

KANDINSKY

VỀ CÁI  TINH THÂN
TRONG NGHỆ THUẬT

NHÀ XUẤT BẢN MỸ THUẬT

A black and white portrait of Wassily Kandinsky, wearing round glasses and a suit, set against a dark blue background.

KANDINSKY

VỀ CÁI  TINH THẦN
TRONG NGHỆ THUẬT

NHÀ XUẤT BẢN MỸ THUẬT

Về cái tinh thần trong nghệ thuật

Tác giả : Wassily Kandinsky

Ngôn ngữ: Tiếng Việt

Nhà xuất bản Mỹ thuật

Năm xuất bản: 2014

Dịch từ tiếng Đức: NGUYỄN HỮU TÂM, TRẦN VINH

Tạo ebook: TUDONALD78

KANDINSKY

VỀ

CÁI TINH THẦN

TRONG

NGHỆ THUẬT

VÀ ĐẶC BIỆT TRONG HỘI HỌA

NHÀ XUẤT BẢN MỸ THUẬT

NHỮNG NGƯỜI LÀM SÁCH XIN BÀY TỎ LÒNG BIẾT ƠN TỚI CÁC ÔNG, BÀ:

Ông Nguyễn Hữu Chí, đã cung cấp nguyên bản tiếng Đức

Cô Nathalie Filoche, nghệ sĩ thị giác, đã cung cấp bản tiếng Pháp.

Ông Hồng Việt Dũng, họa sĩ, đã đọc bản dịch và hỗ trợ xuất bản.

Ông Lê Quảng Hà, họa sĩ, đã đọc bản dịch và hỗ trợ xuất bản.

Ông Đinh Quân, họa sĩ, đã đọc bản dịch và hỗ trợ xuất bản.

Ông Trịnh Tuân, họa sĩ, đã đọc bản dịch và hỗ trợ xuất bản.

Bà Công Kim Hoa, họa sĩ, đã đọc bản dịch và hỗ trợ xuất bản.

Ông Nguyễn Đức Thành, Tiến sĩ, Giám đốc Trung tâm Nghiên cứu Kinh tế và Chính sách (VEPR), Đại học Quốc gia Hà Nội, đã cung cấp một số bản tiếng Anh, đồng thời đóng góp nhiều ý kiến trong quá trình biên dịch và hỗ trợ xuất bản.

Ông Nguyễn Đức Tiến, nhà môi giới nghệ thuật, chủ trang mạng www.artdealer.vn đã đọc bản dịch và hỗ trợ xuất bản.

LỜI GIỚI THIỆU CHO BẢN TIẾNG VIỆT

"Về cái tinh thần trong nghệ thuật" là cuốn sách lý thuyết đầu tiên và quan trọng nhất của Kandinsky, và cũng là một trong số ít cuốn sách lý thuyết quan trọng nhất trong lịch sử nghệ thuật thế giới, mà đến nay vẫn còn nguyên giá trị.

Kandinsky đã vẽ những bức tranh trừu tượng "thuần túy" đầu tiên trên trái đất vào năm 1910, thì sau đó một năm, cuốn sách này của ông cũng đã được xuất bản, sau nhiều lần bị từ chối.

Đọc bản thảo cuốn sách, ngày 12/11/1909, một người bạn của Kandinsky, Kubin*, đã viết: "Những tư tưởng ở đây là hoàn toàn độc đáo, thường được rút ra từ những nơi sâu thẳm nhất. Nó nói với chúng ta rằng, màu sắc là vô cùng hấp dẫn".

Mặc dầu "đắt" của bản in lần đầu tiên ghi năm 1912, nhưng trên thực tế, 1000 cuốn trong lần xuất bản đầu tiên đã xong vào Giáng sinh 1911.

Ngày 27/12 (1911), Anton von Webern**, đã vờ vập báo cho tác giả: "Tôi đang đọc cuốn sách của ông, 'Về cái tinh thần trong nghệ thuật', và tôi cảm thấy rất hào hứng. Hãy lượng thứ cho tôi vì đã mạn phép bày tỏ ý kiến về chủ đề này, nhưng [quả thực là] tôi đã mất bình tĩnh".

Hai lần xuất bản khác bằng tiếng Đức đã được tiếp tục vào cùng năm ấy (1912), và cuốn sách cũng đã đạt thành công lớn. Trước hết, theo quan điểm của giới nghệ sĩ trẻ, với Kandinsky; người ta đã có thể từ bỏ chủ nghĩa ấn tượng và hướng nghệ thuật tới những mục tiêu mới trong lĩnh vực tư tưởng.

"Khái niệm - chìa khóa" mà Kandinsky đã sử dụng và thường xuyên được ông dẫn ra trong cuốn sách - đó chính là "sự thiết yếu bên trong"...

Bản rút gọn của cuốn sách dưới dạng tiểu luận bằng tiếng Nga, nhờ tài dịch thuật của Koulbine (1868 - 1917), đã tỏa sáng tại Saint - Pétersbourg trong khoảng thời gian từ tháng 12/1911 đến tháng 1/1912, trước Hiệp hội Nghệ thuật toàn Nga. "Sau cái buổi họp ấy - Kandinsky viết cho Franz Marc*** ngày 17/1/1912 - một đám đông đã lừng lững kéo đến trụ sở [Hội Nghệ thuật] để khẩn nài Koulbine với mong muốn được cho lại bản luận thuyết... Koulbine đã viết ngay lập tức cho tôi, chữ của ông ấy còn lộ rõ vẻ hưng phấn"...

Ở các nước sử dụng tiếng Anh, những lần xuất bản đầu tiên dưới dạng sách đều dựa vào bản dịch thực hiện vào năm 1914 của M.T.H. Sadler.

Trường hợp bản dịch tiếng Pháp là cả câu chuyện dài về những toan tính bị thui chột, một câu chuyện không hề đi tới thành công nào cho đến tận năm 1949. Và điều này, dù sao cũng đã gây ra những tiến triển phức tạp về mặt cảm xúc của tác giả.

"Tôi đồng ý- Kandinsky viết cho Walden ngày 11/5/1913 - rằng phái Orphisme**** đã đi tới chỗ nảy sinh sự giống nhau lạ lùng so với những ý tưởng riêng biệt của tôi. Tôi hoàn toàn tránh thăm dò về vụ này. Nhưng tôi mong muốn có được một cái nhìn thiện cảm về việc xuất bản cuốn 'Về cái tinh thần...' của tôi bằng tiếng Pháp". Cũng trong bức thư này, Kandinsky đã gợi ý trao gửi việc xuất bản cuốn sách cho nhà sách Figuière, cơ sở nhận thầu mà Walden là đại diện độc quyền ở Đức. Các nhà dịch thuật được Kandinsky giới thiệu với Walden là Apollinaire***** hoặc Mercereau. Một năm sau, Walden xác nhận chắc chắn rằng Figuière sẽ cho ra sách vào đầu năm 1915.

Trở về Đức năm 1922 và tiếp tục cuộc đi vòng quanh nước Đức với trường Bauhaus, Kandinsky đã thử làm một cách vô ích việc bổ khuyết cho bản

thuyết trình bằng tiếng Pháp về cuốn sách quan trọng và chủ yếu nhất của ông "Về cái tinh thần...", thay vì bổ cứu cho tác phẩm lý luận thứ hai ("Điểm- Đường-Diện", xuất bản tại Đức, 1926) mà ông đang chuẩn bị (cho dù nó chỉ được tạo ra như là một sự phát triển và đào sâu những tư tưởng trước đó đã được vạch ra trong cuốn "Về cái tinh thần...").

A.F. del Marle, cộng tác với Gallien, đã chuẩn bị bản dịch tiếng Pháp cho tác phẩm "Về cái tinh thần..." vào năm 1926. Ngày 16/2/1926, del Marle vẫn một mực thổ lộ và tin rằng việc xuất bản cuốn sách đang ở tương lai gần, tuy nhiên "những khó khăn kinh tế là trở ngại trên hết hiện nay ở nước Pháp", và điều đó đã làm chậm thêm một chút nữa tiến trình xuất bản cuốn "đại thư".

Người Pháp đã không làm hỏng cái việc tốt đẹp liên quan tới cuốn sách vào năm 1949, khi cuối cùng sách đã ra được tại Galerie Drouin. Sự muộn màng ấy cũng đã xảy ra với cuốn Almanach "Kỵ sĩ Xanh" (bản tiếng Pháp in năm 1981 tại Nhà xuất bản Klincksieck), cũng như với cuốn sách cực kỳ quan trọng của w. VVorringer, "Trừu tượng và Hồi tưởng", dịch in năm 1978, 71 năm sau khi được xuất bản ở cố quốc Đức.

Bài phê bình đầu tiên viết bằng tiếng Pháp về cuốn "Về cái tinh thần..." do M. Herbert soạn vào năm 1914, đã nguyên vẹn xuất hiện trở lại như một định mệnh. Người ta có thể đọc thấy trong đó câu mở đầu: "Cuốn sách của Kandinsky đóng góp mọi thứ khuyết điểm cho những cuốn sách nghệ thuật được viết ra bởi các nghệ sĩ: vô duyên, vụng về và đầy rẫy tính khoa học nửa vời". Hoặc: "làm lạc lối trong mê đạo bằng một công trình lý luận đầu não".

Ngược lại, một số người khác lại ca tụng nền tảng triết học hết sức đặc biệt của nghệ thuật ông.

Vậy mục đích thực sự của nhà họa sĩ - nhà lý luận Kandinsky trong cuốn "Về cái tinh thần..." là gì?

Phải chăng cuốn sách của ông đơn giản chỉ là một phép gợi hỏi "kiểu Socrate" - nhằm dẫn tìm ra những chân lý còn đang được thai nghén?

Trong cuốn tiểu sử tự thuật "Nhìn về phía sau", sự thực là chính bản thân Kandinsky đã xác định ra điều ấy.

"Thức tỉnh, bằng những cái không còn nữa, năng lực ấy tạo ra sự trải nghiệm của tinh thần về những sự vật cụ thể và những sự vật trừu tượng, [một] năng lực [làm cho] hoan hỉ và [mang tính] nhất thiết dành cho tương lai".

Kandinsky là người Nga. Đối với "phương Tây", về thực chất, ông là người "phương Đông". Theo các nhà sử học, đặc biệt sử học nghệ thuật, theo định kỳ, từ phương Đông, vẫn có những luồng gió tư tưởng và trí tuệ mới thổi sang. Cuốn sách "Về cái tinh thần trong nghệ thuật" có thể là một trong những trường hợp như vậy.

Cuốn sách này của Kandinsky đã từng được dịch ra nhiều thứ tiếng trên thế giới, riêng bản tiếng Trung chỉ mới có gần đây. Các bản dịch tiếng Anh, cho đến nay, vẫn là nhiều nhất, và điều đáng nói là chúng rất khác nhau.

Sự thật, để truyền đạt được hết những tư tưởng và văn phong ("vụng về") của Kandinsky (người được mệnh danh là nhà triết học của nghệ thuật) có trong nguyên bản tiếng Đức, người ta đã phải dùng đến thủ pháp "dịch diễn giải", thậm chí phải lược di hoặc thêm vào một số nội dung, một số câu, một số chữ mà trong nguyên bản tiếng Đức có hoặc không hề có (đặc biệt trong các bản tiếng Anh, thậm chí đôi chỗ chúng đã làm biến dạng nguyên bản tiếng Đức), bởi vì sự thật là, ngay cả với người có thể đọc được nguyên bản tiếng Đức thì cũng khó có ai dám chắc rằng đã hiểu thấu đáo những gì Kandinsky viết ra.

Bản dịch tiếng Việt này, về căn bản, dựa trên nguyên bản tiếng Đức, đồng thời là sự tổng hợp của bản dịch từ tiếng Đức với các bản dịch từ tiếng Anh

và tiếng Pháp. Tuy nhiên, nỗ lực nào cũng có giới hạn, khó có thể tránh được tính chủ quan và sơ suất. Tiếp cận gần nhất và chính xác nhất với nguyên bản tiếng Đức là mục tiêu hàng đầu của bản tiếng Việt này, cho dù nó có thể rất "khó" đọc đối với một số độc giả nào đó. (Riêng bản tiếng Anh do Solomon R.Guggenheim Foundation xuất bản lần đầu tiên đã có sự tham gia dịch và hiệu đính của các học giả Mỹ; Anh, Nga và Đức). Vì tôn trọng "tính toàn vẹn nguyên bản", và mặt khác, vì tôn trọng độc giả, với mong muốn độc giả đọc sâu và tự tìm hiểu thêm một số kiến thức nào đó "nằm ngoài" văn bản, những người dịch không đưa thêm vào cuốn sách này bất kỳ một chú giải nào khác ngoài các chú giải của chính tác giả Kandinsky.

Xin trân trọng giới thiệu bản dịch tiếng Việt đầu tiên của cuốn sách "Về cái tinh thần trong nghệ thuật" của Kandinsky với đông đảo bạn đọc. Rất mong cuốn sách được bạn đọc đón nhận và có ý kiến đóng góp để lần xuất bản sau được hoàn thiện hơn.

Thay mặt nhóm biên dịch

QUANG VIỆT

* Otakar Kubin (1883-1969): Họa sĩ người Séc, hoạt động nghệ thuật rộng rãi ở châu Âu

** Franz Marc (1880-1916): Họa sĩ người Đức, một trong những bậc thầy của nhóm Ky sĩ Xanh.

*** Anton von Webern (1883-1945): Nhà soạn nhạc người Áo, một trong những người đi tiên phong về hệ 12 âm.

**** Orphisme: Xu hướng lập thể nhằm vào cấu trúc trừu tượng của hình thông qua màu sắc. Tiêu biểu nhất là Delaunay.

***** Guillaume Apollinaire (1880-1918): Nhà văn, nhà thơ người Pháp, người cổ xúy cho các xu hướng nghệ thuật tiên phong, nhà lý luận, tác giả của “kịch siêu thực”.



ĐỂ TƯỢNG NHỚ ELIZABETH TICHEJEFF

LỜI NÓI ĐẦU NHÂN LẦN XUẤT BẢN THỨ NHẤT

Những ý tưởng tôi phát triển ở đây là kết quả của những quan sát và trải nghiệm nội tâm tôi thu thập dần dần trong vòng năm, sáu năm gần đây. Tôi từng đã có ý định viết một cuốn sách dày dặn hơn về đề tài này, muôn thế thì lẽ ra phải làm nhiều thực nghiệm về lĩnh vực cảm xúc. Bị những công việc khác, cũng quan trọng không kém, cuốn hút, tạm thời tôi phải từ bỏ kế hoạch ban đầu. Có lẽ tôi sẽ chẳng bao giờ thực hiện được việc này nữa. Một người khác chắc chắn sẽ làm điều đó kỹ và tốt hơn tôi, vì có nhu cầu ở vấn đề này. Vậy là tôi bị buộc phải dừng lại ở những đường biên của một sơ đồ đơn giản chỉ đáp ứng được cho những chỉ dẫn hướng tới vấn đề lớn. Tôi sẽ

coi mình là người hạnh phúc nếu như lời chỉ dẫn này không tan biến trong
chân không.

Munich, 1911. Kandinsky

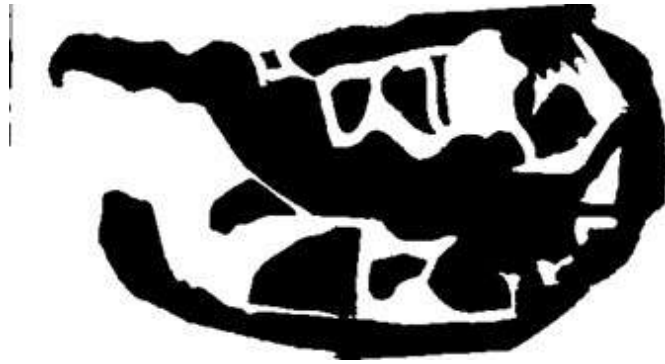
LỜI NÓI ĐẦU NHÂN LẦN XUẤT BẢN LẦN HAI

Cuốn sách nhỏ này được viết vào năm 1910. Trong khoảng thời gian [từ lúc viết xong] cho đến trước khi bản in đầu tiên được công bố (tháng giêng năm 1912), tôi lại thêm vào những kinh nghiệm mới rút tủa được. Từ đó đến nay lại trôi qua nửa năm. Có những điều hôm nay tôi nhìn thoáng hơn, thấy một chân trời rộng hơn. Suy đi tính lại, tôi thấy không cần bổ sung thêm nữa, mà chỉ hiệu chỉnh một số chỗ thôi. Tôi quyết định, thay vì thu thập những tư liệu mới, thì sẽ biên soạn những kết quả quan sát rõ ràng và những kinh nghiệm sâu sắc để có lẽ trong tương lai làm thành ấn bản kế tiếp tự nhiên của cuốn sách này, với vai trò là một phần của thể loại "Lý thuyết hòa âm cho ngành hội họa". Vậy nên hình thức của cuốn sách này, nổi bước rất nhanh bản in đầu tiên, hầu như hoàn toàn được giữ nguyên. Bài báo "Về vấn đề hình thể" của tôi đăng lần đầu trong tạp chí "Kỹ sĩ Xanh" là một trong những bước phát triển tiếp theo.

Munich, tháng tư, 1912. Kandinsky

A

ĐẠI CƯƠNG



I

NHẬP ĐỀ

Tác phẩm nghệ thuật nào cũng là con đẻ của thời đại ấy, và trong nhiều trường hợp, nó là người mẹ sinh ra cảm xúc của chúng ta.

Vậy nên, thời kỳ văn hóa nào cũng có một nền nghệ thuật riêng không thể lặp lại. Nỗ lực nào muốn làm sống lại những nguyên lý nghệ thuật đã qua thì nhiều nhất rồi cũng chỉ sinh ra được những tác phẩm nghệ thuật ví như đứa con chết lúc lọt lòng. Làm sao chúng ta lại có thể có cảm nhận hay sống với nội tâm, chẳng hạn như người Hy Lạp cổ đại. Như thế, mọi cố gắng vận dụng các nguyên lý Hy Lạp trong nghệ thuật tạo hình, chẳng hạn, rồi cũng chỉ tạo ra được những hình thái tuy giống Hy Lạp song lại mãi mãi vô hồn. Bắt chước như thế thì đâu khác gì lũ khi bắt chước. Bề ngoài cử chỉ của con khi y hệt như con người. Con khi ngồi xuống, nó ghé cuốn sách vào sát tận mũi, lật giở từng trang, nhưng tuyệt nhiên đâu có ý nghĩa gì trong các cử chỉ đó.

Song, lại có sự giống bề ngoài của các hình thái nghệ thuật mà nền tảng vốn là một tất yếu lớn lao. Một khi đã giống về khuynh hướng bên trong của cả một bầu sinh quyển tinh thần đạo lý, giống ở cái tinh thần vươn đến những mục đích từng được theo đuổi nhưng rồi bị quên lãng về sau, tức là giống nhau về cảm thức nội tâm của cả một thời ấy - thì kết quả lôgic tất yếu có thể dẫn tới việc phục hồi những hình thái bề ngoài từng bao bọc thành công cũng những khuynh hướng cảm thức nội tâm ấy trong suốt thời đã qua. Thế là, phần nào nảy sinh mối thiện cảm, sự thông hiểu của chúng ta, sự gần gũi tinh thần của chúng ta với các họa sĩ thời tiền - Phục hưng. Giống như chúng ta, những người nghệ sĩ thuần túy ấy vốn đã tìm cách chỉ thể hiện trong tác phẩm của họ cái cốt lõi Bên trong, khi ấy sự khước từ cái ngẫu nhiên bề ngoài đã tự nó nảy sinh.

Điểm tiếp xúc nội tâm ấy, với tất cả tầm quan trọng của nó, tuy nhiên, lại vẫn chỉ là một điểm. Tâm hồn chúng ta, sau một thời kỳ vật chất chủ nghĩa kéo dài, mất niềm tin, thiếu mục tiêu, không mục đích, giờ đây bắt đầu bừng tỉnh. Cả một cơn ác mộng những quan điểm duy vật vốn từng biến cuộc sống trong thiên hạ trở thành một trò chơi ngốc nghếch, phù phiếm nào đâu đã hết. Tâm hồn đang thức tỉnh vẫn bị đè nén. Chỉ mới le lói một tia sáng nhạt nhòa, như thể một điểm nhỏ duy nhất trong cái mênh mang của bóng tối. Tia sáng nhạt nhòa ấy mới chỉ là một linh cảm, tâm hồn còn chưa có đủ can đảm để thấy nó, còn hoài nghi, liệu rằng cái tia sáng ấy là mộng, mà cái vùng tối kia mới là sự thật. Mỗi ngày ấy, cùng với những thống khổ lay lắt bởi triết học duy vật, khiến tâm hồn chúng ta xa cách với các họa sĩ cổ xưa. Tâm hồn chúng ta có lúc thảng thốt, nó rung lên khi có người tìm được cách chạm vào nó, như một chiếc bình quý rạn nứt sau bao năm vùi sâu dưới lòng đất được ta tìm thấy lại. Vậy nên, sức lôi kéo về lại cái nguyên thủy, giả như chúng ta đang tạm thời trải qua đây, trong cái hình thái tạm thời vay mượn của nó, chắc chỉ tồn tại trong khoảng thời gian ngắn.

Hai cái giống nhau ấy của nghệ thuật mới so với những hình thái nào đó của các thời đã qua, như dễ thấy, vốn khác nhau tuyệt đối. Cái thứ nhất chỉ hoàn

toàn là bề ngoài nên không thể có tương lai. Cái thứ hai là bên trong nên hẳn có mầm | tương lai trong đó. Sau thời kỳ thử nghiệm duy vật, tâm hồn có vẻ bị coi rẻ, thậm chí còn bị rũ bỏ như trong một thí nghiệm tàn độc nữa, thì nay tâm hồn được tinh luyện qua đấu tranh và khổ đau, lại vươn lên. Những tình cảm quá rành rẽ như lo sợ, vui vẻ, buồn bã...- đã từng có thể là nội dung của nghệ thuật phục vụ cho thời kỳ thử nghiệm đó - rồi sẽ ít thu hút người nghệ sĩ. Nghệ sĩ sẽ tìm tòi để đánh thức những tình cảm tinh tế hơn, mà hiện thời chưa có tên gọi. Bản thân người nghệ sĩ sống một cuộc sống phức tạp, tương đối tinh tế, tất yếu tác phẩm nảy chồi từ người nghệ sĩ rồi sẽ mang đến sự cảm thụ tinh tế khó có thể diễn tả hết bằng lời cho những người xem có khả năng.

Tiếc thay, thời nay người xem hiếm ai có được khả năng rung cảm như thế. Họ tìm kiếm ở tác phẩm nghệ thuật hoặc là sự mô phỏng tự nhiên thuần túy khả dĩ đáp ứng những mục tiêu thực dụng (tranh chân dung, theo nghĩa thông thường, V.V.), hoặc là sự mô phỏng tự nhiên có tính diễn tấu nào đó (hội họa "ấn tượng" chẳng hạn), hoặc rất cuộc, những trạng thái tâm hồn giả trang dưới những hình thức tự nhiên (mà chúng ta vẫn gọi là thần thái^[1]).

Tất cả các hình thái ấy, một khi chúng là nghệ thuật đích thực, đều đáp ứng được mục tiêu và sẽ trở thành món ăn tinh thần (cả trong trường hợp thứ nhất), song đặc biệt ở trường hợp thứ ba, nếu người xem cảm nhận được một hài âm trong tâm hồn mình. Đương nhiên, một hài âm (hay thậm chí là nghịch âm) như thế không thể chỉ trống rỗng hay hời hợt, mà "thần thái" của tác phẩm rồi còn có thể khiến cho "thần thái" bên trong của người xem càng sâu sắc và thăng hoa. Ít ra, những tác phẩm như thế cũng giữ cho tâm hồn khỏi sa vào sự thô lậu, giống như bộ khóa lên căng dây đàn. Song, lọt trong và khuếch trương cái âm hưởng đó chỉ xảy ra một chiều, không thể làm cạn kiệt tác động có thể có của nghệ thuật.

* * *

Hãy tưởng tượng một tòa nhà, lớn, thật lớn hoặc vừa phải, được chia ra làm nhiều phòng. Tường nào cũng đều có tranh treo, với đủ các kích cỡ khác nhau. Có khi đến mấy ngàn bức. Trên mặt toan, màu sắc được sử dụng để thể hiện những mảnh "thiên nhiên": những con thú, dưới ánh mặt trời hay trong bóng đêm, đang uống nước, dùng chân bên hồ, nằm trên bãi cỏ; cạnh đó, một Chúa Kitô bị đóng đinh trên cây thập ác - tác phẩm của một họa sĩ không có đức tin vào chúa; những hoa, những nhân vật ngồi, đứng, đi lại; lắm khi trần trụi cũng có; nhiều phụ nữ khỏa thân (thường chỉ thu nhỏ từ phía đằng sau); những quả táo với những chiếc âu bạc; chân dung vị triều thần N; cảnh chiều tà; quý bà mặc đồ hồng; đàn vịt bay; chân dung nữ nam tước X; đàn ngỗng bay; quý bà trong y phục trắng; lũ bê trong bóng râm với những đốm nắng vàng rực; chân dung Ngài Y; quý bà diện váy lục. Tất cả chúng đều được in cẩn thận trong một cuốn sách: tên họa sĩ, tên tranh. Mọi người, sách cầm trên tay, đi từ bức họa nọ qua bức họa kia, giở sách, nhắm tên gọi. Rồi họ bước ra, chẳng giàu lên hay nghèo đi, vẫn y hệt như lúc họ bước vào, và tức thì bị hút hồn bởi những mối bận tâm của họ, vốn chẳng dính dáng gì tới nghệ thuật. Tại sao họ lại đã có mặt ở trong đó? Trong mỗi bức tranh là cả một cuộc đời bị giam hãm, cả một đời người với biết bao khổ đau, thất vọng, những giờ phút của hân hoan và của ánh sáng.

Cuộc đời đó hướng về đâu? Tâm hồn người nghệ sĩ định rẽ về nẻo nào đây, khi cả nó nữa cũng đã hoạt động sáng tác? Nó muốn đưa ra thông điệp gì? "Rọi ánh sáng vào tận chỗ sâu thẳm của trái tim con người - thiên hướng của người nghệ sĩ", Schumann từng nói. "Họa sĩ là người có khả năng vẽ tất và họa tất" - lời của Tolstoi.

Từ hai định nghĩa đó về hoạt động của người nghệ sĩ, ta phải chọn cái thứ hai thôi, nếu ta nghĩ đến cuộc trưng bày [trong tòa nhà nhiều phòng] vừa được mô tả trên đây. Với nhiều hay ít sự khéo léo, tài tình, điều luyện, người ta đã phóng chiếu lên mặt toan những đối tượng để tạo thành "bức tranh" ít nhiều tinh tế hay thô thiển. Sự điều hòa tổng thể trên mặt toan chính là con đường dẫn đến tác phẩm nghệ thuật. Người ta nhìn xem tác phẩm ấy với cặp

mắt lạnh nhạt và tâm trí thờ ơ. Những người am hiểu thán phục cái "hoa tay" (như người ta thán phục một kẻ nhảy dây), thường thức "hội họa" (như người ta thường thức cái bánh bao nhân thịt).

Những linh hồn đói khát bỏ đi mà vẫn đói khát.

Đám đông len lỏi qua các căn phòng và phán tranh "xinh xắn" hay "tuyệt vời". Người có thể nói được điều gì đó thì lại chẳng nói với ai. Người có thể nghe thì lại chẳng nghe thấy gì cả. Cái trạng thái đó của nghệ thuật người ta gọi là "nghệ thuật vị nghệ thuật" ("l'art pour l'art", tiếng Pháp trong nguyên bản tiếng Đức). Cái cách hủy diệt hoàn toàn âm vang nội tâm vốn là sự sống của màu sắc ấy, cái lối phát tán sức mạnh của người nghệ sĩ vào hư không ấy, chính là "nghệ thuật vị nghệ thuật."

Người nghệ sĩ đi tìm phần thưởng cho cái tài khéo, cái sức mạnh phát hiện và cảm nhận của mình dưới dạng vật chất. Thỏa mãn thói hiếu danh và hám của đã trở thành mục tiêu của hãnh. Thay vì tăng cường hợp tác với nhau, giữa các nghệ sĩ lại nảy sinh ganh đua vì những thứ chợ búa kia. Người ta than phiền về cạnh tranh gay gắt và siêu sản xuất. Hận thù, bè phái, chia rẽ, ghen tị, mưu mô là những hệ lụy thích đáng của thứ nghệ thuật ngả theo vật chất đã bị cướp đi mục tiêu thực sự của nó^[2].

Người xem hoàn toàn lạng lẽ quay lưng với người nghệ sĩ không thấy trong thứ nghệ thuật sa đọa ấy mục đích của cuộc đời mình, mà hướng tới cái cao cả hơn.

"Hiếu" tức là khai trí người xem theo quan điểm của người nghệ sĩ. Như đã nói ở trên, nghệ thuật vốn là đứa con của thời đại mình. Một nền nghệ thuật như thế có lẽ chỉ lặp lại được, trong bầu không khí đương thời, thì rõ ràng đã chững lại. Nền nghệ thuật ấy không mang trong lòng nó những tiềm năng của tương lai, nó chỉ là đứa con của thời đại của nó mà không bao giờ trở thành người mẹ của tương lai được, là một nền nghệ thuật mất khả năng sinh

sản. Nó chỉ tồn tại ngắn ngủi rồi sẽ chết yếu về mặt tinh thần ngay khi bầu khí quyển từng sinh ra nó đổi thay.

* * *

Một nền nghệ thuật khác, có khả năng sinh sản tiếp, cũng bắt rễ trong thời kỳ tinh thần của nó, nhưng đôi khi không chỉ là tấm gương hay tiếng vọng, mà hoàn toàn trái lại, nó có thể gây ảnh hưởng rất sâu bằng một sức mạnh thức tỉnh mang tính tiên tri.

Đời sống tinh thần, mà nghệ thuật cũng thuộc về đó, là một trong những tác nhân thúc đẩy mạnh mẽ nhất, vẫn chuyển động ra phía trước, và đi lên, phức tạp nhưng xác định. Đó là sự chuyển động của chính nhận thức, có thể có nhiều hình thái khác nhau, song về cơ bản nó vẫn giữ nguyên ý nghĩa sâu xa và mục tiêu nội tại.

Những lý do tất yếu thúc đẩy chúng ta phải hướng lên cao và về phía trước "bằng mồ hôi nước mắt", vượt qua khổ đau, tai họa, bão táp, vẫn còn bị che giấu. Đến được một trạm rồi, dọn được tảng đá quái ác ra khỏi lối đi rồi, thì một bàn tay góm ghiếc vô hình lại quăng lên lối đi mấy tảng đá mới, đôi khi như muốn lấp hẳn con đường để không ai còn nhận ra lối đi đó nữa.

Nhưng rồi có người nào đó trong số chúng ta băng tới, chắc chắn thế, cũng giống như chúng ta về mọi mặt, song lại có một sức mạnh kỳ bí của "nhân quan" ẩn chứa bên trong.

Người đó nhìn thấy và chỉ ra con đường. Khả năng phi thường đó lắm khi cũng thành một thứ nặng nợ cho anh, mà đã đôi lần anh định rũ bỏ. Nhưng đâu có được, chịu giễu cợt và oán thù, anh gò lưng cố kéo cái cỗ xe của loài người ấy, nặng nề, ngoan cố, cứ ì ra trong đồng đá, lao mình về đằng trước và tiến lên.

Thường thì, sau rất lâu, cái tôi hữu hình của anh ta đã tan biến khỏi mặt đất, thế là người ta tìm mọi cách sử dụng đá cẩm thạch hoặc đá hoa cương, sắt,

đồng để cố phục dựng cái thân hình ấy với những kích cỡ phi thường. Cứ như thế cái vóc dáng ấy có gì đó giống như những kẻ tuấn đạo, những đầy tớ thần thánh của con người, xem nhẹ thân xác, chỉ sống vì tinh thần. Dù thế nào thì việc dùng đến cả đá hoa cương cũng là minh chứng cho thấy đã có rất nhiều người vươn tới được đỉnh cao, nơi đã từng có người đặt chân tới mà giờ đây đang được tôn vinh.



II

CHUYỂN ĐỘNG

Một hình Tam giác nhọn lớn chia làm các ngăn không đều nhau, ngăn nhỏ nhất và nhọn nhất chĩa lên trên - sơ đồ của đời sống tinh thần giản lược đi đúng như thế. Càng xuống dưới, các ngăn của Tam giác càng lớn, rộng, đều và cao hơn.

Toàn thể Tam giác di chuyển chậm, khó thấy, ra phía trước và đi lên. Chỗ "hôm nay" cái đỉnh nhọn cao nhất ngự trị thì "ngày mai" lại là vị trí của ngăn kế tiếp^[3]. Nghĩa là cái hôm nay được xem là mũi nhọn trên cùng, cân đối so với toàn bộ phần còn lại của Tam giác như mớ bong bóng rời rạc, vô nghĩa, khó hiểu, thì đến mai lại đã là nội dung đầy ý nghĩa và cảm xúc cuộc đời của ngăn thứ hai kế tiếp.

Đứng ở đỉnh mũi nhọn cao nhất đôi khi chỉ có một người. Cái vui vẻ bề ngoài của người ấy ngang bằng với nỗi buồn không thể đo bên trong. Những người đứng gần anh ta nhất đâu có hiểu anh ta. Bực bội, họ gọi anh ta là kẻ tâm thần ảo tưởng hay là kẻ đáng tống vào nhà thương điên. Sinh thời, Beethoven một mình đứng trên đỉnh cao cũng đã từng bị rửa xả như vậy^[4]. Phải mất bao nhiêu năm nữa để cái ngăn lớn hơn của Tam giác đến được chỗ

ấy, nơi anh ta từng đứng cô đơn một thời? Và bất chấp mọi thứ tượng đài, liệu rồi có thật là nhiều người vươn được lên đến tận chỗ ấy không^[5]?

Trong tất cả mọi ngăn của Tam giác đều thấy có nghệ sĩ. Ai trong số đó nhìn vượt được ra tận bên ngoài những ranh giới cái ngăn của mình, thì người đó là đấng tiên tri trong đám người xung quanh, và giúp đẩy cỗ xe ì ạch tiến lên. Nhưng nêcủ không có cặp mắt sắc sảo đó, hoặc có mà để dùng vào những mục tiêu hay cơn cố thấp kém, hoặc giả nhằm nó lại, thì lại sẽ được hết thảy mọi người hiểu đến nơi đến chốn, và suy tôn. Ngăn càng lớn (càng nằm sâu phía dưới), càng có nhiều người hiểu được lời nghệ sĩ nói. Rõ ràng ở bất cứ ngăn nào cũng vậy, dù có ý thức hay hoàn toàn vô thức (trường hợp này nhiều hơn), ai cũng cả thềm tấm bánh tinh thần tương xứng. Tấm bánh chẳng do chính các nghệ sĩ của ngăn đó mời chào hay sao? Rồi ngày mai, tấm bánh sẽ lại được những người trong ngăn kế tiếp chìa tay háo hức.

Lối diễn tả bằng sơ đồ đó, đương nhiên, chưa thể khái quát được toàn bộ bức tranh của đời sống tinh thần. Trong những cái khác, có cái chưa vạch ra được, một vết đen lớn chết chóc. Lắm khi vẫn xảy ra như thế, tấm bánh ấy lại thành ra thức ăn của những người vốn đã ở một ngăn cao hơn. Với thực khách, tấm bánh đó trở thành bả độc: liều thấp thì nó chỉ gây tác động ở mức khiến cho tâm hồn rớt chậm chậm từ một ngăn trên xuống một ngăn dưới; liều cao thì nó vật ngã ngay, rồi cứ thế tâm hồn từ ngăn trên rơi xuống ngăn dưới, rơi xuống sâu mãi. Sienkiewicz, trong một cucủ tiểu thuyết của mình, có ví cuộc sống tinh thần với trò bơi lội: không quấy đạp, không đấu sức liên tục thì dứt khoát sẽ bị chìm, ở đây thiên tư của một người, chữ "tài" (theo nghĩa trong sách Phúc âm) dễ trở thành chữ "tai", không chỉ cho một mình người nghệ sĩ có tài đó, mà còn cho tất cả những ai ăn phải tấm bánh tấm độc đó. Người nghệ sĩ dùng sức mạnh của mình để phỉnh phờ các nhu cầu thấp kém, đưa ra một nội dung không trong lành dưới một dạng thức mạo xưng nghệ thuật, lôi kéo những phần tử yếu đuối, liên tục trộn lẫn với các phần tử xấu, lừa dối mọi người, rồi giúp họ lừa dối lẫn nhau, tự thuyết phục

mình và thuyết phục người khác rằng họ đang khát tinh thần, và chỉ có cách uống nước ở cái nguồn trong lành kia thì mới dịu được cơn khát tinh thần đó. Những tác phẩm như thế thì giúp được gì cho chuyển động lên, mà còn kìm hãm, đẩy lùi những ai đang gắng tiến và reo rắc độc hại khắp xung quanh.

Những thời kỳ như thế, nghệ thuật chẳng có được người đại diện nào đứng ở tầm cao, mà miếng bánh ngon lành cũng không. Đó chính là những thời kỳ suy đồi của thế giới tinh thần. Không ngừng có những tâm hồn rơi từ các ngấn trên xuống các ngấn dưới, cả Tam giác vẽ như đứng im, bất động. Hoặc vẽ như chuyển động, song là đi lui và tụt xuống. Trong những thời kỳ cầm tù đó, người ta gán giá trị đặc biệt cho các thành quả bề ngoài, người ta chỉ quan tâm đến hàng hóa vật chất, đón chào từng tiến bộ kỹ thuật vốn chỉ phục vụ và chỉ có thể phục vụ cho thân xác cứ như thế đó là một thành tựu vĩ đại. Sức mạnh tinh thần thuần túy ư, được xem nhẹ đã là may mắn rồi, còn thì chẳng ai thèm lưu ý tới nữa.

Những người có khát vọng và nhìn xa thì cô đơn, bị giễu cợt hoặc bị gán cho căn bệnh tâm thần. Song những tâm hồn lẻ loi đó đâu chấp nhận bị ru ngủ, vẫn lờ mờ cảm nhận và âm thầm đòi hỏi một cuộc sống tinh thần, tri thức và tiến bộ; trong bản đồng ca vật chất thô thiển kia, những tâm hồn đó vẫn cố kêu gào, than vãn vô vọng. Sự tối tăm tinh thần từ từ buông xuống, sâu nữa rồi sâu nữa. Chung quanh những tâm hồn thảng thốt ấy, tất cả u ám hơn rồi lại u ám hơn nữa, và những người mang chúng bị nghi ngờ, lo âu, sợ hãi, bị hành hạ mãi cho đến sức tàn lực kiệt, dễ lắm khi chỉ mong sao bóng đêm hãy thành linh đờ ập xuống luôn đi, còn hơn là cứ tối từ từ như thế.

Vào những thời kỳ như thế, nghệ thuật trở nên thấp hèn đi, rốt cuộc cũng chỉ được dùng vào những mục tiêu vật chất. Nó tìm chất liệu cho nội dung của nó ở thứ vật chất thô lậu, vì nó có biết đến thứ vật chất tinh túy nào đâu. Những đối tượng mà nó cho rằng mục đích duy nhất của nó là phải tái hiện thì lại vẫn y nguyên như trước. Cái "gì đây" trong nghệ thuật tự nó (eo ipso, tiếng Latinh trong nguyên bản tiếng Đức) đã biến mất. Chỉ còn lại duy nhất

câu hỏi "thế nào đây?" - vẫn là phương châm nắm bắt các đối tượng hữu hình đó của người nghệ sĩ. Câu hỏi đó trở thành "tín điều". Nghệ thuật đã không còn linh hồn.

Nghệ thuật tiếp tục đi trên con đường "thế nào đây". Nó tự chuyên hóa, chỉ còn chính những người nghệ sĩ hiểu được, người nghệ sĩ bắt đầu rên rỉ vì sự thờ ơ của người xem đối với các tác phẩm của họ. Nhìn chung, người nghệ sĩ ở những thời kỳ như thế, chẳng cần lắm lời để làm gì. Chỉ với chút "khác lạ" là đã được để ý, rồi nhờ đó, lại được những đám mạnh thường quân và người sành sỏi nào đó tán dương (sau đó, tùy từng tình huống sẽ còn có thể gạt hái được những món hời vật chất không nhỏ). Vậy là cả một đám đông những kẻ bề ngoài có vẻ có khiếu, có hoa tay, đổ xô cả vào nghệ thuật, những tưởng chiếm lĩnh nó đơn giản lắm. Vì thế, ở bất kỳ "trung tâm nghệ thuật" nào cũng thấy có đến cả ngàn và cả ngàn nghệ sĩ như thế, số đông bọn họ chỉ cốt tìm được một bút pháp mới, một kỹ thuật mới, để rồi cứ thế, không cảm hứng, tim nguội lạnh, hồn ngái ngủ, họ sáng tác ra cả triệu tác phẩm.

"Ganh đua" gia tăng. Cuộc săn lùng thành công điên cuồng làm cho việc tìm kiếm ngày càng trở nên hời hợt hơn. Những nhóm nhỏ, tình cờ chen lách ra khỏi được đám nghệ sĩ bát nháo cùng mớ tranh hỗn độn này, lẩn tránh sau những vị trí mà chúng vừa chiếm lĩnh. Công chúng bị rút lại sau ngơ ngác nhìn, mất hết hứng thú với thứ nghệ thuật kiểu đó, và âm thầm quay lưng với nó.

Song, bất chấp tất cả mọi cám dỗ, bất chấp cảnh hỗn độn và cuộc săn lùng điên cuồng này, Tam giác tinh thần vẫn chuyển động chậm chậm nhưng chắc chắn, về phía trước và hướng lên trên, bằng một sức mạnh không gì cản nổi.

Moses, vô hình, từ trên núi xuống, nhìn điệu nhảy quanh chú bò vàng. Tuy nhiên, ngài cũng đã đem đến cho người đời một kiến thức mới.

Lời nói của ông, đám đông không nghe thấy, nhưng người nghệ sĩ lại biết được trước tiên. Lúc đầu, bằng vô thức, tự bản thân anh ta chẳng cảm nhận được, anh ta tuân theo lời gọi. Ngay trong câu hỏi "thế nào đây?" đã ẩn chứa cái mầm của sự lành bệnh. Dẫu cho về đại thể cái "thế nào đây" ấy vẫn chưa mang lại kết quả, thì trong cái "khác biệt" (cái mà ngày nay chúng ta còn gọi là "nhân cách") vẫn tồn tại khả năng, không chỉ nhìn thấy duy nhất ở sự vật vật chất thô cứng, mà còn thấy cả cái gì đó ít mang tính vật chất hơn sự vật của thời kỳ thực tại, cái mà người ta cố thể hiện đơn độc, "như nó vẫn là", không hề tưởng tượng[6] .

Nếu sau đó, cái "thế nào đây" ấy vẫn bao trùm cảm xúc cốt lõi tinh thần của người nghệ sĩ, để lan tỏa trải nghiệm tinh tế hơn đối với người xem, thì nghệ thuật đã đứng trước ngưỡng con đường mà trên đó sau này chắc chắn nó sẽ tìm lại được cái "gì đây" mà nó đã từng quên mất, cái "gì đây" sẽ tạo nên hạt gạo tinh thần cho sự thức tỉnh tinh thần nay đang bắt đầu. Cái "gì đây" ấy sẽ không còn là cái "gì đây" vật chất, hướng về sự vật của thời kỳ đã bị đẩy lùi sau, mà là một yếu tố bên trong của nghệ thuật, cốt lõi của nghệ thuật, không có nó thì cơ thể của nghệ thuật (cái "như thế nào") sẽ chẳng bao giờ sống một cuộc sống hoàn toàn khỏe mạnh, hết như một con người hay một dân tộc.

Cái "gì đây" này là nội dung mà chỉ có nghệ thuật mới bao hàm vào nó được; và chỉ có nghệ thuật mới đưa vào thể hiện rõ ràng qua các phương tiện chỉ nó có.



III

BƯỚC NGOẶT TINH THẦN

Tam giác tinh thần chuyển động chậm về phía trước và lên trên. Ngày hôm nay, một trong những nhóm lớn nhất ở dưới thấp nhất, đã tiến đến những từ khóa đầu tiên của "tín điều" duy vật - về mặt tôn giáo thì các tín đồ thuộc những nhóm này mang những danh hiệu khác nhau, họ được gọi là người Do Thái, người Thiên Chúa giáo, người theo đạo Tin lành, v.v. Trên thực tế, họ là những kẻ vô thần, điều mà những kẻ táo tợn nhất hay thiển cận nhất cũng phải công khai thừa nhận. "Trời" trống rỗng, "Chúa đã chết", về mặt chính trị, những thần dân này là những tín đồ đại diện nhân dân hay là những người cộng hòa. Nỗi sợ hãi, sự ghê tởm và lòng căm thù ngày hôm qua họ nuôi dưỡng để chống lại những quan điểm chính trị này, thì ngày hôm nay họ chuyển sang để chống tình trạng vô chính phủ mà họ không hề hiểu kỹ về nó và chỉ biết cái tên gọi gây khiếp đảm của nó. Về mặt kinh tế thì những người này là những người theo chủ nghĩa xã hội. Họ mài sắc ngọn giáo của sự công bằng để đâm một nhát chí mạng vào con thủy quái tư bản chủ nghĩa rồi chặt phăng cái đầu xấu xa.

Bởi vì các cư dân trong nhóm lớn này của Tam giác chẳng bao giờ tự đi đến giải pháp cho một vấn đề và luôn bị lôi kéo bởi một số nào đó những người đương thời luôn đứng cao hơn họ, biết tự hy sinh bản thân cho chiếc xe cút kít của loài người tiến lên - thế nên họ chẳng hề biết chút gì về sự đẩy này, mà chỉ luôn nhìn sự đẩy này từ xa mà thôi. Họ tưởng tượng rằng đẩy như thế

rất dễ, và tin vào những đơn thuốc hoàn hảo và những phương tiện có tác dụng không thể sai sót.

Nhóm kế tiếp nằm dưới sâu hơn nữa được nhóm vừa nói trên mù quáng đưa lên cùng tầm cao. Nhóm này vẫn bám chặt vào chỗ cũ, vì sợ bị rơi vào chỗ chưa biết, nên cưỡng lại để khỏi bị lừa.

Về mặt tín ngưỡng, những nhóm ở vị trí cao hơn của Tam giác không chỉ vô thần một cách mù quáng, mà họ còn có thể biện giải bằng những lời kỳ lạ (ví dụ như câu của Virchow, chẳng xứng với một nhà bác học: "Tôi đã mổ nhiều tử thi mà khi ấy chưa bao giờ phát hiện ra được một linh hồn nào").

Về mặt chính trị, đa phần họ là những người cộng hòa, hiểu biết những tập tục nghị trường khác nhau, đọc các bài xã luận trên báo. Về mặt kinh tế thì họ là những người xã hội chủ nghĩa với những sắc thái khác nhau, và có thể hỗ trợ "niềm tin" của mình qua nhiều đoạn trích (từ "Emma" của Schweitzer hay "Quy luật muôn đời" của Lassalle, đến "Tư bản luận" của Marx và còn rất nhiều nữa).

Ở những nhóm cao hơn này dần dần xuất hiện những chủ đề khác mà những tầng bên dưới còn thiếu: khoa học và nghệ thuật, mà thêm vào đó cũng còn có cả văn học và âm nhạc nữa. Về mặt khoa học, những người này là những nhà thực chứng và chỉ chấp nhận những gì cân đong đo đếm được. Với họ, tất cả những thứ còn lại đều là vô nghĩa, đôi khi độc hại, hết như ngày hôm qua họ coi các lý thuyết [là vô nghĩa] mà ngày hôm nay vừa được "chứng minh".

Về nghệ thuật, họ là những người theo trường phái tự nhiên, ở chừng mực nhất định, mà cái chừng mực ấy do những người khác xác định, và vì thế, họ tin vào đó một cách chẳng gì lay chuyển nổi, họ công nhận và cũng đánh giá cao nhân cách, cá tính và khí chất của người nghệ sĩ.

Mặc dầu ở những nhóm này trật tự, an toàn rõ ràng tốt hơn nhiều và có những nguyên tắc không thể sai lầm, vẫn tìm thấy một nỗi sợ hãi ẩn giấu, sự bối rối, sự không vững chãi và cả niềm bất an, hết như ở trong đầu các hành khách trên con tàu viễn dương giữa biển cả bao la mù sương, chẳng thấy đất liền đâu mà mây đen vần vũ và gió mạnh đã dồn nước thành những núi lớn. Đó là do sự học hành của họ. Dù họ biết rằng các nhà bác học, lãnh đạo quốc gia, các nghệ sĩ ngày hôm nay được ca tụng, thì ngày hôm qua chỉ là những kẻ hãnh tiến, nói khoác, lường gạt đáng khinh, chẳng xứng với một cái nhìn nghiêm túc.

Và càng lên cao hơn trong Tam giác tinh thần thì với những cạnh sắc của nó, càng thấy nổi lên rõ hơn nỗi sợ hãi và bất an. Thoạt đầu, người ta tìm thấy ở đâu đó những con mắt mà tự chúng cũng có thể nhìn được, những cái đầu có khả năng suy luận. Những người có năng khiếu như vậy tự hỏi: nếu như sự thông thái của ngày hôm kia bị sự thông thái của ngày hôm qua bỏ đi, và sự thông thái này lại bị sự thông thái của ngày hôm nay bỏ đi - thì tại sao không thể bằng cách nào đó có thể, sự thông thái của ngày hôm nay sẽ bị sự thông thái của ngày mai phá đổ? Và những người dũng cảm nhất trong số đó trả lời: "Cái đó nằm trong phạm vi có thể".

Tiếp đến, sẽ tìm thấy những con mắt có thể nhìn ra những điều khoa học hiện giờ "còn chưa giải thích được". Những người như thế tự hỏi: "Liệu khoa học có đang trên con đường, mà từ xưa đến nay nó vẫn đi, để đến được lời giải cho những bài toán đố này không? Và nếu như nó đã đến đó thì liệu người ta có thể tin vào câu trả lời của nó không?" Trong các nhóm này cũng có những bác học nhà nghề mà họ còn có thể nhớ rõ những sự kiện bây giờ đứng vững, đã từng bị chính các viện hàn lâm đón nhận như thế nào. ở đây cũng có những chuyên gia nghệ thuật từng viết những cuốn sách sâu sắc, rất được khâm phục, mà ngày hôm qua là vô nghĩa. Qua những cuốn sách này, họ đã vượt bỏ những rào cản mà nghệ thuật đã vượt qua từ lâu, và lập nên những rào cản mới mà lần này chúng sẽ phải đứng vững và mãi mãi trên vị trí này. Khi làm việc này, họ chẳng biết rằng mình đang xây rào cản không

phải đẳng mức mà là đẳng sau nghệ thuật. Nếu như ngày mai họ nhận ra điều đó, họ sẽ lại viết những cuốn sách mới và đẩy những rào cản của mình ra xa hơn nữa. Và việc này sẽ vẫn không thay đổi gì cho đến khi họ nhận thức ra rằng, những nguyên lý ngoại biên của nghệ thuật chỉ có thể có giá trị với quá khứ chứ không bao giờ có giá trị đối với tương lai. Không thể có lý thuyết của các nguyên lý này cho con đường tiếp theo nằm trong vương quốc của cái phi vật chất, về mặt vật chất, cái chưa tồn tại ở dạng vật chất thì không thể kết tinh được. Tinh thần của vương quốc Tương lai chỉ có thể được nhận ra bằng cảm xúc (muốn vậy thì phải có tài năng của nghệ sĩ dẫn đường). Lý thuyết là ngọn đèn rọi sáng các dạng đã kết tinh của "ngày hôm qua" và cái nằm trước ngày hôm qua. (Xem thêm về vấn đề này ở chương VII. Lý thuyết).

Và nếu leo lên cao hơn nữa [trong Tam giác này], chúng ta sẽ còn thấy sự hỗn độn lớn hơn nữa, như thể một thành phố lớn - vốn được xây dựng chặt chẽ theo các quy tắc toán học kiến trúc - bỗng nhiên bị rung chuyển bởi một lực không đo được. Những người sống ở đây, thật sự sống trong một Thành phố tinh thần như vậy, nơi bỗng có những lực nào đó tác động, mà các kiến trúc sư và các nhà toán học tinh thần chẳng hề tính đến. Ở đây, có một mảng của bức tường dày bị đổ sụp xuống như một tòa nhà lụp từ những lá bài. Thế là, có một cái tháp vĩ đại vươn tới Trời, được xây từ nhiều cột trụ tinh thần, mảnh mai như đăng ten nhưng "bất tử", thành đồng mảnh vụn. Mặt trời vốn đẹp dễ đến thế, nay có vết và tôi đi, và đâu rồi công cụ dự bị cho cuộc chiến chống lại bóng tối? Nghĩa địa cổ vốn bị lãng quên rung chuyển. Tất cả những ngôi mộ cổ vốn bị lãng quên mở tung ra và những vong hồn vốn bị lãng quên từ đó đứng lên.

Trong thành phố này cũng có những người điếc, bị chói tai bởi sự thông thái ngoại lai, họ không nghe thấy tiếng đổ vỡ, và cũng có những người mù, bởi sự thông thái ngoại lai làm cho lóa mắt, và họ bảo: "Mặt trời của chúng ta

càng ngày càng sáng hơn, và chúng ta sắp thấy những vết cuối cùng biến mất hết". Thế nhưng rồi những người này cũng sẽ nghe và nhìn và được.

Lên cao hơn nữa thì chúng ta sẽ không còn tìm thấy sự sợ hãi nữa. Ở đây đang có một công việc là lay những cột trụ do con người dựng lên. Ở đây chúng ta cũng thấy những nhà bác học nhà nghệ, họ kiểm tra đi kiểm tra lại vật chất, họ không sợ hãi, trước bất cứ câu hỏi nào, và là những người cuối cùng đặt nghi vấn về vật chất, mà mới hôm qua thôi tất cả mọi thứ và toàn bộ cả vũ trụ còn dựa trên đó. Lý thuyết điện tử, tức là lý thuyết về điện tích chuyển động mà nó phải hoàn toàn thay thế vật chất, nay đã tìm thấy những người tiên phong dũng cảm, mà đây đó, đã vượt qua những giới hạn của sự thận trọng và đi tới tận cội nguồn trong công cuộc chinh phục thành trì khoa học, hệt như những người lính quên mình, biết hy sinh trong cuộc đánh chiếm đến tuyệt vọng một pháo đài ngoan cố. Và lại, "không có một pháo đài nào mà người ta không thể chiếm được".

Một mặt, những sự kiện, mà nền khoa học ngày hôm qua vẫn chào đón bằng từ "lừa bịp" thông thường, thì chúng ngày càng nhiều thêm lên hoặc trở nên quen thuộc. Ngay cả các tờ báo, vốn là đầy tớ ngoan ngoãn nhất của mọi thành tựu và của dân đen, vẫn phục vụ nền thương mại "như chúng muốn", trong một số trường hợp đã buộc phải giới hạn giọng mỉa mai trong các bài báo về những "điều kỳ diệu", thậm chí còn phải bỏ qua. Nhiều học giả, trong đó có những nhà duy vật thuần túy, vẫn cố gắng hiến sức lực cho những nghiên cứu khoa học về sự thật bí ẩn, những sự thật không ai có thể phủ nhận mà cũng không thể nằm mãi được trong im lặng^[7].

Hơn nữa, ngày càng có nhiều người mất hết niềm tin vào những phương pháp khoa học duy vật trong những vấn đề liên quan đến "phi vật chất" hay

vật chất vốn không tới được trí năng của chúng ta. Và cũng giống như trong nghệ thuật, nơi người ta vẫn quay về với các nghệ sĩ tiền-Phục hưng, tìm kiếm sự trợ giúp ở những thời kỳ đã gần như bị lãng quên và những phương pháp của chúng. Những phương pháp đó đến nay vẫn còn sống động ở một số dân tộc nào đó mà từ tầm cao nhận thức của mình, chúng ta vẫn quen nhìn về phía họ với đôi chút thương cảm và xem thường.

Các dân tộc đó, ví dụ như người Ấn Độ, từ đời này qua đời khác vẫn luôn luôn đặt ra trước mắt các học giả của nền văn hóa chúng ta những vấn đề, hoặc không được chú ý, hoặc là chúng bị người ta tìm cách làm cho trở nên đáng sợ bằng những lời giải thích với mớ ngôn từ hời hợt, nông cạn, y như đối với loài ruồi nhặng vẫn gây khó chịu cho chúng ta^[8].

Bà H.p. Blawatzky là người đầu tiên, sau nhiều năm lưu trú ở Ấn Độ, đã nối liền sợi dây giữa nền văn hóa "hoang dã" đó với nền văn hóa của chúng ta. Từ đó, trong mối liên quan ấy, bắt đầu một trong những phong trào tinh thần lớn nhất, với số người tập hợp đông đảo, và đã cụ thể hóa sự hòa hợp ấy dưới hình thức "Hội Thông thiên học". Hội này bao gồm cả các nhóm thành viên thuộc hội Tam Điểm, thử tiếp cận những vấn đề thuộc tâm linh bằng con đường nhận thức nội tâm. Phương pháp đó đối lập hoàn toàn với những phương pháp của các nhà thực chứng học, ngay từ điểm xuất phát nó vay mượn từ những cái đã rồi và đưa trở lại vào một hình thái tương đối chuẩn xác^[9].

Lý thuyết Thông thiên học làm nền tảng của phong trào này, đã được Blawatzky lập ra dưới hình thức giáo lý, trong đó mỗi học trò nhận được câu trả lời chính xác từ nhà thông thiên học cho những câu hỏi của mình^[10].

Theo lời giải thích của Blawatzky, thông thiên học đồng nghĩa với chân lý vĩnh cửu (tr. 248). "Một sứ giả mới của chân lý sẽ tìm đến loài người đang sẵn sàng nghe theo, nhờ ân huệ của Hội Thông thiên học; sẽ có một hình thái biểu lộ mà ở đó sứ giả sẽ có thể xứng với sự thật mới; một tổ chức vẫn mong chờ sự hiện diện của người đó trong mối liên hệ chắc chắn, nhằm loại

bỏ những rào cản và những khó khăn vật chất trên đường đi tới của người" (tr.250). Và Blavvatsky thừa nhận, rằng: "sang thế kỷ 21, Trái đất sẽ trở thành một Thiên đàng so với cái đang là nó trong hiện tại"- và bà kết thúc cuốn sách.

Và trong mọi trường hợp, khi những người theo thuyết thông thiên học có xu hướng tạo ra một luận thuyết và một niềm vui hơi vội vã, khi họ sắp có thể đưa ra câu trả lời về vị trí của vô số những dấu hỏi vĩnh cửu, hơi hoài nghi sự đúng đắn của người quan sát, thì sự vận động tinh thần lớn lao vẫn còn đây; sự vận động trong bầu không khí thông tuệ là một tác nhân và trong hình thái này dễ dàng [đạt được âm thanh] giải thoát những con tim khỏi bóng tối tuyệt vọng và đêm dài bao phủ, và cũng từ đó xuất hiện [một] bàn tay chỉ đường và sẵn sàng cứu giúp.

Khi tôn giáo, khoa học và đạo đức (điểm cuối cùng là do bàn tay mạnh mẽ của Nietzsche), bị lay động, và khi chỗ dựa bên ngoài có nguy cơ biến mất, con người sẽ hướng tầm mắt khỏi cái diện mạo bề ngoài mà quay lại với chính mình.

Văn học, âm nhạc và nghệ thuật là những lĩnh vực nhạy cảm nhất, nơi sự thay đổi tinh thần trong hình thái thực tại dễ nhận ra nhất. Những lĩnh vực đó phản chiếu ngay lập tức bức tranh đen tối của hiện tại; khám phá ra cái lớn lao mà ban đầu chỉ là một điểm bé xíu, ít ai nhận ra, nhưng với đa số, nó không hề tồn tại. Chúng phản chiếu bóng tối bao la, thứ bóng tối hiện ra mà hầu như không có tín hiệu báo trước. Chúng cứ tối sầm, tối sầm lại. Mặt khác, chúng ngoảnh đi trước nội dung vô hồn của đời sống hiện tại và hướng tới những đề tài hoặc những hoàn cảnh xung quanh, để chạy tự do theo xu hướng và tìm kiếm những linh hồn đang khao khát.

Một trong những nhà thơ trong lĩnh vực văn học đó là Maeterlinck. Ông đưa ta vào một thế giới mà người ta gọi là hoang đường, hay nói đúng hơn là

siêu nhiên. Trong các tác phẩm của ông, Công chúa Maleine, Bảy nàng công chúa, Những kẻ mù, V.V., không phải là những con người của thời đã qua như ta từng thấy trong những mẫu người hùng của Shakespeare. Đó thật sự là những linh hồn đang đi tìm trong sương mù, có nguy cơ bị sương mù làm cho ngạt thở, và bên trên những linh hồn đó là thứ quyền lực vô hình, tăm tối, bay lơ lửng. Bóng tối của linh hồn, tính do dự, thiếu tin tưởng, hoài nghi của sự dốt nát, vô học và nỗi sợ hãi trước chúng là thế giới những nhân vật của ông. Bởi thế, Maeterlinck có lẽ là một trong những nhà tiên tri đầu tiên, là một trong những nhà thiên cảm và người báo hiệu đầu tiên về sự suy tàn vừa nói ở trên. Sự tối đi của bầu không khí tinh thần đó, bàn tay dẫn dắt cũng đồng thời là bàn tay phá hoại đó, nỗi tuyệt vọng trước con đường đã mất và người dẫn đường vắng mặt đã được phản ánh rõ nét trong những tác phẩm đó^[11].

Maeterlinck tạo nên bầu không khí đó chủ yếu bằng những phương tiện nghệ thuật thuần túy, nơi những công cụ vật chất (những pháo đài hùng vĩ, những đêm trăng, đầm lầy, làn gió, những con cú, v.v.) giữ vai trò biểu tượng và được sử dụng như là một âm vọng nội tâm^[12].

Phương sách chính của Maeterlinck là cách thức sử dụng từ. Từ chính là âm vọng nội tâm. Âm vọng bên trong này tuôn ra một phần (nếu không phải là chủ yếu) từ đối tượng mà "từ" dùng làm tên gọi. Nhưng nếu đối tượng không được nhìn thấy, mà chỉ nghe tên thôi, trong đầu người nghe sẽ xuất hiện sự hình dung trừu tượng về một đối tượng phi vật thể; nó ngay lập tức mang lại sự rung động trong "trái tim". Vậy là một cái cây xanh, vàng, đỏ trên bãi cỏ chỉ là một trường hợp vật chất, một dạng ngẫu nhiên của cây, cái chúng ta cảm nhận được khi nghe thấy từ "cây". Sự vận dụng khéo léo (theo cảm giác thi vị) một từ, sự cần thiết lặp lại từ đó từ bên trong hai lần, ba lần, nhiều lần nối tiếp nhau, không chỉ dẫn đến sự khuếch đại âm vọng từ bên trong, mà còn hiển nhiên mang lại đặc tính tinh thần không đoán trước được của từ đó nữa. Rốt cuộc là, khi thường lặp lại một từ (trò chơi ưa thích của

giới trẻ, mà về sau chúng thường quên mất), thì từ đó sẽ mất đi ý nghĩa bên ngoài của việc gọi tên.

Tương tự như vậy, ngay đến ý nghĩa trừu tượng vừa đạt được của đối tượng được biểu thị cũng bị quên mất và chỉ có âm của từ là được để lộ ra. Một cách vô thức, có thể chúng ta nghe thấy âm "tinh khiết" này trong hài âm với đối tượng thực tế hoặc đối tượng về sau đã trở thành trừu tượng. Nhưng trong trường hợp sau, âm tinh khiết này bước ra mặt trước và tạo áp lực trực tiếp lên tâm hồn. Tâm hồn đạt tới sự rung động phi đối tượng, phức tạp hơn, tôi muốn nói là gần như "siêu nhiên" hơn cả sự lay động tâm hồn từ một tiếng chuông, từ một dây đàn đang rung, từ một tấm ván rơi, v.v. ở đây mở ra một khả năng lớn dành cho văn học trong tương lai. Ví dụ như, ở dạng phôi thai, sức mạnh của từ đã được sử dụng trong tác phẩm "Serres chaudes" (Những cái kho nóng). Bởi vậy, trong cách sử dụng của Maeterlinck, một từ nghe ra tối tăm, sâu thẳm, dù rằng trong ấn tượng ban đầu, nó xuất hiện với vẻ trung dung. Một từ đơn giản, quen thuộc (ví dụ như "tóc" chẳng hạn), khi được sử dụng đúng, có thể tạo cảm giác, gây ấn tượng về sự tuyệt vọng, về nỗi buồn khôn cùng. Và đó chính là nghệ thuật lớn của Maeterlinck. Ông chỉ ra con đường mà theo đó, người ta sắp sửa nhìn thấy, răng sẫm, chớp và mặt trắng sau những đám mây đang đuổi nhau - là phương tiện vật chất bên ngoài, những thứ mà trên sân khấu, về bản chất còn hơn cả "ông ba bị" đối với trẻ em. Những phương tiện nội tâm chuẩn xác không dễ mất đi sức mạnh và công dụng của chúng^[13]. Và như thế, khi một từ có hai nghĩa, nghĩa thứ nhất trực tiếp, và nghĩa' thứ hai từ nội tâm - thì nó là chất liệu rỗng cho thơ và văn học, thứ chất liệu mà chỉ có nghệ thuật đó mới sử dụng được và qua nó nghệ thuật mới nói chuyện được với tâm hồn.

R.Wagner đã làm chút gì đó giống như thế trong âm nhạc. Nét chủ đạo nổi tiếng của ông đồng thời cũng là nỗ lực, không chỉ mô tả đặc tính của nhân vật qua trang bị của nhà hát, son phấn và hiệu ứng ánh sáng, mà còn thông qua một nhạc tố nào đó, chuẩn xác, tức là thông qua phương tiện thuần túy âm nhạc. Nhạc tố ấy là một loại không khí tinh thần được thể hiện bằng âm

nhạc mà nó đi trước cả nhân vật, và vậy là trên mặt tinh thần được nó phát ra từ một khoảng cách xa^[14].

Những nhạc sĩ tân tiến nhất, như Debussy, mang lại những ấn tượng tinh thần mà họ thường rút ra được từ thiên nhiên và đã biến đổi dưới hình thức âm nhạc thuần khiết thành những bức tranh trí tuệ. Chính vì thế, Debussy vẫn thường được so sánh với các họa sĩ theo trường phái ấn tượng; người ta cứ quả quyết rằng ông giống với các họa sĩ đó ở nét nhân cách lớn trong việc biến các hiện tượng tự nhiên thành mục tiêu cho những sáng tác của mình. Sự thật là, những gì nằm trong sự khẳng định đó chỉ là một ví dụ chứng tỏ ở thời đại của chúng ta, các môn nghệ thuật khác nhau vẫn học hỏi lẫn nhau và mục đích của chúng thì thường giống nhau. Thế nhưng người ta thật liêu lĩnh khi muốn khẳng định rằng, trong việc định nghĩa như vừa nói thì tầm quan trọng của Debussy đã được diễn tả cạn kiệt. Mặc cho điểm tiếp xúc với những người theo phái ấn tượng, nỗ lực vươn tới của nhạc sĩ này đối với dung lượng nội tâm lớn đến mức mà người ta, trong các tác phẩm của ông, ngay lập tức nhận ra tâm hồn thời hiện tại đang nhảy lên, réo gọi với mọi đau đớn đang giày vò và cả hệ thần kinh xúc động mạnh. Và mặt khác, trên các tác phẩm "ấn tượng", Debussy không bao giờ cần đến một nốt nhạc hoàn toàn mang tính vật chất, nó là nét đặc trưng của âm nhạc chương trình, mà ông chỉ tận dụng giá trị bên trong của hiện tượng.

Nền âm nhạc Nga (như Mussorgsky) rõ ràng có ảnh hưởng lớn đến Debussy. Không lấy gì làm đáng ngạc nhiên về việc ông mang tính tương cận nào đó với các nhà soạn nhạc Nga trẻ tuổi, mà trước hết phải kể đến Skrjabin. Đó là âm vọng nội tâm giống nhau trong các tác phẩm của hai người. Và ngay cả cái khiếm khuyết giống nhau của họ cũng vẫn gây bức dọc cho người nghe. Nghĩa là, đôi lúc bỗng dưng hai nhạc sĩ bứt ra khỏi địa hạt của những "vẻ xấu mới" và theo đuổi sự cảm dỗ của "vẻ đẹp" ít nhiều vẫn là thông thường. Người nghe thường cảm thấy thật sự là đang bị xúc phạm, vì họ giống như một quả bóng tennis, cứ bị đánh qua đánh lại trên tấm lưới ngăn đôi giữa hai phe đối nghịch: phe của "vẻ đẹp" bên ngoài và phe của "vẻ đẹp" bên trong,

vẻ đẹp bên trong là vẻ đẹp được sử dụng với việc từ bỏ vẻ đẹp quen thuộc, xuất phát từ cái thiết yếu bên trong mang tính ra lệnh, sai khiến. Với những ai chưa quen với điều đó, sự xuất hiện của vẻ đẹp bên trong tất nhiên là ghê tởm, đáng ghét, vì nhìn chung con người có xu thế hướng ngoại và không thích thừa nhận những nhu cầu của nội tâm. (Và điều đó đặc biệt đúng với hiện nay!).

Hiện nay còn có một người thành Viên là Arnold Schönberg, nhà soạn nhạc chỉ được rất ít người say mê công nhận, vẫn đơn độc đi tiếp với việc từ bỏ hoàn toàn vẻ đẹp quen thuộc, suy tởn như thần thánh tất cả mọi phương tiện dẫn đến mục đích tự biểu lộ. "Người quảng cáo", "kẻ dối trá", "gã vụng về" này đã nói trong môn lý thuyết hòa âm của mình rằng: "Mỗi hòa âm, mỗi bước tiến lên đều có thể, đều khả dĩ. Tôi vẫn cảm thấy rằng, ngày hôm nay, ngay cả ở đây, cũng có những điều kiện nào đó chi phối tôi sử dụng nghịch âm này hay nghịch âm kia"^[15].

Ở đây rõ ràng Schönberg đã cảm nhận chính xác rằng, tự do lớn nhất, cái vốn là không khí tự do tôi cần thiết để hít thở, không thể là tuyệt đối. Mỗi một thời kỳ đều có thước đo của nó để đo nền tự do này. Và ngay cả thế lực lỗi lạc nhất cũng không thể nhảy qua ranh giới của nền tự do này. Nhưng dẫu sao vẫn phải tận dụng thước đo này và nó vẫn được tận dụng trong mọi trường hợp. Cứ để cho cỗ xe cổ lỗ bướng bỉnh cưỡng lại như nó muốn! Schönberg cũng tìm cách tận dụng sự tự do đó, và trên con đường dẫn tới cái thiết yếu bên trong, ông đã phát hiện ra kho báu của vẻ đẹp mới. Âm nhạc của Schönberg đưa chúng ta bước vào một vương quốc mới, nơi những trải nghiệm âm nhạc không còn là trải nghiệm âm học nữa, mà là những trải nghiệm thuần túy về tâm hồn. Chính tại đây, "âm nhạc của tương lai" bắt đầu.

Đến lượt những lý tưởng "hiện thực" kế tiếp, trong hội họa, các xu hướng ấn tượng chủ nghĩa. Những nỗ lực cuối này kết thúc dưới hình thái giáo điều của chúng và với những mục tiêu thuần túy tự nhiên chủ nghĩa, theo lý

thuyết của trường phái ấn tượng mới, mà trong cùng thời gian đó, nó đã chạm tới cái trừu tượng. Lý thuyết này (được coi như toàn năng), không dựa vào sự cố định trên tấm vải vẽ một mảnh ngẫu nhiên của thiên nhiên, mà mang toàn bộ thiên nhiên trong sự xuất hiện lộng lẫy và tráng lệ lên đó^[16].

Gần như trong cùng thời gian đó, chúng ta thấy xuất hiện ba môn phái hoàn toàn khác: 1. Rossetti và người học trò của ông là Burne- Jones cùng những người kế tục. 2. Böcklin cùng với Stuck và các môn đệ. 3. Segantini, mà sau ông là những kẻ bắt chước một cách hình thức, tạo thành một cái đuôi không xứng đáng.

Chính ba tên tuổi này đã được chọn như là kiểu đặc trưng cho sự tìm kiếm trong lĩnh vực phi vật chất. Quay về với nhóm họa sĩ Tiền-Raphael, Rossetti đã thử làm sống lại các hình thái trừu tượng của họ. Böcklin đi vào lĩnh vực có tính thần thoại và cổ tích, nhưng ngược với Rossetti, ông khoác lên các hình thể trừu tượng của mình những hình thể vật chất đã được khai triển mạnh. Segantini, trong bảng liệt kê này, theo bề ngoài là người mang vẻ vật chất nhất, đã dùng những hình thể hoàn toàn của tự nhiên, mà đôi khi ông xử lý sâu đến từng chi tiết nhỏ nhất (ví dụ như những rặng núi, cả những hòn đá, các con vật, v.v.), và ông luôn luôn hiểu rằng, dẫu hình thái vật chất hiển hiện, vẫn tạo ra những hình ảnh trừu tượng, mà thông qua đó thì về mặt nội tâm, có thể ông là họa sĩ phi vật chất nhất trong số bảng liệt kê các tác giả này.

Đó là những người đi tìm phần bên trong ẩn dưới vẻ bên ngoài.

Cézanne, người đi tìm quy luật mới của hình thức theo một lối khác, gần hơn với những phương tiện hội họa thuần khiết, ông cũng đã hành động tương tự. Ông biết cách tạo ra một thực thể có hồn từ một tách trà, hay nói đúng hơn, biết nhận ra một thực thể trong tách trà đó. Ông nâng "tĩnh vật" ("nature morte", tiếng Pháp trong nguyên bản tiếng Đức) lên một tầm cao mà ở đó những vật bề ngoài đã "chết" song lại sống động bên trong, ông đối xử với đồ vật y như đôi với con người, bởi vì ông có thiên tư nhìn thấu đời

sông bên trong ở khắp nơi. Ông khoác lên chúng cách biểu hiện bằng màu, tạo nên một nốt [nhạc] hội họa bên trong và ấn chúng vào một hình thái có thể quy được thành những công thức mang âm vọng trừu tượng, tỏa sáng hài hòa, thường mang tính chất toán học.

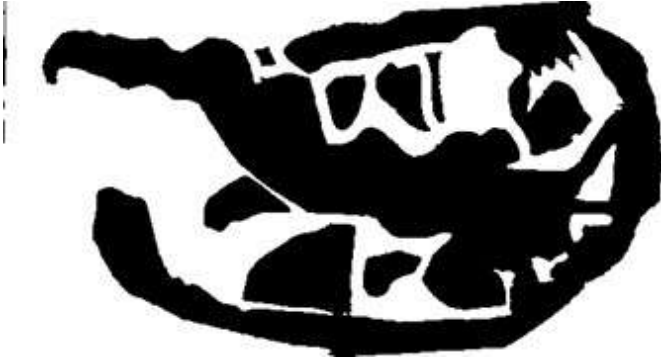
Cézanne không mô tả một con người, một quả táo, một cái cây, mà sử dụng tất cả để tạo nên một vật toát ra từ nội tâm, ngân vang, mang chất vẽ có tên gọi là "tranh". Những tác phẩm của Henri Matisse, một trong những người Pháp tân tiến nhất, vĩ đại nhất, cũng thế. Ông vẽ "tranh", và trong các "bức tranh" đó, ông tìm cách diễn tả "cái thần thánh". Để đạt được điều đó, ông không cần bất cứ gì hơn ngoài đối tượng (con người hay bất cứ cái gì khác) như là điểm xuất phát cùng với các công cụ riêng của hội họa là màu và hình. Với tính cách cá nhân thuần khiết, lại là người Pháp, nhất là với biệt tài sử dụng màu, Matisse đặt trọng tâm và ưu thế vào màu sắc. Cũng giống như Debussy, trong một thời gian dài, không phải lúc nào ông cũng có thể tự giải phóng mình ra khỏi vẻ đẹp thông thường: chủ nghĩa ấn tượng vẫn chảy rần rật trong huyết quản của ông. Người ta thấy một Matisse như thế trên các bức họa với vẻ sống động mạnh mẽ toát ra từ nội tâm được tạo ra dưới áp lực của sự thiết yếu bên trong, và cả ở những bức tranh nói chung xuất hiện bởi sự khích lệ, mê hoặc, hay cảm dỗ từ bên ngoài (khi ấy ta lại thường nghĩ nhiều tới Manet!), chủ yếu hoặc hoàn toàn chỉ có đời sống với vẻ bên ngoài. Cái gặp ở đây là một vẻ đẹp mát rượi của hội họa, mang đặc tính Pháp, phàm ăn, thuần khiết giai điệu.

Chưa bao giờ chịu thua về vẻ đẹp này, đó là một người Paris vĩ đại khác, một Pablo Picasso Tây Ban Nha. Ông luôn luôn bị thúc đẩy bởi nhu cầu tự biểu lộ, đôi khi bị kích thích bởi tính hăng, lăn xả từ một phương tiện bề ngoài này sang một phương tiện khác. Khi có một hố sâu nằm giữa các phương tiện đó, ông lập tức thực hiện một cú nhảy tuyệt đẹp, và rồi ông đứng ở phía bên kia để gây hải hùng cho đám người kế tục đông đúc tới mức không thể tin nổi. Ngay cả khi họ lầm tưởng rằng đã đuổi kịp ông, thì lúc bấy giờ chỉ còn sự bắt đầu lại với toàn những lên, những xuống. Và cứ như

vật đã xuất hiện trào lưu cuối cùng "của Pháp", trường phái lập thể, mà nó sẽ còn được bàn đến chi tiết hơn ở phần II của cuốn sách này. Picasso tìm cách đạt được tính kết cấu thông qua mối tương quan của những con số. Trong những sáng tác gần đây nhất của ông (1911), bằng con đường lôgic, ông đi đến sự hủy diệt cái vật chất, nhưng không phải bằng việc xóa bỏ nó, mà thông qua một kiểu phân cắt thành nhiều yếu tố cấu thành và phân tán những mảnh đó một cách có tổ chức lên bề mặt toan.

Nhưng cũng thật lạ lùng, trong lúc đó, có vẻ như ông lại vẫn muốn giữ lại những cái bề ngoài của vật chất. Picasso không chịu lùi bước trước bất cứ phương tiện nào, và nếu như màu sắc gây vướng víu cho một bóng dáng thuần khiết của hình, ông sẵn sàng quăng chúng ra ngoài lề rồi vẽ một bức khác chỉ với nâu và trắng. Các vấn đề đó cũng chính là sức mạnh chính yếu của ông.

Matisse - màu sắc, Picasso - hình thể. Hai huấn lệnh lớn cho một mục tiêu vĩ đại.



IV

HÌNH THÁP

Các bộ môn nghệ thuật khác nhau dần dần trình diện trên đường đi để nói ra những điều tốt đẹp nhất mà chúng có thể nói thông qua những phương tiện mà mỗi bộ môn trong số ấy đang độc hữu.

Và, mặc dù có sự cách biệt, hoặc là nhờ sự cách biệt ấy, trong thời gian gần đây, chưa lúc nào các môn nghệ thuật, ở tư cách ấy, lại đứng gần nhau như trong giờ phút chót của bước ngoặt tinh thần.

Trong tất cả những cái vừa được đề cập đều đang có những phôi thai của xu hướng tiến tới cái phi tự nhiên, trừu tượng và tới bản chất nội tại. Dù cố tình hay không, chúng vẫn cứ vâng theo lời của Socrate: "Hãy tự biết mình!" Dù cố tình hay không, các nghệ sĩ vẫn chủ yếu dần dần quay về với chất liệu của họ, thử nghiệm nó, đặt lên bàn cân tinh thần giá trị nội tại của những yếu tố mà nghệ thuật của họ thích hợp để từ chúng mà sáng tạo.

Và từ nỗ lực đó, điều tiếp theo tự nhiên sẽ tự đến - sự so sánh những yếu tố riêng của nghệ thuật này với nghệ thuật khác. Trong trường hợp này, người ta rút ra bài học phong phú nhất từ âm nhạc. Ngoại trừ một số ít ngoại lệ và sự lệch hướng, từ mấy trăm năm nay, âm nhạc là bộ môn nghệ thuật sử dụng các phương tiện của nó, không để miêu tả các hiện tượng thiên nhiên, mà để

biểu lộ đời sống tinh thần của người nghệ sĩ và tạo ra đời sống đặc thù của những nhạc âm.

Một nghệ sĩ, ngay cả khi anh ta biết mô phỏng đầy tính nghệ thuật các hiện tượng tự nhiên, cũng không nhìn tới mục tiêu dành cho chính mình, mà là một nhà sáng tạo muốn và phải biểu lộ thế giới nội tâm của mình, nhìn với sự ghen tức, việc đạt những mục tiêu như thế, dễ dàng và nhẹ nhàng đến thế, trong nền nghệ thuật phi vật chất hiện này, đó là: âm nhạc. Cũng là điều dễ hiểu khi anh ta quay sang với nó [âm nhạc], tìm để thấy cùng những phương tiện như nhau, trong bộ môn nghệ thuật của mình. Từ đây, trong hội họa hiện nay sinh ra cuộc tìm kiếm để vươn tới nhịp điệu, toán học và những cấu trúc trừu tượng, độ [đậm nhạt] giờ đây được người ta điều hợp bằng cuộc thao diễn về sắc, cách thức để hội họa là sự chuyển động, v.v.

Sự so sánh các phương tiện của các bộ môn nghệ thuật khác nhau, và việc một bộ môn học hỏi từ những bộ môn nghệ thuật khác như thế này chỉ có thể được thực hiện có hiệu quả, khi việc học đó vượt quá cái bề ngoài và phải dựa trên các nguyên tắc. Điều ấy muốn nói rằng, một bộ môn nghệ thuật phải học từ một bộ môn khác xem nó sử dụng các phương tiện của nó như thế nào, để rồi biết cách sử dụng các phương tiện riêng của nó theo những nguyên tắc như nhau, nghĩa là theo cái nguyên tắc mà nó sử dụng thích đáng. Trong việc học hỏi đó, người nghệ sĩ không được phép quên rằng, mỗi một phương tiện đều kéo theo một cách sử dụng thích hợp với anh ta và cần phải tìm ra cách sử dụng đó.

Trong việc áp dụng hình thái, âm nhạc có thể đạt được những thành quả mà hội họa không thể vươn tới. Mặt khác, âm nhạc dừng lại ở phía sau một số đặc tính của hội họa. Ví dụ, âm nhạc có thời gian, có quyền làm cho thời gian giãn ra. Ngược lại, do không có ưu thế như đã nói ở trên, hội họa mang đến cho người xem nội dung tổng thể của tác phẩm chỉ trong nháy mắt, điều mà âm nhạc không có khả năng làm được^[17].

Âm nhạc, mà bề ngoài được thiên nhiên hoàn toàn giải thoát, không khi nào cần vay mượn hình thái bên ngoài ở bất cứ đâu cho ngôn ngữ của nó cả^[18]. Hội họa, hiện giờ, vẫn còn gần như bị trói buộc vào các hình thái tự nhiên, vào các hình thái vay mượn từ thiên nhiên. Và nhiệm vụ hiện nay của hội họa là thăm tra sức mạnh và các phương tiện của nó, điều mà bấy lâu nay âm nhạc đã làm, và thử tìm cách áp dụng sức mạnh và các phương tiện đó cho mục đích sáng tạo theo cách thức thuần túy hội họa.

Hỗ sâu phân chia ranh giới của một bộ môn nghệ thuật với một bộ môn khác trông như thế, và nó mang lại sự so sánh giữa các bộ môn với nhau trong sự tìm kiếm từ nội tâm. Người ta nhận thấy rằng mỗi một bộ môn nghệ thuật có những sức mạnh riêng mà không thể được thay thế' bằng thứ sức mạnh thuộc bộ môn khác. Cuối cùng, người ta đi đến sự liên kết những sức mạnh riêng của nhiều bộ môn nghệ thuật. Cùng với thời gian, từ sự thống nhất đó, một bộ môn nghệ thuật xuất hiện, cái mà ngày hôm nay chúng ta đã có thể linh cảm được. Đó là nền nghệ thuật vĩ đại đích thực.

Và rồi mỗi người, khi chìm đắm vào kho báu ngậm bên trong của bộ môn nghệ thuật mà anh ta theo đuổi, đều là một cộng sự đáng ganh tị nơi hình tháp tinh thần, cái sẽ còn vươn lên đến tận trời cao.

B

HỘI HỌA



V

TÁC DỤNG CỦA MÀU SẮC

Khi người ta lướt mắt lên một bảng pha màu, sẽ xuất hiện một kết quả kép:

1. Sẽ hình thành một tác dụng thuần túy vật lý, nghĩa là, chính đôi mắt sẽ bị vẻ đẹp và những đặc tính khác của màu lôi cuốn. Người xem có được cảm giác của sự hài lòng, vui vẻ, giống như một người sành ăn khi anh ta có miếng ăn ngon trong miệng. Hoặc là con mắt bị kích thích giống như khẩu vị trước một món ăn có gia vị. Rồi mọi cái cũng sẽ trở nên yên lặng hơn, dịu bớt đi, như khi một ngón tay chạm vào nước đá vậy. Trong mọi trường hợp, tất cả những cái đó là cảm giác thể xác, mà ở tư cách đó, chúng chỉ kéo dài chốc lát. chúng cũng chỉ thoáng qua trên bề mặt và không để lại ấn tượng lâu, khi tâm hồn vẫn còn đóng kín. Giống như khi sờ vào nước đá, người ta chỉ trải nghiệm qua cảm giác về cái lạnh mang tính chất thể xác, và cảm giác đó sẽ bị lãng quên sau khi ngón tay được làm

cho ấm lại, hiệu quả vật lý của màu sắc cũng sẽ bị quên đi, khi con mắt đã chuyển hướng nhìn. Và cũng như thế, giống như cảm giác thể xác về cái lạnh của nước đá, khi nó xâm nhập sâu hơn, đánh thức những cảm giác sâu hơn và có thể tạo ra cả một dãy dài những trải nghiệm tâm lý, thì ấn tượng bề mặt về màu sắc cũng có thể phát triển thành một hình trạng trải nghiệm.

Chỉ những đồ vật quen thuộc mới gây ra cho người có độ nhạy cảm trung bình cảm giác hoàn toàn nông cạn trên bề mặt. Thế nhưng, những thứ lần đầu tiên chúng ta gặp phải sẽ tạo ra ngay lập tức ấn tượng tâm lý đối với chúng ta. Một đứa trẻ cũng cảm nhận thế giới y như thế khi nó nhìn thấy bất cứ một đồ vật mới nào. Nó nhìn thấy ánh lửa, rồi bị lôi cuốn muốn sờ vào, rồi ngón tay nó bị bỏng và cảm thấy sợ hãi và biết tổn trọng ngọn lửa. Rồi nó học được là ngoài mặt đáng ghét ra, ánh sáng cũng có mặt đáng yêu, như xua đuổi bóng tối, làm cho ngày dài thêm ra, rằng lửa có thể dùng để sưởi ấm, đun nấu và mời gọi những cảnh tượng vui vẻ. Sau khi thu thập những kinh nghiệm đó, việc làm quen với ánh sáng đã được thực hiện và những nhận thức về điều tương tự sẽ được bộ não lưu trữ. Hứng thú mãnh liệt sẽ giảm bớt, và sự thật, lửa có thể mở ra một cảnh tượng chống chọi với sự thờ ơ hoàn toàn. Bằng cách đó, dần dần thế giới trở nên mất hết lý thú. Người ta biết rõ rằng cây cối cho bóng râm, những con ngựa có thể chạy nhanh, những chiếc xe hơi lại còn chạy nhanh hơn nữa, rằng những con chó có thể cắn, rằng mặt trăng ở rất xa, rằng con người trong gương không phải là người thật.

Và chỉ với mức phát triển lên cao hơn của con người thì, ở con người, phạm vi những đặc tính nội ẩn của các đối tượng và các thực thể khác nhau mới càng ngày càng mở rộng ra. Ở mức phát triển cao hơn nữa, những đối tượng và thực thể đó nhận được một giá trị nội tại, và cuối cùng là một âm vọng nội tâm. Cũng hệt như vậy đối với màu sắc, khi ở mức thấp của tính đa cảm trong tâm hồn, màu sắc chỉ có thể tạo ra tác dụng thoáng qua trên bề mặt, tác dụng ấy sẽ biến mất sau khi sự kích thích ban đầu chấm dứt.

Nhưng ngay cả trong trạng thái đó, tác dụng đơn giản nhất cũng có nhiều loại. Con mắt bị những màu sáng hơn thu hút mạnh hơn và còn mạnh hơn, nhiều hơn bởi những màu sáng hơn nữa, ấm hơn nữa: màu đỏ son cuốn hút và kích thích, hệt như ngọn lửa vẫn được mọi người khao khát, ngưỡng mộ. Sau một lúc lâu, màu vàng chanh rức làm đau con mắt, giống như đôi tai khi phải nghe âm cao của kèn trompet vậy. Đôi mắt trở nên lo âu, bồn chồn, cái nhìn không dừng lâu và tìm nơi sâu lắng, bình yên ở màu xanh lam hay màu lục.

Nhưng ở mức phát triển cao hơn, xuất phát từ tác dụng cơ bản này một tác dụng thấm sâu hơn, nó tạo ra một sự xúc động của tâm hồn. Trong trường hợp này, người ta đạt tới kết quả thứ 2 chủ yếu từ việc quan sát màu sắc: nghĩa là tác dụng tâm lý. Ở đây rõ ràng đã xuất hiện sức mạnh tâm lý của màu sắc, thứ gây ra sự rung động tâm hồn. Và sức mạnh đầu tiên, cơ bản, có tính thân xác giờ đây trở thành con đường để màu sắc đi trên đó đến chỗ tâm hồn.

Liệu tác dụng thứ hai này có phải thật sự là tác dụng trực tiếp như người ta có thể thấy từ những dòng vừa viết, hay là nó đạt được qua sự liên tưởng, thì có lẽ vẫn còn là một câu hỏi bỏ ngỏ. Bởi vì nói chung, tâm hồn liên kết chắc chắn với cơ thể, nên có khả năng là, một sự rung động tâm lý rất có thể gây ra một rung động khác, tương ứng với nó, qua sự liên tưởng. Ví dụ như màu đỏ có thể tạo ra chấn động tâm lý tương tự, bởi vì đỏ là màu của ngọn lửa. Màu đỏ ấm gây kích thích, sự kích thích đó có thể tăng lên đến độ nhức nhối gây đau đớn, cũng có thể bởi sự giống nhau với dòng máu đang chảy. Tức là, ở đây, màu này đã đánh thức một hồi tưởng về một tác nhân vật lý khác, cái chắc chắn đã gây tác động nhức nhối lên tinh thần.

Nếu như mọi chuyện vừa nói ở trên là đúng thì lẽ ra chúng ta cũng có thể dễ dàng thông qua sự liên tưởng để tìm thấy lý giải cho những tác dụng vật lý khác của màu sắc, nghĩa là tới những tác động không chỉ lên cơ quan thị giác, mà còn lên cả những giác quan khác. Vậy là người ta có thể nhìn nhận

ràng, chẳng hạn màu vàng tươi mang lại cảm giác chua từ sự liên tưởng tới quả chanh.

Tuy nhiên, chúng ta hầu như không thể thực hiện được những giải thích đại loại. Những gì mà màu sắc liên quan tới khẩu vị, thì đã có nhiều thí dụ khác nhau, nhưng ở đó ta không thể dùng đến lời giải thích trên. Một bác sĩ người Dresden kể về một trong những bệnh nhân của ông, được ông mô tả như là một người "có vị thể cao bất thường về mặt trí tuệ", rằng ông ta cảm thấy một loại nước sốt nhất định luôn luôn và không thể lầm lẫn là có vị "xanh", nghĩa là giống như cảm giác của ông ta về màu xanh lam vậy^[19]. Có lẽ người ta có thể thừa nhận một lý giải tương tự như thế, nhưng lại khác, rằng chính ở những người phát triển ở bậc cao, những con đường dẫn tới tâm hồn là trực tiếp nên những ấn tượng ở họ đạt đến nơi rất nhanh, tới mức một tác dụng đi qua vị giác thì cũng đến ngay được linh hồn và rồi từ linh hồn có những con đường thích hợp để đi đến với những cơ quan vật chất khác (trong trường hợp của chúng ta là đôi mắt). Điều đó hết như là sự cộng hưởng hay là tiếng vọng phát ra từ một nhạc cụ, dù rằng không ai đụng chạm tới nó, vẫn rung lên bởi âm thanh phát ra từ những nhạc cụ khác, giống như lúc người ta đụng tới nó vậy. Những người có cảm giác mạnh như thế giống như một cây vĩ cầm tốt, vẫn hay được chơi: mỗi lần tiếp xúc với ắc-xe, tất cả các bộ phận và dây đàn đều rung lên.

Khi chấp nhận lời giải thích này, tất nhiên sự quan sát không chỉ có một mối liên quan chung cùng vị giác mà còn với tất cả các giác quan khác. Mà đây cũng là trường hợp đã xảy ra. Một số màu trông không trơn mà thô, nhám, nhưng ngược lại, số màu khác lại mang lại cảm giác trơn tru, mịn màng như nhung, làm cho người ta rất thích vuốt ve chúng (màu lam biển thẳm, màu lục crôm, màu hồng quế). Ngay cả sự khác nhau giữa lạnh và nóng của tổng màu cũng dựa trên cảm giác này. Cũng có những màu tỏ ra mềm mại (như hồng quế) hoặc những màu khác có vẻ như rắn chắc (lục cô-ban, lam lục, ô-xít), đến nỗi có màu vừa bóp từ tuýp chứa ra vẫn có thể bị cho là khô.

Nói chung, kiểu diễn đạt "màu tỏa hương" là khá thông dụng.

Rốt cuộc là việc nghe màu chính xác tới mức người ta không thể tìm ra người nào muốn tìm cách tái hiện ấn tượng về màu vàng chói trên các phím trầm của đàn dương cầm, hoặc là muốn đặt tên cho màu hồng quế sẫm là giọng nữ cao^[20].

Tuy nhiên sự giải thích này (nhưng thật ra là thông qua sự liên tưởng) lại chưa đủ trong một số trường hợp quan trọng đặc biệt đối với chúng ta. Ai đã từng nghe nói đến liệu pháp màu thì đều biết rằng ánh sáng nhiều màu có thể gây tác động đặc biệt lên toàn bộ cơ thể. Đã có nhiều thử nghiệm khác nhau nhằm tận dụng sức mạnh đó của màu, áp dụng đối với nhiều bệnh thần kinh khác nhau. Trong đó, người ta lưu ý rằng ánh sáng đỏ làm sống động, cũng gây kích thích lên tim người, ngược lại, ánh sáng xanh lam có thể mang đến tình trạng bại liệt tạm thời. Nếu như người ta có thể quan sát những tác động tương tự lên súc vật hay thậm chí cả cây cối, mà đó là trường hợp đã xảy ra, thì sự giải thích dựa trên sự liên tưởng hoàn toàn không còn thích hợp nữa. Dấu sao thì thực tế đó cũng chứng minh rằng mặc dù màu sắc mới chỉ được nghiên cứu sơ qua, nhưng đang chứa đựng trong nó cả sức mạnh lớn lao, có thể gây ảnh hưởng lên toàn bộ cơ thể người, với tư cách như là một cơ quan thực của cơ thể.

Nhưng nếu như trong trường hợp này, đối với chúng ta sự liên tưởng là chưa đầy đủ thì chúng ta cũng chưa thể hài lòng với lời giải thích về sự tác động của màu sắc lên tâm lý. Nói chung thì màu sắc vậy là một phương tiện gây ảnh hưởng trực tiếp lên tinh thần. Màu sắc là phím nhấn. Con mắt là cái búa. Tinh thần là chiếc đàn dương cầm có nhiều dây. Nghệ sĩ là bàn tay làm cho tâm hồn con người rung động thông qua việc nhấn vào phím này hay phím kia một cách hợp lý, có ích.

Như vậy, rõ ràng là sự hài hòa của màu sắc buộc phải dựa trên nguyên lý đi vào sự tiếp xúc có hiệu lực với tâm hồn con người. Nguyên lý nền tảng đó nên được gọi là nguyên lý của sự thiết yếu bên trong.



VI

NGÔN NGỮ CỦA HÌNH VÀ MÀU

" Người không có âm nhạc trong mình
Người không thể rung động trước sự hòa hợp
của những giai điệu ngọt ngào
Sẵn sàng phản bội, cướp bóc và lừa đảo
Đầu anh ta nghĩ nặng nề như đêm đen

Ước vọng của anh ta cũng tôi tằm như âm phủ
Đừng tin người như thế. Hãy lắng nghe âm nhạc."

(Shakespeare)

Nhạc âm có lối đi trực tiếp dẫn đến tâm hồn. Nó lập tức tìm thấy nơi ấy tiếng dội lại vì con người vốn dĩ "mang trong mình âm nhạc".

"Mỗi người đều biết rằng màu vàng, màu cam, màu đỏ gọi ra và mô tả ý nghĩ về niềm vui và sự giàu có^[21]" (Delacroix).

Hai câu trích dẫn trên đã chỉ ra tính tương cận giữa các bộ môn nghệ thuật nói chung, đặc biệt là giữa âm nhạc và hội họa nói riêng. Trên cơ sở của tính tương cận hiển hiện đó, chắc chắn Goethe đã xây dựng tư tưởng cho rằng hội họa phải nhận được giọng nam trầm của nó. Lời tiên tri của Goethe là linh cảm về tình trạng của hội họa hiện nay. Tình trạng đó là điểm xuất phát của con đường mà trên đó, nhờ vào các phương tiện riêng biệt của nó, hội họa đang phát triển thành bộ môn nghệ thuật trong ý nghĩa trừu tượng và ở đó, cuối cùng sẽ đạt tới tác phẩm hội họa thuần túy.

Để có được tác phẩm như vậy, hội họa sẵn có hai phương tiện để sử dụng:

1.Màu sắc.

2.Hình thể.

Dĩ nhiên hình thể riêng biệt, ở tư cách là sự thể hiện đối tượng (thực hay phi thực), hay như là sự định giới thuần túy trừu tượng của một không gian, một bề mặt, có thể tồn tại một cách độc lập.

Nhưng màu sắc thì không. Không thể kéo dài màu sắc vô hạn. Người ta chỉ có thể nghĩ đến màu đỏ vô hạn hay nhìn thấy bằng trí tuệ. Khi chúng ta nghe đến từ "màu đỏ" thì trong sự hình dung của chúng ta, màu đỏ đó không có

giới hạn. Cũng tương tự, nếu cần thiết, người ta phải dùng đến sức mạnh để nghĩ đến điều đó. Mặt khác, màu đỏ, thứ không phải như thực tế người ta nhìn thấy mà chỉ hình dung một cách trừu tượng, sẽ đánh thức một sự tưởng tượng nội tâm chính xác và không chính xác nào đó, từ một âm vọng thực thuần túy nội tâm^[22]. Màu đỏ vang lên từ "tử" này, tự chính nó cũng không có bước chuyển tiếp hiển nhiên đặc biệt tới "nóng" hay "lạnh". Tương tự, cũng còn phải nghĩ thêm, hết như sự làm nhạt từ từ các tổng đỏ. Bởi thế, tôi gọi kiểu nhìn tinh thần này là không chính xác. Nhưng trong cùng thời gian, điều đó lại chính xác, vì tiếng vang nội tâm chỉ ở lại mà không hề có xu hướng ngẫu nhiên, dẫn đến những chi tiết "ấm" và "lạnh", v.v. Tiếng vang nội tâm đó giống với tiếng của chiếc kèn trompet hay một nhạc cụ nào đó người ta hình dung ra khi nghe thấy từ "trompet", mà khi ấy thiếu vắng các chi tiết. Vậy là người ta nghĩ đến âm thanh đó mà không có sự khác biệt khi nó vang lên tùy theo là ở ngoài trời, trong phòng kín, đơn độc hay hòa cùng với các nhạc cụ khác, do một phu đánh xe ngựa, một người thợ săn, một người lính hay một nhạc sĩ kỳ tài phát ra.

Nếu như cần phải đưa ra màu đỏ đó dưới một dạng cụ thể (như trong hội họa) thì sẽ phải: 1. có một tổng nhất định được lựa chọn ra từ sắc giai vô tận của các màu đỏ khác nhau, tức là có thể nói rằng nó đã được mô tả đặc điểm một cách chủ quan, và 2. nó phải được giới hạn trên một bề mặt, tách khỏi với các màu khác, những màu nhất thiết phải có ở đó mà người ta không thể né tránh trong bất cứ trường hợp nào và qua đó (qua việc định giới và sự gần gũi) mà các đặc tính chủ quan cũng thay đổi (nhận được cái bỏ bọc khách quan), và ở đây nó đóng vai trò âm cộng hưởng khách quan.

Mối quan hệ không tránh được này giữa màu sắc và hình thể đưa chúng ta đến với việc quan sát những tác động của hình thể lên màu sắc. Tự thân hình thể, ngay cả khi nó hoàn toàn trừu tượng và giống với một hình hình học đi nữa, vẫn mang âm vang bên trong riêng của nó, là một thực thể tinh thần với những tính cách đồng nhất với hình thể đó. Một tam giác (không cần miêu tả rõ hơn, liệu nó là nhọn, phẳng, hay đều cạnh) là một thực thể kiểu đó với

hương vị tinh thần riêng, duy nhất của nó. Trong mỗi liên hệ với các hình thể khác, hương vị đó phân hóa, nhận được những sắc thái đồng điệu, nhưng về cơ bản vẫn không thay đổi, giống như hương thơm của hoa hồng không bao giờ bị lẫn với hương thơm của hoa anh thảo. Cũng tương tự như vậy với hình tròn, hình vuông và tất cả mọi hình có thể có khác^[23]. Cũng là trường hợp tương tự, như trên đây nói đến màu đỏ: một thực thể chủ quan trong cái vỏ bọc khách quan.

Ở đây rõ ràng có những tương tác giữa hình và màu. Một hình tam giác được phủ đầy màu vàng, một vòng tròn với màu xanh lam, một hình vuông với màu xanh lá cây, rồi lại có một hình tam giác màu xanh lá cây, một hình tròn màu vàng, một hình vuông màu xanh lam, v.v. Đây là tất cả những thực thể hoàn toàn khác nhau và gây ra những tác dụng cũng hoàn toàn khác nhau.

Ở đây có thể dễ dàng nhận ra rằng, giá trị của một màu thế nào chính là sự nhấn mạnh bởi một hình thể ấy, và sẽ bị giảm bớt bởi một hình khác. Trong mọi trường hợp, đặc tính của những màu chói vang lên mạnh mẽ hơn trong hình dáng nhọn (ví dụ như màu vàng trong hình tam giác). Những màu đậm sâu sẽ được gia tăng hiệu quả của chúng bởi những hình thể tròn (ví dụ như màu lam trong hình tròn). Mặt khác, tất nhiên rõ ràng là khi hình không hợp với màu thì không thể bị xem là cái gì đó "không hài hòa", mà ngược lại, phải được xem như một khả năng mới, tức cũng là một sự hài hòa vậy.

Vì số lượng màu sắc và hình thể nhiều vô hạn nên sự phối hợp cũng nhiều vô kể, và cùng với những hiệu quả ấy của chúng. Vật liệu này không bao giờ cạn kiệt.

Theo nghĩa hạn hẹp, trong bất kỳ trường hợp nào cũng không có gì đáng nói thêm về hình thể, giống như việc xác định ranh giới một bề mặt đối với một bề mặt khác vậy. Đó là tên gọi theo vẻ bên ngoài. Nhưng vì toàn bộ cái bên

ngoài nhất thiết có che giấu yếu tố bên trong (bị lộ ra nhiều hay ít), nên mỗi hình thể đều có nội dung bên trong^[24]. Như thế, hình thể là biểu thị nội dung bên trong. Đây là biểu hiện bên trong của chính nó. ở đây chúng ta phải nghĩ đến ví dụ đã nói trên về chiếc đàn dương cầm, khi ta thay cho "màu" bằng "hình" thì nghệ sĩ là bàn tay ấn vào nốt bấm này hay nốt bấm (= hình thể) kia một cách thích hợp để làm cho tâm hồn con người rung động. Vậy nên, rõ ràng là, sự hòa hợp các hình thể buộc phải dựa trên nguyên lý tiếp xúc có hiệu lực với tâm hồn con người.

Ở đây, nguyên lý đó được gọi là nguyên lý của sự thiết yếu bên trong.

Hai phương diện của hình thể vừa được đề cập đến là hai mục đích đồng thời. Cho nên sự xác định ranh giới bên ngoài sẽ hoàn toàn có hiệu lực, nếu như nó làm xuất hiện nội dung bên trong của hình một cách đầy biểu cảm nhất^[25]. Cái bên ngoài của hình, nghĩa là sự định giới cái đó, trong trường hợp này thì hình được dùng làm phương tiện, có thể rất khác nhau.

Thế nhưng, mặc dù tất cả sự khác biệt mà hình thể có thể đạt tới, thì chính nó cũng không bao giờ vượt quá hai ranh giới bên ngoài, đó là:

1. Hoặc là, hình thể, ở tư cách là sự định giới, phục vụ cho mục đích: thông qua sự định giới đó mà cắt một đối tượng cụ thể lên bề mặt, tức là vẽ đối tượng đó lên bề mặt, hoặc
2. Hình thể vẫn giữ nguyên tính trừu tượng, nghĩa là nó không biểu thị một đối tượng cụ thể nào cả, mà là một thực thể hoàn toàn trừu tượng. Những thực thể trừu tượng thuần túy như thế, ở tư cách như thế, có đời sống riêng của nó, có ảnh hưởng và tác dụng của nó, là một hình vuông, một hình tròn, một tam giác, một hình thoi, một hình thang và vô số những hình khác, mà chúng càng ngày càng trở nên phức tạp hơn và không có ký hiệu toán học. Tất cả những hình đó đều là những công dân bình đẳng trong vương quốc trừu tượng.

Giữa hai ranh giới này là con số vô tận những hình thể, nơi đang hiện hữu hai yếu tố, và ở đó hoặc là cái cụ thể hoặc là cái trừu tượng chiếm ưu thế.

Lúc này, những hình thể đó là vốn quý để từ đó các nghệ sĩ vay mượn tất cả những yếu tố riêng lẻ cho sự sáng tạo của anh ta.

Ngày nay, đối với người nghệ sĩ, chỉ dùng duy nhất những hình trừu tượng thuần túy là chưa đủ. Đối với anh ta, những hình đó là quá thiếu chính xác. Nếu chỉ tự giới hạn duy nhất vào những thứ thiếu chính xác thì có nghĩa là đánh mất những khả năng, loại bỏ nhân tính thuần khiết, và qua đó làm cho những phương tiện biểu lộ của anh trở nên nghèo nàn.

Mặt khác, trong nghệ thuật không có hình cụ thể hoàn toàn. Không có khả năng mô tả lại chính xác một hình cụ thể: dù muốn hay không thì người nghệ sĩ vẫn phụ thuộc vào cặp mắt, đôi tay của mình, những thứ trong trường hợp này, vẫn có tính nghệ sĩ hơn tâm hồn không muốn vượt ra khỏi mục tiêu nhiếp ảnh của anh ta. Người nghệ sĩ có ý thức thường không tự hài lòng với việc chép lại đối tượng (trước đây người ta gọi là chất liệu [của nghệ thuật]), mà nhất thiết tìm cách mang đến cho đối tượng định mô tả một cách biểu lộ, cái mà trước đây người ta vẫn gọi là lý tưởng hóa, về sau lại gọi là cách điệu hóa và mai đây sẽ còn gọi kiểu gì đi nữa không biết^[26].

Tính không thể và vô nghĩa này (trong nghệ thuật) của việc sao chép đối tượng mà không có mục đích, nỗ lực vay mượn hơn nữa tính biểu cảm của đối tượng, trong tương lai, là những xuất phát điểm để từ đó người nghệ sĩ bắt đầu vượt qua sự tởm của đối tượng một cách "văn vẻ" mà vươn tới những mục đích thuần túy nghệ thuật (hay ít nhất là tính hội họa). Con đường đó dẫn đến tính sáng tạo.

Trong mỗi liên hệ với hình thể, sáng tác mang tính hội họa thuần túy có hai nhiệm vụ trước mắt:

1. bố cục toàn bộ bức tranh.

2. tạo ra các hình riêng lẻ để chúng cùng nhau tồn tại trong những mối liên kết khác nhau, phụ thuộc vào bố cục của tổng thể^[27]. Như thế, có nhiều đối tượng (thực hoặc có thể là trừu tượng) trong hình ảnh mà chúng phụ thuộc vào một hình lớn và thay đổi để phù hợp với hình đó, và làm nổi bật hình đó. Ở đây, hình riêng lẻ vẫn có thể vang lên ít thôi vì thoạt tiên nó phục vụ cho sự hình thành hình bố cục lớn và chủ yếu được xem như một yếu tố của hình đó. Hình riêng lẻ này chỉ có thể được thể hiện như thế mà không thể khác; không phải vì âm vang bên trong riêng của nó, ngoại trừ khi bố cục lớn đòi hỏi, mà đa phần, vì chúng, giống như vật liệu xây dựng, có khuynh hướng phục vụ cho bố cục lớn.

Ở đây sẽ theo đuổi nhiệm vụ đầu tiên - cấu tạo nên hình ảnh toàn bộ - như là mục tiêu cuối cùng^[28].

Như vậy, trong nghệ thuật, yếu tố trừu tượng càng ngày càng tiến dần ra tiền cảnh, cái mà hôm qua còn e lệ, trốn tránh, hầu như không thể trông thấy ở phía sau những nỗ lực thuần túy mang tính duy vật chủ nghĩa. Và sự trưởng thành rồi rớt cuộc là sự chiếm ưu thế đó của cái trừu tượng là điều tự nhiên. Điều đó cũng tự nhiên, vì, khi hình thể hữu cơ càng ngày càng bị đẩy lui thì càng ngày càng có nhiều cái trừu tượng tự khắc xuất hiện lên tiền cảnh và giành được tiếng vang.

Thế nhưng, như đã nói, cái hữu cơ còn ở lại có âm vang nội tâm riêng, hoặc là đồng nhất (liên kết đơn giản của hai bộ phận) với âm vang nội tâm của thành phần thứ hai của chính hình thể ấy (của cái trừu tượng ở trong đó), hoặc là cũng có thể mang những bản chất khác nhau (liên kết phức tạp và có khi là liên kết nhất thiết bất cộng hưởng).

Tuy nhiên, trong mọi trường hợp thì cái hữu cơ trong hình thể đã được chọn cho phép nghe thấy âm vang của nó, ngay cả khi cái hữu cơ đó bị đẩy sâu vào trong hậu cảnh. Bởi vậy, sự lựa chọn đối tượng có thực vô cùng quan trọng. Trong âm vang kép (hòa âm tinh thần) của hai thành phần của hình thể, thành phần hữu cơ có thể trợ giúp cho thành phần trừu tượng (thông qua

sự hài âm hay sự nghịch âm), hoặc cũng có thể quấy rầy nó. Đối tượng có thể tạo nên chỉ một âm vang ngẫu nhiên, thứ mà khi được thay thế bởi một thứ khác không tạo ra sự thay đổi cơ bản của âm vang gốc.

Chẳng hạn, một bố cục hình thoi sẽ được lập nên thông qua một số những hình bóng người. Người ta kiểm tra nó bằng cảm giác và tự đặt ra câu hỏi: liệu những hình người có nhất thiết cần cho bố cục không, hay là người ta có thể thay thế chúng bằng những hình hữu cơ khác sao cho âm vang gốc bên trong không vì thế mà bị hại? Và nếu đúng thế, thì ở đây đang hiện hữu trường hợp mà ở đó âm vang của đối tượng không những chẳng giúp gì cho âm vang trừu tượng mà còn trực tiếp gây hại cho nó: âm vang dừng dừng của đối tượng làm cho âm vang của cái trừu tượng yếu đi. Và điều đó không chỉ logic mà còn là trường hợp có thực trong nghệ thuật. Như vậy là trong trường hợp này, hoặc là phải tìm ra một đối tượng khác, phù hợp hơn với âm vang nội tâm của cái trừu tượng (phù hợp ở tư cách như là sự hài âm hay sự nghịch âm), hoặc chính là, hình thể nguyên vẹn này vẫn cứ giữ nguyên là một hình trừu tượng thuần túy. ở đây chúng ta cần nhớ lại ví dụ với chiếc đàn dương cầm. Thay cho "màu" và "hình" ta đưa "đối tượng" vào. Mỗi đối tượng (không phân biệt, liệu đối tượng do "thiên nhiên" trực tiếp tạo ra hay hình thành dưới bàn tay con người) đều là một thực thể có đời sống riêng và như vậy đương nhiên liên tục có tác động. Con người liên tục phải chịu tác động tâm lý đó. Nhiều kết quả của chính tác động tâm lý ấy được giữ lại trong "tiềm thức" (nơi chúng gây tác động vừa sống động lẫn sáng tạo). Nhiều tác động tâm lý dâng lên cấp độ "siêu ý thức". Con người có thể tự giải phóng khỏi nhiều thứ này bằng cách là anh ta khóa kín tâm hồn lại trước chúng. "Thiên nhiên", nghĩa là môi trường bên ngoài bao quanh con người, thường xuyên thay đổi, liên tục làm cho những sợi dây đàn dương cầm (tâm hồn) rung động thông qua những nốt bấm (các đối tượng). Những tác động này, mà đối với chúng ta thường có vẻ như hỗn độn đó, bao gồm ba yếu tố: tác động của màu sắc đối tượng, tác động của hình thể và tác động của chính đối tượng mà không lệ thuộc vào màu và hình.

Nhưng bây giờ thế chỗ cho thiên nhiên sẽ là người nghệ sĩ, người nắm quyền sử dụng ba yếu tố trên. Và chúng ta dễ dàng đi đến kết luận: ngay ở đây thì tính hiệu quả cũng mang ý nghĩa quyết định. Rõ ràng là sự lựa chọn đối tượng (= yếu tố tiếng vang trong hòa âm hình thể) phải dựa chỉ trên nguyên lý tiếp xúc hiệu quả với tâm hồn con người mà thôi.

Hệ quả: sự lựa chọn đối tượng cũng xuất phát từ nguyên lý của sự thiết yếu bên trong.

Khi yếu tố trừu tượng của hình thể càng được khai thông thì âm thanh càng thuần khiết và sơ khai hơn. Như vậy là trong một bố cục, sự hiện diện của yếu tố thực không tuyệt đối nhất thiết, người ta có thể giảm thiểu nó ít nhiều và thay thế bằng những hình trừu tượng thuần túy hay thông qua những hình thật đã được hoàn toàn chuyển sang trừu tượng. Mỗi lần sự chuyển đổi này là khả thi, là mỗi lần chúng ta đôi diện với sự ùa vào của hình trừu tượng trong một bố cục cụ thể, cảm xúc vẫn phải là quan tòa, người cầm lái và người cầm cân nảy mực duy nhất.

Và tất nhiên, khi người nghệ sĩ càng sử dụng nhiều hơn hình trừu tượng hay hình "đã trừu tượng hóa", thì anh ta càng trở nên quen thuộc hơn trong vương quốc của chính những hình đó và càng thâm nhập sâu hơn vào lĩnh vực đó. Và cũng như thế, khi được người nghệ sĩ dẫn dắt thì người xem luôn luôn thu thập thêm nhiều hiểu biết về ngôn ngữ trừu tượng và cuối cùng sẽ nắm vững chúng.

Bây giờ chúng ta đứng trước câu hỏi: liệu chúng ta có phải hoàn toàn từ bỏ cái mang tính đối tượng, lôi nó ra khỏi kho dự trữ của chúng ta rồi tung nó lên cho gió cuốn đi và hoàn toàn phơi bày cái trừu tượng thuần túy ra? Đây là câu hỏi tất nhiên nảy ra mà chúng ta bắt gặp và cũng phải tìm ra ngay câu trả lời khi cắt nghĩa sự hài âm của hai yếu tố hình thể (yếu tố khách thể và yếu tố trừu tượng). Giống như khi mỗi một từ được phát âm ra (như cây, bầu trời, con người) đều kích thích sự rung động bên trong, mỗi đối tượng được miêu tả bằng hình ảnh cũng như thế. Tự tước đoạt khả năng gây ra sự rung

động có nghĩa là làm với mất kho chứa phương tiện biểu lộ. Điều đó đúng với bất cứ trường hợp nào hiện nay. Nhưng ngoài câu trả lời cho hôm nay đó, câu hỏi vừa nêu ra trên đây còn nhận được một câu trả lời khác, là câu trả lời vĩnh cửu trong nghệ thuật cho mọi câu hỏi bắt đầu với từ "phải": không có chuyện "phải" trong nghệ thuật, mà nghệ thuật vốn là thứ vĩnh viễn tự do. Trước cái gọi là "phải", nghệ thuật trốn biệt đi, như ngày trước đêm vậy. Khi quan sát nhiệm vụ sáng tác thứ hai, là sáng tác những hình riêng lẻ dành cho việc xây dựng tổng thể bố cục, cũng cần phải lưu ý rằng, chính hình đó luôn luôn vang lên giống nhau trong cùng những điều kiện như nhau. Chỉ có các điều kiện là luôn luôn khác nhau và từ đó, xuất hiện hai hệ quả:

1.âm vang lý tưởng biến đổi qua sự phối hợp với các hình khác,

2.vùng xung quanh chính những hình đó cũng biến đổi (chừng nào còn có thể giữ chặt những hình đó), khi sự định hướng hình biến đổi^[29]. Từ những hệ quả đó sẽ tự xuất hiện một điều khác.

Chẳng có cái gì là tuyệt đối. Và đó chính là bố cục hình thể, khi dựa trên tính chất tương đối đó, sẽ phụ thuộc: 1. vào tính chất hay thay đổi của việc sắp xếp các hình và 2. vào tính chất hay thay đổi của mỗi một hình riêng lẻ cho đến chi tiết nhỏ nhất. Mỗi hình cũng nhạy cảm như một làn khói mỏng: sự xô dịch nhỏ nhất, khó cảm nhận nhất của mỗi phần của nó cũng làm cho nó biến đổi về cơ bản. Và điều đó cứ thế tiếp diễn, đến mức có thể đạt được âm vang đó dễ dàng thông qua nhiều hình khác nhau hơn là lại biểu lộ nó thông qua việc lặp lại chính hình đó: sự lặp lại chính xác, thật sự nằm ngoài khả năng có thể. Chừng nào chúng ta chỉ đặc biệt nhạy cảm đối với tổng thể bố cục, thì chừng đó sự kiện này vẫn còn quan trọng hơn về mặt lý thuyết. Thế nhưng qua việc sử dụng những hình càng ngày càng trừu tượng hơn (mà chúng sẽ không nhận được sự giải thích cho cái thuộc về cái thực), con người sẽ nhận được cảm giác chính xác hơn và mạnh mẽ hơn, cho nên sự

kiện này sẽ ngày càng đạt được nhiều ý nghĩa thực tiễn. Và rồi một mặt, những khó khăn của nghệ thuật sẽ tăng thêm, nhưng đồng thời sự phong phú về hình thể trong các phương tiện biểu hiện cũng sẽ tăng theo về mặt số lượng cũng như chất lượng. Trong khi đó, vấn đề "vẽ sai" cũng sẽ tự biến mất và sẽ được thay thế bằng một vấn đề khác mang nhiều tính nghệ thuật hơn: âm thanh bên trong của hình thể vọng ra sẽ bị lấp hay được mở đến mức nào? Sự thay đổi đó về những quan niệm sẽ lại dẫn đến việc tiếp tục làm phong phú và làm phong phú nhiều hơn nữa những phương tiện biểu lộ, vì sự che đậy là sức mạnh vô cùng to lớn trong nghệ thuật. Sự kết hợp giữa cái bị che đậy và cái đã được hé mở sẽ tạo ra một khả năng mới cho nét chủ đạo của những bố cục hình thể.

Nếu không có sự tiến triển như thế trong lĩnh vực này thì bố cục hình thể sẽ chỉ là điều không thể. Bất cứ ai không tiếp cận được âm vang bên trong của hình (thực, và nhất là trừu tượng) đều sẽ luôn cảm thấy một bố cục kiểu đó như là sự chuyên chế quá đáng. Trong trường hợp đó, chính sự dịch chuyển tưởng như không gây hậu quả gì của các hình riêng lẻ trên bề mặt tranh sẽ xuất hiện như là một trò chơi trống rỗng với hình, ở đây chúng ta lại tìm thấy cùng chính cái thước đo và chính cái nguyên lý, mà cho tới nay ở khắp mọi nơi, chúng ta đã tìm thấy như là nguyên lý duy nhất thuần túy mang tính nghệ thuật, hoàn toàn thoát ra khỏi những điều thứ yếu: nguyên lý của sự thiết yếu bên trong.

Nếu chẳng hạn như nét mặt hay các bộ phận nào đó của cơ thể, vì lý do nghệ thuật, bị chuyển chỗ hay bị "vẽ sai", thì người ta không chỉ đụng tới vấn đề thuần túy mang tính hội họa mà còn đụng tới vấn đề giải phẫu học, mà vấn đề đó kìm hãm ý định của hội họa và ép buộc nó phải toan tính những điều thứ yếu. Tuy nhiên trong trường hợp đó, tất cả mọi cái thứ yếu đều tự biến mất và chỉ còn lại cái cơ bản - mục đích nghệ thuật. Chính cái khả năng có vẻ như độc đoán này, nhưng trên thực tế lại hoàn toàn có thể quyết định việc dịch chuyển các hình, là một trong những cội nguồn của một loạt vô tận những sáng tạo thuần túy mang tính nghệ thuật.

Như vậy, một mặt là tính chất mềm dẻo của một hình riêng lẻ, sự biến đổi có thể gọi là hữu cơ-bên trong của nó, phương hướng của nó trong bức tranh (sự chuyển động), ưu thế của cái thực hay của cái trừu tượng trong hình riêng lẻ đó, và mặt khác là sự phối hợp các hình cùng tạo nên những hình lớn từ các nhóm hình, sự phối hợp các hình riêng lẻ với các nhóm hình lại tạo ra hình thể lớn của bức tranh toàn bộ, tiếp đến là những nguyên lý về tiếng vang cùng hay tiếng dội lại của tất cả những thành phần vừa được đề cập đến, nghĩa là sự phù hợp giữa những hình riêng lẻ, sự cản trở một hình bởi hình khác, cũng như sự hút đẩy, sự cuốn theo hay sự xé nát các hình riêng lẻ, cách xử lý như nhau các nhóm hình, cách xử lý như nhau sự kết hợp cái bị che giấu với cái được hé mở, sự kết hợp cái nhịp nhàng và cái loạn nhịp trên cùng diện tích đó, sự kết hợp những hình trừu tượng như là dạng hình học thuần túy (đơn giản hay phức tạp) và dạng không có tên về mặt hình học, sự kết hợp các định giới của các hình đối với nhau (mạnh hơn hay yếu hơn), v.v. - tất cả những cái đó là những yếu tố tạo nên khả năng cho một "đối âm" thuần túy biểu đồ và chúng sẽ dẫn đến đối âm đó. Và điều đó sẽ trở thành đối âm của môn nghệ thuật đen - trắng, chừng nào màu còn bị loại ra.

Và màu sắc, mà chính bản thân nó vốn là chất liệu dành cho một đối âm, chứa trong chính bản thân nó những khả năng vô tận, trong sự thống nhất với hình họa, sẽ dẫn tới đối âm to lớn của hội họa mà trên cơ sở đó, hội họa cũng sẽ đạt tới sự sáng tạo và đầu quân phụng sự Thánh thần ở tư cách là môn nghệ thuật thực sự thuần khiết. Và vẫn luôn chỉ là người dẫn đường không hề biết nhằm lẫn đó nâng nó lên đến tầm cao choáng ngợp này: nguyên lý của sự thiết yếu bên trong.

Sự thiết yếu bên trong xuất hiện từ ba lý do thần bí. Nó được tạo nên bởi ba sự thiết yếu thần bí:

1. mỗi nghệ sĩ, ở tư cách là người sáng tạo, phải biểu lộ cái riêng của mình (yếu tố cá tính).

2. mỗi nghệ sĩ, ở tư cách là con đẻ của thời đại mình, phải biểu lộ cái riêng của thời đại mình (yếu tố phong cách trong giá trị bên trong, cấu thành từ ngôn ngữ thời đại và ngôn ngữ dân tộc, chừng nào dân tộc còn tồn tại ở tư cách đó).

3. mỗi nghệ sĩ, ở tư cách là kẻ phụng sự nghệ thuật, phải đem đến cái riêng của nghệ thuật nói chung cho nghệ thuật (yếu tố mang tính nghệ thuật thuần khiết và vĩnh cửu, mà nó đi xuyên qua tất cả mọi người, mọi dân tộc và mọi thời đại, cái đó sẽ được nhận ra ở tác phẩm nghệ thuật của mỗi nghệ sĩ, của mỗi dân tộc, của mỗi thời đại và ở tư cách là yếu tố chính của nghệ thuật, không hề biết đến không gian và thời gian).

Người ta chỉ cần ngắm nhìn hai yếu tố đầu bằng con mắt trí tuệ đã thấy yếu tố thứ ba được bộc lộ. Rồi người ta sẽ thấy một cây cột được chạm trổ "thô" trong ngôi đền của thổ dân da đỏ hoàn toàn trở nên sinh động qua chính cái tâm hồn đó, hệt như một tác phẩm có "hiện đại", sống động đến mấy.

Ngay cả hôm nay, người ta đã từng và sẽ còn nói nhiều về tính cá nhân trong nghệ thuật, ở đâu đó lại nghe nói ra một từ và bây giờ nó sẽ càng ngày càng được nói thường xuyên hơn nữa về phong cách tương lai. Dẫu cho những vấn đề đó còn có tầm quan trọng lớn như thế, thì rồi nếu nhìn qua hàng thế kỷ, và rồi qua hàng thiên niên kỷ, thì chúng sẽ dần dần mất đi tính sắc nét và tầm quan trọng, cuối cùng trở nên dừng dưng và sẽ chết.

Chỉ có yếu tố thứ ba, cái mang tính nghệ thuật thuần khiết và vĩnh cửu, sẽ mãi mãi sống động. Cùng với thời gian, nó không mất đi sức mạnh của mình mà còn luôn luôn giành được sức mạnh mới. Một bức tượng Ai Cập hôm nay chắc chắn còn làm cho chúng ta rung động nhiều hơn những người cùng thời với nó: nó còn gắn kết quá mạnh với những người cùng thời bởi những đặc điểm của thời đại và của nhân cách đang còn sống động và vì thế mà bị

chúng làm "nghe". Hôm nay chúng ta nghe được từ trong bản thân nó âm vang được bộc lộ từ nghệ thuật - vĩnh cửu. Và mặt khác: khi một tác phẩm "hôm nay" càng có nhiều hai yếu tố đầu tiên thì dĩ nhiên người ta càng dễ tìm ra lối đi tới tâm hồn của những người cùng thời. Và còn tiếp nữa: khi yếu tố thứ ba càng hiện hữu trong tác phẩm "hôm nay" thì hai yếu tố đầu tiên càng bị át tiếng và qua đó mà lối đi tới tâm hồn của những người cùng thời bị ngăn trở. Bởi thế nên đôi lúc cứ phải hàng trăm năm trôi qua, âm vang của yếu tố thứ ba trong tác phẩm mới có thể tới được tâm hồn con người.

Như vậy ưu thế nổi trội của yếu tố thứ ba trong tác phẩm là chỉ dẫn cho tính chất cao quý của chính nó và cũng là tính chất cao quý của chính người nghệ sĩ.

[Đoạn bổ sung trong lần xuất bản thứ ba: Ba sự thiết yếu thần bí đó chính là ba yếu tố thiết yếu của một tác phẩm nghệ thuật, chúng có liên quan mật thiết với nhau, nghĩa là chúng thâm nhập lẫn nhau, cái đó biểu lộ tính thống nhất của mỗi tác phẩm trong bất kỳ lúc nào. Mặc dù thế, hai yếu tố đầu tiên giữ trong mình chúng tính chất thời gian và không gian, cái đó tạo nên vỏ bọc tương đối mù mờ nào đó, mà theo quan điểm về nghệ thuật thuần khiết và vĩnh cửu, nó đứng bên ngoài thời gian và không gian. Có thể nói là, quá trình phát triển nghệ thuật bao gồm sự thăng hoa của yếu tố nghệ thuật thuần khiết và vĩnh cửu ra khỏi yếu tố nhân cách, và ra khỏi yếu tố phong cách thời đại. Thế cho nên hai yếu tố đầu không chỉ là những sức mạnh đồng hành mà còn là lực kìm hãm nữa.

Phong cách cá nhân và nhất thời tạo ra trong mỗi thời đại nhiều hình thức chính xác, những cái mặc dù trông có vẻ như có sự khác biệt lớn nhưng về hữu cơ vẫn tương tự nhau để chúng có thể được gọi là một hình thái đơn, rời rạc cuộc, âm vọng nội tâm của chúng chỉ là một âm vọng chủ đạo.

Hai yếu tố đó có bản chất chủ quan. Cả thời đại muốn tự phản ánh, bộc lộ đời sống của nó theo một cách thức nghệ thuật. Cũng như thế, người nghệ sĩ

muốn tự bày tỏ ý kiến và chỉ lựa chọn những hình thức gần gũi anh ta về mặt tâm hồn.

Dần dần và rốt cuộc, phong cách thời đại tự hình thành, nghĩa là một hình thức bề ngoài nào đó và mang tính chủ quan. Ngược lại, tính nghệ thuật thuần khiết và vĩnh cửu là yếu tố khách quan, mà với sự trợ giúp của yếu tố chủ quan, nó trở nên dễ hiểu.

Sự mong muốn biểu lộ không tránh được của cái khách quan là động lực mà ở đây được gọi là sự thiết yếu bên trong, và hôm nay, xuất phát từ cái chủ quan đang cần đến một hình thức chung nhưng ngày mai lại cần đến một hình thức khác. Nó là đòn bẩy thường xuyên, không mệt mỏi, là cái lò xo liên tục đẩy "về phía trước". Tinh thần tiếp tục tiến lên và do đó, những quy luật của hôm nay về sự hài hòa còn là quy luật bên trong, nhưng ngày mai lại là những quy luật bên ngoài, chỉ sông khi được ứng dụng trực tiếp, thông qua sự thiết yếu nay đã trở thành bên ngoài này. Rõ ràng là sức mạnh tinh thần bên trong của nghệ thuật chỉ bước một bậc từ hình thái ngày hôm nay để bước tiếp tới những bậc sau.

Nói ngắn gọn là, tác dụng của sự thiết yếu bên trong và cả sự phát triển của nghệ thuật vậy là một biểu hiện tiên tiến của cái khách quan - vĩnh cửu trong cái chủ quan-nhất thời. Và vì thế nên có cuộc đấu tranh của cái khách quan chống lại cái chủ quan.

Ví dụ như hình thức đang được thừa nhận ngày hôm nay là một cuộc chính phục cái thiết yếu bên trong của ngày hôm qua, cái thiết yếu này vẫn ở lại một thứ bậc bên ngoài nào đó đối với sự giải phóng và tự do. Cái tự do ngày hôm nay này đã được củng cố qua đấu tranh và đối với nhiều người, như luôn luôn thế, có vẻ là "tiếng nói cuối cùng". Một trong những quy tắc của sự tự do hạn chế đó là: người nghệ sĩ được phép sử dụng mọi hình thức biểu hiện, chừng nào anh ta còn dừng lại trên nền tảng của những hình thức vay mượn từ thiên nhiên. Nhưng đòi hỏi đó, cũng giống như những đòi hỏi trước đây, chỉ mang tính nhất thời. Nó là biểu hiện bề ngoài của ngày hôm nay, tức

là sự thiết yếu bên ngoài của ngày hôm nay. Nhìn từ quan điểm của sự thiết yếu bên trong thì không được phép tạo ra một hạn chế kiểu đó, và người nghệ sĩ hoàn toàn được phép dựa trên nền tảng nội tâm của ngày hôm nay, trong điều kiện đã loại trừ sự hạn chế bên ngoài. Theo cách đó, ta có thể định nghĩa sự thiết yếu bên trong là: người nghệ sĩ được phép sử dụng bất cứ hình thức nào để biểu hiện.

Rốt cuộc, người ta thấy (điều đó quan trọng không tả xiết đối với mọi thời và đặc biệt là với "ngày hôm nay"!) rằng việc tìm kiếm cái riêng và phong cách (vậy tiện thể là tính dân tộc) không thể đạt được chỉ thông qua ý định mà cũng không phải qua ý nghĩa lớn lao ngày hôm nay đang được gán cho sự việc. Và người ta nhận ra rằng tính tương cận chung của các tác phẩm, trải qua hàng nghìn năm vẫn không bị yếu đi, mà trái lại, càng ngày càng trở nên mạnh, mạnh hơn nữa, không nằm ở bên ngoài, trong vẻ bên ngoài, mà nằm trong căn nguyên của gốc rễ - nội dung bí ẩn của nghệ thuật. Và người ta cũng nhận thấy rằng sự lưu luyến nơi "trường phái", việc săn đuổi "khuynh hướng", yêu sách ở một tác phẩm phải theo "những nguyên tắc" và những phương tiện biểu lộ nhất định, riêng theo thời đại, chỉ có thể dẫn đến mê lộ, và chỉ mang lại sự không thấu hiểu, sự tăm tối, sự ngưng trệ mà thôi. Người nghệ sĩ phải mù quáng đối với hình thức "đã" hoặc "không được thừa nhận", điếc đối với các giáo huấn và mong ước của thời đại mình.

Đôi mắt mở to của anh ta phải hướng tới đời sống nội tâm, đôi tai của anh ta phải luôn lắng nghe tiếng nói của sự thiết yếu bên trong. Khi đó thì anh ta sẽ dễ dàng nắm bắt lấy bất kỳ phương tiện hợp pháp cũng hệt như bất cứ phương tiện đang còn bị cấm đoán nào.

Đó là con đường duy nhất để biểu lộ sự thiết yếu bí ẩn.

Tất cả mọi phương tiện đều thiêng liêng khi chúng là thiết yếu - từ bên trong.

Tất cả mọi phương tiện đều có tội, nếu chúng không bắt nguồn từ cái gốc của sự thiết yếu bên trong.

Và mặt khác, khi ngay cả hiện nay người ta vẫn có thể thuyết lý mãi mãi trên con đường này thì trong bất kỳ trường hợp nào, lý thuyết đến từng chi tiết vẫn còn là quá sớm. Trong nghệ thuật, chẳng bao giờ lý thuyết đi trước rồi kéo thực tiễn theo sau mà là ngược lại. Ở đây, tất cả mọi thứ và hết sức đặc biệt vào lúc khởi đầu, đều là vấn đề cảm xúc. Chỉ có thông qua cảm xúc, đặc biệt trong giai đoạn đầu của con đường, mới có thể đạt được sự đúng đắn trong nghệ thuật. Thậm chí nếu như sự kiến tạo nói chung có thể đạt được thuần túy qua lý thuyết, thì vẫn còn "một cái gì đó vượt trội", linh hồn thật sự của sự sáng tạo (và, bởi vậy, cũng chính là bản thể của nó, nếu xét một cách tương đối), không bao giờ được tìm ra và tạo lập qua lý thuyết, nếu như nó bỗng nhiên không được cảm xúc truyền vào sự sáng tạo. Vì nghệ thuật tác động lên cảm xúc nên nó cũng chỉ có tác động thông qua cảm xúc. Với cách giữ sự cân xứng chắc chắn nhất, với cách cân đong và lấy trọng tâm chính xác nhất, thì từ sự tính toán trong đầu và từ sự cân nhắc mang tính suy diễn cũng không bao giờ cho kết quả đúng. Không thể tính ra được những sự cân xứng như thế và cũng không bao giờ tìm ra được cách cân đo trời cho như thế^[30]. Các sự cân xứng và cách cân đong không nằm bên ngoài người nghệ sĩ mà nằm trong chính anh ta, chúng là cái mà người ta cũng có thể gọi là cảm giác về giới hạn hay xúc giác nghệ thuật - là những đặc tính bẩm sinh của người nghệ sĩ và được nâng cao thành biểu lộ thiên tài thông qua sự hưng phấn. Trong ngữ nghĩa này, nên hiểu về khả năng có một âm trầm chung do Goethe tiên đoán cho hội họa. Một quy tắc đại loại như thế chỉ có thể dự cảm nhất thời, và khi rốt cuộc cái tương tự như thế đến, thì cái đó chỉ có thể ít được xây trên nền tảng các quy luật vật lý (như người ta đã từng và hiện vẫn còn tiếp tục thử nghiệm: "trường phái lập thể"), mà nhiều hơn là dựa vào quy luật của sự thiết yếu bên trong, là khái niệm mà người ta có thể yên tâm thay vì bên trong gọi là tâm hồn.

Như vậy là chúng ta thấy rằng, về cơ bản thì cái nội tại đều nằm trong nền tảng của mỗi vấn đề nhỏ và ở trong nền tảng của mỗi vấn đề lớn của hội họa. Con đường mà hiện nay chúng ta đang đi và con đường được xem là hạnh phúc lớn nhất trong thời đại của chúng ta là con đường mà trên đó chúng ta sẽ có thể trút bỏ "cái bên ngoài"^[31] để thay cho cái nền tảng chính đó, đặt ra điều ngược lại: nền tảng chính của sự thiết yếu bên trong. Thế nhưng, cũng như cơ thể người vẫn khỏe mạnh và phát triển hơn thông qua tập luyện, tinh thần cũng thế. Cũng như cơ thể thiếu săn sóc trở nên yếu đuối rồi cuối cùng bị bất lực, tinh thần cũng thế. Cảm xúc bẩm sinh của người nghệ sĩ giống như tài năng thuộc Tân giáo, là thứ không thể bị chôn vùi. Người nghệ sĩ không biết sử dụng tài năng của mình sẽ là kẻ nô lệ lười nhác.

Bởi vậy, không chỉ vô hại mà nhất thiết cần là người nghệ sĩ phải biết đến điểm xuất phát từ các bài học này.

Điểm xuất phát đó là sự cân nhắc giá trị bên trong của chất liệu trên sự cân bằng khách quan lớn, nghĩa là sự nghiên cứu - trong trường hợp của chúng ta - về màu sắc, thứ trong bất cứ trường hợp lớn nhỏ gì cũng đều gây tác động lên mỗi con người.

Như vậy, ở đây người ta cũng chẳng cần quá để tâm tới những điều phức tạp, sâu xa và tinh vi của màu sắc, mà người ta có thể tự bằng lòng với cách mô tả sơ đẳng về màu sắc đơn giản.

Trước hết, người ta tập trung vào màu sắc biệt lập, người ta cứ để cho màu sắc đứng riêng lẻ tác động lên chính nó. Khi ấy phải lưu tâm đến một biểu đồ hết sức đơn giản. Toàn bộ vấn đề được ấn vào một lối trình bày cũng hết sức đơn giản.

Khi ấy có hai bộ phận lớn lập tức đập ngay vào mắt là:

1. cái nóng hoặc cái lạnh của tổng màu và
2. độ sáng hoặc độ tối của chính tổng màu đó.

Vậy là ngay lập tức xuất hiện bốn âm điệu chủ đạo: hoặc nó là I. nóng và khi đó 1. sáng hay 2. tối, hoặc nó là II. lạnh và đồng thời 1. sáng hay 2. tối.

Độ nóng hay lạnh của màu sắc là xu hướng chung dẫn tới vàng hoặc lam. Đây là sự khác biệt, có thể gọi là diễn ra trên cùng một bề mặt, khi màu sắc giữ lại âm vang cơ bản của nó nhưng âm vang đó sẽ mang nhiều tính vật chất hay phi vật chất hơn. Đó là một chuyển động ngang, trong đó độ nóng di chuyển trên mặt nằm ngang đi tới người xem, hướng tới người xem, độ lạnh - lại rời xa người xem.

Chính các màu gây ra chuyển động nằm ngang này của một màu khác, cũng được đặc trưng qua chính chuyển động đó, nhưng lại còn có một chuyển động khác mà nó khác biệt với chuyển động kia về sự tác động bên trong: qua đó, nó là sự tương phản lớn đầu tiên ở giá trị bên trong. Như vậy là xu hướng của màu dẫn tới độ nóng hay lạnh mang tầm quan trọng và ý nghĩa bên trong không thể đo đếm được.

Sự tương phản lớn thứ hai là khác biệt giữa trắng và đen, tức là những màu sinh ra cặp đôi khác của bốn âm điệu chủ đạo: xu hướng của màu dẫn tới sáng hoặc tối. Những màu cuối này cũng có chuyển động tương tự dẫn đến người xem và xuất phát từ người xem, nhưng không phải ở dạng động mà ở dạng tĩnh- cứng (xem bảng I, trang 93).

Chuyển động thứ hai của vàng và lam, mà chúng có đóng góp vào sự tương phản lớn đầu tiên, là chuyển động ly tâm và hướng tâm của chúng^[32].

Nếu người ta vẽ ra hai hình tròn có độ lớn bằng nhau, tổ vàng lên một hình rồi tổ lam lên hình kia, chỉ cần tập trung chốc lát thôi, người ta sẽ nhận ra rằng màu vàng phát sáng, có sự chuyển động từ trung tâm và rõ ràng tiến gần đến người quan sát. Nhưng màu xanh lam lại phát triển một chuyển động tập trung (giống như con ốc sên cứ trón vào cái vỏ của nó) và lùi xa dần con người. Đôi mắt ta cứ như bị vòng tròn đầu tiên chọc vào, trong khi bởi vòng tròn thứ hai, chúng lại bị chìm xuống.

Tác động này lớn dần lên khi người ta bổ sung thêm vào sự khác biệt giữa sáng và tối: tác động của màu vàng tăng lên khi sáng hơn (nói đơn giản là khi trộn thêm trắng), tác động của màu xanh lam tăng thêm khi làm cho tối đi (trộn thêm đen). Sự thật đó nói lên ý nghĩa lớn hơn khi người ta nhận ra rằng màu vàng có xu hướng dẫn tới sáng sủa (trắng), rằng nhìn chung nó không thể cho ra màu vàng quá đậm. Tức là có sự tương cận lớn giữa vàng và trắng theo nghĩa thân xác, cũng như thế với lam và đen, vì màu lam có thể nhận được một độ sâu mà nó tiếp cận tới màu đen. Ngoài sự tương đồng có tính thân xác đó, còn có sự tương đồng về mặt đạo đức, mà trong giá trị nội tâm, nó tách biệt mạnh mẽ hai cặp đôi (một mặt là vàng và trắng và mặt khác là lam và đen) và làm cho hai phần của mỗi cặp gần nhau hơn (chúng ta sẽ còn bàn kỹ hơn về trắng và đen).

Nếu như người ta thử làm cho màu vàng (cái màu nóng điển hình này) trở nên lạnh hơn, nó sẽ nhận được một tổng lực nhạt và lập tức bị mất ngay hai chuyển động (ngang và ly tâm). Qua đó, nó sẽ nhận được đặc tính hơi ôm ồm và siêu nhiên, giống như một người tràn đầy ham muốn và nhiệt huyết nhưng lại bị ngoại cảnh ngăn cản ham muốn đó cũng như ngăn cản việc sử dụng nhiệt huyết đó vậy. Màu lam, với tư cách là một chuyển động hoàn toàn ngược lại, kìm hãm màu vàng để rồi cuối cùng, khi bổ sung thêm lam nữa, hai chuyển động ngược chiều sẽ triệt tiêu nhau và rồi xuất hiện sự bất động hoàn toàn và yên tĩnh. Màu lục xuất hiện.

Điều tương tự xảy ra với màu trắng, khi nó bị màu đen làm cho mờ đục đi. Nó mất đi tính bền vững rồi rốt cuộc xuất hiện màu xám là màu rất gần với màu lục về giá trị đạo đức.

Chỉ có điều là màu vàng và màu lam ẩn náu trong màu lục như là những sức mạnh bị tê liệt mà chúng có thể tác động trở lại. Một khả năng sống động nằm trong màu xanh lá, điều này hoàn toàn thiếu vắng trong màu xám. Màu xám thiếu khả năng đó, vì nó bắt nguồn từ những màu không có sức hoạt động thuần túy (sự chuyển động), mà một mặt, từ sự kháng cự bất động và

mặt khác, từ sự bất động không có năng lực phản kháng (giống như một bức tường kéo dài vô tận, dày vô tận với một lỗ sâu vô tận, không đáy).

Và vì hai màu tạo ra màu lục đều tích cực hoạt động và chứa

BẢNG I

Cặp đôi đầu tiên
của các sự tương phản: I và II

(đặc tính bên trong
đóng vai trò tác động tinh thần)

I Nóng
Vàng

Lạnh = Tương phản I
Lam

2 chuyển động:
1. nằm ngang

Tối người xem
(thân xác)



Từ người xem
(tinh thần)

Vàng

Lam

2. ly tâm



và



hướng tâm

II Sáng
Trắng

Tối = Tương phản II
Đen

2 chuyển động:
1. chuyển động kháng cự

Kháng cự vĩnh viễn
nhưng vẫn có khả năng
(sinh)

Trắng

Đen

Không kháng cự hoàn toàn
và không có khả năng
(hủy)

2. ly tâm và hướng tâm
giống như với cặp vàng và lam,
nhưng ở dạng cứng.

trong nó một chuyển động, về mặt lý thuyết, người ta đã có thể xác định được tác động tinh thần của các màu theo chức năng từ các đặc tính chuyển động của chúng, và cũng như thế, khi người ta hành động trên mặt thực nghiệm và để cho các màu gây ảnh hưởng lên chính bản thân chúng, người ta lại quay về với kết quả tương tự. Và thực tế là chuyển động đầu tiên của màu vàng, sự hướng tới con người vẫn có thể nâng lên đến mức gây phiền nhiễu (khi gia tăng cường độ của màu vàng), và kể cả chuyển động thứ hai, sự vượt qua giới hạn, sự phân tán sức mạnh khắp vùng xung quanh, cũng đồng thời là những tính chất của mỗi sức mạnh vật chất mà chúng vẫn vô tình xông vào đối tượng và tràn ra theo mọi hướng một cách vô định. Mặt khác, màu vàng khi bị nhìn ngắm trực tiếp (dưới một dạng hình học nào đó) gây lo ngại cho con người, nó châm chích, kích thích con người và chỉ ra đặc tính của bạo lực biểu hiện trong màu đó, rốt cuộc thứ bạo lực này tác động một cách trâng tráo và quấy nhiễu tâm hồn con người^[33]. Tính chất đó của màu vàng có xu hướng vươn tới những tổng sáng hơn, có thể mang đến một sức mạnh và độ chói không thể chịu nổi đối với con mắt và đầu óc con người. Trong việc nâng cao đó, nghe như là tiếng kèn trompet the thé ngày càng to hơn, hay là tiếng kèn đồng lúc được đưa tới cao trào^[34].

Màu vàng là màu trần tục điển hình. Màu vàng không thể đẩy xuống sâu được. Khi được màu lam làm cho lạnh đi, như đã nói ở trên, nó nhận được một tổng ôm ồm. Nếu đem so sánh với tâm trạng con người, nó có thể tác dụng như là việc mô tả chứng loạn trí bởi màu sắc, nhưng không phải là chứng buồn vu vơ, âu sầu, mà là sự nổi con thịnh nộ, cơn rồ dại mù quáng, cơn điên khùng. Bệnh nhân tấn công tất cả mọi người, đánh đổ mọi thứ xuống đất, ném, quăng hết sức mạnh thân xác của anh ta về mọi phía, sử dụng chúng không mục đích, không giới hạn cho đến lúc tiêu thụ hết nhãn. Nó cũng giống như việc đại dột phung phí sức lực cuối cùng của mùa hè trong đám lá lòn lẹt của mùa thu, khi màu lam dịu êm của chúng bị lấy đi và bay lên trời cao. Rồi xuất hiện những màu của một sức mạnh rồ dại, là thứ thiếu vắng năng lực đào sâu. Chúng ta tìm thấy năng lực đào sâu đó trong màu xanh lam và mới chỉ về mặt lý thuyết, trong những chuyển động

của nó, 1. lùi ra xa khỏi con người và 2. hướng đến trung tâm riêng của chính nó. Và cũng như thế, khi người ta để cho màu lam (trong bất cứ dạng hình học mong muốn nào) tác động lên tâm hồn. Khuynh hướng đào sâu của màu lam cực lớn, tới mức là chính ở những tông trầm hơn sẽ trở nên mãnh liệt hơn và tác động vào nội tâm với nhiều đặc thù hơn. Khi màu lam càng xuống sâu, nó càng vẫy gọi con người đến tới sự vô tận, đánh thức trong lòng họ nỗi niềm mong mỏi cái Thuần khiết và cuối cùng là cái cao siêu. Đó là màu của bầu trời, giống như chúng ta hình dung ra nó khi nghe tiếng "bầu trời" vang lên.

Lam là màu thiên thần tiêu biểu^[35]. Màu lam phát triển rất sâu vào yếu tố bình yên^[36], chuyển dần sang màu đen, nó nhận được hài âm của nỗi buồn phi nhân tính^[37]. Nó sẽ trở thành một sự đào sâu vô tận vào những trạng thái nghiêm trang, nơi không có và cũng không thể có điểm cuối cùng, chuyển sang sáng, màu lam không phù hợp, nó mang tính cách dửng dưng và đối diện với con người xa vời và thần nhiên, giống như bầu trời màu lam sáng cao lồng lộng. Tức là, càng sáng hơn thì càng không có âm vang, cho đến khi nó chuyển qua sự yên lặng tuyệt đối, trở nên trắng. Nếu biểu diễn bằng âm nhạc thì màu lam sáng giống như cây sáo, màu lam đậm giống như đàn cello, càng đậm nữa thì tới những độ vang tuyệt diệu của chiếc đàn công-tra-bát; trong những âm điệu trầm hơn, trang trọng hơn thì màu lam có thể so sánh với đại phong cầm.

Màu vàng dễ trở nên chói tai và không thể chìm xuống thật sâu. Màu lam khó mà trở nên chói tai và không thể tự nâng mình lên rất cao.

Sự cân bằng lý tưởng trong việc hòa trộn hai màu hoàn toàn đối lập tạo thành màu lục. Những chuyển động ngang triệt tiêu lẫn nhau. Những chuyển động từ trung tâm ra hay hướng tâm cũng triệt tiêu nhau như thế. Xuất hiện sự bình yên. Đây là kết luận mang tính logic, dễ dàng rút ra về mặt lý thuyết. Và tác động trực tiếp lên đôi mắt, và, qua đôi mắt rồi cuộc dẫn đến tâm hồn với kết quả tương tự. Đã từ lâu, không chỉ các bác sĩ (đặc biệt là bác sĩ chuyên khoa mắt), mà nói chung, mọi người đều biết đến sự thực đó. Màu

lục tuyệt đối là bình yên nhất trên đời: nó không chuyển động đi bất cứ đâu và cũng không có hài âm của sự mừng vui, buồn rầu, si mê; nó không đòi hỏi gì hết, không gọi đi đâu. Sự thường xuyên thiếu vắng đó của chuyển động là một đặc tính tác động dễ chịu lên những con người và những tâm hồn mệt mỏi, thế nhưng sẽ có thể dễ dàng trở nên buồn tẻ sau một thời gian nghỉ ngơi. Những bức tranh được vẽ với sự hài hòa của màu lục xác nhận lời khẳng định đó.

Giống như những bức tranh vẽ bằng màu vàng luôn luôn tỏa ra hơi ấm tâm hồn, hay một bức tranh màu lam có vẻ như quá lạnh (tức là tác dụng tích cực, vì con người vốn là một yếu tố của vũ trụ, được tạo ra để thường xuyên, cũng có thể là mãi mãi chuyển động), màu lục chỉ gây tác dụng buồn nản (tác dụng tiêu cực). Tính tiêu cực là tính chất đặc trưng nhất của màu lục tuyệt đối, mà ở đó tính chất này mang "hương vị" của một thể loại béo phì, tự thỏa mãn. Bởi thế, trong vương quốc của màu sắc, màu lục tuyệt đối là cái mà trong đời sống của con người vẫn được gọi là tính trường giả: nó là một yếu tố bất động, tự bằng lòng, bị giới hạn theo tất cả mọi hướng. Màu lục này giống như một con bò sữa béo ngậy, rất khỏe mạnh, nằm bất động, chỉ có khả năng nhai lại, hưởng đôi mắt khờ khạo, vô cảm nhìn ra thế giới^[38]. Xanh lục là màu chủ đạo của mùa hè, khi thiên nhiên đã vượt qua thời kỳ cuồng nhiệt, khao khát trong năm của mùa xuân, và chìm vào sự yên tĩnh đầy thỏa mãn (xem bảng II, trang 99).

Khi màu lục tuyệt đối bị đưa ra khỏi sự cân bằng, nó sẽ lên cao tới màu vàng, trở nên sống động, trẻ trung và vui vẻ. Nếu lại trộn thêm màu vàng, thì đã có một sức mạnh tích cực thâm nhập vào. Khi màu lam trội hơn, màu lục chìm sâu xuống, nó nhận được một âm vang hoàn toàn mới: nó trở nên nghiêm trang và có thể gọi là suy tư. Như vậy là cũng đã có một yếu tố tích cực thâm nhập vào, thế nhưng hoàn toàn mang những đặc tính khác hệt như khi ta làm màu lục ấm lên vậy.

Khi chuyển sang sáng hay tối, màu lục vẫn giữ đặc tính nguyên thủy của sự dừng dừng và yên tĩnh, trong các tổng sáng, đặc tính thứ nhất, và trong các tổng tối, đặc tính thứ hai thể hiện mạnh hơn và đó cũng là điều tự nhiên, vì sẽ đạt được sự thay đổi đó qua màu trắng hay màu đen. Bằng âm nhạc thì có lẽ tốt nhất tôi muốn biểu thị màu lục tuyệt đối qua những âm thanh êm ái, ngân dài, trầm trung của vĩ cầm.

Hai màu cuối cùng này- màu trắng và màu đen- nói chung đã được định nghĩa rồi. Nếu biểu thị kỹ hơn thì trắng, thường vẫn được xem là không màu (đặc biệt là nhờ những người theo trường phái ấn tượng vốn thấy "không có màu trắng trong thiên nhiên^[39]"), giống như là biểu tượng cho một thế giới mà mọi màu sắc, đặc tính vật chất và thực thể đều đã biến mất. Thế giới đó ở cao xa vời vợi trên đầu chúng ta, nên chúng ta không thể nghe được âm thanh từ nơi ấy. Có sự im lặng tuyệt đối đến từ đó, cái mà nếu mô tả kiểu vật chất, đối với chúng ta giống như một bức tường lạnh lẽo đi đến cõi vô tận, không thể vượt qua, không thể phá hủy. Bởi thế, màu trắng tác động đến tâm lý chúng ta giống như một cõi im lặng bao trùm, mà với chúng ta nó là tuyệt đối. về nội tâm, nghe cứ như là không có âm thanh, khá tương ứng với những khúc lặng nào đó trong âm nhạc, những khúc lặng mà chúng chỉ tạm thời ngắt sự triển khai một đoạn nhạc hay một nội dung, chứ không phải là sự chấm dứt chắc chắn một sự triển khai. Đó là sự im lặng không mang màu chết chóc mà tràn đầy những khả năng. Màu trắng nghe như sự im lặng bỗng dừng có thể hiểu được. Nó là cái hư không trẻ trung, hay nói chính xác hơn, là một sự hư không trước buổi ban đầu, trước khi sinh. Biết đâu trái đất mang giọng đó trong thời trắng phau kỷ băng hà.

Và giống như một cõi hư vô không có chút khả năng nào, như cõi hư vô chết sau khi mặt trời đã tắt, như sự im lặng vĩnh cửu không có tương lai và hy vọng nào, màu đen vang lên từ bên trong. Nếu biểu diễn bằng âm nhạc thì đó như là khúc lặng kết thúc hoàn toàn, sau đó sẽ là một sự tiếp tục, là sự bắt đầu

BẢNG II

Cặp đôi thứ hai
của các sự tương phản: III và IV

(đặc tính vật lý, như là các màu bổ sung)

III Đỏ

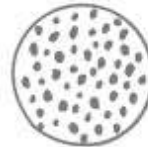
Lục

= Tương phản thứ III

1 chuyển động

Tương phản tinh thần bị dập tắt

Chuyển động bên trong chính mình



= Tính linh động theo số mũ
= Tính bất động

Đỏ

Hoàn toàn thiếu vắng chuyển động ly tâm và chuyển động hướng tâm
Khi trộn màu theo thị giác
Khi trộn màu cơ học giữa trắng và đen

= Màu xám
= Màu xám

IV Cam

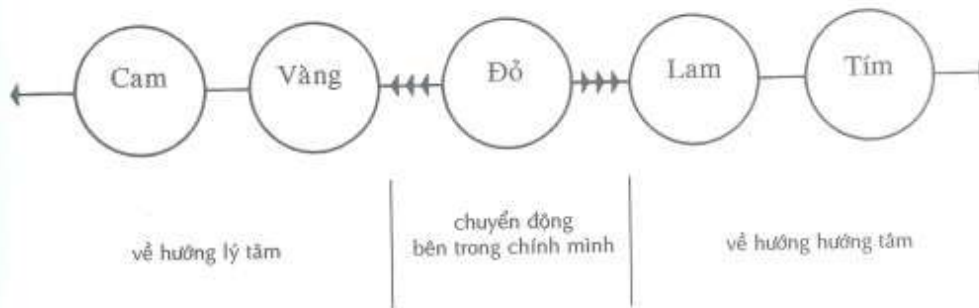
Tím

= Tương phản thứ IV

Xuất hiện từ tương phản thứ I thông qua

1. Yếu tố tích cực của màu vàng trong màu đỏ
2. Yếu tố tiêu cực của màu lam trong màu đỏ

= Cam
= Tím



của một thế giới khác, vì thông qua khúc lạng đó, sự kết thúc dành cho mọi thời đại, đã được hình thành: vòng tròn đã đóng lại. Màu đen là cái gì đó lụi tàn, như một đồng củi đã cháy sạch, là sự bất động như một xác chết không còn có cảm giác với bất cứ điều gì trên đời nữa, và nó cứ để cho mọi cái

trượt qua mình. Nó giống như sự yên lặng của cơ thể sau khi chết, kết thúc của sự sống. Xét từ bên ngoài, đó là màu cầm lặng nhất, cho nên trên màu đỏ, bất cứ màu nào, kể cả màu mang âm thanh yếu đuối nhất, vẫn cứ vang lên mạnh hơn và chính xác hơn. Không như trên màu trắng, tất cả các màu khác ở gần đều trở nên u ám, mờ đục và một số hoàn toàn tan chảy, để lại một âm thanh yếu đuối, suy nhược^[40].

Không uổng công ở tư cách là sự vui vẻ thuần khiết, màu trắng được chọn ra như là sự tối điểm và sự trong trắng không gợn một vết nhơ. Và màu đen như là bộ y phục cho sự buồn rầu lớn nhất, sâu lắng nhất, là biểu tượng của chết chóc. Sự cân bằng của hai màu đó xuất hiện khi hòa trộn cơ học chúng lại, sẽ tạo ra màu xám. Tất nhiên màu sắc xuất hiện theo kiểu đó không thể không trưng ra bề ngoài âm thanh cũng như chuyển động. Màu xám không có tiếng vang và bất động. Nhưng sự bất động đó là của một đặc tính khác với sự yên tĩnh của màu lục vốn là sản phẩm của hai màu hoạt động tích cực và nằm giữa hai màu đó. Bởi vậy, màu xám là màu bất động không hy vọng. Khi màu xám càng tối thêm thì sự thất vọng càng chiếm ưu thế, trở nên nghẹt thở. Khi sáng lên sẽ xuất hiện một kiểu như không khí, khả năng hít thở đến với màu sắc mà màu ấy chứa đựng yếu tố nào đó của hy vọng nhưng còn bị che giấu. Một màu xám tương tự sẽ xuất hiện qua việc hòa trộn theo thị giác giữa màu lục và màu đỏ: nó xuất hiện từ sự hòa trộn tâm hồn giữa sự thụ động tự hài lòng và sự khao khát cháy bỏng mạnh mẽ tích cực từ trong tâm^[41].

Màu đỏ, như người ta vẫn tưởng tượng về nó, như là màu không có giới hạn, mang sức nóng điển hình, gây tác động bên trong như là màu sống động, sôi nổi, náo động - nhưng không mang tính cách nhẹ dạ của màu vàng, màu đang hao mòn theo mọi hướng - mà bất chấp tất cả mọi năng lượng và cường độ, tạo ra nốt nhạc của một sức mạnh gần như là to lớn, có chủ đích. Trong tiếng ồn và sự khao khát cháy bỏng, chủ yếu bên trong mình nó mà

rất ít hướng ngoại, có thể gọi nó là sự trưởng thành, chín chắn của đấng nam nhi (xem bảng II, trang 99). Trong thực tiễn, màu đỏ lý tưởng đó có thể cam chịu sự thay đổi lớn, sự lệch lạc và tính khác biệt. Màu đỏ khá phong phú và rất khác nhau trong hình thái vật chất. Người ta chỉ cần nghĩ đến: màu đỏ thổ, đỏ son, đỏ Ăng-lê, hồng quế, từ những tổng màu sáng nhất cho đến những tổng màu tối nhất! Màu đỏ chỉ ra khả năng vẫn khá gìn giữ tổng gốc và trong khi đó, trông vẫn nóng hay lạnh rất đặc trưng^[42].

Màu đỏ sáng, nóng (màu thổ) có sự giống nào đó với màu vàng vừa phải (cũng chứa khá nhiều màu vàng như là sắc tố) và kích thích cảm giác về sức mạnh, năng lượng, quyết tâm, nghị lực, niềm vui, sự hi hỷ (huyền não hơn), v.v. về mặt âm nhạc nó làm cho ta liên tưởng đến tiếng của kèn đồng, trong khi tiếng kèn tuba cũng vang theo, cũng dai dẳng, khó chịu, mạnh mẽ.

Ở trạng thái trung bình, như màu son, màu đỏ đạt được tính bền vững và cảm xúc sắc bén: nó giống như sự say mê nồng nàn một cách cân xứng, một sức mạnh bản thân chắc chắn mà nó khó có thể bị át tiếng, nhưng có thể bị cho tắt ngấm qua màu lam, giống như thanh sắt nung đỏ bị nhúng vào nước vậy. Màu đỏ đó hoàn toàn không chịu được bất cứ cái lạnh nào và bởi chính cái đó sẽ làm mất âm vang và ý nghĩa của nó. Hoặc hay hơn, có thể nói rằng: việc làm lạnh thô bạo, thâm này đã sản sinh ra một tổng màu mà đặc biệt hiện nay các họa sĩ tránh né và coi thường như là "bẩn". Nhưng đó là sự bất công. Cái bẩn, trong hình thái vật chất, biểu thị về mặt vật chất, với tư cách là thực thể vật chất, mang âm vang bên trong giống như mọi thực thể khác. Cho nên việc né tránh cái bẩn trong hội họa hiện nay chính là sự phi lý và phiến diện, giống như nỗi sợ tinh thần trước một màu "thuần khiết" vậy. Không bao giờ được quên rằng mọi phương tiện đều thuần khiết, đều xuất phát từ sự thiết yếu bên trong, ở đây chỉ là cái bẩn bên ngoài nhưng sạch bên trong, Không thì trông bề ngoài sạch nhưng bên trong lại bẩn. Dem so sánh với màu vàng thì các màu đỏ đất và màu đỏ son mang đặc tính tương tự, tuy nhiên xu thế hướng tới con người kém hơn nhiều: màu đỏ đó bùng cháy, nhưng chủ yếu là bên trong nó; tính chất hơi điên điên của màu vàng thiếu

vắng hoàn toàn trong nó. Có thể vì vậy mà nó hay được yêu quý hơn màu vàng: người ta thích và rất hay sử dụng nó trong nghệ thuật trang trí dân gian, sơ khai và cũng hay được dùng làm sắc phục dân gian, thứ trong tự nhiên ở tư cách là màu bổ túc cho màu lục, đặc biệt tạo nên "cái đẹp" bên ngoài. Màu đỏ đó chủ yếu mang tính vật chất và hoạt động tích cực (khi tách riêng) và không có xu hướng đào sâu, cũng giống như màu vàng. Chỉ qua sự thâm nhập vào một môi trường cao hơn, màu đỏ này mới nhận được một tiếng vang sâu hơn. Việc đào sâu qua màu đen rất nguy hiểm, vì màu đen chết chóc làm tắt ngấm sự nhiệt thành, hăng hái, làm cho chúng giảm xuống mức tối thiểu. Nhưng qua đó xuất hiện màu nâu vô cảm, cứng rắn, ít có năng lực chuyển động, mà trong đó màu đỏ vang lên như tiếng sôi sùng sục nhưng hầu như không nghe rõ. Và mặc dù vậy từ âm thanh nhỏ bên ngoài này, vẫn nảy sinh một âm thanh bên trong mạnh mẽ đầy sức mạnh. Qua việc cần phải sử dụng màu nâu, một vẻ đẹp bên trong không thể diễn tả được xuất hiện: sự ôn hòa. Màu đỏ thần sa vang lên như tiếng kèn tuba và có thể diễn ra song song với tiếng trống giục mạnh mẽ.

Giống như mỗi màu lạnh cơ bản, màu đỏ lạnh (như màu hồng quế) cho phép xuống rất sâu (đặc biệt ở lớp phủ mỏng trên nền lam biển thẳm). Nó cũng thay đổi mạnh trong tính cách: ấn tượng bùng cháy sâu hơn tăng lên, thế nhưng tính hoạt động dần dần biến mất hoàn toàn. Mặt khác, tính hoạt động đó không vắng mặt hoàn toàn, chẳng hạn trong màu lục đậm, mà lại cho phép dự cảm, một sự chờ mong, một sự bùng cháy năng lượng mới giống như cái gì đó đã lưu lại phía sau, nằm ẩn mình mai phục, đang hay đã che giấu trong mình khả năng tạo nên một bước nhảy hoang dã. Ở đó cũng có sự khác biệt lớn giữa chính nó và sự đào sâu màu lam, vì cả trong tình trạng này, với màu đỏ vẫn có thể cảm thấy được chút gì đó từ thể chất. Nó làm ta nhớ đến cái sâu rộng của những âm trung và trầm, chứa đầy đam mê từ đàn cello. Màu đỏ lạnh khi sáng lên còn đạt được nhiều nét thể chất, nhưng trong nét thể chất tinh khiết, nghe vang lên niềm vui trẻ trung, tinh khôi, giống như vóc dáng tươi trẻ, hoàn toàn trinh trắng của người thiếu nữ. Bức tranh đó dễ dàng chuyển thành biểu lộ âm nhạc qua những âm cao, trong sáng như

tiếng hát của đàn vĩ cầm^[43], chỉ khi trộn với màu trắng để trở nên mãnh liệt, màu đó được ưa thích khi là màu quần áo của những cô gái trẻ.

Màu đỏ nóng khi được nâng lên qua màu vàng tương cận sẽ tạo ra màu cam. Qua sự trộn này, chuyển động bên trong chính mình của màu đỏ gốc trở thành sự khởi đầu cho chuyển động từ sự phát xạ và bành trướng ra xung quanh. Nhưng màu đỏ, màu giữ vai trò quan trọng trong màu cam, thêm vào đó một âm điệu của sự trang nghiêm. Điều đó giống như một người tin chắc vào sức lực của chính mình và cảm thấy vô cùng khỏe mạnh. Màu này vang lên giống như một tiếng chuông nhà thờ ở tổng trung bình cầu kinh Đức Bà, như giọng nữ trầm mạnh mẽ hay như tiếng đàn antô đang chơi khúc largo-cực chậm.

Như màu vàng cam xuất hiện qua việc kéo màu đỏ gần lại với con người, màu tím cũng xuất hiện qua việc kéo lùi màu đỏ lại thông qua màu lam. Màu tím có xu hướng chuyển động rời xa con người. Tuy nhiên màu đỏ cơ bản phải lạnh, vì rằng cái nóng của màu đỏ không cho phép trộn lẫn (không có phương pháp nào) với cái lạnh của màu lam, điều này cũng đúng trên lĩnh vực của cái tinh thần.

Như thế, màu tím là màu đỏ đã được làm lạnh trong ý nghĩa vật lý và tâm lý. Bởi vậy nó mang vẻ gì đó ốm yếu, phai tàn (đống củi tàn!), mang nét gì đó buồn bã trong mình. Không phải bỗng dưng mà màu tím bị cho là màu quần áo phù hợp với các bà già. Người Trung Quốc trực tiếp sử dụng nó như là màu của quần áo tang. Âm thanh của nó giống như cái tù và của người Anh, ống tiêu, khi xuống trầm giống như âm điệu trầm từ những nhạc cụ làm bằng gỗ (ví dụ như kèn pha gít - kèn điệu trầm)^[44].

Hai màu cuối nhận được qua sự tổng hợp màu đỏ với màu vàng hay với màu lam, không có sự cân bằng ổn định lắm. Khi hòa màu, người quan sát thấy khuynh hướng màu tổng hợp cũng mất đi sự cân bằng. Người ta sẽ có cảm giác của một nghệ sĩ biểu diễn trên dây, luôn luôn phải chú ý và giữ thăng

bằng giữa hai phía. Chỗ nào là chỗ màu cam bắt đầu và màu vàng, màu đỏ kết thúc? Đây là giới hạn của màu tím, chỗ tách bạch nghiêm ngặt của màu đỏ và màu lam^[45]?

Hai màu vừa mới được mô tả đặc điểm (cam và tím) là sự tương phản thứ tư, cũng là tương phản cuối cùng trong vương quốc màu sắc, của những sắc thái đơn giản, sơ khai, theo ý nghĩa vật lý, ở chỗ chúng đứng cùng nhau cũng giống như trong sự tương phản thứ ba (đỏ và lục), tức là các màu bổ túc (xem bảng II, trang 99).

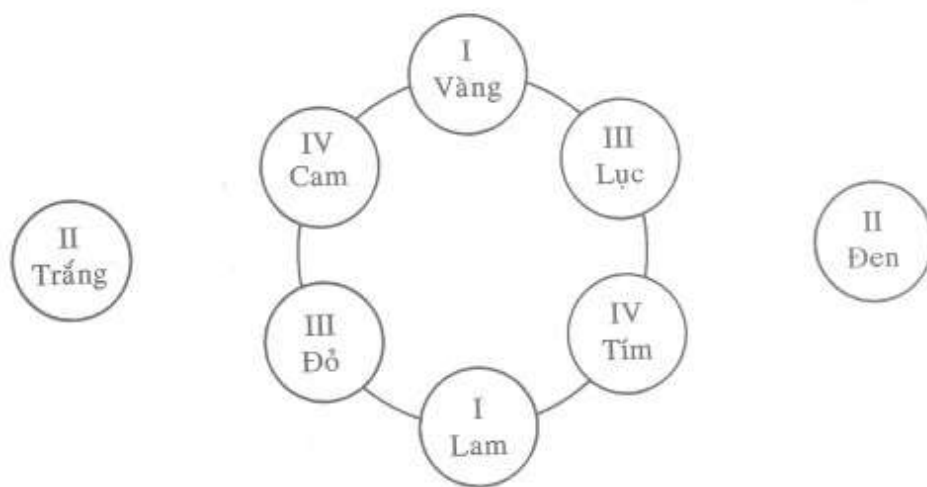
Sáu màu đứng trước mặt chúng ta giống hệt như một vòng tròn lớn, giống như con rắn tự cắn vào đuôi mình (biểu tượng của sự vô tận và vĩnh cửu); chúng tạo thành cặp đôi trong ba sự tương phản lớn. ở phía bên phải và bên trái có hai khả năng lớn dành cho sự im lặng, im lặng của chết chóc và im lặng của sự chào đời (xem bảng III, trang 107).

Rõ ràng là mọi đặc điểm của các màu đơn giản vừa được mô tả ở trên chỉ là rất tạm thời và thô thiển. Đó cũng là cảm xúc do việc mô tả đặc điểm của màu mang lại (như mừng, vui, buồn rầu, v.v.). Những cảm xúc đó cũng chỉ là những trạng thái cụ thể của tâm hồn. Các tổng màu cũng giống như trong âm nhạc, có bản chất tinh tế hơn nhiều: chúng kích thích sự rung động tinh tế hơn nhiều đối với tâm hồn mà chúng ta không thể miêu tả bằng lời được. Hình như mỗi tổng, cùng với thời gian, có thể sẽ thực sự tìm thấy một từ ngữ cụ thể để biểu lộ, nhưng luôn luôn vẫn còn lại cái gì đó mà ta không thể khai thác triệt để bằng lời được, không phải là cái phụ thêm xa xỉ cho cái tổng đó, mà chính là cái cốt yếu của nó. Bởi vậy, ngôn từ vẫn là và chỉ là dấu hiệu bề ngoài mang tính khá là tương đối của màu. Trong cái không thể thay thế cái cốt yếu của màu sắc bằng lời nói và các phương tiện khác, là khả năng của nghệ thuật công trình kỷ niệm. Giữa những sự kết hợp phong phú và rất khác nhau ở đây, có thể tìm thấy một liên kết dựa trên nguyên tắc vừa mới được xác định. Đó là: chính âm vang bên trong ấy có thể được thể

hiện ở đây, trong chính khoảnh khắc đó, qua nhiều bộ môn nghệ thuật khác nhau, trong đó mỗi bộ môn nghệ thuật, ngoài cái tổng chung đó còn chỉ ra được yếu tố phụ cần thiết và phù hợp với chính nó, và qua đó còn bổ sung một tính phong phú và một quyền lực, cái không thể đạt được qua một bộ môn nghệ thuật duy nhất, vào âm vang chung bên trong.

Những nghịch âm nào tương ứng với hòa âm này về sức mạnh và độ sâu lắng, và những sự kết hợp vô hạn với ưu thế của một bộ môn nghệ thuật, với ưu thế của các sự tương phản của nhiều bộ môn nghệ thuật trên nền tảng của các bộ môn nghệ thuật khác cùng hòa giọng, V.V.,- thì đều trở nên có thể, và tôi dành cho mọi người tưởng tượng ra.

Người ta vẫn thường nghe thấy ý kiến cho rằng, khả năng thay thế một bộ môn nghệ thuật bằng một bộ môn khác (ví dụ như



Các cặp tương phản giống như vòng tròn nằm giữa 2 cực = đời sống của những màu đơn giữa sinh và tử.
(Những số La Mã biểu thị các cặp của sự tương phản).

sự thay thế các từ trong văn học) sẽ đi ngược lại sự cần thiết về sự khác biệt giữa các bộ môn nghệ thuật. Nhưng đó không phải là trường hợp này. Như đã nói là không thể lặp lại chính xác âm vang, giống nhau thông qua những bộ môn nghệ thuật khác nhau. Nếu như điều đó là có thể, thì ít nhất là sự lặp lại âm vang, giống nhau đó sẽ được tổ màu khác bề ngoài. Nhưng khi điều đó cũng không phải là trường hợp ở đây, khi nhờ các bộ môn nghệ thuật khác, sẽ đạt được sự lặp lại hoàn toàn chính xác âm vang giống nhau đó (cả bên ngoài lẫn bên trong) trong mỗi lần, thì sự lặp lại kiểu đó cũng không phải là thừa. Bởi vì, những người khác nhau có năng khiếu khác nhau dành cho những bộ môn nghệ thuật khác nhau (chủ động hay bị động, nghĩa là trong tư cách người gửi hay người nhận âm vang). Nhưng khi điều đó không là trường hợp có thể thì sự lặp lại sẽ cũng không đơn giản là vô nghĩa. Sự lặp lại những âm vang giống nhau, sự tập hợp tương tự làm tích tụ không khí trí tuệ là điều nhất thiết để làm cho cảm xúc chín muồi (của cả những thực thể tinh tế nhất), giống như việc cần phải có không khí đã được tích tụ trong kho khi muốn ủ chín các loại quả khác nhau vốn là một điều kiện tuyệt đối cần thiết để cho quả chín. Một ví dụ nhẹ nhàng về việc đó là con người riêng biệt mà sự lặp lại hành động, ý nghĩ, cảm xúc rất cuộc tạo nên một ấn tượng dữ dội, dù cho anh ta cũng ít có khả năng hấp thụ mạnh mẽ những hành động riêng rẽ, V.V., giống như tấm vải dày khi gặp phải những hạt mưa đầu tiên^[46].

Nhưng người ta không cần hình dung ra không khí tinh thần chỉ trong ví dụ dễ nắm bắt này. Điều đó xét về mặt tinh thần cũng giống như không khí, mà nó có thể là trong lành hay đã được lấp đầy bởi nhiều yếu tố xa lạ khác nhau. Không chỉ có hành động mà mỗi người có thể quan sát được và ý nghĩ cùng cảm xúc có thể có sự biểu hiện ra ngoài, mà còn cả những hành động hoàn toàn bị giấu kín mà "không một ai biết", những ý nghĩ không được nói ra, những cảm xúc không được biểu lộ ra ngoài (tức là những hành động trong con người) chính là những yếu tố tạo nên không khí tinh thần. Những vụ tự tử, những vụ giết người, hành vi bạo lực, những suy nghĩ đồi bại, ti tiện, lòng căm ghét, mối hiềm thù, sự ích kỷ, ghen ghét, "lòng ái quốc", sự thiên

vị là những hình thái tinh thần, là những thực thể tinh thần tạo ra không khí ấy^[47]. Và ngược lại, những nạn nhân, sự giúp đỡ, những tư tưởng thanh cao, tình yêu, lòng vị tha, niềm vui vì hạnh phúc người khác, tính nhân đạo, công bằng là những thực thể giết chết những tính chất kể trên, như mặt trời giết chết vi trùng, tạo ra không khí trong lành vậy^[48].

Sự lặp lại khác (phức tạp hơn), sự lặp lại, mà có nhiều yếu tố khác nhau dưới nhiều hình thức khác nhau tham dự vào đó. Trong trường hợp của chúng ta, có nhiều bộ môn nghệ thuật khác nhau (vậy là đã được thực thi và tổng hợp lại - nghệ thuật công trình kỷ niệm). Hình thức lặp lại đó còn vĩ đại hơn, vì thiên tính con người khác nhau cũng phản ứng khác nhau đối với những phương tiện riêng lẻ; với người này thì âm nhạc là hình thức dễ tiếp cận nhất (hình thức nói chung tác động đến tất cả mọi người - rất hiếm có trường hợp ngoại lệ), với người thứ hai - đó là hội họa, với người thứ ba - lại là văn học, v.v. Ngoài ra, những sức mạnh ẩn chứa trong các bộ môn nghệ thuật khác nhau về cơ bản cũng rất khác nhau, nên kết quả đạt được với cùng một người đó sẽ tăng lên, kể cả khi bộ môn nghệ thuật tự hoạt động biệt lập.

Tác dụng khó định nghĩa của màu sắc riêng biệt là nền tảng để trên đó, các độ đậm nhạt khác nhau được làm cho hài hòa. Những bức tranh (trong nghệ thuật ứng dụng, từ tổng thể) được giữ trong một tổng đồng đều đã được chọn theo cảm xúc nghệ thuật. Sự thâm nhập của một sắc điệu màu, sự kết nối hai màu nằm cạnh nhau qua sự pha màu này với màu kia là nền tảng để trên đó sự hài hòa màu sắc được thiết lập. Từ những điều vừa nói về tác dụng của màu sắc, từ sự thật là chúng ta đang sống trong thời đại với đầy rẫy những câu hỏi, những linh cảm, những lời giải thích và vì vậy mà cũng đầy rẫy những mâu thuẫn (ta hãy nghĩ đến các lớp của Tam giác), chúng ta có thể dễ dàng rút ra kết luận là thời đại của chúng ta ít phù hợp nhất đối với việc tạo ra sự hài hòa trên nền tảng của từng màu riêng rẽ. Có thể là hơi ghen tị và với lòng thiện cảm buồn bã, chúng ta đón nhận các tác phẩm của Mozart. Chúng là sự tạm nghỉ trong đời sống nội tâm tất bật của chúng ta, là bức tranh an ủi và niềm hy vọng, nhưng chúng ta nghe nhạc đó như những

âm vọng từ thời quá khứ, về cơ bản xa lạ đối với chúng ta. Sự đấu tranh của những âm thanh, sự cân bằng đã mất, "các nguyên lý" đang rơi, những tiếng trống bất ngờ, những câu hỏi lớn, nỗ lực tưởng như vô định, sự thèm muốn và niềm khát khao tưởng như đã bị xé nát, những cái xích và gông bị bẻ gãy, mà nhiều thứ gắn làm một, sự tương phản và mâu thuẫn - đó là tổng phổ của chúng ta. Sáng tác dựa trên tổng phổ đó là sự cấu thành từ các hình vẽ và tổ màu mà ở tư cách đó chúng vẫn tồn tại độc lập, được rút ra từ sự thiết yếu bên trong và tạo ra, bởi đời sống chung mới xuất hiện từ đó, một cái toàn thể, mà nó được gọi là bức tranh.

Chỉ những bộ phận riêng lẻ này là cốt yếu. Tất cả những thứ khác (vậy là kể cả việc giữ lại những yếu tố khách quan) đều là phụ. Những thứ khác đó chỉ là tổ khúc bổ sung.

Rất logic là từ đó nảy ra sự tập hợp hai tổng màu lại với nhau. Theo chính nguyên tắc đó của phản logic, bây giờ các màu được đặt cạnh nhau, những thứ mà một thời gian dài được coi là không hòa âm. Ví dụ như đó là việc tạo ra sự kề cận giữa màu đỏ và màu lam vốn là hai màu không nằm trong mối liên quan vật lý nào, nhưng qua sự tương phản tinh thần lớn của chúng, hiện nay đang được chọn làm một trong những thứ có công dụng mạnh mẽ nhất, là sự hài hòa thích hợp nhất nhất. Sự hài hòa của chúng ta chủ yếu dựa trên nguyên lý tương phản, nguyên lý lớn nhất của nghệ thuật ở mọi thời đại. Nhưng sự tương phản của chúng ta là sự tương phản bên trong, cái đứng riêng một mình và loại trừ mọi sự trợ giúp (hiện nay là nhiễu loạn và thừa mứa) của những nguyên lý hài hòa khác!

Đáng chú ý là chính là sự tập hợp kề nhau của màu đỏ và màu lam từ thời cổ sơ đã rất được ưa thích (ở người Đức cổ, người Italia cổ, v.v.), tới mức hiện nay nó vẫn còn được giữ lại ở các tàn tích của thời kỳ đó (chẳng hạn trong các thức bình dân nhất của điêu khắc tôn giáo)^[49]. Người ta rất hay thấy trên những tác phẩm hội họa lớn hay những bức tượng màu Mẹ Thiên Chúa trong tấm áo màu đỏ cùng với áo ngoài liền váy màu lam mặc trùm lên; có

vẽ như là các nghệ sĩ muốn tạ cái ơn trời đã ban cho người trần tục để mà phủ lên Nhân tính bằng cái Thần thánh. Rất logic nếu từ tên gọi hòa âm của chúng ta suy ra là, ngay cả "ngày hôm nay", sự thiết yếu bên trong vẫn cần đến cái kho vô cùng lớn của những khả năng biểu lộ.

Sự sắp xếp "hợp pháp" hay "bị cấm", sự va đập của các màu khác nhau, sự lấn lướt một tổng màu bởi một tổng màu khác, của nhiều tổng màu đối với một tổng màu, âm điệu của một tổng màu vang lên từ một tổng màu khác, việc chính xác hóa một vệt màu, việc giải tỏa một vệt màu đơn và đa chiều, việc giữ lại vệt màu đang trôi bằng ranh giới nét vẽ, cho vệt đó trào ra khỏi ranh giới này, sự chảy lẫn vào nhau, việc phân chia rõ rệt, V.V., mở ra một loạt những khả năng thuần túy hội họa (= màu sắc) mà nó sẽ lan ra không gian vô tận.

Sự chuyển hướng từ cái thể ngoại vật và từ một trong các bước đầu tiên sang vương quốc trừu tượng là việc loại bỏ chiều thứ ba trong mối quan hệ hội họa - hình họa, nghĩa là nỗ lực giữ lại "bức tranh" ở tư cách là "hội họa" trên mọi bề mặt. Việc mô hình hóa bị loại trừ. Qua đó, đối tượng thực được xê dịch sang đối tượng trừu tượng hơn; điều đó có nghĩa như một sự tiến bộ nào đó. Nhưng tiến bộ đó lập tức kéo theo ngay hệ quả là việc đóng chặt các khả năng vào một diện tích thực trên tấm vải gai, qua đó, hội họa đạt được một độ vang mới, hoàn toàn mang tính vật chất. Đồng thời, việc đóng định chặt đó là sự hạn chế các khả năng.

Nỗ lực tự giải phóng khỏi cái mang tính vật chất này và sự hạn chế đó, nhập với nỗ lực muốn sáng tạo, tất nhiên phải dẫn đến việc từ bỏ một diện tích. Đã từng có người thử đưa bức tranh lên một diện tích lý tưởng, cái mà qua đó sẽ phải tự hình thành trước cả diện tích vật chất của tấm vải gai^[50].

Vậy là từ sáng tác với những hình tam giác phẳng đã xuất hiện một lối bố cục với những hình tam giác ba chiều đạt hiệu quả thẩm mỹ, nghĩa là với các hình tháp (cái gọi là "trường phái lập thể"). Tuy nhiên, ngay ở đây cũng xuất

hiện rất nhanh một trào lưu trở lại, tập trung vào hình thái này và qua đó lại dẫn đến việc làm nghèo đi các khả năng. Đó là hậu quả không thể tránh khỏi của việc áp dụng bề ngoài một nguyên lý xuất phát từ sự thiết yếu bên trong. Ngay cả trong trường hợp này, điều vô cùng quan trọng là người ta không được phép quên rằng còn có các phương tiện khác để giữ lại diện tích vật chất, nhằm tạo ra một diện tích lý tưởng và cuối cùng là không chỉ cố định vào một diện tích phẳng mà cần lợi dụng nó như là một không gian ba chiều. Ngay độ mỏng hay độ dày của một đường nét, tiếp đến là việc đặt hình thể lên diện tích, việc một hình chồng lên một hình khác là những ví dụ đầy đủ cho việc mở rộng không gian bằng hình họa. Màu sắc cũng cho những khả năng tương tự khi nó được sử dụng đúng, có thể đẩy ra phía trước hay lui lại phía sau, hướng tới trước hay hướng ra sau và có thể làm cho bức tranh trở thành một thực thể bay lơ lửng trong không trung, điều này đồng nghĩa với việc mở rộng không gian hội họa.

Sự kết hợp của hai kiểu mở rộng theo hài âm hay nghịch âm là một trong những yếu tố phong phú nhất, mạnh mẽ nhất của bố cục mang tính chất đồ họa - hội họa.



VII

LÝ THUYẾT

Từ đặc trưng tổng phổ hiện tại của chúng ta thì thời nay, hơn bao giờ hết, có rất ít khả năng để xây dựng trọn vẹn một lý thuyết^[51], để tạo ra một bè trầm liên tục về cấu trúc của hội họa. Những thử nghiệm kiểu đó trong thực tiễn sẽ dẫn đến kết quả giống nhau, ví dụ như chuyện đã được đề cập đến với những cái thìa của Leonardo da Vinci. Tuy nhiên, nếu quả quyết rằng trong hội họa sẽ không bao giờ có những quy tắc cố định gợi nhớ đến bè trầm liên tục, hay rằng những cái ấy sẽ chỉ dẫn đến chủ nghĩa kinh viện, thì lại là quá vội vã. Bản thân âm nhạc cũng biết đến các quy phạm của nó, nhưng, cũng

như tất cả mọi thực thể sống, chúng cũng tự thay đổi trong những thời kỳ dài lâu, và mặt khác, cũng đồng thời như là sự trợ giúp, hay như một loại từ điển, luôn tìm thấy sự vận dụng hữu hiệu.

Thế nhưng nền hội họa của chúng ta hiện nay lại ở trong một tình trạng khác; việc giải phóng nó khỏi sự lệ thuộc trực tiếp vào "thiên nhiên" mới chỉ ở giai đoạn đầu. Nếu như cho đến nay, màu sắc và hình thể được sử dụng như là tác nhân bên trong, thì điều đó chủ yếu là do vô thức. Sự lệ thuộc của sáng tác vào một dạng hình học đã từng được áp dụng trong nghệ thuật cổ xưa (ví dụ như ở người Ba Tư). Nhưng việc xây dựng dựa trên nền tảng thuần túy tinh thần là một công việc lâu dài, lúc đầu còn mò mẫm, vô định, phó mặc cho may rủi. Điều cần thiết khi đó là người họa sĩ ngoài đôi mắt ra còn phải trau dồi, nuôi dưỡng tâm hồn mình, để nó cũng có khả năng đặt màu sắc lên bàn cân mà cân, và không chỉ đón nhận những ấn tượng bề ngoài (tất nhiên đây đó cũng có ấn tượng bên trong), mà nó hoạt động như là sức mạnh mang tính quyết định cho sự ra đời các tác phẩm của mình.

Nếu như ngay ngày hôm nay chúng ta đã bắt đầu cắt đứt sợi dây liên kết chúng ta với thiên nhiên, dùng bạo lực để lèo lái việc giải phóng và tự hài lòng với việc kết hợp giữa màu sắc thuần túy với hình thể độc lập, thì chúng ta sẽ tạo ra những tác phẩm trông như một vật trang trí hình học, nói thô thiển là nó giống với cái cà-vạt hay một tấm thảm vậy. Cái đẹp của màu sắc và hình thể (mặc cho lời quả quyết của những nhà thẩm mỹ học thuần túy hay những người theo trường phái tự nhiên, mà họ chủ yếu đặt mục đích nơi "cái đẹp") không phải là mục tiêu đầy đủ trong nghệ thuật. Chính vì tình trạng sơ khai của chúng ta trong hội họa mà chúng ta ít có khả năng nhận được trải nghiệm nội tâm từ sáng tạo màu sắc và hình thể đã hoàn toàn được giải phóng. Đương nhiên, rung động thần kinh vẫn hiện diện (chẳng hạn trước những tác phẩm mỹ nghệ), nhưng nó chủ yếu dừng lại trong các khu vực thần kinh, vì nó chỉ gây ra những chấn động tinh thần, những rung động tâm hồn quá yếu. Nhưng nếu như chúng ta để ý rằng bước ngoặt tinh thần đã gióng lên một nhịp độ trực tiếp ồ ạt, rằng kể cả nền tảng "vững chắc nhất"

của đời sống tinh thần con người, tức là ngành khoa học thực chứng, cũng bị cuốn theo và đứng trước cánh cửa của sự tan biến của vật chất, thì ta có thể quả quyết rằng, chỉ còn có ít "giờ" nữa đang cách biệt chúng ta với sự sáng tạo thuần khiết. Tất nhiên thuật trang trí không phải là một thực thể chết. Nó có đời sống bên trong của nó, nhưng hoặc là đã trở nên không thể hiểu nổi đối với chúng ta (như thuật trang trí cổ xưa), hoặc chỉ là sự hỗn độn phi logic, là một thế giới, nơi có thể nói là những người trưởng thành và các phôi thai đều được đối xử ngang nhau và cùng giữ vai trò xã hội như nhau, nơi những sinh vật bị xé nát thành nhiều phần cơ thể, bị đặt lên một tấm ván với những mũi, ngón chân, lỗ rốn còn đang sống. Đó là sự hỗn độn của một chiếc kính vạn hoa^[52], nơi sự ngẫu nhiên vật chất chứ không phải tinh thần là kẻ chủ xướng. Và mặc dù có sự khó hiểu đó hay không có khả năng trở nên dễ hiểu, thuật trang trí vẫn cứ tác động đến chúng ta, dẫn cho là tình cờ và vô kế hoạch^[53] : một vật trang trí phương Đông ngay cả bên trong cũng hoàn toàn khác với những đồ trang trí của Thụy Điển, châu Phi đen, Hy Lạp cổ, v.v. Không phải là không có lý do, ví dụ như từ cách dùng thông thường những đề tài mẫu là vui vẻ, nghiêm trang, buồn bã, sống động, V.V., nghĩa là với những tính từ giống với thứ mà các nhạc sĩ thường xuyên sử dụng (như allegro, serioso, grave, vivace, v.v.) nhằm ấn định sự diễn tấu của tác phẩm. Đa phần có khả năng đồ trang trí cũng là thứ xuất hiện trong thiên nhiên (những người làm nghề mỹ nghệ hiện đại cũng tìm đề tài trên những cánh đồng hoặc trong những khu rừng). Nhưng nếu như chúng ta giả định rằng không có nguồn gốc nào khác hơn là thiên nhiên bên ngoài được sử dụng, thì mặt khác trong những đồ trang trí tốt, những hình thể tự nhiên và màu sắc đã không được xử lý bề ngoài thuần túy, mà trái lại như là những biểu tượng và rốt cuộc chúng đã được sử dụng gần như là bí hiểm. Và bởi thế nên dần dần chúng trở nên khó hiểu, và chúng ta không còn có thể giải mật được những giá trị bên trong của chúng. Ví dụ như một con rồng Trung Quốc ở hình dạng trang trí vẫn còn giữ lại nhiều nét đặc trưng trần tục, nhưng nó chỉ tác động ít đến chúng ta khiến chúng ta có thể chịu đựng để nó trong phòng ăn hay phòng ngủ mà không cảm thấy nó ghê gớm hơn tấm khăn trải bàn với hình thêu hoa cúc đồng.

Có thể là vào lúc kết thúc thời kỳ tranh tối tranh sáng hiện nay, chúng ta lại phải phát triển một thuật trang trí mới mà nó không thể phỏng theo các hình hình học được. Tuy nhiên, hiện nay, ngay tại chỗ chúng ta đã đạt được, việc thử tạo ra đồ trang trí mới bằng sức mạnh, sẽ cũng giống như việc thử dùng sức mạnh của ngón tay để cố mở, biến một nụ hoa thành một bông hoa vậy.

Hiện nay chúng ta còn gắn bó chặt chẽ với thiên nhiên bên ngoài và còn phải sáng tạo ra hình thể của chúng ta từ chính nó. Toàn bộ vấn đề là: chúng ta được phép làm điều đó như thế nào? Nghĩa là, chúng ta có thể tự do hành động đến mức nào ngõ hầu biến đổi những hình thể đó và chúng ta được phép kết hợp với những màu nào?

Sự tự do đó được phép vươn xa đến mức mà cảm xúc của người nghệ sĩ có thể đạt tới. Đồng thời, từ quan điểm đó cũng cần nhìn rõ là sự cần thiết của việc chăm chút cảm xúc đó quan trọng đến vô tận như thế nào. Một số ví dụ thôi cũng tương đối đủ để trả lời cho phần hai của câu hỏi đó.

Màu đỏ thường xuyên gây kích thích, khi xét một cách biệt lập, sẽ thay đổi cơ bản giá trị bên trong của nó, khi nó không còn đứng biệt lập nữa và hiện diện như là một âm thanh trù tượng, mà được sử dụng như một yếu tố của thực thể, trong mối liên kết với một hình thể tự nhiên. Sự tổng hợp lại màu đỏ với nhiều hình thể tự nhiên khác nhau như thế này cũng sẽ gây ra nhiều tác động bên trong khác nhau, nhưng thông qua tác động biệt lập thường xuyên của màu đỏ nên chúng vang lên tương tự như nhau. Chúng ta kết nối màu đỏ đó với bầu trời, bông hoa, khuôn mặt, con ngựa, cây cối. Bầu trời đỏ làm chúng ta liên tưởng đến cảnh mặt trời sắp lặn, đến đám cháy hay những điều tương tự. Đó là sự tác động "tự nhiên" (lần này là trang nghiêm, đe dọa) xuất hiện. Đương nhiên còn phụ thuộc rất nhiều vào chỗ, những đối tượng khác có liên kết với bầu trời được đối xử như thế nào. Nếu chúng được đặt trong mối quan hệ nhân quả, và cùng với những màu sắc có thể kết hợp với chúng, thì thiên tính của bầu trời sẽ vang lên mãnh liệt hơn. Thế nhưng, khi những đối tượng khác bị để ra rất xa thiên nhiên, thì qua đó, ấn tượng "tự nhiên" của bầu trời sẽ yếu bớt đi nhiều, có khi lại còn bị triệt tiêu nữa.

Tương đối giống với việc kết nối màu đỏ với một khuôn mặt sẽ rơi đúng ở chỗ màu đỏ như là sự kích thích tinh thần của hình người được vẽ có thể gây tác động, hoặc sẽ được giải thích qua việc chiếu sáng đặc biệt, trong đó, những tác động tương tự chỉ có thể bị phá hủy qua sự trừu tượng hóa mạnh mẽ các phần khác của bức tranh.

Ngược lại, màu đỏ trên quần áo lại là một trường hợp hoàn toàn khác, vì quần áo có thể mang một màu bất kỳ nào đó. Có lẽ một màu đỏ như vậy sẽ được ưa thích nhất khi có thể tạo tác động như là sự cần thiết phải "mang tính hội họa", vì ở đây riêng màu đỏ có thể được sử dụng không cần có sự liên kết trực tiếp với những mục tiêu cụ thể khác. Nhưng cũng xuất hiện ảnh hưởng qua lại giữa màu đỏ này ở quần áo và người mặc quần áo đỏ đó và ngược lại. Nếu chẳng hạn như toàn bộ đặc trưng của bức tranh mang vẻ buồn rầu và đặc biệt đặc trưng đó tập trung trên hình người mang quần áo đỏ (qua việc sắp đặt hình người trên toàn bộ tác phẩm, qua sự chuyển động riêng của nó, qua nét mặt, vị trí đầu, màu sắc khuôn mặt, V.V.), thì màu đỏ đó trên quần áo sẽ nhấn mạnh đặc biệt đến sự u buồn của bức tranh và hình người chính trên đó ở tư cách như là sự nghịch âm tính tình, ở đây một màu khác, mà tự nó cũng gây ảnh hưởng buồn rầu, nhất thiết sẽ làm yếu đi ấn tượng do việc giảm thiểu những yếu tố bi đát^[54]. Như vậy là lại nói đến nguyên lý của sự tương phản. Yếu tố bi đát chỉ xuất hiện qua sự bao hàm màu đỏ lên toàn bộ tác phẩm buồn, vì màu đỏ, khi nó hoàn toàn biệt lập (vậy là kể cả khi nó rơi xuống mặt gương của tâm hồn), trong những hoàn cảnh thông thường, không thể gây nên tác động buồn được^[55].

Vấn đề lại trở nên khác đi, khi chính màu đỏ ấy được sử dụng cho một cái cây. Tổng cơ bản của màu đỏ sẽ giữ nguyên, như trong tất cả các trường hợp đã được đề cập. Nhưng giá trị tâm hồn của mùa thu sẽ được kết nối với nó (bởi vì riêng từ "mùa thu" đã là một đơn vị tâm hồn rồi, như mọi khái niệm thực hay trừu tượng, thể chất hay phi thể chất khác cũng thế). Màu sắc liên kết hoàn toàn với đối tượng và tạo nên yếu tố tác động biệt lập, mà không có

hòa âm bi đát kèm theo, cái mà tôi đã đề cập đến khi sử dụng màu đỏ dành cho quần áo.

Cuối cùng có một trường hợp hoàn toàn khác là con ngựa đỏ. Ngay khi nghe từ này vang lên, chúng ta đã được đưa vào một không khí khác. Khả năng trong tự nhiên không có một con ngựa đỏ nhất thiết đòi hỏi một môi trường không tự nhiên hết như vậy mà con ngựa đó được đặt vào. Nếu không thì tác động toàn bộ sẽ gây nên chuyện kỳ lạ (nghĩa là chỉ gây nên tác động trên bề mặt và hoàn toàn chẳng hề có nghệ thuật), hay gây nên một câu chuyện cổ tích^[56] được tiếp nhận là không khéo léo (nghĩa là câu chuyện kỳ lạ nhưng hợp lý với tác động chẳng có nghệ thuật). Một phong cảnh bình thường, tự nhiên, các nhân vật đã được mô hình hóa, được vẽ theo quy tắc giải phẫu học sẽ tạo nên một nghịch âm với con ngựa đó tới mức sẽ không gây nên cảm xúc và cũng sẽ không tạo khả năng cho sự hợp nhất làm Một. Định nghĩa về hòa âm ngày nay cho thấy phải hiểu cái "Một" này thế nào, và nó có thể như thế nào. Từ đó phải kết luận rằng, có thể chia toàn bộ bức tranh ra, ngâm vào mâu thuẫn, đưa đi qua tất cả các loại mặt ngoài, xây dựng trên tất cả các loại mặt ngoài, nhưng khi đó thì mặt trong vẫn luôn là vậy. Vậy là bây giờ không phải tìm các yếu tố của bố cục bức tranh ở phía bên ngoài này, mà chỉ từ nhu cầu bên trong.

Người xem cũng rất hay có thói quen, trong những trường hợp như vậy muốn tìm một "ý nghĩa", tức là một mối liên hệ bên ngoài giữa các phần của bức tranh. Chính cái giai đoạn duy vật chủ nghĩa này lại tạo ra trong toàn bộ đời sống, và như vậy là cũng trong nghệ thuật, một người xem mà anh ta không đơn giản đối mặt với bức tranh (nhất là một "người am hiểu nghệ thuật") và muốn tìm thấy tất cả mọi thứ có thể trong bức tranh (mô phỏng thiên nhiên, thiên nhiên qua khí chất của người nghệ sĩ - nghĩa là cái khí chất này, một không khí trực tiếp, đến từ "hội họa", từ giải phẫu học, từ viễn cận, một không khí bên ngoài, V.V.), anh ta chỉ không tìm từ bản thân cảm nhận cuộc sống bên trong của bức tranh, tự để cho bức tranh tác động lên bản thân mình. Bị các phương tiện bên ngoài làm cho lóa mắt, cặp mắt tinh

thần của anh ta không đi tìm cái gì sống bởi các phương tiện này. Khi chúng ta tiến hành một cuộc nói chuyện thú vị với một người, thì chúng ta tìm cách đi sâu vào tâm hồn anh ta, tìm hình dáng bên trong, tư duy và cảm xúc của anh ta và chẳng nghĩ tới sự việc rằng, anh ta lấy lời nói để trợ giúp mà chúng thì hình thành bởi mẫu tự, rằng mẫu tự không phải gì khác hơn là những âm thanh thích hợp mà chúng lại cần phải hít không khí vào phổi mới hình thành được (phần giải phẫu học), để qua việc phát không khí từ phổi ra và từ vị trí đặc biệt của lưỡi, môi, V.V., mà gây ra rung động không khí (phần vật lý học), rồi chúng tiếp tục qua màng nhĩ, V.V., đi đến ý thức của chúng ta (phần tâm lý học), chúng đạt tới một tác động thần kinh (phần sinh lý học), V.V., và tiếp tục đi tới vô tận. Chúng ta biết rằng, trong cuộc nói chuyện của chúng ta thì tất cả những phần này rất thứ yếu, thuần túy tình cờ, phải được sử dụng như là phương tiện tạm thời cần thiết và rằng, điều cốt yếu trong cuộc nói chuyện là việc thông báo các ý tưởng và cảm xúc. Cũng vậy, người ta cần phải đối diện với tác phẩm nghệ thuật và qua đó mà có được tác động trừu tượng trực tiếp từ tác phẩm. Rồi với thời gian sẽ phát triển khả năng, nói qua các phương tiện thuần túy nghệ thuật, rồi sẽ là thừa, phải mượn các dạng từ thế giới bên ngoài để nói cái bên trong mà ngày hôm nay chúng cho chúng ta cơ hội sử dụng hình thể và màu sắc, chính những cái đó ở phía bên trong, gia giảm các giá trị. Tương phản (hệt như bộ áo đỏ trong bố cục buồn) có thể lớn vô hạn, thế nhưng vẫn phải ở trên một và chỉ một bình diện đạo đức.

Thế nhưng dầu cho bề mặt đã tồn tại thì qua đó vấn đề màu sắc của chúng ta vẫn chưa hoàn toàn giải quyết được. Những đối tượng "phi tự nhiên" và những màu sắc hợp với chúng dễ có thể nhận được một âm vang văn học bằng cách để cho bố cục tác động như là một chuyện cổ tích. Cái hệ quả cuối cùng này chuyển người xem về một không khí mà vì nó mang tính cổ tích, nên anh ta vẫn bình thản để cho nó có giá trị, và rồi anh ta 1. tìm trong đó một đề tài, 2. sẽ vẫn vô cảm hay chỉ xúc cảm chút ít trước tác động thuần túy của màu sắc. Dầu sao thì trong trường hợp này, tác động trực tiếp bên trong của màu sắc không còn có thể được nữa: vì cái dung mạo bên ngoài

nặng hơn cái bên trong chút đỉnh, và nói chung thì con người không thích đi vào thật sâu, anh ta thích ở lại trên bề mặt bởi vì điều đó cần ít nỗ lực hơn. Tuy "chẳng có gì sâu hơn tính nông cạn", thế nhưng chiều sâu này sẽ là chiều sâu của vũng bùn. Mặt khác liệu có một nghệ thuật nào mà nó được dễ dàng tiếp nhận hơn nghệ thuật "tạo hình" chẳng? Dấu sao thì ngay một khi người xem tự cho là đã đi vào trong vườn cổ tích, thì ngay lập tức anh ta miễn nhiệm trước những rung động mạnh về tâm lý. Và như thế thì mục tiêu của tác phẩm trở nên hoàn toàn bỏ đi. Bởi vậy nên phải tìm ra một dạng mà trước tiên nó loại bỏ được tác động của chuyện cổ tích^[57] và, thứ nữa không ngăn cản tác động thuần túy của màu sắc bằng bất cứ cách nào. Để đạt mục tiêu này thì hình dáng, chuyển động, màu sắc, các đối tượng (thực hay không thực) mượn từ thiên nhiên không được phép gây ra tác động kể chuyện bên ngoài và gắn với bên ngoài. Và nếu chẳng hạn, chuyển động càng có động cơ thúc đẩy "vô cơ" hơn thì nó càng tác động thuần nhất hơn, sâu sắc hơn và thâm kín hơn.

Một chuyển động rất đơn giản mà đích của nó là chưa biết, đã tác động ngay như là một chuyển động đáng kể, đầy bí hiểm, đáng ngợi ca. Và điều đó còn xảy ra chừng nào người ta còn chưa biết mục đích bên ngoài, thực tế của chuyển động. Khi đó nó sẽ tác động thuần túy như là âm vang. Một hành động phối hợp, đơn giản (chẳng hạn việc chuẩn bị nâng trọng lượng lớn) sẽ tác động, chừng nào mục đích chưa biết, rất quan trọng, rất bí hiểm, căng thẳng và cuốn hút hết như một viễn cảnh, hết như một cuộc sống trên một mặt phẳng khác cho đến khi điều thần bí biến mất, lời giải thích thực tế đến như một cú đánh, diễn tiến bí ẩn và nguyên nhân của nó được phơi bày ra. Trong chuyển động đơn giản mà vẻ bề ngoài không thấy động cơ thúc đẩy, có sẵn một kho báu vô tận các khả năng. Những trường hợp như vậy xuất hiện hết sức dễ khi người ta lang thang sâu vào những suy tư trừu tượng. Những suy nghĩ như vậy kéo con người ra khỏi hoạt động thường nhật, thực tế, có lợi. Bởi vậy nên có thể quan sát những chuyển động đơn giản như vậy bên ngoài khu vực trải nghiệm thực tế. Thế nhưng ngay một khi người ta nhớ rằng, trên đường phố chúng ta không được phép xảy ra bất cứ điều gì bí

hiếm, thì lập tức mỗi quan tâm tới chuyển động biến mất: ý nghĩa thực tiễn của chuyển động xóa ngay ý nghĩa trừu tượng của chính nó. Trên nguyên lý này phải và sẽ xây dựng "vũ điệu mới" - thứ phương tiện duy nhất để tận dụng toàn bộ tầm quan trọng, toàn bộ ý nghĩa bên trong của chuyển động trong không gian và thời gian. Nguồn gốc của vũ điệu có lẽ thuần túy thuộc bản chất giới tính. Dẫu sao thì ngay ngày hôm nay chúng ta vẫn còn nhìn thấy yếu tố nguồn gốc này trong các vũ điệu dân gian. Cái nhu cầu sau này mới xuất hiện, dùng vũ điệu làm phương tiện cho buổi cầu kinh (phương tiện cho cảm hứng), có thể nói là vẫn nằm ở mặt ứng dụng thực tiễn của chuyển động. Dần dần thì cả hai ứng dụng thực tiễn này nhận được một sự pha trộn nghệ thuật mà nó phát triển hàng trăm năm và rồi kết thúc với ngôn ngữ của các chuyển động vũ ba-lê. Ngày hôm nay thì ngôn ngữ này chỉ được hiểu bởi số ít và càng ngày càng mất đi tính rõ ràng. Hơn nữa, đối với thời gian sắp tới thì nó quá ư thuộc bản chất ngây thơ: vậy là nó chỉ nhằm thể hiện những cảm xúc vật chất (yêu đương, sợ hãi, v.v.), và phải được thay thế bởi một cái khác, có khả năng gây ra những rung động tâm hồn tế nhị hơn. Từ lý do này mà các nhà cải cách vũ điệu thời đại chúng ta đã hướng con mắt họ về các hình thái xa xưa, mà Isadora Duncan đã gắn liền vũ điệu Hy Lạp với vũ điệu tương lai. Vậy là điều này xảy ra từ cùng nguyên nhân mà từ đó các họa sĩ đi tìm sự trợ giúp ở các họa sĩ tiền - Phục hưng. Dĩ nhiên cả ở vũ điệu (hệt như ở hội họa) cũng chỉ là giai đoạn chuyển tiếp. Chúng ta đang đứng trước nhu cầu tạo ra vũ điệu mới, vũ điệu của tương lai. Chính quy luật nhất thiết ứng dụng ý nghĩa bên trong đó của chuyển động làm yếu tố chính của vũ điệu, cũng sẽ tác động ở đây và sẽ dẫn tới đích. Ngay ở đây cũng phải và cũng sẽ vượt đi "vẻ đẹp" thông thường của chuyển động và tuyên bố quá trình "tự nhiên" (kể chuyện - yếu tố văn học) là không cần thiết và cuối cùng là gây rối. Hệt như trong âm nhạc hay trong hội họa không tồn tại "âm đáng ghét" và không có "nghịch âm" bên ngoài, nghĩa là hết như ở cả hai bộ môn này của nghệ thuật mỗi âm lẻ và hợp âm là đẹp (= có ích), mỗi khi nó xuất phát từ nhu cầu bên trong, thì sắp tới ngay cả trong vũ điệu cũng sẽ cảm xúc giá trị bên trong của mỗi chuyển động, và vẻ đẹp bên trong sẽ thể chân vẻ đẹp bên ngoài. Từ những chuyển động "không đẹp" mà bây

giờ bỗng trở nên đẹp, ngay lập tức trào ra một quyền lực không tưởng tượng nổi và sức mạnh sống động. Từ thời điểm này bắt đầu vũ điệu của tương lai.

Vũ điệu này của tương lai, mà nó vậy là được đặt lên trên tầm cao của âm nhạc và hội họa ngày hôm nay, ngay lập tức sẽ nhận được khả năng làm yếu tố thứ ba để thực hiện bố cục sân khấu mà nó sẽ là tác phẩm đầu tiên của môn Nghệ thuật hoành tráng. Trước hết thì bố cục sân khấu sẽ gồm ba yếu tố sau:

1. chuyển động âm nhạc,
2. chuyển động hội họa.
3. chuyển động vũ điệu.

Sau những điều mà trên đã nói về bố cục thuần túy hội họa thì bất cứ ai cũng phải hiểu tôi muốn hiểu như thế nào dưới tác động ba lần của chuyển động bên trong (= bố cục sân khấu).

Hệt như hai yếu tố chính của hội họa (hình đồ họa và hình hội họa) mà mỗi cái thực hiện một cuộc sống tự lập, nói qua phương tiện của chính mình và chỉ là chính mình duy nhất ở chúng, hết như từ sự phối hợp các yếu tố này với toàn bộ các tính chất và các khả năng của chúng sẽ xuất hiện bố cục trong hội họa, đúng như vậy thì bố" cục trên sân khấu sẽ hình thành nhờ sự cùng (= đối) tác động của ba chuyển động vừa nêu trên.

Thử nghiệm nêu trên của Skrjabin (gia tăng tác động của cung nhạc qua tác động của cung màu tương ứng) dĩ nhiên là thử nghiệm chỉ hết sức sơ đẳng mà nó chỉ là một khả năng. Ngoài sự hợp âm hai hay cuối cùng là ba yếu tố" của bố cục sân khấu còn có thể dùng cái sau: đối âm, tác động lần lượt thay đổi của từng âm, dùng tính hoàn toàn tự lập (dĩ nhiên bên ngoài) của từng yếu tố" riêng rẽ,v.v. Chính biện pháp cuối này đã từng được Arnold Schonberg áp dụng trong những bản tứ tấu của ông. Và người ta thấy ở đây hợp âm bên trong thu được sức mạnh và ý nghĩa lớn đến thế nào, một khi

hợp âm bên ngoài được dùng theo nghĩa này. Bây giờ thì người ta hãy nghĩ tới thế giới mới mang nhiều hạnh phúc của ba yếu tố mạnh mẽ mà chúng sẽ phục vụ cho một mục đích đầy sáng tạo. ở đây tôi bắt buộc phải từ chối không tiếp tục phát triển đề tài hết sức có ý nghĩa này. Ngay cả trong trường hợp này, người đọc cũng nên chỉ áp dụng một cách tương ứng nguyên lý đã dành cho hội họa, và trước con mắt tinh thần, ước mơ đầy hạnh phúc của sân khấu tương lai cũng sẽ tự nó xuất hiện. Trên những con đường ngoắt ngoáy của vương quốc mới này, chúng trải ra trước nhà tiên phong để vượt qua nào rừng rậm đen ngòm, nào những vực sâu vô tận trên những đỉnh cao vời vợi, trên những khe chằng chịt như một cái mạng vô biên, anh ta luôn có chính bàn tay chắc chắn của - nguyên lý của sự thiết yếu bên trong – dẫn dắt.

Từ những ví dụ ứng dụng một màu đã được bên trên kiểm chứng, từ nhu cầu và ý nghĩa của việc ứng dụng các dạng "tự nhiên" trong liên hệ với màu như là âm thanh, sẽ xuất hiện:

1. con đường đi tới hội họa nằm ở đâu và 2. phải đi trên con đường này như thế nào theo nguyên lý chung. Con đường này nằm giữa hai khu vực (mà ngày nay là hai hiểm họa): phía phải là việc áp dụng toàn bộ trừu tượng, hoàn toàn giải phóng màu ở dạng "hình học" (hiểm họa từ sự thoái hóa trong nghệ thuật trang trí bề ngoài), phía trái, thực hơn, làm tê liệt [màu] quá mức bởi các hình dáng bề ngoài, từ việc áp dụng màu ở các dạng "thực" (hiểm họa từ sự nhạt nhẽo về tưởng tượng trong nghệ thuật hư ảo). Và đồng thời đã (và, đâu đó có lẽ chỉ ngày nay) sẵn có khả năng đi tới tận biên phải và... vượt qua nó, và cũng vậy đi tới tận biên trái và vượt biên. Đẳng sau các biên này (ở đây tôi bỏ qua con đường sơ đồ hóa của tôi) nằm về phía phải: trừu tượng thuần túy (nghĩa là trừu tượng được đẩy sâu hơn trừu tượng ở dạng hình học), và trái, hiện thực thuần túy (nghĩa là hư ảo cao hơn - hư ảo trong vật chất rắn nhất). Và giữa hai khả năng đó - tự do vô hạn, chiều sâu, độ rộng, giàu các khả năng, và những khu vực nằm sau chúng là trừu tượng thuần túy và hiện thực thuần túy - tất cả cái đó ngày hôm nay, qua thời

điêVn ngày hôm nay, đều được đưa ra phục vụ người nghệ sĩ. Hôm nay là ngày của một nền tự do mà chỉ có thể nghĩ tới được vào lúc bình minh của một thời đại lớn[58]. Và ngay vào thời đại đó thì chính nền tự do này lại là một trong số những cái thiếu tự do nhất, bởi lẽ tất cả các khả năng này, giữa, trong và sau các biên đều phát triển từ cùng một gốc: đó là từ những tiếng gọi kiên quyết của sự thiết yếu bên trong.

Nói nghệ thuật đứng trên tự nhiên, chẳng phải là một phát kiến gì mới[59]. Các nguyên lý mới cũng không bao giờ rơi từ trên trời xuống, mà trái lại có liên hệ nhân quả với quá khứ và tương lai.

Với chúng ta, điều quan trọng chỉ là, nguyên lý này ngày hôm nay đứng ở vị trí nào và với sự trợ giúp của nó ngày mai chúng ta sẽ có thể đi tới đâu. Và nguyên lý này, điều luôn luôn phải nhấn mạnh, không bao giờ được áp dụng bằng bạo lực. Nhưng nếu như người nghệ sĩ lên dây tâm hồn anh ta theo cái âm thoa này thì các tác phẩm của anh ta tự khắc sẽ vang lên trong cung bậc này. Và đặc biệt là sự "giải phóng" ngày hôm nay đang tiến triển trên cái nền của sự thiết yếu bên trong, mà như tên gọi, là sức mạnh tinh thần của cái khách quan trong nghệ thuật. Cái khách quan trong nghệ thuật ngày hôm nay với một sự căng thẳng hết sức mạnh đang tìm cách thể hiện mình. Các hình thái nhất thời sẽ được nói lỏng để sao cho Cái khách quan có thể được biểu đạt một cách sáng sủa hơn. Các hình thể tự nhiên đặt ra những giới hạn mà trong nhiều trường hợp chúng cản trở sự biểu đạt này. Vậy nên chúng sẽ được dẹp sang một bên để cho cái khách quan của hình thể thế chỗ - sự kiến tạo để phục vụ bố cục. Qua đó có thể giải thích khát vọng ngay ngày hôm nay đã rõ là muốn tìm ra các hình thể mang tính kiến tạo của thời đại. Chẳng hạn ở tư cách là một trong những dạng hình thể quá độ, thì phái lập thể cho thấy, phải dùng vũ lực bắt các hình thể tự nhiên phải phục tùng các mục tiêu kiến tạo thường xuyên đến thế nào, và trong những trường hợp như thế thì các hình thể tự nhiên này sẽ tạo ra những rào cản không cần thiết như thế nào.

Dấu sao thì ngày hôm nay nói chung vẫn dùng một kiến tạo vật trụi mà nó có vẻ như là khả năng duy nhất để ban cho Cái khách quan sự biểu đạt trong nghệ thuật. Thế nhưng khi chúng ta suy ngẫm, hòa âm ngày hôm nay được định nghĩa như thế nào trong cuốn sách này thì ngay cả trong lĩnh vực kiến tạo, chúng ta cũng sẽ có thể nhận ra tinh thần của thời đại: không phải là một kiến tạo ("hình học") trơ trơ rõ ràng, thường đập ngay vào mắt, rằng về mặt các khả năng nó muốn là cái giàu có nhất hoặc biểu cảm nhất - mà là một kiến tạo khác được che giấu, nó sẽ lặng lẽ đi ra từ bức tranh, và như vậy, là được chỉ định cho mắt ít hơn là cho tâm hồn.

Kiến tạo được che giấu này có thể cấu thành từ những hình dáng có vẻ như tình cờ được chiếu trên màn ảnh mà chúng lại có vẻ như chẳng có liên hệ gì với nhau: ở đây thì sự vắng mặt bên ngoài của môi liên hệ này lại là sự hiện diện bên trong của nó. Cái nối lỏng bên ngoài ở đây lại là cái đã nấu chảy lẫn với nhau bên trong. Và điều đó là như nhau nếu quy về cả hai yếu tố: ở dạng hình họa lẫn dạng hội họa.

Và chính đây là tương lai của môn lý thuyết hòa âm trong hội họa. Các hình thể liên quan "thế nào đó" với nhau, tuy nhiên rất cục thì vẫn có một mối liên hệ mạnh và chính xác với nhau. Và cuối cùng thì ngay cả ở mỗi liên hệ này cũng có thể biểu diễn bằng một dạng toán học, chỉ có điều ở đây có lẽ tính toán bằng những con số bất thường hơn là bằng những con số thường.

Biểu thức trừu tượng cuối cùng ở tất cả mọi môn nghệ thuật là con số.

Dĩ nhiên rằng, mặt khác thì yếu tố khách quan này lại nhất thiết đòi hỏi lấy lý trí, cái đã biết (kiến thức khách quan - giọng trầm tổng quát về hội họa) làm một sức mạnh cần thiết để đồng tác động. Và trong tương lai thì cái khách quan này cũng sẽ ban cho tác phẩm của ngày hôm nay những khả năng thay vì chỉ nói "tôi đã là" - "tôi là".



VIII

TÁC PHẨM NGHỆ THUẬT

VÀ NGƯỜI NGHỆ SĨ

Tác phẩm nghệ thuật đích thực hình thành "từ người nghệ sĩ" bằng một cách bí hiểm, đầy tính đánh đố, thần bí. Khi tách ra khỏi anh ta thì nó sẽ có một cuộc sống tự lập, trở thành một nhân vật, một chủ thể độc lập, sống hít thở về mặt tinh thần, cũng như có một cuộc sống thực về mặt vật chất - nó là một tạo vật. Vậy nên đó chẳng phải là một hiện tượng xuất hiện một cách dửng dưng và tình cờ sinh ra, cũng tồn tại một cách dửng dưng, trong đời sống tinh thần, mà giống như mỗi tạo vật, nó cũng có những sức mạnh tích cực, tiếp tục sáng tạo. Nó sống, tác động và tham gia hình thành nên bầu không khí tinh thần vừa nói. Từ quan điểm bên trong này thì duy nhất cũng chỉ phải trả lời câu hỏi, liệu tác phẩm là tốt hay xấu. Nếu về mặt hình thức nó "xấu" hay quá yếu, thì hình thức này xấu hay quá yếu, để gây ra rung

động trong tâm hồn một âm vang thuần nhất ở mọi thể loại^[60]. Cũng vậy thì trên thực tế, một bức tranh không được "vẽ tốt" khi nó là đúng về đậm nhạt (cái đậm nhạt không thể nhầm lẫn của người Pháp), hoặc nó được phân bố nóng và lạnh bằng một cách nào đó gần như là khoa học, mà trái lại, bức tranh được vẽ tốt khi về bên trong nó hoàn toàn sống. Cũng vậy, một "hình họa tốt" chỉ là cái mà ở đó chẳng còn có gì để thay đổi được nữa nếu không phá hủy cuộc sống bên trong này, không phải có sự quan tâm bất kỳ nào xem, liệu một hình vẽ có mâu thuẫn với giải phẫu học, thực vật học hay bất cứ một môn khoa học nào hay không, ở đây, vấn đề không phải ở chỗ liệu một hình dáng bên ngoài có bị vi phạm hay không, mà chỉ là liệu có cơ hội cho người nghệ sĩ sử dụng hình dáng này như nó tồn tại bên ngoài hay không. Cũng vậy, phải dùng màu sắc, không phải vì chúng tồn tại trong tự nhiên ở gam này hay không, mà vì chúng cần ở gam này trong bức tranh hay không. Nói ngắn gọn, nghệ sĩ không chỉ có quyền mà còn có trách nhiệm phải sử dụng màu sắc như chúng là thiết yếu cho các mục đích của anh ta. Và không phải vì giải phẫu học hay những thứ tương tự, cũng chẳng phải vì việc đánh đổ trên nguyên tắc những ngành khoa học này là cần thiết, mà vì sự tự do hoàn toàn không giới hạn của người nghệ sĩ trong sự lựa chọn các phương tiện của anh ta^[61]. Sự thiết yếu này là quyền tự do không giới hạn, nhưng nó ngay lập tức trở thành tội ác, nếu như nó không dựa trên chính sự thiết yếu này. Về mặt nghệ thuật thì quyền đó là bình diện đạo đức bên trong đã nêu. Trong toàn bộ cuộc đời (nghĩa là cũng cả trong nghệ thuật) - thuần túy mục tiêu.

Và đặc biệt: một sự tuân thủ vô ích các quy tắc khoa học chẳng bao giờ có hại như việc đánh đổ chúng. Trong trường hợp đầu, sẽ tiếp tục sự mô phỏng (cụ thể) tự nhiên, mà vẫn có thể dùng nó cho những mục tiêu đặc biệt khác nhau^[62], ở trường hợp thứ hai - sẽ tiếp tục một cú lừa nghệ thuật, như là một tội lỗi, nó sẽ gây nên một chuỗi những hệ quả tồi tệ. Trường hợp thứ nhất để cho không khí đạo đức trống không. Trường hợp thứ nhì bỏ thuốc độc và truyền bệnh dịch hạch cho nó.

Hội họa là một môn nghệ thuật và xét về toàn bộ thì nghệ thuật chẳng phải là việc làm ra một cách vô ích những thứ mà chúng tan biến trong cõi hư vô, nó là một sức mạnh hữu ích để phục vụ sự phát triển và tế nhị hóa tâm hồn con người - chuyển động của Tam giác. Nó là ngôn ngữ chỉ nói ở dạng của chính mình, về những thứ mà đối với tâm hồn thì chúng là bữa cơm hàng ngày, mà điều này thì nó chỉ có thể nhận được ở dạng này.

Nếu như nghệ thuật mất đi nhiệm vụ này, thì kẻ hở phải để trống, bởi lẽ không có sức mạnh nào khác có thể thế chỗ nghệ thuật^[63]. Và luôn vào thời điểm, khi mà tâm hồn con người diễn biến một cuộc sống tinh thần mạnh mẽ hơn, thì nghệ thuật cũng sẽ sống động hơn, bởi vì tâm hồn và nghệ thuật có mối quan hệ tác động tương hỗ và hoàn thiện lẫn nhau. Và vào những thời kỳ mà ở đó tâm hồn bị đánh bùa mê và sao nhãng bởi các quan điểm duy vật, vô thần, và từ đó suy ra bởi những nỗ lực thuần túy thực tiễn, sẽ xuất hiện quan niệm rằng, nghệ thuật "thuần túy" được ban cho loài người không phải vì những mục tiêu đặc biệt, mà là vô ích, bởi nghệ thuật chỉ tồn tại vì nghệ thuật (l'art pour l'art)^[64]. Ở đây thì sợi dây nối giữa nghệ thuật và tâm hồn bị gãy mê một nửa. Nhưng rồi thì sẽ báo oán ngay, bởi lẽ nghệ sĩ và người xem (mà họ đàm thoại với nhau nhờ ngôn ngữ tâm hồn) không còn hiểu nhau nữa, và người sau quay lưng lại với người trước hoặc nhìn hắt như một tên đại bịp mà cứ phải chiêm ngưỡng kỹ xảo và sức bịa đặt hoàn toàn bề ngoài của hắn ta.

Khi đó thì trước tiên người nghệ sĩ phải thử tìm cách thay đổi tình hình bằng cách tự nhận trách nhiệm của mình trước nghệ thuật cũng như trước chính bản thân mình, và không được phép coi mình như là ông chủ tình hình, mà như là người hầu phục vụ cho những mục tiêu cao cả hơn, những nghĩa vụ rõ ràng, to lớn và thánh thiện. Anh ta phải tự giáo dục mình, tự đào sâu vào tâm hồn mình, chăm sóc và phát triển tâm hồn của chính mình, sao cho tài năng bên ngoài của mình có cái gì đó để ăn vận chứ không như chiếc găng tay rơi ra khỏi bàn tay kẻ vô danh, ảo giác trống rỗng, vô ích của một bàn tay.

Người nghệ sĩ phải có cái gì đó để nói bởi vì nhiệm vụ của anh ta không phải là sự chế ngự hình thức, mà là sự thích ứng của hình thức này vào nội dung^[65].

Người nghệ sĩ không phải là đứa trẻ sinh ra trong nhung lụa cuộc đời: anh ta không có quyền sống vô trách nhiệm, anh ta có công việc nặng nhọc phải làm, và nó thường trở thành nỗi thống khổ của anh ta. Anh ta phải biết rằng, mỗi hành vi, cảm xúc, suy nghĩ của anh ta sẽ tạo nên chất liệu tinh tế không thể đụng tới được, nhưng chắc chắn, từ đó hình thành nên các tác phẩm của anh ta, và rằng bởi vậy anh ta không tự do trong cuộc đời, mà chỉ tự do trong nghệ thuật.

Rồi từ đó tự khắc rút ra là, người nghệ sĩ có trách nhiệm lớn gấp ba lần người không phải là nghệ sĩ: 1. anh ta phải hoàn trả lại tài năng mà anh ta được giao phó, 2. những hành vi, ý nghĩ, cảm xúc của anh ta, cũng như của bất cứ mọi người, phải tạo nên không khí tinh thần sao cho chúng không làm vấy bẩn hay truyền bệnh dịch hạch cho môi trường tinh thần và 3. biến những hành vi, ý nghĩ, cảm xúc của anh ta thành vật liệu cho những tác phẩm của mình để chúng lại tham gia hoạt động vào môi trường tinh thần. Anh ta không chỉ là "vua", như Sar Peladan từng gọi, ở nghĩa rằng anh ta có quyền lợi vô biên, mà cũng còn ở nghĩa là trách nhiệm của anh ta rất lớn.

Nếu như nghệ sĩ là nhà tu của "cái đẹp", thì cũng phải đi tìm cái đẹp ấy qua chính cái nguyên lý giá trị [đại lượng] bên trong mà chúng ta đã tìm ra ở khắp mọi nơi. "Cái đẹp" ấy chỉ có thể đo được bằng thước tỉ lệ giữa độ lớn và sự thiết yếu bên trong, cái mà cho đến nay đã cung cấp những dịch vụ hoàn toàn đúng đắn cho chúng ta.

Cái là đẹp là cái tương ứng với sự thiết yếu bên trong tâm hồn. Cái là đẹp là cái đẹp ở bên trong^[66].

Một trong những người đi tiên phong đầu tiên, một trong những người sử dụng đầu tiên kết cấu tinh thần trong nghệ thuật của ngày hôm nay, mà từ đó

sẽ nảy sinh ra nền nghệ thuật của ngày mai, Maeterlinck, từng nói: "Không gì trên trái đất này thềm muốn cái đẹp và tự làm đẹp mình dễ hơn là tâm hồn... Bởi vậy cũng có rất ít tâm hồn trên trái đất này cưỡng lại được sự chế ngự của một tâm hồn mà nó đã hiến dâng cho cái đẹp^[67]."

Và tính chất này của tâm hồn là dầu bôi trơn, mà qua đó chuyển động chậm rãi, hầu như không thấy được, đôi khi với bên ngoài là chững lại, nhưng vẫn liên tục, không cưỡng được, lên phía trước và lên phía trên đều có thể, của Tam giác tinh thần.



KẾT LUẬN

Sáu phiên bản được bổ sung ở đây là những thí dụ cho các xu hướng cấu trúc trong hội họa[68].

Những hình thái của các xu hướng này chia thành hai nhóm chính:

1. Bố cục đơn giản, phụ thuộc vào một hình đơn giản xuất hiện một cách rõ ràng. Tôi gọi là melodic- giai điệu.
2. Bố cục phức hợp, tổ chức từ nhiều hình mà chúng phụ thuộc vào một hình chính, rõ ràng hoặc mờ nhạt. Hình chính này có thể rất khó tìm thấy về phía bên ngoài, qua đó cơ sở bên trong lại có một âm vang đặc biệt mạnh. Bố cục phức hợp này được tôi gọi là symphonic-giao hưởng.

Giữa hai nhóm chính này là những dạng chuyển tiếp khác nhau, trong đó nguyên tắc giai điệu nhất thiết phải có. Toàn bộ quá trình tiến triển này tương tự đến mức đáng ngạc nhiên so với quá trình tiến triển trong âm nhạc. Những sai lệch khỏi hai quá trình này là kết quả của một quy luật khác cùng tham gia, nhưng cuối cùng thì nó vẫn chịu sự chi phối của quy luật tiến triển đầu. Bởi vậy ở đây, những sai lệch này không mang tính quyết định.

Nếu như ở bố cục giai điệu người ta lấy đi yếu tố khách quan và qua đó phơi bày ra dạng hội họa nền tảng, thì người ta sẽ thấy những hình hình học đơn sơ hoặc một tập hợp các đường nét đơn giản phục vụ cho một chuyển động

chung, chuyển động chung này lặp lại ở từng phần khác nhau, và đôi khi được thay đổi bởi những đường hay hình riêng lẻ. Trong trường hợp cuối này thì những đường hay hình riêng lẻ đó phục vụ những mục tiêu khác nhau. Chẳng hạn chúng tạo nên một thể loại kết thúc gì đó mà tôi gọi bằng cái tên âm nhạc là "íermata"^[69]. Tất cả những hình cấu trúc này đều có một âm vang bên trong đơn giản mà mỗi giai điệu đều có. Bởi lẽ đó mà tôi gọi nó là giai điệu. Khi được Cézanne và sau đó là Hodler thức tỉnh, vào thời chúng ta thì những bố cục giai điệu này được gọi là rhythmic-nhịp điệu. Đây là hạt nhân cho cuộc tái sinh của các mục tiêu về bố cục. Ngay từ cái nhìn đầu tiên đã thấy rõ rằng, việc giới hạn khái niệm "nhịp điệu" là quá hẹp duy nhất chỉ với các trường hợp này thôi. Hệt như trong âm nhạc mỗi kết cấu đều có một nhịp điệu riêng của nó, và hệt như trong việc phân bố hoàn toàn "tình cờ" các thứ trong tự nhiên mỗi lần cũng có sẵn một nhịp điệu, thì trong hội họa cũng vậy. Chỉ có điều là trong tự nhiên, đôi khi chúng ta không biết rõ về nhịp điệu này, bởi lẽ chúng ta chưa rõ về những mục tiêu của nó (ở những trường hợp nào đó nhưng chính lại là quan trọng). Bởi thế nên sự sắp xếp không rõ này được gọi là arhythmic-mất nhịp điệu. Vậy là việc chia thành cái nhịp điệu và mất nhịp điệu như thế này là hoàn toàn tương đối và mang tính quy ước. (Hệt như việc tách sự thuận tai khỏi sự nghịch tai mà về cơ bản không tồn tại điều đó^[70]).

Nhiều tranh tấm, tranh khắc gỗ, tiểu họa, v.v., của các thời kỳ nghệ thuật trước là các bố cục phức hợp "nhịp điệu", với một sức biểu hiện mạnh của nguyên lý giao hưởng, chỉ cần nhớ lại những bậc thầy thời xưa ở Đức, Ba Tư, Nhật Bản, các bức tranh thánh Nga, và đặc biệt là tranh dân gian,v.v.^[71]

Ở hầu hết tất cả những tác phẩm này, Bố cục giao hưởng vẫn còn gắn kết rất mạnh với Giai điệu. Nghĩa là nếu người ta bỏ đi cái khách thể và qua đó rút ra bố cục, thì một bố cục được tạo ra từ cảm xúc của sự bình thản, của sự lặp lại bình thản, của sự phân bố tương đối đều, sẽ xuất hiện^[72]. Bất giác nhớ lại những sáng tác dành cho dàn đồng ca, của Mozart và cuối cùng là của Beethoven. Tất cả đều là những tác phẩm ít nhiều tương tự với kiến trúc

bình thản, thanh cao và đầy tôn kính của một thánh đường gô-tíc: sự cân bằng và phân bố đồng đều từng phần riêng rẽ chính là thanh âm mẫu và căn cứ tinh thần cho những kiến tạo như thế. Những tác phẩm như vậy thuộc dạng chuyển tiếp.

Ở đây tôi lấy ba bản phiên từ các bức tranh của tôi làm thí dụ cho những bố cục giao hưởng mới, ở đó yếu tố giai điệu chỉ được ứng dụng đôi khi và như là những chi tiết thứ yếu, nhưng khi ấy lại nhận được một cách thể hiện mới.

Những phiên bản này là thí dụ từ ba nguồn gốc khác nhau:

1. ấn tượng trực tiếp về "bản chất bên ngoài" được thể hiện ở một hình thái đồ họa - hội họa. Tôi gọi là các tranh "Impression - Ấn tượng";
2. những biểu hiện chủ yếu là không có chủ tâm, phần lớn xuất hiện đột ngột từ những quá trình mang đặc tính bên trong, vậy là những ấn tượng về "bản chất bên trong". Loại này tôi gọi là "Improvisation-Ứng tấu";
3. những biểu hiện hình thành bằng cách tương tự (nhưng hết sức chậm) trong tôi, được tôi kiểm tra và gia công lâu và gần như là thông thái rờm theo các phác thảo đầu tiên. Loại tranh này tôi gọi là "Composition-Bố cục". Ở đây thì lý trí, cái chủ tâm, cái chủ ý, cái có ích đóng vai trò chủ đạo. Chỉ có điều là khi đó không lấy tính toán làm đúng, mà luôn là cảm xúc.

Tất cả ba loại tranh này của tôi lấy kiến tạo không chủ tâm hay chủ tâm làm cơ sở, chắc bạn đọc kiên nhẫn của cuốn sách này đã rõ.

Để kết luận tôi muôn nhận xét rằng, theo quan điểm của tôi thì càng ngày chúng ta càng đến gần hơn thời đại của compositionel - cái sáng tác chủ tâm, hợp lý, rằng người họa sĩ sắp tự hào là anh ta có thể giải thích các tác phẩm của mình một cách constructive - kiến tạo (đối ngược với những người theo trường phái ấn tượng thuần túy mà họ tự hào là họ chẳng thể giải thích được chút gì); rằng ngay từ bây giờ chúng ta đã có ngay trước mặt mình thời đại sáng tác có ích, và cuối cùng, rằng trong hội họa thì cái trí tuệ này đã có mỗi

quan hệ hữu cơ trực tiếp với tòa nhà mới đã được bắt đầu xây dựng của Vương quốc tinh thần mới, bởi lẽ trí tuệ này là linh hồn của Thời đại của *Cái tinh thần vĩ đại*.

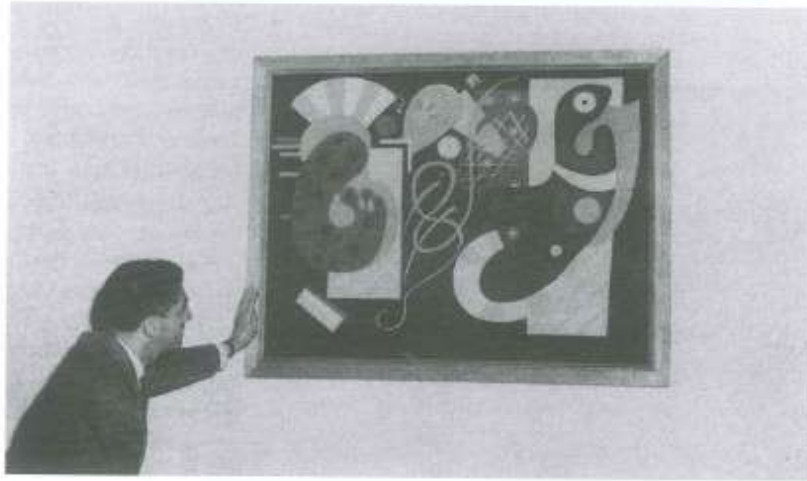
PHIÊN BẢN

TÁC PHẨM CỦA KANDINSKY



Triển lãm cá nhân lần thứ hai và cũng là lần cuối cùng ở Moskva của Kandinsky, tháng 10 năm 1920, dưới sự bảo hộ của Nhà nước, trưng bày các tác phẩm mới nhất được vẽ từ năm 1915 đến 1920.

Ảnh: <https://www.flickr.com/photos/andrewjones/10000000000/>



Triển lãm ở Tokyo 1961. Bernard Dorival, giám tuyển Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại Quốc gia (Pháp), đang trình bày bức tranh *Điểm nút đỏ* (tranh sơn dầu của Kandinsky). Ông đã tổ chức triển lãm hồi cố "Kandinsky" năm 1936.



Thẻ công vụ của giáo sư Kandinsky tại phân viện Bauhaus ở Dessau (trong khoảng thời gian từ 1922 đến 1933).

Kandinsky (Wassily), họa sĩ người Nga quốc tịch Đức, sau đó là quốc tịch Pháp, sinh ở Moskva năm 1866, mất ở Neuilly-sur-Seine năm 1944. Là một trong những người sáng lập ra nhóm "Kỵ sĩ Xanh" và là người khởi xướng vĩ đại cho nghệ thuật trừu tượng (từ 1910), giáo sư trường Bauhaus năm 1922, định cư ở Paris năm 1933 để tránh chủ nghĩa phát xít. Đặc biệt ông đã viết cuốn sách "Về cái tinh thần trong nghệ thuật", làm căn cứ cho tự do sáng tạo và cảm hứng trừu tượng dựa trên "sự thiết yếu bên trong".



Quý bà ngồi trên có. Khoảng 1904-1907. Sơn dầu trên bìa bồi vải
38,8 x 23cm. Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại Quốc gia (Pháp).



Vô đề. 1912. Mực nho trên bìa, 14,8 x 12cm.
(đồ án cho trang bìa hai cuốn vịnh tập của "Ky sĩ Xanh", 1911 và 1912).
Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại Quốc gia (Pháp).



Bãi ca sông Volga. 1906. Màu keo trên bìa, 49 x 66cm.
Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại Quốc gia (Pháp).



Rapallo, biển động. 1906. Sơn dầu trên bìa bồi vải, 23 x 33cm.
Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại Quốc gia (Pháp).



Ũng tấu XIV. 1910. Sơn dầu trên vải, 74 x 125,5cm.
Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại Quốc gia (Pháp).



Vô đề. 1910. Một trong những bức tranh trừu tượng thuần túy đầu tiên của Kandinsky.
Chỉ than, thuốc nước và mực nho, 49,6 x 64,8cm.
Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại Quốc gia (Pháp).



Vô đề. 1917. Thuốc nước và mực nho, 22,8 x 29,1cm.
Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại Quốc gia (Pháp).



Phân quyết cuối cùng. 1912.
Các chất liệu màu nước và mực nho trên kính, 33,6 x 45,3cm.
Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại Quốc gia (Pháp).



Trong màu xám. 1919. Sơn dầu trên vải, 129 x 176cm.
Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại Quốc gia (Pháp).



Trên màu trắng II. 1923. Sơn dầu trên vải, 105 x 98cm.
Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại Quốc gia (Pháp).



Trong hình vuông đen. 1923. Sơn dầu trên vải, 97,5 x 93cm.
Bảo tàng Solomon R. Guggenheim, New York.



Đồng xu đỏ. 1944. Một trong những tác phẩm cuối đời của Kandinsky.
Màu bột và sơn dầu trên bìa, 42 x 58cm.
Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại Quốc gia (Pháp).

CHÚ GIẢI

[1]. Đáng tiếc là cả từ này, từ nói lên những nỗ lực mang tính thi ca của một tâm hồn nghệ sĩ sống động, cũng bị ngược đãi và cuối cùng bị nhạo báng. Có bao giờ tồn tại một từ cao quý lại không bị đám đông cố tình hạ thấp và giải thiêng?

[2]. Một số ngoại lệ ít ỏi cũng chẳng giúp phá tan bức tranh xấu xa, bất hạnh này, và cả các ngoại lệ này chủ yếu cũng là những nghệ sĩ mà niềm tin của họ là nghệ thuật vị nghệ thuật. Vậy là họ phục vụ một lý tưởng cao siêu hơn, mà xét toàn bộ, là sự phung phí sức lực không có mục đích, vẻ đẹp bề ngoài là một yếu tố tạo nên không khí tinh thần - nhưng ngoài mặt tích cực (vì cái đẹp là cái thiện), còn thiếu sử dụng tài năng một cách trọn vẹn (tài năng theo nghĩa kinh Phúc âm).

[3]. Trong sâu xa thì cái "hôm nay" và "ngày mai" này giống những "ngày" theo Phúc âm.

[4]. Weber, nhạc sĩ sáng tác vở opera "Freischutz", nói về chính cái đó (nghĩa là bản giao hưởng số 7 của Beethoven): "Bây giờ thì những sự phi lý của thiên tài này đã đạt tới đỉnh điểm, Beethoven đáng vào nhà thương điên". Lúc bắt đầu đoạn một có nốt "mi" đập liên hồi thì Đức cha Stadler - khi nghe nó lần đầu tiên - bảo người ngồi cạnh: "Luôn có nốt mi, đúng là người bất tài, ông ta chẳng nghĩ được cái gì hay hơn sao." ("Beethoven" của August Gollerich).

[5]. Phải chăng những đài tưởng niệm nào đó phải là câu trả lời buồn cho câu hỏi này?

[6]. Ở đây hay nhắc đến khái niệm "vật chất" và "phi vật chất" và các trạng thái trung gian dù "ít hay nhiều" cũng được gọi là vật chất. Phải chăng tất cả

đều là vật chất? Hay tất cả là tinh thần? Liệu những khác biệt mà ta đặt ra giữa vật chất và tinh thần có là những sự phân chia thứ bậc chỉ của vật chất hay chỉ của tinh thần? Tư tưởng - trong khoa học thực chứng - được gọi là sản phẩm của "tinh thần", cũng là vật chất, nhưng nó được cảm nhận không phải bằng giác quan thô thiển mà bằng giác quan tinh tế. Cái mà bàn tay trần tục không sờ mó được, đó là tinh thần? Ở văn bản mỏng dính này không thể bàn tiếp về vấn đề đó, chỉ cần không vạch ra những đường ranh giới quá rõ nét là đủ.

[7]. Zollner, Wagner, Butleroff (ở Petersburg), Crookes (ở London) v.v., về sau còn có Ch.Richet, C.Flammarrion, và cả tờ báo hàng ngày của Paris tên là "Le Matin" (Buổi sáng) hai năm trước đã có hai bài báo với tiêu đề "Je le constate, mais je ne l'explique pas" ("Tôi xác nhận, nhưng tôi không giải thích"). Cuối cùng, C. Lombroso, người phát minh ra phương pháp nhân chủng học trong điều tra tội phạm cùng với Eusapia Palladino chuyển sang phân nhóm duy linh và thừa nhận các hiện tượng [duy linh]. Ngoài ra, các học giả khác bản thân vẫn tiến hành các nghiên cứu tương tự dần dần lập ra các hội đoàn và tổ chức những buổi thảo luận khoa học cũng với mục đích tương tự (ví dụ như Hội Nghiên cứu Tâm lý ở Paris tổ chức cả những chuyển báo cáo lưu động khắp nước Pháp nhằm giới thiệu tới công chúng những kết quả họ thu được theo những phương pháp hoàn toàn khách quan).

[8]. Trong những trường hợp như thế, từ "thôi miên" rất hay được dùng đến, chính cái từ "thôi miên" dưới dạng thức đầu tiên của "thuật thôi miên" vẫn bị nhiều viện hàn lâm quay lưng lại và coi thường.

[9]. Xem "Thông thiên học" và các bài báo của tiến sĩ Steiner đăng trên "Lucifer-Gnosis" về các con đường nhận thức.

[10]. H.P. Blawatzky: "Chìa khóa của thông thiên học". Leipzig, Max Altmann xuất bản, 1907. Cuốn sách được xuất bản bằng tiếng Anh ở London năm 1889.

[11]. Nằm trong số những nhà tiên tri về sự suy tàn trước hết phải kể đến Alfred Kubin. Với sức hấp dẫn không thể cưỡng lại được, những hình họa của Kubin cũng như cuốn tiểu thuyết "Mặt khác" của ông dường như lôi kéo ta vào bầu không khí khủng khiếp của sự trống rỗng [đang đè nặng].

[12]. Ở St. Petersburg, trong một lần diễn thử một trong những vở kịch của ông và do chính ông đạo diễn, Maeterlinck đã sử dụng một mảng phông treo lơ lửng thay vì bố trí hình một cái tháp còn thiếu. Ông cho rằng không nhất thiết phải hoàn thiện một đồ án trang trí đến từng chi tiết, ông luôn xử sự như trẻ con, những trí tưởng tượng lớn nhất của mọi thời đại, trong các trò chơi, chẳng hạn sử dụng chiếc gậy làm ngựa hoặc biến những con quạ giấy quen thuộc thành hàng trung đoàn kỵ binh; từ một nếp gấp trên con quạ khoang, lũ trẻ nghĩ ngay ra con tuần mã của một kỵ sỹ (Kugelgen, tác phẩm "Hồi tưởng của một ông già"). Việc kích thích trí tưởng tượng của khán giả đang đóng một vai trò quan trọng trong nền sân khấu đương đại. Trong mỗi liên quan đó, sân khấu Nga đặc biệt đã làm được rất nhiều và cũng đã đạt được nhiều thành tựu. Đó là sự chuyển tiếp cần thiết của nhà hát từ vật chất sang tinh thần trong tương lai.

[13]. Điều này thể hiện rõ ràng khi so sánh những sáng tác của Maeterlinck và Poe. Và đó lại là một ví dụ nữa về sự tiến triển của các thủ pháp nghệ thuật từ cụ thể sang trừu tượng.

[14]. Có nhiều trải nghiệm chứng tỏ rằng một bầu không khí tinh thần như thế không những gắn liền với các nhân vật phi thường mà còn có thể với tất cả mọi người. Ví dụ, người nhạy cảm không thể ở trong căn phòng trước đây có kẻ mà họ coi là tâm thần bệnh hoạn từng ở, kể cả khi họ không biết đến sự hiện diện của kẻ đó.

[15]. "Âm nhạc", tr. 104, trích "Chuyên đề hòa âm" ("Universal xuất bản").

[16]. Ví dụ, xem cuốn "De Delacroix au Néo-impressionnisme" của Signac ("Từ Delacroix tới Trường phái Tân ấn tượng"). Axel Juncker xuất bản,

Charlottenburg, 1910.

[17]. Sự khác nhau này, tất nhiên, cũng như mọi thứ trên đời, đều chỉ là tương đối. Xét theo nghĩa nào đó, âm nhạc có thể tránh việc kéo giãn thời

gian nhưng hội họa lại áp dụng điều đó. Như đã nói, mọi lời khẳng định chỉ có giá trị tương đối.

[18]. Việc thử tìm cách áp dụng thủ pháp âm nhạc để miêu tả hình thể bề ngoài mới đáng thương làm sao; điều này có thể nhận thấy rất rõ trong lối nhìn thiên cận về thể loại âm nhạc chương trình. Những thử nghiệm kiểu này vẫn đang được tiến hành. Bắt chước tiếng kêu của ếch nhái, tiếng quang quác từ những trại nuôi gà, tiếng phát ra khi mài dao..., chắc hẳn rất xứng đáng với sân khấu tạp kỹ và có tác dụng giải trí hết sức vui vẻ. Song, trong âm nhạc nghiêm túc, những kiểu lạc lõng buông thả đó chỉ là những biểu hiện [khiến người ta càng muốn] chống lại bất kỳ "sự mô phỏng thiên nhiên" nào. Thiên nhiên có thứ ngôn ngữ riêng của nó, đầy quyền uy, có thể tác động lên chúng ta với một sức mạnh không thể kháng cự. Ngôn ngữ đó không thể bắt chước được. Nếu một trại gà được miêu tả bằng âm nhạc nhằm tạo ra bầu khí có vẻ tự nhiên, và qua đó muốn trình bày cho thính giả "thấy" được cái không khí của khu trại đó, thì hiển nhiên đây là nhiệm vụ bất khả thi và không cần thiết. Mỗi bộ môn nghệ thuật đều có thể tạo ra được sự cảm nhận về bầu không khí như thế, nhưng không phải nhờ lối bắt chước vẻ bề ngoài của thiên nhiên, mà bằng sự thể hiện bầu không khí đó một cách nghệ thuật thông qua những giá trị bên trong của nó.

[19]. Bác sĩ Freudenberg, "Sự phân liệt nhân cách" (Thế giới siêu nhiên, 1908, số 2, tr. 64-65). Trong đó tác giả có thảo luận về [hiện tượng] nghe màu; tác giả lưu ý rằng bằng so sánh kèm theo không thể khẳng định một quy luật chung. Xem thêm L. Sabaneyeff trên tuần báo "Âm nhạc", Moskva 1911, số 9, trong đó có chỉ ra một quy luật gần giống như thế.

[20]. Trong lĩnh vực này, có nhiều công trình về lý thuyết và thực hành đã được thực hiện. Nhờ sự tương tự trên nhiều mặt (kể cả sự rung động vật lý của không khí và ánh sáng), người ta cũng muốn hội họa tìm ra khả năng xây dựng đối âm (counterpoint) cho chính nó. Mặt khác, trong thực tiễn đã có những thử nghiệm thành công trong việc in sâu một giai điệu vào trí nhớ của những đứa trẻ ít có khả năng cảm thụ âm nhạc với sự trợ giúp của màu sắc (ví dụ như thông qua những bông hoa). Bà A. Sacharjin-Unkowsky, một người có nhiều năm kinh nghiệm trong lĩnh vực này, đã phát triển một phương pháp đặc biệt chính xác có tên là "chép lại màu sắc của thiên nhiên bằng âm nhạc, vẽ lại âm thanh của thiên nhiên, nhìn âm thanh trên màu sắc và nghe màu sắc bằng âm nhạc." Phương pháp đó đã được sử dụng trong nhiều năm qua tại chính ngôi trường của nhà nữ phát minh và được Nhạc viện Thành phố St.Petersburg thừa nhận là có ích. Mặt khác, bằng con đường thực nghiệm, Skrjabin cũng đã lập ra một bảng đối chiếu tổng nhạc và tổng màu rất giống với bảng so sánh mang nhiều nét vật lý hơn của bà Unkovvsky. Skrjabin áp dụng khá thuyết phục nguyên lý của ông trong vở "Prô-mê-tê" (xem bảng này trong tờ tuần san "Âm nhạc", Moskva 1911, số 9).

[21]. P.Signac (sách đã dẫn). Xem thêm một bài báo lý thú của K. Scheffler-"Ghi chép về màu sắc"(Nghệ thuật trang trí, tháng 2, 1901).

[22]. Kết quả hết sức tương tự, như ở thí dụ tiếp theo với cây cối, nhưng ở đó yếu tố thực chiếm một vị trí lớn hơn trong sự thể hiện.

[23]. Ở đây, hướng cũng giữ một vai trò quan trọng, ví dụ như hình tam giác dựng đứng, tức là có chiều hướng. Điều đó vô cùng quan trọng đối với hội họa.

[24]. Khi một hình thể gây tác dụng dừng dừng, như người ta vẫn nói là "không nói lên điều gì hết", thì cũng không nên hiểu đúng y nguyên như thế. Không có hình thể nào, cũng như nói chung là không có bất cứ cái gì trên thế giới này, là cái không nói lên điều gì hết. Nhưng điều được nói đó thông

thường không đến được với tâm hồn chúng ta, và mặc dù vậy, điều được nói ra tự bản thân nó cũng dừng dừng với chính nó, hay nói đúng hơn là, đã không được đặt đúng chỗ.

[25]. Cần hiểu đúng cách gọi "đầy biểu cảm": đôi lúc hình thể là đầy biểu cảm, nếu như nó có vẻ đơn sơ, dịu nhẹ. Đôi khi hình thể lại biểu cảm nhất khi nó không bộc lộ hoàn toàn, không đi đến giới hạn cuối cùng, mà chỉ như một dấu hiệu chỉ ra xu hướng dẫn tới sự biểu hiện bề ngoài.

[26]. "Lý tưởng hóa" chủ trương tô điểm cho hình thể hữu cơ, làm cho nó trở nên lý tưởng, nên dễ trưng ra những lược đồ và làm nhạt đi độ vang bên trong của yếu tố" riêng tư. "Cách điệu hóa" phát triển chủ yếu dựa trên những ấn tượng, không coi "tô điểm" hình thể hữu cơ là mục tiêu chính, mà nhấn mạnh những đặc

tính nổi trội và bỏ qua những chi tiết ngẫu nhiên. Bởi thế, âm hưởng và sự hài hòa xuất hiện ở đây hoàn toàn mang đặc tính cá nhân với vẻ bề ngoài biết nói. Trong tương lai, cách xử lý và thay đổi hình thể hữu cơ phải nhắm tới mục đích bộc lộ tiếng vang nội tâm. Khi đó, hình thể hữu cơ không còn phục vụ trực tiếp cho đối tượng, mà chỉ là một yếu tố ngôn ngữ thiêng liêng, cần có nhân tính bởi vì nó truyền đi từ con người đến con người.

[27]. Đương nhiên bố cục chung có thể chứa nhiều bố cục nhỏ hơn mà trông bề ngoài có thể đối nghịch nhau nhưng lại phục vụ cho bố cục lớn (và trong trường hợp này chính xác là sự đối kháng). Những bố cục nhỏ hơn đó bản thân cũng có thể bao gồm nhiều hình riêng lẻ, kể cả khi chúng mang sắc thái bên trong khác nhau.

[28]. Một ví dụ hùng hồn cho điều đó là bức tranh "Những người đàn bà tắm" của Cézanne, bố cục trong một hình tam giác (Tam giác huyền bí). Một kết cấu với hình hình học như thế là nguyên lý cũ rất cuộc bị từ bỏ, vì đã thoái hóa thành những công thức hàn lâm xơ cứng, không còn mang bất kỳ ý nghĩa nội tâm nào, vô hồn. Áp dụng nguyên lý ấy, Cézanne đã đem lại cho

nó một tinh thần mới, bằng sự nhấn mạnh đặt trên yếu tố thuần túy hội họa - bố cục có chủ tâm, hợp lý. Hình tam giác, trong trường hợp này, không phải là phương tiện hỗ trợ cho sự hài hòa của nhóm người, mà có mục đích nghệ thuật rõ rệt. Ở đây, hình hình học đồng thời là phương tiện cho bố cục hội họa: tác phẩm hướng vào một cuộc đi tìm thuần túy nghệ thuật, với sự can thiệp rõ rệt của trù tượng. Bởi thế, Cézanne hoàn toàn có lý khi ông bóp méo các tỉ lệ người: ông không chỉ ép toàn bộ bóng hình các nhân vật hướng về góc nhọn của đỉnh tam giác mà từng bộ phận cơ thể, từ dưới lên trên, cũng luôn luôn trở nên mạnh mẽ hơn, như được những xung năng bên trong đẩy lên cao. Chúng trở nên gọn nhẹ hơn cho đến khi giãn ra hoàn toàn.

[29]. Đây chính là cái được gọi là "xuất hiện xu hướng". Ví dụ như một hình tam giác hướng lên trên có vẻ tĩnh lặng hơn, bất động hơn, ổn định hơn là cũng hình tam giác này nằm xiên lệch, theo một trong những cạnh của nó.

[30]. Leonardo da Vinci, thiên tài trên nhiều lĩnh vực, đã nghĩ ra một hệ thống, hay đúng hơn là thang chia độ, gồm những cái thìa nhỏ bé để đo các màu khác nhau, qua đó, đạt được sự hài hòa cơ học. Một học trò của ông cố ứng dụng hệ thống hỗ trợ đó và, do thất bại, đâm ra ngờ vực, thất vọng, rồi quay sang một người bạn đồng nghiệp và hỏi xem thầy họ đã xoay xử như thế nào với những cái thìa ấy. "Thầy chưa bao giờ sử dụng chúng", người bạn trả lời. (Mereschkovvski: Leonardo da Vinci, bản dịch tiếng Đức của A. Eliasberg, R. Piper & Co xuất bản, Munich).

[31]. Ở đây không nên lẫn lộn khái niệm "cái bề ngoài" với khái niệm "vật chất". Tôi sử dụng khái niệm "cái bề ngoài" như một thay thế cho "những sự thiết yếu bên ngoài", là thứ không bao giờ có thể dẫn ta vượt qua giới hạn của "cái đẹp" đã được thừa nhận, và như thế, chỉ mang tính truyền thống. "Sự thiết yếu bên trong" không bao giờ biết đến những giới hạn đó, và vì thế thường tạo ra những thứ mà người ta quen gọi là "xấu". Như vậy, "xấu" là một khái niệm theo tập quán, là thứ với tư cách kết quả bên ngoài của một sự cần thiết bên trong vốn trước kia đã có tác động và đã thể hiện, còn tiếp tục dẫn dắt lâu dài một cuộc sống ảo. Những thứ trong quá khứ bị gán mác

"xấu" là tất cả những gì thời đó không đứng trong mối liên quan với sự thiết yếu bên trong. Còn những gì có liên quan tới nó (sự thiết yếu bên trong) đều được định nghĩa là đẹp. Điều này hoàn toàn có lý; tất cả mọi thứ, những gì tạo ra sự thiết yếu bên trong, đều đã đẹp sẵn nhờ năng lực của nó, và sẽ được thừa nhận, dù sớm hay muộn.

[32]. Tất cả những khẳng định này là kết quả từ trải nghiệm tinh thần và không dựa trên một ngành khoa học thực chứng nào.

[33]. Ví dụ như thùng thư ở bang Bavaria có tác động như vậy, nếu như nó không mất đi màu vàng nguyên thủy của nó. Thật là thú vị khi quả chanh màu vàng (vị chua gắt), loài chim yến màu vàng (giọng hót lạnh lốt), ở đây đang hiện diện một cường độ đặc biệt của tông màu.

[34]. Dĩ nhiên sự so sánh các tông màu với các tông nhạc chỉ là tương đối. Hệt như một cây vĩ cầm có thể tạo ra những cung bậc rất khác nhau ứng với những màu khác nhau, thì cũng vậy, chẳng hạn màu vàng có thể được biểu lộ ở nhiều sắc thái qua nhiều nhạc cụ khác nhau, ở đây chủ yếu ta liên tưởng đến tính tương đồng của những màu tinh khiết vang ở quãng giữa với cung giữa trong âm nhạc

mà không bị biến đổi bằng việc rung hay chặn tiếng,v.v.

[35]. "...les nimbes...sont dorés pour l'empereur et les prophètes (donc pour les hommes) et bleu de ciel pour les personnages symboliques (donc pour des êtres à l'existence purement spirituelle)". Kondakoff, Lịch sử mới về nghệ thuật Byzantin căn bản nhìn qua tranh tiểu họa, Paris 1886-1991. Tập II, tr. 38) / Nguyên văn tiếng Pháp. Dịch: "... nữ thủy thần ... được tô điểm cho hoàng đế và các nhà tiên tri (tức là dành cho con người thật) còn màu lam dành cho các nhân vật biểu tượng (nghĩa là dành cho những thực thể tồn tại thuần túy tinh thần)."

[36]. Không giống như màu lục, như sau này chúng ta sẽ thấy,[ở màu lam] là sự bình yên trần tục, tự hài lòng với chính mình - mà là độ sâu lắng trang

trọng, siêu thoát. Điều đó phải hiểu rành rọt từng câu chữ là: trên đường đi tới cái "cao siêu" [phải] có cái "thế tục", là thứ không thể lẫn tránh được. Phải trải nghiệm tất cả mọi nỗi dẫn vật, những khổ nạn, những mâu thuẫn của thế tục. Không ai có thể né tránh chúng được, ở đây cũng có sự thiết yếu bên trong bị cái bề ngoài che khuất. Nhận thức được sự thiết yếu là nguồn gốc của "bình an". Nhưng vì đối với chúng ta, sự bình yên đó ở nơi xa nhất, nên trong thâm tâm, chúng ta khó mà đạt tới cái vương quốc linh thiêng nơi màu lam ngự trị.

[37]. Cũng khác với màu tím, như sẽ trình bày sau ở phần dưới.

[38]. Sự cân bằng lý tưởng, được ca ngợi nhiều, cũng có tác dụng tương tự. Câu nói của Chúa Ki-tô tuyệt làm sao: "Con không lạnh mà cũng không nóng..."

[39]. Trong những bức thư của mình, Van Gogh đã đặt ra câu hỏi liệu ông có thể vẽ bằng màu trắng để thể hiện trực tiếp một bức tường trắng hay không. Câu hỏi đó không hề làm khó cho một họa sĩ không theo thuyết tự nhiên chủ nghĩa, vì anh ta sử dụng màu như một âm vọng bên trong, nhưng đối với họa sĩ theo trường phái ấn tượng - tự nhiên chủ nghĩa thì đây có vẻ là hành động cực kỳ táo bạo, chống lại thiên nhiên. Với các họa sĩ ấn tượng - tự nhiên chủ nghĩa, câu hỏi đó có vẻ rất cách mạng; vì [vào thời của mình] họ vẫn coi việc thay đổi những bóng rợp màu nâu thành màu lam là quá hấp tấp và điên rồ ("bầu trời màu lục và bãi cỏ màu lam" là một thí dụ họ thích viện dẫn). Giống như ở trường hợp sau, bước chuyển từ chủ nghĩa kinh viện và chủ nghĩa hiện thực sang trường phái ấn tượng và tự nhiên chủ nghĩa có thể chấp nhận được, câu hỏi của Van Gogh - cốt lõi cho việc "chuyển dịch thiên nhiên" - cũng cần được lưu tâm, nghĩa là khuynh hướng không mô tả thiên nhiên bằng hiện tượng bề ngoài mà chú trọng vào yếu tố ẩn tượng bên trong mà mới gần đây gọi là biểu hiện.

[40]. Ví dụ như màu đỏ son đặt trên màu trắng có biểu hiện mờ đục, bẩn, song với màu đen, nó thu nạp một sức mạnh tinh khiết, chói sáng, gây sửng

sốt. Màu vàng sáng trở nên yếu đuối, tan chảy trên màu trắng; trên màu đen nó gây ảnh hưởng mạnh và trực tiếp tự giải phóng khỏi nền, bay lơ lửng trong không trung và đập vào mắt ta.

[41]. Màu xám - bất động và yên tĩnh. Delacroix đã từng dự cảm sẽ đạt được sự yên tĩnh khi đem trộn lẫn màu lục và màu đỏ với nhau (Signac, sách đã dẫn).

[42]. Tất nhiên, mỗi một màu đều có thể nóng hay lạnh, nhưng không ở đâu người ta thấy sự tương phản lớn như thế ở màu đỏ. Các khả năng nội tâm mới phong phú làm sao!

[43]. Những âm thanh trong vắt, reo vui, thường vang lên nối tiếp nhau từ những chiếc chuông nhỏ (kể cả chuông ngựa) vẫn được người Nga gọi là "tiếng kêu đỏ sẫm của những trái phúc bồn tử". Màu của nước cốt ép từ quả phúc bồn tử rất gần với màu đỏ sáng, lạnh vừa được mô tả ở trên.

[44]. Trong giới nghệ sĩ, đôi khi để trả lời câu hỏi "Sức khỏe thế nào?" người ta đáp với giọng pha chút bồn chồn "Tím ngắt !" để nói về tình trạng không được ổn lắm.

[45]. Màu tím cũng có khuynh hướng chuyển thành màu hoa cà. Nhưng lúc nào thì màu này biến mất và màu kia bắt đầu hiện ra?

[46]. Xét bề ngoài, ý tưởng lặp lại chính là nền tảng của công việc quảng cáo.

[47]. Đã từng có những thời kỳ tràn ngập những vụ tự tử, những căn bệnh tinh thần chán ghét chiến tranh, tư tưởng thù địch, v.v. Chiến tranh và cách mạng (liều lượng nhỏ hơn chiến tranh) là những sản phẩm của bầu không khí như vậy,

mà nó sẽ tiếp tục làm ô nhiễm thêm. Với dụng cụ đo mà anh dùng để đo, chính bản thân anh cũng sẽ bị đo.

[48]. Lịch sử đã từng biết tới những thời kỳ như thế. Có thời kỳ nào bạo liệt hơn thời kỳ Đạo Cơ đốc lôi kéo những người yếu hơn vào cuộc chiến tôn giáo? Cả trong chiến tranh và cả trong cách mạng cũng có những tác nhân thuộc loại đó và chúng đã làm cho bầu không khí dịch hạch loãng ra.

[49]. Tràn đầy lòng vị tha của một họa sĩ có biệt tài dùng màu, Franck Brangvvin đã thể hiện những tổ hợp đỏ - lam đó trên những bức tranh thời kỳ đầu của ông. Có lẽ ông là một trong những tác giả đầu tiên "của ngày hôm qua".

[50]. Ví dụ, xem bài viết của Le Fauconnier trong Vững tập Triển lãm lần thứ II của Hiệp hội Họa sĩ Mới ở Munich (1910-1911).

[51]. Đã từng có những thử nghiệm như vậy được tiến hành. Trong đó có nhiều cái tương đồng với âm nhạc, ví dụ trong tập san "Tendances Nouvelles" ("Những xu hướng mới"), số 35, Henri Rovel viết: "Những luật hòa âm của hội họa và âm nhạc là như nhau" (tr. 721).

[52]. Tất nhiên sự hỗn độn này cũng là một đời sống chính xác, nhưng thuộc một phạm vi khác.

[53]. Thế nhưng, thế giới vừa được mô tả là một thế giới với cuộc sống nội tâm riêng biệt, về cơ bản là cần thiết trên nguyên tắc và nó đưa ra nhiều khả năng.

[54]. Ở đây, cũng phải dứt khoát nhấn mạnh lại rằng tất cả các trường hợp đã nêu như trên chỉ mang tính chất minh họa. Mọi thứ đều theo tập quán và có thể dễ dàng bị thay đổi thông qua tác động lớn của bố cục, và cũng hết như thế, dễ dàng qua một nét vẽ. Các khả năng như vậy nhiều không kể xiết.

[55]. Luôn luôn phải nhấn mạnh rằng những biểu hiện như "buồn rầu", "vui vẻ", v.v. hoàn toàn là nông cạn, chỉ có thể được xem như những dấu hiệu chỉ dẫn tới những rung động tâm hồn phi vật chất hơn, thanh nhã hơn.

[56]. Nếu chuyện cổ tích không được "truyền đạt" trọn vẹn và chính xác, thì kết quả sẽ tương tự như một bộ phim về chuyện cổ tích trong điện ảnh.

[57]. Cuộc chiến này với không khí truyền thuyết giống hệt như cuộc chiến với thiên nhiên. "Thiên nhiên" quá thường xuyên và dễ dàng chống lại ý nguyện của người sáng tác muốn tự làm chủ màu sắc trong các tác phẩm của mình! Từ trước đến nay, vẽ về thiên nhiên vẫn dễ dàng hơn là chiến đấu chống lại quyền thống trị của nó.

[58]. Về vấn đề này, xin xem bài viết của tôi "Về vấn đề hình thể" trong *Der Blaue Reiter-Ky sĩ Xanh* (R. Piper & Co. xuất bản, 1952). Trong đó, xuất phát từ tác phẩm của Henri Rousseau, tôi chứng minh rằng đối với thời đại chúng ta, chủ nghĩa hiện thực sau này không chỉ có cùng giá trị với trừu tượng, mà còn đồng nhất với nó.

[59]. Đặc biệt là trong văn học đã biểu lộ nguyên lý này từ lâu rồi. Chẳng hạn Goethe từng nói: "Người nghệ sĩ, bằng tinh thần tự do, đứng trên tự nhiên và có thể xử lý nó nhằm phục vụ những mục tiêu cao cả hơn của mình... anh ta đồng thời là chủ nhân và đầy tớ. Anh ta là đầy tớ của nó khi phải dùng các phương tiện trần tục để mọi người hiểu (Lời phụ chú!). Nhưng là chủ của nó khi chinh phục được các phương tiện trần tục này để phục vụ cho các dự định cao cả hơn của mình. Người nghệ sĩ muốn tuyên bố trước thế giới qua một Cái toàn thể: Thế nhưng anh ta chẳng tìm được Cái toàn thể - là thành quả của tinh thần của chính bản thân anh ta - ở ngoài tự nhiên; còn nếu như người ta muốn, thì đó là [kết quả] của sự tằm mình trong một hơi thở của chúa." (Karl Heinemann, Goethe, 1899, tr. 684). Ngày nay, Oscar Wilde cũng viết: "Nghệ thuật bắt đầu ở nơi thiên nhiên kết thúc" (*De Profundis*). Trong hội họa chúng ta cũng thường thấy những tư duy như thế. Chẳng hạn Delacroix đã nói: với người nghệ sĩ thì thiên nhiên lẽ ra chỉ là một cuốn từ điển. Và rằng: "Người ta nên định nghĩa chủ nghĩa hiện thực như là đối cực của nghệ thuật" (Nhật ký, tr. 246. Bruno Cassirer xuất bản, Berlin 1903).

[60]. Ví dụ, những tác phẩm được coi là "không đứng đắn" thì hoặc là hoàn toàn không có khả năng gây ra một rung động tâm hồn nào (trong trường hợp này thì theo định nghĩa của chúng ta, chúng không mang tính nghệ thuật), hoặc là chúng cũng gây ra một sự rung động tâm hồn nếu như chúng có một hình thức phù hợp nào đó. Nếu thế thì chúng là "nặng ký". Nhưng, gạt rung động tâm hồn này

sang một bên, các tác phẩm này cũng gây ra sự sang chấn thuần túy thể xác từ thị hiếu thấp kém (như chúng ta vẫn nói ngày nay), từ đó, chúng ta rút ra kết luận rằng, nên chê tác phẩm chứ không nên khinh miệt những người xem có phản ứng trước tác phẩm này với những rung động thấp kém.

[61]. Tự do không giới hạn này phải dựa trên nền tảng của sự thiết yếu bên trong (mà người ta gọi là tính trung thực). Đó không chỉ là nguyên tắc của nghệ thuật mà còn là của cuộc đời. Nguyên tắc này là lưỡi giáo sắc bén của siêu nhân trong cuộc chiến đấu chống lại những kẻ phạm tục - kẻ thù của nền văn hóa chúng ta.

[62]. Rõ ràng sự bắt chước tự nhiên này, nếu xuất phát từ bàn tay của người nghệ sĩ sống có tâm hồn, thì không bao giờ là sự tái hiện thiên nhiên hoàn toàn thiếu sinh khí. Ngay cả trong hình thức này thì tâm hồn vẫn có thể cất tiếng và được lắng nghe. Ví dụ, có thể lấy những bức tranh phong cảnh của Canaletto và những chân dung buồn nổi tiếng của Denner (Bảo tàng Alte Pinakothek ở Munich) để so sánh.

[63]. Khoảng trống này cũng có thể được lấp bởi thuốc độc hay bệnh dịch hạch.

[64]. Quan điểm này là một trong số ít những phản kháng vô thức chống lại chủ nghĩa duy vật - thứ chủ nghĩa cho rằng mọi thứ sinh ra đều có mục đích và đều có ý nghĩa thực tế. Nó muốn chứng minh sức mạnh và tính vĩnh cửu của nghệ thuật cũng như của tâm hồn con người, sống mãi và bất di bất dịch,

có thể bị uốn cong nhưng không thể bị bẻ gãy, có thể bị [tấn công đến] choáng váng nhưng không thể bị hạ gục.

[65]. Rõ ràng rằng ở đây vấn đề xoay quanh sự giáo dục tâm hồn chứ không phải về nhu cầu dùng vũ lực áp đặt vào mỗi tác phẩm một nội dung đã định hoặc dùng vũ lực khoác lên nội dung tưởng tượng này một tấm áo nghệ thuật. Cũng như đã nói ở trên: một tác phẩm nghệ thuật đích thực hình thành một cách bí hiểm. Không, nếu như tâm hồn nghệ sĩ vẫn sống động và quan trọng [đối với sinh mệnh người nghệ sĩ] thì nó chẳng cần sự trợ giúp bởi các học thuyết và những tư duy lý trí. Tự bản thân chúng sẽ tìm ra điều gì để nói, thậm chí lúc đó ngay chính bản thân nghệ sĩ cũng hoàn toàn chưa rõ. Tiếng nói bên trong của tâm hồn sẽ nói cho anh ta biết anh ta phải dùng hình thức nào và kiếm nó ở đâu (từ bên ngoài hay từ "bản chất" bên trong). Mỗi nghệ sĩ làm việc theo cái gọi là cảm xúc đều biết, rất đột ngột và chẳng hề mong muốn, cái hình thức anh ta nghĩ ra nom có vẻ rất đáng ghét, và rồi cũng "rất tự động" có một hình thức khác, chuẩn xác, hiện ra thay thế cho cái hình thức trước. Bocklin từng nói: một tác phẩm nghệ thuật đích thực phải hết như một ứng tấu lớn, nghĩa là việc suy nghĩ, xây dựng, phác thảo trước phải không gì khác hơn là những bước đi sơ khởi mà qua đó người nghệ sĩ sẽ đạt tới mục tiêu mà đối với chính bản thân anh ta có thể cũng bất ngờ. Cũng phải hiểu là trong tương lai, cách dùng đối âm [của hội họa] cũng giống như vậy.

[66]. Dĩ nhiên, tôi không định nói về cái đẹp này là đạo đức bên ngoài hay thậm chí đạo đức bên trong được chấp nhận trong giao tiếp nói chung, mà là tất cả những gì làm tinh tế và làm giàu tâm hồn ở dạng cũng hoàn toàn không thể chạm đến được. Bởi vậy, chẳng hạn trong hội họa, mỗi màu đều đẹp về bên trong, bởi vì mỗi màu đều gây ra một rung động tâm hồn và mỗi rung động đều làm giàu tâm hồn. Và bởi thế nên cuối cùng thì tất cả mọi thứ đều có thể đẹp về bên trong, ngay cả khi bên ngoài thì "xấu". Là vậy ở nghệ thuật, là vậy trong cuộc đời. Bởi vậy không gì là "xấu" ở kết quả bên trong, nghĩa là trong tác động lên tâm hồn những người khác.

[67]. Về cái đẹp bên trong. (K. Robert Langeviesche xuất bản, Diisseldorí và Leipzig. Tr. 187)

[68]. Các bức tranh được mô tả ở đây hiện nay đã được biết đến rộng rãi tới mức chúng tôi tin là có thể loại các bản phiên của chúng ra khỏi sách trong những lần in thứ tư và thứ năm.

[69]. Chẳng hạn hãy xem bức tranh ghép gồm ở Ravenna, nhóm chính tạo nên một hình tam giác. Những nhân vật khác nghiêng mỗi lúc một ít thấy hơn theo hình tam giác. Cánh tay đưa ra và tấm trướng cửa tạo nên đoạn kết - fermata.

[70]. Có thể lấy bức tranh của Cézanne "Những người đàn bà tắm" làm ví dụ cho một cấu trúc giai điệu với nhịp rất rõ ràng.

[71]. Nhiều bức tranh của Hodler là những bố cục giai điệu với khuynh hướng giao hưởng rất rõ.

[72]. Ở đây truyền thống đóng một vai trò lớn. Và đặc biệt hơn cả ở nghệ thuật tiến triển theo dân gian. Những tác phẩm như thế phần lớn xuất hiện vào lúc cực thịnh của một thời kỳ văn hóa (thường có ảnh hưởng tới cả thời kỳ tiếp sau). Sự thịnh vượng cởi mở tạo nên bầu không khí nội tâm thanh bình. Lúc mới ra đời và dần chín muồi, còn quá nhiều các yếu tố cạnh tranh, đối kháng, cản trở, làm cho sự thanh thản chưa thể tạo nên một nốt chủ đạo rõ ràng. Tuy nhiên, nếu phân tích thật thấu đáo thì tất nhiên tất cả các tác phẩm nghiêm túc đều không phô trương. Ngay những người cùng thời cũng không dễ nhìn ra cái bình tâm này. Trong sâu xa, mỗi tác phẩm nghiêm túc vang lên hết như những lời nói cất lên đầy bình thản và thanh cao: "Tôi có mặt." Yêu hay ghét tác phẩm rồi cũng tan biến, cũng bay đi. Âm vọng của những lời này còn ngân mãi không thôi.

END

Chịu trách nhiệm xuất bản:

ĐẶNG THỊ BÍCH NGÂN

Biên tập: QUANG VIỆT

Makét: CỒ THANH TUẤN

In 400 cuốn, khổ 15,5 X 22cm. số ĐKXB: QĐ. 587 - 2014/CXB/01-19/MT

4 tháng 8 năm 2014. In tại Công ty cổ phần In Truyền thông Việt Nam, 34A,
Nguyễn Khoái, Hai Bà Trưng, Hà Nội. In xong và nộp lưu chiểu quý III năm
2014.

ISBN: 978-604-78-0328-6

Table of Contents

Về cái tinh thần trong nghệ thuật

KANDINSKY

LỜI GIỚI THIỆU CHO BẢN TIẾNG VIỆT

LỜI NÓI ĐẦU NHÂN LẦN XUẤT BẢN THỨ NHẤT

LỜI NÓI ĐẦU NHÂN LẦN XUẤT BẢN LẦN HAI

A

I

II

III

IV

B

V

VI

VII

VIII

KẾT LUẬN

PHIÊN BẢN

CHÚ GIẢI

END