví dụ, trong đoạn thơ thứ năm nhà thơ đã nhìn thấy cái chết xuyên qua mỗi ngày đang sống, nhưng đây không phải bản thân cái chết mà lại là kỷ niệm về cái chết, tức là dấu vết của cái chết trong cuộc sống; vậy nên ta không lấy gì làm ngạc nhiên khi bài thơ được kết thúc bằng việc chỉ ra rằng ngày đến một cái xác vô cảm vẫn còn muốn được gần hơn với quê hương, và đoạn thơ thảm họa cuối cùng đưa lại không phải một sự đối lập với toàn bộ mà là catacxít của hai ý nghĩ đối lập ấy, lật chúng sang một dạng hoàn toàn mới: ở đây đâu đâu cuộc sống trẻ trung cũng đều đã dấy lên hình ảnh cái chết, còn ở đây, bên cửa vào nghĩa địa cuộc sống trẻ trung lại đang vui đùa. Những mâu thuẫn và kết hợp gay gắt như vậy của hai đề tài ấy ở Puskin chúng ta tìm thấy khá nhiều. Chỉ cần nói rằng dựa trên nền tảng ấy ta thấy có “Những đêm Ai cập”, “Tiệc rượu trong thời gian có dịch”, v.v... ở những tác phẩm ấy của ông mâu thuẫn này đã được dẫn dắt tới những giới hạn cuối cùng. Thơ trữ tình của ông đâu đâu cũng đều bộc lộ cùng một quy luật như vậy, quy luật phân đôi; các từ của ông mang một hàm ý đơn giản, câu thơ của ông biến tạo hàm ý này thành cảm xúc trữ tình. Chúng ta cũng thấy ra một tình hình như vậy trong sử thi của ông, khi ta chăm chú xem xét nó. Tôi dẫn ra đây một ví dụ tiêu biểu nhất về mặt này, đó là “Những chuyện của Benkin” của ông. Đối với các truyện này từ lâu đã định hình một thái độ xem đó là những chuyện vặt vãnh nhất, những chuyện may mắn và riêng tư, thế nhưng việc theo dõi nghiên cứu đã phát lộ ra ở đây hai bình diện, hai xúc động đấu tranh với nhau, và chỉ ra rằng tính chất may mắn và phẳng lặng bên ngoài chẳng qua chỉ là cái vỏ mà ở phía sau nó có ẩn giấu một bản chất bi kịch, và toàn bộ sức mạnh nghệ thuật của sự tác động của chúng lại chính là được dựa trên cái mâu thuẫn ấy giữa cái vỏ và cái nhân của truyện. “Toàn bộ diễn biến bên ngoài của các sự kiện ở chúng, -Uzin nói -, được dẫn một cách kín đáo đối với độc giả tới một cách giải quyết yên ổn và êm thấm các

sự kiện. Những khâu phức tạp dường như được cởi ra một cách thật là đơn giản và thật thà. Nhưng trong bản thân qui trình kể có chứa đựng những yếu tố đối lập. Khi xem xét chăm chú những hoa văn phức tạp của “Những chuyện của Benkin” chẳng nhẽ chúng ta lại không có cảm giác rằng những hòa âm kết thúc của chúng không phải là những gì duy nhất có thể, rằng có thể còn có những lối thoát khác sao?...” (115, trang 15). “Bản thân hiện tượng cuộc sống và cái ý nghĩa bí ẩn của nó ở đây được hòa hợp tới mức thật khó mà tách nổi chúng ra khỏi nhau. Các sự kiện thường tình nổi lên trong một sự hộ tống bí kịch, bởi vì bên cạnh chúng, trong bản thân chúng có sự hoạt động của những sức mạnh kín đáo nằm sâu trong lòng đất. Ý nghĩa quý báu nhất của Benkin, cái ý nghĩa độc nhất mà đã được hóa trang rất đổi chu đáo bởi một người giấu tên ở lời nói đầu, chính là ở chỗ: dưới cái lớp phủ bên ngoài của những sự kiện được miêu tả trong “Những chuyện của Benkin” có ẩn giấu những khả năng oan nghiệt... Và cho dù mọi chuyện đều hình như được kết thúc tốt lành, điều đó có thể là một niềm an ủi đối với Mitrôfanusca; chỉ một khả năng giải quyết khác đi là làm ta hoảng sợ” (115, trang 18).

Công lao của nhà nghiên cứu là ở chỗ đã chỉ ra một cách sáng tỏ và thuyết phục rằng trong những chuyện ấy còn có cả một chiều hướng khác nữa ở bản thân những tuyến mà tưởng đầu như đang dẫn tới sự may mắn; rằng chính cái trò của hai hướng ấy ở cùng một tuyến đã hợp thành hai yếu tố mà sự giải quyết chúng chúng ta lại tìm thấy trong catacxit của nghệ thuật. “Trong mỗi truyện của Benkin hai yếu tố này được xen quện bởi một nghệ thuật khác thường khó bề bắt chước nổi, chính là để mỗi sự tăng cường rất nhỏ yếu tố này dựa vào yếu tố kia đều sẽ làm mất giá trị hoàn toàn các kết cấu sáng tạo kỳ diệu ấy. Chính lời nói đầu đã tạo ra sự cân bằng này của các yếu tố” (115, trang 19).

Nếu lấy những kết cấu sử thi phức tạp hơn, chúng ta vẫn sẽ có thể chỉ ra được rằng cả ở đây vẫn một quy luật ấy điều khiển cách kết cấu của chúng. Chúng ta hãy chỉ ra điều này dựa vào ví dụ “Enghênhi Ônhêghin”. Tác phẩm này thường được lý giải như là sự miêu tả về một con người hồi những năm thứ 20 và một cô gái Nga lý tưởng. Ở đây các nhân vật chính được hiểu không chỉ theo cái ý nghĩa thông thường ngây thơ của chúng, mà, điều quan trọng hơn cả là, được hiểu một cách tĩnh tại, xem đây là những bản tính hoàn chỉnh nào đó mà không hề thay đổi trong suốt toàn bộ diễn biến của cuốn tiểu thuyết.

Thế nhưng chỉ cần chú ý tới bản thân cuốn tiểu thuyết cũng đủ để chỉ ra rằng các nhân vật chính được Puskin trình bày một cách năng động và nguyên tắc kết cấu cuốn tiểu thuyết của ông là làm sao để triển khai được tính năng động của tiểu thuyết, thay vì cho những hình ảnh ứng dụng của các nhân vật chính. Trênhianốp hoàn toàn có lý khi ông nói: “Chỉ gần đây chúng ta mới gạt bỏ cái kiểu phê bình bàn luận (và phán xét) các nhân vật chính của tiểu thuyết như là những con người đang sống, tất cả những cái đó đều dựa trên tiền đề *một nhân vật tĩnh lại*....

... Sự thống nhất lĩnh tại của một nhân vật chính (cũng như nói chung bất kỳ một sự thống nhất tĩnh tại nào trong tác phẩm văn học) đều tỏ ra hết sức mong manh; nó hoàn toàn tùy thuộc vào nguyên tắc cấu trúc và có thể dao động trong suốt tác phẩm, và trong mỗi trường hợp riêng lẻ điều này được quy định bởi tính năng động chung của tác phẩm; chỉ có một cái dấu thống nhất thôi cũng đủ để phạm trù của nó đem quy luật hóa các trường hợp hiếm có nhất về sự vi phạm trên thực tế của nó và buộc phải nhìn nhận chúng như là những cái *trương đương của sự thống nhất*. Nhưng một sự thống nhất như vậy hoàn toàn rõ ràng không phải là một sự thống nhất tĩnh tại, được hiểu một cách ngây ngô, của nhân vật chính; thay vì cho quy luật về tính toàn vẹn tĩnh tại là một cái dấu tích hợp năng động, toàn vẹn đứng ở trên nó. Không

có nhân vật chính tĩnh tại, chỉ có nhân vật chính năng động. Và chỉ cần một cái dấu nhân vật chính, cái tên nhân vật chính cũng đủ để chúng ta không chú ý nhìn vào bản thân nhân vật chính trong mỗi trường hợp cụ thể” (111, trang 8-9).

Không một nơi nào luận điểm này lại được minh chứng một cách hùng hồn như ở cuốn tiểu thuyết “Epgghênhi Ônhêghin” của Puskin. Chính ở đây thật dễ dàng chỉ ra, cái tên Ônhêghin chẳng qua chỉ là cái dấu nhân vật chính và các nhân vật chính ở đây thật năng động biết dường nào, tức là chúng biến đổi tùy thuộc vào nhân tố cấu trúc của tiểu thuyết. Mọi người nghiên cứu cuốn tiểu thuyết này cho đến nay đều xuất phát từ một giả thiết sai lầm cho rằng nhân vật chính của tác phẩm là tĩnh tại, và khi làm điều này họ đã chỉ ra những đặc điểm tính cách của Ônhêghin, những đặc điểm vốn có ở nguyên mẫu của nó trong đời sống thường tình, nhưng họ lại bỏ qua mất các đặc điểm đặc trưng của nghệ thuật. “Một sự nghiên cứu muốn trở thành nghiên cứu nghệ thuật thì phải lấy đối tượng là cái đặc trưng đang làm cho nghệ thuật khác biệt với các lĩnh vực khác của hoạt động trí tuệ, biến chúng thành tài liệu hay vũ khí của mình. Mỗi tác phẩm nghệ thuật đều là một sự tác động qua lại phức tạp của nhiều nhân tố; do đó, nhiệm vụ của nghiên cứu là xác định tính chất đặc trưng của sự tác động lẫn nhau này” (111, trang 13). Ở đây có chỉ ra rõ ràng rằng tài liệu của nghiên cứu phải là những gì chỉ thuộc về độc một nghệ thuật thôi. Chúng ta hãy cố gắng hướng vào cuốn tiểu thuyết.

Sự đánh giá “thông thường” về Ônhêghin và Tachiana hoàn toàn được xây dựng trên phần thứ nhất của tiểu thuyết, hoàn toàn không chú ý gì tới tính năng động trong sự phát triển của hai tính cách này, của mỗi mâu thuẫn lý thú mà bản thân các nhân vật chính đã sa vào ở phần cuối cuốn tiểu thuyết. Từ đó nảy ra cả một loạt những sai lầm trong cách hiểu về cuốn tiểu thuyết. Trước hết ta hãy dừng lại ở tính cách của bản thân Ônhêghin. Có thể dễ dàng

chỉ ra rằng nếu Puskin đưa vào tính cách này một số yếu tố điển hình và tĩn tại, thì đây là hoàn toàn dễ biến chúng thành đối tượng của sự xô đẩy ở phần cuối cuốn tiểu thuyết. Tiểu thuyết, xét đến cùng, kể về mối tình của Ônhêghin, một mối tình bế tắc khác thường và có sức chấn động, nó được kết thúc một cách bi kịch: nếu làm theo lá đơn của sự hài hòa và sự tương ứng tác giả sẽ phải lựa chọn các nhân vật chính thích hợp và dường như chỉ nhằm để đóng vai yêu đương. Thế nhưng chúng ta lại thấy rằng ngay từ đầu Puskin đã nhấn mạnh ở Ônhêghin những nét mà chính những nét này lại làm cho anh ta trở thành không hợp đối với cuốn tiểu thuyết viết về một nhân vật chính có tình yêu bi thảm. Ngay ở chương đầu, nơi có mô tả chi tiết việc Ônhêghin am hiểu môn khoa học về niềm say mê hiền dịu (các đoạn X, XI, XII), độc giả đã tin ngay rằng hình tượng Ônhêghin là một con người đã từng trang trải lòng mình trong những yêu đương trần tục và ngay từ những đoạn thơ đầu tiên độc giả đã được chuẩn bị sẵn sàng là với Ônhêghin mọi chuyện đều có thể xảy ra được, điều gì cũng được, chỉ miễn sao không phải cái chết vì một mối tình dang dở. Đáng chú ý là ngay chương này đã có xen vào những đoạn trữ tình về những đôi chân, tuy đây là chương nói về quyền lực phi thường của một mối tình không được thực hiện và dường như đã đề ra song song với tuyến thứ nhất một tuyến khác ngược hẳn lại. Ngay sau đoạn trữ tình ấy lại nói đến chuyện Ônhêghin đã hoàn toàn chết dở vì yêu (các đoạn thơ XXXVII, XLII, XLIII).

Không, tình cảm ở chàng đã sớm nguội;
Chán ngán những cảnh ồn ào;
Những người đẹp thoáng qua trong chốc lát
Đề tài của những suy nghĩ đã quen...

Nhưng chúng ta hoàn toàn tin rằng Ônhêghin không bao giờ trở thành nhân vật chính của một câu chuyện bi kịch khi sự phát triển của tiểu thuyết bị dẫn dắt theo một con đường sai lầm, và sau lời thú nhận của Tachiana chúng ta thấy rất rõ là trong lòng Ônhêghin tình yêu đã cạn hết và chẳng thể

có nỗi chuyện gì với Tachiana. Và chỉ bằng một câu nói bóng gió lại sống dậy cái tuyến khác của tiểu thuyết, khi Ônêghin biết Lenxki phải lòng cô em, và nói: “Tôi sẽ chọn cô khác, nếu tôi được như bạn, nhà thơ”. Thế nhưng không ở đâu mà cái quang cảnh thực sự của thảm họa lại được lộ rõ một cách đầy đủ như ở sự đối sánh Ônêghin với Tachiana: tình yêu của Tachiana đâu đâu cũng được miêu tả như một thứ tình yêu tưởng tượng, đâu đâu cũng nhấn mạnh rằng nàng yêu không phải Ônêghin, mà là một nhân vật nào khác của tiểu thuyết mà nàng sẽ đặt đúng vào vị trí của nó.

“Nàng sớm thích các tiểu thuyết” – và rồi từ câu này Puskin dẫn ra một tuyến đi thẳng tới việc chỉ ra cái tính cách bịa đặt, lão huyền, tưởng tượng của tình yêu ở nàng. Vì thực chất, theo ý của cuốn tiểu thuyết Tachiana không yêu Ônêghin, hay nói đúng hơn, nàng yêu không phải Ônêghin; trong tiểu thuyết có nói rằng đã có những chuyện xì xào về việc nàng sẽ lấy chồng, lấy Ônêghin, và nàng đã nghe trộm những chuyện như vậy.

Rộn lên trong lòng những suy nghĩ xôn xang.

Đến rồi, giờ phút nàng yêu.

Như hạt giống được gieo

Giữa những ngày xuân ấm áp.

Từ lâu trí tưởng tượng của nàng

Khát khao những món ăn cay nghiệt,

Bùng lên những sung sướng và nhớ nhung

Từ lâu những nỗi lòng mệt mỏi

Vò thắt trái tim xuân

Từ lâu nàng chờ đợi... một người nào đấy,

Thì đây đã đến..., Đôi mắt mở to

Nàng thốt lên: đây, chính người này!

Ở đây có nói rõ rằng Ônêghin chẳng qua chỉ là một người nào đấy mà tưởng tượng của Tachiana đã đợi chờ, rồi tiếp đến sự phát triển của tình yêu

ở nàng lại diễn ra hoàn toàn trong tưởng tượng (đoạn X). Nàng tưởng tượng mình là Klarixa, Iulia, Đenfina và

Nàng thờ dài, nhận vào mình
Niềm vui và nỗi buồn của người khác,
Trong lãng quên nàng nhằm thăm
Lá thư viết cho người yêu đầu..

Như vậy, lá thư nổi tiếng của nàng đã được viết từ trước trong tưởng tượng, rồi sau đấy mới viết thật, và chúng ta thấy rằng trên thực tế nó vẫn giữ nguyên mọi đặc điểm xuất xứ của nó. Đáng chú ý là cũng ở đây, trong đoạn XV. Puskin đã đề ra một hướng sai lầm cho cuốn tiểu thuyết của mình, khi than khóc Tachiana là người đã buông thả số phận của mình vào tay một tên bạo chúa ăn diện nên đã chết. Trên thực tế thì Ônhêghin mới là người sẽ chết vì tình. Trước buổi gặp gỡ Tachiana, Puskin lại nhắc:

Chàng thôi không si mê người đẹp nữa,
Đành lê thê ngày tháng cho xong;
Bị từ chối – âu phút giây an ủi;
Bị phản bội - xin vui lòng để được nghỉ ngơi.

Puskin đem so sánh tình yêu của chàng với việc một người khách lạnh nhạt đến chơi bài

Sáng sáng chính chàng không rõ
Rằng mỗi chiều sẽ phải đi đâu.

Chuyện trò với Tachiana, chàng ngay tức khắc nói đến chuyện cưới, phác họa ra quang cảnh một cuộc sống gia đình bất hạnh; thật khó có thể nghĩ một điều gì xấu xa, tồi tệ hơn và ngược hẳn lại với những chuyện họ đang nói với nhau. Tính chất của tình yêu ở Tachiana bị phơi trần triệt để, khi nàng đến thăm nhà Ônhêghin, xem các sách của chàng, và nàng bắt đầu hiểu rằng chàng là một kẻ học đòi, và ở đây đối với đầu óc cũng như đối với tình cảm của nàng đã giải được cái bài toán bấy nay thường dằn vặt nàng. Cái tính chất thông thiết đột ngột của mối tình cuối cùng ở Ônhêghin trở nên đặc biệt

rõ nét, nếu ta đem đối chiếu lá thư của chàng với lá thư của Tachiana. Trong lá thư của Tachiana, Puskin đã tô đậm và nhấn mạnh rất rõ những yếu tố tiểu thuyết Pháp đã từng làm ông kinh ngạc. Để thể hiện được lá thư này, ông cần phải có ngòi bút của Pacni hiền dịu, nên ông đã phải nhờ tới chàng ca sĩ của tiệc tùng và nỗi buồn u uất, vì chỉ một anh ta mới có thể thể hiện nổi những điệp khúc thần kỳ của lá thư này. Ông đã coi sự thể hiện ầu của mình là một bản dịch yếu và không đầy đủ; đáng chú ý là trước lá thư của Ônhegin ông nói: “Đây, lá thư y nguyên của chàng”; ở đây mọi chuyện được trình bày trong một làn khói mờ ảo đầy mơ mộng - song cũng đầy mọi chuyện đều thật rõ nét và sáng tỏ: y nguyên; cũng đáng chú ý ở lá thư này Tachiana, dường như vô tình, lại làm lộ ra cái tuyên thực sự của tiểu thuyết, khi nàng nói: “Sẽ có thể là một người vợ trung thành và người mẹ hiền”. Cùng với sự dễ dãi dễ mến và lời nhảm nhí dịu dàng ấy như chính Puskin đã nói, sự thật ở lá thư của Ônêghin tỏ ra có sức chấn động.

Tôi biết: đã đến ngày tận số,
Song để kéo dài thêm cuộc sống,
Sáng ra tôi vẫn phải tin:
Hôm nay sẽ được gặp em...

Toàn bộ đoạn kết của tiểu thuyết, như ta đã nhận xét điều này trước đây, cho đến tận câu chót đều tràn ngập những lời bóng gió về chuyện Ônêghin sẽ chết, cuộc đời của chàng thế là hết, chẳng còn gì để mà thở nữa. Nửa đùa, nửa thật Puskin đã nhiều lần nói tới chuyện ấy. Song điều này được bộc lộ mạnh mẽ nhất là cái cảnh nổi tiếng của cuộc gặp gỡ mới giữa hai người mà thỉnh thoảng lại có xen vào tiếng kêu đột ngột của những chiếc đinh giày thúc ngựa.

Hỡi độc giả, đến đây xin gác lại
Lâu dài... và mãi mãi
Nhân vật chính của tôi
Giữa phút giây ban nghiệt ấy,

Puskin làm như ngắt quãng một cách tình cờ, song chính sự tình cờ bên ngoài và hoàn toàn đột ngột đối với độc giả như vậy lại càng làm nổi bật thêm lên tính hoàn thiện nghệ thuật của cuốn tiểu thuyết. Mọi chuyện đều được kết thúc ở đây. Và Puskin, trong đoạn thơ thăm họa, nói tới nỗi sung sướng của những ai đã sớm bỏ lại ngày hội cuộc đời khi còn chưa uống cạn chén rượu đây, những ai chưa đọc hết truyện, – thì lúc này độc giả không rõ đây là nói về ai: về nhân vật chính hay về tác giả.

Tương phản một cách đơn giản với mối tình bi đát của Ônêgin và Tachiana là câu chuyện song song của Lenxki và Ônga. Về Ônga, Puskin đã nói thẳng ra: bạn sẽ tìm thấy chân dung của chính nàng trong bất kỳ một cuốn tiểu thuyết nào. Cũng được nhấn mạnh rằng ở đây tính cách này được xây dựng chẳng qua chỉ nhằm để phục vụ cho nữ nhân vật chính của cuốn truyện thôi. Cũng như về Lenxki luôn luôn có nói rằng chàng sinh ra là để yêu, nhưng Lenxki lại bị bắn chết trong trận đấu súng, và độc giả dường như thấy rõ cái tính chất ngược đời quá rõ trong cách xây dựng truyện. Độc giả trông chờ rằng tấn bi kịch thực sự của tình yêu sẽ được diễn ra ở nơi mà nữ nhân vật của tiểu thuyết phải được thể hiện đầy đủ, còn nhân vật nam phải được nhằm để đóng vai Rô-mêô, và phát súng xé tan mối tình ấy mang đầy kịch tính, thế nhưng mọi trông chờ của độc giả đều bị đánh lừa. Khi xây dựng cuốn truyện của mình, Puskin phải khắc phục những đặc tính tự nhiên của tài liệu, và hướng mối tình của Ônga và Lenxki vào sự ti tiện (lời phán xét nổi tiếng về cái số phận đang đợi chờ Lenxki, - “ở nhà quê, chàng được sung sướng và bị cấm sùng, những mong được mặc áo lót bông”), còn mối đe dọa thực sự thì lại được giải quyết ở cái nơi mà ở đây ta ít chờ đợi nhất, nơi mà đối với chúng ta nó không thể nào xảy ra được. Chỉ cần xem kỹ cuốn tiểu thuyết cũng đã thấy ra rằng toàn bộ tiểu thuyết được xây dựng trên những gì không thể có được: sự ăn khớp hoàn toàn giữa phần thứ nhất và phần thứ hai theo một ý nghĩa hoàn toàn ngược lại đã biểu thị điều đó rõ

ràng đến cùng: lá thư của Tachiana – lá thư của Ônêghin; những lời bày tỏ ở chỗ ngồi hóng mát trong vườn - những lời bày tỏ ở nhà Tachiana, và do bị lừa dối bởi những chuyện đó, độc giả không còn nhận thấy rằng hai nhân vật chính nam và nữ đã đổi khác hẳn đi, nên Ônêghin về sau không những hoàn toàn không phải là Ônêghin ở đầu truyện nữa, mà rõ ràng trở nên ngược lại với chính chàng, cũng như hành động ở phần cuối ngược lại với hành động ở phần đầu truyện vậy.

Tính cách của nhân vật chính đã biến đổi một cách năng động, cũng đúng như dòng chảy của bản thân truyện đã đổi thay, và, điều quan trọng hơn cả là, chính sự biến đổi này của tính cách là một trong những phương tiện quan trọng nhất để triển khai hành động. Độc giả luôn luôn được chuẩn bị sẵn sàng để đến với ý nghĩ cho rằng Ônêghin chẳng thể nào trở thành nhân vật chính của một mối tình bi đát và chính mối tình này làm anh ta trở nên trống rỗng. Trên ý nghĩa này có một nhà nghiên cứu đã so sánh rất đúng tác phẩm nghệ thuật với hai hệ thống máy bay. Theo ông, có hai loại tác phẩm nghệ thuật, cũng như có hai loại máy bay: nặng hơn và nhẹ hơn không khí. Kinh khí cầu bay lên được là do nó nhẹ hơn không khí, và, xét về thực chất, sẽ không thắng nổi tự nhiên, bởi vì nó chỉ bơi trong không khí, chứ không khắc phục được không khí, nó được đẩy lên cao, chứ không phải tự nó bay lên; ngược lại, máy bay là một bộ máy nặng hơn không khí, mỗi phút bay lên nó đều bắt gặp sự kháng cự lại của không khí, nó khắc phục được không khí, nếu không làm được như vậy nó sẽ bị rơi xuống, nó bay lên được chính vì đang rơi xuống, nhưng khi rơi lại bắt gặp không khí và tự đẩy mình khỏi không khí ấy mà lên. Đây một bộ máy nặng hơn không khí như vậy chẳng khác nào một tác phẩm nghệ thuật chân chính. Để sử dụng làm tài liệu cho mình, tác phẩm luôn luôn lựa chọn những chất liệu nặng hơn không khí, tức là những gì mà ngay từ đầu do những đặc tính vốn có của chúng dường như đang chống lại sự bay lên và không cho đường bay phát triển. Đặc tính này,

sức nặng này của tài liệu luôn luôn tác động ngược với đường bay, luôn luôn kéo xuống và chỉ những sự khắc phục cái tác động ngược ấy mà đường bay thực sự mới có được. Ta thấy một tình hình đúng như vậy trong “Epghênhi Ônhêghin”. Kết cấu của nó sẽ thật là giản đơn và hời hợt biết chừng nào, nếu như ở vị trí của Ônhêghin sẽ là một con người mà ngay từ đầu chúng ta đã biết được rằng anh ta nhất định sẽ phải sa vào một mối tình bất hạnh, - may lắm thì điều này có thể trở thành cốt truyện của loại truyện tình lãng mạn. Nhưng khi Ônhêghin đã sa vào mối tình bi kịch, khi chúng ta đã thấy tận mắt việc khắc phục cái tài liệu nặng hơn không khí, thì chúng ta được sống một niềm vui thực sự của đường bay - của sự cất cao mình lên do catacxit của nghệ thuật đưa lại.

Nếu trong sử thi chúng ta có liên quan tới nhân vật năng động, thì điều này lại còn được minh chứng ở một mức cao hơn nữa trong kịch, một loại hình nghệ thuật mà nói chung thường là khó hiểu nhất, do một đặc điểm riêng của nó. Đặc điểm này là ở chỗ kịch thường chọn đấu tranh làm tài liệu cho mình, đấu tranh nằm ngay trong tài liệu chính và cuộc đấu tranh này thường ít nhiều làm lu mờ cái cuộc đấu tranh được cất mình vượt cao hơn sự đấu tranh có kịch tính thông thường. Điều này rất dễ hiểu, nếu ta chú ý rằng bất kỳ một vở kịch nào, xét về thực chất, đều không phải là một tác phẩm nghệ thuật hoàn tất, mà chẳng qua chỉ là tài liệu để trình diễn sân khấu, vậy nên chúng ta thật vất vả trong việc phân biệt nội dung và hình thức trong kịch, và điều này ít nhiều có gây khó dễ cho việc tìm hiểu nó. Tuy nhiên, chỉ cần dừng lại ở vấn đề này một cách chăm chú hơn, ta vẫn có thể phân định được hai yếu tố ấy. Để làm điều này, trước tiên, nhất thiết phải vận dụng vào kịch quan niệm về nhân vật năng động mà chúng ta đã nói tới ở trên. Nhẽ ra đã từ lâu gạt bỏ được cái định kiến cho rằng kịch miêu tả các tính cách và chính đây là mục đích của nó, nếu như các nhà nghiên cứu tỏ ra có một thái độ khách quan cần thiết đối với các vở kịch của Séchxpia. Êvlakhốp đã nói

trắng ra cái ý kiến cho rằng Sếchxpia đã miêu tả rất hay các tính cách, là một thứ truyện đời xưa. Về điều này Fônkentơ đã chỉ ra rằng “trong nhiều chuyện Sếchxpia dám đi xa hơn nhiều so với những gì được tâm lý học cho phép”, nhưng không một ai lại phát hiện điều này một cách rõ ràng tới mức như Tônxtôi - những ý kiến của Tônxtôi đã được chúng ta đề cập tới khi nói về Hămlet. Chính thế nên Tônxtôi đã coi ý kiến của mình là hoàn toàn đối lập lại những gì mọi người thường đã nói về Sếchxpin trên toàn thế giới châu Âu, Tônxtôi đã nhận xét hoàn toàn đúng rằng vua Lia nói bằng một thứ ngôn ngữ bóng bẩy chẳng có tính cách gì, một thứ ngôn ngữ mà mọi ông vua của Sếchxpia đều nói, và hết bước này sang bước khác Tônxtôi chỉ ra rằng những ngôn ngữ và sự kiện trong vở bi kịch này thật là không tự nhiên, không thể tưởng tượng nổi, rằng độc giả chẳng thể tin vào chúng được. “Cho dù vở kịch này có bị trình bày mù quáng đến mảy đi nữa trong cách kể lại của tôi... thì tôi vẫn dám nói rằng trong nguyên bản nó còn mù quáng hơn” (107, trang 236). Để lấy làm bằng chứng chủ yếu cho việc ở Sếchxpia không có các tính cách, Tônxtôi đã dẫn ra rằng “mọi nhân vật của Sếchxpia đều nói không phải bằng ngôn ngữ của chính họ, mà bằng ngôn ngữ của cùng một Sếchxpia, một thứ ngôn ngữ quá đáng, không tự nhiên, không những các nhân vật được miêu tả không thể nào có được, mà không bao giờ và không ở đâu những con người sống lại có thể nói được”. Chính ngôn ngữ đã được ông coi là phương tiện quan trọng nhất để miêu tả tính cách, nên Vônkenstên đã hoàn toàn có lý khi nói về ý kiến của Tônxtôi như sau: “... đây là sự phê bình của một nhà hiện thực viết văn xuôi” (28, trang 114), nhưng ông này đã cường điệu ý kiến của Tônxtôi, khi chứng minh rằng xét về thực chất vở bi kịch thì chẳng thể nào có được một thứ ngôn ngữ có tính cách và “ngôn ngữ của nhân vật chính vở bi kịch chính là một thứ ngôn ngữ âm vang nhất và sáng tỏ nhất mà tác giả cảm thấy được; ở đây không có chỗ cho việc chi tiết hóa ngôn ngữ một cách có tính cách”. Với điều đó ông chỉ chỉ ra được rằng trong vở bi kịch không có tính cách, bởi lẽ đâu đâu nó cũng đều tóm nắm

con người ở chỗ giới hạn, còn tính cách thì luôn luôn được xây dựng trên chính những sự cân đối và tương quan nhất định của các nét. Vậy nên Tôngxôi đã hoàn toàn có lý, khi ông chỉ ra rằng “thật là chưa đủ nếu chỉ thấy rằng các nhân vật của Sếchxpia được đặt vào những tình huống bi kịch không thể có được không bắt nguồn từ diễn biến của các sự kiện, không phù hợp với thời gian và vị trí, các nhân vật này còn hành động không phù hợp với các tính cách nhất định của chúng, hành động một cách hoàn toàn tùy tiện”. Nhưng chính bằng điều này Tôngxôi đang tiến hành một phát minh hết sức to lớn, khi ông chỉ ra chính cái lĩnh vực khác biệt đặc trưng của nghệ thuật; bằng một câu thôi ông đã nêu ra được thực chất văn đề của môn Sếchxpia - học, khi ông nói: “Các nhân vật của Sếchxpia thường xuyên làm và nói những gì không những không phù hợp với chúng, mà còn là chẳng cần để làm gì cả”.

Chúng ta hãy dừng lại ở ví dụ về Ôtelô để chứng minh xem sự phân tích này đúng tới chừng nào và nó có thể có ích tới mức nào đối với việc phát hiện không chỉ những khuyết điểm, mà cả những mặt mạnh của Sếchxpia. Tôngxôi nói rằng Sếchxpia đã vay mượn các cốt truyện kịch từ những vở kịch hay truyện đã có trước đó, không những không làm cho tính cách các nhân vật trở nên chân thực hơn, mà, ngược lại, còn luôn luôn làm yếu đi và nhiều khi phá hủy hẳn các tính cách. Ví dụ, trong “Ôtelô”... các tính cách của Ôtelô, Iagô, Caxxiô, Emilia ở Sếchxpia đều ít tự nhiên và sống động hơn nhiều so với trong truyện của Ý. Các lý do dẫn tới lòng ghen của Ôtelô trong truyện tự nhiên hơn ở Sếchxpia... Ở Sếchxpia, Iagô hoàn toàn là một tên độc ác, lừa đảo, ăn cắp, háms lợi... Môtip của hành động tội ác ở hắn, theo Sếchxpia, là, thứ nhất, sự tức giận... thứ hai..., thứ ba.... Môtip thì rất nhiều, nhưng tất cả chúng đều không rõ. Còn trong truyện chỉ có một môtip thôi, song thật là giản dị, rõ ràng: yêu say đắm Đexđêmôna, nhưng sau khi bị

nàng đánh giá thấp hơn một người da đen và kiên quyết từ chối thì hẳn chuyển sang căm ghét cả nàng lẫn Ôtelô” (107, trang 244-246).

Tônxtôi hoàn toàn có lý khi nói rằng Sếchxpia đã hoàn toàn có ý loại bỏ và phá hủy những tính cách vốn có trong truyện, và có thể dựa trên vở bi kịch này để chỉ ra rằng chính tính cách của bản thân nhân vật chính trong vở kịch chỉ là sự tuôn chảy của một yếu tố hợp nhất đối với hai xúc động đối lập. Trên thực tế, nhìn kỹ vào nhân vật chính ở vở bi kịch này: có thể nghĩ rằng nếu Sếchxpia muốn triển khai một bi kịch vì sự ghen tuông, ông phải chọn một kẻ hay ghen và đa nghi làm nhân vật chính, cho y gắn bó với một người đàn bà mà có những chứng cứ rất rõ để ghen, và, cuối cùng, xác lập giữa hai nhân vật ấy những mối quan hệ mà trong đó chuyện ghen tuông được xem như là một điều nhất thiết phải đi kèm với chuyện yêu đương. Sếchxpia lại làm ngược hẳn lại và chọn cho vở bi kịch của mình một thứ tài liệu trái ngược hoàn toàn với những gì nhẽ ra có thể làm cho ông giải quyết được công việc dễ dàng hơn. “Ôtelô bản tính vốn không phải kẻ hay ghen, mà ngược lại, rất dễ tin”, -Puskin đã nhận xét như vậy và hoàn toàn đúng thế. Tính dễ tin của Ôtelô, là một trong những cái lò so cơ bản của vở bi kịch, mọi chuyện xảy ra chính là do chỗ Ôtelô quá dễ tin người và không hề có mảy may một nét ghen tuông nào. Có thể nói rằng toàn bộ tính cách của Ôtelô được xây dựng như là cực đối lập của tính cách ghen. Cũng theo đúng một phương thức như vậy Sếchxpia xây dựng tính cách Dexđêmôna: người đàn bà này là một sự đối lập hoàn toàn đối với loại đàn bà thường có những nguyên cơ để chồng ghen. Nhiều nhà phê bình thậm chí còn tìm thấy ở hình tượng này quá nhiều những điều lý tưởng và thần tiên. Và cuối cùng, điều quan trọng nhất, tình yêu của Ôtelô và Dexđêmôna được trình bày rất platôních dưới một thứ ánh sáng xanh trong đến nỗi làm cho một nhà phê bình đã giải thích một vài câu bóng gió trong vở kịch như cách giữa Ôtelô và Dexđêmôna chưa từng có gắn bó với nhau như vợ chồng thực sự. Chính ở

đây xúc động bị kịch đạt tới đỉnh điểm, khi một Ôtelô không hề có tính ghen lại vì ghen mà giết chết một Dexđêmôna không đáng để chồng phải ghen. Nếu như Sếchxpia đi theo cách nói trên kia, thì kết quả sẽ là một sự ti tiện thông thường kiểu như vở “Ghen” của Arxubasép là một vở mà ở đây tác giả miêu tả cái tấn kịch: một người chồng hay ghen và đa nghi đã ghen vì nỗi vợ y là một người đàn bà sẵn sàng hiến thân cho bất kỳ một người đàn ông nào, và tới mức là quan hệ giữa hai vợ chồng được phơi trần trong cả phòng ngủ của hai người. Cái cuộc bay “nặng hơn không khí” mà một nhà nghiên cứu đã ví với tác phẩm nghệ thuật, đã được thực hiện một cách đầy thắng lợi trong vở “Ôtelô”, bởi vì ta thấy ở vở bi kịch này có sự xen quỵên của hai yếu tố đối lập, nó luôn luôn đẩy lên ở ta hai xúc động hoàn toàn đối cực, và mỗi bước diễn biến của hành động đều lôi cuốn chúng ta đi sâu thêm vào tính chất thấp hèn của sự phản bội và nâng cao chúng ta lên tới môi trường của những tính cách lý tưởng, và chính sự xung đột và sự thanh lọc catacxit của hai xúc động đối lập nhau ấy hợp thành nền tảng của vở bi kịch. Tônxtoi hoàn toàn có lý khi ông chỉ ra rằng tài nghệ vĩ đại trong việc miêu tả các tính cách được quy cho Sếchxpia chỉ nhờ một đặc điểm của ông ta: “Đặc điểm này là ở việc biết dẫn dắt các cảnh trong đó biểu lộ được sự vận động của tình cảm. Thật là không tự nhiên những tình huống mà ông đã đặt các nhân vật của mình vào, thật là không phù hợp cái ngôn ngữ mà ông bắt các nhân vật của mình phải nói, thật là không có tính cách riêng các nhân vật ấy, song chúng là bản thân sự vận động của tình cảm, sự tăng cường cảm xúc, sự diễn biến, sự kết hợp nhiều cảm xúc đối lập nhau được biểu lộ thường đúng và mạnh trong một số cảnh của Sếchxpia” (107, trang 249). Chính việc biết trình bày sự đổi thay của tình cảm đã tạo thành cơ sở cho cái quan niệm về nhân vật năng động và chúng ta vừa nói tới ở trên. Gót có so sánh hai câu trong “Macbét”, một câu do Macbét nói: “Tôi đã từng nuôi những đứa con bằng chính sữa mình” và một câu về sau nói về Macbét: “Bà ta không có con”; và ông nhận xét rằng đây là tính ước lệ nghệ thuật và Sếchxpia thường

quan tâm tới sức mạnh của mỗi câu nói cụ thể... Nhà thơ bắt các nhân vật của mình ở mỗi vị trí cụ thể phải nói chính cái điều mà ở đấy cần phải nói, cái điều mà chính đấy gây ra được ấn tượng, và không quan tâm lắm, không tính tới chuyện là điều đó có thể sẽ mâu thuẫn với những câu đã được nói ở chỗ khác” (144, trang 320-321). Và Gớt hoàn toàn có lý nếu như ông muốn nói ở đấy, cái mâu thuẫn lôgích của các câu nói. Có thể dẫn ra từ các vở kịch và hài kịch của Séchxpia vô số ví dụ chứng tỏ hết sức rõ ràng rằng ở đấy các tính cách luôn luôn được triển khai một cách năng động, tùy thuộc vào cấu trúc của toàn bộ vở kịch, và chúng hoàn toàn chứng minh cho quy tắc Atrixtôt: “... tuyến tình tiết là cơ sở và dường như là linh hồn của vở bi kịch, còn các tính cách thì nổi gót theo sau nó” (8, trang 60). Muiyer đã chỉ ra một cách hoàn toàn chính đáng rằng các vở hài kịch của Séchxpia có đặc điểm khác biệt với hài kịch La Mã cổ đại..., ông không tính tới chuyện là việc miêu tả rộng rãi và tự do các tính cách (mà Puskin đã xem là công lao của Séchxpia) hoàn toàn không có mục đích đẩy gần các nhân vật lại với những con người hiện thực và với sự đầy đủ của cuộc sống hiện thực, mà có một mục đích khác hẳn: phức tạp hóa và làm phong phú thêm sự phát triển của hành động và đường lượn bi kịch. Xét về thực chất, bất kỳ một tính cách nào cũng đều không di động, và khi Puskin nói về Môlie rằng ở nhà văn Pháp này “tên đạo đức giả xun xoe trước bà vợ người ân nhân của mình một cách giả dối, nhận trông nom nhà cửa một cách giả dối, xin cốc nước một cách giả dối”, - thì với điều đó ông đã nói lên được bản chất thực sự của tính cách ở bất kỳ một vở bi kịch nào. Vậy nên, khi Muiyer tiến sát tới việc phát hiện ra vấn đề về mối quan hệ lẫn nhau giữa tính cách và tình tiết trong nghệ thuật kịch của nước Anh, ông đã phải thừa nhận rằng tình tiết mới là yếu tố quy định, còn các tính cách chẳng qua chỉ là yếu tố “phụ thuộc, thứ yếu trong quá trình sáng tác. Trong quan hệ đối với Séchxpia điều này có thể vang lên một cách sai lầm... Chính dựa vào các ví dụ lấy từ Séchxpia lại càng thú vị hơn khi chỉ ra rằng ngay Séchxpia cũng đã từng bắt các tính cách

của mình phải phục tùng tuyến tình tiết, chí ít cũng là thỉnh thoảng” (75; trang 45). Và khi ông, tiếp sau Rôli, toan bằng tính tất yếu kỹ thuật mà lý giải vì sao Coodêli từ chối không chịu thổ lộ hàng lời mối tình của mình, - thì ông ta đã sa vào bản thân cái mâu thuẫn đã được chúng ta chỉ ra ở trên, khi ta nói về những mưu toan muốn dùng kỹ thuật để giải thích một hiện tượng vô căn cứ nào đó trong nghệ thuật, mà hiện tượng này trên thực tế không chỉ là một tính tất yếu đáng buồn do kỹ thuật gây ra, mà còn là một ưu thế đáng mừng do hình thức đưa lại. Còn nếu chúng ta lưu ý tới sự việc là, ở Séchxpia những nhân vật điên nói bằng một thứ văn xuôi thông thường, thứ văn xuôi vẫn được sử dụng để viết các giấy tờ, chẳng hạn như khi miêu tả cơn mê sảng của Macbet, - thì chúng ta sẽ thấy sự gắn bó giữa ngôn ngữ với tính cách của các nhân vật thật là ngẫu nhiên biết chừng nào.

Ở đây điều quan trọng là làm sáng tỏ một sự khác biệt hữu cơ giữa tiểu thuyết và bi kịch trong quan hệ này. Cả trong tiểu thuyết chúng ta vẫn thường bắt gặp việc các tính cách nhân vật được triển khai năng động, đầy những mâu thuẫn và được phát triển như một nhân tố cấu trúc đang làm đổi thay mọi sự kiện, hay ngược lại, như một nhân tố phải chịu đựng sự biến động từ phía một nhân tố chủ yếu khác. Một sự mâu thuẫn bên trong như vậy ta luôn luôn tìm thấy trong các tiểu thuyết của Đôxtôiepxki. Những tiểu thuyết của ông thường cũng một lúc diễn ra trên hai bình diện: một hết sức thấp hèn và một vô cùng cao cả; ở đây những kẻ giết người thì triết lý, còn những con người rất đổi lương thiện thì lại bán mình ngoài đường phố, những kẻ giết cha đẻ chính là những vị đang cứu vớt nhân loại... Tất nhiên, trong bi kịch hiện tượng đó có một ý nghĩa khác hẳn. Để hiểu rõ đặc điểm cấu trúc của nhân vật bi kịch, cần chú ý tới những gì đã được nói trên đây về kịch nói chung. Cơ sở của bất kỳ một vở kịch nào cũng đều là đấu tranh, dù là một vở bi kịch hay một vở kịch vui cũng vậy, ở đâu chúng ta cũng luôn luôn thấy rằng cấu trúc hình thức của chúng là hoàn toàn giống nhau: đấu

đâu cũng có những thủ pháp nhất định, những quy luật nhất định, những sức mạnh nhất định và với những sức mạnh này nhân vật chính phải đấu tranh, có điều là tùy thuộc vào việc lựa chọn các thủ pháp ấy mà chúng ta phân biệt các loại thể khác nhau của kịch. Nếu nhân vật bị kịch với một sức mạnh tối đa, đấu tranh chống lại các quy luật tuyệt đối và vô cùng danh thép, thì nhân vật của hài kịch lại thường đấu tranh chống các quy luật xã hội, còn nhân vật của một kịch vui thì chống những quy luật sinh lý. “Các nhân vật của hài kịch vi phạm những mực thước tâm lý - xã hội, những phong tục, tập quán. Các nhân vật của kịch vui... vi phạm những mực thước vật lý - xã hội của đời sống xã hội” (28, trang 156). Vậy nên lĩnh vực kịch vui, như đã có nhận xét trong “Lidixtorat” của Aristôfan, thường dễ có và muốn có dính líu với nhục dục và ăn uống. Tính súc vật của con người – đây là cái mà kịch vui thường nêu lên, nhưng bản chất hình thức của nó đâu sao vẫn là mang tính chất kịch thuần túy. Do đó trong bất kỳ một vở kịch nào chúng ta đều cảm thấy có một mực thước nhất định và sự vi phạm nó; xét về mặt này cấu trúc một vở kịch thật chẳng khác nào cấu trúc một câu thơ là nơi mà, một mặt, ta có một mực thước nhất định, một kích thước và một hệ thống những gì đi chệch khỏi nó. Vậy nên nhân vật của kịch là một tính cách kịch mà dường như luôn luôn tổng hợp hai xúc động đối lập nhau ấy: xúc động mực thước và xúc động vi phạm, vậy nên nhân vật luôn luôn được ta cảm thụ một cách năng động, không phải như một đồ vật, mà như một sự tuôn chảy nào đó hay như một sự kiện. Điều này sẽ trở nên đặc biệt rõ ràng và dễ thấy, nếu chúng ta đi vào xem xét từng loại thể kịch riêng lẻ. Vônkenstên có lý khi ông thấy ra dấu hiệu khác biệt của bi kịch là ở chỗ nhân vật chính của nó thường có một sức mạnh tối đa, và ông đã nhắc lại rằng những người cổ đại đã gọi nhân vật bi kịch là một thứ tối đa tinh thần. Vậy nên tính tối đa là tiêu biểu cho bi kịch: vi phạm quy luật tuyệt đối bằng một sức mạnh tuyệt đối của cuộc đấu tranh anh dũng. Hễ bi kịch hạ mình xuống khỏi các đỉnh cao ấy và từ bỏ tính tối đa, thì ngay tức khắc nó biến thành chính kịch và mất đi các

đặc điểm khác biệt của mình. Hepben đã hoàn toàn vô lý khi ông giải thích hành động tích cực của thảm họa bi kịch theo kiểu sau đây: “Khi toàn bộ con người đã đầy những vết thương, thì giết chết anh ta có nghĩa là cứu chữa”. Hóa ra là, khi nhà thơ viết bi kịch dẫn dắt nhân vật chính của mình tới cái chết, thì nhà thơ đưa lại cho chúng ta một sự thỏa mãn đúng như khi người ta bắn chết một con vật bị thương nặng đang lờn lộn và giãy giụa. Như vậy hoàn toàn không đúng. Cái chết mà ta cảm thấy không phải như một cái chết đang đưa lại sự cứu thoát cho nhân vật, hơn nữa nhân vật, cho tới thời gian xảy ra thảm họa không phải là một người đã đầy ngập những vết thương. Vở bi kịch đẩy lên một cataxít mãnh liệt mà sẽ đưa lại một cách hoàn toàn rõ ràng cái hiệu quả ngược hẳn lại với những gì đã có trong nội dung của nó.

Ở bi kịch điểm cao và thắng lợi của khán giả trùng với điểm cao và cái chết của nhân vật chính và điều này chỉ ra cho chúng ta rất rõ rằng khán giả cảm thụ không chỉ những gì có ở nhân vật chính, mà còn cả một cái gì nữa cao hơn, và vì thế Hepben đã hết sức có lý khi ông chỉ ra rằng trong bi kịch cataxít sở dĩ bắt buộc phải có chỉ là để dành cho khán giả: “chứ tuyệt nhiên không cần thiết để nhân vật chính của bi kịch tự đạt tới một sự hòa giải bên trong”. Chúng ta tìm thấy một sự minh họa tuyệt đẹp cho điều đó trong điểm mở ở các vở bi kịch của Sếchxpia; tất cả các vở bi kịch của ông đều được kết thúc hầu như bằng một kiểu: khi thảm họa đã diễn ra rồi, nhân vật chính đã chết như một người không chịu khuất phục, thì giờ đây trên thi thể của anh ta một người nào đó trong các nhân vật sẽ nói ngắn gọn để lưu ý khán giả tới toàn bộ phạm vi các sự kiện mà qua đấy bi kịch đã diễn ra, và dường như để dọn đồng tro của bi kịch, cái đồng tro đã cháy hết trong cataxít. Khi khán giả nghe Horaxiô lược thật ngắn gọn lại những sự kiện và những cái chết vừa mới diễn ra trước mắt khán giả, thì khán giả dường như lại một lần thứ hai nhìn thấy bản thân tấn bi kịch, có điều là lúc này tấn bi kịch đã không còn cái nọc độc và thuốc độc của nó nữa, và sự tháo gỡ này đưa lại

cho khán giả thời gian và duyên cớ để ý thức được catacxít của mình khi anh ta đối chiếu thái độ của mình trước tấn bi kịch diễn ra ở điểm mở với cái ấn tượng vừa trải qua trước toàn bộ vở bi kịch: “Bi kịch là cuộc vật lộn của sức mạnh tối đa của con người, nên nó là phần chấn. Khi xem cuộc đấu tranh hết sức to tát cảm giác sợ hãi bị thay thế bằng cảm giác phần chấn. Khi xem cuộc đấu tranh hết sức to tát, cảm giác sợ hãi bị thay thế bằng cảm giác phần chấn, phần chấn tới mức khoái trá, bi kịch được nhắm vào những sức mạnh tự nhiên thâm kín của tiềm thức, những sức mạnh được tàng ẩn trong tâm hồn chúng ta, và chúng được thức dậy. Nhà viết kịch dường như muốn nói với chúng ta: các bạn thật là nhút nhát, thiếu cương quyết, thật là ngoan ngoãn đối với xã hội và nhà nước, đây các bạn hãy xem những con người mạnh mẽ hành động như thế nào, các bạn hãy xem xem sẽ ra sao nếu như các bạn tự dung hòa với tính hiếu danh của mình, hay với thói đam mê nhục dục, hay với lòng tự hào, v.v... và v.v..., các bạn hãy thử trong tưởng tượng của mình làm theo nhân vật chính của tôi, chẳng nhẽ lại không hấp dẫn sao khi đưa lại ý chí cho niềm khát vọng của mình!” (28, trang 155, 156). Ở đây vấn đề được trình bày một cách quá ư đơn giản, song chẳng nghi ngờ gì nữa, ở đây có chứa đựng một phần sự thật, bởi vì quả thật bi kịch làm cho các niềm say mê của chúng ta sống dậy, có điều là nó bắt chúng phải diễn ra giữa những cái bờ đá hoa cương của những cảm xúc hoàn toàn đối lập, và nó kết thúc cuộc đấu tranh này bằng một catacxít quyết định.

Cả hài kịch cũng có một cách xây dựng giống thế, có điều ở đây catacxít nằm ở tiếng cười của khán giả đối với nhân vật chính của hài kịch: nhân vật chính của hài kịch không cười, anh ta khóc, còn khán giả thì cười. Kết quả là một tính hai mặt rõ ràng. Trong hài kịch nhân vật chính thì buồn còn khán giả cười, hay ngược lại: trong hài kịch có thể kết thúc buồn đối với nhân vật tích cực còn khán giả đầu sao vẫn thắng lợi. Trên sân khấu, người thắng là Famuxốp, còn trong rung động của khán giả thì người thắng lại là Chat xki.

Bây giờ không phải lúc chúng ta tìm kiếm các đặc điểm đặc trưng để phân biệt cái bi với cái hài và kịch với hài kịch. Nhiều tác giả đã hoàn toàn có lý khi khẳng định rằng, xét về thực chất, các phạm trù này không phải là các phạm trù thẩm mỹ nhưng cái hài và cái bi có thể có cả ở ngoài nghệ thuật (Gaman, Krôxe). Điều quan trọng đối với chúng ta giờ đây chỉ là chỉ ra rằng do chỗ nghệ thuật sử dụng cái bi, cái hài và cái có kịch tính, nên đâu đâu nó cũng đều phục tùng công thức về catacxít – bây giờ chúng ta sẽ kiểm nghiệm điều này. Becxon đã xác định hoàn toàn đúng nhiệm vụ của hài kịch, khi ông nói rằng trong hài kịch có miêu tả “sự đi chệch của các nhân vật khỏi những mực thước đã được thừa nhận của đời sống xã hội”. Theo ý kiến ông, “chỉ con người mới có thể trở thành buồn cười. Nếu chúng ta cười trước một đồ vật hay một con thú, thì chúng ta đang tiếp nhận nó như một con người, đang nhân tính hóa nó”. Tiếng cười nhất thiết phải có một triển vọng xã hội, nó không thể có ở bên ngoài xã hội, và, do đó, hài kịch được mở ra trước chúng ta như một cảm giác kép, về những mực thước nhất định và về những sự đi chệch khỏi chúng. Tính hai mặt này của nhân vật chính trong hài kịch đã được Vônkenstên ghi nhận đúng, khi ông nói: “Một câu nói dí dỏm do một nhân vật buồn cười nói ra, dấy lên một hiệu quả đặc biệt nành mẽ. Sức mạnh của Sếchxpia trong sự miêu tả Fanstafor chính là ở sự kết hợp: hèn nhát, háu ăn, thích gái, v, v... - và một người pha trà tuyệt diệu” (28 trang 153 – 154). Và hoàn toàn dễ hiểu là tại sao bất kỳ một trò đùa nào của Fanstafor cũng đều tiêu diệt hết toàn bộ mặt ti tiện của bản tính trong catacxít của tiếng cười. Becxon nói chung nhìn nhận ngọn nguồn của tất cả những gì buồn cười là tính tự động: người sống đang đi chệch khỏi các mực thước nhất định và lại có hành vi ứng xử như cái máy, thì điều này dấy lên tiếng cười của chúng ta.

Đáng chú ý hơn nhiều là những kết quả nghiên cứu mà Frót đã đạt được về sự dí dỏm, châm biếm và hài hước. Chúng ta cảm thấy ít nhiều hơi tùy

tiện trong cách lý giải năng lượng của ông về cả ba loại rung động ấy, xét đến cùng cách lý giải này đều quy cả ba cái đó vào một sự tiết kiệm nhất định, vào việc tiêu hao năng lượng, nhưng nếu gạt sang một bên lối lý giải kiểu năng lượng học ấy, thì chẳng thể nào không đồng ý được với tính chính xác cao độ trong cách phân tích của Frót. Đối với chúng ta điều đáng chú ý là, sự phân tích này khá đáp ứng cái công thức về cataxít do chúng ta tìm ra và được xem như cơ sở của phản ứng thẩm mỹ. Dí dỏm đối với ông là lanux hai mặt, một người tiến hành việc suy nghĩ cùng một lúc trên hai hướng đối lập. Ông ghi nhận có một sự bất đồng như vậy của các cảm xúc, các cảm thụ của chúng ta, khi có sự châm biếm và hài hước, và tiếng cười được xuất hiện trong kết quả một sự hoạt động như thế, là bằng chứng tốt nhất xác nhận cái hành động giải quyết mà sự dí dỏm đang tác động vào ta (xem tài liệu số 120). Gaman cũng nhận xét đúng như thế: “đối với cái hài, đối với sự sắc cạnh thì điều đòi hỏi đầu tiên là phải mới mẻ và độc đáo. Hầu như không bao giờ lại có thể nghe được hai lần một lời nói sắc cạnh, và chúng ta hiểu những con người độc đáo trước hết là những con người sắc sảo, bởi vì bước nhảy vọt từ căng thẳng đến lảng dui thường diễn ra một cách hoàn toàn bất ngờ, không thể lường trước được. Tính chất ngắn gọn là linh hồn của sự sắc cạnh; thực chất của nó chính là ở bước chuyển đột ngột từ căng thẳng sang lảng dui” (30, trang 124).

Tình hình đúng như vậy trong cái lĩnh vực mà Rozenkranx, người viết cuốn sách “Mỹ học về cái xấu” đã đưa vào mỹ học khoa học. Là một học trò trung thành của Hêghen, ông đem quy vai trò của cái xấu vào một sự tương phản mà ở đây yếu tố hay luận đề tích cực đang được tô đậm hơn. Nhưng điều này hoàn toàn không đúng, bởi vì, như Lalô đã nói đúng, cái xấu có thể đi vào nghệ thuật trên cùng những căn cứ như bản thân cái đẹp vậy. Một sự vật được mô tả và tái hiện trong tác phẩm nghệ thuật vẫn có thể là xấu hay là không quan trọng ở ngoài tác phẩm ấy: trong một trường hợp nào đó thậm

chí phải là như vậy. Ví dụ tiêu biểu là mọi chân dung và tác phẩm hiện thực chủ nghĩa nói chung. Việc này mọi người đều biết rõ, và ý này chẳng có gì mới lạ. Ông ta dẫn lời của Boalô: “Không có một con rắn nào, không có một con vật ghê tởm nào mà lại không thể được thích trong tái hiện nghệ thuật” (68, trang 83). Becnon Ly cũng đã chỉ ra đúng như vậy khi bà nói rằng vẻ đẹp của các sự vật thường không thể được đưa thẳng vào nghệ thuật: “Nghệ thuật vĩ đại nhất, - bà nói, - nghệ thuật của Mikenl ăng chẳng hạn, thường đưa lại cho chúng ta những hình hài mà vẻ đẹp thể hiện của chúng ta trở nên u buồn bởi những khuyết điểm đập vào mắt ta... Ngược lại bất kỳ một triển lãm hay một sưu tập hết sức tầm thường nào cũng đều đưa lại cho chúng ta hàng tá ví dụ về điều ngược lại, tức là đưa lại cho chúng ta cái khả năng xác nhận một cách dễ dàng và thuyết phục vẻ đẹp của bản thân nguyên mẫu đã đẩy lên những bức tranh hay pho tượng tầm thường và tồi tệ”. Nguyên nhân của điều này bà đã chỉ ra một cách hoàn toàn chính đáng là, nghệ thuật chân chính cái biến cái ấn tượng được đưa vào nó. Thật khó tìm ra một ví dụ thích hợp hơn mỹ học về cái xấu đối với công thức của chúng ta.

Toàn bộ mỹ học này nói về cái catacxít mà nếu thiếu nó thì chẳng thể nào có thể có nổi khoái cảm. Điều khó khăn hơn nhiều là chỉ ra được cái típ trung bình của tác phẩm kịch sẽ khớp với công thức của chúng ta như thế nào; típ này thường được gọi là chính kịch. Nhưng ở đây có thể dựa vào những vở kịch của Tsêkhốp để chỉ ra rằng quy luật này là hoàn toàn đúng.

Ta hãy dừng lại ở các vở chính kịch: “Ba chị em” và “Vườn anh đào”. Người ta thường giải thích không đúng về vở “Ba chị em”, xem nó như là một sự thể hiện nỗi buồn nhớ của những cô gái tỉnh nhỏ về lối sống đầy đủ và vui thú của thủ đô (58, trang 264 – 265). Trong vở kịch của Tsêkhốp, ngược hẳn lại, hoàn toàn không có những nét nào có thể khả dĩ coi là những lý do tinh thần hay vật chất nói lên nguyện vọng của ba chị em muốn được trở về Mạc-tư-khoa, và chính vì đối với ba chị em Mạc-tư-khoa chẳng qua chỉ là một nhân tố kết cấu nghệ thuật, chứ không phải là đối tượng của một mong muốn hiện thực, - nên vở kịch đẩy lên một ấn tượng chính kịch sâu

sắc, chứ không phải ấn tượng hài kịch. Sau đêm biểu diễn vở kịch này các nhà phê bình trong ngày hôm sau đã viết rằng vở kịch ít nhiều hơi buồn cười, bởi vì suốt trong bốn hồi mấy chị em đều than: đi Mạc-tư-khoa, đi Mạc-tư-khoa, đi Mạc-tư-khoa, mặc dù mỗi có đều có thể rất dễ dàng mua vé tàu hỏa và đi tới cái thành phố Mạc-tư-khoa mà, hình như, cô ta chẳng cần gì tới nó cả. Trong số những nhà viết phê bình có một vị đã gọi thẳng vở kịch này là vở kịch về một tấm vé tàu hỏa, vị này tỏ ra còn có lý hơn những nhà phê bình kiểu như Izomai lớp. Trên thực tế, khi biến Mạc-tư-khoa thành trung tâm lõi cuốn đối với ba chị em, tác giả phải nêu ra các lý do làm cho họ muốn về Mạc-tư-khoa, dù là lý do thế nào đi nữa. Quả thật, thời thơ ấu của họ đã sống ở đây, thế nhưng trong số họ không một ai còn nhớ gì về Mạc-tư-khoa cả. Có thể là, họ không thể đi Mạc-tư-khoa được vì họ bị ràng buộc bởi những cản trở nào đó, nhưng ngay điều đó cũng không phải thế. Chúng ta hoàn toàn không thấy một nguyên nhân nào, vì sao ba chị em không quyết định nổi cái bước đó. Cuối cùng, có thể là, họ muốn trở về Mạc-tư-khoa theo một nguyên nhân khác, có thể, như các nhà phê bình đã tưởng. Đối với ba chị em Mạc-tư-khoa hiện thân cho trung tâm đời sống hợp lý và văn hóa, nhưng cũng không phải thế bởi vì trong vở kịch không một lời nào nói lên điều đó cả, và ngược lại, để tạo ra tương phản ta lại thấy người em trai có mong muốn thực sự và rõ ràng là được đi Mạc-tư-khoa, đối với chàng trai này Mạc-tư-khoa không phải là một ước mơ, mà hoàn toàn là một sự kiện thực tế. Anh là nhớ trường đại học, anh ta muốn được ngồi ở khách sạn Textóp, nhưng cái Mạc-tư-khoa hiện thực này của André hoàn toàn có ý đối lập với Mạc-tư-khoa của ba chị em; cái Mạc-tư-khoa này vẫn là một cái gì không có căn cứ, cũng như không có căn cứ bản thân cái khả năng trở về đây của ba chị em, và, cuối cùng, toàn bộ ấn tượng về vở kịch được dựa trên chính điều đó.

Ta cũng thấy như vậy trong vở “Vườn anh đào”. Ở vở kịch này chúng ta chẳng thể nào hiểu nổi vì sao việc bán vườn anh đào lại là một bất hạnh to lớn như thế đối với Raiepxcaia, có thể do bà thường xuyên sống ở cái vườn ấy chẳng, song chúng ta lại thấy rằng toàn bộ cuộc đời của bà ta đều trang trải cho những cuộc đi ra nước ngoài và bà ta chẳng thể và chẳng bao giờ có thể sống nổi ở cái trang trại này. Có thể rằng việc bán vườn này có nghĩa là một sự phá sản đối với bà ta chẳng, nhưng cả ngay cái mô típ này cũng bị

loại trừ, bởi vì không phải những thiếu thốn vật chất đã đặt bà ta vào tình huống kịch tính. Đối với Raiepxcaia, cũng như đối với khán giả, vườn anh đào vẫn cứ là một yếu tố không có căn cứ của vở kịch, cũng như Mạc-tư-khoa đối với ba chị em kia vậy. Và toàn bộ đặc điểm kết cấu kịch là ở chỗ trong cái tấm nền của những quan hệ hiện thực và sinh hoạt có xen quện vào một môtip phi hiện thực nào đó, môtip này được chúng ta tiếp nhận y như một môtip hiện thực về mặt tâm lý, và cuộc đấu tranh giữa hai thứ môtip không dung nạp nhau ấy đã đề ra cái mâu thuẫn mà nhất thiết phải được giải quyết trong catacxit và nếu thiếu đi cái mâu thuẫn này thì sẽ không còn là nghệ thuật nữa. Để kết luận chúng tôi thấy cần thiết phải dựa vào những ví dụ nữa tình cờ để chỉ ra một cách rất ngắn gọn rằng vẫn cái công thức ấy được vận dụng trong mọi loại hình nghệ thuật khác, chứ không chỉ trong thơ ca. Khi dẫn dắt các phán đoán của mình, chúng tôi luôn luôn xuất phát từ những ví dụ cụ thể của văn học, nhưng luôn luôn ứng dụng rộng rãi cái kết luận của chúng tôi vào cả các ngành nghệ thuật khác. Gần gũi hơn cả ở đây là sân khấu, bởi vì ngay việc xem xét kịch cũng chỉ có một nửa là thuộc văn học thôi. Thế nhưng dễ dàng chỉ ra rằng cả mặt thứ hai của sân khấu, nếu hiểu theo nghĩa hẹp như diễn xuất của các diễn viên và buổi biểu diễn cũng vẫn hoàn toàn minh chứng cho công thức này. Cơ sở của điều này đã được Đidôrô nêu lên trong cuốn sách nổi tiếng “chuyện ngược đời về người diễn viên”, khi phân tích diễn xuất của diễn viên. Ông đã chỉ ra hết sức rõ ràng người diễn viên kinh qua và miêu tả không chỉ các cảm xúc mà nhân vật phải kinh qua, mà còn mở rộng các cảm xúc ấy bằng hình thức nghệ thuật. “Thế nhưng, xin lỗi ngài! - người ta phản đối tôi, - còn các âm thanh ghen ngào đầy những cầu mong, thương nhớ mà người mẹ đã trút ra từ đáy lòng mình, và đang làm chần động mạnh mẽ tâm hồn tôi, chẳng nhẽ không phải một cảm xúc thật sự gây ra chúng sao, chẳng nhẽ không phải nỗi tuyệt vọng dấy lên chúng sao? Không hề! Và đây là bằng chứng: chúng, những âm thanh ấy thật là đều đặn, chúng là một bộ phận hợp thành trong hệ

thống điều hiện - dù chúng có một giọng cao hơn hay thấp hơn chỉ một tí ti thôi, thì chúng cũng đã là giả rồi; cùng phải phục tùng một quy luật nào đó về sự thống nhất, chúng được lựa chọn như thế nào đó và được phân bố hài hòa; chúng góp phần vào việc giải quyết nhiệm vụ được đặt ra một cách xác định... Anh ta biết một cách hết sức chính xác, khoảnh khắc nào phải rút chiếc khăn và lúc nào thì anh ta phải cho nước mắt tuôn ra; các bạn hãy chờ chúng ở một chữ nhất định, ở một âm tiết nhất định, chứ không sớm hơn, không muộn hơn” (47, trang 9). Và ông đã gọi sự sáng tạo của diễn viên là một sự nhẫn nại thống thiết, một trò khỉ tuyệt diệu. Lời khẳng định này chỉ là ngược đời ở một điểm: nó sẽ là đúng, nếu chúng ta nói rằng tiếng kèn tuyệt vọng của người mẹ trên sân khấu, tất nhiên, có chứa đựng cả một nỗi tuyệt vọng thực sự. Nhưng thắng lợi của diễn viên không phải là ở đây: thắng lợi của diễn viên, tất nhiên, là ở cái kích thước mà anh ta đã đưa lại cho sự tuyệt vọng ấy. Vấn đề ở đây tuyệt nhiên không phải là để nhiệm vụ của mỹ học được quy thành một yêu cầu, như Tônxtôi đã nói vui, “để người ta tả một cuộc hành hình mà cứ như những đóa hoa”. Cuộc hành hình ngay trên sân khấu vẫn cứ như là một cuộc hành hình, chứ không phải những đóa hoa, nỗi tuyệt vọng vẫn cứ là một nỗi tuyệt vọng, song nó được giải quyết thông qua tác động nghệ thuật của hình thức, thế nên rất có thể là người diễn viên không chịu đựng đến cùng trọn vẹn những cảm xúc mà vai kịch chịu đựng. Đidôrô có kể một câu chuyện rất lý thú: “Tôi rất muốn được kể các bạn nghe, một cặp vợ chồng diễn viên đang căm ghét nhau song lại phải diễn trên sân khấu một cảnh gặp gỡ của hai người tình đang âu yếm và say đắm nhau; chưa bao giờ hai diễn viên này lại tỏ ra tài giỏi đến như vậy trong các vai của họ; bằng cảnh này họ đã làm cho toàn thể những người xem ở phòng khán giả cũng như ở các ghế lô đều vỗ tay thật lâu; chúng tôi đã hàng chục lần làm ngắt cảnh này vì những tràng vỗ tay và những tiếng hoan hô của mình” (47, trang 18).

Và tiếp đó Didorô dẫn ra một đoạn đối thoại dài trong đó các diễn viên dựa theo kịch bản đang ghép với nhau hết câu này sang câu khác đầy những chuyện yêu đương, nhưng lại thì thầm toàn những lời trách móc và chửi bới. Như một câu tục ngữ Ý có nói: điều đó nếu là không đúng, thì nó cũng đã được bịa giỏi. Và đối với tâm lý học nghệ thuật điều này có một ý nghĩa quan trọng là, nó chỉ ra tính chất hai mặt của bất kỳ một cảm xúc diễn viên nào, nên Didorô đã hoàn toàn có lý khi ông nói: người diễn viên khi đóng vai xong, không giữ lại trong lòng mình một cảm xúc nào trong số những cảm xúc mà anh ta đã miêu tả, chúng được các khán giả mang theo đi rồi. Tiếc rằng cho đến nay lời khẳng định này vẫn cứ bị người ta nhìn nhận như một chuyện ngược đời, và không một công trình nghiên cứu khả dĩ chu đáo nào lại đã trình bày được tâm lý diễn xuất diễn viên, mặc dù ở lĩnh vực này tâm lý học nghệ thuật có thể giải quyết nhiệm vụ một cách dễ dàng hơn nhiều so với mọi lĩnh vực khác còn lại. Tuy thế có đủ căn cứ để nói trước được rằng công việc nghiên cứu này, không tùy thuộc vào các kết quả của nó, sẽ xác nhận cái tính hai mặt cơ bản của cảm xúc diễn viên mà Didorô đã chỉ ra và, như ta cảm thấy đưa lại cho chúng ta cái quyền vận dụng vào sân khấu công thức về catacxit.

Trong lĩnh vực hội họa thì thuận tiện hơn cả, ở đây ta có thể chỉ ra tác dụng của quy luật này trên sự khác biệt phong cách mà vẫn thường tồn tại giữa hội họa theo nghĩa đen của từ này với nghệ thuật hình họa hay đồ họa. Từ hồi có công trình nghiên cứu của Klinger sự khác biệt này được mọi người thấy ra một cách khá rõ. Nói theo theo Khrixtianxen chúng ta cũng thiên và phía nhìn nhận sự khác biệt này trong cách trình bày khác nhau về không gian trong hội họa và trong đồ họa: trong khi hội họa tiêu hủy tính chất mặt phẳng của bức tranh và buộc chúng ta phải cảm thụ tất cả những gì nằm trên mặt phẳng trong dạng trình bày có không gian, – còn một bức vẽ thì ngay khi miêu tả một không gian ba chiều, vẫn cứ giữ nguyên tính chất

mặt phẳng của tờ giấy trên đó có vẽ hình. Như vậy, ấn tượng về một bức vẽ ở ta luôn luôn mang tính chất hai mặt. Một mặt chúng ta cảm thụ những gì được miêu tả ở nó như là những cái có không gian ba chiều; mặt khác, chúng ta cảm thụ cái trò đường nét trên mặt phẳng, và chính ở cái tính chất hai mặt này là đặc điểm của đồ họa với tư cách một loại hình nghệ thuật. Ngay Klinger đã chỉ ra rằng, trái với hội họa, đồ họa, rất muốn sử dụng các ấn tượng phải hài hòa, sợ hãi, ghê rợn và chúng có ý nghĩa tích cực đối với đồ họa. Ông cũng chỉ ra rằng trong thơ ca, trong kịch và trong âm nhạc cho phép và thậm chí cần thiết phải có những yếu tố như vậy. Khristianxen đã giảng giải hoàn toàn đúng rằng sở dĩ có thể đưa vào được những ấn tượng như vậy là do chỗ niềm sợ hãi bắt nguồn từ đối tượng miêu tả, sẽ được giải quyết trong catacxít của hình thức.. “Phải diễn ra việc khắc phục sự nghịch tai, việc giải quyết và hòa giải. Tôi muốn nói đến catacxít, nếu như cái từ đẹp dễ này của Arirtốt không trở nên khó hiểu vì vô số những kiểu giải thích khác nhau về nó. Ấn tượng về cái đáng sợ phải tìm ra được sự giải quyết và sự thanh lọc nó trong khoảnh khắc phấn chấn kiểu thần Điônix, sự sợ hãi được miêu tả không phải vì bản thân sự sợ hãi, đây chỉ như một rung động để khắc phục nó... Và cái yếu tố làm chệch hướng này phải cùng một lúc vừa có nghĩa là sự khắc phục, vừa có nghĩa là catacxít” (121, trang 249).

Khả năng này của catacxít trong các giá trị của những hình thức được minh họa bằng ví dụ biết về bức vẽ “Cuộc đấu vật đàn ông” của Pôlaiôlô, “ở đây sự sợ hãi về cái chết được qua đó không để lại một chút gì và được hòa tan trong niềm hân hoan kiểu thần Điônix của những đường nét nhịp nhàng” (124, trang 251).

Cuối cùng, đối với điêu khắc và kiến trúc một cái nhìn rất lướt qua cũng dễ dàng thấy ra rằng cả ở đây tính chất đối lập của tài liệu và hình thức thường làm điểm xuất phát đối với ấn tượng nghệ thuật. Chúng ta hãy nhớ lại rằng điêu khắc hầu như hoàn toàn được sử dụng để miêu tả thân hình con

người và động vật bằng kim loại và đá, bằng những chất liệu, có cảm giác như, thật ít thích hợp đối với việc miêu tả thân thể sống, còn các chất liệu mềm và dẻo thì dường như có nhiều khả năng hơn trong việc đó. Song chính trong cái tính bất động ấy của chất liệu người nghệ sĩ lại thấy ra cái điều kiện tốt nhiên để xây dựng và làm lay động những hình hài sống.

Và Laocôn trứ danh đang kêu là trong một pho tượng thô sơ, là sự minh họa tốt nhất cho cái tính chất đối lập của hình thức và chất liệu làm nên pho tượng.

Ví dụ về kiến trúc gô tích cũng cho ta thấy như vậy. Thật là tuyệt diệu cái sự kiện người nghệ sĩ bắt tảng đá phải tiếp nhận các hình dạng cây, phải uốn lượn, phải thể hiện được chiếc lá, và đóa hoa: cũng thật là kỳ diệu: trong một ngôi đền gô tích, nơi mà cảm giác về khối mảng nặng nề của chất liệu đã tới mức tối đa, người nghệ sĩ lại thể hiện được một tầm đứng hiên ngang và đạt tới hiệu quả là toàn bộ ngôi đền đang vươn lên cao, miêu tả được cái luồng bay và tầm bay lên mãi và bản thân tính chất nhẹ nhàng, bay bổng và trong sáng mà nghệ thuật kiến trúc gô tích rút ra được từ những tảng đá nặng nề và ì trệ là một sự khẳng định tốt nhất cho tư tưởng này.

Một nhà nghiên cứu đã hoàn toàn có lý khi ông viết về tòa nhà thờ Kenxơ: “Trong sự phân bố nhất quán này của những vòm cuốn cao có xen kẽ những cửa cuốn đúng như mạng nhện, ta thấy được cái tính chất táo bạo đã từng làm là kinh ngạc trong những chiến công của các hiệp sĩ. Ở những đường nét hiền lành của chúng cũng có cái cảm giác âm áp, dịu dàng thường phảng phất từ những khúc ca yêu đương kiểu hiệp sĩ”. Và nếu như tính chất táo bạo ấy và tính chất hiền dịu ấy người nghệ sĩ đã rút ra được từ những tảng đá, thì anh ta đã phục tòng chính cái quy luật mà đã buộc anh là phải làm cho tảng đá nặng vốn bám lấy mặt đất hướng được lên cao và tạo ra ở nhà thờ gô tích cái ấn tượng một mũi tên đang bay lên.

Tên của quy luật này là catacxít, và chính nó, chứ không phải bất kỳ một cái gì khác, đã bắt người nghệ nhân xưa kia phải đặt trên nhà thờ Đức Mẹ Pari những hình quái vật xấu xí và đáng sợ, những thứ mơ mộng hảo huyền, mà thiếu chúng thì ngôi đền không thể có được.

CHƯƠNG XI

NGHỆ THUẬT VÀ CUỘC SỐNG

Lý thuyết về sự lây lan. Ý nghĩa sống còn của nghệ thuật. Ý nghĩa xã hội của nghệ thuật. Phê bình nghệ thuật. Nghệ thuật và khoa sư phạm. Nghệ thuật của tương lai.

Giả thử rằng cách lý giải được trình bày ở trên về nghệ thuật là đúng, thì chúng ta còn phải xem xét vấn đề về cái ý nghĩa mà nghệ thuật có được. Phản ứng thẩm mỹ nằm trong một mối quan hệ như thế nào với mọi thứ phản ứng còn lại của con người, dưới ánh sáng của quan niệm này ta sẽ giải thích như thế nào vai trò và ý nghĩa của nghệ thuật trong cái hệ thống hành vi ứng xử nói chung của con người? Chúng ta biết rằng cho đến nay đối với câu hỏi này đã có những trả lời hoàn toàn khác nhau và vai trò của nghệ thuật cũng được đánh giá hoàn toàn khác nhau, nếu một số những tác giả này quy nó thành một giá trị hết sức to lớn, thì những tác giả khác lại đặt nó ngang bằng với những trò vui và giải trí thông thường.

Hoàn toàn dễ hiểu rằng việc đánh giá nghệ thuật luôn luôn trực tiếp phụ thuộc vào cái quan niệm tâm lý học mà với nó chúng ta đã đến với nghệ thuật. Và nếu chúng ta muốn giải quyết được vấn đề mối quan hệ giữa nghệ thuật với cuộc sống, nếu chúng ta muốn đặt vấn đề nghệ thuật trên bình diện của tâm lý học thực dụng, – thì chúng ta phải võ trang cho mình một quan điểm lý luận nào đó mà nó sẽ cho phép chúng ta có một cơ sở vững chắc để giải quyết nhiệm vụ này.

Ý kiến thứ nhất và phổ biến nhất mà ở đây nhà nghiên cứu phải bắt gặp, là ý kiến cho rằng nghệ thuật dường như làm lây lan sang chúng ta những cảm xúc nào đó và nghệ thuật được dựa trên cơ sở sự lây lan này, “Đấy, sự hoạt động của nghệ thuật chính là được dựa trên cái khả năng những người này bị lây các cảm xúc của những người khác, -Tônxtôi nói - ... Các cảm xúc, hết

sức muôn vẻ, rất mình mẽ và rất yếu ớt, rất to lớn và rất nhỏ nhất, rất xấu xa và rất tốt đẹp, chỉ cần chúng lây lan sang được độc giả, khán giả, thính giả, sẽ hợp thành đối tượng của nghệ thuật” (106, Trang 65).

Như vậy, quan điểm này đem quy nghệ thuật thành một cảm xúc thông thường và khẳng định rằng không có một sự khác nhau quan trọng nào giữa cảm xúc thông thường với cảm xúc do nghệ thuật đẩy lên, và do đó, nghệ thuật chẳng qua chỉ là một thứ máy phóng thanh, tăng âm, một thứ máy phát để làm lây lan các cảm xúc. Ở nghệ thuật không hề có một khác biệt đặc trưng nào, thế nên việc đánh giá nghệ thuật trong trường hợp cụ thể này phải xuất phát từ bản thân cái tiêu chuẩn mà chúng ta đã xuất phát từ đó khi đánh giá bất cứ một cảm xúc nào. Nghệ thuật có thể dở hay hay, nếu như nó làm lây được sang chúng ta một cảm xúc xấu hay tốt; còn bản thân nghệ thuật thì tự nó là không dở và cũng không hay, đấy chẳng qua chỉ là ngôn ngữ của tình cảm, thứ ngôn ngữ mà phải được đánh giá tùy thuộc vào việc cái gì được nói ra ở đấy. Thế nên đương nhiên Tônxtôi đã rút ra kết luận rằng nghệ thuật là thuộc sự đánh giá từ quan điểm đạo đức chung, và ông đánh giá là vĩ đại và tốt đẹp thứ nghệ thuật đã đẩy lên được sự hưởng ứng về mặt đạo đức, ông chống lại thứ nghệ thuật có chứa đựng trong mình những hành vi đáng phê phán, xét trên quan điểm của ông. Nhiều nhà phê bình đã dùng lí luận của ông, mà rút ra những kết luận tương tự như vậy và thường đánh giá tác phẩm nghệ thuật theo quan điểm của cái nội dung sáng rõ được chứa đựng ở nó, và nếu như nội dung này để đẩy lên được sự hưởng ứng của họ, thì họ có thái độ khen ngợi đối với nghệ sĩ, và ngược lại. Luân lý thế nào, thì mỹ học thế ấy - đấy là khẩu hiệu của thứ lí luận này.

Tính chất sai lầm ghê gớm của nó lại do chính Tônxtôi phát hiện ra, khi ông cố gắng tỏ ra nhất quán trong kết luận của chính mình. Để minh họa cho lí thuyết của mình, ông đã đem đối chiếu hai ấn tượng nghệ thuật: một ấn tượng ông có được do bài hát của một tốp đồng ca lớn gồm những người đàn

bà đang chào mừng con gái ông đi lấy chồng, và một ấn tượng khác đã đọng lại ở Ông sau khi nghe một nhạc công xuất sắc chơi bản xônát của Bittôven, tác phẩm số 101. Trong bài hát của những người đàn bà có thể hiện một cảm xúc nhất định, về niềm vui..., sự phấn chấn và năng lực nên nó bắt giắc lây lan sang bản thân Tônxtôi, và ông đã đi về nhà một cách phấn khởi, vui vẻ. Xét theo quan điểm này, bài hát của những người đàn bà ấy đối với ông là một thứ nghệ thuật chân chính đã thể hiện được một cảm xúc mạnh mẽ nhất định, và vì ấn tượng thứ hai hoàn toàn không chứa đựng một sự thể hiện rõ ràng như thế, nên ông sẵn sàng thừa nhận rằng bản xônát của Bittôven chẳng qua chỉ là một cố gắng không đạt của nghệ thuật, không chứa đựng một cảm xúc nhất định nào và vì thế chẳng có gì hay ho cả. Ngay chỉ qua một ví dụ này cũng đã hoàn toàn thấy rõ tác giả đã đi tới những kết luận mù quáng như thế nào khi ông lấy tiêu chuẩn tính lây lan làm nền tảng cho quan niệm về nghệ thuật. Xét theo quan điểm này, Bittôven ven chẳng có chứa đựng một cảm xúc nhất định nào, còn bài hát của những người đàn bà kia về căn bản là vui vẻ và có sức lây lan. Êvlakhốp... đã hoàn toàn có lí khi ông nói rằng nếu tình hình là như vậy, “thì nghệ thuật...” “thực sự” nhất, “chân chính” nhất phải kể là nhạc chiến đấu và nhạc nhảy, vì cả hai thứ nhạc đó còn lây lan mạnh hơn) (48, trang 439). Và Tônxtôi đã nhất quán: quả thật bên cạnh những bài hát dân gian, ông chỉ thừa nhận trong âm nhạc “các hành khúc và vũ khúc của các nhà soạn nhạc khác nhau” là những tác phẩm “đang tiến gần đến với những yêu cầu của nghệ thuật toàn thế giới”. Nếu như Tônxtôi nói rằng, tính chất vui vẻ của những người đàn bà đã làm cho ông trở nên có một khí sắc phấn khởi, thì chẳng thể có ý kiến nào chống lại câu nói đó được”, - V.G. Vanter, người phê bình bài của ông, đã nhận xét công bằng như vậy. “Điều đó có nghĩa là nhờ ngôn ngữ tình cảm thể hiện trong bài hát của những người đàn bà (nhẽ ra ông đã có thể nói một cách đơn giản hơn là trong sự gào thét, và chắc sự thật là như thế). Tônxtôi đã bị lấy cái vui của họ. Nhưng nếu thế thì liên quan gì đến nghệ thuật ở đây. Tônxtôi không nói,

những người đàn bà hát có hay không, nhưng cứ giả dụ họ không hát, mà chỉ vui vẻ hò la thôi, thì chẳng nhẽ sự vui vẻ của họ lại kém lây lan hơn sao, nhất là trong ngày cưới của con gái ông.

Thiết tưởng, nếu chúng ta so sánh về mức độ lây lan một tiếng hét thông thường vì sợ hãi với một cuốn tiểu thuyết hay một vở bi kịch hay nhất, thì tác phẩm nghệ thuật sẽ không chịu đựng nổi sự so sánh này, vì rõ ràng là còn cần phải đưa thêm vào sự lây lan đơn thuần ấy một cái gì khác nữa mới có thể hiểu được nghệ thuật là cái gì. Rõ ràng là nghệ thuật gây ra một ấn tượng khác nào đó, và xét trên ý nghĩ này thì Longgghin đã rất có lí, khi nói: “Bạn cần biết rằng sự miêu tả ở diễn giả và ở nhà thơ là hai chuyện khác nhau, cũng như mục đích của miêu tả trong thơ ca là sự xao động, còn trong văn xuôi lại là sức biểu hiện”. Đây cái sự xao động mà được xem là mục đích của thơ ca, khác với sức biểu hiện, cũng tương tự như sức lây lan; trong văn xuôi là điều mà công thức của Tõnxtõi hoàn toàn không trâu tóm được. Thế nhưng để triệt để tin rằng ông đã không đúng, thì chúng ta còn phải tính đến thứ nghệ thuật mà ông đã chỉ ra, phải tính đến nhạc chiến đấu và nhạc nhảy, và ta hãy xét xem, có đích thực rằng mục đích của thứ nghệ thuật này chỉ đơn thuần là sự lây lan hay không. Pêtragitxki cho rằng mĩ học đã sai lầm khi nghĩ rằng nghệ thuật chỉ có mục đích là kích thích thuần những cảm xúc thẩm mĩ.. Theo ý kiến ông, nghệ thuật đẩy lên hàng loạt những cảm xúc chung, còn các cảm xúc thẩm mĩ chỉ đóng vai trò trang trí thôi. Ví dụ, nghệ thuật thời chiến của nhân dân thường chủ yếu nhằm kích thích những rung cảm và khí sắc tình cảm anh dũng chiến đấu. Còn giờ đây, chẳng hạn, nhạc chiến đấu tồn tại tuyệt nhiên không phải là để đưa lại cho những người lính trong chiến tranh những thỏa mãn thẩm mĩ, mà là để kích thích và tăng cường các cảm xúc chiến đấu. Ý nghĩa của nghệ thuật Trung cổ (không loại trừ điêu khắc và kiến trúc) chủ yếu là để kích thích các cảm xúc tôn giáo cao cả. Thơ trữ tình nhằm vào mặt này, tranh châm biếm nhằm vào mặt khác,

chính kịch và bi kịch lại, nhằm vào những mặt khác nữa của tâm lí tình cảm chúng ta, v.v... và v.v... (85, trang 29).

Chưa nói tới việc là nhạc chiến đấu ngay trong chiến tranh vào giữa lúc, có trận đánh chẳng dấy lên một cảm xúc chiến đấu nào cả, vẫn có thể nghi ngờ về chuyện; nội dung vấn đề ở đây được đặt có đúng không. Ví dụ, Ôpxianicô–Culicôpxki đã có lí hơn nhiều khi ông cho rằng “thơ và nhạc chiến đấu “nâng cao tinh thần” quân đội, “cổ vũ” cho chiến công, thế nhưng những thứ đó không được giải quyết bởi cảm xúc chiến đấu hay xúc động chiến đấu. Có chăng là chúng làm điều hòa và kỉ luật hóa nhiệt tình chiến đấu, còn ngoài ra thì làm dịu hệ thần kinh quá căng thẳng và xua đuổi sự sợ hãi. Làm phấn khởi tâm thần, làm dịu tâm hồn náo động và xua đuổi sự sợ hãi đấy, có thể nói đó là một trong những tác dụng thực tiễn quan trọng nhất của “trữ tình”, những tác dụng bắt nguồn từ bản chất tâm lí của nó” (79, trang 193).

Như vậy, thật là sai lầm nếu nghĩ rằng âm nhạc trực tiếp dấy lên cảm xúc chiến đấu, nó có chăng là dứt khoát phải giải quyết được nỗi sợ hãi và sự xáo động thần kinh, nó dường như tạo điều kiện thuận lợi cho cảm xúc chiến đấu xuất hiện, nhưng bản thân âm nhạc không dấy lên nó một cách trực tiếp. Điều này đặc biệt dễ thấy qua thứ thơ ca ái tình mà ý nghĩa duy nhất của nó, theo Tônxtôi, là kích thích ở là sự ham muốn nhục dục, hơn nữa những ai thấy ra bản chất chân chính của cảm xúc trữ tình, luôn luôn hiểu rằng nó tác động hoàn toàn ngược lại. “Không thể nghi ngờ được rằng cảm xúc trữ tình có tác động làm dịu đi mọi cảm xúc (và xúc động) khác, thậm chí nhiều khi còn làm tê liệt chúng. Nó tác động như vậy trước hết đối với những cảm xúc và xúc động của giác quan nhục dục. Trong thơ ca ái tình, chỉ cần nó trên thực tế là trữ tình, thì sẽ bớt cảm dỗ hơn nhiều, so với ở những tác phẩm thuộc nghệ thuật hình tượng mà ở đây vấn đề ái ân và nhục dục được lí giải nhằm mục đích tác động đạo đức vào độc giả” (29, trang 192 - 193). Và nếu

Ôpxianicô–Culicôpxki cho rằng cảm xúc nhục dục, thứ cảm xúc rất dễ được kích thích bằng tình cảm, được đẩy lên mạnh hơn cả bởi các hình tượng và biểu tượng, và những hình tượng và biểu tượng này sẽ trở thành vô hại trong thơ trữ tình nhờ cảm xúc trữ tình,

và do việc làm giảm và tiết chế bản năng nhục dục nhân loại phải biết ơn thơ trữ tình không ít hơn, nếu không nhiều hơn, so với luân lí, thì ông chỉ mới đúng có một nửa thôi. Ở đây, ông đã đánh giá không đúng mức ý nghĩa... của các loại hình nghệ thuật khác mà ông gọi là nghệ thuật hình tượng, và ông không nhận thấy rằng cả ở đây các cảm xúc được đẩy lên bởi hình tượng, cũng bị tê liệt bởi cảm xúc nghệ thuật, mặc dù nó không phải là trữ tình. Như vậy, chúng ta thấy rằng lí thuyết của Tônxtôi không được minh chứng ngay ở những chỗ mà ở đây ông nhìn thấy lẽ phải cao nhất của nó, - tức trong nghệ thuật thực dụng. Còn về nghệ thuật vĩ đại – nghệ thuật của Bittôven và Sếchxpia, thì bản thân Tônxtôi đã chỉ ra rằng ở đó lí thuyết ấy không có tác dụng. Và trên thực tế, thật là chẳng lấy gì làm hoan hỉ cho lảng trước tình hình của nghệ thuật trong đời sống, nếu như nó chẳng có một nhiệm vụ nào khác, ngoài việc làm lây lan cảm xúc của một người sang nhiều người. Nếu chỉ có thế thì ý nghĩa và vai trò của nó thật là quá ư không đáng kể, bởi vì cuối cùng chúng ta sẽ không có trong nghệ thuật một lối thoát nào để vượt khỏi ranh giới của cảm xúc đơn nhất, ngoài việc mở rộng nó về số lượng. Thế thì sự diệu kì của nghệ thuật sẽ chẳng khác nào cái kì diệu chẳng lí thú gì trong kinh Phúc âm, khi bằng năm– sáu cái bánh mì và mười hai con cá mà nuôi sống được cả ngàn con người, mọi người đều ăn và đều thấy no, còn đóng xương bỏ lại nhất đây mười hai hộp. Ở đây kì diệu chỉ là ở số lượng – một ngàn người ăn và đều no, mà mọi người đều ăn chỉ độc có cá với bánh, bánh với cá. Và chẳng phải là vẫn những thứ như vậy mỗi người trong số họ vẫn thường ăn hàng ngày trong nhà mình mà chẳng cần phải có một sự kì diệu nào sao?

Nếu như một bài thơ tả nỗi buồn mà lại không còn có một nhiệm vụ nào khác, ngoài việc làm lây sang chúng ta nỗi buồn của tác giả, thì điều đó quả thật là rất đáng buồn cho nghệ thuật. Cái kì diệu của nghệ thuật có chăng, là giống với một thứ kì diệu khác của kinh Phúc âm: hóa nước thành rượu; nên bản chất thực sự của nghệ thuật luôn luôn có chứa đựng trong mình một cái gì đang biến hóa, khắc phục cảm xúc thông thường, nên cũng một nỗi hãi cùng một niềm đau xót ấy, cùng một niềm xao xuyến ấy, song nếu chúng do nghệ thuật đẩy lên, thì chúng còn chứa đựng trong mình một cái gì đó cao hơn những gì vốn có chứa đựng ở chúng. Và cái gì đó này khắc phục những cảm xúc ấy, rọi sáng chúng, biến nước của chúng thành rượu, và bằng cách đó, chức trách quan trọng nhất của nghệ thuật được thực hiện. Nghệ thuật đối với cuộc sống, cũng như rượu đối với nho, ... có nuốt nhà tư tưởng đã nói thế, và ông đã hoàn toàn có lí, khi với điều đó ông chỉ ra rằng nghệ thuật lấy chất liệu của mình từ cuộc sống, song lại đưa lại một cái gì cao hơn chất liệu ấy và hãy còn chưa có trong các thuộc tính của bản lẻ chất liệu ấy.

Như vậy, hóa ra nghệ thuật thoát đầu là mang tính chất cá nhân, song thông qua tác phẩm nghệ thuật nó *trở thành* mang tính chất xã hội hay được khái quát. Và ở đây tình hình diễn ra một cách dường như nghệ thuật chẳng bao giờ đưa thêm một cái gì vào cảm xúc ấy, và tôi với chúng ta sẽ có một sự việc khó hiểu nổi là tại sao nghệ thuật cần phải được nhìn nhận như một hành động sáng tạo và cái gì làm cho nó khác biệt với một tiếng kêu đơn giản hay bài nói của một diễn giả, và đâu là cái xao động mà Longghin đã nói tới, một khi nghệ thuật chỉ được xem là một sự lây lan mà thôi? Chúng ta phải thừa nhận rằng, số là khoa học làm lây lan các tư tưởng của một người ra toàn xã hội một cách không đơn giản, kĩ thuật nối dài cánh tay con người cũng không đơn giản, cũng đúng như nghệ thuật chẳng khác nào một cảm xúc xã hội “được nối dài hay một thứ *kĩ thuật của các cảm xúc*, điều mà dưới đây tất sẽ cố gắng chứng minh. Plêkhanốp đã hết sức có lí, khi ông

khẳng định rằng các mối quan hệ giữa nghệ thuật với cuộc sống là vô cùng phức tạp. Ông đã dẫn ví dụ lấy của Ten là người đã dừng lại ở một câu hỏi lí thú: tại sao tranh phong cảnh đã phát triển chỉ ở thành phố. Có cảm giác rằng nếu nghệ thuật chẳng qua chỉ làm lây lan sang chúng ta các cảm xúc được cuộc sống thông báo cho chúng ta, thì tranh phong cảnh đã phải chết trong thành phố, thế nhưng lịch sử lại chứng tỏ một điều ngược hẳn lại. Ten nói: “Chúng ta đúng, khi ta thích thú một phong cảnh hoang dã, cũng như họ đã đúng, khi một phong cảnh như vậy gây ra ở họ sự buồn chán. Đối với những con người của thế kỉ thứ 17 không có một cái gì xấu hơn một rừng núi, thật, họ đã quá mệt mỏi vì sự man rợ, cũng như chúng ta quá ư mệt mỏi vì văn minh. Những rừng núi ấy đưa lại cho chúng ta khả năng xả hơi, thoát khỏi những vỉa hè, bàn giấy và quầy hàng của chúng ta, phong cảnh hoang dã sở dĩ được chúng ta thích chỉ do cái nguyên nhân đó thôi” (xem tài liệu số 112).

Plêkhanốp còn chỉ ra rằng nghệ thuật đôi khi không phải là sự biểu hiện trực tiếp cuộc sống, mà là một phản đề đối với cuộc sống: vấn đề tất nhiên không đơn thuần chỉ là ở sự xả hơi mà Ten đã nói, mà còn ở một phản đề nào đó, ở chỗ là: trong nghệ thuật một mặt nào đó của tâm thần chúng ta được trút bỏ, mặt này không tìm được lối thoát trong đời sống hàng ngày của chúng ta, và chính ở đây, chí ít là chẳng thể nào nói tới một sự lây lan đơn thuần. Rõ ràng rằng tác động của nghệ thuật phức tạp và nhiều vẻ hơn rất nhiều, và dù cho chúng ta có hiểu nghệ thuật như một định nghĩa như thế nào đi nữa, chúng ta vẫn luôn luôn thấy rằng nghệ thuật có chứa đựng trong mình một cái gì khác với việc truyền đạt đơn thuần cảm xúc. Dù có hay không đồng ý với Lunatsarxki rằng nghệ thuật là một sự tích tụ của cuộc sống (69, trang 20), thì dầu sao chúng ta vẫn phải thấy rằng nghệ thuật xuất phát từ những cảm xúc nhất định của đời sống, nhưng nó tiến hành một sự cải biên nào đó các cảm xúc ấy, chính sự cải biên này đã không được lí thuyết của Tônxtôi tính đến. Chúng ta đã thấy rằng sự cải biên này nằm ở

trong cataxít, trong việc biến các cảm xúc ấy thành các cảm xúc đối lập trong việc giải quyết chúng, và chúng ta đã chẳng thể đồng ý được nữa với các nguyên tắc phản đề trong nghệ thuật mà Plêkhanốp đã nói tới, và đến đây chúng ta dễ dàng quả quyết như vậy, nếu chúng ta chỉ dừng lại ở câu hỏi về ý nghĩa sinh vật học của nghệ thuật, nếu chúng ta hiểu được rằng nghệ thuật không đơn giản là phương tiện lây lan, mà còn là một phương tiện nào đó quan trọng hơn rất nhiều đối với con người. Trong “Ba chương rút từ lịch sử lí luận thơ ca”, Vêxelôpxki đã chỉ thẳng ra rằng những bài hát và trò chơi cổ xưa nhất nảy sinh từ một nhu cầu phức tạp nào đó về cataxít; sau một công việc mệt nhọc bài hát đồng ca sẽ bằng nhịp điệu của mình điều hòa lại sự căng thẳng hỗn hợp của các bắp thịt; trò chơi, mới nhìn tưởng vì mục đích, là để đáp ứng sự ngứa ngáy vô thức muốn được luyện tập và chấn chỉnh sức mạnh bắp thịt hay trí óc. Đây là nhu cầu của chính cái cataxít *tâm – vật lí* mà Arixtôt đã đề ra cho kịch, nhu cầu này được thể hiện cả trong các tài khúc rất điều luyện ở những người đàn bà thuộc bộ lạc Maori và trong thói khúc tràn lan hồi thế kỉ thứ 18; hiện tượng thì cũng thế, – chỉ khác nhau ở cách biểu hiện và cách hiểu. Và cả trong thơ ca nguyên tắc nhịp điệu cũng được ta cảm thấy như một nguyên tắc nghệ thuật, và chúng ta quên mất cái nguyên tố tâm – vật lí đơn giản nhất của nó (xem tài liệu số 26) và bác bỏ tốt nhất cái lí thuyết về sự lây lan là việc phát hiện ra những nguyên tố tâm - vật lí ấy trong cơ sở của nghệ thuật, và là việc chỉ ra ý nghĩa sinh vật học của nó. Nghệ thuật, chắc hẳn, giải quyết và cải biến ở một mức độ rất cao những xu hướng phức tạp nào đó của cơ thể, điều xác nhận tốt nhất đối với quan điểm này của chúng tôi là: quan điểm này hoàn toàn khớp với các công trình nghiên cứu của Biukher về ngọn nguồn của nghệ thuật và đã tạo điều kiện rất thuận lợi để hiểu rõ vai trò chân chính và chức trách của nghệ thuật. Như mọi người đều biết, Biukher đã xác lập được rằng âm nhạc và thơ ca nảy sinh từ một nguyên tố chung, từ công việc tay chân nặng nề và chúng có

nhiệm vụ giải quyết bằng cataxit sự căng thẳng nặng nề của lao động. Đây ông đã trình bày nội dung phổ biến của các bài hát lao động như sau:

“1, đi theo tiến trình công việc, chúng đề ra dấu hiệu cho sự căng thẳng cùng một lúc của mọi sức mạnh;

2, chúng cố gắng kích thích những người đồng chí lao vào công việc bằng những câu pha trò, chửi tục hay dựa vào ý kiến của người xem;

3. chúng đưa lại sự thể hiện cho các suy nghĩ của những người đang làm việc, và tiến trình công việc về các dụng cụ làm việc - đưa lại sự tháo thoát cho niềm vui hay nỗi bất bình của họ, cho những sự phàn nàn về công việc nặng nhọc hay về thù lao ít ỏi;

4. chúng hướng các yêu cầu với bản thân người cha trì công việc, tới người giám sát huy lợi người xem đơn thuần” (24, Trang 173).

Ngay ở đây, hai yếu tố của nghệ thuật và sự giải quyết chúng đã tìm ra được vị trí của mình; đặc điểm duy nhất của những bài hát này là ở chỗ cái nặng nhọc và khó khăn và nghệ thuật phải giải quyết nằm ngay trong bản thân lao động. Về sau, khi nghệ thuật đã được tách ra khỏi công việc và bắt đầu tồn tại như một hoạt động độc lập, nó đưa vào bản thân tác phẩm nghệ thuật cái yếu tố mà trước kia vốn là lao động; cái cảm xúc nặng nề cần được giải quyết, giờ đây bắt đầu được kích thích bởi bản thân nghệ thuật, nhưng bản chất của nó vẫn là như vậy. Thế nên rất thú vị cái lời khẳng định chung sau đây của Biukher: “Số là các dân tộc thời cổ đại vốn xem các bài hát là một cái đi kèm bắt buộc phải có trong bất kì một công việc nặng nhọc nào” (24. trang 229). Từ điều đó chúng ta thấy ra rằng những bài hát, thứ nhất, đã tổ chức lao động tập thể, thứ nhì, đưa lại cách tháo thoát cho sự căng thẳng nặng nhọc. Chúng ta thấy rằng ngay cả ở những cấp bậc cao nhất của mình, nghệ thuật, sau khi dường như đã tách ra khỏi lao động, đã mất đi sự gò bó

trực tiếp với lao động, vẫn giữ lại những chức năng ấy, bởi lẽ nó còn phải hệ thống hóa hay tổ chức cảm xúc xã hội và đưa lại sự giải quyết và cách tháo thoát cho sự căng thẳng nặng nhọc. Cũng ý này Kvintilian đã nói như sau: “Có cảm giác rằng dường như chính tự nhiên đã đưa nó (âm nhạc) đến với chúng ta để ta gánh vác lao động được nhẹ nhàng hơn. Ví dụ, bài hát kích thích cả người chèo thuyền, nó có ích không chỉ trong những công việc khi sự cố gắng của nhiều người phải khớp với nhau, mà còn vì sự mệt nhọc của mỗi người sẽ được giảm bớt nhờ bài hát thô sơ”.

Như vậy, nghệ thuật thoát đầu nảy sinh như một công cụ hùng mạnh trong cuộc đấu tranh để sinh tồn, và tất nhiên, không thể nghĩ rằng vai trò của nó chẳng qua chỉ là thông báo cảm xúc và nó không có chứa đựng trong mình một quyền lực nào đối với cảm xúc ấy. Nếu nghệ thuật, giống như những người đàn bà của Tônxtôi, chỉ biết dấy lên ở ta niềm vui hay nỗi buồn, thì nó chẳng thể giữ nổi và chẳng thể có nổi cái ý nghĩa mà bắt buộc phải thừa nhận ở nó. Trong “Khoa học vui vẻ” Nitxe đã nói tới điều này rất hay, khi ông chỉ ra rằng trong nhịp điệu có chứa đựng sự kích thích: “Nó (nhịp điệu) làm nảy sinh một sự ham thích ghê gớm muốn bắt chước, hòa nhịp với nó không chỉ bằng bước chân, mà cả tâm hồn cũng đi theo nhịp... Đúng thế, nên đối với những bộ lạc người mê tín cổ xưa thì còn cái gì ích lợi hơn là nhịp điệu? Nhờ có nó mà mọi chuyện đều có thể làm được, nó giúp cho công việc một cách thần tình, buộc thần linh phải xuất hiện, phải đến gần và lắng nghe, có thể uốn nắn được tương lai theo ý muốn của mình, giải thoát được tâm hồn khỏi những điều tai ác và không chỉ một tâm hồn mình, mà cả tâm hồn của những con quỷ độc ác nhất. Không có thơ, con người chẳng là gì cả, còn với thơ thì nó trở thành gần như là thần thánh”. Và quá là hết sức thú vị, khi tiếp đó Nitxe đã giảng giải bằng con đường nào nghệ thuật lại đã có thể có nổi một quyền lực như thế đối với con người. “Khi bị mất đi cái khí sắc bình thường và sự hài hòa của tâm hồn, thì cần phải nhảy múa theo nhịp của

người hát, - đơn thuốc để chữa bệnh đó là như vậy... Và trước hết bằng cách dẫn dắt tới giới hạn cao nhất sự say đắm và sự buông thả của các xúc động, do đó làm cho người đang giận dữ trở nên điên dại và kẻ có ý định trả thù lúc nào cũng sôi máu trả thù”. Đây, chính cái khả năng trút bỏ trong nghệ thuật những say mê cực lớn mà đã không tìm được cách tháo thoát trong cuộc sống bình thường, chắc hẳn, hợp thành nền tảng cho lĩnh vực sinh vật học của nghệ thuật. Toàn bộ hành vi ứng xử của chúng ta không phải gì khác hơn là quá trình làm cân bằng cơ thể với môi trường. Cái mối quan hệ của chúng ta với môi trường càng đơn giản và sơ đẳng bao nhiêu, thì hành vi ứng xử của chúng ta càng sơ đẳng bấy nhiêu. Sự tác động lẫn nhau của cơ thể và môi trường càng trở nên phức tạp và tinh tế bao nhiêu, thì các quá trình cân bằng càng trở nên dích dắc và rối rắm bấy nhiêu. Không bao giờ lại có thể nghĩ rằng sự cân bằng này được diễn ra tới cùng một cách hài hòa và phẳng lặng, bao giờ cũng có những chao đảo nhất định của cán cân chúng ta, bao giờ cũng có những nghiêng ngả nặng về phía môi trường hay về phía cơ thể. Không một bộ máy nào, ngay cả bộ máy cơ khí, lại có thể làm việc đến cùng mà lại sử dụng nội toàn bộ năng lượng hoàn toàn chỉ có những hành động có ích. Luôn luôn có những kích thích năng lượng mà chẳng thể tìm ra lối thoát trong công việc có ích. Thế nên lúc này nảy sinh sự nhất thiết phải làm sao để thỉnh thoảng tháo thoát được cái năng lượng không được trút vào công việc, tạo ra cho nó một lối thoát thoải mái để làm cân bằng cán cân của chúng ta với thế giới. Giáo sư Orsenxki đã nói rất đúng rằng bản thân các cảm xúc “chính là những dấu dương và dấu âm của cán cân chúng ta” (83, trang 102). Chính những dấu dương và dấu âm ấy của cán cân chúng ta, những sự tháo vát và tiêu hao cái năng lượng không được trút cho công việc như vậy là thuộc chức năng sinh vật học của nghệ thuật.

Chỉ cần nhìn vào một đứa trẻ cũng đủ để thấy rằng ở nó có chứa đựng các khả năng sống nhiều hơn nhiều so với những khả năng đã tìm ra sự thực

hiện. Frăngơ nói rằng nếu đưa trẻ chơi trò người lính, kẻ cướp và con ngựa, thì như vậy là do ở nó thực tế có chứa đựng cả người lính, cả tên cướp lẫn con ngựa. Nguyên tắc do Serinh-ton đề ra, nguyên tắc đấu tranh vì trường động lực chung, chỉ rõ rằng cơ thể của chúng ta được kết cấu theo kiểu là: các trường thần kinh tiếp nhận vượt nhiều lần hơn các nơ-ron chấp hành xúc động của nó, nên kết quả là cơ thể của chúng ta cảm nhận được các say mê và kích thích nhiều hơn nhiều so với mức mà nó có thể thực hiện được. Hệ thống thần kinh của chúng ta giống như một ga xe lửa mà có tới năm đường dẫn đến và chỉ có một đường từ đó dẫn đi, trong số năm đoàn tàu đi tới ga này chỉ có một đoàn tàu là có thể vượt ra khỏi đó và chỉ vượt ra được như vậy sau một trận đấu tranh khốc liệt - còn bốn đoàn tàu kia vẫn nằm lại ở ga. Như vậy hệ thống thần kinh chẳng khác nào một trường đấu tranh thường xuyên không một phút nào ngừng, còn những hành vi đã được tiến hành của chúng ta chẳng qua chỉ là một bộ phận nhỏ nhoi của những gì thực tế có chứa đựng ở dạng khả năng trong hệ thống thần kinh của chúng ta và thậm chí đã được sống dậy song hãy còn chưa tìm ra được lối thoát. Cũng tương tự như trong toàn bộ tự nhiên cái bộ phận sống đã được thực hiện chẳng qua chỉ là một phần thảm hại của toàn bộ cuộc sống mà nhẽ ra đã có thể được nảy sinh, cũng tương tự như mỗi sự sống đã được sinh ra phải trả bằng hàng triệu những sự sống không được sinh ra; tình hình cũng đúng như vậy trong hệ thống thần kinh, bộ phận sống đã được thực hiện chỉ là phần nhỏ hơn so với phần thực tế được chứa đựng trong chúng ta. Serinh-ton đã ví hệ thần kinh của chúng ta như một cái phễu, miệng rộng được hướng vào thế giới, còn miệng bé hướng vào hành động. Thế giới tác động vào con người thông qua cái miệng lớn của phễu với hàng ngàn sự kêu gọi, say mê, kích thích, song chỉ một phần rất nhỏ của chúng là được thực hiện và chẳng khác nào được chảy ra qua cái miệng bé của phễu. Hoàn toàn dễ hiểu rằng cái bộ phận sống không được thực hiện này, cái bộ phận không đi qua được cái miệng bé ấy của hành vi chúng ta cũng phải được trút bỏ bằng cách này hay cách

khác. Cơ thể phải được cân bằng như thế nào đó với môi trường, cân cân nhất thiết phải được thăng bằng, cũng như bắt buộc phải mở van cho nồi súp-de khi ở đây áp lực khí đã vượt quá sức chống đỡ của thành nồi. Thế nên nghệ thuật chắc hẳn phải là phương tiện để cân bằng với môi trường ở những điểm nguy cấp của hành vi chúng ta. Đã từ lâu người ta biết rằng nghệ thuật dường như bổ sung cuộc sống và mở rộng các khả năng của nó. Ví dụ, Langhe đã nói: Con người văn hóa hiện nay thật giống một cách thảm hại với một con vật nuôi trong nhà; sự hạn chế và tính đơn điệu - do lối sống tư sản đều đặn đã được đúc thành những khuôn thước xã hội nhất định - trong cuộc sống của một con người riêng lẻ, đang dẫn tới chỗ là mọi con người, dù nghèo hay giàu, dù mạnh hay yếu, dù may mắn hay bất hạnh, đều phải sống một cuộc sống không đầy đủ và không hoàn chỉnh. Có thể thực sự ngạc nhiên rằng thật là hạn chế biết chừng nào cái số lượng những biểu tượng, những cảm xúc và hành vi mà con người hiện nay có thể trải qua và thực hiện” (149, trang 53).

Lazurxki cũng có nhận xét như vậy khi ông giảng giải về lí thuyết nhập cảm dựa vào cuốn tiểu thuyết của Tônxtôi. Ở Tônxtôi trong “Anna Karênhina” có một đoạn kể rằng Anna đọc cuốn tiểu thuyết nào đấy và bà ta muốn làm những điều mà các nhân vật của cuốn tiểu thuyết này đang làm; đấu tranh, cùng họ chiến thắng, cùng với nhân vật chính của tiểu thuyết đi tới trang trại của ông ta, v.v... (67, trang 240).

Cả Frót, nhìn chung, cũng có một ý kiến như vậy, khi ông nhìn nhận nghệ thuật như một phương tiện hòa giải hai nguyên tắc thù nghịch: nguyên tắc thỏa mãn và nguyên tắc hiện thực (119, trang 87-88).

Chẳng nghi ngờ gì nữa, do chỗ ở đây ta đang nói tới ý nghĩa sống, còn nên tất cả các tác giả này đều có lí hơn nhiều, so với những tác giả, tí như Grenlơ-Alen, cho rằng “những cảm xúc thẩm mĩ là những cảm giác nào

thoát ra khỏi sự gấn bó với những lợi ích thực tiễn”. Điều này gợi ta nhớ lại công thức của Xpenxe là người đã cho rằng cái đẹp là cái mà trước kia đã từng là có ích song giờ đây đã không còn là như thế nữa. Quan điểm này, khi đã được phát triển tới những ranh giới cuối cùng, dẫn tới cái lý thuyết về trò chơi, mà đã được nhiều nhà triết học ủng hộ và được Sile trình bày ở mức tốt nhất. Thứ lý thuyết xem nghệ thuật như trò chơi này có chứa đựng một điều quan trọng chống lại chính nó, nên nó chẳng thể nào cho phép chúng ta hiểu nổi nghệ thuật như một hành vi sáng tạo và nó đem qui nghệ thuật vào chức năng sinh vật học của sự luyện tập cơ thể tức là, xét đến cùng, qui vào một sự việc hết sức không đáng kể ở người lớn. Sâu sắc hơn nhiều chính là những lý thuyết xem nghệ thuật là một sự tháo thoát bắt buộc cho năng lượng thần kinh và một thủ pháp phức tạp để cân bằng cơ thể với môi trường ở những giây phút nguy cấp của hành vi chúng ta. Chỉ ở những điểm nguy cấp trên đường đi của chúng ta, chúng ta mới hướng vào nghệ thuật, và điều này cho phép chúng ta hiểu được vì sao công thức do chúng ta nêu ra lại nhìn nhận nghệ thuật như một hành vi sáng tạo. Đối với chúng ta thật là dễ hiểu, nếu chúng ta nhìn vào nghệ thuật như vào catacxit, thì nghệ thuật chẳng thể xuất hiện ở những nơi nào chỉ có một cảm xúc sống và mạnh một cách đơn thuần. Ngay một cảm xúc hết sức thành thật tự nó cũng không đủ khả năng tạo nên nghệ thuật. Để làm được điều này nó còn chưa có đủ kỹ thuật và kỹ xảo, vì rằng ngay một cảm xúc được biểu hiện bằng kỹ thuật cũng không bao giờ xây dựng nổi một bài thơ trữ tình hay một bản nhạc giao hưởng; để làm được điều này còn nhất thiết phải có một hành vi sáng tạo để khuất phục cảm xúc này, để giải quyết nó, để chiến thắng nó và chỉ khi đó hành vi này mới có được, chỉ khi đó nghệ thuật mới được tiến hành. Đây, vì sao mà ngay cảm thụ nghệ thuật cũng đòi hỏi sự sáng tạo, bởi vì ngay để cảm thụ nghệ thuật thì nguyên một việc thành thật sống qua cái cảm xúc đang xâm chiếm tác giả vẫn còn là chưa đủ, cả việc thấu hiểu cấu trúc bản thân tác phẩm cũng vẫn là chưa đủ, - còn nhất thiết phải khắc phục một cách

sáng tạo cảm xúc của bản thân mình, tìm ra catacxit của nó, và chỉ khi đó tác động của nghệ thuật mới được bộc lộ đầy đủ. Đây, vì sao đối với chúng ta thật là hoàn toàn dễ hiểu cái quan điểm hết sức đúng đắn của Ôpxianicô-Culicôpxki cho rằng vai trò của nhạc chiến đấu tuyệt nhiên không thể qui vào việc đẩy lên những cảm xúc chiến đấu, mà có chăng là nó làm cân bằng nói chung cơ thể với môi trường trong khoảnh khắc nguy cấp ấy đối với cơ thể, nó điều chỉnh công việc của cơ thể, đưa lại sự tháo vát cần thiết cho cảm xúc, xua đuổi nỗi sợ hãi và dường như mở ra một con đường tự do cho lòng can đảm. Như vậy, nghệ thuật không bao giờ trực tiếp tự mình sản sinh ra một hành động thực tiễn nào đó, mà nó chỉ chuẩn bị cho cơ thể tiến tới hành động đó. Frót có nhận xét rất dí dỏm rằng một người hốt hoảng khi trông thấy mối đe dọa nguy hiểm, liền sợ hãi và bỏ chạy, nhưng điều có ích là việc anh ta bỏ chạy, chứ không phải việc anh ta sợ. Trong nghệ thuật thì lại ngược lại: điều có ích là bản thân sự sợ hãi, bản thân sự tháo thoát của con người, sự tháo thoát đang tạo ra khả năng thuận lợi để hoặc bỏ chạy, hoặc tấn công cho đúng. Tất nhiên, chính đây là sự tiết kiệm các cảm xúc của chúng ta mà Ôpxianicô-Culicôpxki là nói tới: “Nhịp điệu hài hòa của thơ trữ tình tạo nên các cảm xúc khác biệt với đa số các cảm xúc khác ở chỗ chúng, “những cảm xúc trữ tình” này tiết kiệm được năng lực tâm thần, đưa được một trật tự nhất quán vào “cơ nghiệp tinh thần” (79, trang 194).

Đây không phải thứ tiết kiệm mà chúng ta đã nói tới ở hồi đầu, đây không đơn thuần là cái xu hướng muốn tránh khỏi bất kì một sự tiêu hao tâm thần nào - ở cái ý nghĩa này nghệ thuật không phục tùng nguyên tắc tiết kiệm năng lực, ngược lại, nó nằm trong sự tiêu phí mang tính chất bùng nổ ghê gớm các sức mạnh, trong sự chi phí tâm hồn, trong sự tháo thoát năng lượng. Cũng giống như một tác phẩm nghệ thuật được cảm thụ một cách lạnh lùng, thường tình, hay được cải biến đối với một cách hiểu như vậy, sẽ tiết kiệm năng lực được nhiều hơn rất nhiều so với khi nó được kết hợp với các tác

động của hình thức nghệ thuật. Tự mình vốn là một sự bùng nổ và một sự tháo thoát, nghệ thuật đầu sao vẫn quả có đưa lại trật tự cho những tiêu phí tâm thần của chúng ta, cho những cảm xúc của chúng ta. Và tất nhiên, sự chi phí năng lượng mà Anna Karênhina đã tiến hành khi cùng với các nhân vật tiểu thuyết rung động những cảm xúc của chúng, là một sự tiết kiệm các sức mạnh tinh thần so với việc rung động thực tế có thật của cảm xúc.

Xét trên một ý nghĩa phức tạp và sâu sắc hơn so với cái ý nghĩa mà Xpenxe đã đưa lại cho nghệ thuật, nguyên tắc tiết kiệm các cảm xúc này sẽ còn trở nên rõ ràng hơn, nếu chúng ta cố gắng làm sáng tỏ được ý nghĩa xã hội của nghệ thuật. Nghệ thuật là cái xã hội⁷ trong chúng ta, và nếu tác động của nó được diễn ra trong mọi cá nhân riêng lẻ, thì điều đó tuyệt nhiên không có nghĩa rằng cội rễ và thực chất của nó là mang tính chất cá nhân. Điều rất quan trọng là, phải hiểu cái xã hội chỉ như cái tập thể⁸, như sự có mặt của số đông con người. Cái xã hội có cả ở những nơi mà ở đây chỉ có một người và những rung động cá nhân của anh ta. Vì thế nên khi nghệ thuật thực hiện catacxit và cuốn hút vào ngọn lửa thanh lọc này những lao động thâm kín nhất sống còn nhất của tâm hồn cá nhân, thì tác động của nghệ thuật lúc này là một tác động xã hội. Sự việc diễn ra không phải như kiểu lí thuyết về sự lây lan thường mô tả, tức là cảm xúc được nảy sinh ở một người, làm lây lan sang mọi người, và thế là nó trở nên mang tính chất xã hội; sự việc chính là ngược lại. Sự tôi luyện các cảm xúc ở ngoài ta được tiến hành bởi sức mạnh của cảm xúc xã hội là cái cảm xúc được khách thể hóa, được vật chất hóa và củng cố trong nhiều đối tượng bên ngoài của nghệ thuật, những đối tượng được biến thành các công cụ của xã hội. Đặc điểm bản chất nhất của con người, khác với con vật, là ở chỗ nó đưa vào và tách ra khỏi thể xác mình cả bộ máy kĩ thuật và bộ máy nhận thức khoa học mà dường như đang trở thành các công cụ của xã hội. Cũng đúng như vậy, nghệ thuật là kĩ thuật xã hội của cảm xúc là công cụ của xã hội, bằng phương tiện

này nó lôi cuốn vào phạm vi đời sống xã hội những mặt thâm kín nhất và riêng tư nhất của thực thể chúng ta. Có thể nói một cách đúng hơn là, cảm xúc không trở thành mang tính chất xã hội, mà ngược lại, nó trở thành mang tính chất cá nhân, khi mỗi người trong chúng ta rung động một tác phẩm nghệ thuật, nó trở thành cái cá nhân song đồng thời vẫn cứ là cái xã hội. “... Nghệ thuật – Guyô nói – là sự tự động của hiện thực, nó chỉ ra trước chúng ta bộ máy con người dưới một áp lực mạnh hơn. Nó cố gắng giới thiệu trước chúng ta những hiện trạng sống động hơn so với những hiện tượng đã có trong cuộc sống được ta sống qua”. Và cuộc sống cô đọng này trong nghệ thuật, tất nhiên không những tác động tới các cảm xúc của chúng ta, mà còn tác động vào cả ý chí chúng ta, “bởi vì trong cảm xúc có mầm mống của ý chí (43, trang 56 - 57). Và Guyô đã hoàn toàn đúng, khi ông nêu lên ý nghĩa hết sức to lớn của cái vai trò mà nghệ thuật đóng trong xã hội. Nó đưa ngày càng nhiều hơn say mê vào hành động, nó tạo ra sự phá hủy tính chất cân bằng bên trong, sự đổi thay ý chí theo một ý nghĩa mới, nó gây dựng cho trí tuệ và làm sống dậy cho tình cảm những cảm xúc, say mê và thói tật mà nếu thiếu nó thì vẫn sẽ cứ nằm trong trạng thái thiếu ổn định và bất động. Nó “nói lên cái tiếng nói mà chúng ta tìm kiếm, nó bắt phải vang lên cái dây đàn nhà mới chỉ được kéo căng song vẫn còn câm lặng. Tác phẩm nghệ thuật là một trung tâm cuốn hút, giống hệt như ý chí hoạt động của một thiên tài cao nhất, nếu Napôlêông có lôi kéo được ý chí, thì Côenây và Vichto Huygô cũng lôi kéo được nó không kém hơn, có điều là ở một cung bậc khác... Ai là người biết được cái số lượng các tội phạm mà những kẻ khêu gợi ra chúng lâu nay lại chính là những tiểu thuyết nói về các vụ giết người? Ai biết được số lượng những trò dâm đẳng thực sự do việc miêu tả dâm đẳng dấy lên?” (43, trang 341). Ở đây Guyô đặt vấn đề một cách quá ư ngây ngô và đơn giản, khi ông hình dung rằng nghệ thuật trực tiếp dấy lên những cảm xúc này khác. Trên thực tế điều đó không bao giờ xảy ra như vậy cả. Việc miêu tả cảnh giết người tuyệt nhiên không dấy lên vụ giết người. Một cảnh ái ân

quá đáng tuyệt nhiên không đẩy người ta tới sự dâm dăng; các mối quan hệ giữa nghệ thuật và cuộc sống là rất phức tạp, và về đại thể ta có thể trình bày về chúng như sau:

Geneken nhìn nhận sự khác biệt giữa cảm xúc thẩm mỹ với cảm xúc thực tế là ở chỗ cảm xúc thẩm mỹ không được biểu thị ngay tức khắc bằng bất kì một hành động nào. Song ông lại nói rằng khi được lặp đi lặp lại nhiều lần các cảm xúc này sẽ trở thành nền tảng cho hành vi ứng xử của con người và một loại đạo đức như thế nào đó có thể ảnh hưởng tới thuộc tính của nhân cách. “Các cảm xúc được thông báo bởi tác phẩm nghệ thuật, không có khả năng được biểu hiện trong các hành động một cách trực tiếp tức thì - và chính điều này làm cho các cảm xúc thẩm mỹ khác hẳn với các cảm xúc thực tế. Thế nhưng do chỗ tự mình là mục đích của mình, tự mình tìm thấy trong chính mình sự minh chứng và không được thể hiện ngay tức khắc bằng những hành động thực tế, các cảm xúc thẩm mỹ nhờ được tích lũy và lặp đi lặp lại có thể dẫn tới những kết quả thực tế quan trọng. Những kết quả này được qui định bởi thuộc tính chung của cảm xúc thẩm mỹ và bởi các thuộc tính bộ phận của từng cảm xúc thẩm mỹ. Sự rèn tập nhiều lần một nhóm nhất định các cảm xúc nào đó dưới sự chi phối của hư cấu, của những tâm trạng không thực tế và nói chung của những nguyên nhân mà chẳng thể gây ra nổi các hành động, làm cho con người mất thói quen có những biểu hiện tích cực, rõ ràng là làm giảm yếu cái thuộc tính chung của các cảm xúc thực tế, làm giảm yếu cái xu hướng tự biểu thị ra bằng hành động của chúng...” (33, trang 110–111). Geneken có đưa vào hai điều sửa chữa quan trọng, song dẫu sao ông vẫn giải quyết vấn đề một cách quá đổi ngây ngô. Ông có lí khi chỉ ra rằng cảm xúc thẩm mỹ không dấy lên hành động ngay tức khắc, rằng nó được thể hiện trong việc làm biến đổi xu hướng, ông cũng còn có lí ở chỗ các cảm xúc thẩm mỹ không những không dấy lên những hành động đã được nói tới, mà ngược lại, còn làm cho người ta mất thói quen hành động

như vậy. Sử dụng cái ví dụ của Guyô, ta sẽ có thể nói được rằng việc đọc các cuốn tiểu thuyết miêu tả những chuyện giết người, không những không dẫn tới việc giết người mà ngược lại, còn làm cho người ta bỏ cái thói giết người, thế nhưng quan điểm này của Geneken tuy có đúng hơn quan điểm trên, song dấu sao vẫn cứ là quá đổi ngây ngô và thô thiển so với cái chức năng tinh vi đã được đặt lên sứ mệnh của nghệ thuật. Tư tưởng của các nhà lí luận ở đây được giải quyết trên một lưỡng đề quá ư đơn giản: hoặc gây ra hành động hoặc làm mất thói quen hành động. Trên thực tế, nghệ thuật có một sự tác động phức tạp hơn rất nhiều đối với các niềm say mê của chúng ta vượt xa khỏi ranh giới của hai khả năng quá ư đơn giản ấy. André Beluri có nói ở đâu đó rằng khi nghe âm nhạc, chúng ta rung động những gì mà những người không lồ phải cảm thấy. Sự căng thẳng cao độ này của nghệ thuật được thể hiện tuyệt diệu trong “Xônát Krode” của Tônxtôi. Về bản nhạc này, người kể có nói như sau: “Bạn có biết prextô thứ nhất không? Biết à?! - anh ta thốt lên - Chà!... Bản xônát này thực là một tác phẩm đáng sợ. Chính cái đoạn ấy đấy. Và nói chung âm nhạc thật là đáng sợ. Nó là cái gì vậy? Tôi không hiểu. Âm nhạc là cái gì thế? Nó làm cái gì vậy? Và nó làm cái điều mà nó là mấy là để làm gì thế? Người ta bảo rằng âm nhạc tác động nâng cao tâm hồn – láo toét, không đúng! Nó tác động, tác động một cách đáng sợ, tôi tự nhủ như vậy, chứ tuyệt nhiên không nâng cao tâm hồn. Nó tác động không nâng cao và cũng chẳng hạ thấp tâm hồn. Biết nói với bạn thế nào? Âm nhạc bắt tôi phải quên mình đi, quên cái tình huống thực có của tôi, nó đưa tôi vào một tình huống khác nào đó không phải của tôi: dưới sự tác dụng của âm nhạc, tôi có cảm giác rằng tôi đang cảm thấy cái điều mà tự bản thân tôi không cảm thấy, rằng tôi đang hiểu ra cái điều mà tôi không hiểu, rằng tôi có thể làm cái điều mà tôi không thể làm được...

Nó, âm nhạc, ngay tức khắc, trực tiếp đưa tôi vào cái trạng thái tâm hồn của người viết nhạc. Tôi hòa nhập với anh ta về tâm hồn và cùng với anh ta,

tôi được chuyển dịch từ trạng thái này sang trạng thái khác, nhưng làm điều đó là để làm gì thì tôi không biết. Số là cái người đã viết ra dù chỉ một xônát Krode, – Bittôven, số là ông ta biết tại sao ông ta lại nằm trong một trạng thái như vậy, - trạng thái này dẫn ông là tới những hành vi nhất định, thế nên đối với ông ta trạng thái ấy là có ý nghĩa, còn đối với tôi thì không một ý nghĩa nào. Vì thế nên âm nhạc chỉ kích động không kết thúc. Chà, khi người ta chơi khúc quân hành, những người lính bước theo nhịp hành khúc, và âm nhạc đã đến, khi người ta chơi một bản nhạc nhảy, tôi nhảy, âm nhạc đã đến, và khi người ta đồng ca bản nhạc lễ, tôi nhận sự ban lễ, âm nhạc cũng đã đến, thế nên độc một sự kích động, còn phải làm gì trong sự hành động này - không. Chính vì thế âm nhạc nhiều khi tác động thật là đáng sợ, thật là kinh khủng. Ở Trung Quốc, âm nhạc là công việc quốc gia. Nên thế và phải như thế...

Thế cái phương tiện đáng sợ ấy rơi vào tay ai. Ví dụ, cái bản xônát Krode ấy, cái đoạn presto thứ nhất của nó chẳng hạn. Chẳng nhẽ lại có thể trình diễn đoạn presto ấy ở khách sạn giữa những “đám” mặc áo hở vai chăng? Biểu diễn rồi vỗ tay, rồi ăn kem và nói những chuyện ngời lê đôi mách. Những thứ như vậy chỉ có thể được trình diễn trong những bối cảnh trang trọng nhất định nào đó thôi, và lúc đó phải có những hành vi trang trọng nhất định nào đó tương ứng với thứ nhạc ấy. Biểu diễn và làm những gì mà thứ nhạc này hướng tới. Nếu không thì việc đẩy lên một cách không đúng lúc và không đúng chỗ những năng lực, những cảm xúc không được thể hiện ra bằng cách gì cả như vậy sẽ không thể không tác động một cách tai hại” (104, trang 60–62).

Đây là đoạn trích từ “Xônát Krode” được viết bằng ngôn ngữ của một thánh giả bình thường, và nó kể lại một cách rất chân thực sự tác động khó hiểu và đáng sợ của âm nhạc. Ở đây có phơi bày một khía cạnh mới của phản ứng thẩm mỹ, cụ thể là: phản ứng thẩm mỹ không đơn giản là một sự

tháo thoát trông không, một phát bắn đạn giả, mà là một phản ứng đáp lại tác phẩm nghệ thuật và là một sự kích động mới rất mạnh mẽ đối với những hành vi tiếp đó. Nghệ thuật đòi hỏi một sự đáp lại, kích thích tiến tới những hành động và hành vi nhất định, và Tônstôi đã so sánh rất đúng sự tác động của nhạc Bittôven với tác động của một điệu nhạc nhảy hay một hành khúc. Ở đây sự kích thích của âm nhạc được giải quyết trong một phản ứng nào đó—đang đến cái cảm xúc thỏa mãn và yên tĩnh; ở đây âm nhạc lại ném chúng ta vào một sự rối loạn và hỗn độn vô cùng, bởi vì nó đẩy lên, phơi ra hàng loạt các sức mạnh của những xu thế mà chỉ có thể được giải quyết trong các hành vi hết sức quan trọng và anh dũng. Còn một khi tiếp theo loại nhạc này lại những chuyện ngòi lê đôi mách giữa các “đam” mặc áo hở vai rồi ăn kem thì nhạc này sẽ để lại trong tâm hồn một trạng thái hết sức không yên tĩnh, căng thẳng và thậm chí mờ đục. Sai lầm của nhân vật trong truyện của Tônstôi chỉ là ở chỗ tác động kích thích này của nhạc đã được anh ta hình dung hoàn toàn giống như tác động của một khúc quân hành. Anh ta không hiểu được rằng tác động của âm nhạc được thể hiện tinh vi, phức tạp hơn nhiều, có thể nói là nó thúc đẩy ngấm ngấm và cải biến chí hướng chúng ta. Nó có thể được thể hiện ở một lúc nào đó hoàn toàn không bình thường, tuy trong hành động tức thì nó không có được sự tự thể hiện. Nhưng trong đoạn trích trên có hai điều được nhận xét hết sức đúng. Thứ nhất, âm nhạc kích thích ta tiến tới một điều gì đó, tác động kích thích đối với chúng ta, nhưng theo một cái rất không xác định, tức là không gắn bó trực tiếp với một phản ứng cụ thể nào, một động tác, một hành vi nào. Ở đây ta thấy ra bằng chứng xác nhận rằng âm nhạc tác động theo cách đơn thuần catacxit, tức là làm sáng rõ, thanh lọc tâm hồn, phát lộ ra và làm sống dậy những sức mạnh tự nhiên to lớn mà trước đó bị đè nén và chèn ép. Nhưng đây là hệ quả của nghệ thuật, chứ không phải tác động của nó nữa. Có chăng đây là hậu quả thì đúng hơn là hiệu quả. Điều thứ hai được nhận xét đúng trong đoạn trích trên là chỗ, có thừa nhận một thứ quyền lực bức bách nào đó ở âm

nhạc, và tác giả đã có lí khi nói rằng âm nhạc phải trở thành công việc quốc gia. Với điều này ông chỉ muốn nói rằng âm nhạc là một công việc xã hội. Có một nhà nghiên cứu đã nói rất hay rằng khi ta cảm thụ một tác phẩm nghệ thuật nào đó, ta có cảm giác rằng chúng ta đang thực hiện một phản ứng hoàn toàn cá nhân, chỉ gắn bó với cá nhân ta thôi. Chúng ta có cảm giác rằng hành vi này chẳng có liên quan gì tới tâm lí xã hội. Thế nhưng đây là một thứ nhầm lớn. Kiểu như một người nộp tiền thuế vào Ngân khố quốc gia lại chỉ hoàn toàn đứng từ góc độ cơ nghiệp riêng của mình mà suy nghĩ và bàn luận về việc làm đó, chứ không hiểu rằng bằng điều đó anh ta đang tham gia đóng góp vào nền kinh tế quốc gia phức tạp và chính ở hành vi đóng thuế ấy có thể hiện sự đóng góp của anh ta vào các xí nghiệp hết sức phức tạp của nhà nước mà anh ta biết chắc là có. Chính vì thế nên Frót đã không đúng khi cho rằng con người đứng đối diện với hiện thực tự nhiên, và nghệ thuật có thể được rút ra từ những khác biệt thuần túy sinh vật học giữa nguyên tác thỏa mãn mà các say mê của chúng ta đang lao tới, với nguyên tắc hiện thực đang bắt chúng ta phải khước từ sự thỏa mãn. Giữa con người và thế giới còn có môi trường xã hội, môi trường này uốn nắn và dẫn dắt theo kiểu của nó bất kì một sự kích động nào đi từ bên ngoài tới con người, và bất kì một phản ứng nào đi từ con người ra ngoài. Một khi đã như vậy thì đối với tâm lí học thực dụng sự việc vô cùng to lớn và quan trọng là: ngay trong rung động của một thính giá bình thường, như Tônstôi đã xác nhận, âm nhạc cũng vẫn là một sự việc to lớn và đáng sợ. Nó kích thích con người tiến tới hành động, và nếu một khúc quân hành được giải quyết chỗ là những người lính hùng dũng diễu hành theo nhịp nhạc, thì nhạc của Bittoven phải được thực hiện trong những hành vi trang trọng và to tát như thế nào. Xin nhắc lại một lần nữa: âm nhạc tự nó dường như bị cô lập khỏi hành vi ứng xử hàng ngày của chúng ta, nó không lôi kéo một cách trực tiếp chúng ta tới một điều gì cả, nó chỉ tạo ra một nhu cầu không xác định và to lớn về những hành động như thế nào đó, nó mở đường và dọn đường cho những sức mạnh

sâu lắng nhất của chúng ta; nó tác động chẳng khác nào một cuộc động đất, phát lộ ra những lớp mới, và tự nhiên, Gheneken và những người tương tự đã không đúng khi khẳng định rằng nhìn chung nghệ thuật đưa chúng ta quay về với quá vãng nhiều hơn là hướng ta đi tới.

Nếu âm nhạc không chỉ đạo trực tiếp các hành vi mà phải diễn ra nổi theo sau nó thì đầu sao việc nó đã làm sống dậy những sức mạnh nào, cái gì nó tháo thoát ra và cái gì nó chèn nén sâu hơn - vẫn là những điều phụ thuộc vào sự tác động cơ bản của nó, vào cái thiên hướng mà nó đã đưa lại cho catacxit tâm lí. Nghệ thuật là một sự tổ chức hành vi ứng xử của chúng ta trong tương lai, là sự tạo thế tiến lên phía trước, là điều đòi hỏi có lẽ không bao giờ được thực hiện cả, song lại buộc chúng ta vượt lên cuộc sống của mình để lao tới những gì nằm ở phía sau nó.

Thế nên có thể gọi nghệ thuật là cái phản ứng được hoãn lại là chủ yếu, bởi vì giữa sự tác động của nó với sự chấp hành nó bao giờ cũng có một khoảng cách thời gian ít hay nhiều kéo dài. Thế nhưng từ đó không thể rút ra được rằng tác động của nghệ thuật là ít nhiều có tính chất bí hiểm thần bí và sự tác động này đòi hỏi phải có những khái niệm và qui luật mới nào đó mới có thể giải thích được, chứ không thể sử dụng các khái niệm và qui luật mà nhà tâm lí học đã xác lập khi phân tích những hành vi ứng xử thông thường. Tất cả những gì nghệ thuật thực hiện được, nó đều thực hiện trong thể xác chúng ta và thông qua thể xác chúng ta; và điều lí thú là: những nhà nghiên cứu, như Rutx và Xiverx, chủ yếu chuyên về các quá trình cảm thụ chứ không phải về ảnh hưởng của tác động nghệ thuật, phải nói về sự phụ thuộc của cảm thụ nghệ thuật vào một xu thế nhất định của các bắp thịt thể xác. Rutx là người đầu tiên nêu ra tư tưởng cho rằng bất kì một tác động nào của nghệ thuật đều nhất thiết phải gắn bó với một kiểu xu thế nhất định của các bắp thịt. Xiverx tiếp tục phát triển tư tưởng này và vận dụng nó vào việc chiêm ngưỡng các tác phẩm nghệ thuật tạo hình. Những nhà nghiên cứu

khác đã chỉ ra mối liên hệ tồn tại giữa xu thế hữu cơ cơ bản của tác giả với xu thế được biểu hiện trong các tác phẩm của anh ta. Không phải ngẫu nhiên ngay từ những thời cổ xưa nhất, nghệ thuật đã được nhìn nhận như một bộ phận và như một phương tiện của sự giáo dục, tức là của việc cải tạo lâu dài hành vi ứng xử và cơ thể chúng ta. Tất cả những gì đã được nói trong chương này, xét đến cùng, đều là ý nghĩa thực dụng của nghệ thuật và đều được qui vào tác động giáo dục của nó, và tất cả những tác giả nào thường thấy có sự gắn gũi giữa khoa sư phạm với nghệ thuật, đều nhận được từ phía phân tích tâm lí một sự xác nhận đột ngột cho các tư tưởng của mình. Như vậy, chúng ta hãy chuyển thẳng sang vấn đề cuối cùng được chúng ta quan tâm: vấn đề về tác động thực tiễn sống còn của nghệ thuật, vấn đề về ý nghĩa giáo dục của nó.

Ý nghĩa giáo dục này của nghệ thuật và thực tiễn gắn liền với nó đương nhiên được phân ra thành hai môi trường: một bên, chúng ta có phê bình tác phẩm nghệ thuật, với tư cách như một sức mạnh xã hội cơ bản đang dọn đường cho nghệ thuật, đang đánh giá nó và chức trách của phê bình nghệ thuật dường như là để chuyên đóng vai một cơ chế chuyển đạt giữa nghệ thuật và xã hội. Có thể nói rằng xét trên quan điểm tâm lý học vai trò của phê bình được qui vào việc tổ chức các hệ quả của nghệ thuật. Nó đề ra cho sự tác động của nghệ thuật một phương hướng giáo dục nhất định, và do tự mình không có khả năng can thiệp vào hiệu quả cơ bản của nghệ thuật, nên phê bình trở nên đứng ở giữa hiện quả này của nghệ thuật và các hành vi mà ở đấy hiệu quả đó phải được giải quyết.

Nhiệm vụ của phê bình, do vậy, xét theo quan điểm của chúng ta hoàn toàn không phải là cái nhiệm vụ mà người ta thường gán cho nó. Nó hoàn toàn không có nhiệm vụ và mục đích giảng giải tác phẩm nghệ thuật, nó không có chứa đựng trong mình cả những yếu tố chuẩn bị cho khán giả hay độc giả tiến tới việc cảm thụ một tác phẩm nghệ thuật. Có thể nói thẳng ra

rằng không một người nào sẽ đọc khác đi một nhà văn nào đó, sau khi đã đọc nát hết cả các nhà phê bình viết về nhà văn ấy. Nhiệm vụ của phê bình chỉ có một nửa là thuộc về mỹ học thôi, còn một nửa là thuộc khoa sư phạm xã hội và chính luận. Nhà phê bình đến với người tiêu dùng bình thường nghệ thuật, giả dụ, đến với nhân vật của Tônxtôi trong “Xônát Krode” vào cái giây phút mờ đục đối với anh ta, khi dưới quyền lực khó hiểu và đáng sợ của âm nhạc anh ta không biết là nó phải được giải quyết ở đâu, phải được trút vào cái gì, nó làm cho những bánh xe nào phải lăn. Chính nhà phê bình phải trở thành cái sức mạnh tổ chức mà sẽ hiện ra và tham gia vào sự tác động, khi nghệ thuật đã chiến thắng được tâm hồn con người và tâm hồn này đang tìm sự thúc đẩy và phương hướng cho hành động của mình. Từ một bản chất hai mặt như vậy của phê bình đương nhiên sẽ nảy ra cả cái tính chất hai mặt của những nhiệm vụ đang đặt ra trước nó, và phê bình sẽ phân tích một cách có ý thức về nghệ thuật, xác lập những cội nguồn xã hội của nó, chỉ ra cái mối liên hệ xã hội sống còn tồn tại giữa sự kiện nghệ thuật với các sự kiện phổ biến của cuộc sống, sẽ kêu gọi các sức mạnh ý thức của chúng ta, tiến lên bằng một cách nào đó hoặc chống lại, hoặc hỗ trợ cho những xung động do nghệ thuật đẩy lên. Phê bình này phải tạo ra bước nhảy vọt từ lĩnh vực nghệ thuật sang lĩnh vực bên kia đối với nó, tức là sang lĩnh vực đời sống xã hội, song chỉ là để hướng các sức mạnh cho nghệ thuật đẩy lên vào cái dòng cần thiết và một xã hội. Ai mà chẳng biết một sự việc vô cùng đơn giản là: tác phẩm nghệ thuật tác động một cách hoàn toàn khác nhau vào những con người khác nhau, và có thể dẫn tới những kết quả hoàn toàn khác nhau, những hệ quả hoàn toàn khác nhau. Cũng như một con dao và như bất kì một thứ vũ khí nào khác, tự nó là chẳng tốt cũng không xấu, hay nói đúng hơn là, nó có chứa đựng trong mình những khả năng rất lớn của cả điều tốt lẫn điều xấu, và tất cả đều phụ thuộc vào việc chúng ta sẽ đưa lại cho thứ vũ khí này một cách sử dụng như thế nào và một chức trách như thế nào. Con dao trong tay nhà phẫu thuật và con dao trong tay một đứa bé, như một ví dụ

tâm thường và sáo mòn đã nói, được đánh giá hoàn toàn khác nhau. Nhưng đây mới chỉ là một nửa nhiệm vụ của phê bình. Còn nửa kia là ở chỗ làm sao giữ gìn cho hành động của nghệ thuật được như là của nghệ thuật, chứ không để cho độc giả vung vãi các sức mạnh do nghệ thuật đẩy lên và đánh tráo các xung động hùng mạnh của nó bằng những lời văn dạy đạo đức - duy lí vô vị. Nhiều khi, người ta không hiểu tại sao lại nhất thiết không những phải để cho tác động của nghệ thuật được thực hiện, để cho người ta xúc động trước nghệ thuật, mà còn phải giải thích nó và có thể làm điều này như thế nào để việc giải thích không giết chết mất sự xúc động. Nhưng dễ dàng chỉ ra rằng sự giải thích ấy là bắt buộc phải có, bởi vì hành vi ứng xử của chúng ta được tổ chức theo nguyên tắc của sự thống nhất, và sự thống nhất này được thực hiện chủ yếu thông qua ý thức chúng ta. Vậy mà trong ý thức bất kì một sự xúc động đang tìm lối thoát nào cũng đều nhất thiết phải được hình dung như thế nào đó. Nếu không, chúng ta có cơ sa vào việc tạo ra một sự xung đột, và tác phẩm nghệ thuật nhẽ ra phải đưa lại catacxit thì lại làm ta bị thương, để rồi sẽ xảy ra với con người cái điều mà Tônxtôi đã kể lại khi chịu đựng trong tâm hồn một sự xúc động mờ đục và khó hiểu, thì ông cảm thấy mình bị đè nén, bất lực và bối rối. Song điều này tuyệt nhiên không có nghĩa rằng việc giải thích giết mất sự xao động trong thơ ca mà Longghin đã nói tới. Chẳng qua là những sự việc đó nằm trên những bình diện khác nhau. Còn yếu tố thứ hai, yếu tố gìn giữ ấn tượng nghệ thuật, luôn luôn được các nhà lí luận hiểu như một yếu tố có tầm quan trọng quyết định đối với phê bình, thế nhưng phê bình của chúng ta trên thực tế lại luôn luôn có lập nó. Phê bình đến với nghệ thuật mà cứ như là đến với ngôn ngữ nghị viện, đến với một sự kiện nằm ngoài lĩnh vực thẩm mĩ vậy, phê bình coi nhiệm vụ của mình là phá hủy tác động của nghệ thuật và cho rằng làm thế là để phát hiện ra ý nghĩa của nghệ thuật. Plêkhanốp đã ý thức được rất tốt rằng việc tìm kiếm cái tương đương xã hội học của bất kì một tác phẩm nghệ thuật nào cũng đều chỉ mới là một nửa nhiệm vụ của phê bình thôi: “Điều đó có nghĩa

là, – ông nói, khi bàn về Bêlinxki, - tiếp theo sau việc đánh giá tư tưởng tác phẩm nghệ thuật phải là việc *phân tích các phẩm chất nghệ thuật* của nó. Triết học không loại trừ mỹ học, mà ngược lại, dọn đường cho nó, cố gắng tìm ra cho nó những căn cứ vững chắc. Cũng cần phải nói như vậy về phê bình duy vật chủ nghĩa. Trong khi cố gắng tìm cho ra cái tương đương xã hội của một hiện tượng văn học nào đó, thứ phê bình này sẽ phản bội lại bản chất của chính mình, nếu không hiểu rằng vấn đề không thể giới hạn ở việc tìm ra cái tương đương đó và xã hội học phải không được đóng kín cửa lại trước mỹ học, mà ngược lại, phải mở toang cửa ra trước nó. Hành vi thứ hai của phê bình duy vật chủ nghĩa trung thành với mình phải là, - như đã từng có ở các nhà phê bình duy tâm chủ nghĩa, đánh giá các phẩm chất nghệ thuật của tác phẩm đang được xem xét. Việc xác định cái tương đương xã hội học của bất kì một tác phẩm văn học cụ thể nào cũng đều sẽ là không đầy đủ, và do đó, không chính xác mỗi khi nhà phê bình đi chệch ra khỏi việc đánh giá các phẩm chất nghệ thuật của tác phẩm ấy. Nói khác đi, *hành vi đầu tiên của phê bình duy vật chủ nghĩa không những không gạt bỏ sự cần thiết phải có hành vi thứ hai, mà gọi ra nó như một sự bổ sung bắt buộc của mình*” (88, trang 128 – 129).

Một tình hình tương tự như vậy ta cũng thấy có ở vấn đề nghệ thuật trong công tác giáo dục; vấn đề này cũng được phân ra hết sức rõ ràng thành hai việc mà nếu thiếu việc này thì việc kia chẳng thể có nổi. Ở ta cho đến thời gian rất gần đây, trong nhà trường, cũng như trong phê bình, đã từng có sự thống trị của cái nhìn chính luận đối với nghệ thuật. Các em học sinh đã học thuộc lòng những công thức xã hội học sai lầm và giả dối về một tác phẩm này hay một tác phẩm khác của nghệ thuật. Gerbenzon nói: “Trong thời gian hiện tại, người ta dùng gậy để xua các trẻ em đến với Puskin, như là xua súc vật đến máng uống nước, nhưng cái mà người ta cho chúng uống lại không phải thứ nước tử tế, mà là một thứ phân giải hóa học H₂O” (34, trang 46).

Thế nhưng sẽ là hoàn toàn sai lầm nếu từ đó rút ra cái kết luận mà tác giả đã nói: toàn bộ hệ thống giảng dạy nghệ thuật trong nhà trường rõ ràng là sai lầm từ đầu chí cuối; dưới cái dạng của lịch sử tư tưởng xã hội được phản ánh trong văn học, các học sinh của chúng ta đã phải tiếp nhận cả văn học giả lẫn xã hội học giả. Thế nhưng phải chăng điều đó có nghĩa là có thể giảng dạy về nghệ thuật ở ngoài bất kì một nền tảng xã hội học nào, và chỉ cần tuân theo mong muốn của thị hiếu bản thân là đã có thể đi từ khái niệm này đến khái niệm khác và từ “Iliat” sang Maiacôpxki. Aikhenvândơ đã đi tới một kết luận đại thể như vậy, khi ông ta khẳng định rằng chẳng thể nào giảng dạy văn học trong nhà trường được, mà cũng chẳng cần phải làm điều đó, “... Nói chung có thể và có cần phải giảng dạy văn học không? – ông hỏi – Số là văn học, cũng như các môn nghệ thuật khác, là không nhất thiết. Văn học chẳng qua là một thứ trò chơi và sự nở hoa của tinh thần... chẳng nhẽ lại cứ để học như học bài những chuyện Tachiana phải lòng Ônhêghin sao, hay chuyện Lermantốp vừa buồn, vừa nhớ và chẳng thể nào yêu mãi được?...” (5, trang 103).

Tư tưởng của tác giả được gọi lại là, chẳng thể nào giảng dạy văn học được, cần phải đưa văn học ra khỏi các dẫu ngoặc, ra khỏi khuôn khổ công việc nhà trường, bởi vì nó đòi hỏi một hành vi sáng tạo nào đó khác với mọi môn học còn lại của nhà trường. Thế nhưng đây tác giả đã xuất phát từ một thứ mỹ học khá nghèo nàn, và mọi kết luận của ông ta đã để lộ ra quá rõ mặt yếu của chúng, khi chúng ta chú ý tới một luận điểm cơ bản của ông ta: “Đọc là hưởng khoái cảm thể mà chẳng nhẽ lại có thể bắt được người ta hưởng khoái cảm sao?” Nếu quả thật đọc tức là hưởng khoái cảm, thì tất nhiên, thật khó mà giảng dạy nổi văn học và chỗ của nó không phải ở nhà trường, mặc dù người ta bảo rằng ngay cả cái nghệ thuật hưởng khoái cảm cũng có thể dạy được. Tất nhiên, thật là dở nếu trường học của chúng ta gạt bỏ bất kì một thứ văn học nào ra khỏi các giờ học văn học. “Trong thời gian

hiện nay, môn đọc mang tính chất giảng giải theo đuổi chủ yếu nhiệm vụ giảng giải nội dung của những gì được đọc. Thế nhưng với một cách hiểu như vậy về nhiệm vụ của môn học giảng giải thì thơ ca thực sự sẽ vắng mặt trong các giờ học ấy: ví dụ, sẽ hoàn toàn mất đi sự khác biệt giữa thơ ngụ ngôn của Krirlốp với việc trình bày bằng văn xuôi nội dung của bài thơ ấy” (20, trang 160 - 161). Thế nên, từ việc phủ nhận một tình hình công việc như vậy Gersenzon đã đi tới kết luận: “Thơ ca không thể và không phải là bộ môn bắt buộc phải giảng dạy”, đã đến lúc phải trả lại cho thơ ca cái vị trí của một người khách thiên đường trên trái đất để mọi người được tự do yêu thích, cái vị trí mà nó đã có ở thời cổ đại xa xưa, lúc đó thơ ca lại sẽ trở thành, như ở thời đó, người thầy chân chính của nhân dân trong quần chúng đông đảo” (34, trang 17). Ở đây thật quá rõ cái nền tảng mang tính nguyên tắc của cách nhìn này - thơ ca là người khách thiên đường trên trái đất, vai trò của nó phải được qui thành cái vai trò mà nó đã từng đóng ở thời đại cổ xưa. Thế còn việc thời đại cổ xưa đã biến mất mà chẳng bao giờ còn trở lại được nữa, việc tuyệt nhiên không có một cái gì ở thời đại chúng ta lại phải đóng cái vai trò mà nó đã từng đóng ở thời cổ đại, ... thì những việc này Gesenzon không nhận xét tới, bởi vì ông ta cho rằng nghệ thuật là khác biệt về nguyên tắc với mọi hoạt động còn lại của con người. Đối với ông, nghệ thuật là một hành vi tinh thần thần bí nào đó mà không bao giờ lại có thể được tái tạo từ việc nghiên cứu các sức mạnh thực tế của tâm thần. Theo ý kiến của ông ta, thơ ca về nguyên tắc mà nói là không chịu sự nghiên cứu khoa học. “Một trong những khuyết điểm nặng nề của nền văn hóa hiện đại, - ông nói, - là việc vận dụng phương pháp khoa học, đúng hơn là phương pháp khoa học tự nhiên để nghiên cứu thơ ca” (34, trang 41). Những điều mà các nhà nghiên cứu hiện nay coi là khả năng duy nhất để đoán định được nghệ thuật một cách đúng đắn, thì đối với Gersezon lại là lỗi lầm lớn nhất của nền văn hóa hiện đại.

Các công trình nghiên cứu trong tương lai, chắc hẳn, sẽ chỉ ra rằng hành vi nghệ thuật không phải là hành vi thiên thần và thần bí của tâm hồn chúng ta, mà là một hành vi cùng hiện thực như mọi vận động còn lại của thực thể chúng ta, chỉ có điều là nó phức tạp hơn thôi. Và công trình nghiên cứu của chúng ta đã phơi bày ra rằng, như chúng tôi đã nói ở trên, hành vi nghệ thuật là một hành vi sáng tạo và không thể được tái tạo bằng những cung cách thuần túy ý thức, nhưng nếu như cái quan trọng nhất trong nghệ thuật được qui vào cái vô thức và cái sáng tạo, - thì phải chăng như thế có nghĩa là mọi yếu tố và sức mạnh ý thức đều hoàn toàn bị loại bỏ khỏi nó? Dạy cho người khác hành vi sáng tạo nghệ thuật là điều không thể làm được, nhưng điều này tuyệt nhiên không có nghĩa là người dạy không thể góp phần hỗ trợ và thúc đẩy sự hình thành và xuất hiện của hành vi ấy. Thông qua ý thức chúng ta thâm nhập vào vô thức, chúng ta có thể bằng một cách như thế nào đó tổ chức các quá trình ý thức chúng ta để thông qua chúng mà đẩy lên được những quy trình vô thức, và ai không biết rằng bất kì một hành vi nghệ thuật nào đều nhất thiết có chứa đựng các hành vi diễn ra trước đó, như một điều kiện bắt buộc, các hành vi của nhận thức hợp lí, của sự tìm hiểu, sự nhận biết, sự liên tưởng, v, v... Sẽ là sai lầm nếu nghĩ rằng các quá trình vô thức tiếp theo không phụ thuộc vào cái chiều hướng mà chúng ta đã đề ra cho các quá trình ý thức; bằng cách tổ chức như thế nào đó cho ý thức đi tới gặp nghệ thuật, chúng ta đảm bảo trước được kết quả hay thất bại cho tác phẩm nghệ thuật này, vì thế nên X. Môlôgiavuri đã rất có lí khi ông nói rằng hành vi nghệ thuật là “cái quá trình được thực hiện của phản ứng chúng ta trước hiện tượng, tuy không dẫn tới hành động. Quá trình này... mở rộng nhân cách, làm phong phú nó bằng những khả năng mới, chuẩn bị trước cho một phản ứng hoàn chỉnh trước hiện tượng, tức là cho một thái độ ứng xử, quá trình này, xét về bản chất của nó, có ý nghĩa giáo dục... Pôtepnhia đã không đúng, khi ông lý giải hình tượng nghệ thuật như một cục động lại của tư tưởng – cả tư tưởng và hình tượng đều là một cục đông lại của xu hướng ý

thức trong quan hệ đối với hiện tượng, hay là cái xu hướng của tâm thần bắt nguồn từ cả một loạt các chỗ đứng có ý nghĩa chuẩn bị đối với chỗ đứng này... Thế nhưng điều này không cho phép chúng ta trộn lẫn, nhập cục hai con đường sinh vật học này, hai quá trình tâm thần này trên một căn cứ không được xác định, ví dụ như, tư tưởng và hình tượng nghệ thuật là một hành vi sáng tạo; ngược lại, nhất thiết phải làm sáng tỏ toàn bộ tính độc đáo của chúng, để nắm được một cách đầy đủ mỗi cái trong hai cái đó. Trong tính cụ thể của hình tượng nghệ thuật, của con đường tâm thần - sống động đầy độc đáo - dẫn tới nó – có sức mạnh to lớn đang thổi bùng lên ngọn lửa cảm xúc, đang làm thức tỉnh ý chí, đang nâng cao năng lực, đang gọi ra và chuẩn bị cho hành động” (74, trang 78, 80, 81).

Cách lập luận này chỉ cần được sửa chữa ở một điểm quan trọng, khi ta từ lĩnh vực tâm lí học nói chung chuyển sang tâm lí học trẻ em. Ở đây khi xác định vai trò sống còn và ảnh hưởng của nghệ thuật cần phải tính đến những đặc điểm đặc trưng mà nhà nghiên cứu bắt gặp khi đến với trẻ em. Tất nhiên, đây là nhiệm vụ của một công trình nghiên cứu riêng, bởi vì lĩnh vực nghệ thuật trẻ em và phản ứng của trẻ em đối với nó khác hẳn với nghệ thuật của người lớn. Nhưng khi bằng mấy câu ngắn gọn và cô đọng nhất, ta có thể nói đến cái hướng cơ bản của vấn đề này, nó phải đi qua tâm lí trẻ em như thế nào. Có hai điều đáng ngạc nhiên trong nghệ thuật trẻ em: thứ nhất, đây là sự có mặt sớm của một xu hướng chuyên biệt mà nghệ thuật đòi hỏi và rõ ràng là xu hướng này sẽ chỉ ra sự gần gũi về tâm lí giữa nghệ thuật và trò chơi đối với trẻ em. “Sự việc quan trọng trước hết là, - Buyler nói, - đứa bé vận dụng rất sớm cái xu hướng đúng đắn, xa lạ đối với hiện thực mà truyện cổ tích đòi hỏi, đứa bé có thể thâm nhập hoàn toàn vào những chiến công của người khác và theo dõi sự thay đổi các hình tượng trong một truyện cổ thực sự. Tôi có cảm giác rằng nó sẽ mất khả năng này vào thời kì hiện thực chủ nghĩa trong sự phát triển của mình, và khả năng này lại sẽ trở về với nó

một lần nữa vào những năm muộn hơn...” (23, trang 369). Thế nhưng nghệ thuật ở một đứa bé, chắc hẳn, không thực hiện chính những chức năng mà nó thực hiện trong hành vi ứng xử của người lớn. Bằng chứng tốt nhất xác nhận điều này là hình vẽ trẻ con mà hãy còn ở cái mức độ chưa thể coi là thuộc lĩnh vực sáng tạo nghệ thuật được. Nó hãy còn hoàn toàn chưa biết tới cái điều quan trọng là, một nét vẽ chỉ nguyên bằng một thuộc tính kết cấu của nó cũng đã có thể trở thành sự thể hiện trực tiếp khí sắc và xúc động của tâm hồn, và khả năng truyền đạt trong các dáng đứng và điệu bộ những động tác có sức biểu hiện của con người và con vật được phát triển ở nó hết sức chậm chạp do những nguyên nhân khác nhau, song nguyên nhân chủ đạo là sự việc cơ bản này: đứa bé vẽ các lược đồ, chứ không phải các hiện tượng. Và nếu Seli và một số các tác giả khác đã khẳng định điều ngược lại, thì hẳn là họ đã đề ra một cách lí giải sai lầm cho một số sự kiện, và họ đã không thấy ra một điều đơn giản là: hình vẽ trẻ em hãy còn chưa phải là nghệ thuật dành cho trẻ em. Nghệ thuật của trẻ em độc đáo và khác biệt với nghệ thuật của người lớn, song có một đặc điểm hết sức thú vị chung cho cả trẻ em lẫn người lớn và được xem như đặc điểm quan trọng nhất trong nghệ thuật mà ta cần nêu ra trong đoạn kết. Chỉ mới cách đây không lâu, các nhà nghiên cứu đã lưu ý rằng trong nghệ thuật trẻ em thật là to lớn biết dường nào cái vai trò của những “thứ ngớ ngẩn chẳng ngớ ngẩn, những “thứ vô nghĩa đầy vui vẻ” mà thường có trong một bài thơ nhỏ của trẻ em bằng cách đặt đảo các hiện tượng thông thường nhất của cuộc sống. “Thông thường hơn cả: một sự phi lí mong muốn sở dĩ có được trong một bài hát trẻ em là do chỗ những chức năng không thể tách khỏi của sự vật A được đem gán cho sự vật B, còn các chức năng của sự vật B thì lại được gán cho sự vật A,...

Một người ở sa mạc hỏi tôi: có bao nhiêu cây dâu mọc ở dưới đáy biển?

Tôi trả lời ông ta: có bao nhiêu cá mòi đỏ mọc lên trong rừng, thì có bấy nhiêu cây dâu.

Để cảm thụ được những câu thơ đùa chơi này của đứa bé nhất thiết phải có một sự hiểu biết vững chắc về tình hình đích thực của các sự vật: cá mòi chỉ sống biển, còn dâu thì chỉ có trong rừng thoi. Những điều không thể có được chỉ cần thiết đối với đứa bé khi nó được khẳng định chắc chắn qua những gì thường có. Và chúng tôi nghĩ, thật là đúng đắn sự đoán định cho rằng, cái dạng mang tính chất bộ phận của nghệ thuật trẻ em rất gần gũi với trò chơi và cho ta thấy rất rõ vai trò và ý nghĩa của nghệ thuật trong đời sống trẻ em. “Nói chung ở ta hoàn toàn không phải mọi người đều đã nhận thức được sự gắn bó quan trọng biết dường nào giữa các câu thơ trẻ em với các trò chơi trẻ em. Ví dụ, khi đánh giá một cuốn sách dành cho các trẻ nhỏ tuổi, các nhà phê bình nhiều khi quên vận dụng tiêu chuẩn trò chơi vào các cuốn sách ấy, trong khi ấy ... thì đa số các bài hát trẻ em còn được lưu truyền trong nhân dân lại không những đã nảy sinh từ trò chơi, mà bản thân chúng còn là trò chơi: trò chơi không lời, trò chơi bằng nhịp điệu, bằng âm thanh... Trong tất cả những thứ rối rắm này có sự tôn trọng, về thực chất, một trật tự lí tưởng. Ở cái sự hiện đại này lại có một hệ thống. Lôi kéo đứa trẻ vào topsyturvy world, vào cái thế giới đảo ngược, chúng ta không những không làm tổn hại cho công việc trí tuệ của nó, mà ngược lại, chúng ta thúc đẩy công việc đó, bởi vì bản thân đứa trẻ có cái xu hướng muốn tạo ra cho mình một thế giới đảo ngược như vậy để qua đó được khẳng định đúng hơn những qui luật đang điều khiển thế giới hiện thực. Những trò ngớ ngẩn này sẽ là nguy hiểm cho đứa trẻ, nếu như chúng làm lu mờ mất các mối quan hệ lẫn nhau hiện thực, có thật giữa các tư tưởng và sự vật. Song những thứ đó không những không làm lu mờ chúng, mà còn thúc đẩy, nhấn mạnh, làm nổi bật chúng không làm tăng thêm (chứ không phải giảm bớt) *cảm giác về hiện thực ở đứa trẻ*” (126, trang 188).

Trên thực tế, chúng ta thấy ra ở đây: nghệ thuật được nhân đôi như thế nào và để cảm thụ nó thì nhất thiết phải nhìn ngắm ngay một lúc cả thực

trạng của các sự vật, cả sự đi chệch ra khỏi thực trạng đó, và từ một sự cảm thụ mang tính chất mâu thuẫn như vậy đã nảy sinh như thế nào hiệu quả... của nghệ thuật, và nếu ngay như trò ngớ ngẩn đối với đứa bé có là vũ khí nhận thức hiện thực đi nữa, thì chúng ta quả thật là đã bắt đầu hiểu ra vì sao những người cực tả trong nghệ thuật của chúng ta lại đề ra công thức: *nghệ thuật là một phương pháp xây dựng cuộc sống*. Họ nói rằng nghệ thuật là sự xây dựng cuộc sống bởi vì “hiện thực được rèn từ sự phát lộ và sự vật lộn của các mâu thuẫn” (125, trang 35). Và khi họ phê phán nghệ thuật như một sự nhận thức cuộc sống và thay thế cho điều đó họ đề ra tư tưởng về sự cảm nhận biện chứng thế giới thông qua vật chất –thì họ hoàn toàn trùng hợp với những qui luật nghệ thuật mà tâm lí học đang phát hiện. “Nghệ thuật là một thái độ biện chứng... độc đáo chủ yếu mang tính chất tình cảm... đối với việc xây dựng cuộc sống” (125, trang 36).

Từ đây đã trở nên hoàn toàn rõ cái vai trò đang chờ đợi nghệ thuật trong tương lai. Thật khó đoán cho được, cái cuộc sống hãy còn chưa biết này của tương lai sẽ tiếp nhận những hình thức như thế nào, và lại càng khó nói hơn, trong cuộc sống tương lai ấy nghệ thuật sẽ giữ một vị trí như thế nào. Chỉ có một điều đã rõ: nảy sinh từ hiện thực và lại được hướng vào chính hiện thực, nghệ thuật đã được qui định một cách chặt chẽ nhất bởi cái chế độ cơ bản mà cuộc sống tiếp nhận.

“Trong mai sau vị trí và vai trò của nghệ thuật, - Fritse nói, - thật khó mà được đổi thay một cách đáng kể so với hiện nay, và xã hội xã hội chủ nghĩa sẽ đề ra trong quan hệ này không phải sự đổi lập của xã hội tư bản chủ nghĩa, mà là sự tiếp tục hữu cơ của nó” (123, trang 211).

Nếu nhìn vào nghệ thuật như một sự trang điểm cuộc sống, thì một quan điểm như vậy, tất nhiên, là rất có thể được, thế nhưng nó hoàn toàn mâu thuẫn với những qui luật nghệ thuật do việc nghiên cứu tâm lí phát hiện.

Nghiên cứu tâm lí chỉ ra rằng nghệ thuật là điểm tập kết quan trọng nhất của mọi quá trình sinh vật và xã hội của một cá nhân trong xã hội, rằng nó là phương thức để cân bằng con người với thế giới vào những giờ phút nghiêm trọng và cấp bách của cuộc đời. Và điều này bác bỏ hoàn toàn cái quan điểm nhìn nhận nghệ thuật như một thứ tô điểm và buộc ta phải nghi ngờ cái sự chẩn đoán vừa mới được diễn ra. Do chỗ trong bình diện của tương lai rõ ràng không chỉ có việc xây dựng lại toàn bộ nhân loại theo những nguyên tắc mới, không chỉ có việc nắm vững các quá trình xã hội và kinh tế, mà còn có cả “việc tái luyện lại con người”, nên cũng rất rõ ràng là cả vai trò của nghệ thuật cũng sẽ đổi thay.

Không thể hình dung nổi, trong việc tái luyện lại con người như vậy, nghệ thuật sẽ có sứ mệnh phải đóng một vai trò như thế nào, đối với việc đào tạo con người mới nghệ thuật sẽ gọi ra những sức mạnh nào hiện có tồn tại song còn chưa hoạt động trong cơ thể chúng ta. Chỉ có một điều chẳng còn phải nghi ngờ gì nữa là trong quá trình ấy nghệ thuật sẽ nói lên tiếng nói nặng nhất và có ý nghĩa qui định. Thiếu đi một nền nghệ thuật mới thì sẽ không có con người mới. Và các khả năng của tương lai cũng không được thấy trước và không được đếm trước đối với nghệ thuật, cũng như Xpinôza đã nói: “Chưa một ai xác định được những gì mà thể xác có khả năng vươn tới”.

DANH MỤC TÀI LIỆU

1. *C. Mác*, Dẫn luận (từ các bản thảo kinh tế năm 1857 – 1858) – Mác và Engen, toàn tập, t.12.
2. *C. Mác*, Phê phán chính trị kinh tế học, Lời nói đầu, - Mác và Engen, toàn tập, t.13.
3. *C. Mác*, Hệ tư tưởng Đức, - Mác và Engen, toàn tập. t.3.
4. *F. Engen*, Thư gửi Merinh ngày 14 tháng bảy 1893 – Mác và Engen, Toàn tập, t.39.
5. *Aikhenvandơ Iu*, Ca ngợi sự xa hoa. Tập bài viết, Maxcova, “Những đồng lửa”, 1992.
6. *Aikhenvandơ Iu*, Diện mạo các nhà văn Nga, quyển I. M, “Tiếng nói khoa học” 1908/
7. *Aikhenvandơ Iu*, Những phác thảo về các nhà văn phương Tây, M., “Tiếng nói khoa học”, 1910.

Chú thích

[←1]

Chú thích của người dịch: Cũng theo cách sắp đặt nguyên bản tiếng Nga và cũng để thuận tiện cho người đọc, chúng tôi sẽ dịch ở cuối sách bản danh sách các tài liệu. Số dấu trong ngoặc – ví dụ số 64 – là số thứ tự các tài liệu trong danh sách đó.

[←2]

Ý tiếp theo của câu thơ này là: “Tình yêu chưa tắt hẳn trong ta” – BT.

[←3]

Tất cả những từ dẫn làm ví dụ ở đây trong tiếng Nga đều có âm “a” – N.D.

[←4]

Theo đề nghị của dịch giả, chúng tôi lược bỏ nội dung chương V và VI, chỉ cung cấp tiêu đề của hai chương nói trên để bạn đọc tiện tham khảo. Lý do chủ yếu là:

1) Để sách đến tay bạn đọc nhanh hơn do tình hình khan hiếm vật tư hiện nay;

2) Vì nội dung hai chương trên đi quá sâu vào ngôn ngữ Nga cho nên, theo chúng tôi, chưa thật cần thiết với đông đảo bạn đọc (*Nhà xuất bản Khoa học xã hội*).

[←5]

Cataxít (tiếng Nga: Καταρσις, tiếng Pháp: Catharsis) - chúng tôi chỉ chuyển âm ở đây phần vì thật khó tìm nổi từ tương đương - không phải ngẫu nhiên nhiều thứ tiếng đều chỉ chuyển âm, phần vì tài liệu này chỉ dành cho giới nghiên cứu chuyên môn - H.L.

[←6]

“đen con ngựa” phải viết thế vì tính từ đứng trước danh từ, còn trong tiếng Việt ta phải hiểu là “con ngựa đen”; trong tiếng Việt, tính từ không đứng trước danh từ – N.D.

[←7]

Cái xã hội, cái tập thể ở đây xin hiểu là các phạm trù kiểu như cái đẹp, cái bi, cái hài, v.v... -
N.D.

[←8]

Cái xã hội, cái tập thể ở đây xin hiểu là các phạm trù kiểu như cái đẹp, cái bi, cái hài, v.v... -
N.D.