



MICHAEL LEVEY

Lịch sử nghệ thuật **PHƯƠNG TÂY**



NHÀ XUẤT BẢN MỸ THUẬT

LỊCH SỬ NGHỆ THUẬT PHƯƠNG TÂY

LỊCH SỬ NGHỆ THUẬT PHƯƠNG TÂY

Michael Levey



NHÀ XUẤT BẢN MỸ THUẬT

44B Hàm Long, Hoàn Kiếm, Hà Nội

ĐT : 8225473 - 9436126

Fax : 9436133



Chịu trách nhiệm xuất bản : **CÔ THANH ĐAM**

Biên tập : **Trần Thu**

Trình bày : **Đông Phương**

Sửa bản in : **Trần Thu**

Vẽ bìa : **Hs Quốc Ân**



CÔNG TY CP VĂN HÓA VĂN LANG - NS. VĂN LANG

40-42 Nguyễn Thị Minh Khai, Q.1, TP.HCM

ĐT : 8.242157 - 8.233022 - Fax : 84.8.235079



In 1000 cuốn khổ 14,5x20,5cm tại Xưởng in CN Trung Tâm

Hội Chợ Triển Lãm Việt Nam. Số đăng ký KHXB

QĐ-66/2007/CXB/7-04/MT ngày 14.11.2007 QĐXB

số: 441/QĐ-MT cấp ngày 14.11.2007.

In xong và nộp lưu chiểu quý I năm 2008.

Nguyên tác: **A History of Western Art**

NXB: Praeger Publishers

MICHAEL LEVEY _____

Lịch sử nghệ thuật PHƯƠNG TÂY

Người dịch: HUỖNH VĂN THANH



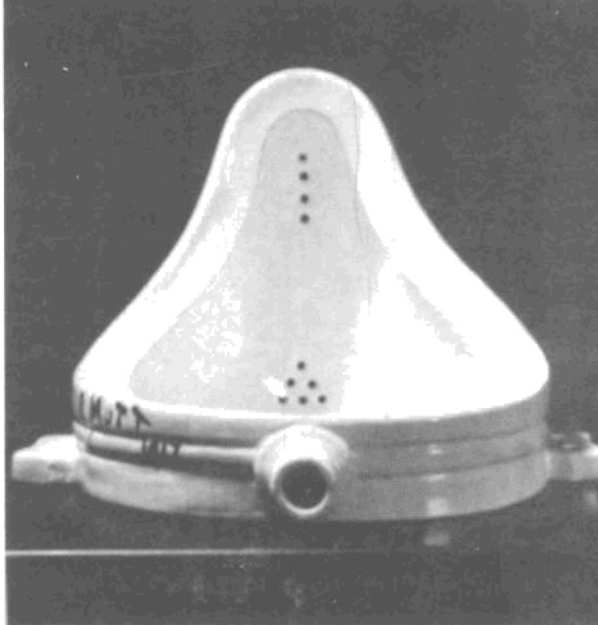
NHÀ XUẤT BẢN MỸ THUẬT

*Nghệ thuật chưa từng diễn đạt một điều gì ngoại trừ chính nó...
Mãi từ thuở khai sáng nên thời của nó, nó cũng vẫn thường luôn ở
trong thế đối lập trực tiếp với chính nó, và lịch sử duy nhất mà nó
còn giữ lại cho chúng ta chính là lịch sử về sự tiến bộ của chính nó.*

OSCAR WILDE

Dẫn nhập

⇒ *Vòi phun*, Duchamp, 1917



Nghệ thuật không ngừng được sáng tạo. Đối với lịch sử nghệ thuật, bắt đầu bằng điều đó còn quan trọng hơn là đưa ra lý thuyết nào đó về nghệ thuật là gì.

Khán giả đương đại đã bối rối xiết bao khi lần đầu tiên họ nhìn thấy nghệ thuật của Tintoretto, Cézanne, hay Borromini chẳng hạn. Thế nhưng, mấy ai chịu cất công để có được đánh giá của chính mình về sự sáng tạo của những nghệ sĩ ấy; lịch sử dường như đã làm điều ấy cho họ rồi.

Nghệ thuật luôn mới lạ. Nó khát khao cái trạng thái *Fountain* (Vòi phun) của Duchamp, cho đến khi nó có nghĩa là gì đó khác hẳn với những gì nghệ thuật đã có trước đó, và sự khác biệt này luôn luôn, trong chừng mực nào đó, là khó thấy trước được. Duchamp¹ từng nói rằng ông hạn chế việc làm ra “những

¹ Marcel Duchamp (1887-1968), nghệ sĩ Mỹ gốc Pháp, người (thông qua các trước tác) đã có ảnh hưởng rất lớn đến đường hướng nghệ thuật Mỹ trong thế kỷ 20. Ông cũng là người đã giới thiệu các trào lưu nghệ thuật *lập thể* và *đa đa* của châu Âu vào nước Mỹ [Lưu ý: các chú thích bên dưới trang là của người dịch], người góp công rất lớn trong trào lưu siêu thực Mỹ ở các thập niên 1920 và 1930.

thứ mần sẵn” (ready-mades) như vậy, trong sự hiểu rằng “nghệ thuật là một thứ thuốc tạo thành thói quen”. Rốt cuộc, chẳng có *sự giải thích* nào về bất kỳ tác phẩm nghệ thuật nào, mỗi khi nó được tạo nên, nhưng lịch sử thì phần lớn lại quan tâm đến sự giải thích. Hiện tượng “Wars of the Roses” (Chiến tranh Hoa hồng)² có thể thuộc vào loại xử sự này; còn bức họa “Madona of Rose-hedge” (Madona bên rào hồng)³ thì vẫn sẽ mãi là khó thể cắt nghĩa được, ngay cả khi mọi dữ kiện tranh, tượng hóa về Đức Mẹ Đồng trinh, người bảo hộ tôn giáo và sự phát triển của nghệ thuật tranh trang trí sau bàn thờ (altar-piece) vào thế kỷ 15, đã được tìm hiểu hết cả rồi.

Điều này có nghĩa rằng mọi phê phán cá nhân là cần thiết trong thẩm định nghệ thuật của quá khứ cũng như hiện tại. Khi đề cập đến uy thế của cái cổ xưa, điêu khắc gia Falconet⁴ đã yêu cầu một cách thích đáng rằng “chúng ta có thể được phép khảo sát thượng đế trước khi quỳ lạy”. Và thái độ quan sát kỹ lưỡng này là phương cách duy nhất qua đó cuối cùng chúng ta có thể thưởng ngoạn được nghệ thuật thuộc bất kỳ thể loại nào, niên đại nào, dầu đó là cổ xưa hay hiện đại.

Không phải ngẫu nhiên mà phần nhiều nghệ thuật luôn luôn tự thấy nó có liên quan với cái chết, với sự dựng xây các ngôi mộ và sự truyền đạt các thần thuyết bất tử. Nghệ thuật phơi bày ảo giác riêng của nó không chỉ trong nanh vuốt của cái chết mà còn chỉ bởi vì đó là như vậy. Nó là thứ thay thế

² Cuộc chiến giữa hai dòng họ hoàng tộc tại Anh giữa những năm 1455 và 1485. Họ Lancaster lấy hoa hồng đỏ làm biểu tượng, còn dòng họ York thì lấy hoa hồng trắng.

³ Tranh của họa sĩ người Ý Bernardino Luini (1480? – 1532) thuộc trường phái Lombard (nguyên bản có tên là *Palazzo di Brera*).

⁴ Étienne Maurice Falconet (1716-1791), điêu khắc gia nổi tiếng của Pháp thế kỷ 18, với công trình có lẽ được nhiều người nhớ đến nhất chính là bức tượng *Peter the Great* (Peter Đại đế) tại Saint Petersburg, 1778, mở đường cho nghệ thuật lãng mạn ở thế kỷ 19

có tính xây dựng duy nhất cho cả một cuộc đời. Cơ hội duy nhất của chúng, như Pater⁵ đã nói, chính là ở chỗ “kiếm được càng nhiều sự rung động càng tốt trong thời gian nhất định nào đó”.

Các nghệ thuật tạo hình khó lòng tạo nên được sức lôi cuốn mãnh liệt y như sức lôi cuốn mà một quyển sách có thể gây ra cho bất kỳ ai. Trái lại, ít có nhu cầu đòi hỏi phải có những giải thích về sách. Một quyển tiểu thuyết của Simenon không cần đến sự giải thích về chức năng hay mục đích của nó. Không cần thiết phải hỏi thúc người đọc vận động trí tưởng tượng của mình và cố gắng cũng như có sự chú ý nào đó đến các nhân vật hư cấu. Người đọc hiểu rất rõ và phản ứng với qui ước của quyển tiểu thuyết đó. Người xem trong một phòng triển lãm tranh (ngay cả khi chúng đều là những tuyệt tác thời xưa) luôn không ngừng hỏi những câu hỏi vượt khỏi chính các tác phẩm nghệ thuật ấy, những câu hỏi cho thấy anh ta, tự bản năng, có thể đắm mình vào trong chúng ít ỏi đến độ nào.

Người xem tìm kiếm cái huyền thoại hơn là nghệ thuật. Anh ta mong đợi một lời giải thích về tác phẩm bên ngoài sự kiện nó trông là thế bởi đó chính là cách mà người nghệ sĩ đã tạo tác ra nó. Các giải thích của lịch sử có những giá trị của chúng, nhưng thật nguy hiểm nếu cứ quá dựa vào đó. Chúng ta có thể thưởng thức một đối vật tốt hơn do hiểu thấu được mục đích nguyên thủy của nó, nhưng nhiều tác phẩm

⁵ Walter Horatio Pater (1839-1894), nhà khảo luận, phê bình nghệ thuật người Anh. Ông chuyên sâu việc lý giải văn chương và nghệ thuật Phục hưng trong thời đại của ông. Ông được người đời nhớ đến như một nhà cách tân của mỹ học, một người tán dương hệ quả thích thú của nghệ thuật và văn chương lên người thưởng ngoạn. Câu nói nổi tiếng “Art for sake's art” (Nghệ thuật vì nghệ thuật) chính là rút ra từ tác phẩm *Studies in the History of the Renaissance* (1873) của ông.

nghệ thuật đâu phải lúc nào cũng được tạo ra vì mục đích nào đó ngoại trừ việc nó là nghệ thuật; và, thêm nữa, không có giải thích lịch sử thú vị nào biến được một thứ công trình phi nghệ thuật thành nghệ thuật được.

Mục đích và sức mạnh của nghệ thuật quả thật đang trở nên bấp bênh hơn khi nó phát triển ra khỏi khung cảnh xã hội của nó. Trong suốt thế kỷ 19 nó đã mất đi chất liệu thần thoại của mình. Đức tin tôn giáo sa sút; các chế độ quân chủ chuyên chế suy vi – Napoléon có lẽ là ông vua cuối cùng mà sự truyền giáo đã trở thành nghệ thuật. Lúc đầu, có vẻ rằng nghệ thuật sẽ đánh mất sinh lực của nó trong cuộc truyền bá tôn giáo mới, chủ nghĩa hiện thực dựa trên sự kiện và quan sát nghệ thuật. Và tại đó, nó đã gặp phải một đối thủ mới, máy camera. Ngay trước khi bước sang thế kỷ hiện nay, người ta đã có những kỳ vọng rằng nghệ thuật phải *thực* theo nghĩa gần như mang tính chắc nịch của từ này. Hình thái nghệ thuật ít lúng túng nhất của thế kỷ 19, đáng kể mà nói, chính là kiến trúc, vốn vẫn giữ nguyên được mục đích nguyên thủy của nó. Hai dạng xây dựng mới cần thiết cho sự tiến bộ của chính thế kỷ 19 là nhà ga xe lửa và cao ốc văn phòng: người ta đã tìm ra những giải pháp thắng lợi cho cả hai, bao hàm những khái niệm mới và chất liệu mới. Một sự phấn khích tự tin hiển hiện ở lời thơ trữ tình mà qua đó kiến trúc sư người Mỹ Louis Sullivan viết về “việc xây dựng cao ốc văn phòng”, và các tòa nhà của ông còn tuyệt vời hơn cả lời thơ của ông rất nhiều.

Khi nghệ thuật, thuộc đủ mọi thể loại, đang phục vụ cực kỳ hiệu quả cho một hệ thống tôn giáo, hệ thống đó thường trở thành một thứ trụ cột tích cực của xã hội. Vào những thời kỳ như thế, không có những bàn cãi về vai trò của nghệ thuật trong cộng đồng. Mục đích của nó mang đến cho nó một thứ nền tảng ích dụng rõ rệt. Các tranh vẽ và bức chân dung tôn giáo là hai cực của hội họa theo Dürer, và rất đáng kể là đại

đa số nghệ thuật của phương Tây cho đến năm 1800 đều thuộc vào hai thể loại này, nhất là khi người ta kể cả những tác phẩm nghệ thuật mà, tuy không công khai mang tính tôn giáo, nhưng có tính mô phạm ở mục đích.

Ngày nay, dường như nghệ thuật thoát đầu đang mất đi mục đích xã hội của nó. Và điều duy nhất rõ ràng là nó chỉ được trao cho phận sự tạo nhả là phần điêu khắc của các tòa nhà mới và kế hoạch trang trí cho trường đại học hay thị trấn vệ tinh nào đó, điều thường thu hút được sự chú ý khá nhiều ở lúc hoạch định hơn là khi công trình đã hoàn tất. Về cơ bản, chúng ta đang không biết phải làm gì với nghệ thuật. Chắc chắn rằng các quảng trường và nghĩa trang chẳng phải là nơi dành cho nó. Ngay cả khi các tượng đài hiện đại có mặt đi chăng nữa, chúng cũng có thể hoàn toàn thiếu vắng tính “lập trình”, giống như trường hợp tượng đài mà Barbara Hepworth⁶ đã thực hiện để tưởng nhớ Hammerkjold. Tượng đài này đơn thuần tồn tại vì chính nó, như thể một hình thù bằng đồng đang bay vút lên. Dẫu sao chuyện nó thoát khỏi các liên đới với nghĩa trang hẳn có thể hiểu được, nhưng điều đặc biệt đáng để ý là nhà điêu khắc đã nói đến hệ quả mà chuyến viếng thăm xưởng điêu khắc của Brancusi⁷ đã mang đến cho bà, sau khi đã sống trong bầu không khí miền bắc, “nơi mà cách tiếp cận với điêu khắc có vẻ đang bị cùm lại bởi trọng lượng của các tượng đài dành cho người chết”.

Nghệ thuật tuyên bố sự tự do của mình để trở thành bất kỳ thứ gì nó thích. Nó luôn cố gắng để có tính gây say mê và có

⁶ (Dame Jocelyn) Barbara Hepworth (1903-1975), nữ điêu khắc gia lừng danh của Anh qua các công trình nghệ thuật trừu tượng bằng đá, gỗ và kim loại

⁷ Constantin Brancusi (1876-1957), điêu khắc gia lừng danh người Pháp, người đã ảnh hưởng rất lớn lên các quan niệm về hình thể trong điêu khắc, hội họa và kiến trúc thế kỷ 20



Đơn hình, Hepworth, 1962-1963

tính thời sự, nghĩ ra những phương cách mới để gây ngạc nhiên và giải trí cho chúng ta, ấy vậy mà nó dường như ngày càng khó thể được cần đến. Có lẽ phần lớn người ta đã thành thật đánh mất sự quan tâm đến bất kỳ loại hình nghệ thuật nào. Nếu đã như vậy, nghệ thuật chẳng thể làm được gì hơn, và con đường quay trở lại với khán giả chắc chắn không nằm ở chuyện gây hấp dẫn người đó. Khi nghệ thuật được gắn bó chặt chẽ với các công dụng xã hội, có lẽ phần lớn người ta khó lòng có thể thấy được nghệ thuật ấy bởi sự sử dụng nó: người ta đến điện thờ hay nhà thờ như một bổn phận tôn giáo, chứ không phải một kinh nghiệm thẩm mỹ. Có lẽ phần nửa công dân Florence hoàn toàn chẳng quan tâm gì đến một *Perseus* của Cellini^a khi lần đầu tiên nó được tạc nên – hoặc giả nếu họ có thích, thì cũng chẳng qua là vì những lý do nào khác.

Ngày nay chúng ta được đứng ở vị trí tốt hơn nhiều để phản ứng với nghệ thuật của chính thời đại chúng ta, cũng như để khảo sát nghệ thuật của quá khứ. Các nghệ sĩ khuyến khích sự tự chủ của người xem đến mức chúng ta mỗi người có thể là nghệ sĩ của chính mình, chọn lựa những *sưu tập* riêng của mình. Cũng như không phải thứ nào được sản xuất ở thời nay nhất thiết cũng đều là hay, là tuyệt hay thậm chí đáng tin cậy, nên những gì còn lại của quá khứ không nhất thiết cứ phải là tuyệt vời cả – nhưng tầm quan trọng về mặt lịch sử thì lại là có thể. Thật ra chẳng có bí quyết nào trong chuyện thẩm định nghệ thuật cả, ngoại trừ việc có lòng tin rằng nghệ thuật là thiết yếu. Nó không chỉ là một thú tiêu khiển hay một thứ giải trí, mà là một hoạt động hết sức nghiêm trang, cần phải được coi trọng.

^a Benvenuto Cellini (1500-1571), nhà điêu khắc, nhà chạm trổ lừng danh người xứ Florence thời Phục hưng.

Tuy nhiên, nghệ thuật không được nói ra bằng một thứ ngôn ngữ quốc tế, phổ quát mà ai nấy cũng đều dễ dàng hiểu được. Sự hấp thụ diễn ra chậm chạp – và với các nghệ thuật tạo hình, luôn luôn có một sự khó khăn trong việc ngăn chặn một cuộc khảo sát quá vội vàng. Sách và nhạc phải mất thì giờ để đọc và nghe. Các tác phẩm tạo hình đòi hỏi thời gian cũng nhiều không kém, nhưng người xem phải vận dụng kỹ luật cho chính mình. Đền đài, lăng mộ, nhà thờ, tượng đài, được xây dựng, hoạch định và trang trí trên cùng khắp Tây Âu qua suốt nhiều thế kỷ, không nhất thiết tỏ rõ ngay lập tức chức năng hay hiệu ứng nghệ thuật của chúng. Chẳng bao giờ có hai nghệ sĩ nào là hoàn toàn giống nhau cả. Ngay cả khi hai nghệ sĩ có vẻ như khá giống nhau đi chăng nữa, thì trong thoáng chốc trong toàn thể các thế kỷ, họ cũng sẽ có thể trở thành hoàn toàn khác nhau. Phong cách làm cho họ trở thành mỗi người là mình và chúng ta phải biết thừa nhận, ví dụ, rằng Fragonard⁹ khác hẳn với Boucher¹⁰ – cũng y như chúng ta phải hiểu để phân biệt một nhà thờ Gothic của Đức với một nhà thờ Gothic của Pháp.

Đây chính là cái ý nghĩa của tính cách cá nhân đang trở thành đặc trưng chính của các nghệ sĩ phương Tây và phong cách nghệ thuật phương Tây. Mặc dù chỉ mới bắt đầu từ năm 1500 sau CN, nhưng những dịch chuyển và thay đổi, sự đa dạng của những tính cách cá nhân xung đột nhau cùng những phản ứng tương phản nhau tự chúng đang gây rối tung, đủ biện minh cho nỗ lực để có một sự dẫn dắt. Chuyện quay trở lại nguồn gốc của nghệ thuật làm cho nỗ lực đó trở nên có tính liều lĩnh hơn, nhưng có lẽ nó cũng khá đáng để thử.

⁹ Jean-Honoré Fragonard, họa sĩ nổi tiếng người Pháp, thuộc trào lưu nghệ thuật Rococo.

¹⁰ François Boucher (1703-1770), họa sĩ nổi tiếng của Pháp, theo phong cách Rococo.

Từ hang động đến thành thị



Cổng Titus, La Mã, thế kỷ thứ nhất sau CN

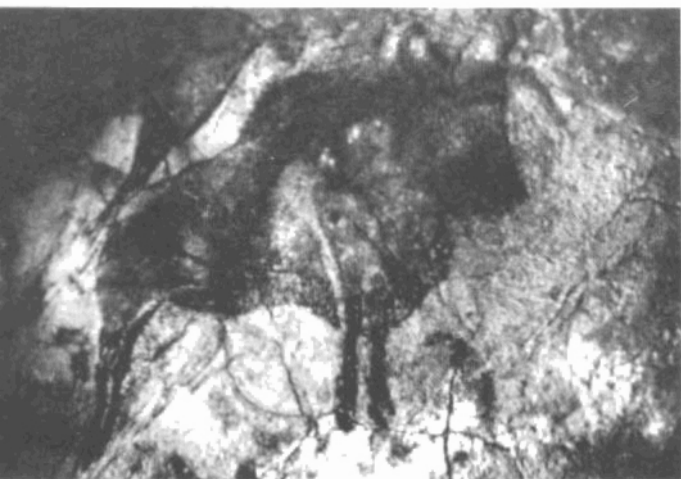
Câu chuyện về tiến bộ của con người từ sống trong hang động đến xây dựng nên các thành phố cũng chính là câu chuyện về sự tiến hóa của nghệ thuật – một cuộc tiến hóa không hề mang hàm ý tiến bộ nghệ thuật – từ những bức tranh ở Lascaux¹ và Altamira² mà mãi gần đây người ta mới phát hiện cho đến các tượng đài luôn được nhắc đến của La Mã thời đế quốc. Giữa đó là những giai đoạn rất dài. Nhưng các huyền thoại và ý nghĩa ma thuật nằm đằng sau đa số các tác phẩm nghệ thuật. Nghệ thuật có một công dụng nghi lễ hằn hoi, dẫu nó gợi lên sức sống hay tích cực nhằm vào việc

¹ Tên một cái hang ngầm ở miền nam nước Pháp, trong đó trần và thành hang được người xưa trang trí đầy những tác phẩm nghệ thuật thời Cổ thạch khí.

² Tên một cái hang nằm cách Santander, bắc Tây Ban Nha, 30 km về phía tây. Trong đó có đầy những bức vẽ và các tác phẩm điêu khắc của con người thời cổ đại.



— Bầy hươu, hang
Lascaux, Dordogne



Bò rừng đang đứng,
hang Altamira,
Santander



“Vệ nữ”, Willendorf

mang đến sự bất tử của cá nhân. Về mặt ma thuật, nó mở rộng cương giới của kinh nghiệm thường nhật: tạo sự xuất hiện trên vách hang những loài không hề hiện hữu, và mang đến sự sống vĩnh hằng sau khi chết cho thần Titus, con trai của thần Vespasian, tại cổng vòm có khắc tên ông, do Nghị viện và nhân dân thành Rome dành để tưởng nhớ đến ông.

Công trình đã được dựng lên cách đây gần chín trăm năm, nhưng vẫn có thể tuyên bố như một tác vật mới gần đây khi chúng ta bắt đầu quay ngược về nghệ thuật thuở tiền sử mông muội để truy tìm nguồn gốc của nghệ thuật phương Tây. Những nguồn gốc này tự thân chúng có tính chất biệt lập, phần lớn chưa phải văn minh, từ rất lâu trước khi diễn ra biến cố nghệ thuật và văn minh Địa Trung Hải, với mức đỉnh thịnh là Hy Lạp. Chúng ta tất cũng biết là chẳng thể có kiến trúc được vào thuở mịt mờ, khi nhiều nơi còn bị bao phủ bởi băng hà, nhưng hội họa và điêu khắc thì đã được con người cổ xưa dùng đến rồi – với những kết quả hết sức đáng ngạc nhiên, tiến khá xa so với bất kỳ phát triển xã hội nào. Sự nhấn mạnh của hình thức nghệ thuật này không nằm ở con người mà là ở động vật, vốn vẫn giữ được sự sinh động đầy ấn tượng của chúng ngay cả khi con người – trong hình thù những kẻ đi săn giống như cây que – bắt đầu biết thể hiện cả chính mình vào trong những bức vẽ ấy. Có lẽ người ta đã nghĩ đến một thứ *mana* (lực siêu nhiên) nào đó đang có bên trong con thú, mạnh mẽ và khổng lồ, với thịt và máu của nó sẽ làm mới cho chính nó. Thật ra, có thể cái *mana* đó đã trú trong cơ thể của sinh vật sống đó không quá nhiều như hình ảnh của nó được vẽ trên vách đá. Ý tưởng về tính cường cường phát ra từ con vật không chỉ là một quan niệm tiền sử chất phác, mà còn là điều gì đó vẫn rơi rớt lại cho đến ngày nay. Hầu như có thể nhìn con bò rừng Altamira trong những hình vẽ in hàng loạt thường xuất hiện trên thực đơn của các

nhà hàng bán thịt nướng, nơi mà các đường chấm và mùi tên chỉ rõ những phần thịt bổ dưỡng nhất.

Mặc dù ý nghĩa diễn đạt thực sự của họ có thể mộc mạc hơn, nhưng những bức bích họa ấy cũng thể hiện sự quan sát rất kỹ. Trong khi chẳng nói cho chúng ta biết mấy về người thợ săn, chúng truyền đạt một cách sinh động – bằng đường viền hay những màu sắc phối trộn – con vật bị săn đuổi. Tại Lascaux, bức hoa văn bầy nai, với mỗi con có mõm thuộc một góc độ khác nhau, đang băng qua thành hang cứ như y một bức hình chiếu chậm nào đó của một bộ phim. Có một thứ chủ nghĩa tự nhiên đầy cân nhắc, đang phát triển, điều khiến cho những bức vẽ tiền sử này, được vẽ bằng một đường viền bất biến, đi đến việc được tô màu, thậm chí còn được tô cả những hiệu ứng hoa văn, mà tiêu biểu là bầy thú ở hang Altamira. Nhưng, tuy đã trải qua một thời kỳ khá dài, dường như người ta đã chẳng mấy quan tâm đến chuyện mở rộng đề tài. Các nghệ sĩ vẫn tiếp tục tập trung vào những gì có lẽ họ biết rõ nhất: những sinh vật khác đã có mặt, nhưng khác với con người. Chúng đáng được ghi nhận hơn là diện mạo hay môi trường của con người. Thế nhưng, tuy bị đường hướng của các nhà sáng tạo Altamira chi phối là vậy, họ cũng vẫn có thể tạo được những hình ảnh về chính họ, tiết kiệm và hiệu quả, không thua gì các chân dung về động vật.

Khi cơ thể con người xuất hiện, nó có mặt trong điều khắc. Dường như người ta chẳng có chút quan tâm nào về khuôn mặt, mà chỉ tạc ra một chuỗi những chỗ lõm ra thấy rõ, như hông và ngực – bởi cơ thể phụ nữ được chú trọng hơn trong những đồ vật nhỏ có vẻ như là bùa này. Còn hiển hiện hơn cả các bức tranh hang động là những tiểu phẩm nói lên mối quan tâm về hình thù, và gợi lên khả năng phong cách hóa một cách hoàn toàn có ý thức, báo trước hàng nghìn năm về sự ra đời của một Brancusi sau này. Bức tượng được

gọi là “Thần Vệ Nữ” tìm thấy tại Willendorf mang tính chủ nghĩa tự nhiên khi so sánh với các bức tượng được phong cách hóa theo phép kỹ hà mà trong đó đầu có thể thu lại thành một cái hình trứng trơn nhỏ. Và mặc dù “Vệ Nữ” của Willendorf không có khuôn mặt, nhưng tóc của bà được chăm chút tinh vi và tư thế của cái đầu được đặt nhô tới trước để tránh vấp nạn gương mặt không đáng chú ý. Kết quả là, có lẽ do ngẫu nhiên, một hình nhân tự ngấm giữa số những bức tượng khỏa thân đầu tiên (“Vệ Nữ” của Willendorf có một cái rốn được đánh dấu hết sức rõ ràng) và bộ ngực hơi căng.

Mặc dù chúng ta không biết nghệ thuật điêu khắc như vậy có đã đi trước nghệ thuật hội họa hang động hay không, nhưng cả hai đều là sản phẩm của một thế giới bộ lạc, cổ xưa, hay di chuyển, một thế giới mà ở đó các tòa nhà hẳn không có gì ngoài những căn lều bằng lau sậy hay đất bùn. Không phải mãi đến sau này khi nghệ thuật hội họa hang động ra đời rồi thì mới bắt đầu có những tượng đài bằng đá, do con người dựng lên, trong sự nối kết với lễ tiết, để thờ phượng vị thần nào đó hay để tôn vinh người chết (nếu như có sự tách riêng). Những điều này gợi lên ý tưởng về sự vĩnh cửu, điều có lẽ chưa bao giờ xảy ra ở các nghệ nhân hang động, những người vốn chắc chắn không thể đoán được rằng nghệ thuật của họ sẽ tỏ ra tồn tại tốt đến độ nào, mặc dù bị chôn vùi. Khoảng trên dưới ba ngàn năm dường như đã làm phân ly chủ nghĩa tự nhiên của hội họa hang động thời Cựu thạch khí với Thời Tân thạch khí (khoảng 7500 năm trước Công nguyên), lúc con người xuất hiện trên mặt đất để dựng xây nên những tượng đài đại qui mô như Stonehenge³ chẳng hạn, một trong

³ Stonehenge là tên của một tượng đài có mặt từ thời kỳ tiền sử, có niên đại trong khoảng thời gian từ Hậu kỳ đồ đá đến buổi đầu của thời Đồng khí (khoảng 3000 – 1000 tr. CN), nằm tại đồng bằng Salisbury, tây nam nước Anh.

những vòng tròn ma thuật xưa nhất còn tồn tại đến ngày nay. Công trình này vẫn còn cất giữ một bầu không khí vừa oai nghiêm vừa nặng nề. Những viên đá của công trình này giống như thể những cái răng của con rồng, mọc lên thành một vòng tròn có vẻ mang chất đe dọa hơn là thiêng liêng, nhưng chúng đánh dấu một thành tựu mới, và gợi nên cảnh một xã hội được tổ chức hết sức rạch ròi như thế nào đó.

Đó là một chỉ báo về năng lực tưởng tượng của con người rằng không phải vì nhu cầu của người sống mà chính là nhu cầu của người chết mà những viên đá đó trước tiên được dựng nên. Bất kể kiểu lều nguyên thủy con người sống có ra sao, họ cũng đã xây dựng vững bền hơn khi làm nên các lăng mộ, qua kiến thiết *dolmen* (mộ đá), với hai phiến đá dựng đứng cộng một phiến đá nằm ngang bên trên. Đây chính là nguyên lý đã được mở rộng để làm cho Stonehenge trở thành một vòng tròn kín, hay nói khác hơn, hai vòng tròn đồng tâm với bên trong đó là những cụm đá giống như những mộ đá vậy. Và đó cũng là cùng một nguyên lý mà, nói một cách nôm na, tiềm ẩn bên trong việc xây dựng Cổng Sư tử tại Mycenae.

Có thể hiểu rằng Stonehenge có liên quan đến mặt trời, được dùng như một kiểu đền thờ nào đó, hay thậm chí như một thứ nhật quỹ⁴ khổng lồ. Và sự thờ phượng mặt trời cũng không phải là không còn ở loại tượng đài Tân thạch khí này. Thần thoại mặt trời của văn hóa Ai Cập là một tư tưởng khá quen thuộc, nhưng chẳng mấy khi người ta thấy Plato⁵ nêu đến tên thần mặt trời, Helios, như thể một vị đồng lãnh đạo trong quan niệm của ông về tôn giáo của nhà nước mới, trong

⁴ Máy tính giờ theo bóng mặt trời.

⁵ Triết gia Hy Lạp, một trong những tư tưởng gia có ảnh hưởng rất lớn đến triết học và nghệ thuật phương Tây.



Stonehenge (Cự thạch), Wilshire, Hậu kỳ Đá mới, giữa 1900 và 1700 tr. CN đến thời Đồ đồng, khoảng 1500

đó Helios và Apollo được liên kết lại. Stonehenge có lẽ đã chấm dấu kết thúc cho đoạn mở đầu thời tiền sử của sự phát triển nghệ thuật phương Tây. Bối cảnh đang chuyển dịch sang Địa Trung Hải. Tuy ma thuật vẫn còn đang chi phối vũ trụ, nhưng ma thuật giờ đây có vẻ như một thế lực có thể kiểm soát được, một thế lực mà người ta có thể thao túng được. Cứ y như thể con người cuối cùng cũng đã dám nhìn vào người khác vậy, và đã khám phá ra rằng, thiên nhiên, các vị thần, tất cả đều đã được hóa giải qua những hình ảnh về chính mình và môi trường của mình. Những ý tưởng điêu khắc gợi lên một môi trường có tính chất gia đình hơn, ít bị ám ảnh bởi cái chết hơn. Trên hết, trong cuộc di chuyển đến bầu không khí khác – theo bất kỳ nghĩa nào – của các nền văn hóa Địa Trung Hải, chúng ta bắt gặp không chỉ những công trình nghệ thuật, mà còn cả chính sinh hoạt của nghệ thuật nữa.

Do đó, như một lời giới thiệu cho thế giới này, các bình nhỏ hình hà mã bằng ngà có lẽ vẫn tuyệt vời hơn là một kim tự tháp. Chính ra điều này đã có từ lâu rồi, do nền văn hóa Badaria sản xuất ra, một nền văn hóa đã có trước khi Vương triều thứ nhất ở Ai Cập ra đời, và do đó nó đã có mặt từ trước năm 3100 trước Công nguyên. Nó chẳng phải là một thứ đồ vật cúng tế, mà là một cái bình mở mà ngẫu nhiên cũng là một thứ tiểu phẩm nghệ thuật. Nó tôn vinh năng lực quan sát của người nghệ sĩ, và nó làm người ta liên tưởng đến một nền văn minh tích cực, sành sỏi, nơi mà một đồ vật như vậy có thể hữu ích cho đời sống cũng như cho đời chết vậy: hữu ích bởi sự thưởng lãm cho con mắt cộng với việc được dùng như một đồ đặc dùng chứa thuốc mỡ hoặc nước hoa. Người sáng tạo ra nó không dừng lại với sự cung cấp đơn thuần hình thù hữu dụng, mà còn dụng công chế tác hình thù đó thành một con thú thường thấy trên khắp sông Nile.

Tuy quả thật rằng văn hóa Ai Cập đã xoay quanh thực tế về cái chết, và đa số nghệ thuật của nó được tạo tác theo quan niệm về cái chết, nhưng toàn bộ suy nghĩ và hoạt động



Bình hà mã bằng ngà,
trước 3100 tr. CN



Ti đang đi săn, điểm trang
trí trên mộ của Ti, Saqqara.
Vương triều V, khoảng 2500-
2350 tr. CN

này đã không còn gây khiếp sợ nữa. Trong khi người Hy Lạp không ngừng hướng đến một huyền thoại toại ý về cuộc sống ở đời sau, và dường như luôn hoài nghi về tôn giáo tổng toàn của mình, thì người Ai Cập đã tạo ra một hệ thống minh bạch, chân chất tự bản thể, một hệ thống thật sự phản ánh càng gần gũi càng tốt với cuộc sống mà họ biết. Các vị thần đã sống trong các ngôi đền của họ như trong những ngôi nhà – và các ngôi đền của họ được xây dựng dựa trên sơ đồ nhà của người Ai Cập. Khi chết mỗi linh hồn sẽ trú ngụ trong ngôi mộ của mình, cuộc sống thường nhật của người đó được tái tạo tại đây qua hội họa và điêu khắc, cùng với các mô hình đồ vật sử dụng thường lệ, và một hình ảnh về chính người đó, thường là với gia đình mình. Sự vĩnh cửu được thể hiện trong chuyện đi săn hay sự hiện hữu, chứa đựng bên nó

là sự thoả mái của một hệ thống tôn giáo được tóm tắt rất rõ qua một bản văn bằng chữ tượng hình như sau: “Ta ban cho người hết thấy những thứ tốt đẹp và tất cả những hiến tặng mà đang ở phương Nam, bởi người đã là Vua của Thượng và Hạ Ai Cập đời đời”.

Cũng giống như khí hậu của nó vậy, nghệ thuật đã hầu như không hề thay đổi. Nhiều thế kỷ đã qua đi trên một vùng đất phì nhiêu mà cư dân chẳng phải mất nhiều công sức để canh tác. Việc tưới tiêu chính là do sông Nile thực hiện, qua sự lũ lụt có lợi cho hai bên bờ mỗi năm một lần. Và dòng sông, về những mặt nào đó, chính là chủ thể đích thực trong cảnh phù điêu trên ngôi mộ của Ti, bởi dẫu ông có cao hơn tôi tớ của mình thật, thì những cọng papyrus dài, thẳng, được vẽ thành nền, vốn mọc dọc hai bên bờ sông, cũng vẫn là cao hơn. Cá và những con hà mã trong nước ở phía dưới, rồi những con chim đang vỗ cánh giữa những bụi papyrus, tất cả đều là những phần của cảnh trí bên bờ sông Nile – mà ở đây được bố trí một cách khéo léo để phủ lên một bức tường giống y như kiểu một bức trướng lớn đầy sức sống vậy.

Điều cũng khá ngạc nhiên là nghệ thuật Ai Cập vẫn ôm giữ các qui ước của mình trong quá lâu (như vẫn tiếp tục vẽ theo kiểu mắt nhìn ngang trong các hình trác diện chẳng hạn) mà không có những cố gắng thêm nữa dành cho chủ nghĩa tự nhiên; thế nhưng, có một điều khôn ngoan nằm trong thái độ bảo thủ này, khi chừng nào mà thái độ này vẫn lưu giữ được sinh khí nghệ thuật của nó. Một trong những người ngưỡng mộ từ rất sớm nghệ thuật Ai Cập chính là Van Gogh; khi ông viết cho người anh của mình rằng: “... khi sự vật được mô tả và cách thể mô tả đi đôi với nhau, sự vật đó có phong cách và chất lượng”. Điều này giúp nhắc chúng ta nhớ rằng luôn luôn phải có sự qui ước nào đó trong nghệ thuật; và như thế, nghịch lý thay, chúng ta lại có thể dễ

Đầu của một vị vua chưa
nhận diện được ở Amarna,
Hậu vương triều thứ XVIII,
khoảng 1365 tr. CN



dàng thường thức được một cái đầu như cái đầu được tạc bằng
nhám thạch anh vàng chẳng hạn, hơn là những cái tượng
bán thân theo chủ nghĩa tự nhiên của Hy Lạp hay La Mã.
Tượng đầu của người Ai Cập là một sự mô tả, về một vị vua
chưa nhận diện được, cũng đã được chế tác vào khoảng 1360
trước Công nguyên, nhưng sức hấp dẫn của nó chẳng phải ở
chỗ sống động như thật cho bằng chính sự kết hợp giữa sức
nặng và sự thanh tú của nó. Trên hình thù rắn chắc của cái
đầu, người ta đã chạm những khe mắt sâu với đuôi mắt kéo
dài, những hình thù đầu ra đó và còn được cộng hưởng bởi
những bờ môi dày và cong. Tuy được coi là một đầu người,
nhưng nó mang một vẻ xa xăm và xa lạ, điều vốn là một
phần cái đẹp của nó. Nó thay cho một người, hơn là có liên
quan đến sự tường thuật cận kề về một người, nhưng nó hoàn
toàn là nghệ thuật. Sự thiếu vắng tính xác thực cũng chẳng
phải là một sự thất bại của người nghệ sĩ, mà là sự theo đuổi
một qui ước có ý thức. Nghệ thuật đã từng lặng lẽ đặt ra cho
chúng ta câu hỏi tại sao nó lại nên theo đuổi các đường nét tự
nhiên. Nhiệm vụ của nó là tạo ra, chứ không phải mô phỏng.

Chỉ có một lần trong suốt dòng đời ba mươi thế kỷ là



Diễn trang trí hình vua
Smenkhkare và hoàng hậu
Meryt-Aten, Hậu vương triều
thứ XVIII, khoảng 1365 tr. CN

chính trị, văn hóa, tôn giáo – và do đó cả nghệ thuật – đã có sự thay đổi lớn. Vua Akhenaten (1378-1360 tr. CN) đã dời đô từ Thebes về một thành phố mới xây, phá vỡ sự thống trị của tầng lớp tăng lữ thờ thần Amon, và đã mang đến một phong cách nghệ thuật bớt cứng nhắc hơn, bớt tĩnh tại hơn. Cuộc cách mạng của ông đã không sống nổi quá thời trị vì của ông, và dưới thời người con rể bạc nhược Tutankhamen (được chúng ta biết đến nhiều một cách không xứng đáng vì ngôi mộ của ông này còn nguyên vẹn), các hình thái nghệ thuật và tôn giáo cũ đã được tái lập. Chủ nghĩa tự nhiên mà Akhenaten đã khuyến khích qua cuộc cải cách được thể hiện qua những bức chân dung phù điêu, như bức miêu tả nhà vua Smenkhkare và hoàng hậu chẳng hạn, trong đó ông vua ồm ồm đi trong tư thế bình thường, chân bắt chéo, thân thể thư giãn – con

người đơn giản nhìn chăm vào vợ mình, người đang vun các bông hoa. Thế nhưng, mặc dù cảnh gia đình mộc mạc này là mới mẻ thật, nhưng một đường lối quen thuộc vẫn nằm sâu bên trong mọi nghệ thuật của Ai Cập. Phụ nữ được thể hiện tương đương, không bị phụ thuộc vào nam giới. Nếu cái chết khổng chế trên các hình chạm nổi và các tượng, thì ít nhất người nam và người nữ cũng cùng đối mặt nhau, thường là với tay trong tay, trong một sự hòa hợp thân tình, điều hoàn toàn xa lạ đối với nghệ thuật Hy Lạp – và thật vậy, đối với văn hóa Hy Lạp.

Nghệ thuật Ai Cập không tôn vinh cơ thể con người nhưng lại hết sức ý thức đối với dáng vẻ cơ thể và có năng lực ghi nhận điều đó, ngay cả khi nó không đẹp theo qui ước. Có một dáng vẻ con người trong nghệ thuật kiến trúc đền đài của người Ai Cập, với các cột đền được trang trí đầy những hình

Tượng Meyrehastel, Vương triều VI, khoảng 2350-2130 tr. CN





Tượng Nhân sư và Kim
tự tháp Cheops, Giza, Vương
triều IV, khoảng 2615-2500
tr. CN

khắc chìm, với lối đi là con đường với những tượng nhân sư, hoặc mặt tiền là nơi các bức tượng khổng lồ đóng vai những cây cột. Còn chính những cây cột này trong những cấu trúc tương đối đơn giản ấy, nơi mà các vòm cung hầu như không được dùng tới, đều được chế tác thành những hình thù bắt nguồn từ hình thù cây papyrus và cây sen, một lần nữa làm gợi lên con sông Nile phì nhiêu, con sông đã làm cho cuộc sống trở nên thoải mái, trong một khí hậu mà hầu như không khuyến khích người ta suy nghĩ. Tuy nhiên, không thể nói rằng nó đã không khuyến khích sự làm việc nếu chúng ta nhớ lại rằng người Ai cập đã dựng nên những khối đá nhân tạo lớn nhất còn sót lại đến ngày nay qua kim tự tháp Cheops, một công trình mà, cộng với bức tượng Nhân sư gần đó, vẫn còn là biểu tượng hết sức vững vàng cho nền văn minh của họ. Không như thành tựu của Parthenon, nó có vẻ gần như phi lý, thiếu tế nhị một cách kỳ cục, tạo ra lực nghệ thuật yếu hơn lực sinh động.

Bên trong các kim tự tháp, như kim tự tháp Cheops chẳng hạn, đã từng có kho báu, những thứ tích lũy đồ vật thuộc đủ mọi loại, được người ta cho là có thể không thua gì kho báu chất đồng tìm thấy trong ngôi mộ còn nguyên của Tutankhamen. Trong chừng mực nào đó, toàn bộ nghệ thuật Ai Cập đều đã được phong kín tại đây: từ những bức tượng to bằng người thật đứng hai bên lối đi, cho đến những vòng xuyên trang sức rất tinh vi trên tay của xác ướp nhà vua. Có một sự tinh tế và thú vị quanh những tác phẩm bằng đá trắng có tô màu và bằng gỗ được mạ, những tác vật mà, y như thể những thứ đồ chơi, nằm rải rác khắp mộ, và một sự duyên dáng lẫn lạ lùng đầy xúc động nơi các tượng nữ thần bằng vàng đang canh giữ phủ tạng của nhà vua. Thêm một lần nữa, chúng hoàn toàn chẳng giống như thật hay được tỉ lệ hóa hoàn hảo. Thoáng nhìn, chúng có lẽ trông đều như nhau cả, mặc dù các thứ trang trí trên đầu của những tượng nữ thần đó đã được làm khác đi một cách cẩn thận. Chúng có thể dường như chẳng diễn cảm gì cả, nhưng cử chỉ dang tay và tư thế bảo động của đầu đã gợi lên một sự bảo vệ thật hấp dẫn. Dễ thấy rõ sự khô cứng của thân thể họ, nhưng vẫn có một sự trôi chảy mềm mại qua thiết kế quần áo bó, kiểu đa nếp, thật mỹ miều, và tự thân quần áo đó cũng nói lên đôi chân mảnh dẻ, với những ngón chân gầy như những nếp gấp mở rộng của vải.

Sự thiếu vắng thanh thế mà nghệ thuật Ai Cập luôn luôn phải chịu phần nào thuộc về vấn đề lịch sử hơn là thẩm mỹ học. Tuy khí hậu và cát đã bảo tồn được vô số nghệ thuật của nước này, nhưng cát cũng đã vùi lấp rất nhiều; thân của tượng Nhân sư tại Giza đã từng bị vùi lấp hết một lần vào thời cổ, và mãi đến thế kỷ 19 nó mới được làm cho lộ ra. Văn minh Ai Cập không có tính liên tục rõ ràng, điều đã tồn tại xuyên suốt từ Hy Lạp đến La Mã rồi sang Ky Tô giáo. Nó

không chinh phục, dẫu bằng cách thức quân sự hay cách thức nghệ thuật. Nó không để lại văn chương thích hợp, và cũng chẳng để lại bản viết nhiều nhận gì – bởi hệ thống chữ viết tượng hình, nói chung, thuộc về những hình vẽ chứ không phải những ký hiệu trừu tượng. Ngay cả các thành phố của nó cũng luôn là những thành phố không có các công trình kiến trúc lớn mà chỉ là lảng mộ và đền thờ. Với tư cách là một hệ thống văn minh, nó chẳng có gì để dạy chúng ta; mà chỉ để lại cho chúng ta sự tự do để thưởng thức những thành tựu đáng kể của nghệ thuật, thường là có tính chất khắc kỷ, của nó mà thôi.

Một cuộc chuyển dịch lớn về phía tây, về mặt tâm lý lẫn địa lý, là cần thiết để gặp gỡ với nền văn minh kế tục, nền văn minh tương thích nhất, của người Aegean, vốn bắt đầu bằng nền văn hóa Minoa của đảo Crete. Theo tính chính xác nghiêm ngặt của khảo cổ học, nền văn hóa này đã bắt đầu từ thời Tân thạch khí, cách đây ít nhất cũng 5.000 năm trước Công nguyên, nhưng về mặt nghệ thuật, Crete có lẽ sẽ luôn

Ramesses II và con trai của ông đang bắt bằng dây thừng lọng một con bò đực non, Vương triều XIX, khoảng 1304-1237 tr. CN





Các nữ vệ thần canh giữ phủ tạng của vua Tutankhamen, Vương triều XVIII, khoảng 1360 tr. CN

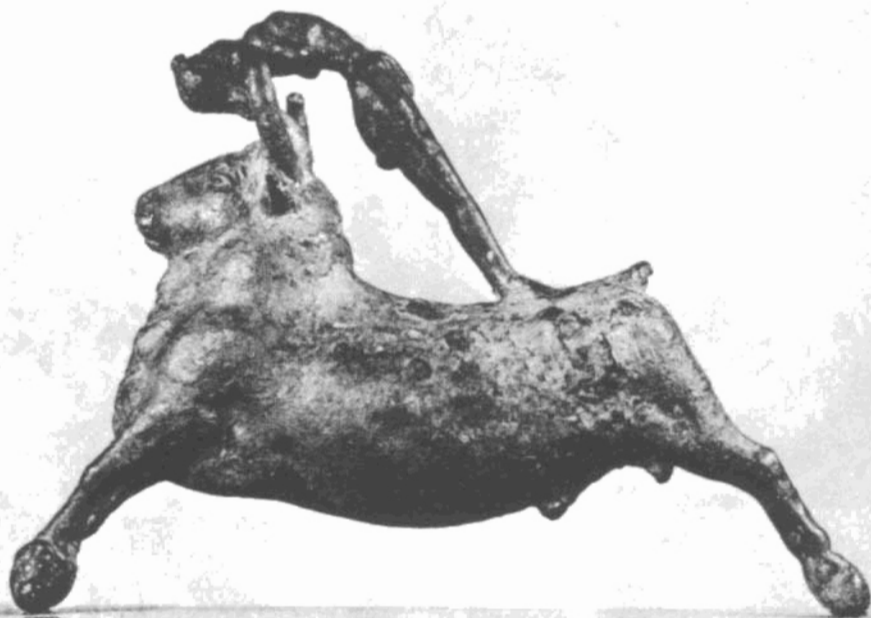
luôn có nghĩa là văn hóa người Minoa thời Đồ đồng, xoay quanh những cung điện phức tạp mọc lên tại Knossos, gắn liền với vị vua huyền thoại Minos. Đa phần cái thế giới đó vẫn còn phải bàn thảo nhiều và đầy bí ẩn, và điều bí ẩn cũng không kém chính là cái tai ương đã xảy ra vào khoảng 1400 trước Công nguyên là hủy diệt nền văn minh này – không lâu lắm trước khi Akhennaten lên ngôi ở Ai Cập. Không có gì phải ngạc nhiên là có những quan hệ tế nhị giữa nghệ thuật Minoan và nghệ thuật của Ai Cập lẫn Lưỡng Hà (Mesopotamia), nhưng các sản phẩm của người Crete thì lại khác hẳn. Chúng có vẻ đặc biệt không bị chi phối để phải bắt đầu bằng những chủ kiến tôn giáo. Quần thể tại Knossos chẳng phải là một điện thờ mà là một cung điện, đồng thời có nghĩa là có người ta sinh sống và được người ta trang bị đủ thứ đồ dùng. Nghệ thuật Crete có vẻ như cũng được thoát khỏi những quấy nhiễu vương triều, nên không có cảnh phải truy tưởng tăng lữ hay đáng quân vương nào, và chẳng để lại chút bằng chứng rõ ràng nào về tổ chức tôn giáo và chính trị của hòn đảo này. Rõ ràng là không có nghệ thuật điêu khắc tượng đài – khác hẳn với Ai Cập – và cũng chẳng có quan niệm long trọng nào về lăng mộ. Sự vinh hiển, cuộc sống hậu thế, và ngay cả tương lai, đều dường như chẳng làm nảy sinh nên văn nạn bức thiết nào. Nghệ thuật không còn nhắm vào việc in dấu dòng tộc, mà có vẻ như hăm hở nắm bắt sức sống nhiều hơn, và do đó, về mặt nào đó, nó trở nên gần gũi với Altamira hơn là với nghệ thuật Ai Cập.

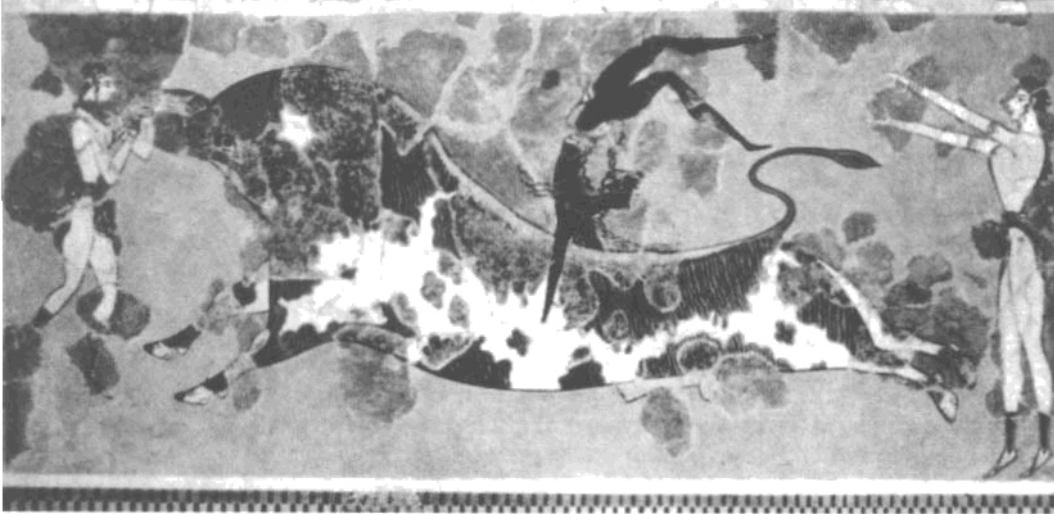
Có một ý thức về hành động và cử động, điều làm ngạc nhiên là rất mới mẻ và hết sức hiển nhiên ở bức tượng tạc một vận động viên nữ đang làm xiếc trên đôi sừng bò. Điều thường thấy của văn hóa Minoan là kiểu chế tác có vẻ như thuộc về thể thao không kém gì chuyện nghi lễ tôn giáo. Là một chủ đề hết sức quen thuộc trong các tranh vẽ trên tường

và tượng, bò có thể là một con vật thiêng liêng, nhưng nó lại có vẻ như một con thú hay chạy trốn, một con vật dựa vào đó những người đàn ông hay đàn bà đấu trí với nhau qua một trò chơi mà rõ ràng là đòi hỏi tài nghệ, không gây đổ máu. Trong tượng, nét cử động duyên dáng thể thao – gần như có tính chất vũ ba lê vậy – được coi trọng vì chính bản thân những điều đó. Các đồ vật thờ phượng, các tranh tường trong cung điện tại Knossos, và các hình xoắn ốc trang trí đặc thù trên bình lọ của người Minoan đều triển khai ý tưởng này.

Trong khi vua Ti trong ngôi mộ của mình thì sẵn bắn mãi mãi, rất trang trọng y như thể đang dự vào một nghi lễ thiêng liêng, thì các vũ công tại Knossos được mô tả đang nhảy múa tích cực khi họ biểu diễn thể thao với một con bò hầu như cũng lịch sự, mảnh khảnh và nhanh nhẹn không thua gì chính họ. Có sự khôn ngoan và thanh nhã trong cái

Tượng xiếc trên lưng bò của đảo Crete, thế kỷ 16 tr. CN





Tranh tường vẽ cảnh xiếc
trên lưng bò, Cung điện,
Knossos, khoảng 1500 tr. CN



Bình hoa văn bạch tuộc ở
Palaikostro, khoảng 1500-
1450 tr. CN



Cổng sư tử,
Mycenae, thế kỷ
14 tr. CN

bức tượng phải thừa nhận là đã được phục hồi này đến độ người ta có thể ngần ngại coi đó là tiêu biểu của văn hóa Crete – và có một yếu tố trang trọng giả lẫn mang tính lịch sử trong việc đặt tên “la Parisienne” cho nét mặt nhìn nghiêng của một phụ nữ trong một bức tranh tường khác ở Knossos. Thế nhưng, cái sức sống, và cả sự khôn ngoan, sắc sảo nữa đích thật đều có mặt trong các trang trí bình lộ theo kiểu chủ nghĩa tự nhiên, vốn được triển khai từ các mẫu kỹ hà học rần rỏi thành những con vật biển có thể nhận diện được, đang lan tỏa đầy sức thuyết phục khắp bề mặt thường là tròn vạnh rất hay, đến độ chúng có vẻ như đang uốn éo bên trong

đó. Đặc biệt là chính trong những loại như bình lọ này chẳng hạn, ngày nay thường gọi là nghệ thuật tiểu phẩm, mà người Minoan mới tỏ rõ được sự tinh tế và khả năng nghệ thuật của mình. Vào thời cực thịnh, nền văn hóa của họ đã hết sức phú thịnh và đảo quốc Crete thì bình yên. Mọi thứ trong nghệ thuật của họ đều khuyến khích ý tưởng về một dân tộc chuộng xa hoa, giỏi giang, một dân tộc xã hội, thích các trò chơi hơn là săn bắn, và đặc biệt rất say mê khiêu vũ. Giống như một thứ tiếng vọng cho hết thảy những điều chú ý đó chính là các vần thơ của Homer khi ông mô tả cái khiên bằng vàng và bạc của Achilles, được trang trí bằng một vũ hội, “y như Daedalus đã làm cho Ariadne ở Knossos rộng lớn”.

Đó là tiếng vọng từ quá khứ xa xưa, ngày càng mang tính huyền thoại. Khi dịch chuyển thêm nữa về phía tây, chúng ta bắt gặp nền văn hóa xưa nhất trên đại lục Hy Lạp, trong đó nền văn hóa của người Mycenae là nền văn hóa có quan hệ hết sức gần gũi và kỳ bí với nền văn hóa Minoan. Chúng ta không biết đó có phải là một tai ương thiên nhiên, rất có thể đó là một loạt những vụ phun núi lửa, hay cuộc xâm lăng của người nước ngoài đã phá hủy không chỉ Knossos mà còn cả nền văn hóa Crete nữa. Và trong khi Crete tiếp tục đi vào thế suy tàn thì Mycenae lại nổi bật ở vùng Địa Trung Hải. Bản thân Crete cũng bị chiếm làm thuộc địa, và một phong cách Mycenae-Minoan nảy sinh, được củng cố thêm có lẽ là do các ông hoàng thuộc dân Achaea, những người đã định cư trên hòn đảo này. Ở đại lục, một thế giới tượng đài, chứ không phải thế giới tiểu phẩm, bền vững hơn, đã được gọi lại qua di tích hết sức nổi tiếng, Cổng Sư tử tại Mycenae, vừa mang tính cách phòng vệ, vừa mang tính chất trang trí kiểu biểu trưng, ước lược. Mycenae và thành phố chính khác nữa của người Aegean thời đó, Tiryns, đích thực là những thành lũy, bao quanh là những bức tường đồ sộ, mà đối với người Hy

Bình hoa văn kỹ hà học,
khoảng 750 tr. CN



Lạp thời cổ về sau này có vẻ như đã do người khổng lồ xây dựng nên.

Đối với họ, có vẻ Đế quốc Mycenae đã là sáng tạo của một chủng tộc huyền thoại, những người khổng lồ hay những anh hùng, bởi nó cũng đã sụp đổ và các thành phố của nó đã trở nên điêu tàn. Chính người Hy Lạp cũng chẳng có bất cứ ý niệm rõ ràng nào về điều gì đã xảy ra, hay ai đích thị là những kẻ đã xâm lăng, những kẻ đã phá hoại toàn bộ thế giới Địa Trung Hải tiền cổ điển đó. Có những cuộc xâm lăng và chống xâm lăng; cuộc Chiến tranh thành Troy đã diễn ra, và Troy đã rơi vào tay của hàng loạt những nhóm người Achaea, Doria, Argive. Sau sự sụp đổ của các thành phố cổ không phải lúc nào cũng lập tức sẽ có sự ra đời những thành phố mới cả



Achilles đang giết nữ hoàng Penthesilea của Amazon tại thành Troy, hình vẽ trên vò hai quai của người Exekia, khoảng 540 tr. CN

dâu. Hầu như cũng khá thích hợp là nên có một quãng nghỉ, một thời đoạn của bóng tối hỗn độn, từ đó dần dần nảy sinh những kiểu bình vại có kết cấu giản đơn, những kiểu bình mà lối trang trí khắc khổ của chúng đã được gọi là Tiền kỹ hà học, và cũng chính là những dấu hiệu đầu tiên về một trung tâm sinh hoạt nghệ thuật hoàn toàn mới mẻ, Athens.

Nghệ thuật Hy Lạp đang bắt đầu với những thứ ấy. Chúng, và đặc biệt là những kiểu bình kỹ hà học đồ sộ theo sau chúng, có thể được xem là hiện thân đến độ đáng ngạc nhiên

các nguyên lý của một nghệ thuật và một nền văn minh vốn còn nhiều hơn thế nữa chứ không chỉ có tính hài hòa hay cân bằng cổ điển. Nếu sự thiếu bằng chứng khiến chúng ta không thể có được ý niệm hoàn chỉnh về các nền văn hóa Minoan và Mycenae (hiếm khi có bất kỳ sự hiện hữu nào trong lịch sử trước khi có các cuộc khai quật khảo cổ vào thế kỷ 19), thì chính thông qua bức màn sương của một thanh thế hai ngàn tuổi mà chúng ta nhìn chằm chằm vào Hy Lạp – và màn sương có thể dày phiền toái không thua gì bằng chứng bị thất lạc. Với Athens, chúng ta bắt gặp một thành phố đầu tiên vẫn hầy còn là một thành phố, với ngôi đền Parthenon vẫn chễm chệ ở Acropolis (tức thành phố thượng), một thành phố cũng đã trở thành biểu tượng trong tâm thức của người châu Âu. Hầu như chuyện nói về việc chúng ta chịu ơn của Hy Lạp còn dễ hơn là nói về chính Hy Lạp.

Trang trí trên cái bát trộn khá to, được dùng cho lễ rượu tại một ngôi mộ của người Athens vào khoảng 750 trước Công nguyên, là một nhắc nhở hữu ích rằng nghệ thuật Hy Lạp đã là một sự bắt đầu một lần nữa hoàn toàn. Nó không tiến hóa trực tiếp từ Lương Hà hay Ai Cập, mặc dù nó vay mượn từ nghệ thuật Ai Cập, cho những mục đích tuyệt đối khác hẳn của mình. Một phần có lẽ như là kết quả của sự hoàn thành cuộc tiến hóa riêng của mình mà trong điêu khắc cũng như trong kiến trúc, lực đẩy đã vươn tầm rất xa, hơn bất cứ điều gì mà người Ai Cập từng nghĩ đến – không phải trong phạm trù thiết kế công trình, mà là trong phạm trù nghệ thuật thuần túy. Trong chừng mực nào đó, người Hy Lạp đã bắt đầu từ số không. Họ không có được một miền đất phì nhiêu giàu có, mà là một miền đất toàn những đá và gồ ghề. Có một sự đúng nào đó trong sự kiện rằng ở Acropolis giờ đây thậm chí một ngọn đồi cỏ cũng không có, mà chỉ toàn là một biển đá nhẵn thín khô cằn, như thể một thứ hỗn hợp nham thạch núi

lửa và đá hoa cương vậy. Cuộc sống thường nhật của người Hy Lạp cũng khá gian nan, hay chí ít cũng rất là đơn sơ, mộc mạc; không có chuyện người chết được chôn táng theo cùng những đồ vật xa hoa như kiểu ở bất kỳ người Ai Cập nào. Sự hiện diện của loại cung điện na ná như kiểu máy bay không người lái của người Knossos hoàn toàn xa lạ đối với người Hy Lạp, và mối quan tâm đến tiểu phẩm nghệ thuật như người Minoan, đối với họ, thì cũng vậy.

Thay vào đó, người Hy Lạp có trí tưởng tượng. Chuyện nhấn mạnh vào lý trí của họ (vốn dĩ có lẽ chỉ là sự tưởng

*Antiope và Theseus, Đền Apollo
tại Eretria, khoảng 510 tr. CN*



*Zeus và Ganymede, tượng đất
nung do một nghệ sĩ người
Peloponnesia, Olympia, khoảng
480 tr. CN*



tượng tích cực trong bầu không khí tâm tư thuần túy) là chuyện rất bình thường, nhưng ngay những điều Socrates để lại cho chúng ta phần lớn cũng đều là nhờ những công trình nghệ thuật bằng viết. Chúng ta hầu như đã đi đến giả định rằng cái chết của ông đã xảy ra đúng như những gì Plato đã mô tả; nếu vậy, Plato đúng là nhà sáng tạo nghệ thuật của Hy Lạp, như Thucydides là nhà sáng tạo của dân Ba Tư, dân tộc đã làm cho bài diễn văn của ông được người người Athens biết đến. Plato và Thucydides xác nhận cho điều gì đó mà đã tìm thấy được sự diễn đạt, tuy sống sượng, qua cái bình trợn thế kỷ 18: một sự quan tâm đến hành động con người và sự miêu tả. Bình vại của Hy Lạp từ lâu đã không còn bằng lòng với kiểu trang trí bằng những mẫu kỷ hà học hay hình những con thú giống y như thật; nó đã phát triển một thứ ngôn ngữ hoàn thiện tinh tế cho những cảnh vẽ trên bình, sống động cũng y những cảnh trong các vở kịch của Hy Lạp, và cũng giống như những vở kịch ấy, chúng cũng xếp từ cao đến thấp tức từ bi kịch đến hài kịch.

Khi nghệ thuật điêu khắc Hy Lạp tiến hóa, nó cũng còn được làm cho sống động thêm bởi những quan niệm về nhân tính và hành động, nhanh chóng đúc lại thành điều gì đó sinh động hơn bất kỳ nền văn hóa nào khác đã có trước đó. Nếu không kể nghệ thuật vẽ trên bình lọ, nghệ thuật hội họa của Hy Lạp còn lại chẳng được là bao. Trong kiến trúc, một số tòa nhà đại qui mô đã được xây nên, nhưng phong cách thì bị cho là thiếu tính đa dạng về cơ bản và không có khả năng thiết kế vượt xa khỏi nhu cầu đền đài và hí viện lộ thiên. Chính trong nghệ thuật điêu khắc mà người Hy Lạp mới tìm được sự tự do tưởng tượng trọn vẹn nhất, trước tiên là trong niềm tin rằng con người là cái gì đó có nghĩa. Thần thoại của họ không hẳn là câu chuyện về những vị nam thần hay nữ thần theo nghĩa những hiện hữu khác với con người (bởi họ

cũng tranh cãi trong nghệ thuật điêu khắc như vẫn thường thấy, y như cảnh họ tranh cãi trong *Illiad* vậy), mà là câu chuyện về việc họ đã làm những con người xuất chúng như thế nào. Các bức tượng đều có tính tự tin, không nghi ngại, điềm tĩnh ngay cả khi đấu tranh, những cơ thể mà trong đó sự sung mãn của thể chất tự thân đã trở thành một thứ tôn giáo. Qua chừng mực những phẩm tính tinh thần đã minh họa qua văn chương, người Hy Lạp đã điêu khắc nên những hình tượng mà có vẻ như rỗng tuếch và không có khả năng suy nghĩ đến độ đáng ngạc nhiên.

Ngày nay, sau khi trải qua quá nhiều cảnh đúc khuôn bằng thạch cao trong các viện bảo tàng, cũng như sau quá nhiều cuộc bàn luận về sự lý tưởng hóa và chủ nghĩa cổ điển, người ta dễ nghĩ đến nghệ thuật điêu khắc của Hy Lạp như thể luôn luôn không màu ở bề mặt và đông cứng trong thái độ, cái tính chất Olympia theo nghĩa kiêu kỳ siêu vượt. Thế nhưng,

Đền Hera, Paestum, thế kỷ 5

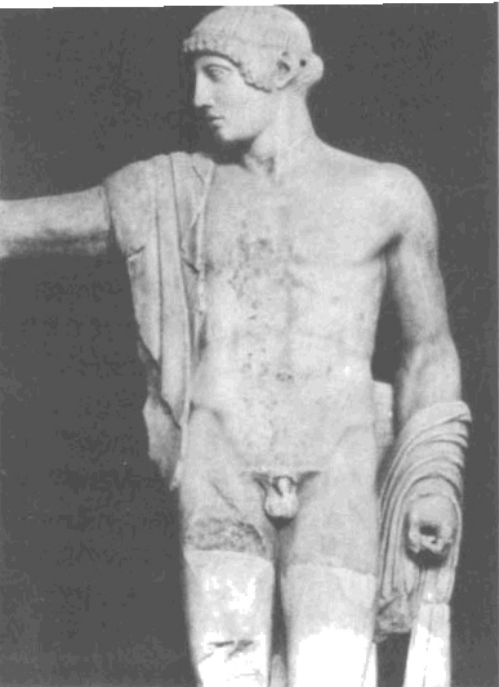


về nhiều mặt, nghệ thuật của họ có tính cách ấm áp hơn, và về cơ bản mang tính chất con người hơn bất kỳ nghệ thuật điêu khắc trước đó hay kể từ đó. Các vị thần của họ – và đa phần nghệ thuật điêu khắc của người Hy Lạp đều có sự quan hệ với họ – đều hoàn toàn là những bức tượng người, diễn đạt sự thần thánh không chỉ qua trang phục lạ kỳ – nhưng ít mang những thuộc tính động vật – mà còn qua thể lực, nét đẹp và thường là trong trạng thái khỏa thân, một điều vốn tận dụng được cái chất thần thánh theo kiểu này. Nghệ thuật điêu khắc, nói cho đúng ra, đều thường là có màu sắc cả. Thay vì là những khối đất phắn với đôi mắt trống trơn, điều mà những chữ như “điêu khắc cổ điển” dễ khiến người ta liên tưởng tới, chúng ta bắt gặp cụm tượng *Zeus và Ganymede* mang tính cách phi-Olympia – một cụm tượng có lẽ đã từng là phần mặt tiền của ngôi đền, tất nhiên đã bị hư hao nhưng vẫn còn giữ lại được khá nhiều sắc màu nguyên thủy của chúng. Khi công trình này được thực hiện, vào khoảng năm 480 trước Công nguyên, điêu khắc của Hy Lạp đã trở nên đầy đủ khỏi thời ban sơ của mình rồi, thuở ban đầu mang phong cách Ai Cập. Sau cuộc vận động mang tính thử nghiệm nào đó, một sự hơi thay đổi trong tư thế tượng một người, một sự hơi chuyển hướng sang phần cái đầu, điêu khắc Hy Lạp đã bắt đầu xử trí bài toán của một vài hình tượng, thường là có liên quan đến những hành vi bạo lực như chiến đấu và chiếm đoạt (như, thật vậy, của Zeus đối với Ganymede chẳng hạn). Nhưng các qui ước cổ đại vẫn giữ cho nó không rơi vào kiểu chủ nghĩa tự nhiên hoàn toàn, và bên trong sự hạn chế ấy, họ đã có thể khắc tạc trên đá hoa cương để đạt được cái đẹp và sự thâm lặng nội tại của một kiểu cường đoạt khác, có vẻ duyên dáng hơn nhiều – như trong cảnh của tượng Theseus đối với Antiope, được chế tác trước kiểu tượng *Zeus và Ganymede* khoảng ba mươi năm.



Đền Parthenon, Athens 447-433 tr. CN

Cụm tượng *Antiope* và *Theseus* cũng là một phần trong điêu khắc mặt tiền điện thờ, và vẻ thanh tú của đường nét điêu khắc của nó hẳn khó thể đánh giá được trong vị trí nguyên thủy ở tuốt trên cao của nó. Thế nhưng, một chỗ như vậy lại giúp nhấn mạnh đến phẩm chất chung của hầu hết công trình điêu khắc của Hy Lạp – chính ra là của hầu hết nghệ thuật Hy Lạp – và hầu hết đời sống của người Hy Lạp. Nó ít được hướng đến các cá nhân hơn so với cộng đồng của các công dân. Tiêu điểm của nó hoàn toàn không nằm ở cung điện hay lăng mộ, mà là thành phố. Trong khi nghệ thuật Ai Cập có vẻ như mang tính ẩn kín, với sự huy hoàng mà phần lớn những đôi mắt phàm không thể thấy được, thì nghệ thuật Hy Lạp lại mang tính mở ngỏ hay có vẻ như mở ngỏ, gợi lên sự tham gia của cộng đồng, trong điện thờ hay tại hí viện. Về mặt nào đó, có thể so sánh các mặt tiền điện thờ điêu khắc với các vở kịch Hy Lạp, vốn cũng được công diễn



*Apollo, từ một mảng tường phía tây,
Olympia, khoảng 460 tr. CN*

trong nghi thức tôn giáo lúc khởi thủy. Giống như điêu khắc, các vở kịch này đã tiến hóa từ sự cứng nhắc của bi kịch cổ đại với một diễn viên đơn độc, sang chủ nghĩa tự nhiên linh hoạt của những vở bi-hài kịch của Euripides. Những tuyên ngôn sau cùng của điêu khắc Hy Lạp trong hai thế kỷ sau cùng trước Công nguyên, thành thật mà nói, mang tính sân khấu qua các hiệu ứng gây cảm xúc của chúng. Nếu cụm *Laocoon* là ví dụ nổi tiếng nhất, thì những cụm khác lại nói lên nhiều hơn những cực độ của thống khổ và cảm hứng của con người, những điều đã được tạc thành trong phạm trù hiện thực trọn vẹn. Tượng *Gaul giết mình và vợ mình* tiêu biểu trình độ tài nghệ siêu việt trong sự theo đuổi chủ nghĩa hiện thực vật chất và cảm xúc bằng đá: là một vở kịch hoàn chỉnh tự thân, vừa mang tính con người vừa mang tính anh hùng, nó có lẽ đã gây nên ảnh hưởng cho Bernini ở thế kỷ 17.

Ngôn ngữ của những cụm như cụm tượng *Zeus và Ganymede*

chẳng hạn, có vẻ như có hơi mang tính chất phác; chắc chắn là nó không mang tính anh hùng. Zeus bước sải với sự mạnh mẽ thô kệch – giống y một nông dân đang về nhà con mình, hơn là một vị thần thành linh nổi cơn điên chết người. Cụm *Antiope* có lẽ khó phán đoán hơn; thế nhưng đáng vẻ dè dặt của nó là hoàn toàn có cân nhắc, được thực hiện tinh xảo qua một vài nếp gấp mỹ miều của chiếc áo chần ngắn của *Antiope* – một thứ hiệu ứng âm nhạc và gần giống như tiếng rung dựa trên phần nền là bộ ngực trần. Vẻ duyên dáng đỉnh đặc, và sự cân đối mỹ miều của nó giữa hai cực đoan gồm sự cứng đờ và chủ nghĩa tự nhiên hoàn toàn, tiêu biểu cho một giai đoạn tiến hóa nghệ thuật vốn không mấy dài lâu. Thế giới chính trị của Hy Lạp quá thay đổi, đồng thời còn bị gia trọng thêm thành ý thức mới, dưới sự thách đố xâm lăng thường xuyên của các tộc man di Ba Tư. Hoàn toàn chưa thể coi đó là



Gaul tự giết mình và vợ, nguyên bản bằng đồng của thế kỷ 3 tr. CN

ý thức quốc gia được, bởi ngay cả ở những thời điểm nguy hiểm chung là cực lớn mà cá nhân các quốc gia thành thị cũng vẫn phớt lờ không giúp đỡ lẫn nhau, nhưng ý thức đó lại đạt đến đỉnh điểm qua sự biến Athens từ một thành phố thành trung tâm của một đế quốc – vị trí chủ đạo của nó được thể hiện một cách sinh động qua sự rực rỡ của các đền đài và nghệ thuật điêu khắc.

Kiến trúc xưa nhất của Hy Lạp đa phần mang sự hạn chế của nghệ thuật điêu khắc cổ, nhưng đồ sộ hơn nhiều. Đền đài đã được xây dựng theo phong cách cổ Doric, tồn tại lâu dài đến độ ấn tượng qua ngôi đền Hera tại Paestum, mang tính ban sơ, thậm chí mang tính thật cơ sở so với cung cách Doric đầy trau chuốt của Parthenon ở một thế kỷ sau đây. Vị trí của Paestum là một sự nhắc nhở rằng nghệ thuật Hy Lạp lan tỏa vào các khu dân cư Hy Lạp; và các đền thờ tự thân chúng đã trở thành những nơi linh thiêng tự nhiên, trên đất bằng, giữa biển và núi non, làm nền cho những cây cột đồ sộ giữa cỏ dày và trúc hoang. Khi đứng bên trong khu vực, chúng ta có thể hiểu thấu được nhiều hơn giá trị của những khung xương khổng lồ của sơ đồ – những khung xương đã không bị trắng di, mà chỉ càng sậm màu thêm dưới ánh mặt trời – vốn vẫn còn hài hòa một cách tuyệt vời trong tính cách giản dị của nó. Ở kiến trúc này đã có nhiều điều hơn thế nữa chứ không chỉ là sự đồ sộ. Mỗi cây cột kiên cố, đứng sừng sững không theo kiểu có bệ riêng và một đầu cột trơn giống y như gối đệm, đều có một thân cột dạng hình chùy có chạm rãnh, mang đến vẻ thanh tú và làm nổi bật hiệu ứng tượng đài nói chung. Những cây cột này là những khối rắn chắc, được bố trí khoảng cách rất tuyệt, đến độ chúng và các khoảng cách giữa chúng với nhau *chính là* tòa nhà, một tòa nhà mặc dù không mái và không có công trình điêu khắc, vẫn không phải là thứ phế tích lạ lẫm, mà là một kiến trúc hoàn chỉnh.

Ở một ngôi đền Doric khổng lồ khác, ngôi đền thờ thần Zeus ở Olympia, thì lại có cụm tượng bằng đất sét *Zeus và Ganymede*. Trước Parthenon, đây là ngôi đền lớn nhất trên đất liền Hy Lạp, và là một trong Bảy Kỳ quan của thế giới cổ đại. Chính tại Olympia người ta mới thấy hết được các khái niệm cơ bản của kiến trúc Hy Lạp, bởi đền Hera đã được xây bằng cột gỗ, rồi dần dần chúng mới được thay bằng cột đá khi bị hư mục; một số cột gỗ vẫn còn đó khi người Pausania đến viếng đền này vào thế kỷ 2 sau Công nguyên. Olympia là một trong hai thánh địa hết sức quan trọng của người Hy Lạp, còn cái kia là Delphi. Mặc dù cái nôi thờ thần Apollo chính là Delphi, nhưng chính tại Olympia mà Apollo mới đăng quang chễm chệ tại một trong những ngôi đền của nơi này. Bức tượng này, oai nghiêm không chút cố gắng, thư thả đứng giữa trận chiến của đám người Centaur say khướt và dân Lapith gây gỗ, đánh dấu thành tựu sau cùng của điêu

Những người
gánh nước, diềm
trang trí phía bắc
đền Parthenon,
giữa thế kỷ 5 tr. CN



khắc Hy Lạp trước cả chủ nghĩa tự nhiên “cổ điển” hoàn chỉnh của nghệ thuật điêu khắc Parthenon. Bức tượng Apollo này gợi nhớ đến một cái cột, bởi toàn bộ các cơ bắp của bức tượng; đôi môi của tượng có hơi hé ra gợi lên sự thở, nhưng đường nét của gương mặt thì lại được kiểu cách hóa, chứ không mang tính hiện thực chủ nghĩa. Một số nếp gấp của tấm vải trên tay ông mang tính chính thống y như nét rãnh máng trên thân cột. Ông vẫn là một tượng Doric, đứng thẳng một cách cường tráng, trong cử động, chứ không phải trong hành động bạo lực. Ông hiện thân cho *rappel à l'ordre* (sự gợi nhớ trật tự), một khái hoàn ca của lý trí so với sự phi lý, một sự thất bại của bản năng động vật trước trí tuệ và lòng can đảm – những phẩm tính của tinh thần Hy Lạp mà chúng ta hay nghĩ là điển hình nhất. Apollo ở đây rõ ràng là đã tẩy sạch được nguồn gốc Á châu kỳ bí của mình; trước sự rõ ràng và tinh thông của bức tượng này, người ta cũng dễ dàng quên đi lời sấm của Apollo tại Delphi, với sự quá khích mang tính tiên tri và những lời tiên tri đầy u ám.

Sự lặng lẽ mang tính tượng đài của Apollo tại Olympia là sản phẩm của nghệ thuật. Bức tượng có niên đại vào khoảng

Nhóm ba nữ thần trên một trán tường phía đông của đền Parthenon, khoảng 435 tr. CN





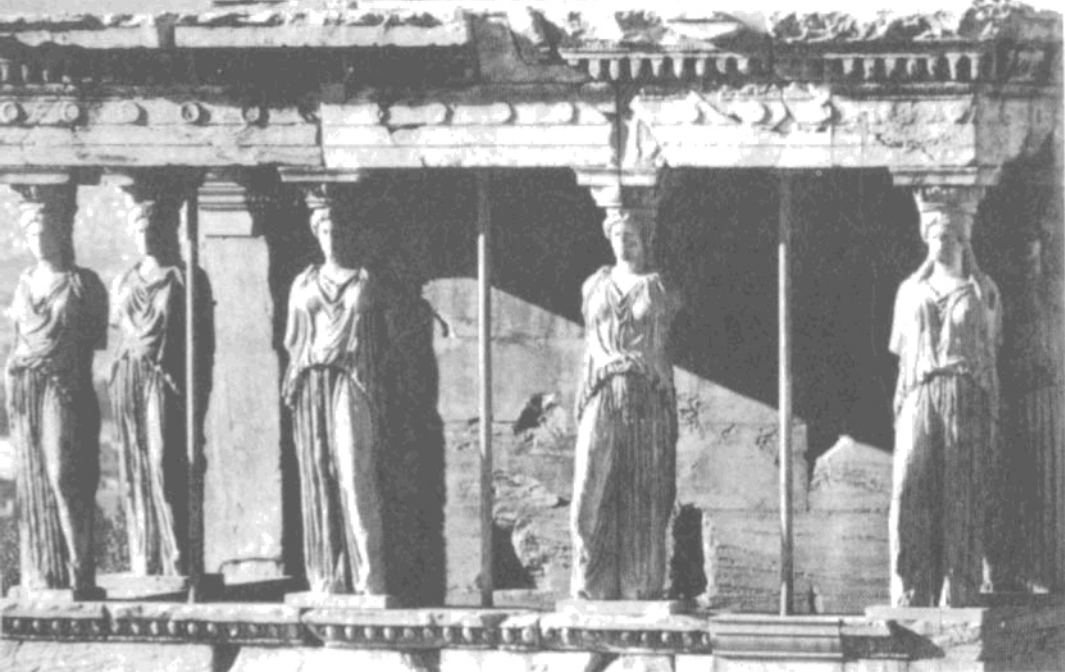
Đền Propylaea, Athens, 437-432 tr. CN

460 trước Công nguyên, thời điểm mà các biến cố chính trị bị thảm gây chấn động cho thế giới Hy Lạp, với toàn thể các quốc gia thành thị nằm rải rác đó đây đang bị đe dọa xâm lăng trước những vì vua vĩ đại của người Ba Tư, trước tiên là Darius rồi sau đó là con trai của ông ta, Xerxes. Sự thất bại của người Ba Tư tại Marathon năm 490 là một chiến thắng về tinh thần cũng như quân sự đối với Athens, một chiến thắng mà còn được củng cố thêm ở 10 năm sau đó khi người Athens, đã sơ tán khỏi thành phố, chiến thắng trong trận hải chiến Salamis. Thế nhưng bản thân Athens thì lại hầu như bị tan hoang trước sự tàn phá của người Ba Tư; các dinh thự thiêng liêng của Acropolis bị san thành bình địa, các bức tượng đều bị xô ngã và chôn vùi, và toán quân đồn trú còn lại đã bị tàn sát tại ngôi đền Pallas Anthene trước khi công

trình này cũng bị hủy diệt nốt. Công cuộc xây dựng lại thành phố đã mang đến cơ hội để diễn đạt niềm kiêu hãnh mới, với trong đó thành phố đã như thể trái tim của một đế quốc. Việc di chuyển Delos về Athens, kho báu của các thành bang Hy Lạp (những thành bang đã đoàn kết lại với nhau để chống lại người Ba Tư) là một biểu tượng của sự tập trung mới vào thành phố này – và điều khá tiêu biểu cho cung cách của Athens là tiền bạc từ kho báu đó chẳng bao lâu đã được dùng để tài trợ cho các mối quan tâm của chính Athens, kể cả những công trình mới tại Acropolis. Sự biến lệch này, giống như bước khởi đầu của công cuộc tái thiết thành phố, là do công của Pericles; và một Athens thời Pericles đã trở thành một thứ phụ từ để chỉ lý tưởng văn minh.

Thực tại chứa đầy những biến cố rối tung, ít ra cũng không phải vì chuyện cầm tù và chết trong tù của nhà điêu khắc vĩ đại Phidias⁶, người đã bị tuyên án là có tội bất kính trong khi lời buộc tội lại chẳng có gì làm bằng. Chắc chắn chúng ta khó thể phán đoán được các thành tựu của Phidias, nhưng ông tiêu biểu cho sự xuất hiện của cá nhân, được mệnh danh là nghệ sĩ trong bối cảnh phương Tây – đồng thời đặt mình vào lịch sử cùng với vua chúa, tướng lĩnh và văn gia bằng vào sức mạnh của các thành tựu của mình trong lãnh vực nghệ thuật tạo hình. Và mặc dù nghệ thuật điêu khắc Parthenon hầu như chẳng phải do ông thực hiện, nhưng có thể là do ông hoạch định thông qua bạn ông là Pericles. Những gì được xây dựng ở Acropolis vào những năm giữa của thế kỷ thứ năm trước Công nguyên cũng na ná như các công trình kiến trúc thời kỳ đầu của Hy Lạp. Nó đơn thuần là một ý tưởng khá thấm đượm

⁶ Phidias (sống trong khoảng 490-430 tr. CN), điêu khắc gia người Hy Lạp, nổi tiếng qua sự toàn bích về hình thể.



Cổng vòm kiểu tượng cột của đền Erectheum, Athens, 421-405 tr. CN

lòng tôn kính tập thể đối với các vị thần được dựng lên ở đây, tại những ngôi đền và các công thự, vừa mỹ miều, vừa mang tính chức năng và cũng đồng thời mang tính mô phạm nữa. Đối với Pericles, không có những khải hoàn môn, cũng chẳng có những bức tượng to bằng người thật, hay những cung điện dành cho tầng lớp cai trị. Điều được tôn vinh chính là ý tưởng: về dân chủ hay lòng ái quốc hoặc đức hạnh. Đó chính là nghệ thuật để gây ấn tượng với người lạ và khích lệ các công dân. Tại trung tâm của Parthenon là vẻ lộng lẫy man khai của bức tượng khổng lồ bằng ngà Pallas Athene của Phidias – một bức tượng mà tại Assyria và Ai Cập người ta có thể dùng để thờ phượng. Thế nhưng, diềm trang trí dài – chạy suốt phía trong của dãy cột bên ngoài, thể hiện một đám rước gồm những con người bình thường đang đến bái vị nữ thần – thì lại tiêu biểu cho tinh hoa của nghệ thuật Hy Lạp.

Nó nắm bắt một sự kiện thế gian, thực tế, lễ Panathenaic bốn năm một lần, và mô tả lại điều này trong phạm trù nhân văn có thể nhận ra được, trong sự bước đi lặng lẽ, tự chủ lấy mình và các con vật của mình, tuy gần như chưa phải là những cá nhân. Chẳng có gì không mang tính miêu tả chân dung; đây là những kiểu thanh niên, người già hay cô gái. Một phần tay nghề của nhà điêu khắc đã đi vào chỗ kiểm soát chặt chẽ thực tại và diện mạo bình thường. Những con người này đã được nâng lên thành một bầu không khí phi thời gian, phi địa phương. Có lẽ họ có hơi quá cân bằng, có hơi quá dịu dàng. Những nếp gấp duyên dáng một cách có ý thức trên trang phục của họ đã trở nên quá nhấn mạnh và kiểu cách trong nhóm các vị nữ thần bên phía chái đông. Người ta thường gọi điều này là một sự “tiến bộ” từ điêu khắc ở Olympia, tuy các lý lẽ thẩm mỹ học trong chuyện phán đoán như vậy có vẻ chưa được rõ ràng cho lắm; và trong khuôn khổ tiến hóa, điều này có thể gợi ý suy tàn thì đúng hơn. Đá hoa cương ở đây chắc chắn gợi lên một cách tuyệt vời sự cực kỳ mỏng mảnh của trang phục có nếp gấp và diềm裳 ten, đồng thời ôm sát vào ngực và chân tay; về mặt mô phỏng, nó vượt xa hơn bất kỳ nghệ thuật nào chúng ta đã được gặp trước đây. Thế nhưng, ý tưởng thánh thiêng ở đây đã trở nên quá bình thường; điều kỳ diệu tuyệt vời của trí tưởng tượng, điều đã làm cho Apollo trở thành một vị thần thật sự, dường như trong cụm tượng này đã trở nên kém rõ nét hơn. Trong chừng mực nào đó, phong cách cổ điển này của trường phái Phidias chính là một bước quá độ: nó đã cải biên sự mạnh mẽ của thời cổ bằng một liều lượng chủ nghĩa tự nhiên hài hòa.

Praxiteles, *Hermes và chú bé con Dionysus*, khoảng 340 tr. CN



Người ta cũng chứng kiến đôi điều về sự cách tân tương tự các phong cách khá nghiêm nghị của kiến trúc qua đủ thứ công trình được dựng lên trong suốt thế kỷ thứ năm tại Acropolis, và qua sự pha trộn những cây cột kiểu Doric với cột kiểu Ionic trong cổng vào ở đây, đền Propylaea. Bị hư hao rồi lại được phục hồi, nhưng đền Propylaea vẫn chuyển tải một cảm giác đầy sức thuyết phục về những gì khá giống cảnh tượng leo lên và bước vào Acropolis. Và ở đây, phần tiền điện gồm những hàng cột ngoài theo phong cách Doric đã nhường lối đi ở giữa cho những dãy cột Ionic mảnh mai hơn, với những đầu cột xoắn, mang tính biểu đạt nhiều hơn. Những công trình khác, như đền Erectheum chẳng hạn, được xây dựng theo phong cách mới mẽ không thua gì, đã mang đến một tiết điệu tươi mát cho nghệ thuật kiến trúc Hy Lạp, điều đặc biệt cần thiết, vì các đơn vị cột và trần tường vẫn còn được giữ theo lối hàng số. Khác với tính chất khổ hạnh và quy củ của đền Parthenon gần đó, Erectheum nổi bật hơn hết thảy bởi tính cách phi đối xứng, những đầu cột được trang trí cao độ bằng những tua hoa văn, và cái cổng vòm Caryatid lừng danh của nó, nơi mà sự dẫn xuất của các tượng người nằm phía trước các cột theo lối cổ đại cuối cùng đã được đảo ngược lại, qua việc các cây cột được hóa thành những phụ nữ – những thứ chống đỡ vững chắc và dễ dàng cho mái.

Chúng ngẫu nhiên đóng vai báo trước sự dịch chuyển không thể tránh khỏi của nghệ thuật Hy Lạp để hướng đến những chủ đề nhân văn rõ ràng hơn. Các cột tượng phụ nữ của Erectheum đều là những cô gái đồng trinh phủ kín mặt hoàn toàn, những người vốn có sự mộc mạc của những nữ tu; nhưng như một chủ đề tiểu thuyết nhằm tỏ rõ trình độ kỹ thuật cao

Ấn thờ Pergamum, cánh bắc của Điện thờ Zeus, khoảng 180 tr. CN



của mình, điêu khắc chẳng mấy chốc đã tước bỏ hết các quần áo và – sau hàng bao thế kỷ quen thuộc với cảnh nam nhân khỏa thân – thể hiện thành cảnh người phụ nữ khỏa thân. Bức tượng nổi tiếng nhất thuộc loại này chính là *Venus xứ Cnidus* của Praxiteles⁷, một điêu khắc gia sống trong thế kỷ thứ tư, lấy khởi hứng không phải từ vị nữ thần này mà là từ người tình của mình.

Praxiteles có lẽ là nghệ sĩ theo chủ nghĩa duy phong cách⁸ đầu tiên của nghệ thuật phương Tây. Về phần này, phong cách của ông tiêu biểu cho một hiện tượng mà về sau đã xảy ra lần nữa ở những thời kỳ khác nhau khi mà chủ nghĩa tự nhiên nâng cao đã được người đời hiểu biết một cách đầy đủ, và nghệ thuật khi ấy trở nên có tính nghệ thuật một cách rõ rệt hơn. Sự trau chuốt hết mức lên phần thân đá hoa cương, việc sử dụng sơn vẽ để tô màu cho tác phẩm điêu khắc, và sự tinh vi của chi tiết bề mặt (trơn cả một thân cây được mô phỏng với một con rắn đang leo trong *Apollo Sauroctonus*; một bình nước có hoa văn trong *Venus*) tất cả đều nhắm vào sự tinh tế hóa theo lối mới. Tượng *Hermes* cũng hết sức quen thuộc và “cổ điển” trong tình trạng không còn được nguyên vẹn như xưa, đến độ chúng ta dễ dàng bỏ qua những gì hẳn phải là hiệu ứng nguyên thủy của cánh tay phải giơ lên duyên dáng của vị thần này – một tư thế tao nhã mang tính bất đối xứng và trình độ kỹ thuật thận trọng. Ý tưởng về một bức tượng được khắc từ một khối đá duy nhất lập tức bị tiêu tan ngay trước sự mở rộng này thành bầu không khí bên

⁷ Praxiteles (390? – 330? tr. CN) điêu khắc gia nổi tiếng nhất của Hy Lạp vào thời của ông, chuyên sáng tác trên đá hoa cương.

⁸ Còn gọi là chủ nghĩa tiến baroque, một phong cách nghệ thuật và kiến trúc thịnh hành ở Ý vào cuối thế kỷ 16, với đặc trưng là những hình thể được cách điệu hóa và thon dài, cùng với sự theo đuổi lối thể hiện cái đẹp lý tưởng hóa.

Tượng một vị thần, có lẽ là Poseidon. Thế kỷ 2 tr. CN.



Tượng Tanagra, một phụ nữ cầm quạt và đội nón. Thế kỷ 3 tr. CN.

trên cái đầu, trong một điệu bộ nói lên sự tự do mới. Bức tượng chuyển động và vươn xa hơn nữa, không phải bằng nỗ lực gượng ép mà là bằng một sự tinh thông mang tính trôi chảy, biểng nhếch, điều làm cho nó trở nên gợi cảm hơn. Chủ đề Hermes và bé Dionysus – một sự giới thiệu khá mới mẻ về hết sức quyến rũ và sức lôi cuốn thơ ngây vào trong nghệ thuật điêu khắc khổ lớn của Hy Lạp – tự thân nó không đòi hỏi phải cậy đến tài nghệ bậc thầy của Praxiteles. Có thể cho rằng đây chính là một sự tự phụ thêm nữa bởi nhà điêu khắc, người đã dễ dàng thực hiện thành công nhiệm vụ khó khăn, đồng thời trình bày cho chúng ta thấy một cách xử sự bất ngờ và cực kỳ hoàn mỹ trước một chủ đề như vậy.

Không gì sai cho bằng coi loại nghệ thuật như vậy là triệu chứng của sự suy vi bởi nó kém nghiêm cẩn và cường tráng hơn so với tác phẩm của thời trước. Nghệ thuật sẽ không tuân theo các qui tắc trường phái mặc dù chúng vẫn tiếp tục được áp dụng một cách ngây thơ; một tác gia viết về lịch sử Hy Lạp đã bày tỏ mối nghi ngờ của ông rằng không biết *Hermes* của Praxiteles “có thể chịu đựng được một cuộc chạy dài trên khắp cả nước” hay không. Điều quả có thể đúng là toàn bộ cấu trúc của nền văn minh Hy Lạp đang tự thân bắt đầu suy tàn vào thời của Praxiteles thật, thế nhưng nghệ thuật không bị chi phối bởi các qui luật chính trị hay quốc gia. Một xã hội ở vào lúc gặp vận bi nào đó vẫn có thể chứng kiến một sự đỉnh thịnh lạ thường của nghệ thuật. Những thế kỷ vừa qua của thế giới tiền Thiên Chúa giáo đã trải qua cảnh sụp đổ của các quốc gia thành thị và một sự thay thế bằng những đế quốc khổng lồ – được thể hiện hết sức hoành tráng qua các tham vọng của Alexander Đại đế, nhưng thành đạt vững bền nhất lại chính là Đế quốc La Mã. Kết quả là một cấp độ văn minh mới, giàu sang hơn và tinh vi hơn so với bất kỳ thứ gì đã có trước đó, với trong đó hầu như mọi đồ vật sử dụng cũng đều có thể là một



Bức khảm Alexander (trước năm 79 sau CN), nguyên xuất phát từ một bức tranh Hy Lạp có niên đại khoảng năm 330 tr. CN.

trong những cái đẹp hay quý hiếm. Chưa có lúc nào, ngay cả vào thời Phục hưng, nghệ thuật nhìn thấy mình được cần đến, một cách trọn vẹn và trước sau như một, như những năm tháng sinh hoạt thời văn minh Hy Lạp, lúc mà Hy Lạp bao trùm phần lớn vùng Tiểu Á.

Có một thứ chủ nghĩa liên quốc gia trong các nghệ thuật thích nghi với chủ nghĩa liên quốc gia của Alexander, khi ông ta chinh phục Ai cập, bước chân vào Babylon, lật đổ Đế quốc Ba Tư và dung nạp trang phục cũng như phong tục tập quán của người Ba Tư. Nghệ thuật đã đi một bước dài từ cái thuở ban đầu mang tính phù phép của mình. Nó đã có trong tay thành tựu kỹ thuật gần như hoàn mỹ, có thể phục vụ cho những yêu cầu cũ về cung điện và lăng mộ bằng sự diễn đạt

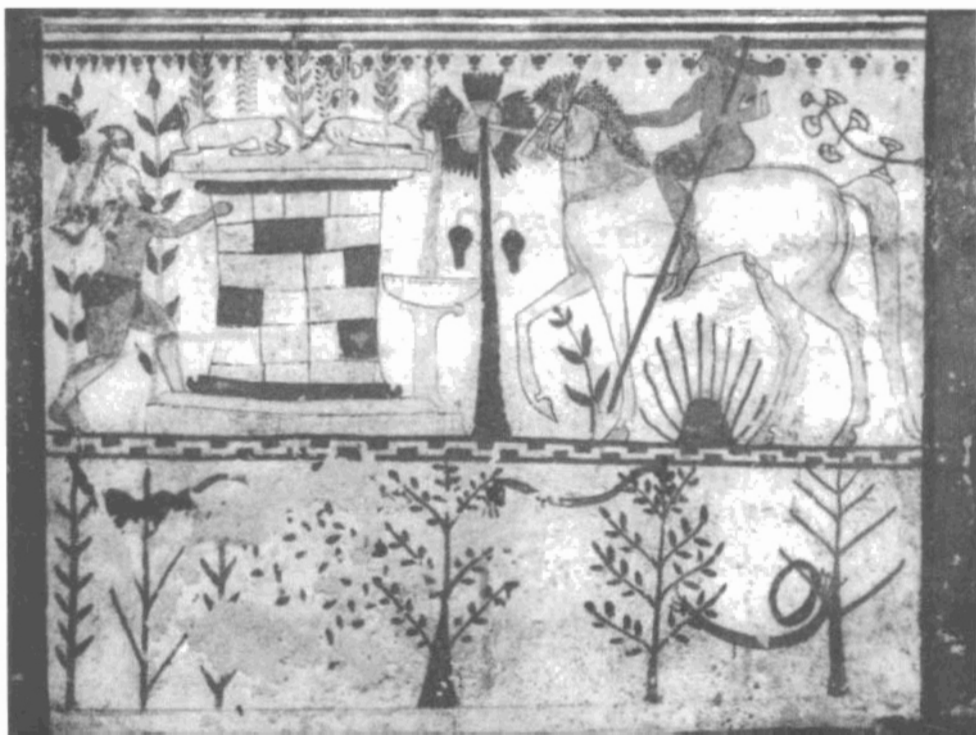
mới, và cũng có thể tạo ra tiểu phẩm nghệ thuật được chế tác tinh xảo chỉ vì mục đích nghệ thuật. Các thành phố mới không phải hết thảy đều là những thành phố Hy Lạp cả đâu, ngoại trừ những thành phố như Antioch, Pergamum và Alexandria, thành phố do chính tay Alexander lập ra, nơi mà ảnh hưởng châu Á đã hòa quyện với Hy Lạp. Ở án thờ khổng lồ Pergamum, kiến trúc hầu như *chính là* điêu khắc, với những bức tượng đang uốn người và ưỡn người ra theo những tư thế sinh động đến độ gần như muốn lồi họ bật ra khỏi vùng trụ gạch, theo một kiểu cách tấn công mới đầy kịch tính vào người xem. Rõ ràng, nếu sự mực thước và cân đối là tiêu chuẩn nghệ thuật đối với ai đó, thì điều này có vẻ như chẳng nghệ thuật gì cả; thế vào chỗ của tính chuyển động được cách điệu hóa của Praxiteles là sự bao hàm cảm xúc cực độ và mãnh liệt theo kiểu Baroque. Không phải ngẫu nhiên mà nó có vẻ làm người ta gợi nhớ đến cụm tượng *Gaul giết vợ và tự sát*, bởi tác phẩm này, nguyên thủy bằng đồng, cũng chính là tác phẩm xứ Pergamene, do vua Attalus I (mất năm 197 trước Công nguyên) hạ lệnh thực hiện, còn người kế vị ông là người đã cho dựng án thờ này tại Pergamum.

Lòng ước muốn đi theo lối diễn đạt mới đã trở nên phổ biến qua kiểu đầu cột kiến trúc thứ ba, đầu cột kiến trúc Corinthian⁹, một cái tên được người ta nghĩ không sai rằng đã được đặt tên ngẫu nhiên theo tên thành phố Corinth, một thành phố nổi tiếng về sự xa hoa. Nói một cách nôm na thì những chi tiết hoa mỹ đều được du nhập qua việc sử dụng dụng kiểu đầu mũ cột này, với những lá cây ô rô dạng mọc nảy đang quấn quanh một cái hình dạng chuông treo ngược

⁹ Trong kiến trúc cổ Hy Lạp, có ba kiểu đầu cột nổi tiếng là: Doric (Doric order), Ionic (Ionic order) và Corinthian (Corinthian order).

mà người La Mã đặc biệt hay sử dụng. Nó tượng trưng cho một phong cách trang trí khá phong phú, đạt mức đỉnh thịnh không phải ở Hy Lạp mà là tại La Mã, với kiến trúc không còn cần đến cột như một đơn vị thiết yếu nữa. Sự sum suê và sự phong phú tinh xảo của chất liệu đã xuất hiện trong nhiều tác phẩm được sản xuất trong lãnh vực nghệ thuật tiểu phẩm – đồ trang sức bằng đá chạm, ngọc chạm, đồng tiền và thủy tinh thổi – tất cả đều gợi lên một thế giới xa hoa và màu sắc một cách khá chân thực, so với nghệ phẩm của Athens thế kỷ thứ 5. Tuy nhiên, nó vẫn còn tiếp nối truyền thống chuyên chú nghệ thuật mô tả cơ thể con người của vùng Địa Trung Hải. Tuy các tượng đất sét nung đã được chế tác từ rất sớm, nhưng đã mang một trạng thái giới tính duyên dáng mới,

Cuộc mai phục của hoàng tử Troilus thành Troja, tranh vẽ tường trên ngôi mộ Tomba dei Tori ở Tarquinia, khoảng 530 tr. CN.



một trạng thái vốn có ở những tượng đệ nhất phẩm gắn liền với Tanagra¹⁰. Về phương diện nào đó, chúng là một thứ nghệ thuật tựa như thể thuộc về thứ dân, mang tính giết thì giờ, so với thể loại tượng lớn, dù rằng chúng đã được thu nhỏ kích cỡ, trở thành một thứ trang trí nửa mặt bàn, nửa đồ chơi, ở những tượng đồng thường được chế tác thêm qua những đôi mắt cẩn bạc hay tráng men, với môi và đầu vú bằng đồng.

Sự bảo trợ của chính Alexander Đại đế nhắm vào các khái niệm hết sức khác với các khái niệm của Pericles¹¹, với sự quan tâm công nhưng thoái bộ và giản dị về mặt tư. Không phải đợi đến lúc Alexander nỗ lực truyền thừa cho con cháu ngày sau mới có được khả năng không chút gắng sức của vua Mausolus, người mà đã được bà vợ góa của mình xây lăng tẩm Mausoleum tại Halicarnassus, một lăng tẩm trở thành đồng nghĩa với lăng mộ hùng vĩ. Ngay lúc sinh thời của Alexander, tự thân ông cũng đã được phản ánh rất tuyệt vời qua các tượng bán thân của Lysippus¹², nhà điêu khắc rất được Alexander mến mộ bởi sự kết hợp giữa quan sát cái đầu với tính cách quả quyết của ông. Các tượng ở Tanagra chính là chứng tích để biết được người ta trông ra sao và quần áo họ mặc là như thế nào. Các tượng bán thân chân dung cỡ người thật, với sự nhấn mạnh tính cách của khuôn mặt, bắt đầu trở nên phổ biến vào

¹⁰ Tên một thị trấn của cổ Hy Lạp, được khai quật vào năm 1834, nổi tiếng vì những bức tượng nghệ thuật bằng đất nung.

¹¹ Pericles (495? – 429? Tr. CN), nhà cai trị thành Athens, người đã có ảnh hưởng rất lớn đến lịch sử Athens, đến độ thời ông cầm quyền đã được gọi là thời kỳ Pericles.

¹² Lysippus (?), điêu khắc gia nổi tiếng trong thế kỷ 4 tr. CN của Hy Lạp, người đã canh tân phép tính tỉ lệ theo truyền thống Polylitus để thể hiện hình người. Theo hệ thống mới của Lysippus, đầu người được giảm lại còn bằng một phần tám so với chiều cao của tượng, và tư thế phẳng bẹt phía trước của thân thể đã được thay thế kiểu dáng mang phong cách chủ nghĩa tự nhiên hơn. Tương truyền ông đã để lại hơn 1500 tác phẩm, phần lớn là bằng đồng, với một số có kích thước rất lớn.

Nghệ thuật điêu khắc trên mộ của người Etruria, các tượng đàn ông và đàn bà bằng đất nung, khoảng 520 tr. CN.



thời thuộc về Hy Lạp¹³: điều đáng chú ý là chính ở thể loại tượng tượng này, các điêu khắc gia La Mã đã có sự đóng góp mỹ mãn nhất. Tuy có những lúc Alexander đã xuất hiện như một vị thần, hay người đồng hành với các vị thần, nhưng ở những khi khác, ông lại được thể hiện như một con người bình thường. Hội họa của Hy Lạp chẳng còn lại được mấy, dù thuộc bất kỳ giai đoạn nào, thế nhưng tiếng vọng nói lên phong cách sinh động tại triều của Alexander được thấy rõ qua một bản sao đồ khảm của người La Mã, bức “khảm Alexander”, thể hiện sự chiến thắng của ông trước quân Ba Tư tại trận Issus năm 333 trước Công nguyên. Chẳng có gì là “cổ điển” theo qui ước trong cảnh này cả. Sự thể hiện tính cách sinh động đến tuyệt vời bao gồm không chỉ Alexander mà còn cả con ngựa dũng

¹³ Thời kỳ thuộc về Hy Lạp (Hellenistic period): một thời kỳ trong lịch sử Hy Lạp cổ đại, kéo dài từ lúc Alexander Đại đế chinh phục Đế quốc Ba Tư cho đến khi người La Mã chinh phục vùng Địa Trung Hải (từ thế kỷ 4 đến thế kỷ 1 tr. CN).

cảm của ông, như thể nó đang quan sát trong sự yên tĩnh và cũng kiên quyết một cách căng thẳng như người đang cười nó vậy. Alexander được thể hiện không phải trong tình trạng khoả thân, hay áo choàng và giáp che thân đã được cách điệu hóa, mà là trong một bộ giáp đã được đặc thù hóa đến cao độ – được ghi nhận lại thành những điểm trang trí mà phần nào giúp nó giữ nguyên vị và dây đai được thắt gút. Dựa trên chi tiết đó, cái đầu trần của nhà vua thật sự gây ấn tượng: một bức chân dung đã được cá nhân hóa, một thứ chân dung con người đầy sức thuyết phục, mang tính anh hùng và do đó không mang tính chất lý tưởng hóa. Việc bức khảm này xuất hiện tại Pompeii¹⁴ đã là một chỉ báo nhỏ về quan hệ của nghệ thuật Hy Lạp đối với La Mã.

Quả không quá chung chung để nói rằng người La Mã thiếu óc tưởng tượng. Thế nhưng, không như ngôn ngữ viết và nói của họ, ngôn ngữ nghệ thuật đã không hoàn toàn là của chính họ. Về mặt địa lý, họ đã chinh phục Hy Lạp; về mặt nghệ thuật, họ cũng đã chinh phục luôn. Tội lỗi có lẽ đã hòa quyện với sự ngưỡng mộ, trong khi một sự hãnh diện nào đó trong thành tựu thực tiễn xuất chúng đã khiến họ có thể thưởng thức được sự lặng yên của Athens sau cuộc chèn ép no say âm ỉ của thành Rome.

Các đồ tạo tác của Hy Lạp từ lâu đã được nhập khẩu vào Ý và đã rất được dân chúng Etruria¹⁵ – một dân tộc rất nổi tiếng – mến chuộng và mô phỏng. Có lẽ có một điều gì đó dường như vẫn còn mang tính chất mơ hồ và bí ẩn về họ, đặc biệt là bởi họ đã trở thành một chủng tộc “đã bị diệt vong”, đã bị đồng hóa bởi sức mạnh của thành Rome. Vẫn còn điều gì đó hết sức

¹⁴ Một thành phố cổ của Ý, vùng Campania, gần cửa sông Sarnus (nay là Sarno).

¹⁵ Một dân tộc cổ trên Bán đảo Ý, chủ nhân nền văn minh Etruscan nổi tiếng trong thiên niên kỷ thứ nhất tr. CN.

mơ hồ nói chung khi tái tạo lại nền văn minh của họ – khá giống như trường hợp văn minh Minoa của đảo Crete; và những gì đã được phỏng đoán không phải lúc nào cũng có sức thuyết phục. Sự nhấn mạnh của người Etruria lên mộ phần như một dạng nhà cửa đưa chúng ta quay trở lại với các quan điểm của người Ai Cập, cùng toàn bộ ý tưởng của họ về nội thất mộ có trang trí vốn trái ngược hẳn với của người Hy Lạp. Cũng y như chuyện có một điều gì đó vụn vặt trong tác phẩm kim hoàn của họ, cho nên cũng có một kiểu cách lộn xộn, chây lười nào đó trong những nét vẽ trang trí của họ. Chúng không có vẻ được dàn xếp theo một thứ qui ước duy nhất, đã được hiện thực hóa hoàn toàn. Thỉnh thoảng, người ta hầu như có thể nhầm lẫn những con vật tuyến tính và những cái cây còi cọc là công trình mang tính Anglo-Saxon, điều mà có lẽ chỉ để nói rằng một sự yêu chuộng cấu trúc thư pháp mẫn tính của phương Đông cũng đang nằm ẩn tàng sau đó nữa.

Bởi không có đá hoa cương để thực hiện tác phẩm điêu khắc, nên người Etruria đã sáng tạo – nhất là từ đất sét – sự đóng góp cực kỳ ấn tượng của mình thông qua những bức tượng sống động vốn hoàn toàn khác hẳn với những gì đã có ở bất kỳ nơi nào khác. Nghệ thuật điêu khắc bằng đất sét được dùng trang trí trên quách, lần ở đền thờ, và trong cả hai trường hợp đều có hiệu ứng mô tả rất ấn tượng; người đàn ông và người phụ nữ trang trí trên một nắp quan có niên đại khoảng 520 trước Công nguyên hẳn có lẽ đang nằm tựa tại một bữa tiệc, với vẻ mặt sinh động và đôi tay bận bịu, trong điệu bộ khua tay. Những cặp nam nữ bằng đất sét khác thể hiện bầu không khí thư giãn tương tự của sự chung chăn gối, và thậm chí còn được thể hiện chân dung mang tính cá nhân hóa hơn nữa. Điều đáng nói thêm nữa về những cụm tượng như vậy chính là vị trí hòa hợp với phụ nữ – một lần nữa, đây là điều rất khác với ý tưởng xã hội của người Hy Lạp, và



Sảnh đường Maxentius, Rome, do Maxentius khởi công và Constantine hoàn tất. Được hoàn thành ít lâu sau vào năm 313 sau CN.

là dấu mở đường của các tiêu chuẩn thời La Mã. Sự quan tâm đến cả trang trí tường bằng hình vẽ (dấu là cho các ngôi mộ), lẫn điêu khắc chân dung, của người Etruria đã liên kết mạnh mẽ nghệ thuật của họ với La Mã. Và mặc dù nghệ thuật điêu khắc của La Mã phần lớn hài lòng với sự sao chép và cộp nhặt tác phẩm của người Hy Lạp, thường là với những kết quả tẻ ngắt và tầm thường thật, nhưng các tượng bán thân của người La Mã lại là sự diễn đạt mới mẻ riêng biệt của họ. Ngày càng lớn thêm về mặt kích cỡ theo cùng với sự tiến lên của Đế quốc, những bức tượng ấy đôi khi có thể mang tính mạnh mẽ, tính cung đình, được tạc bằng đá hóa cương nhiều màu sắc, còn lúc khác thì lại thanh tú đến ngạc nhiên – và luôn luôn là mang tính hiện thực chủ nghĩa thật đậm nét.

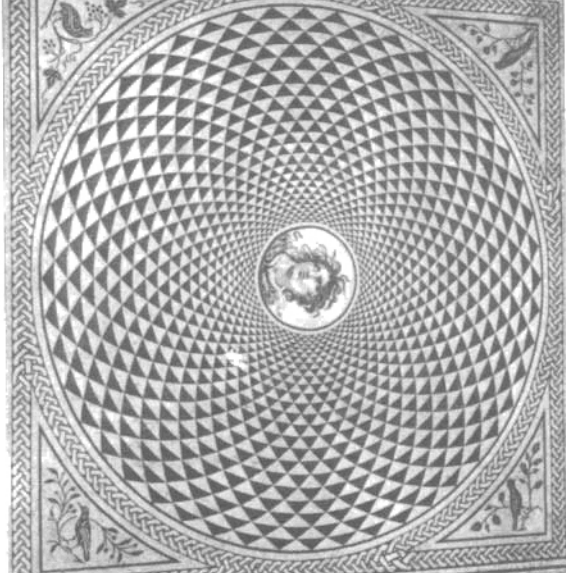


Colosseum, Rome, do Vespasian cho khởi công, được Titus hoàn tất vào năm 80 sau CN.

Chính chủ nghĩa hiện thực, theo một nghĩa khác, là nguyên lý phản sinh khí đằng sau thành tựu nghệ thuật đáng kể nhất của họ: kiến trúc. “Và các công trình hoa lệ đã từng là những thứ được sử dụng”, chính là lời tóm tắt sinh động của Đức Giáo hoàng về sự thôi thúc hết sức thực dụng bày ra trong các công trình của người La Mã, những *forum*, vốn được thiết kế theo kiểu những vòm ống lớn bền vững, tạo công dụng cụ thể cho mục đích của công trình, và được lợp bằng những cấu trúc lớn kiểu mái vòm và mái cuốn. Kết quả là khúc khải hoàn ca của thành phố – không phải theo nghĩa tham quan của Athens thời Pericles, nơi mà các tòa nhà đáng chú ý là những dinh thự thiêng liêng dựng lên tại Acropolis, mà là một môi trường ích dụng dành cho các công dân. Chính như



Pantheon, Rome, được khởi công năm 118/119 sau CN, được dùng làm nhà thờ vào giữa những năm 125 và 128.



Mặt lát bằng đá khảm có hình đầu của Medusa. Thế kỷ 1 sau CN.

cầu của họ, chứ không phải của các thần thánh, đã được phục vụ thông qua các khán đài vòng cung, những nhà tắm công cộng, thư viện và tòa án. Tất cả đều có tính chất cụ thể và vật chất so với tính chất trí tuệ của Hy Lạp – đôi khi vật chất đến mức thô lậu, gây ấn tượng đường bệ hơn là đẹp – nhưng nó lại thừa nhận thâm thúy những gì mà người ta muốn, ngay cả khi phải hạ thấp đến mức dừng đứng trước các tiêu chuẩn của cái đẹp.

Sự chuyển biến của chính Rome bắt đầu dưới thời của Julius Caesar, một dự án nói chung là thực dụng nhằm huy động lực lượng lao động thặng dư, lẫn để canh tân thành phố. Hoạt động vẫn tiếp tục diễn ra vào thế kỷ thứ 5 sau Công nguyên khi Constantine¹⁶ hoàn tất Sân đường Maxentius¹⁷ (Basilica of Maxentius). Ngay cả khi trong cảnh hoang phế, tòa nhà

¹⁶ Constantine (274-337 sau CN), hoàng đế La Mã trong những năm 306-337, người đã sáng lập ra thành phố Constantine (nay là Istanbul), thủ phủ của đế quốc Đông La Mã (tồn tại cho đến năm 1453). Ông cũng là vị vua đầu tiên đã cải giáo để theo Thiên Chúa giáo.

¹⁷ Marcus Maxentius (?-312), hoàng đế La Mã trong những năm 306-312.



Tranh tường ở biệt thự Livia, Rome. Cuối thế kỷ 1 tr. CN.

này cũng cho thấy không chỉ có một qui mô đồ sộ mà còn cả cảm giác về khối lượng và không gian hoàn toàn mang tính phi-Hy Lạp. Ở vào chỗ của cột và mái bằng, nó đã được kiến trúc theo khuôn khổ vách tường và nhịp cuốn – tường thì có các khung cửa sổ và mái vòm thì được trang trí bằng những panel. Trong khi đền thờ của người Hy Lạp được đánh giá cao chủ yếu là qua phần ngoại thất, thì những tòa nhà như Sân đường Maxentius lại được qui hoạch không chỉ để chứa được nhiều người mà còn để được thưởng ngoạn qua phần nội thất. Chúng rộng rãi – theo hướng mà chẳng có kiến trúc Hy Lạp nào nhắm đến. Sân đường Maxentius, do một vị vua đã cải giáo sang Thiên Chúa giáo xây dựng¹⁸, về những phương diện

¹⁸ Basilica of Maxentius được Maxentius cho khởi công xây dựng vào năm 307 và được Constantine Đại đế hoàn tất vào năm 312.



Đầu của một cô gái trẻ, có lẽ là của Minatia Polla.

nào đó, có thể xem như mang tính chất Romanesque hơn là Roman¹⁹. Thật vậy, giải pháp cho bài toán mái phủ của một không gian rộng lớn bằng một loạt những khung vòm chính là giải pháp cơ bản của kiến trúc phương Tây.

Thế nhưng, Basilica cũng mang đầy truyền thống của Đế quốc khi tự thân nó được tính niên đại từ sự mang cái tên Augustus do Octavian đặt cho vào năm 27 trước Công nguyên, và về mặt kỹ thuật đã sống ở phương Tây cho đến khi Romulus Augustulus, vị hoàng đế cuối cùng bị hạ bệ vào năm 476 sau Công nguyên. Có lẽ chính từ Tiểu Á mà người La Mã đã học được các nguyên tắc về khung vòm và mái vòm. Trong phạm trù phát minh nghiêm ngặt, có lẽ họ đã chẳng phát minh gì

¹⁹ Chữ *Romanesque* được các học giả dùng để chỉ phong cách nghệ thuật và kiến trúc của châu Âu từ thế kỷ 10 đến khi phát sinh phong cách nghệ thuật Gothic vào hậu bán thế kỷ 12; còn chữ *Roman* là để chỉ phong cách và nghệ thuật kiến trúc của thành Rome, cái nôi của đế quốc La Mã sau này.



Đầu của một nam nhân, khoảng 450 sau CN.

cả, nhưng họ đã nghiên cứu quyết liệt không gian và khối lượng được chứa đựng. Kiến trúc của họ được kiểm nghiệm cụ thể bởi chính khán giả, những người trở nên có liên quan qua mối quan hệ với khung vòm mà anh ta bước qua, và qua cái mái vòm đang bay vút bên trên. Chẳng hạn, trong khi hí viện của Hy Lạp bắt đầu như một sự hạ thấp tự nhiên, bằng cách sử dụng sườn đồi để tạo các vành bán nguyệt chỗ ngồi dạng lớp, thì người La Mã xây dựng những vành khán đài vòng cung khép kín trên một bãi đất lộ thiên, trong sự tăng dần độ cao của mỗi dãy khung vòm, để đạt đến sự hoành tráng của Colosseum.

Được để trống ở bên ngoài bởi các khung vòm, nó cũng còn được bao vây tại mỗi cấp bởi một những đường hầm hành lang. Trong khi đứng trong tư thế đồ sộ và cao một cách hùng vĩ, nó cũng còn được qui hoạch để chứa hàng trăm người đến dự, tạo thoải mái cho sự đi lại của họ đến các cấp chỗ ngồi khác nhau thông qua mạng lưới ngoài tám mươi vòm cung lối vào. Những gì mà nó cung cấp cho khách tham dự cũng mang tính tiêu biểu không kém của người La Mã so với của người Hy Lạp; thật khó mà nối kết được cái từ văn minh với những con người đã khai mạc sân vận động của mình bằng cuộc tàn sát hàng năm ngàn con vật trong một ngày – một sự khởi đầu nhỏ cho lối sử dụng Colosseum một cách man di của họ.

Thế nhưng, những con người ấy còn đạt được những kỳ công thiết kế, hay sự độc ác, hơn thế nữa. Mỗi quan tâm của họ đối với kiến trúc, sự chứa đựng của không gian bên trong một nội thất, đã khiến họ tạo nên Panthenon, một công trình nói chung mang tính Roman qua phần cổng vòm khổng lồ gồm những hàng cột mang phong cách Corinth, và hết sức tiêu biểu qua phần nội thất có trần vòm hoàn mỹ của nó. Công trình này vẫn còn tồn tại đến ngày nay, vẫn rực rỡ, gọn gàng và tĩnh lặng. Nó có vẻ biểu tượng cho một vũ trụ tuyệt đối, có trật tự mà trong đó không gian không gây sự e sợ cho con người mà là bao bọc anh ta. Qua một phương cách giản dị đến độ ấn tượng, ánh sáng được đưa vào bên trong nội thất, và cùng lúc đó nó được tập trung, qua một lỗ thoáng duy nhất hình tròn ở ngay giữa cái trần được trang trí kiểu khoét vuông hết sức đẹp. Bởi chẳng phải diện thờ hay nhà thờ gì cả, nên Panthenon chẳng có vẻ gì là mơ hồ hay huyền bí. Với sự mạch lạc hoàn bị và được thiết kế hết sức hài hòa, nó diễn đạt cái sức mạnh gần như ma lực của vòng tròn – ở đây nó trở thành hình thể kiến trúc, chắc đặc, có thể linh hoạt được – một hình thể vốn ám ảnh nhân loại không dứt. Quan

điêm của Panthenon, vốn chẳng thích đáng chút nào với lối suy nghĩ Gothic, đã quay trở lại với một sự thích đáng mới trong tư duy nghệ thuật thời Phục hưng, thông qua những ngôi nhà thờ được thiết kế kiểu xoáy tâm, và qua khúc khải hoàn của phong cách Baroque về kiến trúc mái vòm.

Một số đồ khảm La Mã cũng cùng xướng họa với không gian theo lối đánh lừa con mắt, điều mang đến ảo giác khi ngược nhìn lên tháp vòm – và khi nhìn xuống thì thấy xoáy nước. Các bức tường phẳng bệt của các dinh thự của người La Mã đều được hóa giải thường trực qua những phối hợp trang trí, bằng vẽ hay bằng đồ khảm, điều gây sinh động hóa cho bề mặt với những giỏ trái cây hay những đường trang trí hình lượn kiểu Á Rập, và thậm chí cũng có khi mô phỏng trọn cả một vườn cây ăn quả, như trường hợp các bức tranh tường của biệt thự Livia, vợ của Augustus. Mặt lát bằng đá khảm như minh họa trên đưa con mắt vào một hành trình thị giác chói lọi hơn, đạt được bởi sự sắp xếp cẩn thận cấu trúc kỷ hà học thuần túy gồm những khối đen và trắng tiệm giảm – lúc thì có vẻ đang phát tỏa từ trong ra ngoài, từ phần trong ở chính giữa có hình cái đầu của Medusa, và lúc thì rõ ràng là đang đưa người ta mau chóng đi vào cơn xoáy của nó với hiệu ứng của một cái đĩa đang xoay tít. Những cái đĩa xoay tròn của Duchamp, và những phát triển thêm nữa của thời hiện đại, đã được thực hiện tiên phong qua hiệu ứng này đối với con mắt.

Những con người thật sự của các tượng bán thân chân dung Roman khó lòng gây nên cảm giác lệch lạc về thực tại được. Ở những tượng bán thân ấy, một lần nữa, tính thẩm mỹ có vẻ thiên về vật chất hơn, và thật hơn cả diện mạo bên ngoài; và kết quả là cả một tập hợp lạ thường gồm nhiều khuôn mặt hết sức ác độc, suy đồi và hung hãn vốn quen thuộc khi những con người đó được mô tả trong các trang sách

của Tacitus²⁰ hay Suetonius²¹. Khi đã được lý tưởng hóa và anh hùng hóa, họ đều chẳng thú vị cho lắm và ít sức thuyết phục. Có sức quyến rũ hơn, và đôi khi cũng đáng sợ không kém chính là các tượng bán thân chân dung phụ nữ mà sự trang điểm đầu tóc mang đến vẻ quyền quý cho cả những phụ nữ không hề thuộc tầng lớp cai trị. Thế nhưng, sự đa dạng của các tượng ấy khiến người ta khó thể tóm tắt ngắn gọn được. *Đầu của một cô gái trẻ*, một tượng mà kiểu tóc của nó làm gợi nhớ thời kỳ của Tiberius²² và Claudius²³, mang vẻ chân thực và giản dị đến độ ấn tượng, có vẻ như không phải do sự lý tưởng hóa, mà chính là sự thật. Cô ta sống như một con người đầy sức thuyết phục nhưng cũng hết sức bình thường, một cô gái chứ không phải một nữ thần, có thể thừa nhận đó là một con người mặc dù chúng ta không thể biết chắc được về danh tính của cô ta.

Sự nhấn mạnh lên tính cách và sự tĩnh tại, đáng về tiền-Victoria của nhiều tác phẩm chân dung của người La Mã đã thay đổi – cũng như đã bị thay đổi – cùng với sự sụp đổ của thế giới cổ đại và sự thách đố của một tôn giáo mới, Thiên Chúa giáo. Chính từ bầu không khí xa lạ, tĩnh mịch có niên đại ngay sau sự hình thành chính thức của Thiên Chúa giáo, một trong những tượng bán thân sau cùng của người La Mã đã xuất hiện. Bức tượng đàn ông này, với đôi mắt lớn, gợi

²⁰ Cornelius Tacitus (55? – sau 117) sử gia nổi tiếng thời đế quốc La Mã, nhất là qua công trình *Historiae* được công bố vào những năm 104 và 109, ghi lại lịch sử của đế quốc La Mã từ năm 69 sau CN cho đến khi xảy ra vụ ám sát hoàng đế Domitian vào năm 96.

²¹ Suetonius, tên đầy đủ là Gaius Suetonius Tranquillus (70? – 130?), nhà viết tiểu sử nhân vật và sử gia văn hóa lừng danh của đế quốc La Mã. Tác phẩm của ông cực kỳ phổ biến đến độ cách tiếp cận tiểu sử nhân vật của ông đã trở thành cấu trúc viết sử trong suốt cả một thời gian.

²² Tiberius (42 tr. CN – 37 sau CN), vị hoàng đế thứ hai của La Mã (14-37 sau CN).

²³ Claudius (10 tr. CN – 54 sau CN), hoàng đế La Mã giai đoạn 41-54 sau CN.

nên vẻ buồn buồn – đôi mắt không còn mang tính tự nhiên mà đã là cửa sổ của linh hồn – có thể tiêu biểu cho một vị thánh tại mặt tiền nhà thờ nào đó. Ông có vẻ đang hướng về tương lai.

Tác động của Ky Tô giáo

Thách thức mà Ky Tô giáo mang đến một cách có cân nhắc cho thế giới đa thần cổ đại dường như đã làm đảo lộn gần hết những tư tưởng nghệ thuật của thế giới đó, và làm cho nghệ thuật tạm thời quay trở lại với thời hang động. Đó là nơi chính Ky Tô giáo đã được sinh ra, từ đó mà các môn đồ của tôn giáo này có được nơi nương tựa (có sự trang trí các hầm mộ bằng những biểu tượng tôn giáo sinh động), và là nơi, thay vì trong các cung điện hay qua khái hoàn môn, sự khiêm tốn của nó có thể được minh họa tuyệt nhất. Thành tựu cuối cùng của thời cổ chính là sự tạo dựng ra, cả ở phương Đông lẫn phương Tây, những thành phố lớn. Những thành tích ban đầu của Ky Tô giáo có phần nào nằm trong số lượng nhà thờ và tu viện. Ngay sáng tạo mang tính Ky Tô giáo nổi tiếng nhất – việc Constantine dựng lên một thủ đô đặt theo tên ông ta, thủ đô Constantinople – thật ra cũng chỉ là tạo dựng lại của Byzantine thời xưa, một nơi từng được che chở không phải bởi Đức Mẹ Đồng trinh Mary mà là Hecate¹. Bất kể sự huy hoàng được nghệ thuật tạo nên là gì, người ta vẫn tin rằng đây không hề là một thành phố mang tính vĩnh cửu. Ngay cuộc cướp phá thành Rome của Alaric² vào năm 410 sau

¹ Tên của vị nữ thần bóng tối trong thần thoại Hy Lạp.

² Alaric (khoảng 370 – 410 sau CN), vua của dân Visigoth từ 395 đến 410.

Công nguyên, điều có vẻ như một cú quét kinh hoàng đối với nền văn minh, cũng đã được St. Augustine nhìn bằng một quan điểm khác. Thành phố của con người chẳng thể sánh được với cái thành phố phi vật chất, Thành phố của Chúa, vốn là chủ đề của *De Civitate Dei*, một quyển sách sau này đã mang đến niềm vui sướng cho Charlemagne.

Tuy quả đúng rằng tôn giáo mới ở khắp nơi đã mang đến một cuộc cách mạng sâu sắc, dần dần làm thay đổi mỗi khía cạnh của cuộc sống lẫn nghệ thuật, nhưng sự nhấn mạnh của nó lên sự siêu nghiệm thì lại chẳng phải mới mẻ gì. Thế giới cổ đa thần lúc giao thời đã trải qua những khủng hoảng, cũng cố thêm cho những tôn giáo kỳ bí, như chuyện Ky Tô giáo đến từ phương Đông chẳng hạn, đồng thời liên kết tôn giáo với sự bất tử của linh hồn, cùng chuyện thờ phượng đôi lúc xảy ra tại những ngôi đền (phán đoán dựa vào các ngôi đền Mithra³ khai quật được tại London) vốn có dạng khá gần với giáo đường Ky Tô giáo.

Vào buổi đầu của thời Phục hưng, những người như nhà điêu khắc Ghiberti⁴ đã nhìn lại sự thắng lợi của Ky Tô giáo như một thời kỳ mà nghệ thuật quý tộc của thế giới cổ bị phá đổ. Không chỉ chuyện các lý tưởng đa thần vẫn sống ngay cả sau khi Constantine chính thức lấy Ky Tô giáo làm tôn giáo của Đế quốc La Mã. Nhiều mô típ đa thần của thời cổ đã thích nghi theo Ky Tô giáo; và Chúa sẽ xuất hiện không chỉ như một người chân cừu mà còn như một sĩ quan chỉ huy người La Mã nữa. Thế nhưng trọn bộ bản chất thì đang thay

³ Mithra giáo là một trong những tôn giáo lớn của đế quốc La Mã, thờ thần Mithra, một vị thần cổ của người Ba Tư, đại diện cho trí tuệ và ánh sáng.

⁴ Lorenzo Ghiberti (1378-1455), điêu khắc gia xứ Florence, một trong những nhà nghệ thuật bậc nhất của buổi đầu thời Phục hưng. Các công trình nghệ thuật và trước tác của ông chính là nền tảng của giai đoạn đỉnh thịnh sau này của thời kỳ Phục hưng trong nghệ thuật

đổi từ từ, và nghệ thuật đã thay đổi cùng với điều đó. Việc tập trung vào những chuyện của linh hồn đã không còn là đề tài thích hợp trong nghệ thuật Ky Tô giáo buổi đầu nữa rồi. Dường như đã không còn chỗ dành cho nó. Dựa trên sự vĩnh hằng, mọi thứ mà đều chẳng được thanh thoát lắm. Cử chỉ và tư thế của Anastasius trong bộ tranh đôi bằng ngà, được khắc để ca tụng sự nghiệp thống đốc của ông vào năm 517 sau Công nguyên, cứng đơ và gò bó. Ở đây chẳng có cảm giác về chiều sâu, các biểu tượng trang trí khá nhiều. Ngoài nắp quan tài, điều khắc hầu như biến mất khỏi nghệ thuật vào những năm ấy; những tác phẩm khắc ngà nhỏ chỉ còn là tiêu biểu. Đồ khảm lúc đầu được chuộng hơn hội họa, và hội họa đều có nghĩa là để minh họa cho kinh sách. Đâu đâu các mục đích tôn giáo cũng đều nổi trội hơn. Còn về mặt kiến trúc, hầu như không có những ngôi nhà riêng giữa giai đoạn dinh thự La Mã lúc cuối thời và các cung điện Florence ở thế kỷ 15. Trong nhiều thế kỷ, người ta có thể không màng đến người bình thường bởi chức năng duy nhất của nghệ thuật chính là phục vụ cho tôn giáo.

Thời kỳ hấp dẫn nhất của nghệ thuật Ky Tô giáo có lẽ không phải là những năm tháng khả quan nhất, mà chính là buổi ban đầu, lúc nó hãy còn khiêm tốn, song song tồn tại với nghệ thuật đa thần giáo trong không khí lạ lẫm giữa cũ và mới. Hai công dân La Mã, Secundus và Projecta, đã kết hôn với nhau vào cuối thế kỷ 4, và cái tráp cưới bằng bạc của họ đã gợi tưởng về cái thế giới này hiệu quả hơn bất kỳ ngôn từ nào. Có lẽ nó trông khá rườm rà, thô kệch so với các tạo phẩm nghệ thuật thời xưa, với những hình cột mập bè bè và những thân người cục mịch. Các nữ thần biển, con công, quái vật biển nằm trên nắp mang hình tượng đa thần, trong khi thần Vệ nữ thì lơ lửng bên trên cùng nắp, trên người đeo vỏ sò giữa biển sóng dập dềnh. Những cảnh ấy tỏa ra hơi hướng

của thần thuyết thời xưa, một sự tương đồng bằng hình ảnh với bài thơ tình La Tinh cuối thời nào đó, có thể là bài *Pervilgium Veneris*, trong đó Vệ nữ vẫn còn là một nữ thần mang tính quyết định. Một vị thần khác đã để lại dấu ấn của mình trên cái tráp cưới này, được khắc bằng một cảm thức hoàn toàn mới: “Chúc Secundus và Projecta sống trong ơn lành của Chúa”. Hai nền văn hóa đã hòa quyện với nhau mà không có sự xung đột nào. Bằng cách bảo toàn một cách khôn ngoan thần Vệ nữ – bởi bà có mặt như một sức mạnh nguyên thủy trong con người – Ky Tô giáo đã kết hợp hình tượng của bà, chuyển tình yêu thành lòng nhân từ và rồi thành niềm ao ước thiêng liêng. Sau hết, chính với Chúa, Secundus và Projecta kỳ vọng một sự hòa hợp.

Những phong cách khác ẩn tàng sau rất nhiều tác phẩm được sáng tác trong những năm sau đó. Những cái tráp cưới bằng bạc dường như đã biến mất không chỉ vì áp lực của Ky Tô giáo (không có gì phải ngạc nhiên, mặc dù trong một bầu không khí ngày càng mang phong thái tu hành và kể cả một số lời nào nào đó của Thánh Paul với dân Corinth), mà còn bởi một châu Âu vốn thường bị càn quét bởi những cuộc xâm lăng của quân man di, và phải đấu tranh để giữ gìn ánh sáng văn hóa trong một thế giới tối tăm và bất an. Dường như sự xuất hiện của Kẻ-chống-Chúa là điều luôn sắp diễn ra. Lòng mộ đạo, chứ không phải nghệ thuật, mới có thể ngăn trở được hấn. Sự hỗn loạn về văn hóa và bóng tối trong thực tế đã mang đến một thời kỳ nảy sinh ra những cuộc hồi phục ngắn và sau cùng là thời Phục hưng. Năm trăm năm hỗn loạn đã trôi qua giữa thời của Constantine và thời của Charlemagne. Chính hoàng đế Constantine là người đã thừa nhận đức tin Ky Tô giáo và đã mang đến cho nó sự tồn tại chính thức. Dưới hình thái của Đức giáo hoàng Leo III, đức tin đó đã thừa nhận Charlemagne và mang đến cho ông ta sự tồn tại chính



Quan tài của Jonah. Cuối thế kỷ 3.

Bộ tranh đôi về Thống đốc Anastasius, 517 sau CN.



Tráp cưới của Secundus và Projecta. Cuối thế kỷ 4 sau CN.



thức khi ông ta lên ngôi hoàng đế tại Rome vào ngày Giáng sinh năm 800 sau Công nguyên.

Những biến cố ấy đều có sự thích đáng của chúng trong hàng mấy thế kỷ khi nghệ thuật phải bám vào bất kỳ văn hóa nào có thể được. Nó hầu như đã có thể phục vụ tôn giáo. Tại Rome, Ravenna và Milan – một trung tâm nghệ thuật đặc biệt quan trọng – nó đã tích cực hoạt động để mang đến sự diễn đạt bằng hình ảnh cho Ky Tô giáo. Bên trong con người của Thánh Ambrose tại Milan, đây đã là một tôn giáo mà giờ đây có khả năng thách đố với ngay cả Hoàng đế khi cần thiết; và chính Hoàng đế là người phải nhượng bộ. Sự sụp đổ của Đế quốc La Mã ở phương Tây đã làm nổi bật nền văn minh Byzantine, một nền văn minh tập trung chủ yếu là ở Constantinople, và cũng là một nền văn minh mà về mặt nghệ thuật, pháp lý, thần học đặc biệt gắn liền với những thành tựu và thất bại của Justinian⁵. Đồ khảm tại Ravenna, nhất là của S. Vitale, tỏa lộ tuyệt nhất cái hương vị nghệ thuật triều đình ngoại lai này – nó ít mang tính chất tu hành và đơn điệu hơn mức người ta thường nói về nó. Và mặc dù các bức chân dung khảm trong đó có Justinian và vợ của ông, cùng đoàn tùy tùng của họ, đều là những nhân vật hết sức nổi tiếng, nhưng tất cả họ đều ở dưới một nhân vật chủ đạo là Chúa Ky Tô lúc còn thanh niên, được bố trí ngồi trên một quả cầu, ở giữa hậu cung. Ngay sự phục sinh của phương Tây dưới thời Charlemagne cũng đích thị là một cuộc vận động tôn giáo, có liên quan với giới học giả Thiên Chúa giáo và chuyện thực hiện đúng đắn các nghi lễ nhà thờ, có chất

⁵ Justinian (463-565), còn được gọi là Đại đế, hoàng đế của đế quốc Byzantine, người đã mở rộng ảnh hưởng của đế quốc này về phương Tây, người đã biến Constantinople thành một thành phố hoa lệ nổi tiếng trong lịch sử, và cũng là người đã hoàn tất công cuộc biên soạn bộ luật La Mã. Tên đầy đủ của ông là Flavius Petrus Sabgatus Justinianus.

mộ đạo và văn chương hơn là mang tính nghệ thuật trong hầu hết các biểu thị của mình. Ông có trong tay những thanh kiếm, những cái hộp được cẩn đá quý và – có lẽ được đánh giá cao nhất là – một con voi trắng, được Caliph Haroun al-Raschid dùng để tượng trưng cho ông.

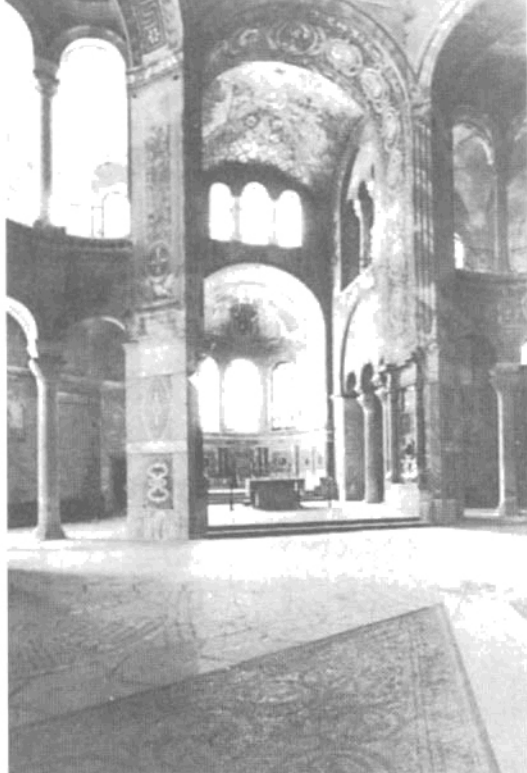
Thế nhưng Charlemagne đã tiêu biểu cho văn minh, chữ nghĩa và trật tự. Khi ông ta ngừng chuyện chu du và định cư tại Aix-la-Chapelle, nơi này đã tạo nên một sự biểu đạt cụ thể các ý tưởng của ông thành một quần thể những công trình kiến trúc được mệnh danh một cách đầy ý nghĩa là “Tân Roma”. Sau cùng, dường như văn hóa đã được tạo dựng lại một cách đầy đủ ở châu Âu với một sự huy hoàng và chắc chắn làm gợi nên một thành Rome của vương quyền. Thế nhưng, nó cũng vẫn còn là một nền văn hóa nhuộm màu Ky Tô giáo sâu đậm đến độ cả hai hầu như là một. Trong suốt những thế kỷ hỗn độn ấy giữa Constantine và Charlemagne, Ky Tô giáo đã là bức tường thành đích thực của văn minh phương Tây. Mặc dù, có vẻ như Charlemagne đã chẳng mấy niềm nở cho lắm với cái lễ đăng quang bất ngờ của ông dưới bàn tay của Đức giáo hoàng, nhưng tự thân ông thì vẫn mang đậm tính tôn giáo; và viên cận thần viết tiểu sử cũng cho chúng ta biết ông đã rất thích các tác phẩm của Thánh Augustine như thế nào, “nhất là tác phẩm có cái tên là *De Civitate Dei*”. Các công trình của ông tại Aix chỉ còn có nhà nguyện ở hoàng cung là còn sót lại đến ngày nay mà thôi – thế nhưng điều này chẳng phải một dấu hiệu xấu về mục đích bền lâu ẩn tàng sau hết thấy tác phẩm nghệ thuật vào thời ấy. Dẫu là tạo ra các tu viện và nhà thờ, điêu khắc bằng gỗ hay vẽ tranh minh họa cho sách vở, hoạt động nghệ thuật cũng đều quan tâm gắn bó với sự tuyên truyền một thông điệp tâm linh nhất định nào đó. Cho đến tận thời Phục hưng, điều này vẫn tiếp tục là quan tâm chủ yếu của nghệ thuật.

“Chúng ta đã hết sức hoàn tất công trình ...”, Cha trưởng tu viện Suger đã viết như vậy vào thế kỷ 12 khi xây dựng lại Saint-Denis, “để chỉ có Chúa là phán xét chúng ta mà thôi”.

Nỗ lực của người Ky Tô giáo đặc biệt vào thuở ban đầu nhằm tránh những điều khiển trách của Chúa tất yếu có liên quan đến nơi thờ phượng là nhà thờ. Sự tương quan gần nhất của thời cổ đối với những công trình kiến trúc ít nằm ở những diện thờ hơn so với các sảnh đường La Mã (như sảnh đường Maxentius chẳng hạn). Constantine đã xây dựng sảnh đường khổng lồ St Peter tại Rome, một kỳ quan của thế giới phương Tây cho đến khi nó bị thiêu hủy và thay thế vào thời Phục hưng. Dù mang cái tên cổ thật, nhưng những sảnh đường như vậy đã làm thay đổi nhiều ý tưởng trước đây về nơi thờ phượng. Chúng đã được xây dựng gần như một biểu tượng của thế giới quan Ky Tô giáo: gạch không trang trí ở bên ngoài, toàn bộ đồ khảm và đá hoa cương bên trong, các tòa nhà đều mang dấu ấn cuộc hành hương của linh hồn, khi tín đồ bước trước tiên qua một sân trong có mái vòm, rồi bước tới một cái cổng vào có nhiều cột (narthex) – nơi mà những người đến sám hối và những người học đạo tụ tập – và cuối cùng là bước vào gian giữa nhà thờ, đưa đôi mắt và tâm hồn hướng đến bàn thờ, nơi hành lễ Misa. Đằng sau bàn thờ là vòng cung gian hậu qua kiểu nửa vòm gợi lên tính chất vĩnh hằng – hiệu ứng được gia tăng bằng sự trang trí đồ khảm bằng vàng – tỏa một thứ ánh sáng lung linh, siêu phàm, nhấn mạnh đến sự thiêng liêng nhân tử của Đấng Cứu rỗi. Secundus và Projecta có thể là vẫn đang còn sống và có thể đang đi lễ, có lẽ ở S. Sabina, một sảnh đường Roma điển hình, được khởi công xây dựng vào năm 425. Ở đây các đồ khảm chỗ gian hậu về sau mới có, thế nhưng hiệu ứng chủ đạo của tòa nhà này chính là tiến dần có tiết điệu đến gian giữa, đánh dấu bởi các hàng cột theo phong cách Corinth, với



S. Sabina, Rome (nội thất). Khởi công vào năm 425.



S. Vitale, Ravenna (nội thất). Được thụ phong vào năm 547.

những dây cuốn và phần trần tường đơn giản bên trên. Những nội thất như vậy, ngay cả ở thời kỳ huy hoàng nhất của nó, cũng vẫn mang tính chất không phức tạp và không cầu kỳ.

Một kiến trúc khác hoàn toàn, được dùng chủ yếu cho các cuộc rửa tội, bắt nguồn từ kiểu lăng tẩm La Mã, và đạt mức đỉnh cao là trong kiến trúc nhà thờ kiểu qui hoạch tập trung và mái vòm. Nếu nhà thờ kiểu sảnh đường là tiền thân của nhà thờ theo phong cách Gothic, thì chỗ làm lễ rửa tội đã là bước tiên phong của nhà thờ kiểu Baroque. Một sự hỗn hợp hai qui hoạch, kết tinh thành một sảnh đường kiểu mái vòm, chính là một thiết kế khá phổ biến ở phương Đông hơn phương Tây. Tuy nhiên, có một ví dụ khá xuất sắc là Sancta Sophia tại



thành Constantinople, một công trình hết sức đồ sộ khó thể bỏ qua được. Tuyệt vời hơn bất kỳ di tích nào khác còn sót lại, công trình này tượng trưng cho những quan niệm vĩ đại của Justinian và tỏ rõ về ông như một vị hoàng đế trong truyền thống La Mã cung đình. Bên ngoài của ngôi nhà thờ khổng lồ này chẳng có gì đặc sắc – bù lại là nhờ bốn cái tháp cao, theo truyền thống Thổ Nhĩ Kỳ, làm cái tiền đáng kể về ngoài của nó. Đồ khảm trong Sancta Sophia quả hết sức đáng thất vọng, và rõ ràng hết thấy đều có niên đại muộn hơn thời trị vì của Justinian. Trong khi không có công trình kiến trúc nào tại thủ đô phương Tây Ravenna của ông có thể sánh được về qui mô và hiệu ứng của Sancta Sophia thật, nhưng chính các đồ khảm ở Ravenna giờ đây mới truyền đạt được không chỉ về huy hoàng giàu sang của triều đình Byzantine mà còn cả nhiều điều về các nhân vật tại triều đình của ông nữa.

Ngôi nhà thờ được qui hoạch theo lối xoáy tâm S. Vitale tiêu biểu cho một kiến thức phong phú phức tạp, làm cho nó rực rỡ, huy hoàng hơn, bởi đó là một trong những cột mốc sau cùng của một đất nước Ý đang nhanh chóng chìm vào đêm tối. Thủ phủ phương Tây của Justinian huy hoàng về mặt nghệ thuật hơn là ổn định về mặt chính trị. Toàn bộ đế quốc khổng lồ của ông, trải qua chinh chiến trong suốt cuộc đời của ông, đã tan rã sau khi ông qua đời. Trong làn sóng man di xâm lăng sau cùng, người Lombard, đã quét sạch hoàn toàn nước Ý. Việc họ đến và sự lập cư của họ – trong khuôn khổ nghệ thuật – là dấu hiệu của một truyền thống mới, mạnh mẽ, mang tính phi Địa Trung Hải, một truyền thống đã có sự đóng góp riêng của mình cho nghệ thuật. Bắc Âu hầu như đã đi đầu. Sự phục sinh truyền thống La Mã và quyền lực vương triều La Mã đã xảy ra bên ngoài Địa Trung Hải hoàn toàn,

S. Sophia, Istanbul (nội thất). Được Justinian xây dựng vào những năm 532-547.

với những thành tựu văn hóa và chính trị của Charlemagne. Về nhiều mặt, ông chính là người kế thừa Justinian. Quả thích hợp để nói rằng, tại “Tân Roma” Aix-la-Chapelle, nhà nguyện của ông thật sự chẳng phải là cái gì cả ngoài chuyện làm một phiên bản S. Vitale trơn, ít màu sắc, hơi thô thiển hơn của Justinian.

Chủ đích của S. Vitale là một nhà nguyện hoàng gia, do đích thân hoàng đế lập ra và được ông “thánh hóa” vào năm 547. Là một công trình hình bát giác với mái vòm bên trên, nội thất của nó gần như gây cho người ta bối rối ngay khi bước vào. Ấn tượng đầu tiên là có những cổng tò vò và ban công hình cung y như các ban công nhà hát, uốn quanh một không gian ở chính giữa và tạo thành làn sóng từ trong ra ngoài cho đến tận lối đi thuộc vành ngoài. Mọi thứ đều có vẻ như xuyên thấu và có công dụng. Các bề mặt tồn tại kiểu từng ngăn như vậy tạo sự nhấp nhô, đồng thời còn được phủ lên bằng đá hoa cương có vân hay kết cấu rục rở của tranh khảm.

Những gợi ý về thuyết ảo tưởng và nhà hát thậm chí còn rõ nét hơn khi nhìn vào bức khảm nổi tiếng *Hoàng hậu Theodora và các tùy tùng*. Mặc dù có sự vận dụng thông thường những thứ tiêu tiết cho nó như hình thù cách điệu hóa chẳng hạn, nhưng chúng ta lại thấy – chắc chắn cũng giống như những người xem đầu tiên đã thấy – một sự tập hợp sinh động bao gồm đủ loại người được mang vào bên trong nhà thờ đó một cách đầy thú vị, như thể một bức màn thình lình được vén lên. Những con người này đang nhìn ra với sự hiếu kỳ và đầy sức sống thật sự – một phụ nữ, ở bên phải, đang nhìn hết sức chăm chú quanh góc một cách nôn nóng. Mặc dù có sự hạn chế của tranh khảm, nhưng người ta đã thực hiện hể mọi nỗ lực để gợi lên những diện mạo khác nhau và thực ra là những phản ứng khác nhau đối với lúc Hoàng hậu dường như đang tiến dâng lễ vật bằng vàng của mình, trong khi ở

bức tường đối diện thì Nhà vua đang đưa ra tặng vật của mình. Nền bức khảm của vua thì hoàn toàn trơn, còn toàn bộ bố trí của bức khảm bên phía Hoàng hậu thì mang tính cách huyền ảo. Ở bên phải, một mảng vải bạt được cột búi lại và vén lên mang lại cảm giác sâu thẳm. Quanh và đằng sau Hoàng hậu là một khoảng trống được trang trí thanh nhã, một lần nữa có sự tạo vòng cung cho bức tường trơn bằng những khung vòm kiểu vỏ sò. Đáng lưu ý hơn nữa là bên trái, một người hầu đang rướn người đẩy dạt bức màn chỗ lồi đi – làm liên kết anh ta với khung cảnh theo cách không hề thấy lại trong nghệ thuật qua nhiều thế kỷ.

Không chỉ là những hình ảnh mang tính chất phi thời gian, cách điệu hóa (một ý tưởng rập khuôn có lẽ bắt nguồn từ những kết hợp mơ hồ của Byzantium và các biểu tượng), những nhân vật này còn hết sức sinh động, có kích cỡ gần như bằng người thật, điều mà chúng ta sẽ bắt gặp, ít nhất cũng tại Ý, trước thời của Giotto. Quả thật chúng gợi nên một thế giới cung đình – nhưng không phải là một thế giới phi thực – và thậm chí là một bầu không khí *thời thượng quý tộc* nữa: không phải ngẫu nhiên mà người ta có thể cảm thấy rằng Hoàng hậu đã từng là một nghệ sĩ hài dí dỏm, đồng thời còn là một kỹ nữ trước khi bà ta kết hôn với nhà vua. Thế nhưng, sự có mặt của bà ta trên bức tường tại S. Vitale trong vẽ huy hoàng không thua gì nhà vua chính là một sự tôn kính đối với nhân cách của bà, tượng trưng cho vai trò quan trọng được giao cho bà trong triều đình lẫn trong đời sống riêng tư. Mãi về sau này trong thế giới phương Tây mới có chuyện một người đàn bà bình thường (không phải do đồng trinh hay thánh thiêng gì cả) đã được nghệ thuật đặc biệt coi trọng.

Một hình ảnh như vậy tất nhiên sẽ không thể có được ở Bắc Âu. Nghệ thuật ở đó hoàn toàn mang qui mô tiêu phẩm,



Hoàng hậu Theodora và tùy tùng, tranh khảm tại S. Vitale, Ravenna, 500-526.

và mục đích của chúng hiếm khi mang tính tiêu biểu. Nếu các tranh khảm ở S. Vitale là tinh túy của nghệ thuật cung đình (xác nhận một truyền thống kéo dài từ Alexander cho đến thời các tranh chân dung Napoleon của Ingres), vậy thì đã tồn tại một truyền thống nghệ thuật khảm rồi. Đời sống tu viện đã lan tỏa sang phương Tây vốn có nguồn gốc từ Ai Cập dưới dạng khổ hạnh. Nó trở thành một thứ nhà máy điện, hay như một ngọn hải đăng trong một châu Âu hoang tàn vì man di, rồi được củng cố thêm qua sự truyền bá qui tắc của Thánh Benedict, người đã sáng lập nên tu viện khổng lồ Monte Cassino và đã mất trước khi S.Vitale được Justinian phong thánh một vài năm. Thế nhưng ở phương bắc, quân man di, trong sự say mê đồ trang sức và kiểu mẫu trừu tượng, đã ảnh hưởng đến nghệ thuật chính yếu do phong cách khổ tu củng cố nên: viết và minh họa sách vở. Các tu viện của Ireland và Northumbria đã sản xuất ra hàng lô những công trình như vậy với những trang được dành trọn cho một công

trình chạm trở tinh vi có những họa tiết đan xen nhau. Ngay cả hình người cũng được thể hiện bằng một sự trừu tượng có ý thức, cùng một sự bàng quan trước sự có mặt của các vật thể. Bức tiểu họa về Thánh John trong Kinh *Phúc âm* Lindisfarne⁶, vốn có lẽ đã chịu ảnh hưởng mẫu mực của Địa Trung Hải, nhìn sơ qua có thể thấy như có cùng qui ước với tranh khảm Ravenna; thế nhưng người thực hiện chưa thể tạo được sự trừu tượng cho các kết cấu của gương mặt, những nếp gấp zigzag của quần áo, cùng cái ghế vải lạ lùng có hình dáng mà trong thực tế là sẽ đổ sụm xuống nếu có ai đó ngồi lên nó. Chính việc bố trí chữ lên các trang làm phủ nhận bất kỳ cảm giác chiều sâu nào; giống như con đại bàng của Thánh John, nó được thiết kế để có hiệu ứng trang trí và mang tính chất tuyến tính. Các trang khác của những quyển thánh kinh này, được thực hiện vào khoảng năm 700 trên đảo Lindisfarne, thì không có phần miêu tả. Bốn dòng mà ở đây đi kèm với hình Thánh John thì ở nơi khác trở thành cái khung cho một trang trí phức tạp, một trang trí mà những cái gút và những dải tua uốn khúc của nó đan quện lại với nhau làm thành một kết cấu toàn cục dạng chữ thập. Dù có mang tính cách man di thật, nhưng đó lại là một biểu tượng quan trọng.

Về sự xuất hiện mang tính khái hoàn ca của tu viện thì không nơi nào tỏ lộ xuất sắc cái sơ đồ “lý tưởng” cho bằng công trình Thánh Gall – một dự án do triều thần Carolingian thảo ra, mặc dù vào lúc đó Charlemagne đã qua đời. Điều đáng nói nhất là sự qui hoạch thận trọng cùng công phu trong các cấu trúc của nó; thế nhưng phần lõi của nó lại chính là ngôi nhà thờ thập ô. Mọi thứ đều được biểu hiện cả: cầu nguyện, làm việc, bệnh tật, thức ăn và khách tham quan,

⁶ Lindisfarne là tên của một hòn đảo nằm ngoài khơi cửa bờ biển Northumberland, nước Anh.



Thánh John, Kinh Phúc Âm Lindisfarne, khoảng năm 700.

Thánh Mathew, minh họa bản thảo vào khoảng năm 800.



mỗi cái đều có chỗ riêng của nó. Kết quả là nó còn hơn cả một họa đồ tu viện nữa; nó là một thứ bản sao cho đời sống Ky Tô giáo. Nó cũng tượng trưng cho thế giới phong kiến thời trung cổ, nơi mà mỗi vật hay mỗi con người đều có một vị trí trong hệ thống trật tự đẳng cấp. Qui mô và phạm vi của nó nói lên rất rõ bầu không khí nguy nga của một đại tu viện. Tu viện trưởng của một cộng đồng như thế tất yếu trở thành một ông hoàng, một đấng cai trị, một chúa đất đầy quyền năng. Một sự ngự trị như vậy được cho là đã thuộc về tu viện nổi tiếng Cluny, và được thể hiện thông qua sự phát triển trên khắp châu Âu của Phái Cluniac. Về mặt nghệ thuật, thành tựu lớn nhất của đời sống tu hành chính là sự kiện toàn phong cách Romanesque – phong cách kiến trúc quốc tế thật sự đầu tiên và có lẽ cũng là cuối cùng. Khác với lễ lối kỹ thuật vút lên cao của phong cách kiêu kỳ Gothic, phong cách kiến trúc kết hợp điêu khắc Romanesque có thể trông khá nặng nề về cội rễ thực – một loại phong cách Doric Ky Tô giáo – nhưng những bước mà nó đã đi thì thật là chắc nịch thông qua cảm giác tin tưởng và dính kết, điều hết sức mới mẻ ở châu Âu.

Điều gì đó đã được gợi ý ít nhất cũng qua các chủ đích của Charlemagne. Căn bản của nghệ thuật – chưa bao giờ trở thành một thứ phong cách đơn độc cả – trọng tâm là về triều đình của ông đã mang tính chất tu viện hơn là thế tục. Dường như đã không có sự thúc giục nào về tranh chân dung, thậm chí cả những tranh chân dung dành để dâng tặng, về nhà vua trong suốt cuộc đời của ông, và do đó chẳng có gì có thể so sánh được với chân dung sống động của Justinian và Theodora tại S. Vitale. Chính tu viện tại York mà Charlemagne đã mang nhà thông thái Alcuin⁷ đến (“Ngài Virgil⁸”, ông đã

⁷ Alcuin, hay còn gọi là Albinus (735-804), học giả kiêm giáo sĩ nổi tiếng người Anh, người mà

hình minh họa bản thảo vốn có tính chất khác biệt hẳn so với những qui ước của các bản Phúc Âm tại Lindisfarne. Chỗ của Thánh John, giờ đây chúng ta nhìn thấy một thánh Mathew đang viết, ngồi trên một cái ghế trông chắc chắn hơn, trong khung cảnh của một căn phòng có rèm. Rõ ràng hình ảnh về tác giả Kinh Phúc Âm mang tính hiện thực chủ nghĩa hơn, nhưng xét về mặt nghệ thuật thì chẳng mang tính siêu việt hơn chút nào bởi ngay chính nó cũng đã có vẻ mang tính rập khuôn và qui ước nếu so với bức hình nào đó của Giotto. Thế nhưng, chắc chắn là nó mang tính miêu tả thực tại nhiều hơn: thực hiện một hành vi tiếp diễn ngoài những gì nó đang minh họa. Người ta nhìn thấy vị thánh đang làm việc, tay cầm quyển sách, thân thể của ông sống lại trong một tư thế giống y như khi người ta đang viết. Trên hết, có sự miêu tả được bố cục, với trong đó chất con người gây ấn tượng hơn – hay, nói khác đi, qua sự quan sát sống động mà thông điệp tôn giáo đã được nâng cao lên.

Có lẽ không phải hoàn toàn ngẫu nhiên mà các bức màn đều được cột vén lên phía các cây cột, tạo thành khung bao cho Thánh Mathew, điều gợi nhớ đến những bức màn được cuộn lại trong tranh khảm Ravenna miêu tả hoàng hậu Theodora. Nghệ thuật Byzantine chắc chắn đã ảnh hưởng đến lối minh họa phức tạp như vậy. Thế nhưng, đế quốc Byzantium cũng đã trải qua một cuộc khủng hoảng tôn giáo mà trong đó chủ nghĩa bài trừ thánh tượng đầy giận dữ đã khước từ các hình ảnh thiêng liêng dù thuộc về bất kỳ thể loại nào. Khi phong trào đó nguôi đi, Byzantium đã khôi phục lại quan niệm về những hình ảnh như vậy, nhưng trong chừng mực nào đó cũng đã phong kín chúng trong một qui ước bất di dịch là những cái nền bằng vàng, và cử chỉ cũng như tính cách đều mang tính tu hành thật sự. Tính cách phi thời gian của phương Đông tương phản với sự thay đổi của phương

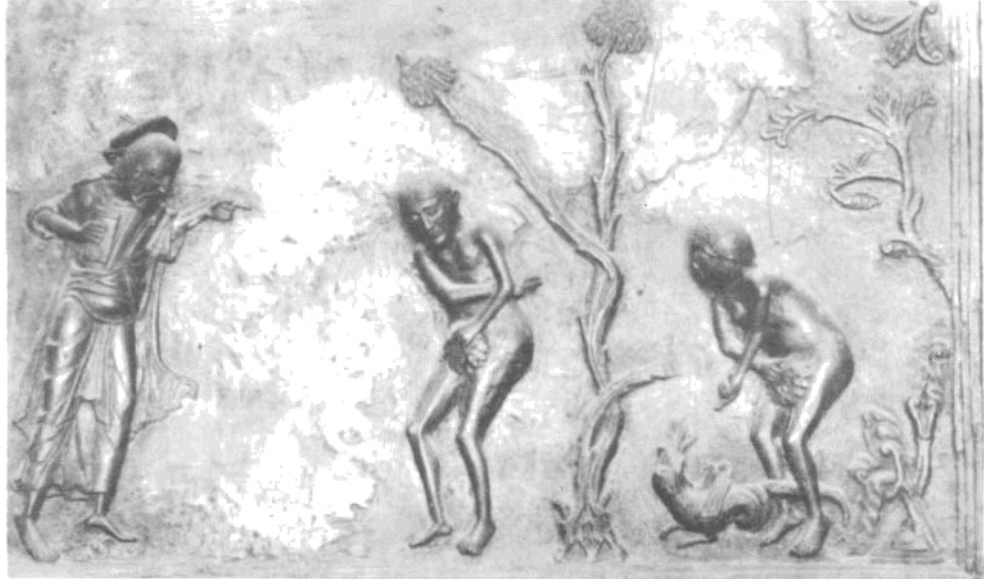
Tây. Biểu tượng Byzantine vẫn tiếp tục tồn tại trong nhiều thế kỷ – vẫn còn có mặt phần nhiều là trong cùng thể loại tại nước Nga thế kỷ 19.

Ở phương Tây, ảnh hưởng Byzantine đã chết dần. Cách xa với một châu Âu đang mải mê với sự tranh luận mang tính chất bài xích thánh tích là một cuộc củng cố vững chắc các nghệ thuật tạo hình phục vụ tôn giáo, đạt mức đỉnh thịnh qua thành tích của Romanesque. Những gì dưới thời của Charlemagne và Alcuin chủ yếu là một phong trào mang tính văn chương thì giờ đây đã trở thành một phong trào kiến trúc và điêu khắc. Hình ảnh các vị thánh và Chúa trong vầng hào quang, những hình ảnh mà, trong một qui mô nhỏ, đã làm đẹp thêm cho các quyển Phúc Âm, nay được tạc lên các cổng của những ngôi nhà thờ. Về mặt kiến trúc, nhà thờ cũng không còn trơn trụi và mang nét tạm bợ của kiểu sảnh đường theo phong cách xưa. Mái của chúng được tạo bằng đá hình vòm; toàn cụm các nhà nguyện sẽ phát tỏa tại nơi mà trước đó là một hậu sảnh trơn; và phần ngoại thất của nhà thờ phong phú hơn không chỉ nhờ vào những cánh cổng được điêu khắc công phu, mà còn bằng những cụm tháp cao, làm nổi bật mặt bằng.

Khi kiến trúc trở nên có đốt, có mộng – có thể có quá nhiều biến thể, từ kiểu Pháp, kiểu Tây Ban Nha cho đến Anh, Đức và Ý – thì chính qua điêu khắc mà phong cách Romanesque mới tự biểu đạt mình một cách rõ nét nhất. Đây chính là hình thái nghệ thuật mà Ky Tô giáo trước đây đã không có, như thể nó đã bị cấm bởi đó là thành tựu của thế giới đa thần giáo. Bỗng nhiên, có vẻ điêu khắc đã được xem là mang đến một kênh mới rất ấn tượng để kể ra câu chuyện Ky Tô giáo. Điều khá rõ ràng là đang xuất hiện giờ đây, một cuộc chuyển dịch ra khỏi các khía cạnh siêu việt và mang tính tượng trưng của tôn giáo để nhấn mạnh hơn vào những khía

cảnh thực tế, mang tính hiện thực chủ nghĩa. Thánh Kinh có thể được minh họa – không phải theo nghĩa những trang bản thảo có trang trí, mà là để thể hiện những cảnh đầy kịch tính của nó trong những khuôn khổ đầy kịch tính. Cũng có một sự chuyển dịch khác nữa, có liên quan đến tác động của tôn giáo lên một công chúng đông đảo hơn. Những quyển sách Carolingia có minh họa chủ yếu đã được dành riêng cho loại khách có học vấn, thường là thuộc giới tăng lữ: những thứ của qui riêng tư được một nhân vật quan trọng, một cha tu viện sở hữu. Điều đó cũng như đối với những đồ bằng ngà hay những hòm đựng thánh tích – những thứ mà chắc chắn có thể tạo nên không chỉ có mỗi một hiệu ứng lên giáo đoàn.

Thế nhưng, nếu công ra vào của nhà thờ bản thân nó là một quyển Thánh kinh bằng đá hay bằng đồng, với những cảnh sinh động, rõ ràng, hết sức ấn tượng, được khắc lên trên đó, thì câu chuyện từ kinh thánh ấy sẽ tác động lên ngay cả những tín đồ ít học nhất. Cánh cửa của các nhà thờ lúc ban đầu đã được khắc tương tự như vậy, thế nhưng tuyệt tác của sự gia công như vậy – mà chúng tôi có tái tạo lại một chi tiết của nó dưới đây – chính là tại ngôi nhà thờ Hildesheim của Giám mục Bernward vào đầu thế kỷ 11. Bản thân của ngôi nhà thờ là một ví dụ xưa nhất về một nội thất hùng vĩ kiểu Romanesque, một tuyên ngôn về sự đồng cảm của người Đức đối với phong cách này, điều mà qua đó chẳng bao lâu sau đã khiến những ngôi nhà thờ lớn được xây dựng trên khắp đất nước này – đáng kể nhất là ngôi nhà thờ tại Cologne. Tương truyền, Giám mục Bernard là người rất am tường về nghệ thuật; ông cũng đã là thầy dạy của Hoàng đế Otto III, người cuối cùng trong số ba vị vua của thời Otto. Về chính trị và nghệ thuật, đây là thời đại tiêu biểu cho sự phát triển chính yếu của châu Âu sau khi đế quốc khổng lồ của Charlemagne sụp đổ khi ông băng hà.



Trục xuất Adam và Eve, trên cánh cửa nhà thờ Thánh Michael, Hildesheim. Đầu thế kỷ 11.

Truyền thống lâu đời của nghệ thuật điêu khắc hoành tráng của Đức đã được chứng minh qua các cánh cửa ở Hildesheim, nơi mà các hình thể đều đã được sinh động hóa lên hết sức mạnh mẽ và hết sức biểu đạt. Không có cảnh trí phong nền nào khác ngoài những cái cây hay một đám mây, mỗi thành phần đều được làm cho có sinh khí bằng một lực gây xúc cảm mạnh mẽ thông qua những hình thù – với sự sử dụng tuyệt vời các cử chỉ. Chúa bước đến oai vệ, để chỉ tay một cách cáo buộc vào Adam, người đang quì, trong sự trần trụi và xấu hổ, đồng thời cũng đang chỉ tay về phía Eve; còn Eve thì đang né người thấp xuống cũng trong sự xấu hổ, và chỉ về phía con rắn. Abel có vẻ như bị xoay tròn khi té xuống đất, bị đánh bởi cây gậy của Cain – và bàn tay khổng lồ của Chúa đang len khỏi một đám mây trên đầu.

Nghệ thuật này dường như đã hòa hợp tuyệt mỹ với mục đích của nó. Sự nhấn mạnh không phải là ở những yếu tố thần bí của Kỵ Tô giáo, mà là những yếu tố thực tiễn, mang

tính đạo đức. Tại Hildesheim, các đế tài Cựu Ước và Tân Ước đều được sắp xếp theo phép loại suy. Đó là một sự cảnh báo với cuộc đời này rằng Chúa xuất hiện, được khắc trên công vào với tư cách Người phán xét thế giới – và ngài xuất hiện không phải trong cảnh đang bay trên trời của bức khảm bằng vàng, mà là bằng những khung cảnh tiêu biểu gồm thần thánh và kẻ bị đẩy xuống địa ngục. Sự nhấn mạnh, một lần nữa, chính là tính chất miêu tả. Ngay chính các đầu cột, nhất là trong các nhà thờ của Pháp, thường chẳng còn mang tính trang trí trừu tượng hay mẫu hoa lá, mà là đầy những cảnh tiểu phẩm hoàn chỉnh của hành động được cô đọng lại. Đây là một dấu hiệu về sự phát triển quan trọng của nhà điêu khắc đến độ một vài thành tựu Romanesque hết sức nổi tiếng, nhất là nghệ thuật điêu khắc trên mặt tiền nhà thờ, đều là những tác phẩm có chữ ký của cá nhân người nghệ sĩ, những con người cho tới lúc đó mới thoát khỏi tình trạng nặc danh của thời đại bóng tối. Chúng ta biết rằng Guglielmus đã là người góp công làm nên ngôi nhà thờ tại Modena. Ô tô vò mặt tiền (tympanum) của ngôi nhà thờ tại Autun có chữ ký phía bên dưới chân Chúa là Gilobertus. Phần điêu khắc phong phú, hầu như theo kiểu Puerta de la Gloria (mang phong cách Gothic) là của thầy Mateo.

Mặc dù người ta thường nói rằng sự phụ thuộc của điêu khắc vào kiến trúc là đặc trưng điển hình của phong cách Romanesque, thế nhưng đây là một nhận xét khá muộn màng. Không chỉ các mặt tiền, đầu cột, bục giảng kinh, và bình đựng nước thánh được điêu khắc bằng những hình thể, trong một sự phong phú mang tính cách mạng hoàn toàn, mà cả công trình điêu khắc tự do – thường là bằng gỗ có sơn vẽ – cũng tiến hóa nữa. Có thể nói toàn bộ phong cách đều nhuốm đầy sự nhạy cảm qua nghệ thuật làm khuôn tượng lẫn vật được tạc, được khắc; sự uốn nắn mềm mại liên quan đến

những nội thất hình vòm của hầu hết các nhà thờ Romanesque, và liên quan đến những ngoại thất hòa nhâ, mang tính kết khối, với những dãy cửa sổ tròn và cửa vòm. Điều khắc và kiến trúc đã phối hân hoàn mỹ qua phần ngoại thất phong phú nhưng khá ám cúng của nhà thờ Notre Dame ở Poitiers, một ngôi nhà thờ có thể xem như đã đảo ngược nguyên tắc với ngoại thất đơn giản và nội thất cầu kỳ. Tại Poitiers, gian giữa của giáo đường là một chuỗi những cấu trúc vòm thật cao, chống đỡ cho một mái vòm hình bán trụ đơn giản. Mặt tiền được tạo hình bằng một bình phong điêu khắc bên trong các vành cung, các chỗ lõm, những lỗ tò vò, và ngay cả hai tòa tháp cũng có thể là những đặc trưng được tạc, khắc, hầu như chẳng có gì là thuộc về kiến trúc cả, và còn lại chỉ là hai chòm tháp hơn là hai tòa tháp.

Có lẽ thật sự đang diễn ra một cái gì đó mà về mặt nghệ thuật mang tính ngẫu nhiên và không phải lúc nào cũng được tính toán một cách chính xác hiệu ứng nào đó trong kiến trúc Romanesque. Thế nhưng nó đã là một phong cách bất hủ, mang khả năng có những biến thể đáng kể, ngày càng nói lên sức mạnh đầy đức tin về một Ky Tô giáo đã vững vàng. Nó đã được tóm tắt rất rõ qua ngôi nhà thờ tại Durham, một sản phẩm nghệ thuật thời Dân chinh phục Norman⁹, được xây dựng trong đặc thắng trên một ngọn đồi, vừa như một pháo đài vừa khá giống một nhà thờ. Vào thời điểm nó được khởi công, thế giới Ky Tô giáo đang diễn đạt cảm giác thống nhất và mục đích thiêng liêng của mình bằng Cuộc Thập tự chinh lần thứ nhất: thế giới phương Tây đã bắt đầu lên đường thực hiện cuộc chiến chống phương Đông, mang theo cây thập giá nhưng tin tưởng nhiều hơn vào lưỡi gươm, và

⁹ Lúc dân Norman chinh phục nước Anh vào năm 1066 dưới sự lãnh đạo của William the Conqueror.

lần đầu tiên dường như thành công trong sứ mệnh tàn phá của mình.

Cái tôn giáo đã bắt đầu một cách hết sức khiêm tốn và không chắc chắn thì giờ đây có vẻ đang trở thành thế lực lèo lái châu Âu, theo đúng nghĩa của từ này. Mặc dù vì lý do này khác nó đã biến mất đột ngột khỏi một châu Âu Romanesque, nhưng nó sẽ để lại không chỉ những dấu vết, mà còn để lại trên toàn lục địa một tượng đài nghệ thuật dành cho đế quốc của mình. Ở mọi đất nước, những ngôi nhà thờ đồ sộ đã tỏ rõ cái quyền lực ở đâu cũng có của mình. Người hành hương vượt châu Âu để đến lễ bái những nơi thiêng liêng như St James ở Compostela, và không chỉ ở đó mà còn cả dọc theo con đường hành hương, người ta đã dựng lên những ngôi nhà thờ cực kỳ đồ sộ và uy nghi – một phần của cái cảm thức tôn giáo công cộng đó cung cấp cho đông đảo quần chúng. Thật vậy, xét từ quan điểm tôn giáo, phong cách Romanesque đã phục vụ hết sức tốt đẹp. Nghệ thuật đã từ chối bị bó buộc bởi những mục

Nhà thờ Apostles, Cologne
1035-1220).





Notre-Dame, Poitiers. Thế kỷ 11.

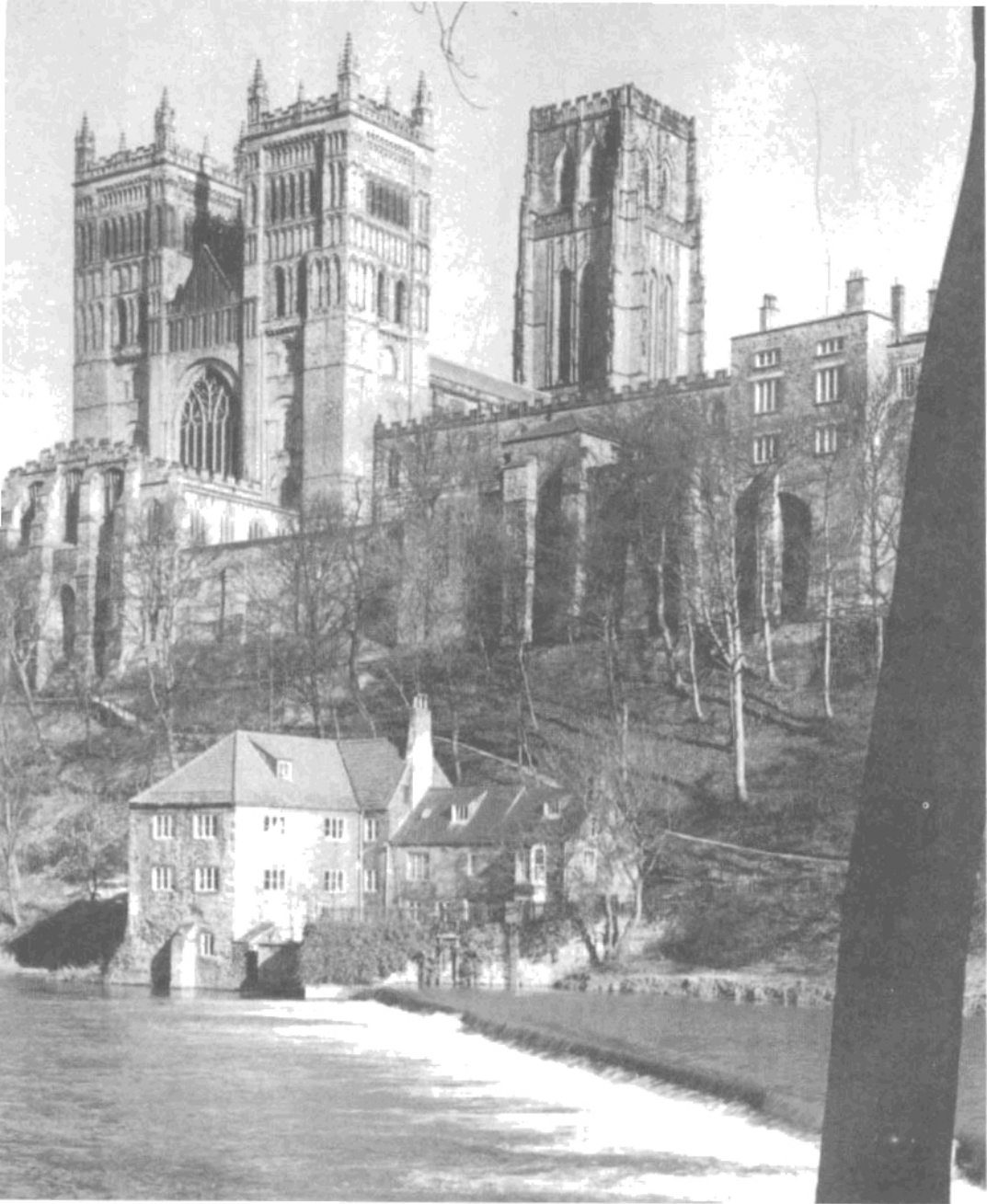
đích tôn giáo thuần túy. Vào thế kỷ 12, Thánh Bernard ở Calirvaux đã phát hiện một cách sắc sảo triệu chứng nguy hiểm của cái đẹp tuyệt đối – nghệ thuật vị nghệ thuật – trong mọi nhà thờ và tu viện. Ông đã viết một lá thư bày tỏ một cách mạnh mẽ về sự kinh ngạc trước các sản phẩm của nghệ thuật, thay vì người ta nên suy tư về qui luật của Thượng đế.

Dĩ nhiên người ta đã tạo ra một số tác phẩm nghệ thuật của thế tục trong những năm giữa Charlemagne và Thánh Bernard. Đặc biệt là trong vùng lãnh thổ do người Norman chiếm đóng, đáng kể nhất là ở Anh, nơi có những lâu đài được xây dựng mang tính tiêu biểu chứ không chỉ là những pháo đài phòng thủ; thành tựu thiết kế trên bờ dốc đứng bao phủ trên một không gian rộng lớn được thể hiện không chỉ qua các nhà thờ Romanesque cần đá vòm, mà còn cả qua Đại sảnh Wesminster nữa, một kiến trúc mà qua hơn một thế kỷ vẫn còn là căn phòng lớn nhất châu Âu. Một trong những đồ vật quý hiếm mà có thể tỏ rõ thực sự người được ủy quyền trực

tiếp cũng như chủ nhân đoán chừng của nó chính là “Alfred Jewel”, một tác phẩm mang tính cách phương Bắc điển hình, được cách điệu hóa cao độ về nhà vua, và có khắc rằng “Alfred đã lệnh cho tôi thực hiện”. Tuy các liên tường tôn giáo chắc chắn đã đi vào tấm thảm Bayeux, một vật phẩm có lẽ thoát đầu người ta chủ định là dùng để trang trí cho gian giữa của giáo đường, nhưng chủ đề thì lại đầy tính chất thế tục và lịch sử – một biên niên sử bằng hình mang dấu ấn thời Hildesheim. Những gì được truyền đạt ở đó theo khuôn khổ ba chiều, rạch ròi, một lần nữa đã được diễn đạt bằng đường nét nơi nghệ thuật thêu của Bayeux: trong một tiết điệu làm nảy sinh những hiệu ứng gây xúc động về chiến địa thực tế, kể cả hình ảnh gợi nhớ lạ lùng về một con ngựa chồng vó thẳng đứng, đầu cắm xuống đất, còn hai chân sau thì đá lung tung trong không khí.

Thế nhưng, vào những năm tháng này thì mục đích tôn giáo và hình ảnh tôn giáo vẫn tiếp tục là quan tâm chính của nghệ thuật. Kỵ Tô giáo đã vượt lên khỏi kiểu sảnh đường trước đây để trở thành một thể loại kiến trúc hoàn toàn mới, được ước định theo các nhu cầu riêng và tiêu biểu rõ nhất qua ngôi nhà thờ Durham. Những gì đã bắt đầu không gì khác hơn ngoài một sứ điệp mới được nguệch ngoạc trên cái tráp cưới theo phong cách cổ điển của Secundus và Projecta thì giờ đây đã khoắc hình thể hữu hình qua những công trình kiến trúc và điêu khắc mà về mặt nghệ thuật có thể thách đố được với những thành tựu vĩ đại nhất của thời xưa.

Bản thân Durham là một tòa nhà củng cố cho phong cách nghệ thuật Romanesque – và điều này không chỉ bởi vì các ngọn tháp Gothic khá mới của nó. Những cây cột tròn đồ sộ, cái mái mà chúng đỡ cũng mang một hiệu ứng nhẹ nhàng đến bất ngờ, cùng hàng cửa sổ đặt ở đầu tường, phần nội thất thật tràn đầy ánh sáng. Ở chỗ xưa kia là đường vòm dài



📍 Nhà thờ Durham. Không muộn hơn thế kỷ 12.



kiểu hầm thì giờ đây – gần như chắc chắn là lần đầu tiên ở châu Âu – người ta đã dùng đến kết cấu đan chéo của một vòm gân – một kiểu kiến trúc mang đến những hiệu ứng thẩm mỹ lẫn kỹ thuật mới – một sự kết hợp báo hiệu phong cách của Leonardo và thời Phục hưng mà trong thực tế đúng là một công thức của thời trung cổ, quan tâm đến việc tạo ra một phong cách, tuy về mặt cảm tính đã từng bị cho là mang đậm tính chất tôn giáo, nhưng thật ra lại được thúc đẩy bởi những suy tư mang tính thế tục và thẩm mỹ nhiều hơn. Óc sáng tạo Gothic nảy sinh từ một mảnh đất rất dồi dào những ngôi nhà thờ, trong một vương quốc Ky Tô giáo thống nhất, một vương quốc mà – nói một cách ngắn gọn – chính là cảnh mộng của Thánh Augustine đã biến thành sự thật. Thực ra vương quốc Ky Tô giáo đã trở nên mất thống nhất khá lâu trước khi cảnh cáo chung cuối cùng của phong cách Gothic diễn ra. Các cuộc Thập tự chinh sau cùng đã cho thấy chúng đúng là một thứ tai họa tâm linh. Các lý tưởng đạo hạnh đã bị thay thế bởi những lý tưởng tri thức, được thúc đẩy bởi những kiến thức hoàn toàn mang tính hàn lâm, học thuật. Sức mạnh chứ không phải lòng mộ đạo là những gì được tiêu biểu bởi một ngôi nhà thờ Gothic, và nó đã trở thành một



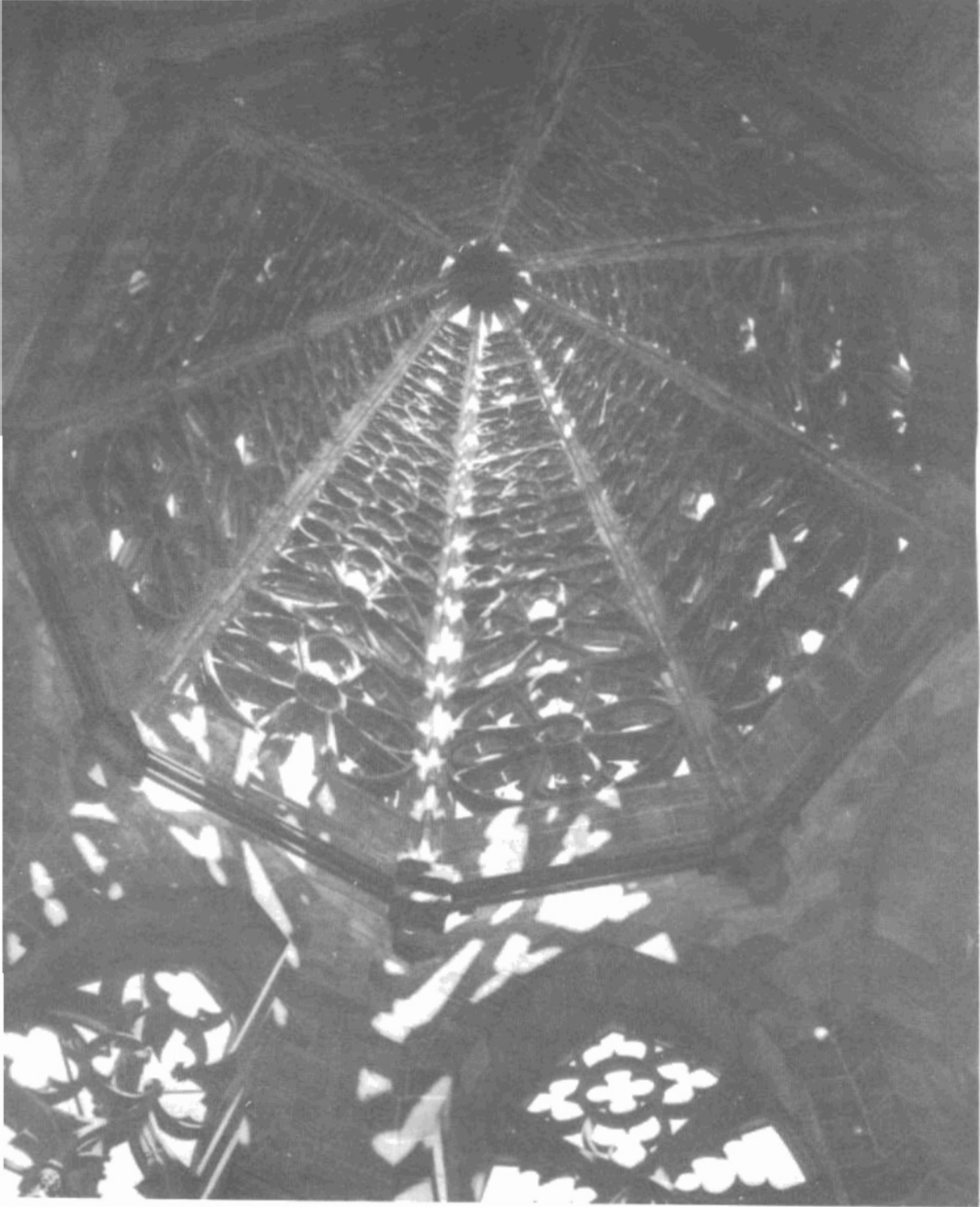
Tấm thảm Bayeux (chi tiết).
Cuối thế kỷ 11.



"Alfred Jewel".
Cuối thế kỷ 9.

thứ tiêu điểm không chỉ của một số quần thể tu viện, mà còn cả của một thành phố đang lên (vốn thường là một trung tâm thương mại).

Từ lâu, nghệ thuật đã được chấp nhận và vận dụng vì lợi ích của tôn giáo. Thế giới Gothic là một thế giới mà ở đó, dần dần nhưng rõ rệt, người ta có thể sử dụng nghệ thuật vì chính nó. Nó cần cái trụ chống Romanesque chắc chắn, lâu đời để từ đó cất cánh. Từ cái nền đó, nó bay vút lên thành khả năng tưởng tượng tinh tế, đồng thời hoan hỉ trong tự do nghệ thuật tuyệt đối, điều đã bị người ta cướp đi, thay vì khuyến khích, khi thời Phục hưng đến, mang theo một cái nhìn điềm đạm hơn về mọi thứ.



Freiburg-im-Breisgau, phần nội thất của chóp tháp theo kiểu có lỗ trống, khoảng 1340.

Thế giới Gothic

Thuận tiện nhất để mở đầu một chương là nói về một thế giới được tạo nên bởi phong cách Gothic bởi có lẽ nó là phong cách đầu tiên đồng nhất, lan tỏa trọn vẹn trong nghệ thuật phương Tây, đồng thời đánh dấu hết sức rõ rệt lên các tiểu phẩm lẫn những ngôi nhà thờ đồ sộ, và tự biểu thị mình qua những tác vật thể tục có tính chất tôn giáo. Mặc dù nên nói là điều này cũng đúng một phần nào đối với phong cách nghệ thuật Romanesque, nhưng nghệ thuật Gothic thì tạo nên một ấn tượng phong cách khá sắc nét, không chỉ bởi bằng chứng còn lại đã có một phạm vi khá lớn, mà còn bởi nó là một phong cách thời thượng mang rất nhiều cảm xúc. Nó là sản phẩm của sự kết tinh, được tia gọt thường xuyên cho đến khi sự thành công của nó dường như không chỉ tùy thuộc vào những gì chúng ta thấy, mà còn cả vào những gì chúng ta biết là đã bị triệt bỏ. Sau sự thành công của việc dựng nên những ngôi tháp và chóp tháp đặc là sự thành công – như tại Freiburg – của việc làm những ngọn tháp và chóp tháp có ô trống. Ngôi nhà thờ của Freiburg là một nghịch lý của tính mỏng manh bất hủ, cho thấy nghệ thuật có thể khiến cho chúng ta ngạc nhiên ra sao, trong sự thách thức các qui luật của tự nhiên.

Thật vậy, với cách thể diễn đạt, Gothic chưa từng biến mất hẳn bao giờ. Điều này tất nhiên có vẻ đúng về mặt lịch

sử, bởi một số biểu thị tuy muộn màng nhưng vẫn còn hiệu lực đều thuộc vào thế kỷ 17 (như vòm thông gió cho lồng cầu thang của lễ đường Nhà thờ Chúa ở Oxford, được thực hiện vào năm 1640 chẳng hạn), trong khi vào các thế kỷ 18 và 19 thì nó lại được phục sinh – tuy hơi mang tính giả tạo. Và mặc dù thuật ngữ Gothic thiếu thỏa đáng theo nghĩa đen của nó khi chỉ sự kết tinh cao độ của nghệ thuật thế kỷ 13 và 14, thế nhưng tinh tử của nó thì lại mang một giá trị hiệu lực rất lớn. Thật khó mà nghĩ ra xem người ta có thể áp dụng tính từ “Romanesque” cho bất kỳ thứ gì khác ngoài những sản phẩm hay những mô phỏng chính xác của thời kỳ đó, thế nhưng “Gothic” thì có thể được dùng như một lối nói tắt khôn khéo về mặt văn phong để xác định điều gì đó trong nghệ thuật của Botticelli, Cranach hay Bernard Buffet¹.

Không có gì ngạc nhiên khi thật sự chẳng có sự kết thúc rõ ràng nào đối với phong cách Gothic cả. Thời Phục hưng đã không hề làm đảo lộn hoàn toàn các quan niệm của nó; Gothic đã song song tồn tại với những phong cách mới, và một nghệ sĩ như Ghiberti chẳng hạn, đã tiến hóa, mà không hề có bất kỳ ý thức nào về sự “cách mạng”, từ một phong cách Gothic xưa thành một phong cách có chất “Phục hưng” rõ rệt hơn – một phong cách chắc chắn là rất khác. Thế nhưng, nếu chẳng có một sự kết thúc đối với Gothic, thì quả lại có một sự bắt đầu rõ ràng qua khu bố trí dàn đồng ca mới được xây dựng dưới thời tu viện trưởng Suger cho tu viện

¹ Sandro Botticelli (1445-1510), tên thật là Alessandro di Mariano Filipepi, một trong những họa sĩ hàng đầu của Florence thời Phục hưng.

Lucas Cranach (1472-1553), một họa sĩ bậc thầy người Đức thời Phục hưng, chuyên vẽ chân dung và tranh phụ nữ khỏa thân.

Bernard Buffet (1928-1999), họa sĩ người Pháp, người mà các tác phẩm đầy bóng bẩy của ông đã gắn liền với một trào lưu triết học mang tên là chủ nghĩa hiện sinh.



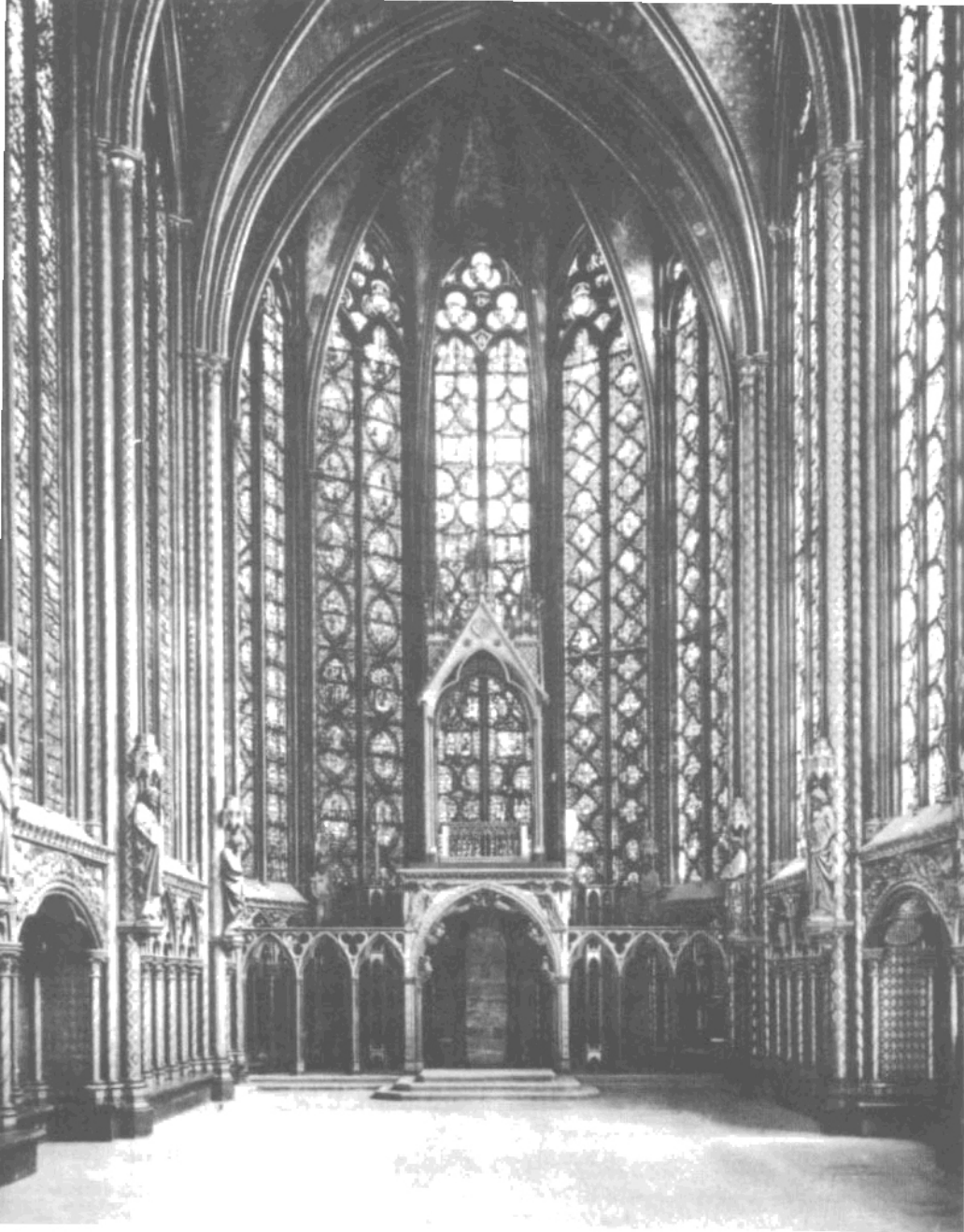
Saint-Denis, Paris (phần bên trong). Khởi công vào năm 1140.

Saint-Denis, ngoại ô Paris. Được khởi công vào năm 1140, khu này đã được khánh thành bốn năm sau đó. Đó là phần bổ sung một cách có ý thức cho ngôi thờ kiểu Romanesque, bằng cách sử dụng các vòm gân và các cửa sổ kiểu vành cung chóp nhọn, để theo chính lời của Suger, “ngôi nhà thờ chiếu vào phần giữa của mình cho được sáng lên”. Và khái niệm ngôi nhà thờ chiếu sáng này rất thích hợp với nghệ thuật Gothic hơn bất kỳ mô típ thực tế nào đã được sử dụng – vành cung có chóp nhọn, vòm gân hay vòng chống² – không có cái nào trong số đó đúng thật là phát minh của các kiến trúc Gothic. Ước muốn nhẹ nhàng và sáng sủa của Suger là ý tưởng tìm thấy sự hoàn chỉnh ở một thế kỷ sau đó qua ngôi

² Vòng chống (flying buttress): Một đặc trưng của cấu trúc Gothic; trong đó, áp lực bên hông của một mái hoặc vòm được mang bởi một thanh thẳng của khối xây (thường là dốc, có tên là vòm cuốn) và một cột cứng đủ để chịu lực.

nhà thờ Sainte-Chapelle, một công trình kiến trúc mà quả thật có lẽ chính là sự hiện thực hóa ý tưởng “ngôi nhà thờ bằng kính” trong một số tiểu thuyết hiệp sĩ thời trung cổ. Một trong số những tiểu thuyết đó đã nói về một ngôi nhà thờ bằng kính có thể thu lại và nở lớn một cách thần kỳ, và một sự “đùa giỡn” với không gian như vậy không phải là điều tự phụ duy nhất của các tòa nhà kiểu Gothic: người tham quan bị hấp dẫn, bị bất ngờ, bị rơi vào tình trạng không dám chắc cái gì là thực cái gì là không, dọc theo những gian cao nghệu có mái và tường mỏng manh, trang trí bằng hoa văn chữ triện – những thành phần này gần như hoàn toàn trong mờ, làm thoảng hiện thường trực sự vĩnh cửu.

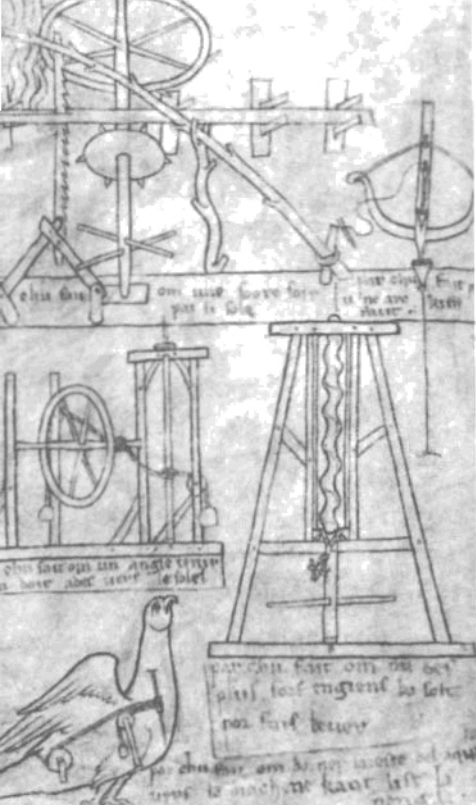
Điều hiển nhiên là Saint-Denis nên được xem là nơi khai sinh nên phong cách Gothic. Nguồn gốc chính xác của phong cách này hãy còn nhiều tranh cãi, thế nhưng các vành cung có chóp nhọn chẳng hạn có lẽ đã đến châu Âu từ các công trình kiến trúc của phương Đông – và người ta ắt cũng dễ đi đến sự giả định rằng các cuộc Thập tự chinh có lẽ đã đóng vai trò nào đó trong chuyện này. Tuy nhiên, nó đích thực là đã được khai sinh, về cơ bản vẫn còn là sự sáng tạo của nước Pháp. Mặc dù đã vượt biển sang Anh, nó lại chưa từng được thiết lập tại Ý, và tại Đức thì phải dần dần mới xuất hiện. Bản thân Saint-Denis chính là kết tinh của tâm thức Pháp, được dành tặng cho vị thánh bảo hộ của nước Pháp, đồng thời cũng có quan hệ trực tiếp với tu viện đó – nhất là dưới thời Suger, một người vừa là cha trưởng tu viện vừa là mục sư trưởng của nhà vua – và nơi đây cũng từng là ngôi nhà của những báu vật tuyệt kỹ về đồ chế tác kim hoàn, những công trình phản ánh tinh túy Gothic mới mẻ không kém. Vào cùng lúc khu đồng ca mới được xây dựng, Suger cũng đã có một cái bình cổ bằng đá khoáng porphyry mà ông tìm thấy bị bỏ phế trong một cái tủ; cái bình đó đã được chuyển thể thành



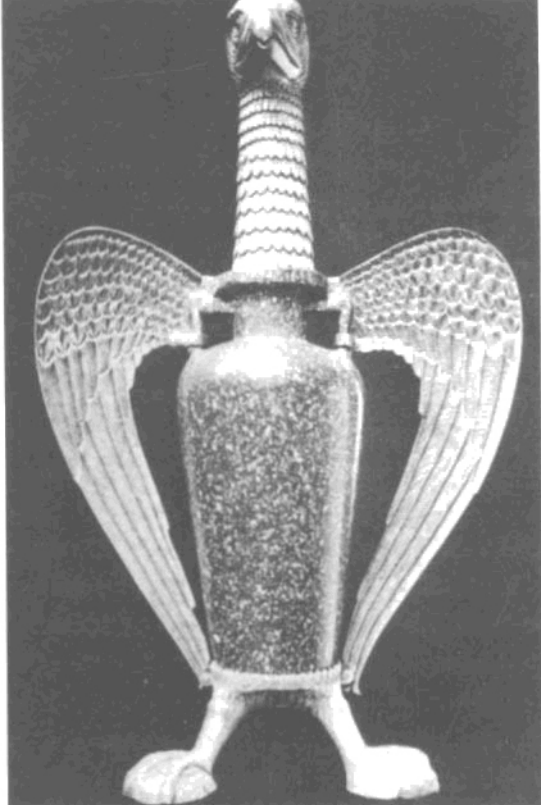
Phần thượng diện của nhà thờ Sainte-Chapelle, Paris (nội thất), khoảng 1245-1248.

một biểu tượng tài tình là con đại bàng của Thánh John, với sự sử dụng thật sinh động, dí dỏm, cái bình ấy như thể thân hình của con chim. Cũng sinh động không kém chính là một *nghe phẩm* sau cùng trông giống một thiết bị tự động kiểu như bộ máy đồng hồ. Người ta hầu như có thể tưởng tượng cái đầu của con chim đại bàng đang xoay và đôi cánh sắc bén thì đang bắt đầu vỗ. Những ý tưởng như vậy rất gần với thực tiễn Gothic, không phải chỉ như đã viết thành thơ mà còn đã được thể hiện. Kiến trúc sư kiêm thợ nề bậc thầy, Villard de Honnecourt, sống và làm việc trong thế kỷ 17, đã để lại một quyển sách gồm những hình vẽ ghi lại không chỉ các tòa nhà, nghệ thuật điêu khắc, phương pháp thiết kế và một số bí quyết về thuần hóa sư tử, mà còn cả những chỉ dẫn chế tạo các thiết bị tự động (những “engien”, theo cách ông gọi) như bức giảng kinh hình đại bàng chẳng hạn, xoay được cái đầu khi sách Phúc Âm được đọc lên, một cái bát có một con chim bồ câu bán tự động đang uống nước.

Nhiều khía cạnh của thế giới Gothic đã bị hủy hoại đến độ người ta dễ dàng quên đi rằng nó không phải chỉ toàn là những cổng vòm giáo đường và bình lọ nhà thờ tuyệt mỹ. Những bông hoa kim loại được sơn phết ở lâu đài này nổi bật trước con mắt người xem, và ở nơi khác có thể so sánh được với những món đồ chơi tinh xảo cũng chóng phai pha như những tấm đúc kiến trúc lạ thường và bộ quần áo thường là lạ lùng giống như lông chim. Đây là những thứ phải được đọc hay nhìn thấy trên các trang bản thảo minh họa, thế nhưng chứng cứ cũng đủ để cho thấy sự khéo léo của nghệ sĩ đã được trân trọng ra sao. Ngay ở nơi mà nó vẫn còn đang tiếp tục phục vụ cho tôn giáo, nghệ thuật giờ đây cũng đã được thừa nhận như một sức mạnh riêng của nó, và người nghệ sĩ (dẫu là kiến trúc sư, kỹ sư, nhà điêu khắc hay họa sĩ) cũng bắt đầu được ghi nhận như một con người thật sự quan trọng. Quả



Một trang trong album gồm các thiết kế cho những máy móc khác nhau, kể cả con đại bàng bằng máy, của Villard de Honnecourt.



Bình đại bàng được chế tạo cho Cha tu viện trưởng Suger, được đặt lên vào khoảng năm 1140.

thực tu viện trưởng Suger, người đã viết khá chi tiết về những canh tân của ông tại Saint-Denis, đã không để ý đề cập đến người thiết kế hay xây dựng những bổ sung ở đây. Ở nơi khác trong một vài năm sau đó, chúng ta mới được nghe nói đến một vài cái tên kiến trúc sư và những thông tin họ nữa.

Những quan tâm của Villard de Honnecourt là một sự phản ánh hết sức đa dạng về thế giới Gothic ngày càng phong phú, nơi mà các phán đoán cá nhân đang bắt đầu trở nên quan trọng theo một cung cách hoàn toàn mới. “Tôi đã vẽ cái này,

bởi vì tôi thích nó nhất”, ông viết như vậy bên cạnh bản vẽ về cửa sổ khu đồng ca tại Rheims, và sự quan tâm về thẩm mỹ này có lẽ chính là nguyên tắc chủ đạo của toàn bộ nghệ thuật Gothic. Những gì được Villard phác thảo ra đều được cất giữ cẩn trọng trong các nhà thờ Gothic tuyệt mỹ nhất, những tấm gương của cả một dãy nghệ thuật vô tận, vốn luôn luôn khao khát thay đổi và cụ thể hóa. Không thể nói rằng kiến trúc ở những thế kỷ này đã thay đổi tận gốc rễ những quan niệm cơ bản được tạo dựng nên từ phong cách sảnh đường Ky Tô giáo buổi đầu và được củng cố thêm qua phong cách nhà thờ Romanesque, nhưng nó lại trau chuốt chúng lên đến mức cực điểm. Khi viên đá cuối cùng được gọt dũa và được cất để tạo hiệu ứng gọn sóng, kim hoàn chạm trổ của kiến trúc hậu Gothic, đã chẳng còn gì lại ngoại trừ phong cách Rococo. Và đặc biệt là ở Đức, sự tương cận giữa hậu Gothic và Rococo – nhất là trong nghệ thuật điêu khắc – hầu như rất khó phân biệt; Phục hưng thì đòi hỏi sự đúng mực, sự thật khoa học thì bị gò bó ở giữa hình trang trí hoa lá và những hình ảnh mạ vàng đang biểu thị điệu bộ, trong tư thế cực đoan về cảm xúc.

Nhà thờ Gothic cũng đã hướng đến những cực đoan như vậy rồi. Ngay chính nghệ thuật của nó cũng góp phần đối với cảm giác xa lạ khi so sánh với sự trật tự bình dị và yên lặng của một nhà thờ Romanesque. Phần mặt tiền phong phú của một nhà thờ như nhà thờ Amiens chẳng hạn đã vượt xa khỏi người tiền phong Romanesque của nó, ngay cả đối với ngôi nhà thờ tại Poitiers vốn có thể so sánh được với nó về ý tưởng tổng quát. Thế nhưng Robert de Luzarches, kiến trúc sư tại Amiens, còn hết sức bay bổng đến độ chẳng còn có thể nhận ra cái mầm mà từ đó cái cây lạ thường này đã lớn lên và sinh sôi nảy nở. Và Amiens thậm chí giờ đây còn chưa hoàn tất, bởi người ta còn chú ý sẽ đặt các vòng xoắn ốc lên trên đỉnh của các tòa tháp nhọn được trang trí hoa văn chữ triện, một mở

rộng cuối cùng của sự vận động theo trục tung đó, một sự vận động bắt đầu cao dần lên của các bậc ở phía trước tòa nhà. Thật khó có thể biết được rằng một tín đồ bình thường làm cách nào nắm bắt được ý nghĩa của sự phong phú về mặt tạo hình, ở đây đã được khắc, được tạc trên một qui mô khổng lồ thành hết dãy hình người này đến dãy hình lá trang trí khác, rồi đến những cái chóp nhọn nữa, trên một bức tường mà hầu như đã hết còn kiên cố. Chính với toàn bộ các cánh cửa giả và rèm, những khung tò vò đặt tượng, nằm ở một mặt bằng khá cao hơn mặt bằng của con người, bất kể ý nghĩa chính xác của điều khắc đó là gì, người ta hầu như khó thể phân tích được nếu không có sự thận trọng bền bỉ và hiểu biết rộng.

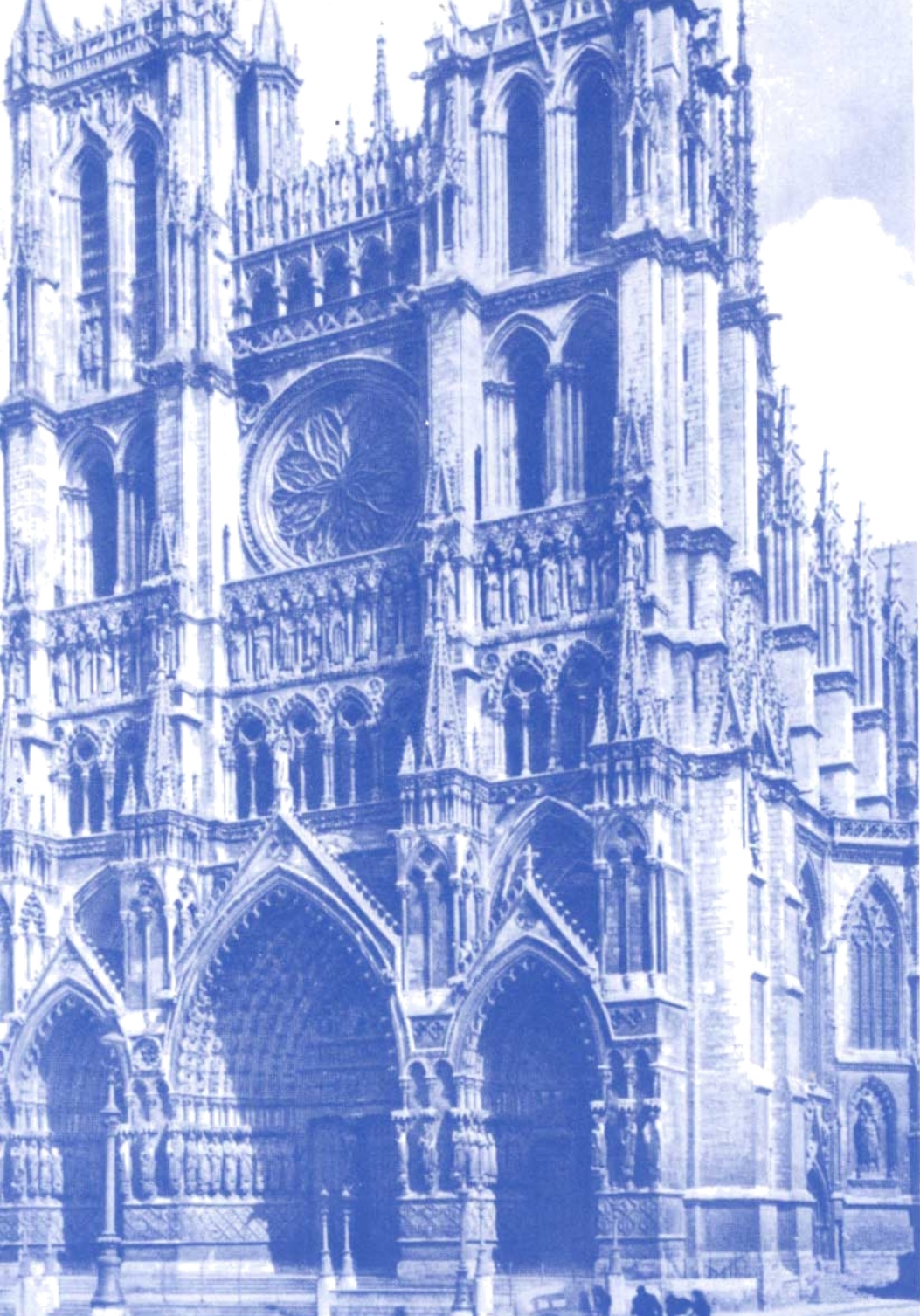
Lời giải thích thông thường về những mặt tiền được điêu khắc công phu như vậy là chúng được dùng như một loại kinh thánh cho người không biết chữ – thế nhưng, tại Amiens, ngôn ngữ được sử dụng lại hiếm khi dễ hiểu hơn thứ ngôn ngữ trong một quyển sách giáo khoa về thần học. Và một mặt, mặc dù mặt tiền này có tầm cỡ đồ sộ thật, nhưng hiệu ứng lại chính là sự tinh vi cực độ lẫn những đặc tính riêng tư của các bản thảo có minh họa. Giống y những tác phẩm nghệ thuật đó, tác động đầu tiên của nó là sự phong phú cực kỳ (phù điêu sâu và vai trò của ánh sáng và bóng tối được dùng như một cái nền thay vì là vàng được đánh bóng), tiêu biểu cho một cái nhìn gây ra sự kinh ngạc hơn là truyền đạt đến người xem một thông điệp riêng nào đó. Vừa là một nhà thờ, nó cũng có chủ định trở thành một ngôi đền thờ gần như mang tính lý trí của nghệ thuật tuyệt đối. Trong thế kỷ 17, công trình sư Vauban³ đã được cho là một người khủng “vĩ

³ Sébastien Le Prestre de Vauban (1633-1707), kỹ sư công binh nổi tiếng của Pháp, người đã cách mạng hóa các chiến lược về thành lũy và bao vây quân sự dưới thời vua Louise XIV.

đại”, người đã phác họa ra ngôi nhà thờ tại Coutances, nhưng một thành viên giáo đoàn của nhà thờ Seville vào năm 1401 cũng đã được người ta nói đến bằng những lời lẽ y vậy do đã có công qui hoạch ngôi nhà thờ Gothic khổng lồ tại đây, “cực kỳ đồ sộ và thuộc vào loại mà những ai đã nhìn thấy nó hoàn thành ắt sẽ nghĩ là chúng ta điên”.

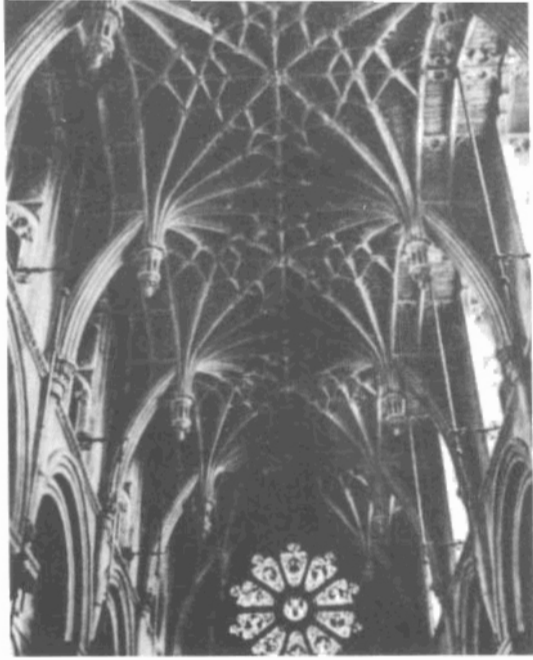
Nội thất của một nhà thờ Gothic cũng chẳng phải là chỗ mà ở đó tín đồ sẽ cảm thấy ngay như ở nhà. Sự ngạc nhiên và thích thú rất có thể được gợi nên qua gian giữa nhà thờ kỳ bí, được liên kết bởi những cây cột mảnh khảnh, giống y thân cây, bắt đầu từ mặt bằng người đứng nhưng rồi cuối cùng đâm chồi nở hoa trên cao theo kiểu mỏng hình gân, kết lại thành những hoa văn trên trần cao. Nếu đứng từ dưới đất nhìn lên, những hoa văn vòm trần này đẹp một cách trừu tượng, và là những khúc khải hoàn ca của kỹ hà học, không còn cần đến sự trang trí nào nữa cả. Thoạt đầu, chúng có thể có vẻ mang tính trí thức và kém hoa mỹ hơn so với phần ngoại thất, thế nhưng dần dần chúng cũng khoắc lấy cuộc sống riêng của mình – không còn đảm nhiệm mục đích cấu trúc nghiêm túc nữa. Mái vòm của ngôi nhà thờ Saint-Denis của Suger lại chẳng rắc rối gì cho lắm so với những gì đã được vun bồi nhất là ở Anh. Ngay những mặt tiền công phu nhất của các nhà thờ Anh cũng được phác họa như những tấm màn theo chiều ngang một cách rõ rệt – như mặt tiền của các nhà thờ Salisbury hay Wells chẳng hạn. Không có gì so sánh được với nỗi ám ảnh về chiều cao, một chiều cao đã đạt đến mức điên rồ qua phần chái đồng ca của ngôi nhà thờ Beauvais – mức cao nhất mà người ta có thể đạt được cho đến khi nó đổ sụp sau mấy năm xây dựng. Thế nhưng các mái vòm của nhà thờ Anh đều cho thấy mọi

Nhà thờ Amiens, khoảng 1220-1236, các tháp bên trên mặt bằng cửa sổ hình hoa hồng là về sau.



kiểu cực đoan cũng không thua gì, không phải về độ cao mà là tính phức tạp. Các kiến trúc sư có vẻ yêu thích xây dựng một mạng lưới gân nổi, lúc thì trải ra theo hình quạt, lúc thì chụm lại thành hình ngôi sao, đôi khi thì trang trí kiểu chạm nổi. Trình độ kỹ thuật ngày càng cao của hiệu ứng đã biến đổi những gì mà lúc đầu là sự thách thức trọng lực một cách tuyệt vời qua việc vút thẳng lên cao: một loại vòm trần treo, như tại nhà thờ Christ Church chẳng hạn, nơi mà sự thần kỳ có vẻ như bao gồm trong toàn bộ cấu trúc được treo trong không gian – mãi mãi đang nhỏ giọt, và mãi mãi đứng như tán dù bên trên dàn đồng ca. Nhà thờ đó đã được xây dựng vào năm 1478, lúc phong cách Gothic ở Anh đã trải qua những chặng đường thử thách do các sử gia kiến trúc dựng nên và ngay cả khi đó còn chưa đạt được đến mức xuất chúng cực kỳ như ngôi nhà nguyện của Henry VII tại tu viện Westminster.

Bên trong nhà thờ Gothic, nơi mà nghệ thuật luôn luôn trội hơn sự kiên cố, làm thay đổi thuộc tính của viên đá, treu tức đôi mắt bằng sự lừa dối, hình thái nghệ thuật hoàn hảo đã không còn là điêu khắc nữa, tuy vẫn còn đôi chút hội họa, nhưng giờ đây lại là những cửa sổ kính màu. Nếu nhìn từ ngoài, kiểu trang trí mạng gân công phu của cửa sổ hoa hồng hình tròn như bánh xe của một số nhà thờ đã làm mất đi một phần của tường; thế nhưng, nếu nhìn từ bên trong, nơi ánh sáng có sẵn bị khống chế bởi sự tô màu của kính, thì sẽ như không còn bức tường nào nữa cả. Chính từ cái vùng mờ ảo mà một cái kính vạn hoa khổng lồ tự hình thành – trong màu sắc và cấu trúc tuyệt đối, trước khi người ta có thể giải đoán được bất kỳ “đối tượng” nào. Các chi tiết cận cảnh của các cửa sổ có thể cho thấy tính tương cận của chúng về mặt phong cách đối với nghệ thuật minh họa, thế nhưng chính hiệu ứng rực rỡ tổng thể, và ngay cả sự phụ thuộc của chi tiết, mới là quan trọng nhất để tạo ấn tượng.



Trần khu giáo sĩ, nhà thờ Wells
1295-1319.

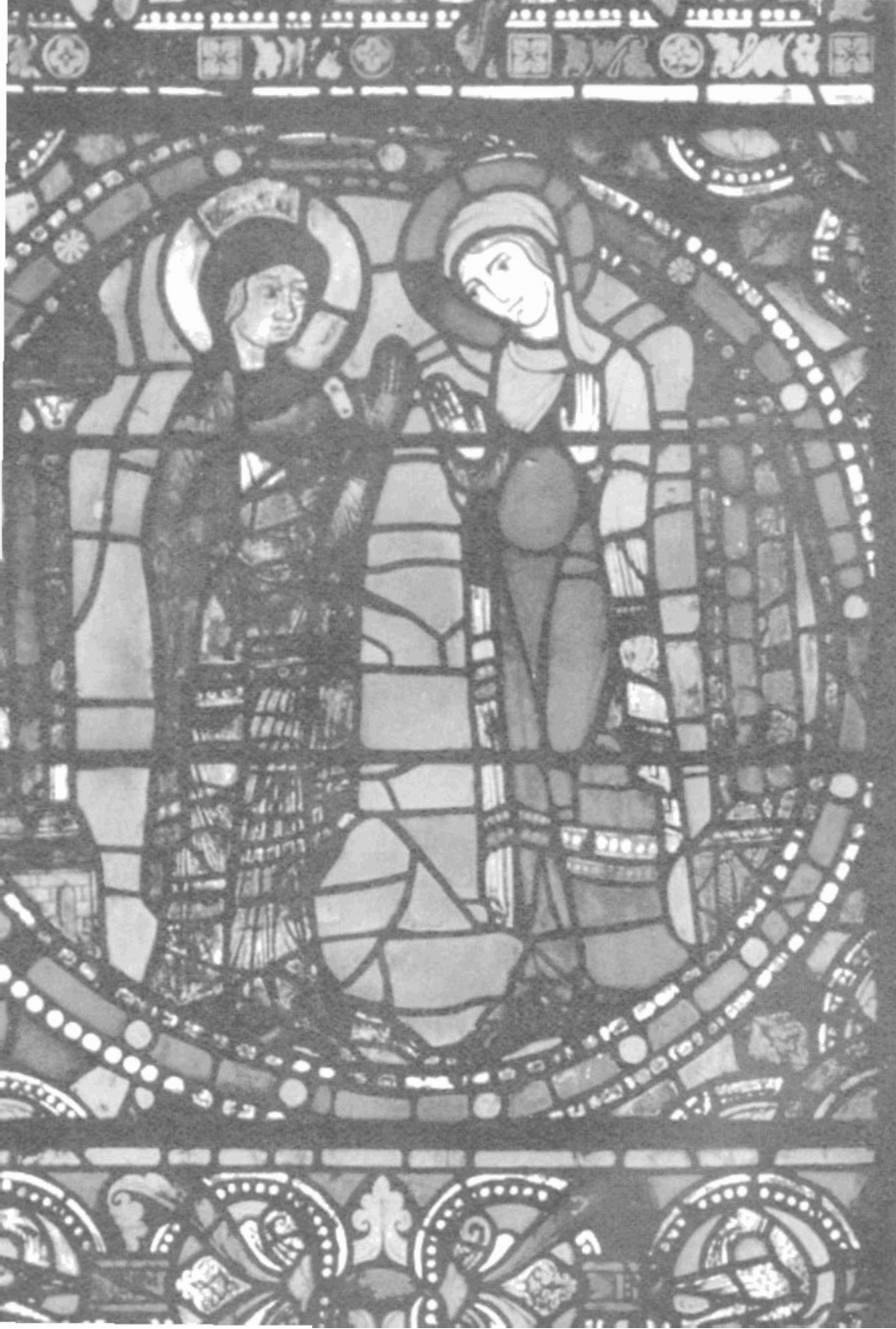
Trần khu đồng ca, nhà thờ Thiên
Chúa giáo, Nhà thờ Oxford, khoảng 1478.

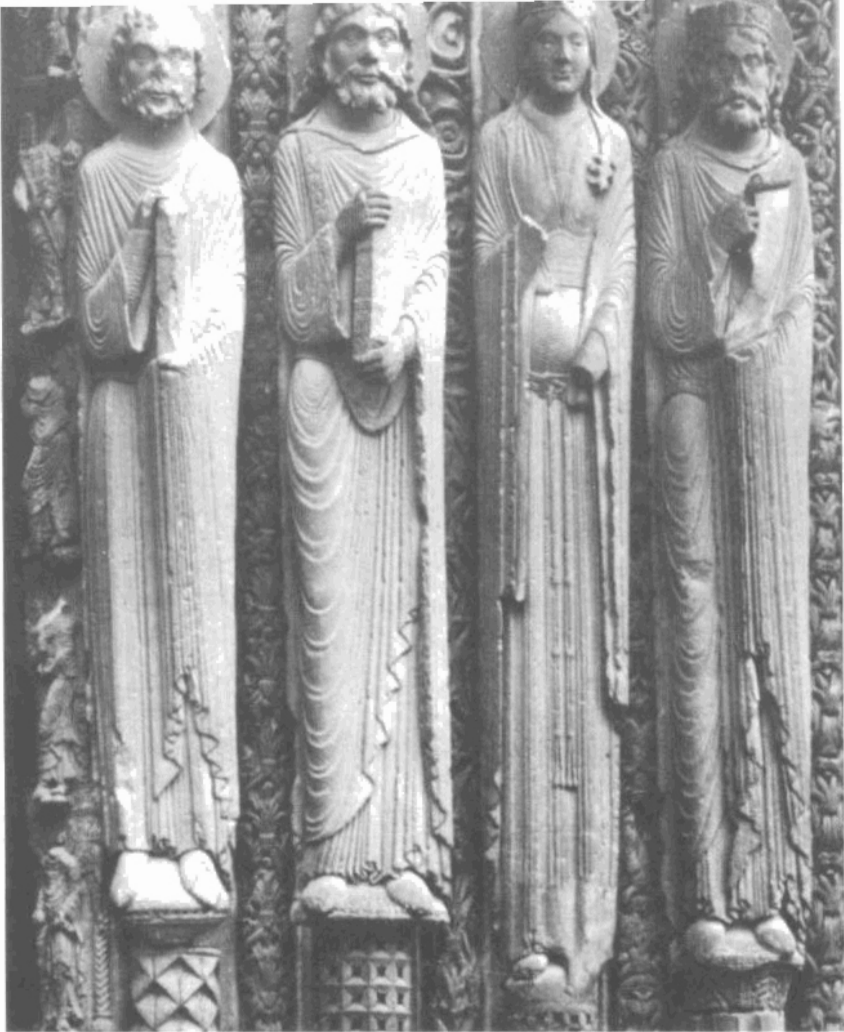
Người nghệ sĩ (và có những nghệ sĩ độc đáo về kính, như Clément, “người làm kính của Chartres, đã ký tên trên một cửa sổ ở Rouen) tự do tuân theo các qui luật về trang trí. Để đạt được sự hòa hợp cuối cùng của màu sắc, anh ta có thể tạo ra những vầng hào quang đỏ, xanh lục hay vàng và những quần áo thay đổi màu sắc một cách tùy ý. Qui ước các sọc dẫn đã làm tăng hiệu ứng tạo mẫu và làm nổi bật các hình thể khác nhau của từng mảng trong kính màu, y hệt kiểu tranh khảm, nhưng thú vị hơn và khá trong mờ hơn. Ở các cửa sổ Gothic thời kỳ đầu, màu sắc có cường độ thực y như ngọc, và tự thân chúng cũng có tính chất kỳ bí, y như những mảnh vụn của những viên ngọc ấy, những viên ngọc đã thường xuyên lai vãng trong trí tưởng tượng của thời trung cổ, một trí tưởng tượng được kích thích bởi một Tân Jerusalem mô tả trong phần Mặc khải của Thánh John.

Những cảnh mộng ấy hầu như là những kinh nghiệm thường ngày. Người thời trung cổ không tự động trở thành những con người thần bí khi các nhà thờ đang được xây dựng và trang trí. Cũng như tu viện trưởng Suger, họ có thể là những viên quản lý thực hiện lần những con người thưởng ngoạn các món trang sức. Bản thân Suger chắc chắn đã lấy làm ngạc nhiên qua những viên đá quý mà ông đã được tặng hay kiếm được cho Saint-Denis, và một đoạn thú vị trong quyển sách ông viết về công trình của ông tại đây đã nói cho biết cái đẹp của “những viên ngọc nhiều màu” đôi lúc khiến ông có những chăm sóc bên ngoài, khuyến khích ông suy tư ra sao. Các đồ vật dẫn đến những khái niệm phi vật chất; như ông đã nghĩ, ông đã tự cảm thấy mình đã được đưa từ phần nội thất lên một thế giới tâm linh, cao diệu hơn. Dù vô tình hay cố ý, ở đây ông có vẻ đang trả lời cho những sợ hãi đã được Thánh Bernard diễn đạt.

Tuy nhiên, trong một vài năm, những xu hướng nghệ thuật ấy ắt thật sự trở thành một cung cách khác – mang thế giới tâm linh đến gần con người hơn bằng cách diễn đạt nó bằng những hình thái “hiện thực” hơn và ít có tính cách biểu tượng hơn. “Chủ nghĩa hiện thực” này phần nào là một vấn đề bao gồm sự thật tâm lý lẫn sự sao chép diện mạo của tự nhiên. Vì lẽ đó, thường có một sự phân biệt về mặt phong cách giữa chủ nghĩa hiện thực trường giả, thậm chí sống sượng của một số nghệ thuật (đúng như những gì chúng ta có thể thấy) và những cực đoan của cái hay và cảm xúc thanh nhã (đúng như những gì chúng ta có thể cảm nhận). Kiến trúc tất nhiên tránh khỏi cái bài toán chủ nghĩa hiện thực đặc thù này, thế nhưng cũng hữu ích để lưu ý rằng bài toán

Thăm viếng, chi tiết của cửa sổ mặt tiền phía tây, nhà thờ Chartres. Thế kỷ 12.





Các bức tượng Cựu Ước, nhà thờ Chartres, khoảng 1150.

đó đã không trở thành hiện thực được thông qua sự gia tăng bảo trợ của thế tục. Trong chừng mực là một vấn nạn, thì nó là một vấn nạn đối với người thượng ngoạn hơn là đối với người nghệ sĩ. Người nghệ sĩ, thật vậy, có sự tự do cá nhân, nhờ đó anh ta có thể triển khai một phong cách cá nhân.

Giotto và Duccio⁴ là những người đồng thời với nhau, làm việc theo những phong cách trái ngược nhau rõ ràng. Ngay vào cuối thế kỷ 14, lúc Claus Sluter⁵ đang thực hiện điêu khắc tại Burgundy những hình thể mang tính hiện thực chủ nghĩa hết sức cứng nhắc, mạnh mẽ, nơi đó đã triển khai những ảnh tượng thanh nhâ nhưng hết sức thiếu tự nhiên – thường là về Madonna và các nữ thánh – vốn rất phổ biến trên khắp châu Âu. Công trình của Sluter thực hiện dưới sự bảo trợ của nhân vật đại quý tộc, công tước Burundy; nhiều ảnh tượng Madonna nhỏ hẳn đã có vai trò trang trí các ngôi nhà tư nhân của giới quý tộc.

Bởi đã có sự tồn tại của trạng thái đa dạng điêu khắc, nên ở đây đã có sự tiến hóa đáng kể trước tiên về mặt kỹ thuật: các hình tượng cần phải được giải thoát khỏi đá, nơi mà, theo nghệ thuật điêu khắc Romanesque, nó đã phải nằm ở phần tạc nổi khá nông hay phần nào bị lồng hẳn vào trong mấy cây cột. Đó cũng là sự tiến hóa hướng đến kiểu tượng đứng rời đã diễn ra ở Hy Lạp thời cổ đại; và qui luật áp dụng thì cũng tương tự. Kiểu công phu Hy Lạp tự thân nó chẳng mấy thích hợp cho sự tự do này. Những qui ước có thể so sánh được đối với những gì từng chi phối cung cách *Apollo* ở Olympia cũng đang chi phối các tượng Cựu Ước được thực hiện vào giữa thế kỷ 12, cho phần cổng tây tại nhà thờ Chartres. Chính tỷ lệ của những tượng đó nói lên sự khác biệt của chúng; như vừa đủ để làm thành những con người có thể nhận diện ra được, những ảnh tượng đó hầu như đang hướng về phương đông xa

⁴ Duccio di Buoninsegna (1255? – 1319?), họa sĩ Ý, sinh tại Siena, người mở đường cho phong cách Phục hưng, đồng thời cũng là một trong những người sáng lập ra trường phái nghệ thuật Siena

⁵ Claus Sluter (mất năm 1406), điêu khắc gia nổi tiếng người Hà Lan.

xăm, với quần áo kiểu xếp nếp, mỏng, được cắt tỉa thật đẹp ôm gọn thân người, những áo chên vải xếp nếp thật tỉ mỉ, bên trên là phần đầu rắn chắc, đầy nét xa xăm và mãi mẽ. Hầu như không có bất kỳ sự cử động nào trong khuôn khổ của chủ nghĩa hiện thực.

Do đó, trong khuôn khổ hiện thực chủ nghĩa riêng của chúng, các hình tượng đó đã đứng như những người canh giữ hơn là những người bị giam giữ. Thế nhưng, chắc chắn rằng một trong những thành tựu lớn của thế giới Gothic – với tình yêu mến thiết bị tự động và những đồ vật diệu kỳ – chính là việc làm cho các bức tượng từ mặt tiền nhà thờ như di chuyển với sự thoải mái mang tính cách mạng, trong thể nghiệm các cảm xúc, phản chiếu tích cực về con người như thật vốn đã không còn tác động đến nghệ thuật phương Tây kể từ thời cổ

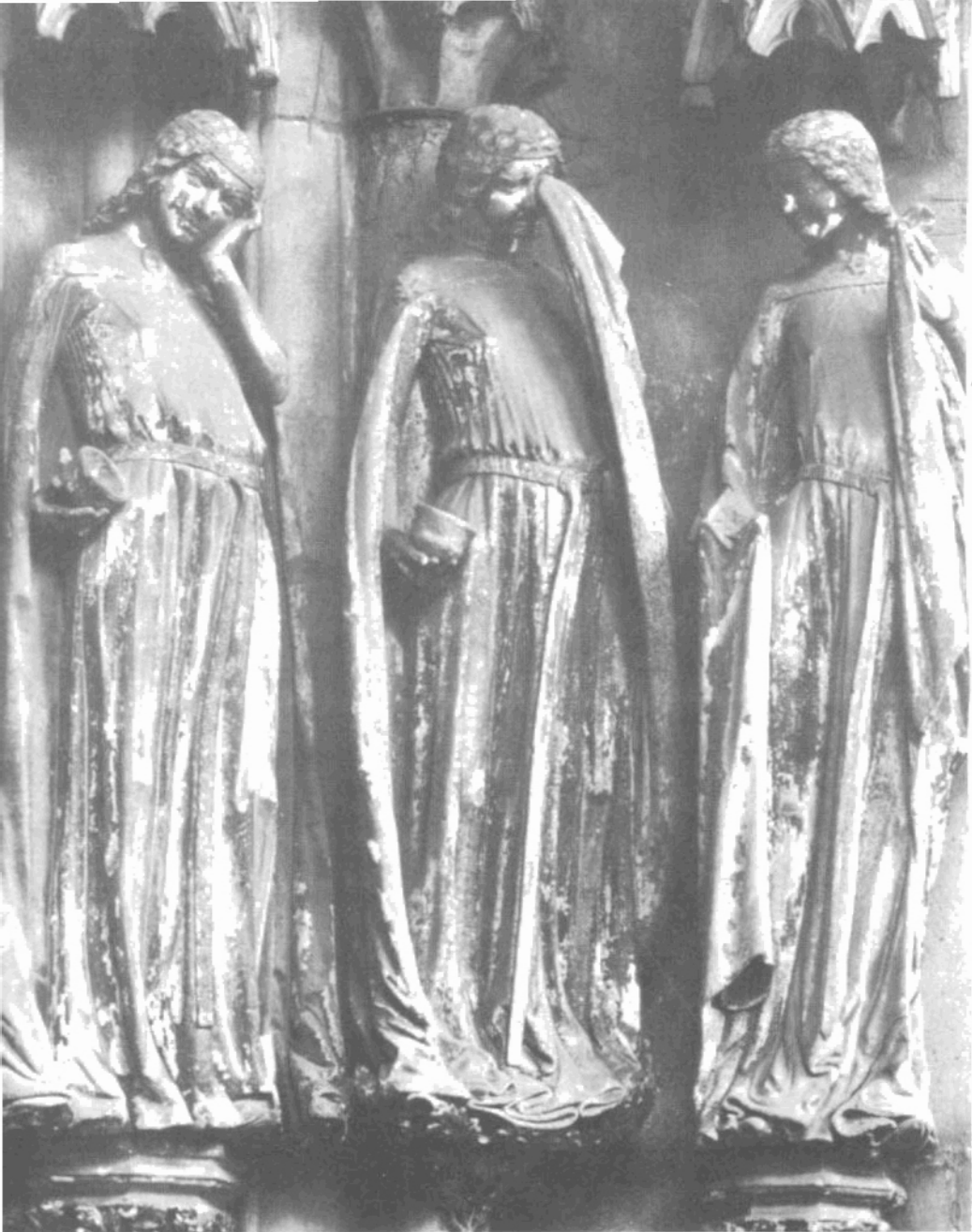


*Thăm viếng, nhà thờ Rheims,
khoảng 1230.*

dại. Cụm tượng *Thăm viếng* khá duyên dáng của Phidian tại Rheims – có lẽ đã có vào khoảng năm 1230 – là một minh họa điển hình, hết sức quen thuộc về những gì có thể đạt được, thế nhưng có lẽ nó cũng khá mĩa mai trong sự duyên dáng có hữu ý của mình.

Cuộc tấn công cảm xúc bằng kỹ thuật mới cũng đã thực hiện hẳn có thể thấy rõ qua dãy tượng *Những trinh nữ* ngây ngô tại nhà thờ Magdeburg, được thực hiện chỉ một vài năm sau cụm tượng *Thăm viếng* của nhà thờ Rheims. Những cực đoan của việc làm đẩy lên nỗi sầu khổ và sự buồn nản đưa những bức tượng này ra khỏi đường nét hoa mỹ để trở nên mang tính cách con người hết sức phi thường – và nghệ thuật tạo hình làm cho chúng trở nên tương đương với lời than khóc gây bối rối khiến cho bất kỳ ai cũng phải dừng lại khi đến gần cánh cổng nhà thờ. Đây là một nghệ thuật đạt được sự nguy trang vốn chưa từng có trước đây ở phương Tây. Nó gây xao xuyến hơn là phản chấn (mặc dù phải công bằng mà nói thêm rằng cụm tượng *Những trinh nữ* khôn ngoan đã được điêu khắc ở mặt kia của cổng). Một vài thứ gây lăm lăm nhiều hơn là chuyện tương đồng về nghệ thuật và tính cách dân tộc; thế nhưng, trong điêu khắc, người ta ít ra cũng vẫn có thể sớm định ra một sự phân biệt giữa Đức và Pháp – và vào thế kỷ 18 thì điều đó trở nên hết sức rõ ràng. Cùng lúc đó, yêu cầu về kỹ thuật mà người ta thấy rõ qua nhà thờ Rheims và Magdeburg cũng khiến cho người ta có thể vận dụng điêu khắc theo những phương cách mới, phục vụ những mục đích khác, hoàn toàn chẳng mang tính tôn giáo chút nào.

Cụm tượng *Những trinh nữ khờ khạo*, với toàn bộ cử động tự do của chúng, vẫn được coi như dính liền với một bức tường chống đỡ. Thế nhưng, cũng tại Magdeburg, đứng bên dưới một tảng đá vòm ở một nơi thị tứ lại là bức tượng cưỡi ngựa của hoàng đế Otto II, vốn có lẽ cũng đã được thực hiện cùng thời



Những trình nữ khờ khạo, nhà thờ Magdeburg, khoảng 1234.

Tượng cưỡi ngựa của
Otto II, Magdeburg,
khoảng 1240-1250.



với công trình điêu khắc tại cổng nhà thờ thành phố này. Nó đánh dấu sự giải phóng điêu khắc ra khỏi nhiệm vụ hỗ trợ kiến trúc, hoàn toàn theo đúng nghĩa của nó. Một bức tượng cưỡi ngựa cổ hơn tại ngôi nhà thờ ở Bamberg (“Người cưỡi ngựa Bamberg”) có thể đã truyền cảm hứng cho quan điểm Magdeburg, thế nhưng nó lại không có cái hiệu ứng đúng tự do, được lập mẫu một cách hoàn chỉnh, những điều vốn làm cho bức tượng cưỡi ngựa ở Magdeburg trở nên hết sức nổi tiếng và đặc sắc. Nhà vua đã mất khoảng hai trăm năm mươi năm rồi, nhưng ông vẫn sống sinh động một lần nữa qua bức tượng này – một trong những tượng đài xưa nhất thuộc số những di tích thế tục và cũng là một trong những tượng đài hết sức công phu. Nó không phải là một hình ảnh về lòng trung thành đã được lý tưởng hóa, mà là một sự miêu tả theo kiểu cá nhân hóa, sống động, và đầy khí lực một cách gần như thô bạo. Nó cũng chẳng phải được dựng lên ở Magdeburg là để xu nịnh – trái lại là

khác. Otto II ở đó là vì những dân quyền mà ông đã ban cho thành phố này, và bức tượng là kết quả của một nguồn bảo trợ mới, chẳng mang tính chất tôn giáo hay triều đình gì cả, mà là của tư nhân. Ngoài nhà thờ và cung điện tại cái thành phố Gothic này, ắt chẳng bao lâu sẽ có một sự diễm đạt về mặt kiến trúc của cộng đồng qua một tòa nhà chính và lớn cũng không kém, tòa thị sảnh.

Bức tượng cưỡi ngựa của Magdeburg cho thấy rằng điều khắc giờ đây có thể tưởng niệm một con người thực – mang đến một cảm giác miêu tả chân dung sắc sảo ngay cả ở nơi mà nhà điêu khắc chưa từng sống. Sức mạnh tưởng nhớ của người nghệ sĩ kết hợp với sức mạnh sáng tạo. Trên các ngôi mộ, các ảnh tượng không còn là những hình ảnh phẳng và chẳng có chút tính chất riêng tư – những hình ảnh mà các thuộc tính của nó như địa vị làm vua và thân phận bề tôi lẽ ra đều phải phục vụ cho cá tính – mà là mang chiều sâu và sức nặng mới – cả về mặt cảm xúc lẫn theo nghĩa đen. Gương mặt của các tượng giờ đây trở thành những chân dung đã được cá nhân hóa, đôi lúc còn được đặc trưng hóa để chuyển tải tác động của tấm mặt nạ phủ lên mặt người chết, đang mỉm cười khoan thai hay dữ tợn. Tính cách riêng được thấy rõ qua hình tạc bằng đồng vua Henry III của Anh, mất năm 1272 sau một thời trị vì đầy thảm họa. Có lẽ hiệu ứng của sự run rẩy, tay không – y như cảnh một người đang cố hết sức trong tuyệt vọng – phần nào có tính chất ngẫu nhiên, thế nhưng ít ra nó cũng đã chuyển tải một ấn tượng nào đó về cá tính. Các tượng đài thế kỷ 14 của vua chúa Anh – như của Richard II và Edward III chẳng hạn – rõ ràng đã nhắm đến một sự mô tả chân dung chính xác: ghi nhận từng đường nét riêng của chân mày và nét nhăn trên trán.

Ngôi tu viện nơi mà hết thấy họ đều được chôn táng chính là sự sáng tạo của Henry III, nhưng ông cũng là người đã xây



Mộ của vua Henry III, Tu viện Westminster, London. Hậu bán thế kỷ 13.

nên một cung điện cạnh đó tại Westminster. Chính ra ông là một trong những nhà bảo trợ có học vấn đầu tiên của vương triều, người tổ ra thành công đáng kể trong nghệ thuật hơn là chính trị. Có điều trở trêu là cung điện của ông đã bị bao gộp và mất hút vào bên trong cấu trúc hiện tại của tòa nhà Quốc hội, bởi chúng tiêu biểu cho sức mạnh của Quốc hội, một cơ chế đã lấy đi luôn cả quyền hành của ông. Những gì còn sót lại của cung điện của ông cùng các trang trí của nó chính là các đề mục ghi trong sổ sách của hoàng triều, cho thấy ông đã cho vẽ ở toàn bộ các phòng những hình ảnh mang tính chất ngụ ngôn và các cảnh chiến trường (có lẽ khá giống như việc Uccello⁶ đã vẽ cho dòng họ Medici⁷ khoảng hai trăm năm sau đó). Với Henry III, rõ ràng sự bảo trợ của ông là trực tiếp và mang tính chất cá nhân – tiếp đãi các nhà kiến trúc, nghệ sĩ điêu khắc và họa sĩ rất nồng nhiệt. Người ta có thể tìm thấy hay đọc thấy các ước muốn cá nhân và các ghi nhớ của nhà vua như: “Chúng tôi nhớ là – một trong số các thực khách của nhà vua viết lại sau này – ngài có bảo nó ắt sẽ uy

⁶ Paolo Uccello (1397? – 1475), họa sĩ nổi tiếng của Ý thời Phục hưng, người xứ Florence, được người đời nể trọng qua những cảnh tân trong việc sử dụng lối vẽ rút gọn (theo luật xa gần) và phép phối cảnh tuyến tính.

⁷ Medici, một gia đình chuyên kinh doanh ngân hàng và có thế lực rất lớn tại Florence trong suốt gần ba thế kỷ.

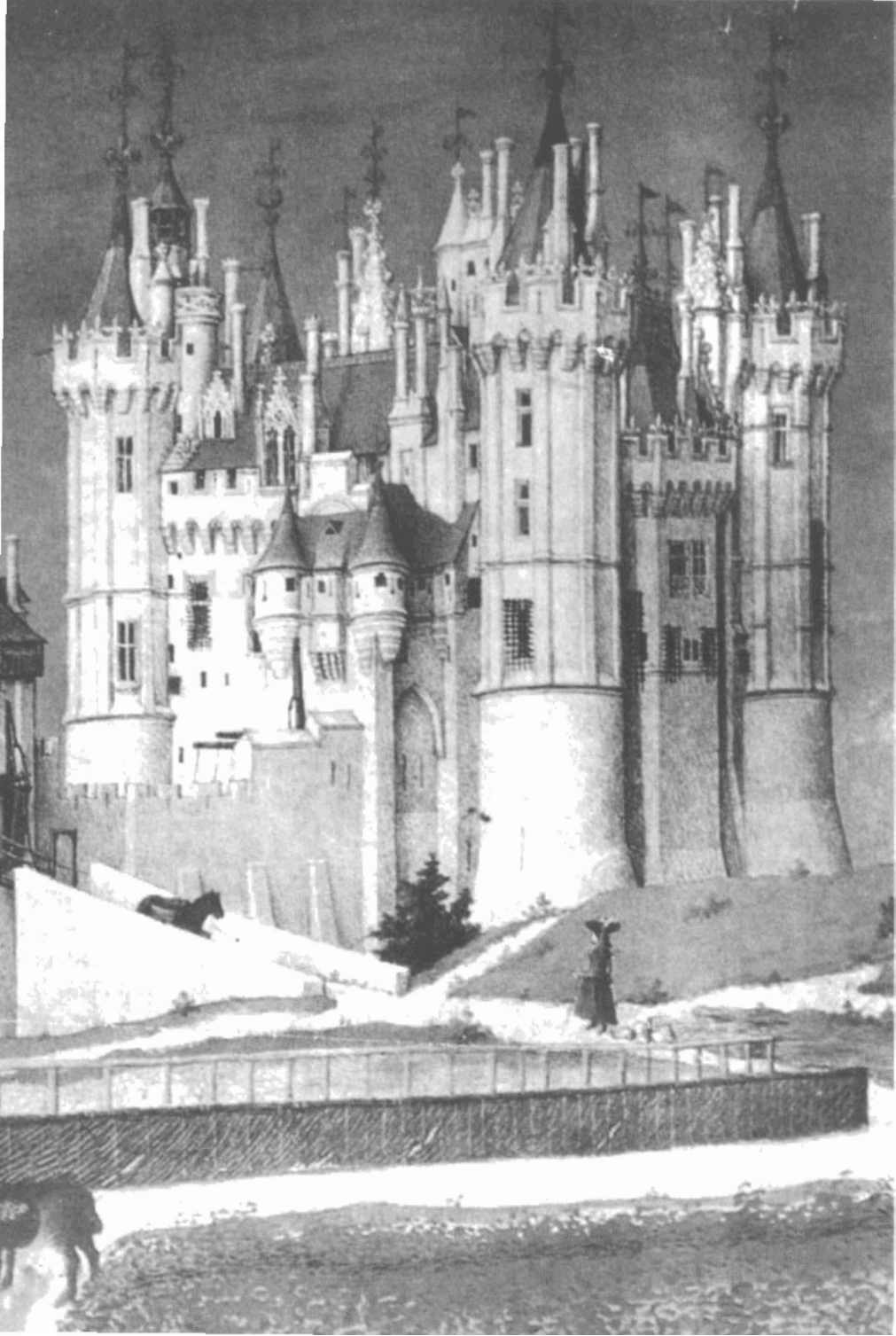


Nhà nghỉ khi đi săn của vua Frederick II, castel del Monte, Apulia, khoảng 1240.

ngiht hơn nếu làm hai con báo, đặt ở hai bên cái ghế của chúng ta tại Westminster, bằng đồng hơn là bằng đá cẩm thạch ...". Điều này mang đến cho nghệ thuật một tiếng vang tích cực. Nó cho thấy sự bảo trợ của thế tục mang đến một hướng thứ hai để thay thế cho sự bảo trợ của giáo hội, và các căn phòng được sơn vẽ của Henry III trong cung điện của ông trở thành dấu ấn của thế tục. Các căn phòng giờ đây hiện được trang trí và trang bị tiện nghi, để mang đến một bầu không khí dễ chịu giúp người ta có thể thư giãn.

Ngay vào khoảng thời kỳ Henry III khởi công xây dựng cung điện của ông tại Westminster, hoàng đế Frederick II đã cho xây dựng Castel del Monte tại Apulia, một công trình không phải để làm nơi phòng thủ mà là một chỗ trọ lúc đi săn.

Thánh Chín (chi tiết) trong bộ tranh *Très riches Heures de Duc de Berry* 1413-1416 của anh em nhà Limbourg.



Nó chẳng phải là một công trình mang tính ngẫu nhiên, mà là được xây dựng bằng một sự đối xứng tiêu biểu, có tính toán (ảnh hưởng vang dội khắp châu Âu qua những lâu đài và trang viên được thiết kế thận trọng) và cũng có cả hoa văn trang trí cổ, kinh điển một cách có ý thức – đủ đáng kể trong một châu Âu hầu hết là theo phong cách Gothic – tại phần trán tường của cổng vào. Vào thế kỷ 14, các lâu đài, cung điện và dinh thự, về mặt kiến trúc, có thể thách đố được với địa vị nổi trội của nhà thờ. Những trung tâm thương mại lớn như Venice và Bruges đã diễn đạt cảm giác về niềm hãnh diện công dân của mình qua những công trình duyên dáng lẫn hùng vĩ, những ngôi nhà thờ thế tục được dựng lên cho tôn giáo thương mại và cho sự vinh quang rực rỡ của quốc gia. Nghệ thuật được người ta phung phí trên những công trình như vậy cũng nhiều không thua gì nơi các nhà thờ. Tòa thị sảnh cao vọi tại Bruges có thể dễ dàng bị lầm là một ngôi nhà thờ, với mặt tiền có tháp nhọn, có những cửa sổ cao; tại Venice, Tòa nhà Pháp quan (Doge's palace) vươn dài những phần hông khổng lồ màu hồng của mình dọc theo biển và đất, khiến cho sảnh đường S. Macro cạnh đó đành trở lại trạng thái nguyên thủy của nó như thể một nhà nguyện cạnh tòa nhà này vậy. Về phần tòa lâu đài tráng lệ này, nó đã trở thành có dáng vẻ mong manh, nhưng thật ra lại là một quần thể hết sức kiên cố gồm những tòa tháp và ống khói trắng, mái xanh và những cái chong chóng gió mạ vàng hình hoa huệ tây mà anh em nhà Limbourg⁸ bố trí dựa trên một bầu trời màu xanh dương thẫm. Đây chẳng phải là một cảnh tô điểm theo kiểu chuyện thần tiên mà

⁸ Anh em nhà Limbourg, một gia đình nổi tiếng người xứ Flander, chuyên vẽ tranh minh họa vào đầu thế kỷ 15, gồm Pol (hay Paul), Jean và Herman. Sự nghiệp chính của họ là công trình minh họa, được thực hiện cho Công tước de Berry, cho hai quyển sách *Les belles heures* (hoàn tất năm 1408?) và *Trê riches Heures de Duc de Berry* (1413?-1416). Nghệ thuật trong bộ sách thứ hai được đánh giá là bước đỉnh thịnh của nghệ thuật Gothic quốc tế của Pháp.

chính là quang cảnh mùa thu của tòa lâu đài Saumur, thuộc sở hữu của Công tước de Berry, em trai của vua Pháp.

Bản thân ông hoàng này là tinh hoa của con người Gothic, một nhà bảo trợ tuyệt vời của nghệ thuật, một con người tò mò, có khả năng tiếp thu, say sưa trước sự tráng lệ của nghệ thuật tạo hình, yêu thích những đồ vật lạ, từ con lạc đà, con đà điểu, cho đến một món nữ trang của nhà sưu tập bạc thầy – chiếc nhẫn cưới của Thánh Joseph. Saumur chỉ là một trong số nhiều lâu đài của ông, một số chúng được ghi lại thành cảnh nền cho các trang lịch, vẽ cho quyển sách lộng lẫy của ông *Les très Riches Heures*. Quyển sách này thật xuất chúng ngay cả giữa khối của báu của ông: quá công phu đến độ nó đã chưa được hoàn tất trọn vẹn lúc Duc de Berry mất vào năm 1416, mặc dù ông đã khuyến khích các nghệ nhân bằng cách hứa ban cho họ một viên ngọc ruby trong kho của cải của mình. Bên trong những lâu đài như Saumur chẳng hạn, sẽ có những tấm thảm huy hiệu rực rỡ, những tấm bảng vàng kỳ lạ, những tác phẩm trang trí lạ lùng không thua gì những thành tựu của một Fabergé⁹.

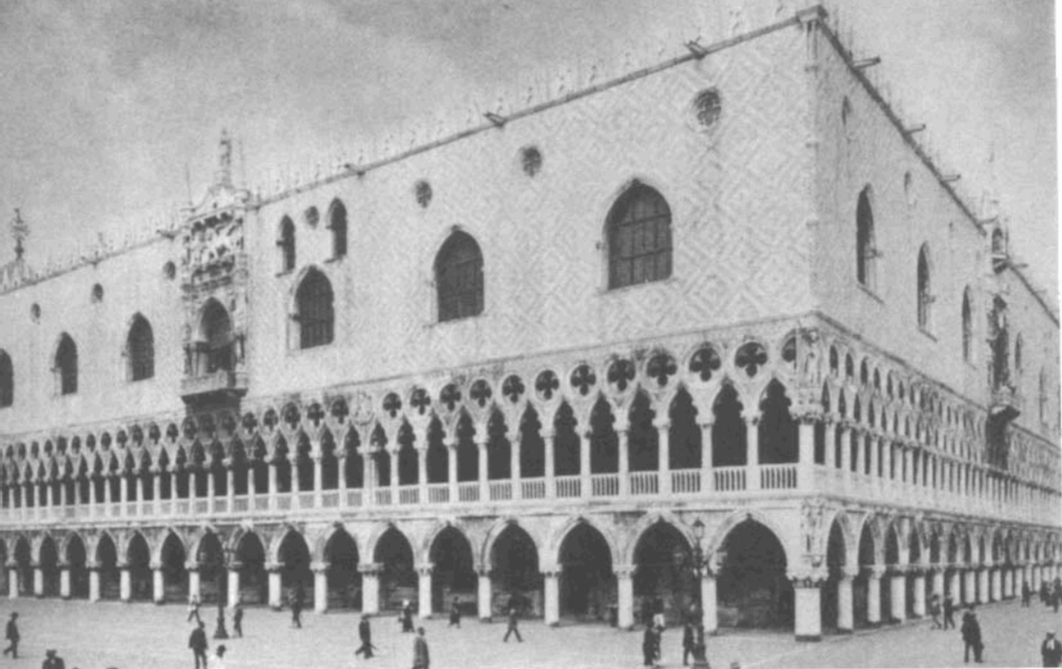
Vào đầu năm mới 1404, người cháu của Công tước de Berry – Charles VI – đã nhận được từ vợ mình “Tiểu kim mã”, về cơ bản vốn là một cái đèn thờ tạm, nhưng điều đáng kể là cái cảm xúc thể tục và trình độ kỹ thuật cao của nó – không phải ngẫu nhiên mà nó được gọi bằng một cái tên không phải để nhấn mạnh Đức Mẹ và các Hải đồng, mà là con ngựa bằng vàng được tráng men trắng đang đứng bên dưới. Con ngựa và người giữ ngựa ăn mặc lịch sự, cũng được tráng men sáng, với quần ống túm nhiều màu và tay áo có hoa văn, là cũng đủ để

⁹ Peter Carl Fabergé (1846-1920), một thợ kim hoàn lừng danh người Nga, người mà các thiết kế được thừa nhận là đầy sức tưởng tượng và được thực hiện phong phú đến độ ông đã nâng đồ kim hoàn lên tầm nghệ thuật không gì sánh nổi kể từ thời Phục hưng.

nói lên nhận thức thực tại của người nghệ sĩ Gothic. Có thể nắm bắt được ở đây, người nghệ sĩ đã không để bị ràng buộc, hạn chế. Cũng y như thế giới thời cận cổ đã thích thú với những tượng đồng, trong đó đôi mắt thì được tráng men còn đôi môi thì bằng đồng đỏ, người ta cũng đã có thể thưởng thức được sự tinh tế cao độ của thế giới hậu Gothic qua căn phòng của Đức Mẹ có lá bằng vàng và những viên ngọc trai khổng lồ, được bố trí luân phiên với những viên đá lớn hơn, tất cả được đặt trên một cái đài bằng vàng mà phải lên bằng hai cầu thang bằng vàng hai bên, và nơi đó, trong trạng thái phấn khởi hào hứng, con ngựa của nhà vua tìm thấy chỗ đứng nổi trội của mình – một kẻ nhắc nhở của thế giới trần tục vốn đang chờ đợi cuộc cầu kinh qua đi.

Về phần các trang lịch do Pol de Limbourg cùng các em của mình thực hiện cho Công tước de Berry, trong khi chúng tiêu biểu cho sự thành tựu tuyệt vời trong truyền thống minh họa bản thảo lâu đời (mức đỉnh điểm của những gì đã được thực hiện tại Lindisfarne ở bảy trăm năm trước đó), chúng cũng còn là lời tuyên cáo cho sự kết thúc của truyền thống đó. Những trang đó đã trở thành những bức tranh tròn vẹn, sinh động đến gợi cảm, nhưng thanh lịch và có chừng mực. Không nhất thiết phải chờ cho đến khi phát minh ra nghề in ấn để nhận chân ra rằng ngoài những trang tuyệt vời này ra chẳng còn có tiến bộ nào cả. Bản thảo được vẽ minh họa như vậy hiếm khi có thể chứa đựng những gì mà các họa sĩ giờ đây muốn làm. Tuy kỹ thuật mang tính đường nét, và chỉ là những lớp màu nhạt nhạt, nhưng lại có một sự rần rỗi và đầy sức thuyết phục theo kiểu Chaucer¹⁰ ở trang đề tặng, một

¹⁰ Geoffrey Chaucer (1343? – 1400), một trong những nhà thơ lớn của Anh, tác giả của *The Canterbury Tales*, một trong những công trình đã có ảnh hưởng hết sức quan trọng đến sự phát triển của văn chương Anh.



Tòa nhà Pháp quan, Venice 1309-1424

Tòa thị sảnh,
Bruges. Từ 1376



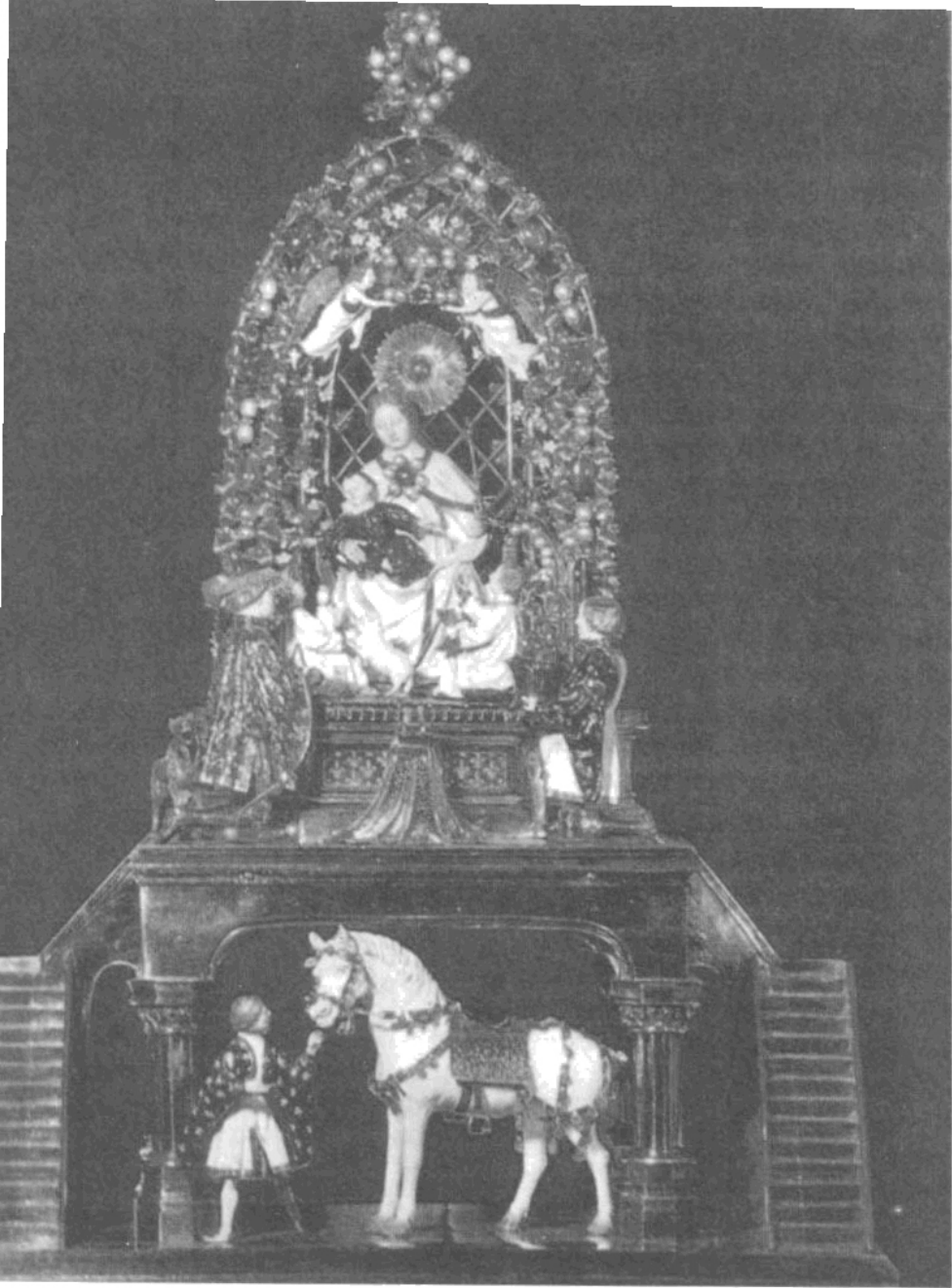
nam: in letitiam eternam. Et ego
refulcabo eum: in novissimo die.



*John Siferwas với Lord Lovell,
tranh đầu sách của Tập kinh giảng
Lovell. Trước 1408.*

trang mà John Siferwas đã thực hiện cho Tập kinh giảng Lovell, trong đó vẽ cảnh ông đang bản sách có minh họa cho người bảo trợ của mình, Lord Lovell. Họa sĩ nổi tiếng nhất đã khởi đầu cho kiểu công phu như vậy là Jan van Eyck¹¹ vào giữa thế kỷ 15; thế nhưng ông đã vượt xa nó, chẳng bao giờ quay trở lại, để trở thành một “ông hoàng hội họa” của châu Âu qua kỹ thuật mới là sơn dầu.

¹¹ Jan van Eyck (1390? – 1441), họa sĩ người xứ Flanders, làm việc tại Bruges, người cùng với Robert Campin ở Tournai, đã là một trong những người sáng lập nên trường phái Ars Nova (nghệ thuật mới) của nền hội họa hậu kỳ Gothic phương bắc thế kỷ 15, một trường phái góp phần mở đường cho sự ra đời của trào lưu Phục hưng ở Bắc châu Âu.



Đền thờ tạm "Tiểu kim mã". Trước 1404.



GIOTTO, Lễ truyền tin cho Thánh Anne, khoảng 1306-1312

DUCCIO Lễ truyền tin, khoảng 1311



Cũng y như phong cách Gothic đã phát triển và làm cho kiến trúc và điêu khắc trở nên có tính biểu cảm hơn, nó cũng đã kết giao với nghệ thuật họa khá khiêm tốn trước đây bằng một sự biểu đạt tinh tế và hoàn toàn mới. Cái nhu cầu thể hiện mình ở miền nam châu Âu phần lớn thông qua tranh khảm, còn ở miền Bắc là kính màu và minh họa bản sách, giờ đây đã khuyến khích trên cả hai miền Nam Bắc một nghệ thuật vốn hỗ trợ cho một thể loại mới phản ánh cho trí tưởng tượng: tranh. Bản thân từ này là một từ mới được bổ sung vào kho từ ngữ của tiếng Anh thời Trung cổ, và mang ý nghĩa hiện đại về một bức họa vốn rõ ràng là chưa từng có trước năm 1484.

Các nhà thờ chắc chắn là đã được trang trí bằng những bức bích họa, thế nhưng nó có lẽ đã tạo tác từ những bức tranh bình phong trên thực tế – lúc đầu là những tấm che cho mặt trước bàn thờ và tấm thánh giá – được nâng lên địa vị của bức họa. Một cách trực tiếp hơn bất kỳ nghệ thuật nào khác, nó cũng có thể phản ánh thế giới. Người ta nhìn thực tại này khác nhau một cách tự nhiên ra sao thì người ta cũng sẽ chọn cách để diễn đạt nó nhiều không kém. Theo diễn đạt của Giotto, đã có một thuyết ảo tưởng (illusionism) mang tính cách mạng trong sự mô tả thực tế, một lối miêu tả xưa nay đưa hội họa phương Tây đi theo một con đường mà chỉ mãi đến thế kỷ 19 mới chịu nhường bước.

Bức bích họa đó đã được thực hiện vào năm 1306 – một thứ tuyên ngôn ngẫu nhiên nói lên phong cách “hiện đại” thắng thế trên đa phần thế giới Gothic. Cái thế giới đó, cái thế giới mà sự rực rỡ của màu sắc, sự duyên dáng của đường nét, sự truy tìm có ý thức về cái đẹp, tất cả đều quan trọng hơn là sự thật trong diện mạo tự nhiên, đã được diễn đạt tuyệt mỹ qua tấm bình phong Lễ truyền tin (Annunciation) nhỏ, được trau chuốt đến mức tuyệt mỹ khoảng 5 năm sau đó. Nó cũng nằm trong



SIMONE MARTINI *Lễ truyền tin* - 1333

một ngôi nhà mà Đức Mẹ ở đây đang tiếp đón một thiên thần, nhưng là ngôi nhà tuân theo các qui luật nghệ thuật thuần túy: được thiết lập dựa trên một phong nền phẳng bằng vàng, nó chính thật chỉ là sự tượng trưng một tòa nhà, một cấu trúc có lẽ làm bằng giấy bồi được tô màu, không làm gọi được cái chất gì khác hơn những hình người thanh tú, duyên dáng nhưng ngập ngừng. Toàn bộ ngọn lửa xúc cảm Gothic đều được phơi bày qua toàn bộ công trình nghệ thuật được thực hiện bằng họa và dàn khung trong *Lễ truyền tin* của Simone Martini, được thực hiện vào năm 1333, và tự thân nó là một thách thức nghệ thuật đối với toàn bộ chủ nghĩa hiện thực của Giotto. Cái dàn khung đó bùng cháy theo hướng dẫn lên bằng những cái lưới vàng bập bùng; và nó tựa trên một tấm phiến rất lớn bằng vàng và đá cẩm thạch mô phỏng Đức Mẹ đang thu người một cách hầu như thiếu tự nhiên trước sự xuất hiện của thiên thần, trên đầu đội vòng lá tỏa ra những tia rực rỡ bằng vàng. Đây là cảnh mộng thuần túy, mê say trong sự nhấn mạnh đường nét và sự rực rỡ của màu sắc.

Trong sự tương đương về mặt diễn đạt bằng hình ảnh với kiểu trang trí mạng gân cho mái vòm hay nghệ thuật tượng duyên dáng, phong cách này đã trở nên mang tính quốc tế.

Bản thân Simone Martini¹² là một nghệ sĩ nổi tiếng trong thời này; ông đã làm việc tại Avignon lẫn cố hương của ông là Siena. Ảnh hưởng và hiệu ứng đã bện lại với nhau qua *Glatz Madonna*, một tác phẩm thì thảo tiếng vọng của Byzantine hòa lẫn với sự phong phú lịch sử nửa Pháp-nửa Ý của Martini, một bức trang trí sau bàn thờ hết sức phù hợp được sáng tác giữa trung tâm quốc tế Prague vào giữa thế kỷ 14. Cái ngai vàng không thôi đã là khúc khải hoàn ca Gothic, với những tháp nhọn, hốc trống có che mái dành cho những con sư tử núp mình, rồi những cửa sổ đang mở với các thiên thần nhìn vào, hết thấy được tạc khắc thật tinh xảo, trong một thiên đường vải vóc được thêu bằng vàng, có các thiên thần trên cao đang cầm treo. Mặc dù người được ủy thác chỉ là một cái hình người nhỏ xíu đang quì, nhưng sự có mặt của ông ta thật có ý nghĩa. Hết thấy sự rục rờ này, như đã thấy, chính là cái nhìn của cá nhân ông ta; chính cây quyền trượng cùng đôi găng tay của ông – nằm ở chỗ bậc lên xuống phía trước Đức Mẹ – và bản thân ông, Ernst von Pardubitz, đang được mô tả trong tầng lớp tổng giám mục mới của mình, trong sự truyền thừa cho hậu thế bên trong tác phẩm nghệ thuật.

Quả thật rằng cuộc cách mạng của Giotto có vẻ đã phán quyết cáo chung cho phong cách này là lạc hậu, thế nhưng nghệ thuật đầu phải là *thời trang cao cấp*. *Glatz Madonna* không chỉ vẫn giữ được giá trị hiệu lực của mình, mà phong cách Gothic trong hội họa cũng vẫn còn giữ được sức sống của mình ở các nghệ sĩ khác khá lâu sau khi Masaccio¹³ xuất hiện

¹² Simone Martini (1284? – 1344), họa sĩ nổi tiếng Ý, sinh tại Siena, là một trong những nghệ sĩ có ảnh hưởng nhất và góp phần rất lớn trong sự ra đời của trường phái Siena.

¹³ Masaccio (1401 – 1428?), họa sĩ vĩ đại đầu tiên của Ý thời Phục hưng, người đã ứng dụng kỹ thuật phối cảnh khoa học và mô tả theo lối chiếu sáng tự nhiên, tiêu biểu cho một bước đi quan trọng trong sự phát triển của hội họa hiện đại.



vào thế kỷ 15 để củng cố cho thành tựu của Giotto. Thật vậy, tuy Ý, theo qui ước, là ngôi nhà của thời Phục hưng, trung tâm của chủ nghĩa tự nhiên khoa học, nước ít có thiên hướng với Gothic nhất trong số các nước, nhưng chính tại đây hội họa Gothic đã nở hoa lâu nhất. Ở Pisanello, người đã sống đến tận năm 1455, toàn bộ tính kiểu cách siêu việt của nó đều đã được thu tóm lại trọn vẹn. *Cảnh Các Thánh Anthony Abbot và George* của ông là một cuộc gặp gỡ lạ kỳ giữa chàng hiệp sĩ và tuổi già gần một khu rừng tối, nơi mà hai vị thánh có vẻ không thấy ánh hào quang trên trời, với Đức Mẹ và Chúa Hải đồng. Đây là xứ sở của sự say mê; và đó là một nét vẽ lạ lùng cuối cùng, thế nhưng chẳng có gì mấy ngạc nhiên trước phần cổ tiền cảnh đã uốn lại làm thành tên của người họa sĩ.



PISANNELLO Cảnh Các Thánh Antony Abbot và George

Trong một phối cảnh mới

Ngôi nhà mà Giotto xây dựng trong *Lễ truyền tin cho Thánh Anne* đã tỏ ra là một cấu trúc quan trọng và có tính chất tiên tri trong kiến trúc, điêu khắc và hội họa.

Một sự hòa hợp mạch lạc như vậy – đạt được thông qua sự tổ chức không gian hợp lý có ý thức – đã được hết thảy các bộ môn nghệ thuật mong muốn tìm kiếm trong suốt thế kỷ 15. Thay vì làm ngỡ ngác người xem bằng sự tạo hình rực rỡ một cách tuyệt đối, họ sẽ cố gắng thể hiện sự tài hoa trí thức và thậm chí mang tính khoa học nữa. Thế giới thực đầy lộn xộn sẽ không chỉ được phản ánh mà còn được tái tổ chức, trong những mối quan tâm về nghệ thuật và kiến trúc mà sau cùng đã đạt được một sự hợp nhất mới qua tính cách của Leonardo da Vinci. Quãng đời của ông, lẫn sự đóng góp cho nghệ thuật, đã biến ông trở thành mốc đỉnh thịnh của những nỗ lực Phục hưng, một thiên tài của thế kỷ 15 và là cha đẻ của thế kỷ 16. Công thức trung cổ, mà người ta tìm thấy sự diễn đạt trong câu “*Ars sine scientia nihil est*” được dùng trong suốt cuộc bàn cãi về xây dựng nhà thờ Gothic ở Milan khoảng cuối thế kỷ 14), giờ đây đã trở thành có thể ứng dụng được theo một nghĩa hoàn toàn khác. Dù là anh ta sáng tác bằng bất kỳ phương tiện gì, người nghệ sĩ cũng được cho là phải thể hiện không chỉ kỹ năng và tài nghệ, mà còn cả kiến thức tri thức của mình nữa, trong sự kết hợp chặt chẽ một số hiện thực chung hay đặc thù về vũ trụ.

Nếu chúng ta quay trở lại với tranh tường của Giotto và nhìn nó trong ánh sáng của các yêu cầu Phục hưng này, nó quả hết sức phù hợp và khiến người ta có thể dễ dàng hiểu được sự tôn trọng của người Ý đối với Giotto trong suốt thế kỷ 15. Ông cũng đã là nhân vật khai sáng cần thiết khi lịch sử nghệ thuật Ý bắt đầu được viết thành văn. Trong *Lives* (Những cuộc đời) của Vasari, Duccio nhận được một đoạn tiểu sử hết sức ngắn – và phần trang còn lại đó được dành cho người khác; thế nhưng, những trang dành cho phần sự nghiệp và tính cách của Giotto thì khá nhiều. Chính Vasari, người đã lần đầu tiên in phần giới thiệu của Petrarch cho một bức họa của người bạn Giotto của ông, “cái đẹp của nó không phải để hiểu bằng sự ngu dốt mà là sự diệu kỳ có kiến thức ...” Tác phẩm *Lễ truyền tin cho Thánh Anne* là dành cho những người sành sỏi như vậy.

Nó mang chúng ta từ thiên đường Gothic bằng vàng xuống trái đất. Cả bên trong lẫn bên ngoài ngôi nhà đều được được phác thảo bằng sự chính xác của phép hình học. Kiến trúc này có tính chất kinh điển một cách chân phương; và một sự tham khảo kinh điển cổ điển nhất – một gợi ý từ rất sớm về mối quan tâm đến sự phục sinh vào thời cổ – chính là nghệ thuật chạm trổ trên mái xuất phát từ nghệ thuật điêu khắc trên quan quách. Trước thì mọi thứ được bọc ngoài bằng sự trang trí, nay thì mọi vật thể đều được lộ ra hình thái cơ bản của nó. Đối với Giotto, thật tuyệt vời để mô tả sự kiện bên trong một cái khung đời sống vững chắc mang tính con người (một cái khung được hiện thực hóa vững vàng y như cái hình khối của căn nhà) hơn là nhấn mạnh đến tính chất siêu nhiên. Tạo ra ảo giác về một tòa nhà ba chiều là một kỳ công của trí thức; và tạo ra hiệu ứng đồng thời về một cô gái đang đứng bên ngoài cổng chải len, trong khi Thánh Anne đang quỳ trước thiên sứ, là một kỳ công của trí tưởng tượng.



Nhà thờ, Civita Castellana, Umbria 1210

Điều điển hình trong khía cạnh thực tiễn của nghệ thuật của Giotto chính là vị thiên sứ này đang mượn cửa sổ để hiện thân – và do đó cũng tuân theo – càng xa càng tốt, các qui luật vật lý thông thường. Ở đâu thì sự hợp lý cũng phát huy hiệu quả của nó cả.

Thế nhưng, trong sự quan tâm đến một vũ trụ hài hòa, hợp lý, nghệ thuật buộc phải gập gờ và đáp ứng bằng cường độ mới với những di tích của nền văn minh xưa đã bị thời Kỳ Tô giáo chôn vùi. Từ quá khứ đầy bụi bặm đó, một quá khứ mà Gothic nói chung đã được nhìn trong khuôn khổ thần thuyết, nhiệm mầu, giờ đây đã hiện ra những tòa nhà và những bức tượng mang ý nghĩa mới và thực tại mới. Chính nhà thờ Gothic, như một thứ dinh thự khác hẳn trong khi chứa đựng cái không gian của đền Pantheon, đã trở thành một lý tưởng được nghiên cứu và mô phỏng thật thấu đáo. Những gì mà điêu khắc cổ còn sót lại cũng sẽ được nghiên cứu cẩn thận không kém.

Điều không thể tránh khỏi là hí viện thuộc loại khám phá lại này chủ yếu phải là có tính Ý, bởi mọi thứ đã làm cho người Ý gắn chặt với truyền thống và thanh thế của tổ tiên họ. Thật vậy, cái truyền thống đó đã thật mạnh mẽ và bền bỉ đến độ nó chưa từng thật sự chết hẳn bao giờ. Về mặt tiêu cực, nó chống đối việc gieo rắc phong cách Gothic xa lạ; về mặt tích cực, nó mang đến những khả năng mô phỏng và sự tiếp nối, những điều vốn đi liền với khái niệm “Phục hưng”. Một trong số nhiều khó khăn liên quan đến khái niệm này – vốn chưa hẳn là một phong cách thật sự và chắc chắn chưa bao giờ là một phong trào nghệ thuật mang tính chất theo đuổi một mục đích duy nhất – chính là việc nó khước từ việc có một mốc ngày tháng làm gốc. Ở Ý, phong cách Romanesque mang đậm tính cách Roma về mặt cảm xúc. Hết thảy sự hòa hợp mang tính cân bằng về mặt kiến trúc, mà người ta thường nghĩ là do Brunelleschi nghĩ ra ở Florence trong thế kỷ 15 như một kết quả của sự khám phá cái xưa, rõ ràng là những tạo tác mang tính Romanesque, với một số trong số đó hẳn Brunelleschi đã phải nghiên cứu hết sức kỹ lưỡng. Dầu ông đã có đến tham quan ngôi nhà thờ tại Civita Castellana (gần Rome) hay không, thì tòa nhà này cũng đã được khôi phục lại những hình thể kinh điển vào năm 1210 theo một cung cách đường bệ đến ấn tượng, trong sự kết hợp với mô típ khai hoàn môn ở cửa ra vào. Hầu như người ta khó thể chuyển tải được hơn nữa tính phức tạp của những phong cách khác nhau, những phong cách vốn làm nên lịch sử của nghệ thuật phương Tây, nếu so sánh mặt tiền của ngôi nhà thờ này với mặt tiền của ngôi nhà thờ ở Amiens chỉ được khởi công có 10 năm sau đó.

Cái tinh túy của thời cổ đang bay lượn quanh Civita Castellana đã được củng cố một cách tích cực bởi một trong những nhân vật hết sức thiên tài và lập dị của thời Trung cổ, một “Kỳ quan của thế giới” đích thực, hoàng đế Frederick II

(mất năm 1250), người mà một Castel del Monte của ông cũng đủ để nói lên những thị hiếu phục cổ một cách có cân nhắc của ông. Việc ông đã phục sinh các hình thái thời cổ – kể cả cung cách cổng khải hoàn – để tạo ra một thứ đặc tính mà trong đó ông có thể trở thành một vị hoàng đế La Mã chính tông, một Augustus thứ hai, là một điều hết sức quan trọng còn hơn cả những ảnh hưởng khác vốn đã pha trộn không tránh khỏi với cái cổ điển trong đa số nghệ thuật được tạo ra tại vương quốc gồm Norman Sicily và Nam Ý của ông. Frederick chắc chắn là đã thách đố với viễn cảnh mà Đức Giáo hoàng đã phác thảo ra, và Dante¹ có lẽ đã vô tình hết sức khen tụng ông ta bởi việc chọn riêng cho ông – trong số các Hoàng đế La Mã – một chỗ trong Địa ngục.

Chính từ miền Apulia của ông đã sản sinh ra nhà điêu khắc Nicola Pisano. *Đống đình trên thánh giá* là một bức phù điêu được tạc ở bực giảng kinh của ông tại Pisa, có niên đại vào năm 1260. Tác phẩm tuyệt mỹ này rõ ràng chịu ảnh hưởng bởi các nguyên bản cổ đại, mà trước hết là những tác phẩm điêu khắc trên quách. Cái cảm giác bất hủ hầu như ngoạn cường của nó – với những cái đầu vể mặt tỉ lệ vẫn hầy còn quá lớn so với thân người nhưng khiến cho các khuôn mặt nghiêm trang trở nên rất ấn tượng – nói lên một sự am tường mới về hình người trong điêu khắc Ý. Nó có vẻ mang tính chất tự nhiên hơn nhiều so với những gì đã có trước đó; và mặc dù vậy điều đáng nói hơn lại chính là sự hạn chế của nó. Trong một phù điêu khác cũng từ cái bực giảng kinh đó, Đức Mẹ đứng ở tư thế như Juno, đầu đội mũ miện và khoác áo choàng có nhiều nếp gấp rất cao nhô. Nét phảng phất làm nhớ lại cái xưa được kết hợp bằng một sự nhận thức sắc bén

¹ Dante Alighieri (1265-1321), nhà thơ Ý, một trong những nhân vật xuất chúng của văn chương thế giới, được ngưỡng mộ vì chiều sâu của nhãn quan tâm linh và thành tích trí thức của ông.

(mất năm 1250), người mà một Castel del Monte của ông cũng đủ để nói lên những thị hiệu phục cổ một cách có cân nhắc của ông. Việc ông đã phục sinh các hình thái thời cổ – kể cả cung cách cổng khải hoàn – để tạo ra một thứ đặc tính mà trong đó ông có thể trở thành một vị hoàng đế La Mã chính tông, một Augustus thứ hai, là một điều hết sức quan trọng còn hơn cả những ảnh hưởng khác vốn đã pha trộn không tránh khỏi với cái cổ điển trong đa số nghệ thuật được tạo ra tại vương quốc gồm Norman Sicily và Nam Ý của ông. Frederick chắc chắn là đã thách đố với viễn cảnh mà Đức Giáo hoàng đã phác thảo ra, và Dante¹ có lẽ đã vô tình hết sức khen tụng ông ta bởi việc chọn riêng cho ông – trong số các Hoàng đế La Mã – một chỗ trong Địa ngục.

Chính từ miền Apulia của ông đã sản sinh ra nhà điêu khắc Nicola Pisano. *Đổng đình trên thánh giá* là một bức phù điêu được tạc ở bực giảng kinh của ông tại Pisa, có niên đại vào năm 1260. Tác phẩm tuyệt mỹ này rõ ràng chịu ảnh hưởng bởi các nguyên bản cổ đại, mà trước hết là những tác phẩm điêu khắc trên quách. Cái cảm giác bất hủ hầu như ngoan cường của nó – với những cái đầu về mặt tỉ lệ vẫn hãy còn quá lớn so với thân người nhưng khiến cho các khuôn mặt nghiêm trang trở nên rất ấn tượng – nói lên một sự am tường mới về hình người trong điêu khắc Ý. Nó có vẻ mang tính chất tự nhiên hơn nhiều so với những gì đã có trước đó; và mặc dù vậy điều đáng nói hơn lại chính là sự hạn chế của nó. Trong một phù điêu khác cũng từ cái bực giảng kinh đó, Đức Mẹ đứng ở tư thế như Juno, đầu đội mũ miện và khoác áo choàng có nhiều nếp gấp rất cao nhô. Nét phảng phất làm nhớ lại cái xưa được kết hợp bằng một sự nhận thức sắc bén

¹ Dante Alighieri (1265-1321), nhà thơ Ý, một trong những nhân vật xuất chúng của văn chương thế giới, được ngưỡng mộ vì chiều sâu của nhãn quan tâm linh và thành tích tri thức của ông.



NICOLA PISANO *Đóng đinh trên thánh giá*, bực giảng kinh của nhà thờ Duomo, Pisa 1260

về khuôn mặt của từng người, những khuôn mặt vốn đang diễn đạt những cảm xúc khác nhau, mang đặc trưng theo những độ tuổi khác nhau. Trên hết, bố cục đã được tổ chức theo một sự hòa hợp mang tính chất kinh điển phi thời gian. Ngay cả trong *Đóng đinh trên thánh giá*, sự bất giác ngất đi của Đức Mẹ cũng đã được kiểm soát qua những hình người phụ giúp gồm những phụ nữ vững vàng, che thân đơn giản, y như kiểu cách của các mệnh phụ La Mã, trong khi cánh tay dang ra của Chúa có vẻ như đang ôm lấy toàn thể nhân loại – cả người chế nhạo lẫn người đang than khóc.

Ở đứa con kiệt xuất của Nicola², Giovanni Pisano³, đúng là

² Nicola Pisano (1220? – 1284?), điêu khắc gia nổi tiếng người Ý, người đã có công khuyến khích việc phục sinh nghệ thuật cổ điển La Mã.

³ Giovanni Pisano (1250? – 1314?), con trai của Nicola Pisano, một kiến trúc sư kiêm điêu

đã có một sự đổi chiều nào đó hướng đến nét duyên dáng Gothic kiểu Pháp, một sự thúc đẩy nhanh tiết điệu, vượt khỏi truyền thống cổ kinh điển để hướng đến những tiêu chuẩn thanh lịch hơn, mang tính quốc tế hơn vốn đã thể hiện rất rõ qua nghệ thuật hội họa của Simone Martini⁴. Thế nhưng một học trò vĩ đại khác nữa của Nicola, Arnolfo di Cambio⁵, đã phản ứng theo cảm giác về trọng lực và hình thể hùng vĩ của mình, để tạo nên khối tác phẩm phi thường *Đức Mẹ và Chúa Hài đồng* dành cho mặt tiền của nhà thờ Duomo tại Florence, một công trình tự tay Arnolfo phác thảo và khởi công trong khả năng của một kiến trúc sư. Cụm tượng *Đức Mẹ và Chúa Hài đồng* có lẽ chỉ trước một vài năm trước khi Giotto thực hiện *Lễ truyền tin cho Thánh Anne*, và nó thích hợp cực kỳ với cái thế giới tạo hình hùng hậu đó. Cả Đức Mẹ hay Chúa Hài đồng đều không đẹp theo qui ước, nhưng cả hai đều được đầu tư bằng một năng lực đầy sức ấn tượng hơn là đẹp. Những hình thể y như đá cuội này gợi lên sự bền bỉ; những cái đầu đồ sộ của tượng, rồi khối đá lồi của đầu gối tượng Đức Mẹ, đều chẳng phải là những hình thù kiểu hiện thực chủ nghĩa mà có vẻ mang tính chất tự nhiên, có lẽ đã biến hóa do thời tiết hơn là từ kỹ năng của nhà điêu khắc. Đức Mẹ của Arnolfo có vẻ đang mang thiên chức người mẹ, vượt khỏi những liên tưởng của Ky Tô giáo, đồng thời lại trở thành Demeter, Cybele, Mater Matura, những phụ nữ La Mã được thờ phượng trong cảnh đang bồng con trên tay, và bây giờ thì

khắc gia lừng danh của Ý, người đã có sự kết hợp tuyệt vời giữa các mô típ Gothic và các yếu tố thuộc về phong cách nghệ thuật.

⁴ Simone Martini (1284? – 1344), họa sĩ Ý, người được coi là một nghệ sĩ có ảnh hưởng lớn và là đầu tàu của trường phái nghệ thuật Sienese.

⁵ Arnolfo di Cambio (khoảng 1245 – khoảng 1302), điêu khắc gia kiêm kiến trúc sư lừng danh của nền nghệ thuật hậu Gothic của Ý.



ARNOLFO DI CAMBIO *Đức Mẹ và
Chúa Hài đồng* khoảng 1296

sau cùng là Mary đã ngồi cùng với đứa con phúc lành của mình tại ngôi nhà thờ S. Maria della Fiore.

Nó giống như một tuyên ngôn về sự đóng góp đặc thù của xứ Florence cho nghệ thuật “mới” – có tính chất anti-Gothic và bén rễ từ quá khứ cổ điển vốn nằm rất gần với mặt đất mà trên đó người Ý đã bước đi. Được kiến lập trong trứ tác của Giotto, truyền thống đó truyền từ ông sang Masaccio và từ đó đến Michelangelo. Các tranh tường của nhà nguyện Arena, với *Lễ truyền tin cho Thánh Anne* là một trong số đó, diễn đạt một cách nhất quán câu chuyện Ky Tô giáo trên mặt đất của thực tại, cứng rắn, thậm chí còn lạnh lùng, nơi mà con người tượng đài dịch chuyển càng hiệu quả hơn bởi

ngay chính sự tiết kiệm về cảm xúc và điệu bộ của họ. Toàn bộ là một bi kịch khổng lồ, nhưng Giotto giữ cho khung cảnh hoạt động của ông thoát khỏi những nét tranh sinh hoạt tầm thường – sao cho khoảnh khắc Joachim trở về buồn rầu với bầy cừu của mình trên đồi được thực hiện thật thấm thía qua hình ảnh của Joachim, lãng quên cả con chó đang vội vã đón mừng, lẫn sự bối rối của bầy cừu.

Cái sự thật của Giotto có vẻ đang xuyên suốt vào giữa tình cảnh con người, và ở điểm này cả Masaccio lẫn Michelangelo cũng đều không thể sánh được với ông. Chẳng có gì khó khăn để coi ông hầu như là người đã sáng lập ra hội họa phương Tây, bởi ở ông các tiềm lực của nó đều đã được bộc lộ một cách trọn vẹn – quả thực, theo một cách thức được nhận chân một cách đầy đủ. Trước đây hội họa chưa từng phải xoay sở để tổ chức một thế giới không gian trọn vẹn mà trong đó các hình người có thể thể hiện ra được những cảm xúc con người một cách mãnh liệt. Trong tranh tường Joachim, không chỉ các cảm xúc của vai chính là quan trọng, mà còn cả của những người chăn cừu lẫn của con chó nữa – sao cho, như ông đang thưởng thức tình huống, người xem trải qua một tiểu phẩm bi kịch. Đây là một điều rất khác với hiệu ứng của những hình ảnh đơn sơ về Chúa trên thập giá hay về Đức Mẹ và Chúa Hài đồng, hoặc ngay cả tính chất nhân văn sống động của các cửa sổ Hildesheim. Thế nhưng, về mặt nào đó, nó là một sức mạnh nguy hiểm; nếu kém tập trung hơn về mặt nghệ thuật so với trong công phu của Giotto, nó có thể dễ dàng thoái hóa thành sự minh họa. Chính các môn đệ của Giotto cũng không thể chống đỡ nổi cho sự tập trung của ông, và do đó từ ấy về sau nghệ thuật của phương Tây đã sa vào những ảo giác tầm thường về chủ nghĩa hiện thực, cho đến khi cuối cùng phải giật mình hốt hoảng trước sự phát minh ra nghệ thuật chụp ảnh.

Vào thế kỷ 15, các thành tựu của Nicola Pisano và Giotto đã được coi là mang một ý nghĩa mới. Các kết quả thực nghiệm của họ – đạt được ở một châu Âu phần lớn là Gothic – đã đặc biệt trở thành niềm khởi hứng cho các nghệ sĩ Ý, trong sự cố gắng phối hợp các tiêu chuẩn nghệ thuật gồm cả tính chất tự nhiên lẫn hiện thực. Thế nhưng các tiêu chuẩn đó đã không phải là thứ sùng thượng riêng của Ý. Công trình điêu khắc của Claus Sluter⁶ ở Burgundy cho thấy rằng trước năm 1400, một nghệ sĩ phương Bắc có thể suy nghĩ trong khuôn khổ tượng đài, chống Gothic, và bằng một cảm thức mạnh mẽ không chỉ về chủ nghĩa hiện thực mà còn cả về cách vẽ chân dung nữa. Trong tác phẩm này, Công tước Philip the Bold đang quỳ gối tại cửa ra vào của tu viện mà ông đã thành lập ở Dijon – trong vị trí trời hắt hoàn toàn khỏi công trình kiến trúc, với phần áo choàng kềnh càng, được điêu khắc hết sức công phu và có nét mặt giống y như thật, một bức tượng khởi thủy được thực hiện còn sống động hơn nhiều có lẽ là nhờ màu sắc tự nhiên. Kiểu chủ nghĩa hiện thực này đã thấm nhập khắp nghệ thuật điêu khắc phương Bắc, và nhất là nghệ thuật hội họa của nó, đến mức lúc đầu đã gây thán phục tại Ý và rồi có vẻ đã bị coi là xoàng. Thế nhưng đó cũng là một cảm giác mới về tính con người, được diễn đạt trong khuôn khổ con người. Nền tảng của nó vẫn mang tính chất thử nghiệm hơn là tri thức; thế nhưng chính là bằng vào cái “nghệ thuật và khoa học” mà một Công tước Philip the Good, của Burgundy sau này đã dùng để đánh giá họa sĩ kiêm quan hầu rất được sủng ái của ông, Jan van Eyck.

⁶ Claus Sluter (mất năm 1406), điêu khắc gia nổi tiếng người Hà Lan, được sinh ra có lẽ tại Haarlem. Sau năm 1389, ông làm việc cho Philip the Bold, công tước xứ Burgundy và từ đó đã thực hiện được tác phẩm bất hủ *Cái giếng của Moses* (1395-1403) cho tu viện Champmol ở Dijon, xứ Burgundy (nay là một phần của nước Pháp).



GIOTTO *Sự trở về bãi nuôi cừu của Joachim*, khoảng 1306-1312

Thế giới không gian của Van Eyck được kiến trúc chẳng kém phần mạch lạc so với của Giotto, nhưng nó mang tính chất thân thiết hơn là tính chất anh hùng ca, cái tinh túy của nó, phần nội thất mà ở đó một người đàn ông trong nhà, không phải quý tộc mà là một người chất phác, tích cực, trong một khung cảnh riêng tư, điều chưa từng được phản chiếu một cách chính xác đến như vậy trước đây cho đến khi Van Eyck vẽ nên bức chân dung đôi gia đình nhà Arnolfini. Điều này vẫn còn gây kinh ngạc cho chúng ta bởi kỹ thuật lẫn quan

niệm mang tính cách mạng của nó. Tự nó hầu như đủ biện minh cho hết thảy những gì người ta đã viết về khúc khải hoàn ca Phục hưng của cá nhân, bởi nó tỏa ra cảm giác con người đã được giải phóng và đang đứng một cách hãnh diện trong cái quyền riêng của mình.

Cảnh hứa hôn của Giovanni Arnolfini được vẽ bằng sự chính xác và chi tiết cực kỳ. Nó mở ra cho chúng ta một cửa sổ không phải của thế giới lý tưởng mà là một thế giới thực tích cực, nơi chúng ta gặp gỡ không phải là những con người thánh thiêng, chẳng có tình tiết quan trọng về mặt lịch sử, mà là một nghi thức riêng tư giữa hai con người hoàn toàn riêng tư. Qua đó, Van Eyck đã thực hiện bằng toàn bộ cái “nghệ thuật và khoa học” của mình, nhằm chuyển tải cái hình khối của căn phòng với đầy đủ bàn tủ của họ, cùng cái gương nằm ở chính giữa – một đồ vật có ý nghĩa – đang phản chiếu chính bức tường ngay sau lưng người xem. Trong gương, người ta có thể xem các nhân vật đang đi vào phòng – giống y như người đứng xem tranh cũng có vẻ như đang đi vào đó,



VAN EYCK *Đám cưới của Giovanni(?) Arnolfini và Giovanna Cenami(?)* 1434

SLUTER *Philip the Bold và Thánh John the Baptist*



đôi mắt của người nam hướng vào đường chỉ của các tấm ván sàn. Nếu không có sự hiểu biết về phối cảnh, hiệu ứng giống xem ảnh qua lỗ nhòm này sẽ không thể đạt được: rất nhiều “khoa học”. Người ta có thể cảm thấy sự tinh tế trước ánh sáng buông xuống trên toàn bộ vải vóc, tạo thành một bề

mặt rực rỡ mịn như nhung. Giống như Giotto, Van Eyck đã khơi nguồn cho dòng chảy của hội họa tự nhiên chủ nghĩa của phương Tây; chắc chắn ông đã không phải vô tình khi tạo ra “cái nội thất” chủ đề cho tranh, và đã khiến cho các họa gia Hà Lan thế kỷ 17 chẳng còn gì để làm nữa ngoại trừ mô phỏng các hiệu ứng của ông, trong cảnh hiếm khi có được sự kiểm soát chính xác đến như vậy.

Mặc dù chuyện phân chia một châu Âu thế kỷ 15, thêm một phần nhỏ thế kỷ 16, quá ngắn nắp thành ra phương Bắc và phương Nam là không đúng – bởi đã có một sự hoán đổi thường xuyên về ảnh hưởng, và Jan Van Eyck chẳng hạn lại hết sức được sùng chuộng tại Ý – thế nhưng việc làm này vẫn có cái đúng của nó ở chỗ nghệ thuật phương Bắc có khuynh hướng, với đường lối tư tưởng thiên về Aristote, nhấn mạnh đến con người tự nhiên trong môi trường tự nhiên, trong khi ở Ý thì những nổi ám ảnh có tính chất siêu việt hơn, thăng hoa hơn đã nâng lên thành không khí nặng tính triết lý của Plato. Trước Dürer, một vài nghệ sĩ phương Bắc cho thấy đã khá quan tâm đến lý thuyết nghệ thuật hay sẽ đòi hỏi phải có một nền tảng tri thức sâu đối với nghệ thuật của họ.

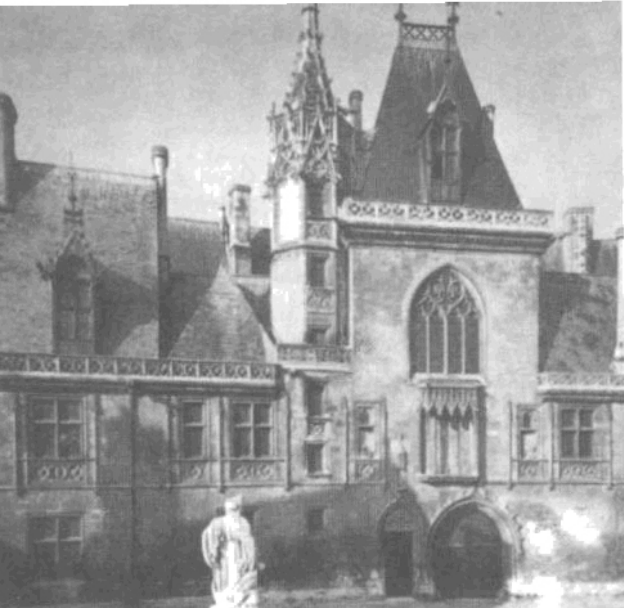
Sự quan tâm đến chính con người đã khuyến khích hình thức phản chiếu mang tính cá nhân nhất – chân dung – điều mà gần như mọi họa sĩ phương Bắc đều thực hiện. Được bố cục một cách tuyệt vời như của Van Eyck chính là những miêu tả sinh động của Rogier van der Weyden, trong sự nắm bắt tuyệt vời nhất cảm xúc, sự sống động của tính cách con người, cộng với cảm giác khó nắm bắt như thế nào đó về tính mong manh lẫn cái đẹp nơi sự hiện hữu của con người. Các bức tranh tôn giáo của Rogier cho thấy rằng cảm giác này không phải chủ quan, bởi trong đó cảm hứng chủ đạo là hoàn toàn rõ ràng. Những con người của ông thật đến cực kỳ bởi đang là những cái bình chứa của cảm xúc bên trong – bản thân họ là



ROGIER VAN DER WEYDEN
Philippe de Croy

NIKOLAUS GERHAERT *Tượng bán thân
chân dung 1467*





Ngôi nhà của Jacques
Cœur, Bourges, giữa thế
kỷ 15

những đàn ông và đàn bà của nỗi buồn “và quen với sầu khổ”. Không chỉ là yếu tố mộng mơ khi Rogier đã vẽ một giọt nước mắt trong suốt như pha lê trên mặt của Đức Mẹ. Và mặc dù đã khá lâu nghệ thuật phương Bắc cho thấy rõ chẳng mấy quan tâm đến nghệ thuật khỏa thân, nó cũng vẫn luôn luôn nhận biết tình cảnh trần trụi, không được che đậy của con người. Điều khắc gia vĩ đại nhất ở phương Bắc trong thế kỷ 15, Nikolaus Gerhaert, đã cùng có chung xúc cảm mãnh liệt như Rogier; bức tượng bán thân chân dung mang tính hiện thực chủ nghĩa, gần như gây sốc của ông, đã được gọi một cách tắt yếu là bức tự họa. Mặc cho cái tính chắc cứng của đá, nó cũng vẫn chuyển tải được sự mong manh, bằng cái cảm giác run lên của da bị ép bởi sức lực của bàn tay – và bàn tay, một kỳ công dưới sức nặng và vải vóc, đang gọi lên sức mạnh qua sự tì tay và những móng tay. Tư thế khom người là một tư thế của đời sống thực tế, cùng lúc với sự nghiêng ngả một

VAN DER GOES Bức trang trí sau bàn thờ Portinari (cánh phải)





LEONARDO Sự tôn kính của các vua (?) 1481

cách thoải mái, chúng ta có vẻ như đang bắt gặp một con người khác vào một khoảnh khắc riêng tư, lúc anh ta chẳng cần giữ ý giữ tứ gì cả.

Sức tưởng tượng của nghệ thuật để phản ánh con người và môi trường của nó còn được nhìn thấy qua qui mô đồ sộ và còn cả trong khung cảnh gia đình ở mặt tiền ngôi nhà của Jacques Cœur tại Bourges, một ngôi nhà tư nhân của một đại gia tài chính vào giữa thế kỷ 15, một trong số những người thuộc tầng lớp trung lưu đang lên. Chuyện Cœur hoàn toàn ý thức về sự khát khao là thấy rõ qua châm ngôn của ông, *A vaillans cœurs rien impossible*, được khắc trong các căn phòng trang trí công phu, thiết kế rất đẹp của ngôi nhà ông. Ngôi

nhà của một công dân giờ đây đang trở thành cung điện lẫn nhà thờ kết hợp lại (ngôi nhà nguyện của Cœur được kết hợp ngay bên trong ngôi nhà của ông); và các vị thánh bảo vệ ở cổng nhà thờ đã trở thành những người hầu y như thật – mãi mãi đứng chờ chủ mình sai bảo – được khắc trong thế đứng ngó tò mò bên ngoài các cửa sổ giả trên bức mặt tiền.

Không kém tính chất đồ sộ chút nào chính là qui mô mà trong đó, trước khi kết thúc thế kỷ 15, hội họa phản ánh những con người thật. Trong bức trang trí sau bàn thờ Portinari của Hugo van der Goes⁷, bầu không khí, nhà cửa, nước, đồi, cây và con người – toàn bộ tầm nhìn – được chứa đựng bằng một vẻ thật đến độ đáng ngạc nhiên. Nó thách đố nghệ thuật điêu khắc có sơn vẽ bằng những hình thể hùng mạnh của mình qua nghệ thuật miêu tả chân dung tròn đủ chiều dài, đúng kích thước thực tế cùng mọi sự tao nhã của vải vóc, từ cái áo choàng nặng chịch được thêu kim tuyến, lót bằng lông thú cho đến những sợi dây cột tóc bằng lụa trong suốt của cô gái đang quì. Thế nhưng đó chỉ mới là sự khởi đầu. Nhờ tính chất rực rỡ của sơn dầu, nó có thể đánh át tất cả các nghệ thuật khác trong sự chuyển tải cùng một cấu tứ là chính cái âm thanh của một ngày mùa đông, tại một miền quê đồi trọc màu hơi nâu nâu, nơi mà một vài con chim đang đậu trên những cây cao, trụi lá, và những tia sáng yếu ớt, trên mặt hồ lạnh băng.

Được một người xứ Florence, Tommaso Portinari, đại lý của ngân hàng Medici tại Bruges ủy thác thực hiện, bức trang trí sau bàn thờ này có lẽ thật sự là một sự thiên khải khi nó đến Florence vào khoảng năm 1476. Là một bức tranh nhằm chuyển tải cái cảm giác về những gì mà có lẽ muốn được thể

⁷ Hugo van der Goes (1440?-1482), một trong những họa sĩ xuất chúng người xứ Flander

hiện vào ngày lễ Giáng sinh – hay nói khác đi, nếu ngày lễ Giáng sinh diễn ra vào thế kỷ 15 – tác động của toàn thể bức trang trí khổng lồ cũng có tính chất tức thì y như một vở kịch huyền diệu vậy. Trong các bức tranh khác, Van der Goes hướng những cuộc tấn công gây bối rối, đầy chất cảm xúc vào người xem, in sâu các cảnh trí vào trong người theo cung cách mở đường cho một Grunewald ở thế kỷ sau. Về phần cái cảnh trí mùa đông tuyết vời này; nó tuyệt nhiên chẳng phải là cái đầu tiên trong số những cảnh sắc được quan sát một cách nhạy cảm đến như vậy, thế nhưng ở qui mô này, và với sự kết hợp hình người làm thành cảnh trí, nó trở thành phiên bản đầu tiên đối với họa gia Bruegel. Một số họa sĩ xứ Florence chắc chắn cũng đã hưởng ứng trước tác động tổng thể của bức trang trí sau bàn thờ này, một bức tranh quả thật chính là tinh túy của thành tựu phương Bắc.

Thế nhưng, trong vòng năm năm đến Florence, Leonardo da Vinci đã khởi công *Sự tôn kính của các vị vua* của mình, một tác phẩm mang tính chất lý tưởng hơn là chủ nghĩa tự nhiên, trong một bố trí hoàn toàn không giống với bất kỳ khung cảnh nào, một bố trí bị chi phối bởi sự hiểu biết và quan sát. Sự bí ẩn thay thế cho sự rõ ràng – và điều này có thể sẽ luôn luôn là vậy, ngay cả khi bức tranh đã hoàn thành. Không có gì phải ngạc nhiên là những hình chân dung giống y như thật nhưng tối, dù loại người trẻ lẫn người già, mặc những áo choàng không hợp, trôi lên rũ xuống với cái sức mạnh siêu phàm nằm ở trung tâm, đó là Đức Mẹ. Sau vở kịch thần kỳ mãnh liệt của Van der Goes, chúng ta đang chứng kiến một bi kịch cổ điển: một bi kịch kết tinh thành tựu của người Ý, gây kinh ngạc lên những người đồng thời với



Leonardo và tạo niềm khởi hứng cho chàng trai Raphael (chào đời hai năm sau đó).

Leonardo là đỉnh điểm của các quan tâm kiểu Ý đó, những mối quan tâm mà từ đầu thế kỷ 15 đã nỗ lực trong thực tế thành một sự kết hợp của *ars* (nghệ thuật) và *scientia* (khoa học), một sự kết hợp vốn sẽ tạo ra một nghệ thuật mới đầy tham vọng và mang tính hiện thực hơn. Chúng đặc biệt gắn liền với Florence hơn thông qua bộ ba bạn bè gồm Donatello, Brunelleschi và Masaccio, khi ấy là người trẻ nhất và đoán thọ nhất. Thêm vào đó phải kể đến một con người Florence khác nữa, Alberti, cũng là bạn của họ nhưng được hiểu rõ hơn, có học và thiên hướng về mặt lý thuyết nhiều hơn. Chính uy danh của Florence đã được khẳng định bởi những con người xứ Florence như Alberti chẳng hạn, và được biên soạn thành quyển *Lives*, một quyển sách cũng do một người xứ Florence thực hiện, Vasari, có lẽ đã khiến chúng ta không biết đến những nỗ lực ở những nơi khác tại Ý. Mặc dù người ta có thói quen giải thích gần như mọi bày tỏ mang tính Phục hưng như thể đều đã được khơi nguồn từ kiến trúc của Brunelleschi hay từ sự khám phá của ông về phương pháp phối cảnh trong tạo hình, từ điêu khắc của Donatello và từ hội họa của Masaccio thật, nhưng điều này lại là một giải thích hết sức rõ ràng. Do đó, có lẽ có hơi cổ hơn bất kỳ nghệ sĩ nào trong số những nghệ sĩ nổi tiếng này chính là nhà điêu khắc người xứ Sinese, Jacopo della Quercia, người mà ngày càng được thừa nhận như một nhân vật vĩ đại độc lập. Ông đã mang đến cho nghệ thuật điêu khắc của mình một cảm giác xuất sắc riêng của ông về sự tổ chức và tính hùng vĩ – đạt được trong bức phù điêu Sáng thế ký cho nhà thờ S. Petronio tại Bologna qua những hiệu ứng hùng biện dạt dào, những hiệu ứng mà Michelangelo đã hết sức ngưỡng mộ. Thân thể rắn chắc, khỏe mạnh của Adam, trần truồng và đang khuấy động dưới cái

nhìn chăm chăm của Chúa Cha, tự nó chính là một biểu tượng Phục hưng tuyệt vời, đồng thời còn cho thấy một sự quan tâm sôi nổi đến giải phẫu học, và cũng nói lên sức mạnh tự tin của nghệ thuật trong việc tái tạo lại giây phút sáng tạo ra con người đầu tiên. Một Adam linh lợi, đầy sức sống của Quercia, đang nhìn chăm chăm thẳng vào Đấng Sáng tạo của mình, dường như đã mang đến niềm gợi hứng cho một Adam anh hùng trong cái nhìn có tính chất vũ trụ, náo động của Michelangelo, trong đó Đức Chúa Cha đang tạo ra không phải một con người mà là một vị “á thần”.

Jacopo della Quercia⁸ có lẽ là nghệ sĩ phi Florence kiệt xuất nhất của đầu thế kỷ 15, được coi như một lời nhắc nhở rằng các quan điểm Phục hưng có thể hóa thân trong bất cứ thiên tài nào và không nhất thiết phải có một bầu không khí Florence chuyên biệt để nở rộ tài hoa. Thật vậy, chính tại Florence mà della Quercia đã bị đánh bại thảm hại, khi vào năm 1410 người ta có tổ chức một cuộc thi để thực hiện bộ cánh cửa mới bằng đồng cho tu viện Baptistery. Brunelleschi sau cùng cũng bị đánh bại, và đã chuyển từ điêu khắc sang kiến trúc. Donatello hãy còn quá trẻ để cạnh tranh, nhưng ít lâu sau ông được tuyển dụng vào làm tại xưởng của người thắng cuộc, Lorenzo Ghiberti⁹.

Điều đáng kể về Florence trong những tháng năm này chính là sự đa dạng về tài năng, đôi lúc tác động qua lại nhau, đôi lúc chống đối nhau, nhưng luôn luôn có cùng một

⁸ Jacopo della Quercia (1374-1438), một trong những nhà điêu khắc xuất chúng thời đầu Phục hưng, được người đời nhắc nhở nhiều nhất qua tác phẩm vòi phun nước đất tại quảng trường Siena.

⁹ Lorenzo Ghiberti (1378-1455), một trong những nhà điêu khắc quan trọng nhất của thời kỳ đầu Phục hưng của xứ Florence, người đã có những công trình lẫn sách vở làm nền tảng cho nghệ thuật hậu Phục hưng sau này.

chất lượng tri thức nào đó, và có mặt rất đông đảo trong các loại hình nghệ thuật – không có gì ngạc nhiên khi hầu hết những nhân vật tiêu biểu đều thông thạo trong một số phương tiện. Ghiberti, về nhiều mặt, chính là người cha của hết thảy họ. Là một người được đào tạo thành họa sĩ kiêm nghệ nhân kim hoàn, từng tham gia vào đề án mái vòm của ngôi nhà thờ Florence, rồi phụ trách thực hiện bộ cửa thứ hai bằng đồng cho tu viện Baptistery, tất nhiên ông đã có một xưởng nghệ thuật tất bật là nơi đào tạo nhiều nghệ sĩ trẻ trong suốt một quãng thời gian gần bốn mươi năm. Về các hoạt động khác của ông, một Ghiberti ở tuổi già còn viết lách nữa; ông là người nghệ sĩ đầu tiên viết tự truyện. Trong khi ông mô tả nhanh gọn ở bộ cửa bằng đồng đầu tiên, thì ở bộ cửa thứ hai ông đã viết lan man từng chi tiết một cách âu yếm, không chỉ mô tả từng cảnh mà còn nói ra cả những nguyên tắc chỉ đạo mà ông đã dùng để thực hiện chúng: tiếp cận thiên nhiên, quan sát các tỉ lệ và sử dụng phối cảnh.

Kết quả của những mục tiêu rõ ràng này được thấy rõ qua câu chuyện về Isaac, một trong mười panel đồng mạ rất lớn làm thành những cánh cửa mới của tu viện Baptistery, được lắp vào chỗ năm 1452, “Cánh cổng của Thiên đàng”, như Michelangelo đã gọi. Tuy ba hồi được kết hợp thành cảnh này, nhưng hiệu ứng vẫn là sự hòa hợp toàn bộ – một hiệu ứng được tổ chức một cách rất có ý thức, xuất phát từ sự tính toán chính xác không gian lẫn bố cục. Ghiberti đã làm rõ sự quan tâm của mình còn nhiều hơn là chỉ kể lên câu chuyện. Thật vậy, “tự nhiên” của ông là một quan niệm rất khác với những hiệu ứng tự nhiên mà Jan van Eyck, Hugo van der Goes, hay ngay cả Giotto đã đạt được. Nó có khá nhiều chất nghệ thuật lẫn nhân tạo. Người ta hầu như có thể gọi những chuỗi vòm cuốn kiểu liên động như trong cung điện, đang lùi dần mỗi lúc mỗi mỏng hơn thành tám panel đồng, chỉ là sự



GHIBERTI *Câu chuyện Issac* 1425-1438. Chạm nổi cửa đôi cánh cửa tu viện Baptistery, Florence

sắp đặt, bởi chúng và không gian mà chúng che khuất – hầu như chính là chủ đề.

Chúng là một phần của sự xác định có tính lập trình nhằm khám phá không gian trong nghệ thuật, cũng để tổ chức trong kiến trúc thực tế – lẫn trong điêu khắc và hội họa – những tòa nhà sáng mà trong đó các quan hệ về mặt không gian sẽ được làm rõ hơn. Ở đây Ghiberti đã dựng lên ngôi đền thờ nghệ thuật mới này của riêng ông, tiến lên một cách duyên dáng nhưng vững chắc từ con đường lát đá kẻ sọc ca rô công phu, một con đường mà bản thân nó đang làm

thành một khung lưới kỷ hà học, thể hiện sự tinh thông về phối cảnh. Thật ra chính phối cảnh là chủ đề bí mật của bố cục. Mọi thứ bên trong nó đều tuân theo qui luật tri thức này, nơi mà hết thảy các đường của con đường lát đá và kiến trúc, cùng cách bố trí các hình người đều được tính toán để dẫn con mắt đi đến một điểm duy nhất không có mặt trong đó, nằm bên ngoài cái vòm cuốn cuối cùng, ngay ở giữa của tác phẩm. Ghiberti đang phủ lên các hiện tượng khác nhau một phối hợp lạnh lùng về cái nhìn tri thức của riêng mình, một cái nhìn bày ra cho chúng ta một trật tự nằm ẩn bên dưới cái thấy đơn thuần. Sự trật tự hơn là cái đẹp chính là mục tiêu của ông, mặc dù điều không tránh khỏi là cảm giác về cái đẹp đã đến từ một sự an bày như vậy.

Việc Ghiberti được học nghề họa sĩ có lẽ là đúng, và các chạm nổi vuông bằng những khung tròn, dày của ông trông khá giống nhiều bức tranh đơn được chồng vào nhau thành bộ khung ngoài được điêu khắc công phu của hai cánh cửa. Các họa sĩ hơn là các nhà điêu khắc có vẻ như ứng dụng chủ đề không gian có tổ chức, được xác định bằng kiến trúc đó, một không gian mà trong đó các hình người có thể di chuyển bằng sự tự tin lặng lẽ. Đây là một chủ đề liên tục được thực hiện và kết tinh trong suốt thế kỷ 15, và rồi sau đó được nói lên bằng một tuyệt tác rõ rệt, sau cùng – *Trường Athens* của Raphael – ngoài cái đó chẳng thể còn tiến bộ nào khác nữa cả. Thế nhưng, cái cảm giác về trật tự thường trực, tiềm ẩn đó, cộng với sự chuộng tri thức hơn là nét đẹp bề mặt, là một điều gì đó mà – từng được chứng minh là có thể đạt được trong hội họa – vẫn sẽ còn hoài. Đó là một sự chứng minh làm cho thế kỷ 15 khác với thế giới Gothic, và thật vậy khác với cả thời cổ. Nó trở thành một nguyên lý trong hội họa phương Tây, rõ ràng không chỉ ở Raphael mà còn cả ở Cézanne và Poussin nữa, đồng thời còn kết tinh thành một nhóm xoay



UCCELLO Thất bại thảm hại của S. Romano

quanh Mondrian¹⁰ vào đầu thế kỷ 20. Triết gia Schoenmaekers, người đã ảnh hưởng rất lớn đến ông, đã có một phát biểu mà chắc chắn là sẽ được các nghệ sĩ cũng như triết gia xứ Florence hiểu rằng: “Chúng ta muốn thâm nhập thiên nhiên theo cách mà cấu trúc nội tại của thực tại được bày ra trước chúng ta”.

Vì lẽ đó, phần lớn các họa sĩ ở đó đã có khuynh hướng phớt lờ sức mời gọi của bầu không khí tự nhiên và các bề mặt, đã chăm chú vào việc xây dựng một “nội tại của thực tại”, điều có thể được hoạch định bằng toán học như trong một bức tranh của Uccello, với sự rối tung của chiến trường thực tế, cùng sự thay thế bằng một thứ hình học trang trí được rút ra từ những cái mũ giáp, những ngọn giáo, những con ngựa, và

¹⁰ Piet Mondrian (1872 – 1944), họa sĩ nổi tiếng người Hà Lan, người đã đẩy sự trừu tượng đi đến những giới hạn xa nhất của nó. Thông qua sự đơn giản hóa triệt để bố cục và màu sắc, ông đã tìm cách bóc trần các nguyên lý cơ bản đang tiềm ẩn đằng sau mọi diện mạo.



BOTTICELLI *Sự chào đời của Vệ Nữ*

ngay cả cái xác chết. Trong chừng mực nào đó, nguyên tắc ước lược này cũng có mặt trong các hình vẽ rất có sức sống – nhưng chẳng có tính hiện thực gì nhiều hơn – của Botticelli¹¹. Ông không màng chuyện xác định không gian theo chiều sâu, mà nhạy cảm lạ thường với các cách khoảng của đường nét. Từ những cái đó, ông đã xây dựng nên một thực tại riêng tư, mạnh mẽ là *Sự sinh ra đời của Vệ Nữ*, một tác phẩm mà qua đó người ta có thể nói rằng các phương thức Gothic đang diễn đạt một quan niệm của Phục hưng. Sự hài hòa tuyệt hảo ngự trị trong khắp tác phẩm, tượng trưng qua điệu bộ cực nhẹ nhàng và dáng vẻ của nữ thần, những điều vốn chắc chắn giữ

¹¹ Sandro Botticelli, tên thật là Alessandro di Mariano Filipepi (1445-1510), một trong những họa sĩ hàng đầu người xứ Florence thời Phục hưng. Ông đã triển khai một phong cách nghệ thuật đầy chất cá nhân, với đặc điểm là sự thể hiện thanh nhã, cảm giác sáu muện và một sự nhấn mạnh đến đường nét.

được thế cân bằng trong nhịp điệu của sự di tới. Đây là một bức tranh hết sức nghiêm túc về mặt đạo đức, với trong đó thần thoại đa thần giáo được đối xử bằng một thái độ đứng đắn mà trước đây chỉ dành cho các chủ đề về Ky Tô giáo. Ngọn sóng sinh ra Vệ Nữ đang quay trở lại, có lẽ tượng trưng cho tình yêu như một lực chủ chốt của vũ trụ, nhưng là một tình yêu tinh thần, bình lặng, hầu như gần gũi với Dante hơn là với bất cứ nhà thơ thời cổ đại kinh điển nào khác. Mối ưu tư hàng đầu đối với sự thật có tính toán học và lý tưởng cũng chưa phải là đặc quyền của các họa sĩ xứ Florence. Với một cảm giác tế nhị về khoảng cách của Botticelli, và với một sự đáp ứng còn tinh tế hơn cả Uccello đối với chất thơ của hình học, Piero della Francesca¹² đã tạo ra điều mà ngày nay nằm trong số những bức tranh nổi tiếng nhất của thế kỷ 15, như tác phẩm *Phục sinh* tại thị trấn quê hương của ông là San Sepolcro chẳng hạn. Ngôi mộ ở đây là một hình chữ nhật trong thực tế rất hiếm thấy, nhưng chiều ngang dài gần bằng chiều cao của nó. “Cái đúng” hợp lý tuyệt đối của Chúa được tính toán bằng cách đặt người ở ngay giữa bố cục theo chiều thẳng đứng; người chính là đơn vị cảm xúc và có lẽ theo đúng nghĩa đen của nó, bằng phân nửa chiều cao của bức tranh.

Ngay chủ nghĩa tự nhiên mang tính cách mạng của Masaccio¹³ cũng có sự quan tâm đến một thực tại bên trong. Thiên nhiên được thâm nhập thay vì được quan sát trong *Tam vị nhất thể*, một tác phẩm mang tính tượng đài khá

¹² Piero della Francesca (1420?-1492), họa sĩ bậc thầy người Ý, người được coi là nghệ sĩ có phong cách đầy chất cá nhân vào thời đầu Phục hưng.

¹³ Masaccio (1401-1428?), họa sĩ bậc thầy của Ý thời Phục hưng, người đã có sự ứng dụng khoa học vào phép phối cảnh và sự mô tả ánh sáng thiên nhiên, tiêu biểu cho một bước quan trọng trong sự phát triển của nghệ thuật hiện đại sau này

hiều tập trung vào những quan tâm được thể hiện qua tấm panel Issac của Ghiberti. Những hình người to lớn được ca ngợi khá nhiều của Masaccio giờ đây đang ngoái nhìn lại Giotto, và mặc dù chúng đang thích nghi để được viết bằng những ngôn từ điêu khắc, chúng cũng không nhất thiết phải thanh mảnh hơn – hay thậm chí có tính cách quan trọng về mặt lịch sử hơn. Thật vậy, những hình người uyển chuyển hơn của Ghiberti có lẽ có nhiều ảnh hưởng hơn. Điều có ý nghĩa nhất trong *Tam vị nhất thể* của Masaccio chính là sự

PIERO DELLA FRANCESCA *Phục sinh*





MASACCIO *Tam vị nhất thể* 1425

khám phá trong việc phác họa không gian, và sự xây dựng kiến trúc bằng hội họa, có lẽ gần gũi nhất với một bức họa còn để lại của Brunelleschi.

Là một người hầu như đồng thời với Ghiberti, Brunelleschi cũng đa tài không kém. Quả thật là ông đã thua trong cuộc tranh tài năm 1401 với Ghiberti thật, nhưng ông vẫn tỏ ra là một trong những biểu thị cực kỳ có sức thuyết phục đến độ không phải chuyện quan trọng nào ở Florence cũng vào tay Ghiberti. Điều quan tâm của Brunelleschi đối với vấn đề phối cảnh theo phép toán học trong hội họa có lẽ, nói một cách nôm



BRUNELLESCHI mái vòm bát úp của nhà thờ Duomo, Florence, 1432. Chưa hoàn thành xong lúc Brunelleschi mất vào năm 1446

na, nằm ở đằng sau cái vòm trần hình bán trụ trong bức tranh tường của Masaccio – những đường lõm vẫn thấy được – và chắc chắn là do Brunelleschi gợi ra niềm khởi hứng, nếu không muốn nói là đã do ông đích thân thực hiện. Có lẽ sự hiểu thấu phép phối cảnh tập trung hóa của Ghiberti cùng sự đáp ứng đối với kiến trúc của ông cũng chính là do sự cạnh tranh của Brunelleschi mà ra – không chỉ về phần đồ án mà còn với cả những tòa nhà thực tế mà Brunelleschi đã thực hiện.

Nếu thành tựu vĩ đại nhất của Brunelleschi chính là cái vòm đồ sộ của ngôi nhà thờ mà ông đã phải nhường khúc khải hoàn ca cho Ghiberti, thì chính tại ngôi nhà nguyện nhỏ Pazzi ông đã bày tỏ hết sức rõ ràng các lý tưởng kiến trúc mới của mình về tính trong sáng và sự trật tự. Phần ngoại thất được hoạch định hầu như hết sức gọn gàng, với sự sử dụng chính xác theo phép hình học các mô típ cổ điển – mũ cột, cửa sổ hình hoa hồng, cột kiểu Corinthian – nhưng lại được sử dụng để tạo ra, có thể cho là như vậy, một chủ nghĩa cổ điển “hiện đại”, chứ không chỉ là sự bắt chước. Mặt



BRUNELLESCHI Nhà nguyện Pazzi, Florence (phần bên trong). Công trình bị
ngừng lại vào năm 1443

tiền sử dụng cùng một cung cách y như kiến trúc được vẽ trong bức tranh tường của Masaccio, và ở bên trong ngôi nhà nguyện, sự đối xứng được cấu trúc có lẽ thậm chí còn tương tự đến độ đáng kinh ngạc. Có sự đam mê tương tự về tính trong sáng, sự rõ nét và điều có thể được gọi là một sự khổ hạnh giàu sang. Ở nhà nguyện đó, các dải nẹp đá quý vạch rõ và xác định các bức tường trắng – có tính chất tạo mẫu hơn là phục vụ cho bất kỳ chức năng thực tế nào, nhưng mang lại một hiệu ứng đẹp một cách trừu tượng. Chẳng có cái gì là mờ ảo hay không rạch ròi cả. Người xem không bị thách đố bởi sự nghi ngờ về thực tại; thay vào đó, tính xác thực của không gian đang mở rộng chung quanh dường như đã được thực hiện một cách rõ ràng và có kiểm soát. Bên dưới mái vòm úp của ngôi nhà nguyện Pazzi, không gian trải rộng ra. Nếu đây là một hình bóng của vũ trụ, vị trí của con người chính là ở trung tâm của vũ trụ đó.

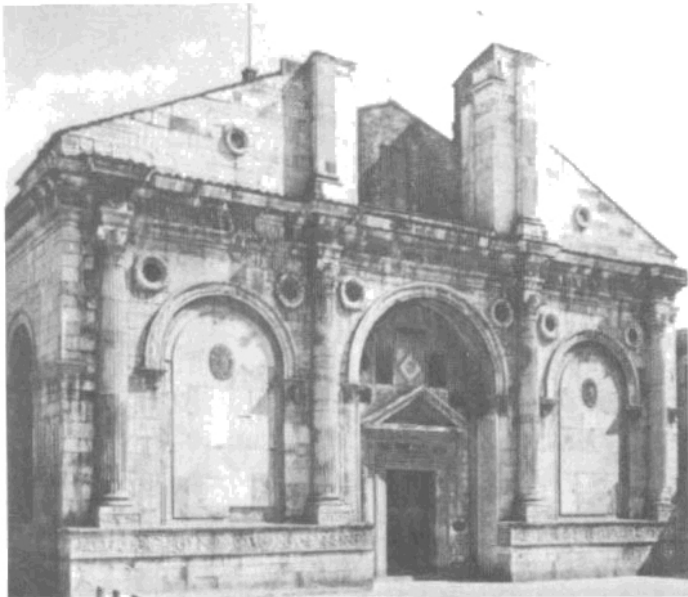
Kiến trúc mới đã không chỉ loanh quanh trong chuyện xây dựng nhà thờ. Nhiều kiến trúc sư giờ đây đã suy nghĩ lại, thay thế trật tự lý tưởng bằng sự thiếu mạch lạc đã từng phát triển tại các thành phố thời trung cổ. Tại Florence đã xuất hiện lâu đài thị trấn cho đến nhà cửa của các công dân thương buôn giàu có vốn đang đấu tranh để giành quyền lãnh đạo – và họ cũng chính là những người vẫn tiếp tục đấu tranh ngay cả sau khi gia đình Medici đã giành được quyền chi phối. Người ta vẫn còn cảm thấy điều gì đó khá giống như pháo đài nguy hiểm ở mặt tiền của tòa nhà Palazzo Rucellai do Alberti thiết kế, tòa lâu đài đầu tiên phục sinh các trật tự cổ điển thành trụ bổ tường kiểu đặt chồng, nối khớp mỗi tầng và mang lại sự tạo hình mạch lạc cho tòa nhà. Leon Battista Alberti cũng là lý thuyết gia Phục hưng đầu tiên, trong sự phục hồi các hình thức cổ theo một cung cách cổ điển hóa hữu ý hơn Brunelleschi, có sự hiểu biết rất thấu đáo và

nhật thành chỉ bảo cho người khác hơn. Ông đã nghiên cứu các trước tác của kiến trúc sư La Mã thời đế quốc Vitruvius¹⁴, và bản thân ông cũng viết những bài khảo luận về kiến trúc, hội họa và điêu khắc nữa. Ông tiêu biểu cho một nhân vật điển hình mới, nhà lý luận nghệ thuật, và cũng đại diện cả cho một kiểu trí thức mới, khao khát được hiểu, thường là tự thân, các công trình nghệ thuật. Điều điển hình của Alberti là ông ta sẽ luôn luôn sử dụng chữ “điện thờ” để mô tả các nhà thờ, ngôi nhà thờ đặc trưng nhất trong số các nhà thờ – S. Francesco tại Rimini – là do ông thiết kế. Mặt tiền giống khải hoàn môn chẳng bao giờ được hoàn tất cả, nhưng tính chất gợi lại hương vị La Mã là hết sức rõ ràng, ngay cả khi nó chẳng có phần mái vòm theo kiểu Panthenon vốn có chủ đích tạo nên cái vương miện cho tòa nhà.

Alberti¹⁵ đã miêu tả thành văn toàn bộ thành phố lý tưởng, có điện thờ và các tòa nhà công, những dinh thự và nhà cửa được phân cấp bậc theo thứ bậc của các công dân. Thế nhưng cái khái niệm mộc mạc về cơ bản của một hình khối dinh thự, với cửa sổ và cửa ra vào được chế tác một cách mộc mạc y nhau, vẫn còn là một sự đơn điệu của Florence. Chính tại Venice một phong kiến trúc dinh thự khá phong phú hơn đã được khuyến khích, nơi mà những trụ bổ tường của Alberti đã trở thành những cây cột cứng cáp được đặt dọc theo mặt tiền, một mặt tiền vốn còn được làm cho sinh động

¹⁴ Vitruvius, tên đầy đủ là Marcus Vitruvius Pollio (70? – 25 tr. CN), kỹ sư kiêm kiến trúc sư nổi tiếng của La Mã dưới thời hoàng đế La Mã đầu tiên Augustus. Bộ sách gồm 10 quyển về kiến trúc của ông *De Architectura* (công trình xưa nhất về lãnh vực này còn tồn tại đến ngày nay) đã được coi là sách nghiên cứu gối đầu giường trong giới nghệ thuật thời Phục hưng.

¹⁵ Leon Battista Alberti (1404-1472), kiến trúc sư kiêm nhà văn, người được coi là lý thuyết gia nghệ thuật bậc nhất thời Phục hưng, và thuộc số những người đầu tiên thiết kế những tòa nhà mang phong cách cổ điển thuần túy dựa trên sự nghiên cứu nghệ thuật kiến trúc La Mã cổ đại



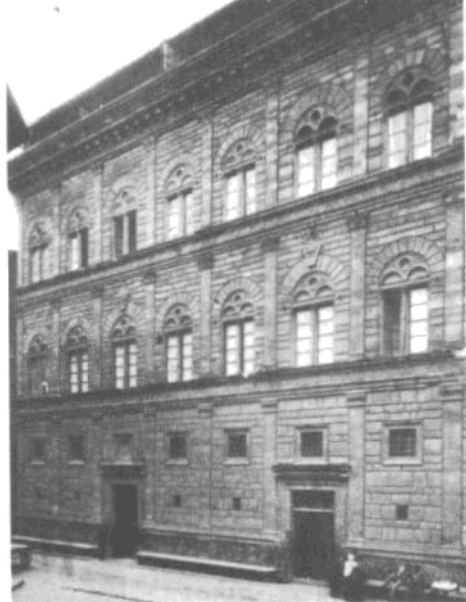
ALBERTI S. Francesco, Rimini khoảng 1450

hơn nữa qua những kiểu ban công lồi và những cụm cửa sổ cao uốn cong tại mỗi tầng. Thay vì là hiệu ứng “ngâm” của các dinh thự Florence, với những gợi ý về các căn phòng hẹp, khá là trống không ở phía đằng sau của mặt tiền, đã có một sự rộng lớn thoáng đãng nơi các mặt tiền kiểu Venice này, nơi mà các cửa sổ đều mang lại sự sáng sủa tối đa cho không gian nội thất. Chủ nhân của những biệt thự như vậy là những nhà buôn giàu có, xa xỉ và sang trọng trong sử dụng nghệ thuật.

Thật vậy, chính tại nơi nào khác, chứ không phải Florence, người ta đã phát triển những nội thất cực kỳ mỹ miều, nơi mà người ta có thể cảm thấy thoải mái, phấn chấn một cách thú vị. Nghệ thuật đã hoàn bị đến độ nào được thấy rõ qua những căn phòng trang trí tuyệt đẹp trong tư dinh xây dựng tại Urbino vào giữa thế kỷ 15 cho Federico da Montefeltro: một tòa dinh thự ngày nay đã bị mất đi khá nhiều trang trí nội thất



LOMBARDO và CODUCCI
Palazzo Vendramin, Venice.
Khởi công khoảng 1481



ALBERTI Palazzo Rucellai, Florence 1445-
1457

nhưng vẫn không hề mang lại cảm giác trống không hay tiêu điều chút nào. Có một cánh cửa ra vào trở thành một tác phẩm của nghệ thuật, được điêu khắc thật thanh tú và sinh động, được thiết kế cũng không kém phần thận trọng để chứa đựng hoa văn kiểu khảm trên gỗ. Bản thân ngôi dinh thự đó là một kỳ công của sự hòa hợp, một ngôi nhà hơn là một pháo đài, mặc dù kích cỡ đồ sộ của nó, và là một lâu đài dành cho đấng quân vương, có óc nghệ thuật, có tính nhân văn. Ở các tấm thảm kiểu Bắc Âu, nghệ thuật đã minh họa hết sức tuyệt vời cho khung cảnh gia đình, có khả năng phản ánh những cảnh trí lịch sự hay mộc mạc, đơn sơ, trang trí hết sức tinh vi. Ở Ý, các ông hoàng có thể bổ sung các tác phẩm trang trí, bằng nghệ thuật tạc hay vẽ, cho cung điện mà họ đang ở. Ở Mantua vào năm 1474, Mategna đã tạo ra cho những người bảo trợ của mình, gia đình nhà Gonzaga, một căn phòng được vẽ hết sức độc đáo có thể nói như một tấm gương về chính những người

trong gia đình ấy. Một sự nắm bắt thực tại gần như theo kiểu Eyck thể hiện nên những con người này, và gợi lên môi trường của họ, không hề có bất kỳ sự thổi phồng hay lý tưởng hóa nào. Những sinh hoạt thân mật, ấm cúng hơn là những chuyện công được nhắc đến, mang tính chất cá nhân thật phù hợp cho một căn phòng riêng tư. Những gì đã là một quyển sách minh họa khổ nhỏ của anh em nhà Limbourg thì ở đây đã được thổi phồng lên thành một tập tranh tường khổ lớn.

Sự quan tâm đến khung cảnh của con người, đến sự quan hệ của con người đối với vũ trụ, đã biện minh cho nhận thức mới mẻ về chính con người. Những tượng người đồ sộ của Giotto có thể chưa được diễn đạt đầy đủ cho lắm; thân thể họ vẫn còn là những khối cổ xưa, bị chặt bổ và gương mặt của họ chẳng biểu lộ cảm giác gì đối với sầu khổ hay vui sướng. Vóc



Cửa ra vào của gia đình Sala dell'Iole, Palazzo Ducale, Urbino



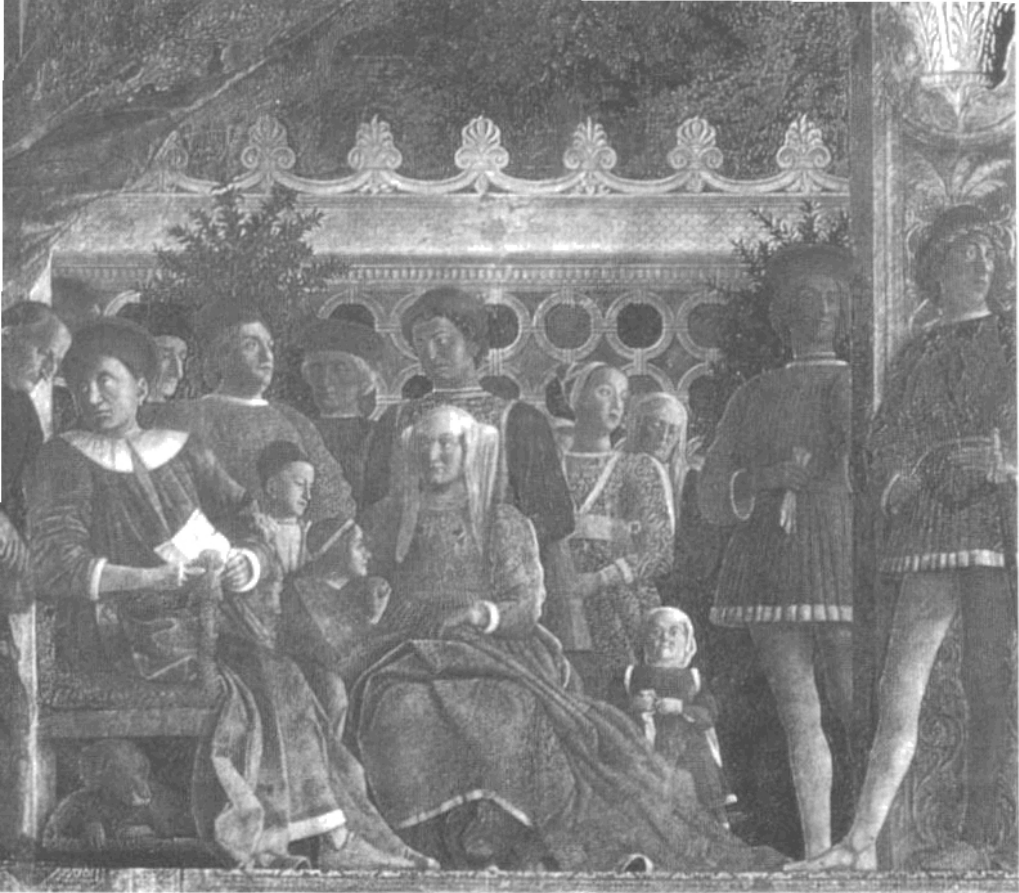
Dame à la licorne (thảm). Đầu thế kỷ 16

dáng của con người cũng được chăm chút không kém. Được tạo mẫu bằng ánh sáng và bóng tối, những thứ mang đến sự đau buồn, diễn cảm, trần trụi, người đàn ông và người đàn bà đã bị trục xuất ra khỏi Thiên đàng trong bức tranh tường Carmine của Masaccio – tác phẩm đầu tiên thuộc thế hệ mới, bị đẩy khỏi Vườn Eden Gothic, để bước một cách chắc nịch bên trên cái mặt đất cứng chắc. Thế nhưng, chính nhà điêu khắc Donatello là người đã làm cho Masaccio có thể diễn đạt được cái tính chất con người mạnh mẽ này trong hội họa.

Donatello, lớn tuổi hơn Masaccio, trẻ hơn Brunelleschi và Ghiberti, nhưng đã sống thọ hơn tất cả bọn họ; mãi đến năm 1466 ông mới mất, và ông đã làm việc cho đến tận cuối đời mình. Nghệ thuật của ông chứa đựng khúc khải hoàn ca trọn

ven của con người – không phải như những cơ thể được mô phỏng qua những hình người đứng độc lập, có kích thước cỡ như người thật, bằng đồng và bằng đá, mà là như những điều chứa đựng cảm xúc đang trải qua và đang chuyển tải những trạng thái tinh tế nhất của tâm trí. Đặc trưng diễn đạt mạnh mẽ này là dấu ấn in đậm trên mọi tác phẩm của Donatello, từ pho tượng lớn nhất cho đến bức phù điêu nhỏ nhất. Quả thực ông đã là một bậc thầy mang tính cách mạng về hiệu ứng không gian ba chiều (có thể dạy cho cả bậc thầy của mình là Ghiberti), một bậc thầy mang tính cách mạng về điêu khắc tượng đài theo hiện thực chủ nghĩa, và khi cần thiết có thể chuyển tải được sự trang trọng kinh điển; nhưng ông không phải là một nhà điêu khắc ngang tầm với một kiến trúc sư Brunelleschi hay một Masaccio họa sĩ, mặc dù giữa họ có tình bạn với nhau. Vào cuối đời, ông đã ngấm ngấm phản đối các mối quan tâm của họ. Sự theo đuổi việc diễn đạt cảm xúc đã dẫn đến tác phẩm phù điêu bằng đồng *Phục sinh*, một tác phẩm gây cho người ta một sự băn khoăn rõ ràng về không gian, và trình bày cho chúng ta một Chúa Ky Tô bị hành hạ, đang treo một cách mệt mỏi – khác hẳn với tác phẩm của Piero della Francesca – tay đang nắm ngọn cờ của mình như cầm rìu chiến, hiện lên một cách vui vẻ từ ngôi mộ y hệt như vừa từ một trận chiến sinh tử với thần chết. Sự tập trung thắng lợi của Donatello vào tính nhân văn lại có vẻ trở trêu: khi được khảo sát tỉ mỉ, tình cảnh con người được xem là không có sự hòa hợp hoàn hảo giữa con người với môi trường của mình; chúng ta chẳng phải là những hiện vật cổ xưa, bất hủ mà là bằng da thịt rất dễ bị tổn thương.

Donatello nhắm vào sự thật tâm lý. Ý tưởng chiến thắng, tự nhiên là đi liền với các thánh và với sự Phục sinh, cũng ẩn chứa trong câu chuyện David chinh phục người Goliath. Chàng chăn cừu trẻ tuổi sắc sảo, tài giỏi, đang chiến thắng



MANTEGNA Tranh tường gia đình nhà Gonzaga (chi tiết) 1474

và sẵn sàng thách thức với một người khổng lồ khác nữa, là điều người ta có thể nhìn thấy trong tác phẩm *David* của Verrocchio, một bức tượng nổi tiếng và được nhiều người biết đến của một điêu khắc gia vĩ đại người xứ Florence thuộc thế hệ kế tiếp của Donatello. Sự run run không làm rời đi nét mặt kiêu hãnh mà đã được làm dịu – nếu có – bởi sự tự mãn hết sức mờ nhạt. Thế nhưng bức tượng của Donatello, đáng chú ý về mặt lịch sử, là bức tượng khoả thân đầu tiên được đúc bằng đồng kể từ thời cổ đại, cũng hết sức xuất sắc về mặt cảm xúc cũng như về mặt thẩm mỹ. Rõ ràng nó quả xứng



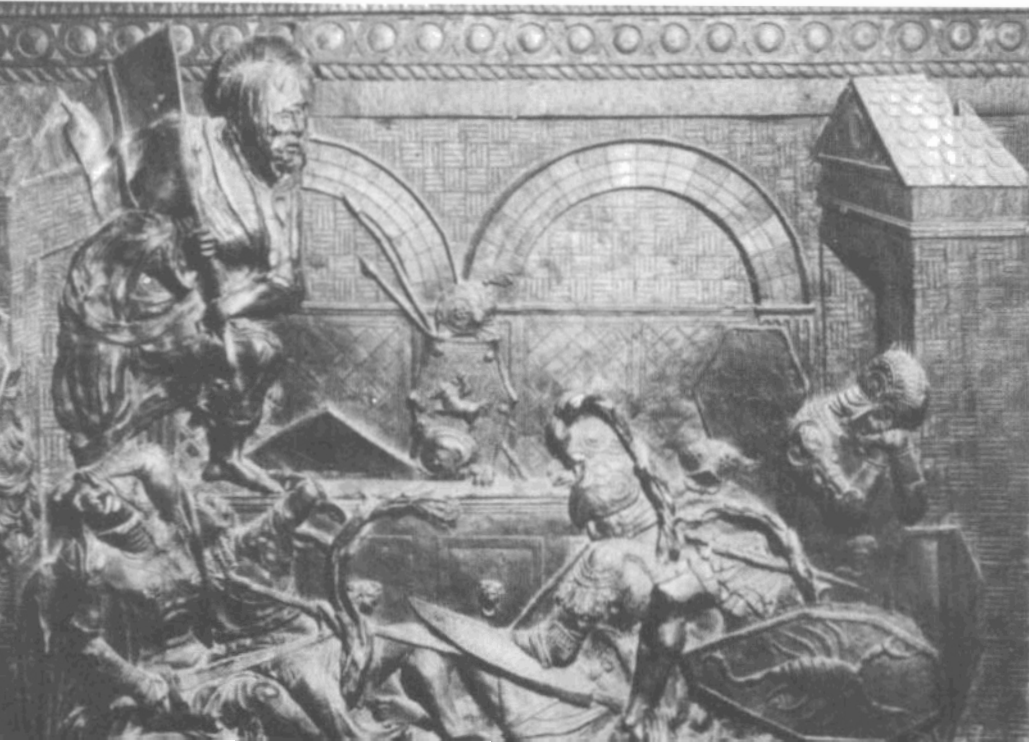
MASACCIO *Trục xuất khỏi
Thiên đường*

đáng với sự nghiên cứu của Donatello về điêu khắc cổ đại, nhưng đặc trưng của nó khác xa với bất kỳ tượng thần cổ điển nào. Nếu chúng ta không biết câu chuyện, hay cái đầu của Goliah không làm phần đế của tượng, *David* có vẻ đang là hiện thân của sự thất bại. Điều đó không đủ tinh tế để biện minh cho quan niệm tượng tượng của Donatello mà nhờ

DONATELLO Tượng Gattamelata
cưỡi ngựa 1447-1453



DONATELLO *Phục sinh* khoảng
1462-1466. Điều khắc nổi trên bức
giăng kính của nhà thờ S. Lorenzo,
Florence



đó những gợi ý về sự mệt nhọc, chán chường giữa chiến thắng và buồn bã sau khi nỗ lực đã có hơi làm chùng đi chân tay. Thanh kiếm dài có vẻ quá nặng để chàng trai có thể cầm được lâu. Tình trạng khỏa thân hoàn toàn, chỉ được làm nổi lên qua cái nón của người chần cừ, chuyển tải ý tưởng về sự vô tội, ngây thơ. Có điều gì đó mang tính gây sốc, ngay cả có lẽ đối với thủ phạm do đáng thiêng liêng dẫn dắt mà ra, trong việc giết một người; David có vẻ bị sửng sốt trước chiến tích của mình, bị chạm phải những cảm xúc bối rối khi chân của mình chạm phải cái cánh làm bằng lông trên mũ của nạn nhân.

DONATELLO *David* 1440-1443



VERROCCHIO *David*. Trước 1476





ANTONIO POLLAIUOLO *Hercules và Antaeus*

Có lẽ chẳng có gì ngạc nhiên khi chúng ta biết là chẳng có phản ứng đương thời nào đối với tác phẩm này, và đối với một số tượng khác mà giờ đây khá quen thuộc của Donatello. Các công trình về sau của ông, bọc giáng kính bằng đồng S. Lorenzo (một phần trong đó có tác phẩm *Phục sinh*) mãi đến năm 1515 mới được cho dựng lên ở Florence – thời điểm mà chúng có một tác động đáng kể, chí ít cũng đối với giới họa sĩ. Thật vậy, ảnh hưởng sâu rộng của Donatello, ngay cả khi ông còn sống, có lẽ chính là lên giới hội họa – từ Masaccio cho đến Mantegna. Dẫu sao, đó cũng không thể là một hệ quả duy nhất, bởi phong cách riêng của ông đã có sự thay đổi và tiến hóa. Sự nghiên cứu cụ thể về cơ thể, điều thấy rất rõ trong tác phẩm *David* của ông, đã được anh em Antonio và Piero nhà Pollaiuolo theo đuổi trong cả hội họa lẫn điêu khắc. Antonio đã tạo ra những bức tượng đồng “hiện đại” đầu tiên,

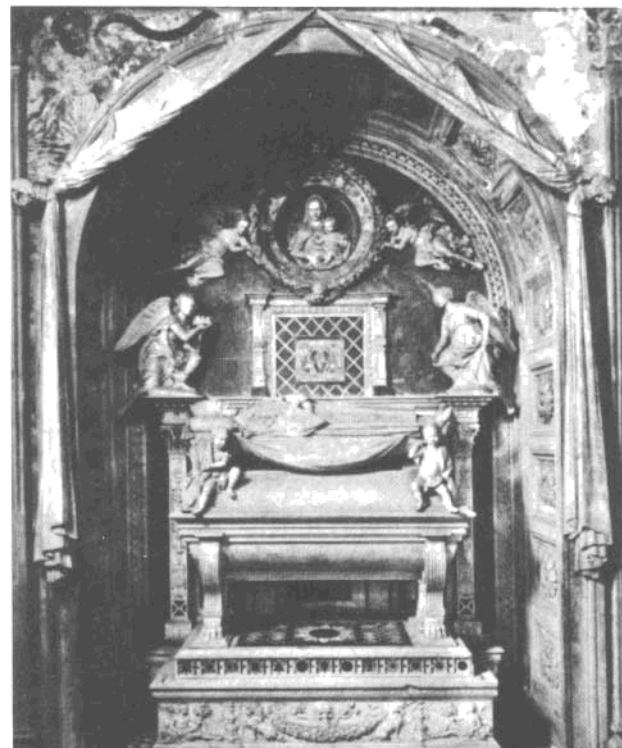
trong đó sự khỏa thân thường được thêm vào hành động mạnh bạo, được nghiên cứu ở đây là vì chính nó hơn vì chủ đề cổ điển của nó. Ngay cả trong những hình có mặc quần áo của Luca Signorelli, người vốn chịu ảnh hưởng của anh em nhà Pollaiuolo, cũng có một quan niệm gay gắt về khoa giải phẫu học được lập mẫu một cách mạnh mẽ và thách thức với cái đẹp của qui ước. Có lẽ, giống như Michelangelo, Donatello đã hưởng ứng với nghệ thuật khỏa thân diễn cảm một cách mạnh bạo, qua bức tranh tường Phán xét sau cùng của ông tại Orvieto. Mặc dù đã được giữ gìn lần chỉ trích trong cách nhìn có tính chất khái huyền, nhưng sự tưởng tượng của Signorelli lại gắn liền với tính chất sinh động ác liệt về nỗi sợ hãi của nhân loại. Trời mưa lửa; thiên thần đang thổi những cây kèn của họ; và những người đàn ông lẫn đàn bà trần truồng, run rẩy, đang chờ đợi số phận.

Từ Donatello cũng đã nảy sinh những canh tân về kỹ thuật. Ông đã thiết kế bức tượng đồng cười ngửa tưởng niệm Gattamelata, và cũng đã thăng hoa một phong cách mới về phân mộ, có sự nhấn mạnh không kém vào sự bất tử, trong sự xây dựng xung quanh hình ảnh của người quá cố những cái hốc cứ phức tạp dần lên mãi với bầu trời đang bay lượn sát bàn tay trong cụm tượng Đức Mẹ và Chúa Hài đồng. Cái chết được làm cho êm dịu thành giấc ngủ mơ, và chính ra là bị thách thức bởi sự bất tử mà nghệ thuật đã mang đến.

Thoát khỏi kiểu tượng đài nổi lúc trước cuối cùng cũng đã xuất hiện kiểu nhà nguyện phong phú nhất trong số toàn thể những nhà nguyện tang lễ thế kỷ 15 tại Florence qua công trình dành cho Hồng y giáo chủ Bồ Đào Nha, do hai anh em Bernado và Antonio nhà Rossellino tạo ra. Ở công trình này đã có một sự muôn màu muôn vẻ theo phong cách Baroque thật đa dạng, đá hoa cương có màu, hội họa kiểu *trompe l'il* – rất nhiều sự trang trí phức tạp mà ở giữa đó là

hình đức Hồng y đang ngủ một cách êm ái, hoàn toàn chẳng mang kiểu cách Baroque chút nào.

Sự rút lui của Donatello ra khỏi những nổi ám ảnh về không gian để hướng đến cảm xúc ngày càng tăng, với những hiện thể xấu xí theo qui ước về mặt diễn cảm nhưng lại là con người đầy thiết tha, tự nó đã là một kết quả quan trọng của sự quan sát kỹ lưỡng, mới mẻ về thiên nhiên và con người. Thoát khỏi sự bấp bênh kiểu Gothic, con người đã phản ứng bằng việc xây dựng những điện thờ có lẽ quá sáng sủa và quá trật tự. Không gian tỏ ra không dễ bị tổ chức thành một hình khối ba chiều ngăn nắp. Sự thâm nhập vào thiên nhiên, hứa hẹn một sự mạch lạc cơ bản, có thể làm bộc lộ những dữ kiện chẳng có hòa hợp gì nhau chút nào. Ngay cả ước muốn hiểu biết về vũ trụ cũng có thể dẫn đến một cái biết làm lạc mất bí mật nguyên thủy của sự vật. Trong thế kỷ 16,



ANH EM NHÀ
ROSSELLINO Mộ của
Hồng y Bồ Đào Nha,
khoảng 1461-1466.
Nhà thờ S. Miniato al
Monte, Florence



SIGNORELLI Các tranh tường Ngày Phán xét cuối cùng (chi tiết) 1499-1503

nhà thơ người Anh bạn của Spenser, Gabriel Harvey, cũng đã lên án những người đã xử sự “Như thể họ đã có một chìa khóa mở được cánh cửa trên Thiên đàng”. Một số cánh cửa vẫn phải được đóng ngay cả đối với sự nối kết hiệu nghiệm nhất của *ars* và *scientia* và điều này có lẽ cuối cùng Leonardo da Vinci cũng đã hiểu. “Thiên nhiên chứa đầy những căn nguyên vô tận mà (người ta) không thể đến được bằng kinh nghiệm”, ông viết; và hết lần này đến lần khác qua các tấm bản vẽ: “Hãy nói cho tôi biết, đã có cái gì hoàn thành chưa”. Chắc chắn *Sự tôn kính của các vua* là không rồi đấy, nó vẫn còn là một giấc mơ về sự hùng vĩ, một bản viết trên da cừu phong phú đến hỗn độn mà từ đó người khác có thể thu hái được từ ngữ, nhưng nó chưa bao giờ được đẩy đến sự nối kết cuối cùng, đầy đủ.

Về mặt nào đó, thái độ thường nghiệm của Jan van Eyck có thể chứng tỏ một viễn ảnh thực hơn để qua đó nhìn về vũ



BOSCH *Vườn
khoái lạc trần gian*
(chi tiết) khoảng
1500

trụ. Cái thế giới tự nhiên, có bầu không khí nồng ấm của Giovanni Bellini, mà bản thân ông đã chịu ảnh hưởng của Donatello lúc còn trẻ và có chung đa phần tài năng sâu sắc, là hoàn toàn không mang tính tri thức. Ông phản ứng với hết thảy các cảm xúc của mình đối với ánh sáng và màu sắc, mà hầu như đã được quyện lại thành một thứ vỏ ngoài bao quanh một Madonna đang lặng lẽ cầu kinh bên cạnh Chúa Hài đồng đang ngủ. Ánh sáng được tăng dần một cách tế nhị, một điều xuất phát không phải từ sự nghiên cứu khoa học mà là quan sát bình thường. Ngay sự mạch lạc của bố cục cũng có không khí tự nhiên, đến độ chúng ta hiếm khi nhận ra được là nó đã được bố cục – chấp nhận người phụ nữ này và đứa con được đặt ngồi trong cánh đồng đầy đá, có những người chăn cừu cùng những con bò của họ, có tòa lâu đài trên đồi, tất cả đều được ghi giữ bằng một lăng kính trong mờ rực sáng, hoàn hảo.

Về phần những khía cạnh xáo trộn của tự nhiên, mà người ta cảm thấy ở Leonardo và Signorelli¹⁶, và ở Dürer cũng không kém phần, chúng thể hiện rất rõ ràng trong những bức tranh đương thời của Hieronymus Bosch¹⁷, cũng nhạy cảm đối với hiệu ứng bầu không khí như Bellini¹⁸ nhưng lại trong một vũ trụ thật kỳ quái. Thế giới giống như một trái táo lớn đã được bổ ra, và người ta thấy có đầy những con dòi trong đó. Con người chẳng phải là anh hùng hoành tráng mà là một con

¹⁶ Luca Signorelli, tên đầy đủ là Luca d'Egidio di Ventura de' Signorelli (circa 1445-1523), một trong những họa sĩ bậc thầy của Ý thời Phục hưng.

¹⁷ Hieronymus Bosch (1450?-1516), một trong những họa sĩ nổi tiếng của Hà Lan, được người đời biết đến qua những tranh panel đầy chất bí ẩn, minh họa các chủ đề tôn giáo phức hợp bằng hình ảnh thật lạ lùng, thường là kỳ quái.

¹⁸ Giovanni Bellini (1430?-1516), họa sĩ thiên tài bậc nhất của Venice thời Phục hưng, người được xếp vào nghệ sĩ tầm cỡ thế giới.

tôm, do một vũ trụ lạ lùng tạo ra, xa lạ hẳn với tính cách nhân văn của della Quercia. Thế giới đầy những sinh vật tinh tế đến tuyệt vời được đặt trong sự chuyển động không phải bởi một kiến trúc sư vĩ đại mà là bởi một thợ chế tạo đồng hồ diên hùng nào đó. Đó là một thứ vũ trụ đáng sợ mà Bosch đã trình bày, thế nhưng chúng ta có thể cảm thấy nó gần gũi với sự thật hơn so với các sảnh phòng rộng lớn của dinh thự kiểu Ghiberti. Trong sự kết hợp với lòng tin tưởng đầy tràn vào sự chuyển tải ảo giác của vật chất, hội họa giờ đây đã có thể bắt đầu phục vụ cho các mục đích gợi ảo giác – làm gợi lên những cảnh mộng và những ác mộng, bằng cường độ mộng ảo hay ác mộng. Ở đâu nghệ thuật cũng đều bị chi phối bởi kỹ thuật của mình. Nó phản chiếu thế giới tự nhiên và phác thảo một bản sơ đồ về thế giới lý tưởng. Nó khám phá cái đã được hợp nhất. Mặc dù nó không khám phá cái cổ xưa bằng một nhất đào duy nhất, nó cũng đã nâng cái cổ xưa ra khỏi huyền thoại để trở thành sự kiện lịch sử và tạo nên những công trình gợi được cảm hứng – như tác phẩm *Gattamelata* của Donatello chẳng hạn – mà thách đố cả với cái cổ xưa.

Thế nhưng các nghệ sĩ trẻ trên khắp châu Âu vào cuối thế kỷ 15, giống như các nghệ sĩ trẻ ở mọi thời đại khác, đã cảm thấy có điều gì đó mới mẻ cần phải làm. Tuy nhiên, điều đó không phải từ sự phản ứng với những thành tựu trước mắt của những người đi trước mà là sự củng cố và canh tân chúng. Quặng thì đã được những người thợ thủ công siêng năng đào xới ra rồi; bước kế tiếp tất phải là chuyện lọc lấy ra mà thôi.



 BELLINI *Madonna của Đồng cỏ*

Những kiểu cách hoàn hảo

Khoảng trên dưới hai mươi năm đầu của thế kỷ 16 đã chứng kiến việc nghệ thuật kết tinh thành một ngọn lửa sáng tạo bùng cháy trên khắp châu Âu, biến người thợ thủ công thành những nghệ sĩ danh giá, những con người chẳng bao giờ mất đi thanh thế của mình. Leonardo da Vinci¹, Michelangelo², Raphael³, Dürer⁴, Titian⁵ – đây chỉ là những tên tuổi hàng đầu trong rất nhiều những tài năng kiệt xuất đương thời, lẫn về sau này hàng mấy thế kỷ qua ảnh hưởng mà họ đã tạo ra. Chúng nào thể loại tự nhiên chủ nghĩa vẫn

¹ Leonardo da Vinci (1452-1519), nghệ sĩ người xứ Florence, một trong những bậc thầy vĩ đại của nghệ thuật hậu kỳ Phục hưng. Chính lòng yêu mến sâu sắc kiến thức và sự nghiên cứu là nền tảng cho những nỗ lực nghệ thuật cũng như khoa học của ông. Những canh tân của ông trong lãnh vực hội họa đã ảnh hưởng đến dòng chảy của nghệ thuật trong suốt hơn cả một thế kỷ sau khi ông mất.

² Michelangelo (1475-1564), họa sĩ, điêu khắc gia, nhà kiến trúc và nhà thơ người Ý, người đã có những thành tựu nghệ thuật tuyệt vời gây ảnh hưởng lớn lên toàn bộ nghệ thuật đương đại và hậu lai của châu Âu.

³ Raphael (1483-1520), họa sĩ Ý thời Phục hưng, được xem là một trong những nghệ sĩ vĩ đại nhất của mọi thời đại.

⁴ Albrecht Dürer (1471-1528), họa sĩ nổi tiếng người Đức, nhất là các tác phẩm lý thuyết nghệ thuật của ông đã để lại ảnh hưởng rất lớn đến nghệ thuật thế kỷ 16 tại Đức.

⁵ Titian (1477?-1576), họa sĩ vĩ đại người xứ Venice lẫn của châu Âu thế kỷ 16, người đã định hình nên một truyền thống nghệ thuật đầy chất nghệ sĩ và đầy màu sắc.

còn chi phối trong hội họa và điêu khắc, chừng đó các thành tựu của Titian và Michelangelo vẫn sẽ còn giữ được giá trị đích thực của chúng – đến độ làm cho các thế hệ nghệ sĩ mai sau hầu như phải tuyệt vọng. Chủ nghĩa ấn tượng và kết quả của nó có thể coi tổ tiên của mình là công trình về cuối của Titian; và sự nhiệt thành của Renoir đối với ông thật đáng kể: “Titian! Ông có hết mọi sự quý mến”. Rodin là người thừa kế sau cùng của Michelangelo – mặc dù phương pháp của hai nhà điêu khắc rất khác nhau.

Đây chỉ là những giới hạn cực độ của phong cách và ảnh hưởng vốn đã được hình thành trong thế kỷ 16, nhưng chúng luôn luôn tiếp tục hồi sinh và khởi hứng cho nghệ thuật. Điều mà trước đây không hề có không phải là sự tiếp tục của một phong cách, mà là sự tiến hóa tiếp tục dưới thao tác của những thiên tài mới. Nếu có thể ví một phong cách như một dòng suối, thế thì đây là những dòng suối kim loại được nấu chảy – ở đây thì chảy theo một con kênh được vẽ một cách mỹ miều mà trong đó nó chảy như thể chỉ là một sợi chỉ lấp lánh, còn ở kia thì tuôn chảy nóng hổi vào một cái lỗ được đào lên, lúc thì được làm nguội thành những hình thù nhân tạo, lúc thì một lần nữa bị bỏ trong tình trạng thô ráp. Các thợ kim hoàn, các thuật sĩ, và các nhà sáng tạo nghệ thuật vĩ đại thế kỷ 16 mỗi người đều có vẻ đã điếm vào trái đất tại những điểm khác nhau và làm chảy ra một ngọn suối sẽ bày ra cội nguồn cho những nghệ sĩ vĩ đại đã theo đuổi chúng.

Chúng ta có thể theo dấu hiện tượng trong cả ba nghệ thuật chính (trong phong cách kiến trúc bắt đầu bằng Palladio ít ra cũng nhiều như trong điêu khắc của Michelangelo), thế nhưng chẳng ở đâu lại rõ ràng cho bằng trong hội họa – ưu thế mới của nó tự thân đã là điều gì đó được tạo ra trong thế kỷ 16. Những gì mà Raphael đã vẽ nên sẽ được chiêm ngưỡng và gây ảnh hưởng trong đôi mắt của Rubens, Rembrandt,



LEONARDO *Mona Lisa*

Poussin và Bernini trong thế kỷ 17, rồi vẫn còn tiếp tục gây ảnh hưởng lớn trong thế kỷ 18, được Ingres sùng bái trong thế kỷ 19 – và cũng được cả Renoir coi trọng nữa. Thế nhưng đó không phải chỉ là vấn đề uy thế vĩ đại của riêng Raphael. Những gì đã xuất hiện trong đầu thế kỷ 16 chính là những kiểu cách hội họa linh hoạt đủ để phục vụ cho nghệ thuật phương Tây trong hàng mấy thế kỷ. Ngay những thái độ “có tính cách mạng” của Carvaggio và Coubert thật ra cũng đều là nằm trong những phong cách đã được xác lập vững vàng này, và chúng ta có thể nghi ngờ không biết cái cách của họ có phải hết sức mới mẻ đến độ gây sốc đối với những người đương đại với họ là Raphael và Titian hay không. Các thời kỳ được đặt tên là “Baroque” và “Rococo” trong lịch sử nghệ thuật, và cái dòng “chủ nghĩa hiện thực” luôn luôn đi liền theo các thời kỳ đó, tất cả về thực chất đều là nằm trong các thành tựu của đầu thế kỷ 16. Những cái nhìn theo kiểu từ máy bay nhìn xuống của Tiepolo, người thể hiện vĩ đại cuối cùng của phong cách Rococo đỉnh cao, đều tìm thấy nguồn gốc

tối hậu của mình là từ các bức bích họa trên trần Sistine của Michelangelo (được hoàn tất vào năm 1512).

Toàn bộ sự kết tinh mới này, cùng sự phức tạp lẫn sự bao quát của nó về chủ nghĩa hiện thực, được thu tóm ngắn gọn qua bức tranh chân dung Baldasare Castiglione của Raphael. Người trong tranh ngồi một mình, giới thiệu cho chúng ta một khái niệm mới về xã hội, trong sự có mặt không phải là những vị tăng lữ hay các nhà thương buôn thành thị, mà là một người quý tộc. Ông ta là tác giả của quyển sách nổi tiếng *Il Cortegiano* (xuất bản năm 1528, mặc dù đã được viết ra trước đó mấy năm), đề cập không chỉ về triều thần mà còn cả về những tiêu chuẩn xã hội lẫn cách xử sự tốt. Castiglione đã khuyến cáo rất đúng rằng giới quý tộc cần phải có sự hiểu biết nào đó về hội họa như một phần trong học vấn của mình. Và một khía cạnh quan trọng của thế kỷ mới chính là thái độ trân trọng mới dành cho các nghệ sĩ. Mặc dù chuyện vua Charles V đã cúi xuống để nhặt cây cọ của Titian lên chỉ là một huyền thoại, nhưng sự hiện hữu của câu chuyện đó thật có ý nghĩa. Những bằng chứng thực tế khác xác nhận những gì mà giai thoại đó muốn nói. Khi Dürer đến Venice, ông đã viết rằng: “Ở đây tôi là một nhà quý tộc”. Ngay như một nhà bảo trợ độc đoán như Julius II cũng phải công nhận Michelangelo là một thiên tài phải được tôn vinh. Castiglione là bạn thân của Raphael, và điều gì đó của bức chân dung đã toát ra *mối quan hệ* giữa họa sĩ và người ngồi trong tranh.

Có lẽ trước đây chưa từng có bức chân dung đàn ông nào phức hợp và tinh tế đến như thế. Nó mang ơn rất nhiều đối với người mẹ tinh thần, bức *Mona Lisa* của Leonardo, nhưng những gì ở bức chân dung đó bị phủ bởi màn bí mật thì ở đây



đã trở thành sự trong sáng chắc chắn qua cách xử lý của Raphael. Raphael, trong sự dũng dũng với môi trường tìm cách nắm bắt tính cách của Castiglione. Người ngồi trong tranh đang thoải mái trong một tư thế do họa sĩ tạo nên – một sự hòa hợp bằng màu sắc của xám bạc và trắng đen, một thành phần của những đường cong giao nhau và lượn sóng – vừa có tính chất lý tưởng vừa có tính tự nhiên chủ nghĩa.

Thoạt nhìn, bức chân dung có sức thuyết phục đến diệu kỳ đơn giản là bởi sự giống cực kỳ; nó có hết thảy, và hơn thế nữa, cái sức sống vốn được nghệ thuật thế kỷ 15 đánh giá rất cao. Thế nhưng, khi khảo sát lại một lần nữa, nó không hợp thời, kiểu cách đến đáng kể bởi toàn bộ cái sức sống của nó, một sự sắp xếp hết sức hữu ý – như trong phần bóng màu đen của cái nón tròn tựa trên nền sáng – điều cho biết sự chú ý có ý thức. Sự giới hạn trong chọn lựa về trang phục của Castiglione (là hiện thân của những châm ngôn riêng của ông chống lại quần áo màu sáng) chỉ là hiệu ứng đầu tiên trong số những hiệu ứng có vẻ như vô tình nhưng thật ra được suy nghĩ hết sức cẩn thận.

Đây còn hơn cả những kẻ sách kỹ thuật cao khôn ngoan. Chúng cho thấy nghệ thuật đang xoay sở để phản chiếu những nhập nhằng trong sự hiện hữu của con người, đôi lúc trình bày các chủ thể Ky Tô giáo và lịch sử bằng sự hiểu biết tâm lý học mới, như trong tác phẩm *Thăm viếng* của Pontormo, hay đưa ra một lời nhắc nhở trong tương lai về cái chết bằng cảnh chân dung có vẻ như không úp mở gì hết về hai người bạn – như Holbein đã làm trong cái ông gọi là *Các sứ giả*.

Những gì Raphael đã pha trộn trong bức chân dung Castiglione sẽ dần dần rã lại thành hai lực đối kháng nhau – hoàn toàn thù nghịch nhau vào thế kỷ 19, nhưng cả hai đều thiếu thỏa đáng đến lạ lùng đối với nghệ thuật hiện đại. Bức chân dung như thực đó có lẽ đã được Titian biết rất rõ (người

có thể thấy nó tại Mantua). Vào thế kỷ 17 chắc chắn Rubens và Rembrandt đều đã có thấy nó – một người thì mô phỏng toàn diện nó, còn người kia thì mau chóng ghi lại bố cục và dùng điều đó cho bức tự họa của mình; và về sau vào thế kỷ 19, nó cũng đã được Matisse mô phỏng theo. Những gì đã được kết tinh bởi Raphael trong bức chân dung này đã được diễn đạt thành đủ mọi mức độ trong đủ thứ tác phẩm khác của ông. Thế nhưng Castiglione vẫn còn là hình người tuyệt mỹ đối với thời đại: Con người sành sỏi thạo đời, người mà người ta có thể tưởng tượng là đang thưởng ngoạn những thành tựu quả cảm, mới mẻ của điêu khắc, hay sự phong phú của phương tiện chạm trổ mới, ngụ dân lý tưởng của dinh thự quý phái nào đó với khu vườn được tính toán tuyệt mỹ, một sản phẩm của sự kết tinh của nghệ thuật và sự đáp ứng đối với nhu cầu của xã hội. Sau hết, quốc tịch của Castiglione, về mặt tượng trưng, thật là hợp lẽ, bởi nghệ thuật Ý đã nắm được vị trí đứng đầu ở châu Âu, hội cùng với những kiểu cách khác. Những gì thường được gọi là phong cách đỉnh cao Phục hưng hầu như là một sự sáng tạo hoàn toàn của người Ý; nó vẫn còn mang tính Ý ngay cả khi được phổ biến khắp châu Âu, và quả thật ở đó nó thường được những người Ý tha hương sử dụng. Ngay chính điều này cũng đủ cho thấy thanh thế của nghệ thuật Ý; và nằm trong số những người tha hương đầu tiên như vậy là một trong những nhân vật hết sức vĩ đại, Leonardo da Vinci, người mà vào những năm cuối đời đã sinh sống tại Pháp.

Mặc dù cuộc đời của Leonardo là cuộc đời của kẻ đi rong, và một số công trình tuyệt mỹ nhất của ông vẫn còn dở dang (hay như tác phẩm *Bữa tiệc cuối cùng* chẳng hạn, bị thiêu hủy lúc ông còn sống), ông cũng vẫn chính là nguồn sinh khí đứng đằng sau các phong cách mới mẻ, hoàn hảo theo một cách thế hết sức siêu phàm. Ở ông, lần đầu tiên sự chinh

phục thiên nhiên một cách dễ dàng là điều thấy rõ. Ông cũng là người đầu tiên thuộc số những nghệ sĩ có kiểu cách tuyệt bích, một huyền thoại khi ông còn sống về sự thanh lịch đáng yêu, quần áo tuyệt đẹp, kiến thức tổng quát đến bí ẩn – tất cả được phản ánh nơi những con người ngọt ngào trong bản vẽ và tranh của ông, mà bản thân họ cũng thường quá đẹp đến độ siêu nhiên, duyên dáng đến mức ám ảnh trong sự trẻ trung và khôn ngoan đến siêu nhiên lúc tuổi già.

Trong *Sự tôn kính của các vua*, ông đã đẩy những con người như vậy về phía Đức Mẹ và Chúa Hải đồng, và tạo ra một môi trường thích hợp cho họ bằng cách biến cái chuồng ngựa Bethlehem thành một cung điện đồ sộ có một cái cầu thang đôi thật lớn, nơi mà các con ngựa của quý tộc đang bước đi bằng một sự khéo léo cũng không kém. Ông tiếp thu nghệ thuật chân dung dựa trên sự thật và tạo ra hình ảnh nàng *Mona Lisa* bất tử, nơi mà sự kỳ bí không chỉ ở người phụ nữ mà còn cả trong cảnh nền đầy xúc cảm, một đồng quê hẻo lánh có những dòng sông trùng, giống như dải băng, đang uốn khúc giữa những đỉnh nhọn trong như pha lê – sự vĩnh cửu cũng gây bối rối không kém so với biểu hiện của người trong tranh. Những tưởng tượng của Leonardo làm say mê rất nhiều nghệ sĩ lớn của thế kỷ 16, kể cả Raphael, được cảm nhận bởi Giorgione và Correggio – cả hai họa sĩ y như con người ma thuật này mà nghệ thuật nhắm vào việc gây say mê nơi người xem. Và ngay cả ở nơi mà ông không thực thi một cách tích cực di chằng nữa mà chỉ mang đến những khả năng, Leonardo cũng đã có vẻ như đang tạo ra một ảnh hưởng. Ông đã mơ về một ngôi nhà thờ có mái vòm được thiết kế kiểu xoáy tằm, diễn ra qua các thiết kế khác nhau nơi các bản thảo của ông, có tính chất tiên tri cho các thành tựu Baroque và mang đến còn hơn cả một gợi ý về bản sơ đồ nhà thờ mới St Peter của Bramante.



LEONARDO *Hồng thủy*

Leonardo hiếm khi đưa các khái niệm của ông ra thực hiện trong thực tế. Có lẽ ông bắt đầu mất đi sự hứng thú một khi ý tưởng đã định hình. Dường như ông đã ngày càng nghĩ về mình như thể chẳng phải là một họa sĩ. Các chú ý của ông đa phần là trong lãnh vực khoa học, giải phẫu học, địa chất học, và trong “các máy móc” – từ những cơ chế đám rước lễ cho đến các đề án về sự bay lượn. Thế nhưng ông đã đưa ra một khái niệm mới về sự hấp dẫn trong nghệ thuật, qua những hình người huyền bí, trên cả hiện thực của mình, và qua kỹ thuật nửa tối nửa sáng, sương khói vốn gợi ý nhẹ nhàng đến sự phi thường, sự thay đổi liên tục. Đóng góp của Leonardo dường như đã được biểu hiện qua một trong những cảnh hồng thủy cuốn xoáy ông rất thích vẽ, mạnh mẽ, xa lạ: một thế giới mà từ đó con người đang bị cuốn đi. Thiên nhiên như chúng ta biết chắc chắn đang bị tan biến, nhưng cảnh tượng siêu phàm này lại chẳng có tính bi quan chút nào.

Khả năng tạo ra một thế giới siêu nhiên của nghệ thuật – có vẻ như mang tính hiện thực nhưng vượt khỏi kinh nghiệm thông thường của chúng ta – có thể làm sợ hãi lẫn làm cho chúng ta thích thú. Y như *Mona Lisa* đã vượt qua cái tính nhân văn đơn thuần của nghệ thuật miêu tả chân dung thế kỷ 15, một *David* khá gần với đương đại của Michelangelo cũng đã tạo ra một anh hùng khổng lồ từ chàng trai chần chừ của Donatello. Không phải máu mà là sự thần thánh thiêng liêng nào đó chảy trong huyết quản của hình người to lớn này, tràn trề và năng nổ, một Goliath tích cực ngoài *David* của Donatello – một bức tượng hoành tráng, anh hùng đến độ khó thể xảy ra được sự đồng nhất nào với nhân loại, bất chấp hết thấy các gợi ý về cơ bắp được tạc trên đá hoa cương. *David* này cũng chẳng cần đến sự giúp đỡ của Thượng đế; chính anh ta đã là một vị thần. Sau Leonardo, Michelangelo là nhà sáng tạo kế tiếp mang tính cách mạng, làm say mê lòng người thuộc phong cách mới, bản thân ông được đào tạo trong thế kỷ 15 nhưng trẻ hơn Leonardo và sống gần trọn nửa thế kỷ. Leonardo đã có chân trong ủy ban tại Florence vào năm 1504 để quyết định việc dựng tác phẩm *David* của Michelangelo: cả hai người dường như luôn luôn cảm thấy một sự kỳ thị bức bối với nhau, và chẳng ai nghĩ mình chủ yếu là họa sĩ cả. Chính Raphael đã mang hai người lại với nhau – nói theo nghĩa nghệ thuật – và trở thành họa sĩ đầu tiên hòa trộn cũng như áp dụng các kiểu cách khác nhau của họ.

Michelangelo thay những suy xét tổng quát của Leonardo bằng một sự ám ảnh duy nhất, đã được tuyên cáo qua tác phẩm *David* của ông: cơ thể con người. Có khả năng ông tất là người đã vẽ nên tranh trần nhà nguyện Sistine bằng những cảnh lấy trong quyển Sáng thế ký, và đáng nhớ nhất trong số các bức tranh tường đó là bức *Sáng tạo ra con người*. Với cả Jehovah lẫn Adam, Michelangelo đã kết tinh ở đây

toàn bộ huyền thoại về sự sáng tạo nghệ thuật. Năng lực được hiện thân thành Jehovah, được sinh ra theo những cơ thể mạnh mẽ của sự sáng tạo mang tính thiên thần của chính ông, đưa ra một ngón tay để mang sức sống đến cho sự sáng tạo cuối cùng của ông: một bức tượng toàn bích, sắp được sống. Nguyên tắc năng lượng – đã lóe lên qua khoảng cách bé xiu giữa ngón tay của Đấng Sáng tạo và người được sáng tạo – tự nó liên thông đến khía cạnh lạ thường nhất của phần trần ấy: hai mươi thanh niên ở tư thế ngồi, điêu khắc được họa hết sức sống động, những con người được dùng làm khung cho từng cảnh trong Sáng thế ký, và là những người

MICHELANGELO (trái) *David* 1503-1504 (phải) *Rondanini Pietà* 1555-1564



mà khá giống như một dàn đồng ca minh họa cho lời của Thượng đế: “Hãy sinh sôi nảy nở, và hãy làm đầy mặt đất...”.

Mặc dù chúng ta biết Michelangelo ghét biết đường nào cái nhiệm vụ hết sức to tát và khủng khiếp của việc họa cho bức trần Sistine, nhưng đây vẫn là công trình được hoàn tất hoàn mỹ nhất của ông. Nó chứa đựng, như Vasari đã nói bằng một sự tán dương có thể chấp nhận được, mọi sự tuyệt bích, đến độ các họa sĩ có thể phải hết sức tìm kiếm những khai sáng, quan điểm, phương pháp diễn đạt, chủ đề nổi bật khác; cả một kho từ vựng đều đã nằm ở đây. Thế nhưng, phương tiện thể hiện vẫn chưa phù hợp đối với Michelangelo. Quan niệm của ông về sự sáng tạo có liên quan với tính tạo hình thực tế, trọng lượng và khối lượng – chứ không chỉ sự gợi ý mơ hồ về chúng trong hội họa. Do đó, mặc dù chưa bao giờ được hoàn tất cả, nhưng ngôi nhà nguyện Medici tại Florence lại khá gần gũi với các lý tưởng của ông. Nó phong phú vì chính lợi ích của nghệ thuật – với những cây cột, đường gờ, chỗ hốc và thậm chí cả ô cửa ra vào vốn không hề có mục đích ích dụng hay mục đích cấu trúc. Người ta hầu như không hề ý thức về các bức tường, bởi chúng đều được điêu khắc và chạm trổ tể nhị thành một loạt những chỗ lồi và chỗ lõm, với chút ít không gian còn lại không trang trí; chúng đã trở thành những khung sườn của các gờ và rầm chia cạ, nên đa phần nền của phần điêu khắc chính đều được thực hiện có dụng đích cả.

Đây là một kiến trúc được tạo ra một cách tùy hứng, chứ không phải dựa trên sự nghiên cứu các mẫu mực xưa, hay cũng không phản chiếu một vũ trụ mạch lạc với con người được đặt ở giữa đó. Những hình người không thoải mái trên các mộ và những hình anh hùng tạc nổi, có mặc giáp của các ông trùm dòng họ Medici được tưởng nhớ đến – nhưng không được mô tả theo kiểu hiện thực – làm tăng hiệu ứng của việc



MICHELANGELO *Sự sáng tạo* Nhà nguyện Sistine, Rome 1508-1512

thâm nhập vào một ngôi đền xa lạ, diệu kỳ, trang nghiêm, nhưng lại chẳng làm yên lòng vững dạ chút nào. Nếu so sánh thì đức Hồng y Bồ Đào Nha có thể ngủ trong ngôi mộ của mình một cách êm đềm đến dường nào, nhưng Michelangelo sẽ đưa vào đó một cách nhìn mang đậm kịch tính hơn về sự hiện hữu so với anh em nhà Rossellino. Michelangelo đã tiến hóa từ việc làm đáng sáng tạo của *David*, với sự kiêu hãnh về thể chất và vóc người oai vệ, thành nhà điêu khắc của *Pietà* ở Rondanini, nơi mà Chúa là một thân thể đổ quy, được giữ vững chỉ là nhờ có Đức Mẹ, mà chính bà thì cũng đang cứng đờ và đau khổ. Vào năm 1564, trong những tuần cuối cùng của cuộc đời mình, Michelangelo đã đục đẽo cụm tượng này liên tục cho đến khi chẳng còn gì làm nữa ngoại trừ những phần hoa cương mà chúng ta thấy. Thế nhưng kết quả thật chẳng còn gì diễn cảm hơn; phong cách táo bạo của nó tuyệt nhiên chẳng phải là một sự ngẫu nhiên (bởi Michelangelo

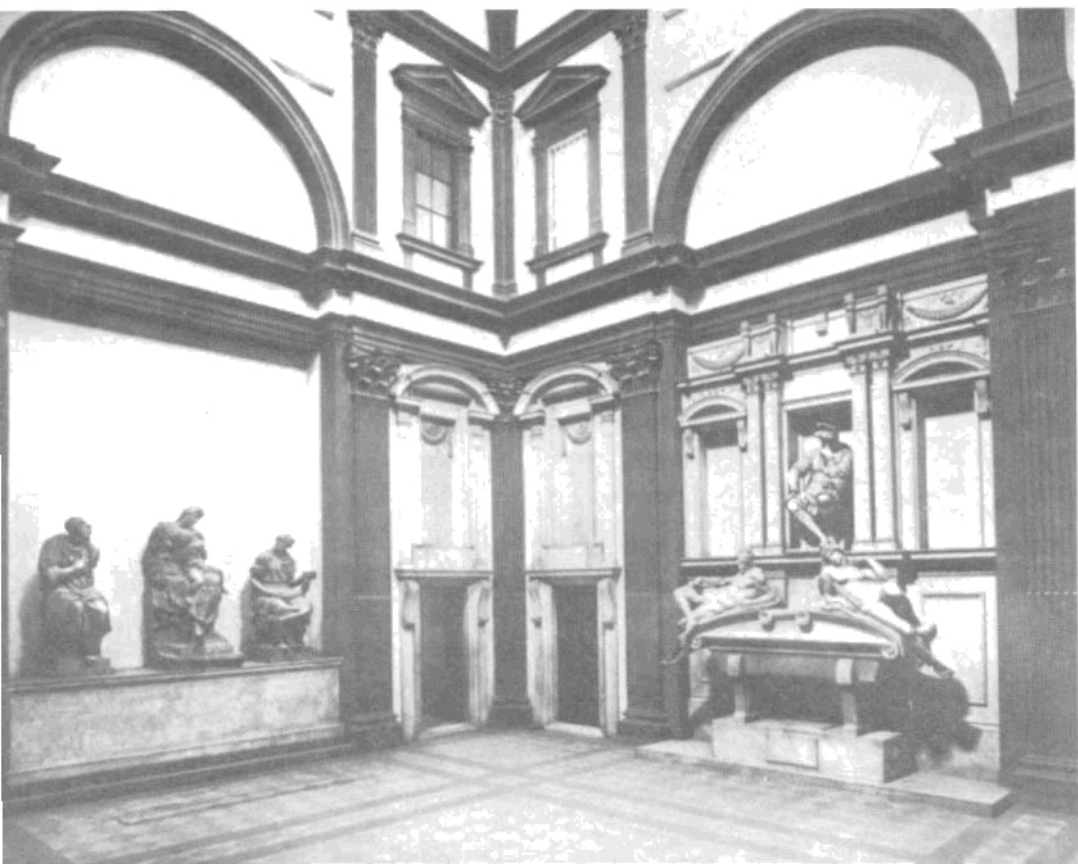
trước đây khá lâu đã phá bỏ khuôn sáo của phong cách trau chuốt trước đây của mình rồi).

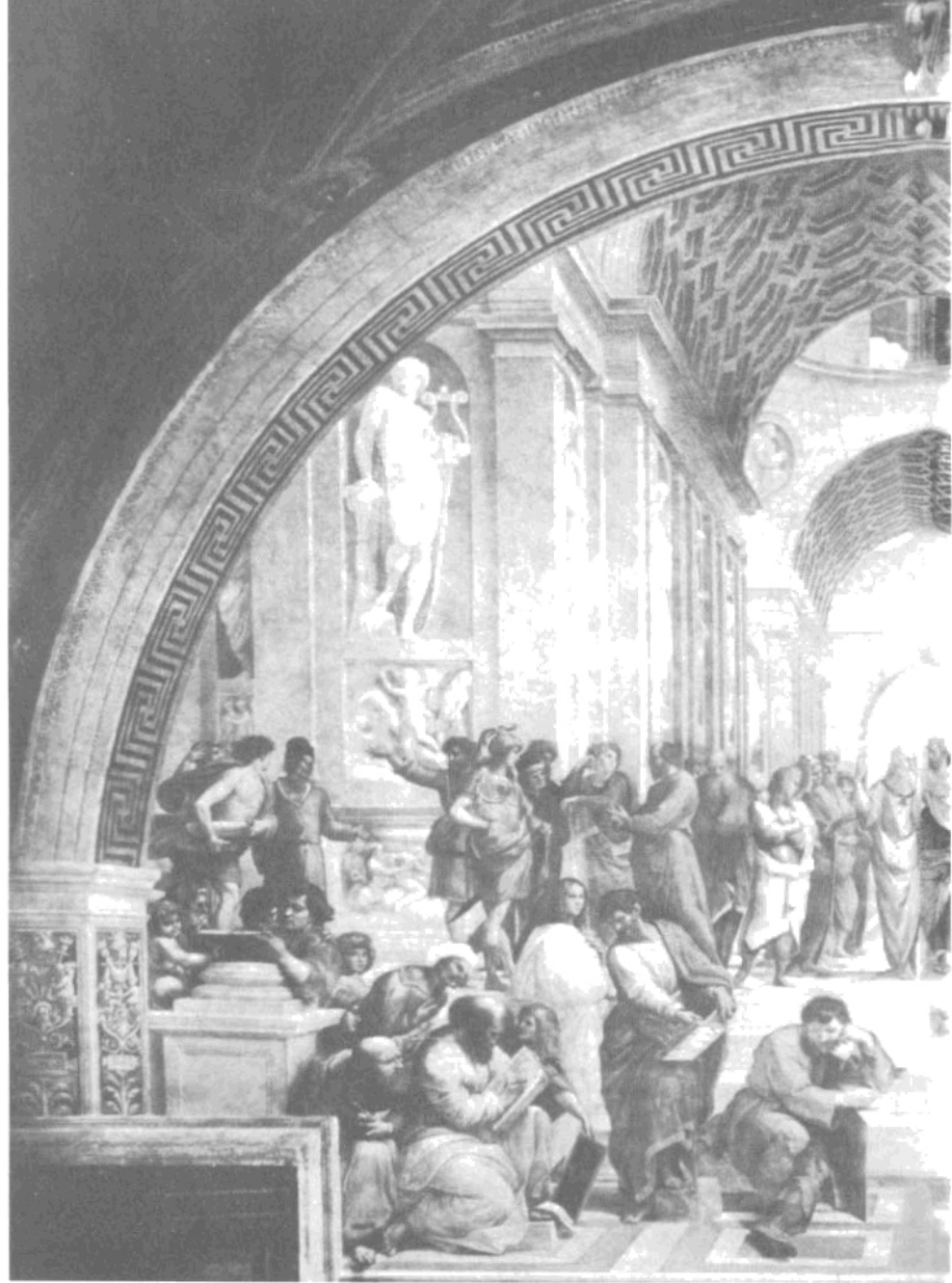
Có lẽ nó là sự theo đuổi của năng lực đã dẫn Michelangelo đến với cụm tượng cuối cùng này – vẫn còn là một công trình nghệ thuật vững vàng trước mọi cú đập lên nó. Những gì Leonardo đã nhìn thấy trong hiện tượng tự nhiên, thì Michelangelo lại nhìn thấy nơi con người. Đối với Raphael, người tổng hợp đầu tiên các phong cách của họ, Leonardo có lẽ tượng trưng cho vẻ duyên dáng, còn Michelangelo là sức mạnh. Được trộn lẫn trong *Trường học Athens*, cả hai phẩm chất đó đã làm thành một cuộc hôn nhân hoàn hảo. Đây không phải là một cảnh trí xa lạ hay gây bối rối, mà là khúc khải hoàn ca của một phong cách hoàn thiện. Những hình thể duyên dáng, cao quý đến lý tưởng – cũng linh lợi, lẫn có tính chất trầm mặc nữa – đi cùng với sự chắc chắn thông qua một sự thiết lập về mặt kiến trúc có vòm, có tính chất lý tưởng, trên một qui mô khổng lồ, rộng rãi, thoáng rộng đến trời cao, nhưng bản thân cũng có hơi mang tính bất biến. Hết thấy sự đa dạng và phát kiến về tư thế thể hiện qua các hình người trần truồng ở bức tranh trần nhà nguyện Sistine của Michelangelo đều bị đối lập bởi những hình người có mặc quần áo của Raphael. Những con người duyên dáng mà Leonardo đã khiến phải chen dồn nhau về phía Đức Mẹ trong *Sự tôn kính của các vua* đã hình thành một đám đông thư thả, được tính toán để kết lại với nhau và đổ xô về thành từng nhóm, nhưng hết thảy đều phụ thuộc vào cặp trung tâm là Plato và Aristotle, hai nhân vật được bọc khung bằng đường vòm cung xa nhất như thể đã được kết hợp lại ở đây để diễn đạt sự hài hòa triết lý đầy đủ. Và rất khác với Leonardo và Michelangelo về mặt này, Raphael đã đặt những cái đầu chân dung sống động lên trên những con người lý tưởng của mình.

Raphael khi ấy là người còn trẻ tuổi nhất trong số các nhà

sáng tạo thời Đỉnh cao Phục hưng, nhưng ông sống thọ hơn Leonardo chỉ có một năm. Bi kịch về cái chết quá sớm của ông đã làm ngất ngang một sự nghiệp thành công đến độ hầu như quá lý tưởng, một sự tích lũy ngày càng tăng các bài toán và nhiệm vụ được giải quyết bằng sự chắc chắn, thoải mái và dễ dàng, phát triển việc huấn luyện ngày càng nhiều học trò và người phụ tá vốn đang cùng tham gia dưới sự dẫn dắt của bậc thầy, không chỉ trong hội họa mà còn cả trong các kế hoạch trang trí toàn diện, kể cả điêu khắc cùng một số

MICHELANGELO Nhà nguyện Medici, S. Lorenzo, Florence (phần bên trong)
1524-1534







RAPHAEL Trường học Athens 1509-1511

dự án kiến trúc. Cả Leonardo và Michelangelo đều đã trải qua những khó khăn và thất bại; bị kịch đối với họ nằm ở những sự nghiệp có tì vết của họ. Leonardo, bị ám ảnh bởi những ý tưởng về sự bất toàn vĩnh cửu, có lẽ hầu như chẳng phải bận tâm làm gì; nhưng Michelangelo thì lại ngập sâu vào chủ nghĩa bi quan bởi cái lịch sử vô vọng dằng dai của ngôi mộ mà ông đã được ủy thác thực hiện cho Giáo hoàng Julius II, một ngôi mộ mà ông muốn xây dựng và vì nó mà ông dường như liên tục bức mình. Ngôi nhà nguyện Medici cũng đâu đã hoàn thành, mặc dù ông đã sống suốt ba mươi năm sau hành động thực hiện cuối cùng cho nó. Khác với những công trình bất toàn như vậy, Raphael hẳn có vẻ đang mang đến sự hoàn hảo “khép kín” của *Trường học Athens*, thế nhưng bức tranh tường đó chỉ mới đánh dấu một đỉnh cao trong thành tựu của ông – đỉnh cao nhất của ông ở thế kỷ 15 có liên quan đến những hình người trong một khung kiến trúc có thứ bậc.

Một thứ ngôn ngữ hoàn toàn mới được nói lên qua *Galatea*, hết sức đơn giản trong thiết lập của nó nhưng hết sức phong phú trong bố cục, bao gồm những cơ thể được tạo mẫu hoàn mỹ, duyên dáng, nhưng hành động hết sức khác biệt. *Sự ra đời của Vệ nữ* của Botticelli trông khổ hạnh một cách rõ ràng và bị bó chặt so với sự thực hiện thanh thoát trong bức tranh của Raphael, với sự đa dạng, tài sáng tác và cảm giác thoải mái. Và Raphael đã đẩy xa điều này thành một phong cách tinh tế hơn, đượm cảm xúc hơn, mạnh mẽ hơn và phức tạp hơn. Bức tranh cuối cùng của ông, *Lễ biến hình*, là một vở kịch vũ trụ, nơi mà cảnh mộng thiên đàng và thực tại trần thế được hợp nhất bởi người xem, người ta chứng kiến cảnh Chúa trong trạng thái xuất thần, được nhắc lên và cảnh cậu bé động kinh, bất ổn. Thế giới này có tính cách hùng vĩ, nhân tạo và gợi nên sợ hãi hơn thế giới của chúng ta; các tông đồ là những hình người khổng lồ, đang khoa tay múa chân, với mỗi người được

chạm trở để chuyển tải một trạng thái cảm xúc khác nhau; riêng người phụ nữ đang quì ở phía trước là khúc khải hoàn của nghệ thuật hùng biện. Với mái tóc được tết công phu, quần áo được bố trí thật duyên dáng nhưng cũng thật lạ thường, tư thế uy nghi thật hiệu quả, cô là hiện thân cho hết thảy những gì sẽ có nghĩa là “cử chỉ cao quý”. Toàn bộ bức tranh là một sân khấu được sắp xếp cẩn thận cho vở kịch Baroque, và cô là một nhân vật nữ chính được tạo ra một cách hữu ý để biểu diễn trước công chúng. Chẳng có cái gì thuộc về vẻ ngoài hay sự biểu diễn của cô được phán đoán là mang tính tự nhiên cả – từ hệ thống cơ bắp của thân thể hết sức mạnh mẽ cho đến quần áo y như bằng đồng quấn quanh người cô, làm nhấn mạnh tư thế uốn éo.

Cái ngôn ngữ phong phú của *Galatea* đã trở nên có sức hùng biện, với những qui tắc riêng của nó, một kiểu cách táo bạo để các nghệ sĩ khác có thể mô phỏng được, bởi các hiệu ứng của nó sẽ có vẻ giả tạo, nhạt nhẽo, thậm chí vô vị, trừ phi họ đạt được bằng năng lực. Có lẽ ngay cả khi ấy họ cũng sẽ luôn luôn đòi hỏi người xem phải hiểu biết các qui luật tu từ học nghệ thuật như vậy. Những người không hưởng ứng chúng thì sẽ ghét chúng. Và những người được giáo dục theo một phong cách tu từ hay chủ nghĩa hiện thực thì sẽ bị những người khác làm cho lúng túng. Thế kỷ 16 do đó đã chứng kiến – cùng với những phong cách mang tính cá nhân cao độ – hiện tượng của những phong cách nào đó bị những người bảo trợ và những người sành sỏi phản đối. Ở Venice, một thành viên của Scuola di S. Rocco đã ra điều kiện rằng ông sẽ đóng góp cho công cuộc trang trí công trình này nếu không mời Tintoretto tham gia làm việc. Philip II của Tây Ban Nha không ưa phong cách của El Greco. Đối với Michelangelo, khuyết điểm trong công trình của Titian chính là sự khiếm khuyết nghệ thuật và thiết kế của nó; sự trợ giúp của chúng



là cần thiết để xây dựng bằng thiên khiếu tự nhiên của ông – điều mà Michelangelo nghĩ rằng thật tuyệt – một phong cách mang tính nghệ thuật hoàn toàn. Và mặc dù chúng ta có thể cảm thấy Michelangelo đã bỏ sót mặt thành tựu của Titian, nhưng ông đã chỉ trích đúng, trong sự đi trước thời đại, đa phần là tranh của Hà Lan thế kỷ 17.

Raphael đã dệt nên điều gì đó thật tuyệt vời và có tính chất cá nhân từ những gợi ý phát sinh ở nơi Leonardo và Michelangelo. Chỉ một thiên tài mới có thể làm thế được, và đối với nhiều nghệ sĩ sau này, ông hẳn là người toàn bích nhất trong số các họa sĩ ở chính cái năng lực tổng hợp này. Trong các môn nghệ thuật khác, tình thế có phức tạp hơn, một phần là do thiếu một nhân vật có thể so sánh được. Thật vậy, ngay ở đây Raphael có lẽ vẫn là nhân vật có ảnh hưởng nhất. Điều khắc của Michelangelo gợi ý một thế giới sử thi nhưng có tính riêng tư mà trong đó ít có ai ngăn ngại bước vào; thế nhưng thành tựu của nó thì lại tập trung vào ý tưởng thân thể con người hoàn hảo, nên điều tất yếu là sự trần trụi và thường là đàn ông. Những khái niệm về Mars đã trộn lẫn với những khái niệm về Apolline trong các bức tượng của ông: một sự kiêu hãnh dữ dội, vốn là của chính ông, được đưa vào các hình người đôi khi bằng một cảm giác gần như phần nộ đến độ chúng cần được nhìn chằm chằm chút nào đó; và ngay cả khi chúng thể hiện tính khoái lạc trần trụi nhất, chúng cũng vẫn giữ sự trinh trắng đến lạ lùng. Một điều gì đó duyên dáng hơn và mang tính Praxiteles hơn, mềm dẻo hơn trong kiểu cách, đã được thăng tiến lên. *Apollo* của Sansovino tại Venice được thể hiện một cách lịch sự qua cái nhún vai, một vị thần mảnh khảnh, khinh thị. Tại vòi phun công viên ở Nuremburg, *Apollo* của Flötner lại gần

như mảnh khảnh đến độ thái quá, đang trương nhẹ nhàng một cây cung lớn bằng đôi tay không to hơn so với thanh gươm mà ông đang kéo căng. Nổi tiếng nhất, mặc dù chưa phải là tuyệt mỹ nhất, trong số những anh hùng phi anh hùng như vậy, những con người xuất thân từ lớp khiêu vũ hơn là mang tính cổ điển, chính là *Perseus* của Cellini. Nếu Michelangelo tự bản năng nghĩ đến một qui mô to lớn, thì các nhà điêu khắc của những tượng ấy có lại vẻ quan tâm nhiều hơn đến việc gợi dẫn các tỉ lệ của tượng; họ tập trung vào chi tiết – như các phần đế rắc rối trong các bức tượng của Flötner và Cellini cho thấy – lẫn sự kết tinh duyên dáng. Sẽ hoàn toàn sai khi nói rằng họ thiếu năng lực hay óc sáng tạo, mà là



RAPHAEL Lễ biến hình

những phẩm tính này đều được đổ dồn theo hướng gây ngạc nhiên cho chúng ta qua kiểu cách riêng.

Tất cả những điều ấy đều được tóm tắt gọn qua bức tượng nhỏ bằng đồng *Apollo*, một tài năng độc đáo, có lẽ cũng là nhà điêu khắc vĩ đại nhất nằm giữa Michelangelo và Bernini, Jean Boulogne. Ông xuất thân người xứ Flander, nhưng định cư ở Florence. Gianbologna, khi tên ông được “Ý hóa”, chắc chắn có thể làm việc xuất sắc cũng không kém ở qui mô tượng đài với cảm giác bị kích và sự vận động, làm dịch chuyển điêu khắc từ ngôn ngữ Praxilite sang những ngôn ngữ gần gũi với bộ thờ Pergamum hơn. *Apollo* được tán thưởng bởi toàn bộ sự lơ dềnh hiển hiện của nó, với một cái bóng ngoằn ngoèo, phức tạp, một thứ tiếng vọng *Galatea* của Raphael, được Gianbologna triển khai thành một tác phẩm khác theo ngôn ngữ ba chiều đầy đủ, đến độ người ta cảm thấy bị khuấy đảo khi đi quanh một trong các cụm tượng của ông, đồng thời còn khám phá những khía cạnh khác về hiệu ứng của nó. Ở cùng khắp, có một thuyết động lực mà Gianbologna, về mặt nghệ thuật, đã thừa kế của Michelangelo – nên các hình người của ông đều có vẻ như những tay bơi lội duyên dáng, làm cho bầu không khí rung lên – và sẽ được chuyển trở lại điêu khắc thành niềm khoái cảm ngày ngất của một *St. Theresa* của Bernini.

Một nghệ thuật như vậy, dấu là phong cách Baroque trọn vẹn của Bernini hay kiểu cách hùng vĩ thế kỷ 16, cũng đều cần đến một trường hoạt động để mà thực hiện – trường càng lớn càng hiệu quả trong đa số các trường hợp. Từ đó làm nảy sinh nhu cầu về một loại khán giả sành sỏi mà đã có thời dường như chỉ có ở chốn cung đình. Nước Pháp dưới triều của một vị vua như Francois I đã mang đến những khả năng như vậy vào tiền bán thế kỷ 16, làm thu hút trước tiên là một Leonardo đã đứng tuổi – một phù thủy đã cạn nguồn – và rồi



SASOVINO *Apollo* khoảng 1537-1540



FLÖTNER *Apollo* 1532

hàng lô những họa sĩ, điêu khắc gia tài năng khác, kể cả Cellini. Những gì đã đạt được ở Fontainebleau chính là tinh hoa của nghệ thuật được giải phóng khỏi bốn phận đối với tôn giáo hay lòng trung thành đối với triều đình, trong sự thực hiện bằng một sự quả quyết tuyệt đối trước một khán giả vốn tin tưởng hoàn toàn vào thanh thế của nghệ thuật. Một lần nữa, đó là một sự pha trộn của hết thảy các nghệ thuật đang nỗ lực, kể cả những bức tranh nằm ở giữa những phù điêu bằng vữa trát tường, trong sự mang đến tầm quan trọng về mặt kiến trúc cho những bức tượng na ná như kiểu cột tượng mà đang làm sinh động cho bức tường dài – những bức tường mà đang chuyển tải đa phần qua ngôn từ tạo hình của những gì mà Michelangelo đã vẽ trên bức tranh trần nhà nguyện Sistine, thế nhưng chúng cũng khác biệt một cách ngẫu hứng để có sự đa dạng, mang tính vui đùa hơn là nghiêm

trang. Không gian cũng được góp phần, trong sự được phân thành những phần lồi, những dải liên tục và những cuộn mô tip trang trí; và các hình người thì cao dần lên một cách thanh lịch, không có xương, có thể thích nghi được về mặt giải phẫu học, để phù hợp với tiết điệu trang trí. Galerie Francois I, do nghệ sĩ Rosso người xứ Florence thiết kế – một họa sĩ có sức mạnh cảm xúc đáng kể qua các bức tranh tôn giáo – là một khúc ca khải hoàn của kiểu cách được áp dụng

CELLINI *Perseus*. Được ủy thác thực hiện năm 1545, được dựng lên năm 1554



GIANBOLOGNA *Apollo*



theo hướng chưa từng có trước đây bao giờ xét về mặt phong phú và tinh xảo. Những gì khởi đầu như thể hiếm khi nhiều hơn một hành lang thì giờ đây đã trở thành cả một đường hầm giống như trong hang động, phát triển tràn ra với những thạch nhũ nhân tạo màu trắng, hết thảy đều đang góp phần vào những sức mạnh sáng tạo lạ lùng của nghệ thuật, nhằm biến cái bình thường trở thành sự khác thường đến bất ngờ. Các nhà điêu khắc bản xứ người Pháp thì chuộng một kiểu cách ít cực đoan hơn, có lẽ thậm chí điêu luyện hơn nhưng ít duyên dáng theo kiểu khéo léo hơn. Mặc dù vậy, bài toán cũng đã được nêu ra và được Jean Goujon giải quyết qua các panel khổ hẹp bằng đá của công trình Fontaine des Innocents. Với việc không cần phải quá nỗ lực, các người đẹp đã được bố trí để lấp vào phần diện tích hạn chế, với quần áo của họ thướt tha như nước đang chảy ra từ bình, và toàn bộ bề mặt cứng, phẳng đó gợn sóng suốt từ mái tóc xoắn tít cho đến đôi chân nhẹ nhàng, đang nhảy múa.

Cái hiệu ứng gần như mang tính chất trữ tình này tạo sinh khí cho tác phẩm thuộc diện bao trùm của Germain Pilon, người không chỉ là một nhà trang trí mà còn là một nhà điêu khắc có sức mạnh thâm nhập ba chiều. Cái đầu của bức tượng Hồng y Birague bằng đồng cho thấy một bậc thầy về nghệ thuật chân dung mang tính hiện thực chủ nghĩa, sánh được với bất kỳ công trình xứ Flander nào của thế kỷ 15 về mức độ bộc trực, trong khi các nếp gấp kéo lê của chiếc áo dài của Hồng y đang dập dờn và cuộn xoắn phía sau ông thành một sự sắp xếp mang tính âm nhạc tuân theo các qui luật của nghệ thuật chứ không phải tự nhiên. Những bức ảnh mà thể hiện cái giây phút tuyệt vời này với không có được phần nhạc cuối ấy thì chẳng thể nào sánh được với sự trộn lẫn kiểu Raphael giữa tự nhiên với lý tưởng như vậy được, một sự trộn lẫn của chủ nghĩa hiện thực sắc sảo với sự khéo léo ngọt



ROSSO và PRIMATICCIO Galerie Francois I, Fontainebleau khoảng 1533-1534

ngào; điều quan tâm của Pilon chính là nằm ở những gì mà nghệ thuật có thể làm được từ chiếc áo của một vị hồng y. Người ta có thể nhìn thấy, trong khuôn khổ lịch sử nghệ thuật, việc ông vận dụng kiểu cách của mình tài tình đến độ nào khi so sánh *Hồng y Birague* với tiền lệ thường được trích dẫn là ngôi mộ của các vị hồng y Amboise ở Rouen, nơi mà các áo dài của họ đều nằm đằng sau thành những phiến phẳng, vô hồn. Chẳng mấy chốc sau Pilon, điêu khắc Pháp



GOUJON *Fontaine des Innocents*
(chi tiết) 1547-1549

đã đạt được bất kỳ điều gì vừa mang tính hết sức như thật vừa hết sức kiểu cách y như công trình của ông.

Có một sự xuất hiện mang tính khải hoàn tương tự ở thế kỷ 16 của các kiểu cách hoàn hảo trong kiến trúc lẫn trong điêu khắc và hội họa, và Ý vẫn còn là sân khấu của sự xuất hiện như vậy. Một từ vựng mới đã được tạo ra từ những yếu tố ấy, những yếu tố đã tồn tại từ thời La Mã cổ đại và đã được hợp nhất lại thành công trình Pantheon: mái vòm, trần tường, cột trụ. Giáo hoàng Rome, ngay cả ở những năm trước khi Raphael và Michelangelo định cư ở đây, dường như cũng đã mang đến bầu không khí lý tưởng để kiện toàn phong cách này, một phong cách mà sẽ trở thành phong cách Baroque. Trong quần thể St. Peter, hiệu ứng chung là sự đồng nhất, mặc dù có khoảng cách thời gian giữa mái vòm

Michelangelo và dãy cột Bernini – và ngay cả mặc dù gian giữa và mặt tiền thật dài của Maderno có làm hồng tác động tạo hình của mái vòm. Đây là sự kiến trúc không chỉ trên một qui mô khổng lồ mới, mà còn là một sự phong phú đầy kịch tính, đánh dấu những thành tựu ban đầu vốn có về không hùng hồn mấy. Mái vòm của Brunelleschi dùng cho ngôi nhà thờ Florence nhô cao; mái vòm của Michelangelo thì được xây dựng trên một cái trống tinh vi, với những cột đôi lồi ra, mà tự thân chúng đã đội một cái vòng treo vốn cũng chính là cái đế để từ đó mái vòm nhô lên.

Hàng đồng chất liệu được điêu khắc một cách táo bạo và đột phá, làm trỗi lên niềm hân hoan, cung cấp kiểu dáng tiêu biểu thay thế cái tháp kiểu Romanesque hay cái chóp nón kiểu Gothic bằng một hình thể vừa phồng vừa bay vút lên. Sự phong phú và đa dạng mang tính Corinthia tích cực này về mặt thiết kế cũng được nhìn thấy hiệu quả không kém trong sự tương phản với phong cách Doric và tính cách khổ hạnh của công trình Tempietto S. Pietro của Bramante tại Montorio, thực hiện vào năm 1502. Thế nhưng tòa nhà của Bramante, mặc dù nhỏ về mặt qui mô, đã có một sự đối xứng đầy hòa hợp và một hiệu ứng mang tính tập trung, khiến cho nó trở thành một cái gì đó là của một ngôi đền Janus. Đó chính là bước đỉnh thịnh của các khát vọng thế kỷ 15 về sự trật tự và gắn bó, thế nhưng trong tính cách bất hủ và tiết điệu uốn cong (mở rộng thành một cái đế cong gồm các bậc bước lên làm chỗ đứng cho nó), nó lại hướng đến những thành tựu về sau này trong các thế kỷ 16 và 17. Đây là sự diễn đạt thực tế các dự án cũng như các thiết kế về một ngôi nhà thờ lý tưởng hình tròn, từng ám ảnh Brunelleschi và gây say mê cho Leonardo, và một Bernini cũng đã không tránh khỏi như họ.

Tempietto của Bramante mang tính êm ả hơn là kịch tính, thoát khỏi sự trang trí một cách chân phương, và hầu như

tương đương về mặt kiến trúc với tác phẩm *Trường học Athens* của Raphael. Như vậy, nó cổ điển trong cảm giác về sự cân bằng và tính cách trầm lặng, trong mối quan hệ của nó với cái xưa, và thậm chí phần nào cả trong thời điểm khép lại của một thời đại. Bramante là chủ của Raphael, và chính phong cách kiến trúc sáng sủa của ông đã làm khung sườn cho các hình người trong tranh tường của Raphael. Ngay như trong hội họa Raphael cũng đã phân bố sự cân bằng để đạt được một phong cách phong phú hơn, “tham gia” đầy kịch tính hơn, cho nên về sau ông đã cho kiến trúc của Bramante là chưa đủ phong phú. Cổ xưa có thể có nghĩa không chỉ là sự nghiêm chỉnh kiểu Doric, mà còn là cả những hiệu ứng sắc sảo của La Mã thời đế quốc nữa – và những điều này khá thích hợp với một Rome hiện đại của Giáo hoàng hơn, nhất là dưới thời các giáo hoàng như Julius II.

Hành xử khá giống như một ông hoàng thời La Mã, Julius II đã cần có một St Peter mới để thay thế cho ngôi giáo đường cũ vốn đã không còn thỏa đáng để làm chỗ cho ngôi mộ mà ông định để cho Michelangelo xây dựng cho mình. Bramante là kiến trúc sư đầu tiên, và kế hoạch của ông gần như là một ngôi nhà thờ vuông vắn đội một mái vòm khổng lồ thay cho sự nhấn mạnh đến chiều ngang, và phần gian giữa dài của giáo đường tuân theo sự chi phối của chiều đứng – một hiệu ứng được Michelangelo củng cố và được thực hiện đầy kịch tính khi ông trở thành nhà kiến trúc. Nếu Bramante hoàn tất nó trước khi ông mất, ngôi nhà thờ ấy rất có thể đã có vẻ không đủ phong phú. Theo như những gì nó hiện có, sự hùng vĩ, sự sử dụng không gian và màu sắc đầy cảm xúc lẫn kịch tính, ngay cả những sửa đổi và thêm thắt trái máy thế kỷ, kết hợp lại đã khiến cho nó trở thành một mẫu mực lý tưởng mang tính Phục hưng lẫn Baroque. Họa đồ của Bramante đã bị thay đổi rất nhiều để mang đến một gian giữa giáo đường thật dài vì mục



PILON Hồng y Birague. Sau 1583

dịch rước lễ. Dưới dạng một mái vòm lộ lên từ đằng sau một mặt tiền có phần trần tường, với những cây cột khổng lồ, và một nội thất của phần gian giữa dài trải thoáng thành một không gian được tập trung hóa, một ngôi nhà thờ đã được tạo ra phục vụ cho tiêu chuẩn đó. Vào khoảng cuối thế kỷ 17, lúc Wren cố gắng để quay lại phong cách tập trung hóa hoàn toàn theo lối của Bramante dùng cho nhà thờ St. Paul, ông đã phải nhượng bộ truyền thống và một lần nữa cung cấp kiểu gian giữa nhà thờ thật dài.

Được nhìn ngắm bởi một thời đại đã quá tinh tế, một Rome cổ đại chẳng còn là một thành phố của đức hạnh Cộng hòa mang tính nghiêm cẩn, mà là một thủ đô vĩ đại, xa hoa, vốn được xây dựng trên qui mô thật hoành tráng mà thường là để có được sự vui thú. Chính lúc sinh thời, Raphael đã có sự khám phá, thưởng thức và mô phỏng các bức tranh cũng như





Nhà thờ St Peter và Quảng trường S. Pietro, Rome 1655-1667

các phù điêu còn sót lại từ công trình Golden House của Nero, một tòa nhà đã bao phủ trọn cả vùng Esquiline Hill. Ngay cả Julius cũng không dám so sánh với bức tượng Nero từng đã đứng ở đó, do Suetonius thực hiện, cao gần 36,6 mét. Thế nhưng các cung điện và các dinh thự, cùng các tòa nhà công quyền mới, đều có thể vang vọng một điều gì đó của sự xa hoa hết mực, lẫn sự nguy nga, điều vốn đã làm cho Rome hết sức nổi tiếng. Tòa nhà Palazzo Farnese phát huy một cách tích cực các mô tip La Mã cổ đại, lẫn sự củng cố bằng phong cách hết sức mới mẻ và được tạo mẫu thật ấn tượng, vốn thuộc các ý tưởng cung điện thời đầu Phục hưng. Tòa nhà Palazzo Massimi là một giải pháp mới mẻ hoàn toàn. Palazzo Farnese là do Antonio da San Gallo trẻ thiết kế và trở thành chuẩn mực cho các cung điện La Mã; còn Palazzo Massimi là thiết kế của Baldassare Peruzzi. Cả hai nhà kiến trúc này đã tham

BRAMANTE Tempietto S. Pietro tại Montorio, Rome 1502

gia vào công cuộc tiến hóa của nhà thờ St. Peter, nhưng San Gallo đích thị là một tín đồ của kiểu cách đối xứng Bramante, khác với sự định hướng theo Raphael của Peruzzi cùng các hiệu ứng táo bạo hơn, thanh nhã hơn mà người ta nhìn thấy ở công trình Palazzo Massimi – với mặt tiền cong nhẹ nhàng và lối vào có dãy cột khác thường. Nó khước từ bố trí bằng sức mạnh, mà là sự khéo léo nhịp nhàng – triển khai thành những cửa sổ tầng thượng kiểu “khung tranh” có hình thù lạ lùng – gợi lên một khái niệm về sự duyên dáng vốn hết sức thích hợp với điêu khắc như của Cellini.

Đây là những dinh thự thị trấn, nhưng công việc xây dựng các villa thôn quê và việc dạy cho thiên nhiên biết nghệ thuật có thể thay đổi nó ra sao cũng mang tính truyền thống kinh điển của người xưa. Villa d'Este tại Tivoli là một ví dụ của

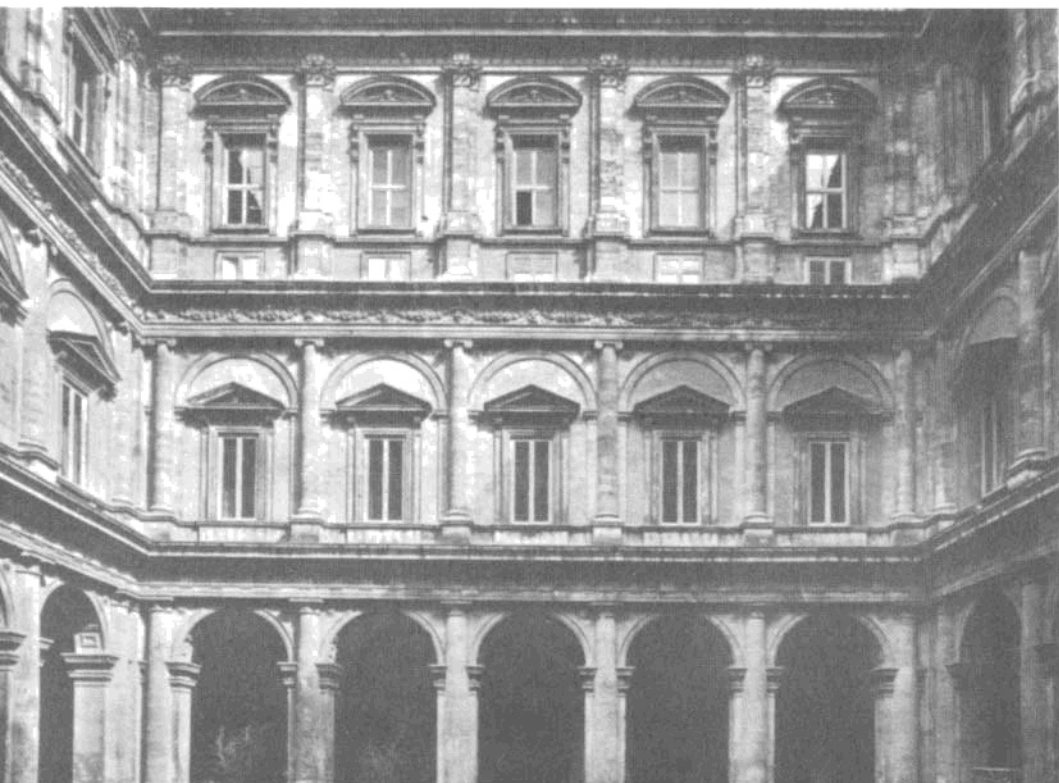
PERUZZI Palazzo Massimi,
Rome. Khởi công năm 1535



SAN GALLO Palazzo Farnese,
Rome 1534-1545

công cuộc tái tạo của thế kỷ 16 tuân theo khái niệm đó, nhưng nó lại nằm trong số tuyệt vời nhất. Đá, đất, cây cối và – trên hết – nước, đã được tổ chức thành một chuỗi liên tiếp gồm những cảnh nhìn xa, những bậc thềm và vòi phun nước, với dụng ý sao cho chính bản thân cái villa đó và cảnh trí của toàn khu Champagne chính là kinh nghiệm cuối cùng. Một ngọn đồi trọc đã trở thành công trình xây dựng mang tính nghệ thuật, một công trình mà làm thành một chuỗi những phiêu lưu tạo hình – giống y như chuyến kinh lý xuống Galerie Francois I tại Fontainebleau hay cuộc khảo sát các khía cạnh khác nhau bức tượng nào đó do Gianbologna làm ra.

Mặc dù Rome, xưa lẫn nay, đã mang đến bầu không khí có tính khuyến khích nhất cho các phong cách kiến trúc mới, nhưng bản thân các nhà kiến trúc thì lại đi khỏi Rome để

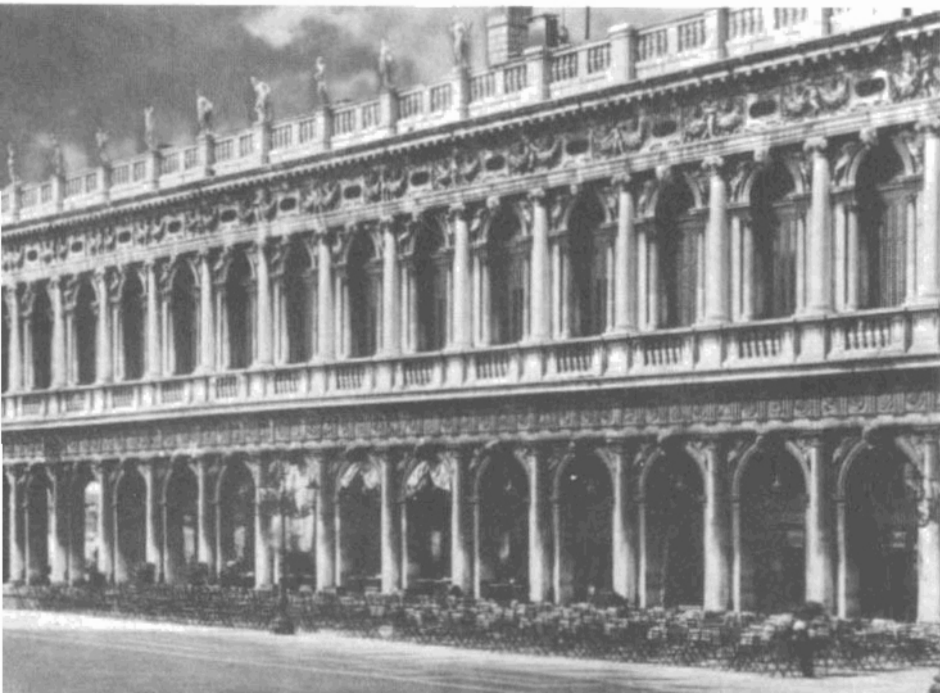




LIGORIO Villa d'Este

PALLADIO S. Giorgio
Maggiore, Venice (nội thất).
Khởi công năm 1570

SANSOVINO Thư viện,
Venice 1537-1554





truyền bá cách diễn đạt hết sức đặc thù của họ. Tại Venice, Sansovino – nhà kiến trúc cũng là người đã điêu khắc bức tượng *Apollo* – đã xây dựng công trình Thư viện đối diện với Cung Doge theo kiểu Gothic; và các hàm ý của cái tên công trình không hề giúp cho người ta biết trước gì về cái công trình lộng lẫy này, một công trình cân đối và hết sức sinh động, một tấm chắn rung gồm những vòm cung và những dãy cột, được chụp ở bên trên là một hàng lan can trang trí bằng tượng. Tính chất hoành tráng kiểu hí viện của nó đã dọn đường cho con người tạo nhiều ảnh hưởng trong toàn thể các nhà kiến trúc Ý, Palladio. Ông không được đào tạo tại Rome, nhưng ông rất nhiệt tình với các chuẩn mực Rome cổ của Vitruvius và ông đã đến tham quan Rome ba lần, thu lợi từ mẫu mực của Bramante có lẽ cũng nhiều không kém.

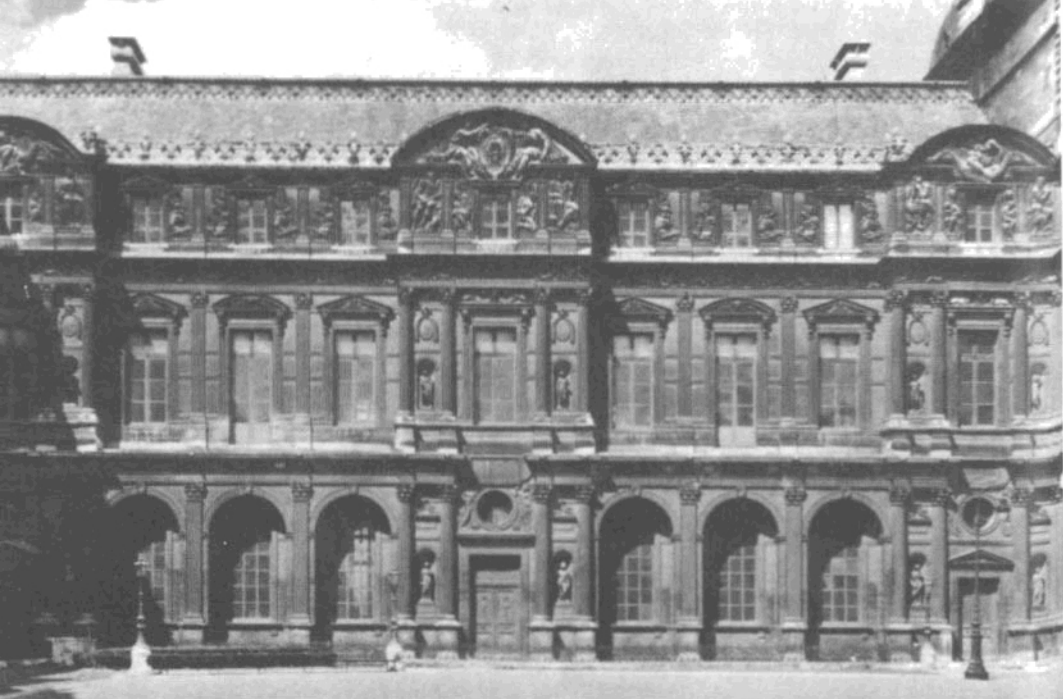
Những biệt thự mà ông đã xây dựng ảnh hưởng đến Bắc Âu rất nhiều trong thế kỷ 18 và châu Mỹ cũng đã mô phỏng nữa. Thật vậy, chủ nghĩa cổ điển của ông đã vươn đến mức thay cho cái cổ kính điển – và về nhiều mặt, ông quả thật xứng đáng. Các tòa nhà của ông truyền đạt sự thú vị – điều khác xa với bất kỳ thứ gì của Alberti hay Michelangelo. Chủ nghĩa cổ điển của ông, sự thanh khiết trong thiết kế của ông, thậm chí cả ước muốn sáng sủa của ông, hết thảy đều mang tính nghiêm cẩn hoàn toàn, nhưng bị chi phối bởi tính chất cơ bản của tranh, điều thuộc về bí quyết sự nổi tiếng của ông. Điều này làm cho ông trở thành một nghệ sĩ không kém phần vĩ đại. Kiểu cách của ông là hoàn toàn của riêng ông – và phong cách của ông hẳn là một trong những phong cách kiến trúc được công nhận sớm nhất, mặc dù nó khiến cho các sử gia khó lòng trong việc gán cho nó một cái “nhãn hiệu” như thông thường. Ngôi nhà thờ S. Giorgio Maggiore của ông tại Venice quả thật có lẽ đã nói lên được hết toàn bộ thuật ngữ của lịch sử nghệ thuật. Phần nội thất màu trắng, tràn

đầy ánh sáng của nó thật là mộc mạc và vui tươi. Nó y như thể một bầu khí quyển đã chất chứa bên trong cái ngôi đền sáng sủa, minh mông, sẵn sàng cuộn sóng để người xem rung chuyển nhẹ nhàng bởi những cơn gió mạnh của năng lực đang tuôn đổ xuống nền nhà phát sáng. Các ngôi nhà thờ kiểu Baroque ở Rome, với trang trí khảm và sắp xếp tranh tường tinh tế, đều có tính chất như tranh và tính chất hí viện theo hướng rất khác với của Palladio, gây sững sốt hơn là làm phấn khởi người xem. Thế nhưng, ở Venice thế kỷ 17, một *S. Maria della Salute* của Longhena lại gây nhiều thích thú theo phong cách kiến trúc của ông hơn. Và nhiều ngôi nhà thờ Đức thế kỷ 18 cũng đạt đến mức đỉnh thịnh qua phần nội thất tráng lệ của Vierzehnheiligent do kiến trúc sư vĩ đại Neumann thiết kế.

Trong thế kỷ 16, phong cách Ý mới đã được truyền bá khắp châu Âu, nhất là qua những quyển sách viết về thiết kế kiến trúc. Một trong số những người có ảnh hưởng nhất là Sebastiano Serlio, một lý thuyết gia trữ tác rất nhiều, từng làm việc với Peruzzi ở Rome nhưng về sau đã chuyển đến sống ở Venice. Palladio hẳn đã có gặp ông, và quyển *Bốn quyển sách về kiến trúc* của ông cung cấp những mẫu về nhịp vòm, cầu, nhà hát và điện thờ, lẫn cả về dinh thự và villa. Serlio cũng đã được mời sang Pháp, mặc dù thiết kế của ông cho cung điện Louvre đã không được sử dụng. Những gì đã được xây dựng thay vào đó là của Pierre Lescot, có lẽ mang tính cách Rome hơn là Ý, mang tính duyên dáng hơn và ít đồ sộ hơn một Palazzo Farnese đương thời. Thế nhưng nó nói lên một thứ ngôn ngữ “tái sinh” mới, hết sức rõ ràng qua các mô tip trung tâm, những mô tip mà, thông qua Serlio, có cội nguồn từ Vitruvius, và trên toàn châu Âu đang lấy đó mà thay kiểu cách Gothic cho kiến trúc. Có lẽ chính từ quyển sách của Serlio mà thị sảnh khổng lồ tại Antwerp, do Cornelis

Floris xây nên vào khoảng năm 1560, đã có đặc trưng chủ yếu giống y như nhịp vòm, với các cột kiểu cặp đôi, rồi các tượng và tháp cao. Ở Anh, Pháp và xứ Flemish, các ảnh hưởng đã trộn lẫn với các kiểu cách Ý, và một sự phong phú mới khá gây sửng sốt, rắn rỏi hơn là cô đọng, đã được thể hiện qua phần đỉnh ở giữa tòa nhà Burghley House, được xây dựng vào năm 1585; kiến trúc này đã trở thành phong cách riêng biệt của nó – có tính bán khai và lồi thò khi so với kiến trúc Ý – một phong cách nhất thiết phải có sự mới mẻ trau chuốt cao độ.

Ý có lẽ tiêu biểu cho tính chất cá nhân lẫn truyền thống cổ điển. Dürer ở Venice – như đã nói – đã hưởng được ngôi vị mới, chẳng đề cập gì đến những cái cũ; và không chắc ông đã từng có đến Rome. Bức chân dung tự họa mà ông vẽ năm 1498, sau chuyến viếng thăm Venice đầu tiên, đã kết tinh cái cảm giác nhà quý tộc nghệ sĩ, ăn mặc hợp thời trang, nhàn hạ với cảnh không có dụng cụ nghề nghiệp, và có một cái nhìn về ngọn núi Alps xa xa vốn đang gọi cho anh ta về những chuyến đi... Thế nhưng, không phải là một họa sĩ thì Dürer mới là quan trọng. Hầu như có thể nói rằng tầm quan trọng có tính tượng trưng của ông cộng lại còn lớn hơn tầm quan trọng nghệ thuật của ông nữa; ông nhắm đến các kiểu cách nghệ thuật lẫn các kiểu cách xã hội, những điều vốn không phải lúc nào cũng tìm được nhiều dịp tại cố hương Nuremberg của ông. Sự tò mò mãnh liệt, sự quan sát các hiện tượng thiên nhiên (tuy nhiên lại không có quan hệ gì đến sự nghiên cứu trí thức) và tính cách văn chương tự bản chất của ông là những khía cạnh gây sức cuốn hút của một tâm hồn chưa bao giờ tự giải phóng lấy mình. Leonardo – người mà ông rất thường bị mang ra so sánh – thường xuyên được các nhà bảo trợ lớn tìm tới, vẫn còn có được sự riêng tư ngay cả khi ông đã bị mua, nhàn rỗi, bận bịu, la cà đến gần như mang tiếng.



LESCOT Sân chầu hình vuông của cung điện Louvre, Paris. Khởi công năm 1546

Các chuyến đi của Dürer đều do chủ ý của ông mà ra; ông thường khẩn khoản với nhà bảo trợ, nôn nóng được công bố và xuất bản, làm việc cật lực đến loạn cả thần kinh, và không quá một mình đến mức đơn độc. Thế nhưng ông đã được biết đến như một nghệ sĩ độc đáo trong phong cách mới: “Apelles⁶ của những dòng màu đen”, như một người đương đại đã gọi, trong sự thừa nhận rằng ở những chạm trổ và tranh khắc gỗ của ông có một sức mạnh nghệ thuật cũng vĩ đại như người ta vẫn thường dành cho hội họa. Không như các bức tranh vẽ, các bức tranh in có thể chuyển lưu thật dễ dàng; và

⁶ Apelles (352 – 308 tr. CN), họa sĩ người Hy Lạp, một trong những nghệ sĩ hết sức được sùng bái vào thời cổ.

không chỉ bố cục của Dürer được ngưỡng mộ, và chắc chắn là đã gây ảnh hưởng, mà cả óc sáng tạo được trau chuốt phong phú đến tận chi tiết thể hiện trong khắp bản in khắc như bản *St Eustace*, được thực hiện vào năm 1497, lúc Dürer chỉ mới hai mươi sáu tuổi. Cái *tour de force* (kỳ công) này hầu như là đã được vẽ bằng con dao khắc, từ việc gạch đường bóng mỏng manh vốn có tác dụng khắc họa cơ bắp của các con thú cho đến chỗ tối tập trung của cái hồ có cây cối mọc bên bờ, nơi mà một con thiên nga nhỏ nhắn đang trôi lững lờ, chiếu bóng lên mặt nước đen. Con người, thú vật, cảnh trí – toàn bộ thiên nhiên đều ở đây, nhưng được qui tụ lại thông qua đầu óc sáng tạo của người nghệ sĩ, đa dạng hơn bất kỳ thứ gì chúng ta đã từng thấy trước đây, phong phú hơn và cũng chân chất hơn. Do đó, theo các tiêu chuẩn của Vasari về nghệ thuật mới của thế kỷ 16, Dürer quả đã đủ tư cách để gia nhập vào đội ngũ những bậc vĩ đại đương đại của mình; và bản khắc in đặc trưng này đã được Vasari chọn ra để ca tụng. Và vào thời Dürer còn sống, một nhà khắc bản tranh khác người phương Bắc, Lucas van Leyden, cũng đã sản xuất những bức tranh in thậm chí còn ngọt ngào hơn – làm giàu thêm cho Sự trở về của đứa con hoang đàng (*Prodigal Son's return*)⁷ bằng đủ mọi thứ trang phục, kiến trúc, cảnh trí bao quanh.

Thiên tài mang tính cá nhân hết sức cao độ, tương tác nhau nhưng cũng tương phản nhau của Leonardo, Michelangelo và Raphael đã tạo ra cho thế kỷ 16 một bước khởi hành phức tạp. Các bản tranh khắc gỗ của Dürer đã mang đến một yếu tố khác. Ở Venice, ngay tác phẩm của Bellini cũng có thể có vẻ cứng và thiếu hùng hồn so với nghệ thuật buồn, duyên dáng, uyển chuyển hơn rất nhiều vốn bắt đầu từ sức đẩy của

⁷ Truyện ngụ ngôn trong *Thánh kinh*.



FLORIS Thị sảnh, Antwerp khoảng 1560



Tòa giữa, Burghley House, Northamptonshire 1585

Giorgione – một cái chết mang tính cách mạng trước khi Michelangelo hoàn tất bức tranh trần Sistine hay Raphael bắt tay sáng tác *Galatea*. Một vài bức tranh còn sót lại của Giorgione – trong số đó có bức *Tempesta* thuộc loại mang tính ám ảnh nhất – đều có tính cách cá nhân một cách khó có thể tìm thấy lại được lần thứ hai cho đến tận thời của Watteau⁸. *Tempesta* có một phẩm tính siêu thực đến lạ lùng, chuyển tải hết sức lặng lẽ đến độ người ta hiếm khi tự hỏi tại sao các

⁸ Jean-Antoine Watteau (1684 – 1721), họa sĩ người Pháp, được coi là một trong những nghệ sĩ xuất chúng của thời kỳ nghệ thuật rococo (thời xấp xỉ với thời trị vì của vua Louis XV Pháp). Ông cũng được coi là một trong những nhà sáng lập nền trường phái ấn tượng của thế kỷ 19.



DÜRER *St Eustace* 1497

hình ấy nên ở miền đồng quê giữa lúc bão tố sấm sét. Mặc dù chủ đề đã được nhận diện với một sự chắc chắn, nhưng bức tranh vẫn sẽ còn giữ được cái không khí riêng tư, ngẫu hứng – điều vốn có tính cân nhắc. Các yếu tố của bố cục không khác mấy so với các yếu tố trong những tranh khắc bản của Dürer, nhưng phong thái tĩnh lặng và nhạy cảm hơn: bão không mang kịch tích mà khá giống như chớp sáng mùa hè, và người phụ nữ đã hòa cùng khung cảnh thiên nhiên diệu kỳ khi bà đang cho con bú. Người ta cũng cảm thấy mạnh mẽ về cái phong thái này trong bức tranh thiêng của Bellini, *Madonna của đồng cỏ*, nhưng Giorgione đã phá vỡ sức quyến rũ vô thời gian, trong sự làm cho ánh sáng và cảnh trí trở nên thất thường hơn và giống như mơ hơn. Thuộc màu cũng có tính khí nữa, trong việc làm cho các mảng màu sắc cứ y như thể vì chính bản thân màu sắc hơn là sự ghi nhận các hình thù ba chiều bằng những đường viền rõ ràng. Thật vậy, chính trong sự sử dụng thuộc màu đầy kiểu cách theo hướng đầy

riêng tư giống y như chữ viết, Giorgione đã vượt xa hơn bất kỳ người đồng thời nào của mình – ngoại trừ Titian.

Cung cách của Titian không phải được thể hiện qua sự *tìm kiếm* chủ đề, hay thậm chí qua cách tiếp cận mới mẻ đặc thù, mà chính là những quan niệm có cân nhắc đầy tính trí tuệ về nghệ thuật. Chính trong phong cách vẽ của ông, cách thức xử trí phương tiện – và trong bức tranh cuối cùng của mình ông đã dùng chính bàn tay của mình làm cọ vẽ – mà ông đã hầu như thiết lập nên qui ước về hội họa sơn dầu tại châu Âu cho đến tận thời Renoir. Mặc dù ông chỉ là một họa sĩ (theo nghĩa tương đương Jane Austen chỉ là một tiểu thuyết gia), nhưng ông đã nói lên một ngôn ngữ anh hùng mới, mang

LUCAS VAN LEYDEN *Sự trở về của đứa con hoang đàng* 1510





GIORGIONE *Tempesta*



DÜRER *Chân dung tự
họa* 1498

tính cách Baroque hơn là Phục hưng, trong tác phẩm *Assunta* năm 1518 – một bức tranh khổng lồ mà có vẻ đã được định hướng ra khỏi Bellini hay thậm chí Giorgione, và thay vào đó là chứa đầy đặc tính mà Michelangelo và Raphael đã tạo nên. Đức Mẹ bay bổng lên trời giữa một đám mây đỏ gồm những tiểu thiên sứ, chào đón một cách ngây ngất Đức Chúa Cha đang bay liệng trong vầng ánh sáng rực rỡ, trong khi các hình người bày tỏ cử chỉ đang đứng đầy ở tiền cảnh – những người anh em với những người trong *Lễ biến hình* của Raphael. Titian kể câu chuyện về Lễ Thăng thiên bằng khuôn khổ vật chất, với những hình thể phồng lên của da thịt và quần áo, những điều biến chủ đề từ huyền bí thành một thực thể.



TITIAN *Assunta* 1518

Sự chính xác về mặt khoa học lẫn tâm lý – mà bằng vào đó người họa sĩ muốn tìm cách truyền đạt những cảm xúc mãnh liệt đến người xem – còn được nhìn thấy qua một tác phẩm đã hết sức gây kinh ngạc, *Phục sinh*, của Grünewald, một người gần như sống đồng thời với Titian. Các yếu tố lạ thường của tác phẩm này có lẽ đã rất thường được nhấn mạnh – y như thể họa sĩ người Đức này là một Blake *tiên phong bên văn chương* vậy. Phong cách của Grünewald rõ

ràng khác hẳn với của Titian, nhưng cả hai họa sĩ này đều đem vào sự xúc cảm mãnh liệt của tưởng tượng để miêu tả một cái nhìn trong khuôn khổ đầy kịch tính, đồng thời còn làm tôn thêm cái chủ nghĩa tự nhiên. Titian lý tưởng hóa các hình người của mình trong một thế giới gồm những cử chỉ và tư thế quý phái, nhưng xây dựng các hình đó bằng ánh sáng và màu sắc y như của Grünewald. Cường độ tâm lý của Grünewald thật là sắc bén, thậm chí còn nhức nhối nữa. Sấm mùa hè của Giorgione và ánh sáng chói chang ngọt ngào của Titian có vẻ như trở nên nhạt nhòa bên cạnh sự tỏa sáng của Chúa đang bay lên của Grünewald, trong sự đốt cháy màu vàng và cam thành đêm tối mịt mù, đồng thời làm lóa mắt ngay cả trong khi người tỏa sáng một cách lạnh lẽ, một cây pháo thăng thiên mà lực đi lên của nó đang ném người ta xuống đất. Tính mới lạ của khái niệm đã đi cùng với sự quan

GRÜNEWALD *Phục sinh* (chi tiết) 1515-1516





ALTDORFER *Trận*
Issus 1529

sát mới mẻ, những điều vốn mang cường độ khoa học đến cho vầng hào quang khổng lồ ở thể khí mà trong đó gương mặt của Chúa quả thật đang hấp thụ; Ánh sáng của Thế giới được giải thích như là ánh sáng thật, có sức mạnh tiệt giảm khi nó di chuyển bên ngoài quỹ đạo của Chúa, trong sự tan chảy thành một vòng tròn lửa xanh dương lạnh nguyền. Vải liệm của người giống như tờ giấy bị cháy xém, đang xoắn và cuộn trong một vầng sáng.

Những hiệu ứng mạnh mẽ như vậy không nhất thiết chỉ gói gọn trong các đề tài tôn giáo. Sự tin tưởng hoàn toàn vào

kỹ thuật có thể dẫn người họa sĩ đi đến những hiệu ứng như vậy – chúng được vẽ là chỉ vì chúng mà thôi – như người ta có thể thấy qua tác phẩm *Trận Issus* của Altdorfer. Các đoàn quân đang đánh nhau của Alexander và Darius đều bị quân thảo bởi bi kịch khổng lồ của bầu trời, nơi mà mặt trời đang lặn đi một cách nóng nảy, được phản ánh trong những phiến biển mênh mông và chiếu sáng lên các dãy núi không hồn, lởm chởm ở xa xa. Đây không chỉ là một hoạt cảnh lịch sử biểu diễn ngoài trời hết sức khác thường – xúc cảm mãnh liệt của bầu không khí của nó tương đương không chỉ riêng với Rubens và Turner – mà còn là một toàn cảnh mênh mông nhấn mạnh cuộc đụng độ của Đông và Tây, và làm cho con người cùng những hành động trở nên nhỏ nhoi đến vô nghĩa bên cạnh cái vòng tròn vĩnh cửu của ngày và đêm.

Ngay Bruegel cũng không đạt được bất kỳ thứ gì có tính cách mạng như cảnh mặt trời lặn rực rỡ của Altdorfer, nhưng các bức tranh mùa màng của ông thì lại chứa đầy những con người bình thường, những nông dân hay nhà quý tộc, đang làm công việc bình thường của họ. Không phải lịch sử mà là sự kiện mộc mạc, thường nhật được minh họa, thế nhưng điều gây tác động lại chính là xúc cảm mãnh liệt của bầu không khí. Nghệ thuật này cũng tác động đến người xem theo một cách mới: chuyển tải những cảm xúc hầu như cụ thể của một ngày đông khắc nghiệt hay một buổi chiều nóng tháng 6. Bruegel không chỉ bắt lấy những cái cực độ, mà còn cả những thời khắc đang ảnh hưởng đến hầu hết chúng ta. Trong *Tháng mười một*, ánh sáng đang dần tàn khi những con bò được người ta dẫn về, các đám mây đang tụ tập, và chẳng bao lâu cảnh trí này sẽ trở thành điu hiu. Chính trong sự hiện thực hóa này mà toàn bộ tâm trạng đang phụ thuộc một cách run rẩy vào đó – ngày đang chết là sự mừng tượng trước cái chết của con người vậy.

Mặc dù sự phát triển của việc vẽ cảnh có lẽ phần lớn là một hiện tượng của phương Bắc, nhưng theo đuổi những cái huyền ảo của không gian lại là một hiện tượng của châu Âu – một khía cạnh duy nhất của sự thôi thúc chung hướng đến một nghệ thuật tế vi hơn. Lại một lần nữa điều này dẫn người ta quay ngược về với Leonardo, tự thân ông đã là một người viết, người đã liên kết sự huyền ảo của ánh sáng với sự huyền ảo của kiểu cách. Ông đã đề cập đến sức quyến rũ dâng lên theo các hiệu ứng của ánh sáng bị tắt, và đó là sự quyến rũ chân chất khởi hứng từ *Lễ Thánh dân* của Correggio, nơi chẳng có cái gì là quá đột ngột hay siêu phàm. Nó chỉ là sự sáng sủa thiêng liêng của Chúa chiếu rọi vào đêm mù sương đang đánh dấu ở đây, ngoại trừ nhóm các thiên thần đang phát sáng, những hình người hầu như mang tính cách Rococo trong vẻ duyên dáng trên cao. Và sự duyên dáng cũng đã được

BRUEGEL ANH *Tháng Mười một (Sự trở về của đoàn người)* 1565



dành cho người chăn cừu chất phác, đang bỏ mũ ra với sự lịch sự ngọt ngào đáng mặt một vị Magus⁹, không thua gì hai người phụ nữ thật tao nhã, những người mà đôi tay của họ được cho đang trong tư thế duyên dáng tự nhiên, có tính gợi cảm của chốn khuê phòng hơn là chốn Bethlehem.

Được thừa nhận là đã mang kiểu cách duyên dáng đến ngọt ngào cho một đề tài duyên dáng, Correggio đã vẽ nên những bức tranh đẹp mê hồn, tạo thành một cột mốc cho các họa gia thế kỷ 18, như Boucher chẳng hạn. Những khía cạnh gây bối rối hơn của tự nhiên, được xem là tác động thêm về mặt tâm lý và do đó có tính chất lạ lùng, cũng đã phát triển từ Leonardo. Ở Pontormo, người đã chịu ảnh hưởng của ông, cũng được cho là có chịu ảnh hưởng của Michelangelo lần tranh in của Dürer, sự căng thẳng đã thay thế cho sự quyến rũ đến cảm động của Correggio; thế nhưng có một sự duyên dáng ở những hình người đang lắc lư, trò chuyện giòn tan, diễn đạt sự *Thăm viếng*. Đây không phải là một bức tranh miêu tả mà là một giây phút tiếp xúc được nắm bắt và được cô đọng lại – được định vị, vô tận, lãng vãng trong sức quyến rũ mãnh liệt của nó một cách thật rõ ràng. Giống y như Grünewald, Pontormo cũng cố gắng để chuyển tải ý nghĩa của chủ đề trong khuôn khổ chính xác về mặt tâm lý và có tính tập trung nhất. Nó không phải là một mảnh đời sống thường nhật duyên dáng khi Đức Mẹ đến thăm Thánh Elizabeth, mà là sự gặp gỡ trang nghiêm của mẹ của Chúa và mẹ của Thánh John. Một sự suy nghĩ có thể đưa vào trong ý nghĩa của một cảnh, đồng thời chuyển tải cảm xúc nếu một thiên thần thỉnh linh bước vào phòng, là điều thấy rất rõ trong *Lễ*

⁹ Theo Thánh kinh, một trong ba người đã được một vì sao dẫn đường đến Bethlehem để chiêm bái Chúa Jesus hài đồng



CORREGGIO *Lễ Thánh dân* khoảng
1530



LOTTO *Lễ truyền tin* 1526/1528

truyền tin của Lorenzo Lotto, một người khá đồng thời với Grünewald và Pontormo. Cảm giác của Giotto về trật tự vũ trụ nảy bật lên đầy kịch tính; và con mèo đang hoảng sợ vừa mang “tính hiện thực” nhưng cũng vừa là một sự tạo nhả mà chưa họa sĩ nào trước đây dám đề xuất.

Không phải sự nhấn mạnh nào đến khả năng làm bật lên thiên nhiên của nghệ thuật cũng đều sản sinh ra những kết quả như của Grünewald, Pontormo hay Lotto cả đâu; *Assunta* của Titian và *Lễ Thánh dân* của Correggio đều cho thấy như thế. Thế nhưng, Titian, trong sự nghiên cứu của ông về tác động của cảm xúc, cũng đã vượt khỏi cái bề mặt trang nghiêm của bức tranh đầy tự tin đó, trong sự bẽ vụn bố trí và bề mặt để cuối cùng đạt được một *Pietà* chuyển động, bí ẩn, nhưng tác phẩm này lại chưa hoàn thành lúc ông mất năm 1576. Sự

tiến hóa của Titian không chỉ có liên quan đến vấn đề chủ đề, bởi hết thấy các tác phẩm khác của ông – dấu đó là những bức tranh theo kiểu đa thần ma thuật hay những bức chân dung kỳ tuyệt vời – đều cho thấy có một sự tiến hóa đều đều, trong sự hiển thị lòng tin ngày càng lớn vào sức mạnh của hội họa để tuân theo các ước muốn của mình. Trong *Pietà*, có một sự than van tương tự như điều ông đã cùng lúc mang đến cho một bức tranh trong bộ *Sự khiễn trách Marsyas*. Có sự hoang dại trong *Pietà*, với một Magdalen quần trí đang lao nhanh ra khỏi bức tranh, như thể đang kêu gọi người xem cùng chia sẻ nỗi đau với bà. Ngay phần kiến trúc màu xám cũng có vẻ tuân theo các qui luật của cảm xúc, như một bóng ma hơn là có thật trong hình thù của mình, một tòa nhà không biết từ đâu đến đã bỗng dung xuất hiện để che chở cho Đức Mẹ; các bức tượng của tòa nhà đó trở nên có sinh khí một cách lạ thường, những kẻ đang cùng chia sẻ trong sự bối rối

PONTORMO *Thăm viếng*, khoảng
1528



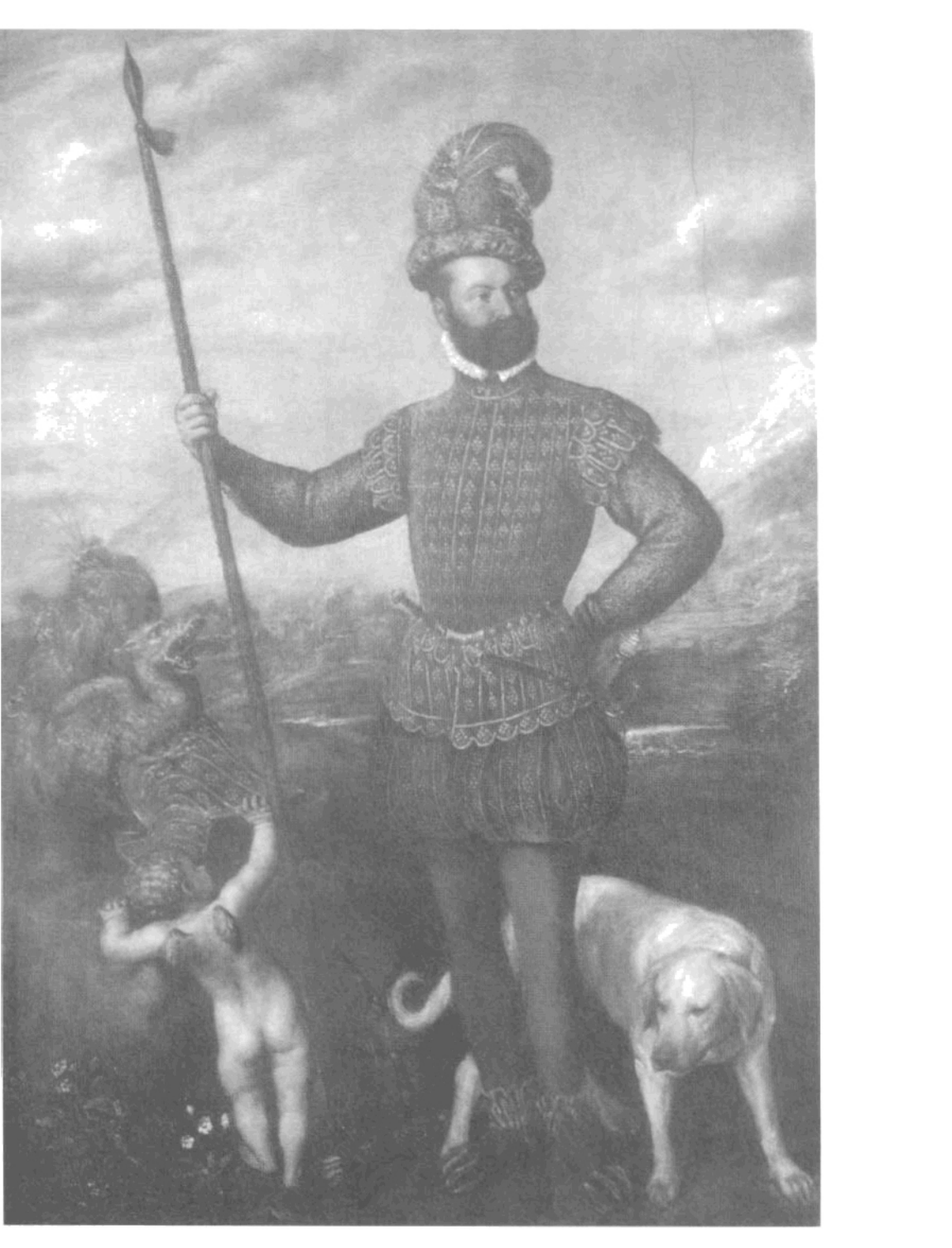


TITIAN *Pietà* 1573-1576

với con người đang đau khổ phía bên dưới chúng; và màu sơn cũng đang đập mạnh với cùng tiết điệu khổ đau y như vậy.

Chưa bao giờ có một họa sĩ như Titian vậy – cũng không hề có kẻ từ ấy. Không chút cố gắng, và trước sự ngợi khen, danh vọng, tiền bạc, ông đã chế ngự thiên nhiên bằng cách sáng tạo nghệ thuật còn thiên nhiên hơn cả bất kỳ thứ gì người ta nhìn thấy trước đó. Giữa *Assunta* và *Pietà* – tức là, trải qua một khoảng thời gian gần sáu mươi năm – ông đã không ngừng vẽ nên những bức tranh vĩ đại được truyền bá trên khắp châu Âu, và ở nơi nào chúng cũng làm ảnh hưởng đến các họa sĩ cả. Tâm điểm nghệ thuật của ông là một mối quan tâm đến nhân loại, vượt xa hơn thái độ hoài nghi và vượt xa hơn ấn tượng. Từ nghệ thuật của ông, người ta có thể phân ra những nhánh nào đó: Van Dyck vay mượn diện mạo

TITIAN *Giovanni d'Acquaviva, Lord of Atri* khoảng 1550



quyến rũ của những người ngồi của ông; Velazquez thì lấy khởi hứng từ tính trực tiếp của ông. Nhưng, ở Titian, tất cả đều quyện lại làm một. Bức chân dung được cho là vẽ nhà quý tộc Arti của ông đã đạt được sự chói lọi quá đủ để được gọi là “Phục hưng”, biến một người đàn ông thành Công tước Theseus của *Giấc mơ đêm giữa hè*, một tay săn phụ nữ cũng nhiều như săn thú, phi lý đến tuyệt vời trong bộ quần áo màu quả mâm xôi đỏ và vàng theo kiểu cách phô trương, đang đứng trong cảnh trời màu xám đến ớn lạnh. Theo cùng với toàn bộ vẻ lỏng lẻo đó là một sự nắm bắt thực tại đầy sắc sảo, một sự nắm bắt kẻ thô tục vốn đang nằm ẩn bên dưới cái nước men quần áo lỏng lẻo, và sự nắm bắt này mang đến cho bức tranh một sự đau nhói hóm hỉnh.

Sự hết sức đa dạng của các kiểu cách thế kỷ 16 có lẽ đã che giấu một số tương đồng cơ bản nào đó. Nếu về mặt phong cách có vẻ như có một cú sốc khi đi từ tranh chân dung của Titian sang “*Các đại sứ*” của Holbein, thì về mặt cảm xúc điều đó thật bình thường, bởi cả hai bức tranh đều sống trong cùng một bầu không khí – tuy khung cảnh có khác nhau. Holbein không chỉ là thợ thủ công kiêm thợ nhiếp ảnh như thành quả trong phong cách của ông đôi khi cho thấy. Hai “*đại sứ*” của ông trông hết sức giống những chân dung mang tính tự nhiên chủ nghĩa, nhưng họ lại được phối bày theo nghi thức của những người ủng hộ đang khoác áo choàng ngoài có tay; một vật đồ được hình thành bằng cái tử kệ chất lỉnh kỉnh những đồ vật được vẽ hết sức khéo léo theo phép rút gọn trong luật phối cảnh – nhiều món đồ, nếu không muốn nói là hết thảy chúng, đều có những gắn bó cá nhân với hai người đang ngồi trong tranh. Việc chú ý có hơn một mặt phẳng thực tại được tiết lộ qua cái đầu lâu được vẽ theo phối cảnh ngang qua cận cảnh., tồn tại trong không gian giữa những người được vẽ và chúng ta – một bóng tối của sự chết mà nói nôm na đang đặt

HOLBEIN EM Các đại
sứ 1533



phần còn lại của bố cục thành một viễn cảnh mới. Toàn bộ một chân dung như vậy mang ý nghĩa gì đối với chúng ta hãy còn mịt mờ lắm, nhưng ít ra chúng ta cũng có thể đoán được rằng chủ nghĩa tự nhiên ở bề ngoài là chưa đủ cho người vẽ hay để vẽ; còn những người ngồi kia không phải được thấy, như kiểu của Arnolfini, trong môi trường bình thường của họ, mà là trong một môi trường được xếp đặt riêng và mang tính giả tạo hoàn toàn (tấm thảm sàn có hoa văn chẳng hạn, được vẽ theo một tấm thảm ở tu viện Westminster, rõ ràng *chẳng phải* là phần phong).

Holbein đã cho thấy rằng ý tưởng canh tân và tế nhị hóa thiên nhiên – dấu trong tranh chân dung hay tranh khác – không chỉ có ở Ý. Về nhiều mặt, nghệ thuật vẽ chân dung tỏ rõ tuyệt nhất chuyện biến thiên nhiên thành nghệ thuật. Khoa học nằm ẩn bên dưới sự tao nhã và chất lượng “bất ngờ” của những cuộc chuyển hóa như vậy nhiều đến mức nào được cho thấy rõ qua bức chân dung tự họa của Parmigianino, một nghệ

sĩ có tuổi đời quá ngắn, có diện mạo thật nhỏ nhẽ, dễ thương, lẫn sự tiêu biểu tốt độ của một phong cách duyên dáng. *Chân dung tự họa* thật là điều bất ngờ bởi Parmigianino đã không sửa cái hiệu ứng của việc nó được vẽ từ ảnh phản chiếu của tấm kính lồi; thật vậy, hình thù cong lên đã kết hợp với ảo giác của tấm kính sáng, bàn tay bị méo, ánh sáng phản chiếu của cửa sổ đằng sau lưng, tất cả đều gợi ý rằng cái khách thể này chính nó là một tấm gương. Và có lẽ phức tạp nhất của hết thấy sự biến hóa cơ thể thành nghệ thuật chính là thành quả của Bronzino tại Florence, trong sự tao nhã không chỉ bề mặt của tranh, mà những người trong chúng còn đang tạo hình bằng đá hoa cương hay băng, với đôi tay bằng ngà và đôi mắt cần ngọc, những hình ảnh được tráng men một cách hoàn hảo mà một *Castiglione* của Raphael đứng bên cạnh đó sẽ trông giống như vụng về và thuộc loại tranh khảm.

Bronzino quả thật là sự kết tinh cuối cùng của tài năng và phong cách cao, vượt khỏi đó chỉ có thể có sự phản tác dụng hay tuyệt chủng mà thôi. Điều đó đặc biệt đúng đối với Florence, động lực lớn nhất của nó trong nghệ thuật đã cạn kiệt – và chẳng bao giờ phục sinh được nữa. Cánh hoa cuối cùng của cây hoa huệ tây mạ vàng nghệ thuật đã xuất hiện ở Anh, triều Nữ hoàng Elizabeth, nơi mà các tiểu phẩm nghệ thuật tựa như đồ kim hoàn của Nicolas Hilliard, những chân dung không vẽ bóng nhưng thật sinh động, là những vật lưu niệm hoàn hảo của tình yêu, mà người ta trao đổi nhau trong cái thế giới *Đêm thứ mười hai* đầy tính tượng trưng, phức tạp của người Illyrian¹⁰.

Thực tế là chính bằng vào sự trở về với các nguồn cội nghệ thuật của đầu thế kỷ 16 mà đã có sự thăng tiến thành khúc

¹⁰ Illyrian, một dân tộc sống ở vùng duyên hải phía đông biển Adriatic, bị người La Mã xâm chiếm vào khoảng năm 33 trước Công nguyên.



PARMIGIANINO Chân dung tự họa trong gương lồi 1524



BRONZINO Lodovico Capponi khoảng 1550-1555

khải hoàn ca cuối cùng của cung cách được gọi là Baroque. Ở nơi mà Bronzino đã hầu như ảnh hưởng đến người xem, thì phong cách này lại tập hợp tài năng của Raphael và Michelangelo, đưa vào thuyết ảo tưởng của Correggio và cái sinh khí của Titian, và sản xuất ra một nghệ sĩ vĩ đại – Rubens – có khả năng tiêu hóa những ảnh hưởng đầy sức thuyết phục như vậy, và từ đó rèn đúc nên phong cách cá nhân cao độ, “có tính dẫn thân”, mạnh mẽ riêng của mình. Cái dinh thự mà ông làm cho hoàn hảo đã do Tintoretto và Veronese xây dựng nên rồi, được mỗi người định hướng theo Michelangelo và Raphael, nhưng rồi cả hai cũng đều hàm ơn đối với Titian. Giữa họ – và chắc chắn họ đã ảnh hưởng phong cách của nhau – hầu như đều đã phối trộn các yếu tố của thuyết động lực có tính chất gây ấn tượng và vẻ rực rỡ của thể chất, những điều vốn sẽ làm thành đặc trưng của nghệ thuật của Rubens. Coi họ là mẫu mực của linh hồn và da



HILLIARD *Chàng trai giữa những
cây tầm xuân*

thịt thì thật quá đơn giản, bởi cả hai đều là những nhà sáng tạo phức tạp có sự tinh tế ngày càng tăng, những người mà các công trình cuối đời của họ đã thường giống nhau đến độ đáng ngạc nhiên.

Thế nhưng, thật khó tránh khỏi nghĩ đến Tintoretto như thể bậc thầy của sự can thiệp thiêng liêng vào công việc của con người – những vở kịch vũ trụ, nơi mà những điều thần kỳ thay thế cho các hiệu ứng tự nhiên đơn thuần. Bronzino, ngẫu nhiên thay, đã nghiên cứu công trình của Michelangelo để đạt được những bức tranh cẩm thạch xa xôi, tao nhã của mình.

Sự nghiên cứu về Michelangelo cũng nhiệt thành không

kém đã tụ vào năng lực chứa đựng bên dưới bề mặt, đồng thời giải thoát nó vào những tấm vải bạt lớn vốn đang là những sân khấu được chiếu sáng bằng ánh đèn nháy, đang chụp phía trên đầu chúng ta trong vở kịch của họ, đến độ chúng ta không còn là những người xem nữa và trở thành những người trong cuộc. Phía dưới chân chúng ta là người nô lệ đang nằm trong *Điều thần diệu của Thánh Mark*, và trên đầu chúng ta vị thánh đang bồ xuống, cứu giúp và soi sáng – một pháo hoa đã rơi xuống thành cấu trúc tựa như cái hộp đang phát nổ. Cung cách của Tintoretto đã ngày càng là một sự diễn đạt mang tính cá nhân cao độ, trong sự sử dụng cọ và sơn y thể đang vạch bằng lửa trắng, và đạt mức đỉnh cao trong *Bữa cơm tối cuối cùng*, được vẽ vào khoảng 40 năm sau khi ông đột phá vào cảnh trí của miền Venetian (Ý) bằng tác phẩm *Điều thần diệu của Thánh Mark*. Căn phòng hầm dãi này chẳng phải đang bị quấy rối mà là đang được soi tỏ một cách huyền nhiệm bởi Chúa rực sáng, người mà sự bày tỏ tính cách thiêng liêng của mình đã mang các thiên thần trong suốt đến và xoay tròn để đánh lễ, nhưng con người thì không thấy.

Về những mặt nào đó, Veronese là một hiện tượng phức tạp hơn nhiều so với Tintoretto. Sự cân bằng và sự hài hòa vốn kéo ông đến với Raphael đã tạo nên những cung cách tuyệt vời của *Gia đình của Darius*, nơi mà Đông và Tây gặp nhau mà không gây sốc, và là nơi mà một nhà chinh phục đang bày tỏ hành động cao thượng với gia đình của kẻ thù mình bằng tác phong lịch sự hiện đại, kiểu Castiglione¹¹. Bức

¹¹ Conte Baldassare Castiglione (1478 – 1529), nhà ngoại giao, nhà văn Ý, sinh tại Casatico. Trong suốt cuộc đời mình, ông đã từng giữ nhiều chức vụ trong các triều đình Ý và Tây Ban Nha, nên chính dựa vào sự quan sát về cuộc sống trong triều mà ông đã viết nên tác phẩm hết sức nổi tiếng *Il cortegiano* (1528), được dịch sang nhiều thứ tiếng, trở thành cẩm nang về cung cách quý tộc, và ảnh hưởng rất lớn đến giới quý tộc cũng như văn gia khắp châu Âu thời Phục hưng



TINTORETTO *Điều thần diệu của Thánh Mark* 1548

tranh này là một *Trường học Athens* của Veronese, khá mang tính thể gian trong bài học của nó, phong phú, kỳ lạ nhưng có tính giáo dục đến tuyệt vời. Không giống thời cổ (không kể chủ đề của nó) hay thực tế của Venetian thế kỷ 16 (không kể những nét vẽ mang tính địa phương về đầu và trang phục), nó tạo ra một trạng thái trung dung lý tưởng, một thế giới lộng lẫy, nơi mà một *Lord of Atri* của Titian có thể cảm thấy như đang ở nhà. Với toàn bộ các ý tưởng của chủ nghĩa tự nhiên, Veronese đã tưởng tượng ra một bầu không khí đầy tưởng tượng sâu sắc như của Tintoretto, nhưng trong đó lại chứa đầy những con người yêu thương thay vì những vị thánh bay trên trời. *Vệ nữ và Adonis* của ông thể hiện không phải là sự cố gắng mang tính đấu tranh sinh tử để lẫn tránh một vị nữ thần nồng cháy, mà là một người đàn ông bị sập vào bẫy của một người phụ nữ, trong lúc người này đang quạt để chống sự oi bức ngột ngạt của buổi trưa, một sự oi bức đang bao lấy toàn thể bức tranh bằng sức quyến rũ đầy khoái lạc:

một Antony mặc đồ vàng cam sẫm và một Cleopatra có mái tóc màu vàng hoe, để ngực trần, những nhân vật nửa mang tính lịch sử, nửa mang tính thần thoại, những con người tiêu biểu cho khát vọng tình yêu hạnh phúc của trái tim y như những khát khao về linh hồn của Tintoretto.

Sự pha trộn mà Rubens đạt được toàn bộ đã được El Greco – người mà phong cách đã là một sự hợp tuyển tích cực và tuyệt vời trong số những nghệ sĩ vĩ đại được nói đến ở chương này – nhắm đến, với những kết quả hết sức khác hẳn. Cung cách riêng biệt của ông tự nó đã giản lược trong chừng mực nào đó thành ra một sự kết tinh của Tintoretto, một sự thu hẹp thành lực của ngọn đèn nến từ những gì đã là một ngọn lửa của năng lực, nhưng lại lạ lùng một cách lung linh trong hiệu ứng của nó đối với người xem. Toàn thể bức tranh khổ lớn *Đám táng của bà*

TINTORETTO *Bữa cơm tối cuối cùng* 1592





VERONESE *Vệ nữ và Adonis* khoảng
1580

EL GRECO *Đám táng của bá tước
Orgaz* 1586

tước Orgaz giống như một cảnh mộng – mặt đất cũng gọi ảo giác không thua gì thiên đàng, cả hai đều là chốn của những con người giống như bóng ma, không có thực. Chẳng có cảm giác nào về không gian hay trọng lượng; mọi thứ đều có vẻ như đang bốc cháy lên trên, trong một thế giới đông đúc, dễ bị kích động gồm khói và lửa. Logic của nó mang tính nghệ thuật, mang tính logic của giấc mơ, diễn đạt những gì mà người nghệ sĩ đang cảm thấy hơn là gọi lên bất kỳ thứ gì mà anh ta đang thật sự thấy.

Nghệ thuật của El Greco rõ ràng là một sự tháo chạy khỏi cái ánh nắng ban ngày của Phục hưng, và người họa sĩ thì được tìm thấy là đang mãi ghi chép trong xưởng của mình vào một ngày mùa xuân với căn phòng được che tối có chủ ý. Cũng chẳng có gì phải ngạc nhiên nếu phong cách của ông chẳng thuộc vào loại nào theo cách xếp loại theo thông thường. Xuất thân từ đảo Crete, theo học tại Venice phần nào dưới sự diu dắt của chính Titian, định cư tại Toledo ít ra cũng cho đến năm 1577, El Greco đã sống cho đến năm 1614. Vào lúc đó, ông đã





VERONESE *Gia đình của Darius trước thời Alexander*

sống thọ hơn Caravaggio¹² và Annibale Carracci¹³; một Bernini còn thanh niên đã gây ngạc nhiên cho Rome bằng nghệ thuật điêu khắc bậc thầy của mình; Rubens đã ở Ý và đã được coi là họa sĩ hàng đầu tại Antwerp. Những sự kiện như vậy tự chúng đang nói lên sự phát triển của phần cuối của những kiểu cách hoàn hảo – nghệ thuật Baroque – vốn được kiến tạo một cách đặc biệt tại Rome: gốc rễ của nó nằm trong những nghệ sĩ lớn như Michelangelo và Raphael, những người mà Greco đã nghiên cứu, và bông hoa cuối cùng của nó chính là Tiepolo¹⁴, một người xứ Venetian nhưng mất tại Tây Ban Nha – tại một trong những đất nước cuối cùng có thể chấp nhận phong cách mà phần lớn châu Âu khi ấy đang phản bác, coi là giả dối.

¹² Caravaggio (1573-1610), họa sĩ Ý theo phong cách baroque, một mẫu mực tuyệt vời của hội họa tự nhiên chủ nghĩa trong đầu thế kỷ 17.

¹³ Annibale Carracci (1560-1609), nghệ sĩ Ý theo phong cách baroque thời kỳ đầu, người đã cải cách những thái quá của chủ nghĩa kiểu cách, làm mở đường cho sự xuất hiện của nghệ thuật baroque bậc cao ở châu Âu.

¹⁴ Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), họa sĩ Ý, bậc thầy vĩ đại cuối cùng của trường phái Venetian và là một nghệ sĩ vẽ tranh tường xuất chúng theo phong cách rococo.

Nghệ thuật cao và thiên nhiên thấp

Có một số điều minh họa khá rõ việc một thời đại hiểu lầm các qui ước nghệ thuật của một thời đại khác với niềm tin cố hữu rằng cung cách trang trọng của thế kỷ 17 – phong cách Baroque – là giả, sa đọa và đáng điểm về mặt đạo đức. Cái phản ứng đã làm nảy sinh nên sự hiện diện của phong cách Baroque thật ra bắt nguồn từ một ước muốn là có được tính chất tự nhiên hơn và bớt giả tạo hơn, làm cho người xem bị choán ngập bằng những cảm xúc thật, điều vốn đã thiếu vắng quá lâu trong nghệ thuật: thật sự chứ không phải tưởng tượng, khắc họa và hướng dẫn chứ không chỉ là làm hài lòng. Điều cần thiết là tiếp sức sống trở lại cho nghệ thuật; do đó, thế kỷ 17 đã chứng kiến một cuộc “phục sinh” có vẻ như bắt đầu bằng cách quay lại với những năm đầu của thế kỷ trước, bằng cách truyền máu vào trong các mạch máu của những con người của Bronzino, làm ấm lên thành sự sống cho các hình ảnh nhợt nhạt, trắng bệch của Fontainebleau.

Ở lúc mãnh liệt nhất của mình, chủ nghĩa tự nhiên mới này dễ dàng làm nổ tung cái khung tham khảo tự nhiên, như đã từng xảy ra ở Rubens và Bernini, những bậc thầy vĩ đại nhất của phong cách Baroque, những người mang phong cách tự nhiên một cách nồng nhiệt, trong sự ý thức hoàn toàn về tính nhân văn ở bên dưới của hết thảy những thứ trang sức vương giả. Thật chẳng có gì ngạc nhiên rằng những nghệ sĩ





RUBENS *Sự phong thánh James I.* Tranh trần. Whitehall Banqueting Hall, London 1653

BERNINI *Cái ghế của Peter*, nhà thờ Thánh Peter, Rome. Khởi công năm 1624



RUBENS *Helena Fourment và con*
1636-1637



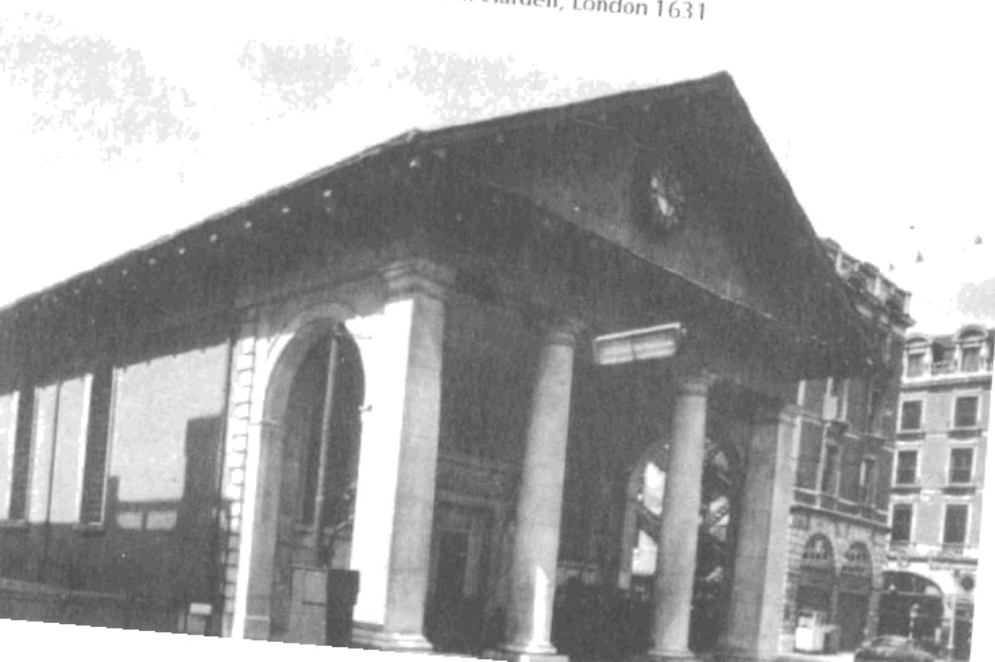
BERNINI *Constanza Bonarelli* khoảng 1635

vĩ đại này của phong cách Baroque đã hết sức tuyệt vời trong sự nắm bắt thiên nhiên sinh động, trung thực. Dù là đang mang sức thuyết phục mạnh mẽ đến cho những ý tưởng tưởng tượng hay đang cảm nhận thiên nhiên trực tiếp, họ cũng đều thật sự sử dụng cùng một châm ngôn ấy. Nghệ thuật công chúng mà có thể thần thánh hóa James I hay bố trí các thiên thần cùng những đám mây vây quanh chiếc ghế ngồi của Thánh Peter đều là dựa trên một sự hiểu biết về tính nhân văn chỉ ít cũng mạnh mẽ và cảm động giống y như cách của Rembrandt; và do đó nó có thể tạo ra cảm xúc mà không mang đến cảm giác đối nghịch cho những tác phẩm mang tính riêng tư như bức tượng bán thân tuyệt vời của Bernini mô tả cô tình nhân Constanza Bonarelli của mình



BERNINI S. Maria dell'Assunzione, Ariccia 1662-1664

INIGO JONES St Paul's, Covent Garden, London 1631





VIGNOLA Gesù,
Rome. Khởi công
năm 1568

cùng bức chân dung đồng thời của Rubens về người vợ thứ hai và đứa con trai nhỏ của mình.

Trong kiến trúc cũng vậy, phong cách của thế kỷ 17 đã bắt đầu trở nên trang nghiêm, thực tế và ít nhất là ở phần ngoài đều hết sức mộc mạc. Ngôi nhà thờ S. Maria dell'Assunzione tại Ariccia của Bernini là một sự giản lược khổ hạnh một cách tích cực của đền Panthenon, thành những qui cách cơ bản của cổng theo cung cách đền thờ và mái vòm: trong tính cách khổ hạnh của mình, những gì có thể được gọi là phiên bản Doric của tòa nhà hoàng triều La Mã đó, với phần cổng vào phong phú gồm những hàng cột kiểu Corinthian đã được Bernini giản lược thành ba lối đi có mái vòm thật mộc mạc. Hình thể cô đọng, gần như mang tính lập thể của nó đã khiến cho nó trở thành một ngôi nhà thờ mà có thể đã được thiết kế bởi Poussin hơn là ai khác xưa nay gắn bó với các hiệu ứng khoa trương. Nội thất hầu như cũng không kém chân phương, sáng sủa một cách mỹ miều và được trang trí chỉ bằng các thiên thần đang nắm các vòng hoa tại mỗi đoạn của mái vòm kín. Ở Anh, Inigo Jones đã phát biểu cái nguyên

tắc mà ông đang đi theo trong các công trình xây dựng của mình: “Các trang trí bên ngoài thường là chắc chắn, cân xứng và phù hợp với các qui tắc nam tính, và tự nhiên”. Không gì biểu đạt hoàn mỹ hơn các cảm xúc ấy cho bằng ngôi nhà thờ St Paul’s, Covent Garden, của ông, một tác phẩm rút ra từ Palladio¹ nhưng với những hiệu ứng cứng cáp hơn nhiều, vốn đạt được phần nào là nhờ sự tuân thủ chặt chẽ qui tắc mái hiên chắc nịch của Vitruvius.

Cái căn bản truyền thống thế kỷ 16 mà từ đó Inigo Jones đã vươn lên được củng cố bởi một kiến trúc khác ngoài công trình của Palladio. Ngôi nhà thờ Gesù tại Rome, do Vignola khởi công vào năm 1568 và được chính học trò của ông là della Porta thực hiện, với phần mặt tiền thực ra còn chân phương hơn cả thiết kế lúc ban đầu của Vignola theo kiểu dùng tượng để tạo sinh khí. Thế nhưng trong thiết kế đó còn thiếu những kiểu trang trí xoắn ốc vốn có tác dụng hỗ trợ và liên kết phần trần tường bên trên với phần dưới. Toàn bộ ngôi nhà thờ nằm trên một qui mô hết sức bề thế, với những trụ bổ tường khổng lồ và một cửa giữa ra vào đầy ấn tượng, có khung, có phần trần tường, có khung tò vò – y như để chuẩn bị khách tham quan cho ngôi gian giữa giáo đường hết sức rộng lớn, nhưng lại thật đơn giản, vốn được qui hoạch để chứa cả một giáo đoàn cùng sự vang vọng của bài thuyết giảng gây ấn tượng mạnh mẽ nào đó. Qua hơn một trăm năm sau khi ngôi nhà thờ này được khởi công, Gaulli đã vẽ tranh tường cho gian giữa của giáo đường bằng tác phẩm đầy huyền mộng đến mê mẩn *Vinh danh tên Jesus*, một khúc khải hoàn kép cuối cùng của phong cách Baroque và Dòng

¹ Andrea Palladio (1508 -1580), kiến trúc sư người Ý, một trong những người có ảnh hưởng lớn nhất trong lịch sử (nghệ thuật) châu Âu.



Tên, những người vì họ mà ngôi nhà thờ này được dựng nên. Đây là nghệ thuật cao cấp gắn liền với phong cách Baroque, thế nhưng nó không chỉ được qui hoạch một cách cẩn thận, không chỉ có sự huyền mộng đầy sinh động, mà nó còn là một kế hoạch có tính toán cẩn thận. Những hình người có tính chất ẩn dụ của Gaulli thật là chắc nịch, đang tuột ra khỏi cái khung tranh và rơi hiển hiện vào ngôi nhà thờ thực. Khái niệm về sự soi sáng và đọa đầy thiêng liêng lên qui mô sử thi được đưa ra qua sự nhận thức tội lỗi bằng nghệ thuật tạo hình và hiện thực y như bất kỳ cảnh nông dân hay cuộc sống bình dân nào.

Là một ngôi nhà thờ hiện đại, Gesù đã trở nên phổ biến hầu như khắp nơi cũng y như giáo phái Dòng Tên vậy. Gian giữa giáo đường thật dài và phần mặt tiền có hình trang trí dạng cuộn cũng như có trần tường của nó vẫn là kết cấu của nhà thờ kiểu Baroque, nhưng đôi lúc nó cũng được đa dạng hóa và được làm cho mang đậm nét ấn tượng hơn nhờ vào những hàng cột co cụm, hay được làm cho êm ả lại thành ra có phong thái nghiêm trang tươi mát hơn bằng vào hiệu ứng chiều cao – như ngôi nhà thờ Val de Grâce tại Paris chẳng hạn. Tiếng vọng cuối cùng của nó chính là ngôi nhà thờ St Paul's của Wren, mang tính pha trộn các mẫu mực của Ý và của Pháp; nhưng ước muốn riêng của Wren đối với St Paul's là một ngôi nhà được qui hoạch kiểu xoáy vào giữa thì lại chính là một chỉ báo cho thấy mối quan tâm khác của thời đại – một ngôi nhà thờ giống như ngôi nhà thờ của Bernini ở Ariccia. Mang khái niệm vừa tập trung hóa và vừa nhấn mạnh đến chiều dài, một kiến trúc sư vĩ đại khác, Baldassare Longhena, đã tạo nên giải pháp độc đáo S. Maria della Salute tại Venice, một tòa nhà bát giác đội một mái vòm, với một

mái vòm phụ nằm riêng bên trên chỗ thờ phượng. Mái vòm nhỏ hơn của ngôi nhà thờ này thường bị bỏ quên hay không nhìn thấy, và hiệu ứng chính là phần cổng vòm khổng lồ kiểu Palladian thật ấn tượng, tiếp xúc với một phần bệ khổng lồ gồm các bậc thang lên, dẫn vào một không gian có hơi mang tính thách thức – có lẽ không phải ngẫu nhiên khi nó làm gợi nhớ đến hiệu ứng của ngôi nhà thờ S. Vitale tại Ravenna của Justinian.

Từ hai khái niệm có mặt trong công trình Salute đã tiến hóa lên thành một mối quan tâm khác nhưng gồm một sự pha trộn phổ biến, hình oval, điều có lẽ có ý nghĩa nhất trong toàn bộ các thiết kế mang tính Baroque (mặc dù không thấy có trong quyển sách của Serlio năm 1547), trong cách xử sự với không gian theo một cách thức mới, đưa đôi mắt vào những hành trình đầy hứng thú và gieo neo hơn là hài hòa như cảm giác về sự chắc chắn của thời Phục hưng. Năng lực có vẻ như đang đẩy và kéo những hình thể kỷ hà học bình thường thành những hình thù động, hết sức mới mẻ, vốn đòi hỏi phải có một từ ngữ mới để mô tả chúng trong một nhà thờ như S. Carlo alle Quattro Fontane chẳng hạn, do đối thủ của Bernini là Francesco Borromini thực hiện. Có điều gì đó mang tính cách điệu khắc trong quan điểm của Borromini đối với kiến trúc, bởi trở trêu thay, không giống như Bernini, ông lại là một nhà điêu khắc, và thực sự đã chẳng làm gì cả ngoại trừ điêu khắc. Điêu khắc của ông là phần cột được chạm trổ, hốc tường được khoét sâu và những trang trí tựa như mát tít được bố trí chung quanh các cửa sổ. Ở đâu cũng đều có sinh khí. Phần nội thất gọn sóng của S. Carlo được chuẩn bị bởi mặt tiền nhấp nhô, nơi mà đôi mắt dõi theo những tiết điệu uốn khúc lên và ngang qua tòa nhà. Điều này không có tính chất hùng hồn, cũng ít có hiệu ứng bởi chính sự kỳ quái của nó, mà là một sự khám phá trong khuôn khổ năng lượng. Các



MANSART và LEMERCIER Val de Grâce, Paris 1645-1667

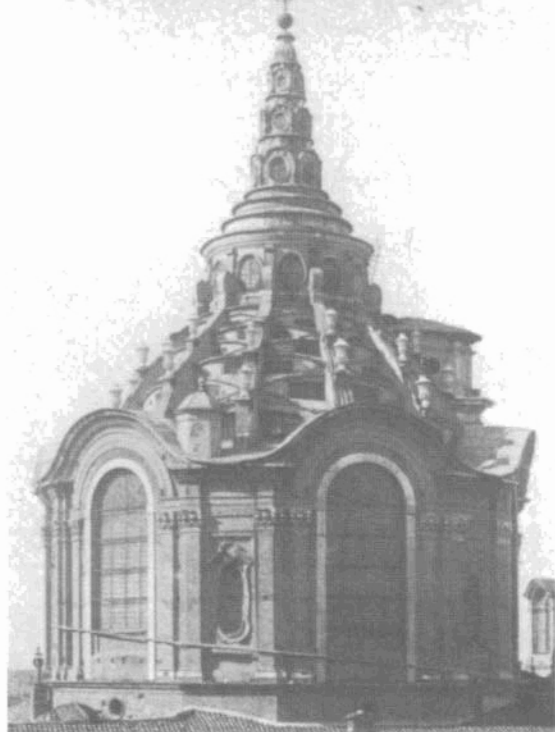
BORROMINI S. Carlo alle Quattro Fontane, Rome 1655-1667



WREN St Paul's, London

LONGHENA S. Maria della Salute, Venice 1631-1685





GUARINI mái chóp nhọn của Cappella della SS. Sindone, Turin. Khởi công năm 1688

cực đoan của Borromini là những cực đoan của trí thức; mặc dù chẳng phải là một con người của cộng đồng, nhưng ông đã là một nhà kỹ thuật, một nhà toán học xuất chúng. Các tòa nhà của ông hết sức được coi trọng trong thế kỷ của chúng, không phải ở tính cách được coi là điệu bộ và “tính thất thường” của chúng, mà là ở sự diễn đạt ba chiều lời thơ của khoa học và toán học – và những điều này cũng là một phần của thiên nhiên được làm cho bộc lộ ra.

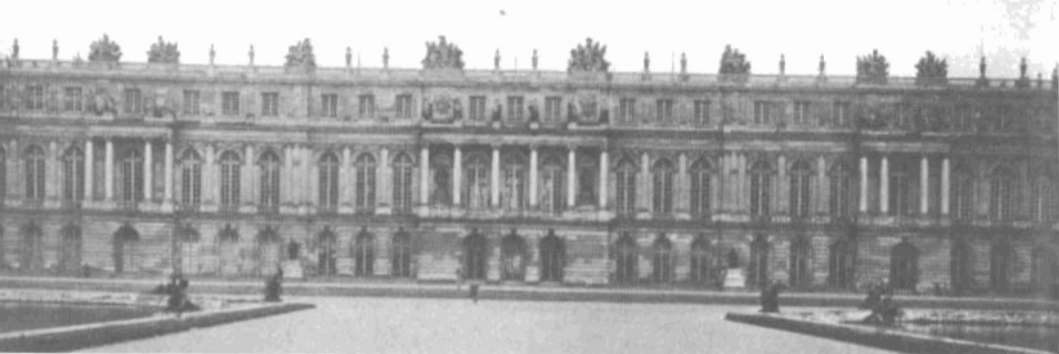
Thành tích của Borromini là ở Rome, thế nhưng không phải không có ý nghĩa khi ông xuất thân từ phương bắc của nước Ý, thực tế là từ Thụy Sĩ. Những người kế thừa vĩ đại của ông thậm chí đã không hoạt động tại đất Rome, và kết quả mẫu mực của ông chính là trong những ngôi nhà thờ Rococo tuyệt mỹ của Áo và Đức. Thậm chí còn có những hiệu ứng tinh tế hơn, cộng với những phối hợp bất hài hòa rõ ràng và



NEUMANN Nhà thờ Vierzehnheiligen

những phức tạp khó chịu đã xuất hiện ở những tòa nhà của Guarino Guarini, mục sư, triết gia, nhà toán học, lẫn nhà kiến trúc, người đã sống và làm việc chủ yếu tại Turin, thực hiện các dinh thự lẫn các ngôi nhà thờ. Nhìn vào mái vòm của nhà thờ Cappella della SS. Sindone hầu như cũng giống như đang nhìn vào phần bên trong của một cỗ máy phức tạp. Có lẽ phần ngoại thất của ngôi nhà thờ này thể hiện rõ nhất niềm thích thú lạ lùng của Guarini đối với các chi tiết tạo xoắn, nơi mà các chất liệu đều bị hòa tan thành sự tét, bện giống như bím tóc bằng đá, được chụp ở bên trên là một vòng xoắn cuối cùng, một vòng xoắn thậm chí còn cực đoan hơn là trong bản vẽ.

Ở đây, vẻ nghiêm trang của Gesù, và sức nặng nam tính của St. Paul's của Jones đã biến mất trong một vương quốc mà



Cung điện Versailles, phần mặt tiền có vườn

trong đó óc tưởng tượng và toán học tiếp tục gây ngạc nhiên cho người xem. Sự hỗn hợp này – nếu thật sự đó quả là một hỗn hợp – nằm ở ngay trung tâm của kiến trúc Rococo này.

Ở Đức và Áo đã có một sự hưởng ứng theo bản năng đối với những ý tưởng mà Borromini² và Guarini³ đã phác họa: một số tuyệt tác đã do những người có địa vị chẳng cao gì hơn các thợ nề bình thường tạo nên. Thế nhưng, xuất chúng nhất chính là viên kỹ sư, kiêm sĩ quan pháo binh, kiêm lý thuyết gia Balthasar Neumann. Phần nội thất của ngôi nhà thờ *Vierzehnheiligen* do ông xây dựng là khúc khải hoàn ca tột đỉnh của hình oval giữa một loạt những vổ tung rất lớn của ánh sáng và không khí, điều làm gợi nhớ đến Palladio, nhưng lại được chứa đựng bởi một ngoại thất bằng đá kết (sa thạch)

² Francesco Borromini (1599 – 1667), một những kiến trúc sư quan trọng nhất và nguyên ủy nhất của nước Ý thế kỷ 17. Hội cùng với những công trình của các bậc thầy như Gianlorenzo Bernini và Pietro da Cortona, các cấu trúc chủ yếu phục vụ cho nhà thờ của Borromini hầu như đã biến Rome thành một thành phố Baroque. Thế nhưng, không như Bernini và Cortona, Borromini tuyệt đối dành hết đời mình cho sự nghiệp kiến trúc, hầu như lúc nào cũng bị ám ảnh bởi việc tìm kiếm những cách sử dụng không gian theo hướng mới mẻ và phi chính thống giáo. Trong các công trình của ông, cái không và cái khối đã kết hợp với nhau thành một tuyến ngôn độc đáo của tình yêu Baroque đối với sự vận động mạnh mẽ, động lực và sự kịch tính.

³ Guarino Guarini (1624-83), kiến trúc sư người Ý theo phong cách Baroque, nổi tiếng do những thiết kế phức tạp và đầy tinh sáng tạo.

màu vàng rực sáng, trang nghiêm và thẳng đứng một cách phù hợp bởi vị trí nằm trên một ngọn đồi. Phần ngoại thất không thôi cũng đủ cho thấy kiến trúc này chẳng phải của hàng bánh cưỡi hay phong nền sân khấu tô màu sặc sỡ mà là có tính chất nghiêm túc hoàn toàn; và ở bên trong, ngôi nhà thờ đã có được vẻ thanh tú rắn rỏi của một cái vỏ khổng lồ, được tô bằng màu hồng cùng những tông màu nhạt khác, cùng hết thảy các đường cong rõ ràng mà đang du đưa cũng như giao nhau không phải trong sự ngồng cuồng choáng váng, mà là bằng sự hữu lý dần dần được cảm nhận như một phần của một kế hoạch chung, có tính hữu cơ. Khi đã bị ném vào vịnh cửu, chúng ta cuối cùng mới được mang trở lại với bệ thờ hình oval ở chính giữa, thờ Mười bốn Vị Thánh, với bản thân bệ thờ này tương tự như một cái vỏ cong được mạ vàng: có thể cho là đang phát biểu cái mô típ kiến trúc đang tái diễn trên qui mô lớn qua kết cấu bao quanh, và đó cũng là tiêu điểm của cảm xúc cũng như lý do cho tòa nhà này.

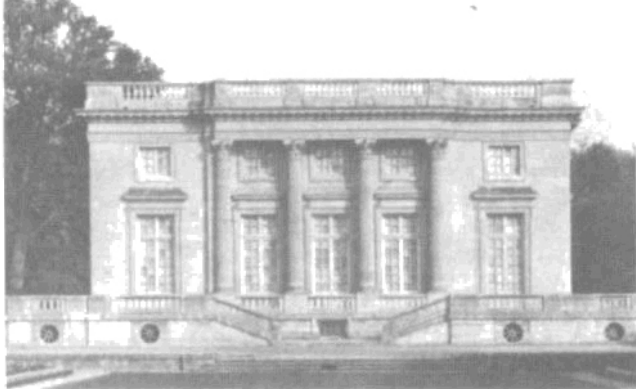
Vierzehnheiligen là đỉnh cao nhưng cũng là điểm khép lại của một phong cách, một tuyệt phẩm y như tượng đài Tướng Saxe của Pigalle trong điêu khắc, trong khi ở hội họa thì Tiepolo cũng tiêu biểu cho một sự đỉnh thịnh và kết thúc tương tự. Những cực đoan như vậy rất dễ gặp phải những phê phán trong thời buổi của chúng ta, và kiến trúc của Borromini cũng đã bị Bernini gán cho cái nhãn “hào huyền” rồi – dựa trên ý nghĩ kỳ quặc về con người và tầm cỡ. Việc theo đuổi sự rực rỡ trang nghiêm, và sự có mặt thường xuyên của chủ nghĩa cổ điển như Palladio đã đại diện, là bắt nguồn đặc biệt từ nghệ thuật kiến trúc bên ngoài nước Ý mà ra, một điều trông có vẻ mang tính “chính xác” hơn. Sẽ thật tiện lợi nếu phong cách này được các nước Thanh giáo áp dụng một cách tự nhiên, trong khi phong cách Baroque cực đoan hơn vẫn còn là tiêu biểu của Thiên Chúa giáo La Mã. Thật vậy, điều này

thường được người ta cho là đúng với những gì đã xảy ra, thế nhưng nghệ thuật đâu có tuân theo tôn giáo một cách quá đơn giản đến như vậy. Nước Pháp vẫn nghi ngờ sự quá mức – có lẽ đối với hết thảy những cực đoan về tưởng tượng – và mặc dù Versailles rộng lớn thật, nhưng nó điều độ và qui cũ đến mức đơn điệu. Val de Grâce của Mansart⁴ đã ám chỉ từ rất sớm thị hiếu yên lặng và cân đối, và đã có một sự trở trêu nào đó trong sự kiện lời phê bình Borromini của Bernini lại được phát biểu tại Pháp – một đất nước ngày càng tỏ ra dè dặt đối với công trình của Bernini.

Vua Louis XIV đã hủy họa đồ điện Louvre của Bernini, và những gì được xây dựng thay vào đó, có lẽ là kết quả hợp tác của le Vau, Perrault và họa sĩ Lebrun, chính là công trình Mặt Đông theo kiểu trang trí bằng dãy cột. Công trình này chưa từng có tiền lệ thực tế nhưng gây ra nhiều sự mô phỏng và áp dụng; nó nói lên một thể loại đặc thù của chủ nghĩa cổ điển Pháp vốn sống rất mạnh sang tận thế kỷ 19. Nó được thích nghi để giải quyết một số bài toán về qui hoạch thành thị, và là một sự vay mượn trực tiếp từ thiết kế điện Louvre nằm ẩn dật sau công trình của Jacques-Ange Gabriel⁵, kiến trúc sư của Louis XV, trong Place de la Concorde tại Paris. Khá tự phát hơn và đa dạng hơn chính là thành tựu trong quy hoạch thành phố của Emmanuel Héré tại Nancy, được khởi công chỉ trước Place de la Concorde một vài năm – một

⁴ (Nicolas) Francois Mansart (1598 – 1666), kiến trúc sư người Pháp, sinh tại Paris, học với những người trong gia đình. Mansart là người đã đưa ra một phong cách sáng sủa hơn, mang tính cổ điển hơn vào phong cách Baroque đang thịnh hành thời bấy giờ.

⁵ Jacques-Ange Gabriel (1698 – 1782), kiến trúc sư tân cổ điển hàng đầu của Pháp trong thế kỷ 18. Tuy không phải là một nhà canh tân hiển hiện, nhưng ông đã phục sinh nhiều ý tưởng của kiến trúc cổ điển tại Pháp, trong sự tạo ra những tòa nhà duyên dáng, qui phái, đơn giản đến độ mộc mạc, được người đương thời mô tả là công trình “Hy Lạp”.

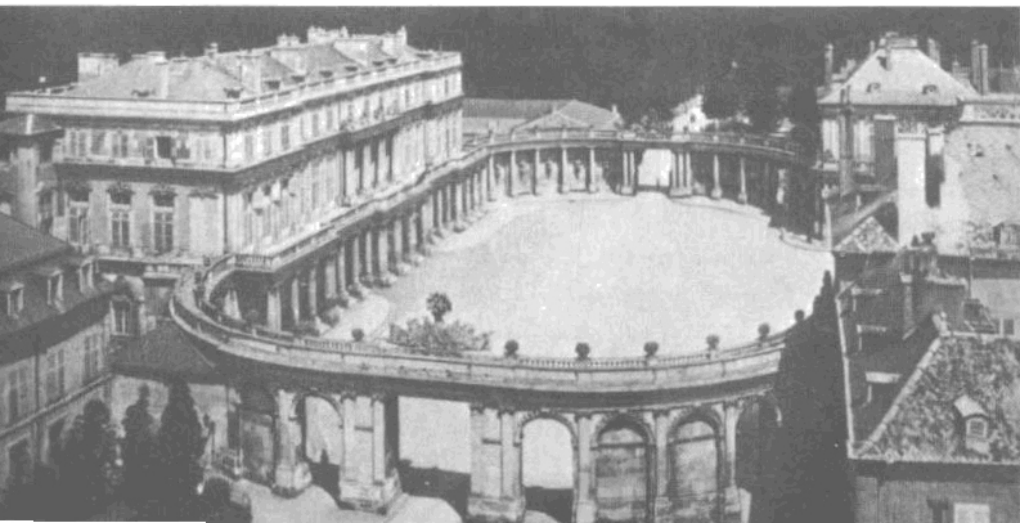


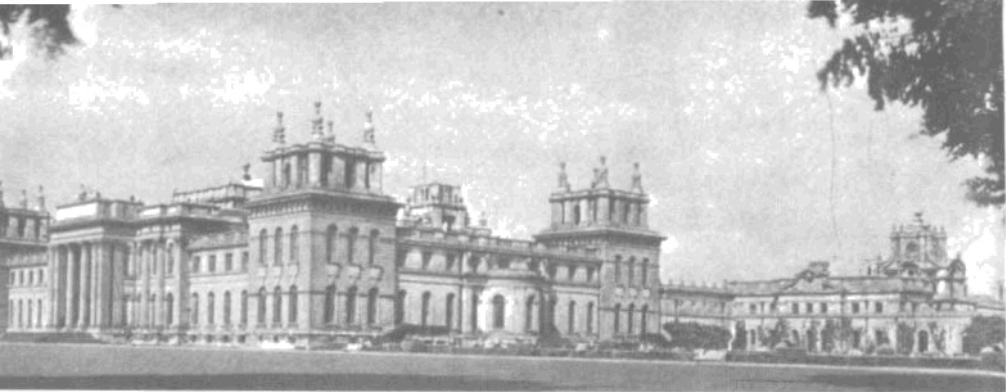
GABRIEL Petit Trianon, Versailles
1762-1768



PERRAULT, LE VAU, LEBRUN
Mặt đông của Điện Louvre, Paris
1667-1670

HÉRÉ Hemicycle, Nancy 1750-
1757





VANBRUGH Cung điện Blenheim, Oxfordshire 1705-1720

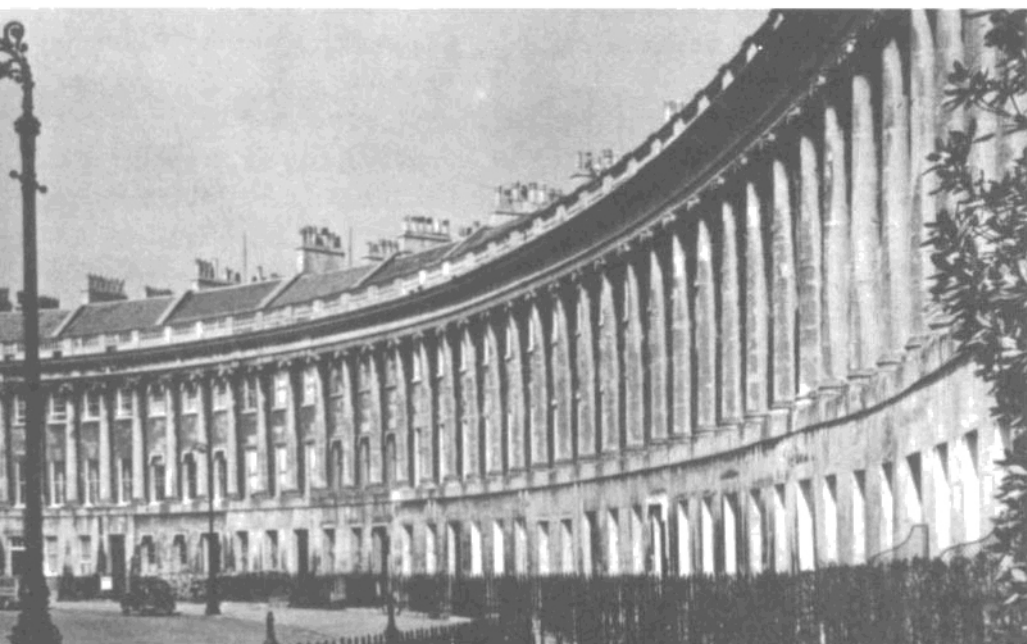
sự giải phóng Rococo đầy thích thú mà có lẽ chỉ có thể có trong những gì về mặt kỹ thuật. Mặc dù qui mô của công trình Petit Trianon của Gabriel, khởi công năm 1762, mang đến một sự giảm nhẹ từ cung điện ngọt ngào ở Versailles, nhưng phong cách của nó vẫn tiếp tục là chủ nghĩa cổ điển của phần mặt tiền điện Louvre; nó có vẻ là một tòa nhà được thiết kế một cách hỏa tốc để ngăn ngừa bất kỳ xu thế ngầm ngầm nào muốn hướng đến cuộc vận động Rococo.

Giống Pháp ở mặt này, nhưng lại khác Pháp về mặt tôn giáo, nước Anh cũng đã quay trở lại với chủ nghĩa Palladio “nam tính và chân thật” mà nước này họa hoàn hảo mới chịu đổi hướng. Thế nhưng, những bước đổi hướng – thành sức nặng dữ dội và sự hăng hái trong Blenheim của Vanbrugh chẳng hạn – đều cho thấy một cách không thể nào sai rằng nước Anh có khả năng sản sinh ra phiên bản Baroque riêng của mình. Nó thường trực tiếp gắn liền với những thiết kế “ngông cuồng hoang dại” của Borromini, và trái ngược với sự thuần khiết của Palladio. Thực vậy, có một điều gì đó lộng lẫy và nguyên thủy liên quan cái khối hoa mỹ của Blenheim; Vanbrugh, không thua gì Inigo Jones, cũng ước muốn kiến trúc của mình mang tính mạnh mẽ, tráng lệ – rất phù hợp đối với một nhà chỉ huy quân sự vĩ đại. Blenheim là một tượng đài quốc gia có cân nhắc, được dựng lên vì một anh

hùng trong thời ông ta còn sống và mang tính hữu ích hơn nhiều so với kiểu tưởng niệm sau khi chết.

Chủ nghĩa cổ điển kiểu Palladio rất phù hợp cả đối với những tòa nhà, những biệt thự kém hoành tráng hơn, vốn thường được trừ tính di theo rất sát sao các biệt thự của chính Palladio thiết kế, lẫn đối với sự mở rộng trên qui mô đô thị vốn được tìm thấy tại thành phố Bath, gắn liền với hai cha con nhà John Woods. Thật là khó chọn lựa giữa quá nhiều kiến trúc tốt, thế nhưng công trình Royal Crescent, được đặt viên đá khởi công vào năm 1767, của Wood con lại kết hợp được vẻ hùng vĩ đầy kịch tính với sự qui củ. Royal Crescent tạo thành một khối cung điện đơn nhất – quét quanh một bãi cỏ khổng lồ vốn đang biến mất dần từ nó; nhưng nó cũng là giải pháp để cung cấp ba mươi ngôi nhà, vừa đa dạng vừa tinh tế trong trang trí, sau một mặt tiền khổng lồ, nhất quán

WOOD THE YOUNGER Royal Crescent, Bath. Khởi công năm 1767





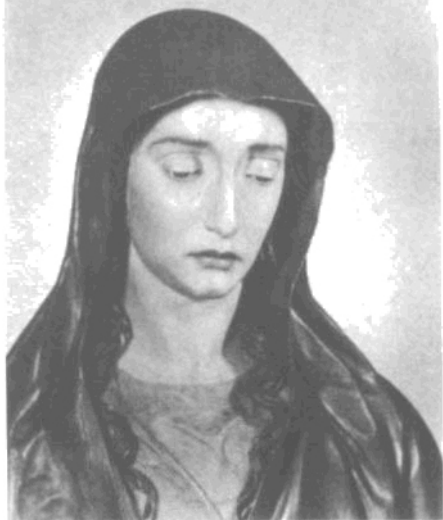
LEDOUX Barrière de
Courcelles, Paris 1785-
1791 (đã bị phá hủy)

theo kiểu trang trí dây cột. Một điều gì đó đầy tham vọng hơn hầu như cùng lúc đã được anh em nhà Adam nỗ lực thực hiện tại London – dãy nhà Adelphi đã bị phá hủy vào thập niên 1930. Robert Adam, người lãnh đạo trong ba anh em, đã dùng chữ “nổ tung” để giải thích việc ông thay thế sự trang trí bằng ánh sáng, sự duyên dáng và sự đa dạng bằng phong cách Palladio hết sức đơn điệu một cách khổ hạnh.

Theo như những gì có thể thấy qua các miêu tả và tranh khắc bản, Adelphi đã kết hợp tính đồ sộ chân phương bên trên các dãy cuốn ở tầng dưới với mái bằng thanh lịch, có trang trí kiểu vòng hoa, và có trang trí trụ bổ tường kiểu nhẹ nhàng. Tính cách đối ngẫu này là điển hình của sự phức hợp của hậu thế kỷ 18. Bản thân thì theo chủ nghĩa cổ điển, nhưng khi xem xét lại, nó mang người ta vượt qua khỏi Palladio. Nó có thể dẫn đến một sự đơn giản cố chấp của những hình thể kỷ hà học cơ bản, bắt nguồn từ kiến trúc Doric chính gốc như các kiến trúc tại Paestum chẳng hạn, và làm dẫn đến một Barrière de Courcelles ở Paris – cổ điển không theo sự quan niệm của Gabriel – do nhà kiến trúc cách mạng Claude-Nicolas Ledoux thực hiện. Và chủ nghĩa cổ điển cũng có thể có nghĩa là phong cách trang trí Adam hết sức

ADAM Đại sảnh, Syon House, Middlesex 1762-1769





DE MENA Đức Mẹ của sầu khổ

quen thuộc. Adam là một kiến trúc sư vĩ đại, có năng lực của toàn bộ các phong cách; và tính cách cổ của ông có thể hùng vĩ, mát mẻ và bình lặng thật ấn tượng như trong đại sảnh trắng và đen tại Syon House.

Trong hội họa và điêu khắc, người ta có thể so sánh tốt nhất sự cố sức cuối cùng của phong cách Rococo qua tác phẩm đương thời của Fragonard và qua các tượng bằng đất dễ vỡ như đầy tính cách trần thế và hết sức sinh động của Clodion – những nghệ sĩ đã sống qua thời kỳ Cách mạng Pháp, nhưng vẫn dám nói lên ngôn ngữ của Rubens và Bernini. Họ đã khép lại những gì đã bắt đầu ở Rome vào đầu thế kỷ 17. Tài năng của Bernini là một tài năng phổ quát, được đóng yên cương dưới thời Giáo hoàng Urban VIII để trở thành một Michelangelo thế kỷ 17 hết sức tài tình: “Được sinh ra bởi Chúa Trời Thiên liêng và vì sự vinh quang của Rome mà soi sáng thế kỷ”, đức Giáo hoàng đã viết như vậy về Bernini, người mà ông đã cổ vũ cả với tư cách kiến trúc sư lẫn họa sĩ.

Thế nhưng, chính với tư cách một nhà điêu khắc mà Bernini đã khiến Rome phải ngạc nhiên trước tiên, và chính điều

BERNINI Trạng thái xuất thần của Thánh Theresa



khắc diễn đạt thực nhất thiên tài của ông. Bức tượng bán thân người tình của ông và Cái ghế của Thánh Peter tiêu biểu nhất cho phản ứng của ông với thiên nhiên và khả năng trang trí đầy kịch tính của ông trong diễn tả sự tưởng tượng. Đó là niềm tin mà Bernini gợi lên – và luôn luôn gợi nên. Không có gì là bầu không khí Olympia của Michelangelo cả, cũng không có gì là cảm giác khổ sở của một thân thể được thoát khỏi sự giam cầm trong một khối đá hoa cương. Người ta hiếm khi có thể nghĩ đến một giới hạn nào đó trước sự chuyển động rung rinh uyển chuyển của một bức tượng như bức tượng *Thánh Theresa*, với áo quần đã được tạo sinh khí thành một cơn bão rối loạn vốn có vẻ như đang phản chiếu trạng thái cảm xúc của bà.

Cốt lõi của Bernini chính là năng lượng; rõ ràng điều này cũng đúng đối với bất kỳ nghệ sĩ sáng tạo nào, nhưng ở Bernini, năng lượng dường như đang đốt cháy lối đi của nó cho đến tận bề mặt mà chẳng có mấy hay chẳng hề gặp trở ngại gì cả.



CLODION *Ngộ độc rượu*

COYSEVOX Mercury



Thiên nhiên, qui tắc, các khái niệm cổ điển về sự yên tĩnh – hết thấy đều hòa quyện và tan chảy trước sự nóng bỏng. Và nó vĩ đại về mặt phạm vi. “Sự vinh quang của Rome” có nghĩa không chỉ là nghệ thuật điêu khắc về tôn giáo của ông, mà còn là cả những bức tượng bán thân chân dung về các Giáo hoàng, các vòi phun nước cùng quảng trường phía trước nhà thờ St Peter’s. Thế nhưng, rốt cuộc thì chính năng lực sáng tạo trong việc hiện thực hóa bi kịch tôn giáo mới là điều khiến người ta chú ý. Sự diễn đạt trọn vẹn điều này – nên nhớ, không phải trong một qui mô đồ sộ, mà là qua mọi phương tiện của nghệ thuật trong sự bố trí và trình hiện – chính là nhà nguyện Cornado tại S. Maria della Victoria, nơi mà *Trạng thái xuất thần của Thánh Theresa* chính là tiêu điểm của một môi trường ba chiều chắc nịch bao quanh. Cảnh tượng mang tính hữu hình trong khái niệm và sự hiện thực hóa: bàn chân du đưa bằng đá hoa cương của vị thánh thật lạ thường trong sự mượt mà y như da thịt, so với đám mây xù xì y như đá bọt mà trên đó bà đang ngất đi trong sự từ bỏ đầy hồi hộp. Cụm tượng được nâng cao, như đang trôi một cách hết sức huyền mộng. Sự quan sát thiên nhiên sâu sắc, với trong đó kinh nghiệm huyền bí được biến

hóa thành khuôn khổ vật chất, thật xứng đáng với sự miêu tả của chính Thánh Theresa về các kinh nghiệm của bà. Bernini là một sự phù phép có tính toán bằng những hiệu ứng huyền mộng mạnh mẽ nhất đến độ người ta chia sẻ – không phải trạng thái xuất thần của Thánh mà là điều gì đó trong đức tin của bà. Tính xác thực của nó chỉ có thể được diễn đạt qua tính xác thực tối đa của dáng vẻ nghệ thuật.

Giống như kiến trúc của Borromini, công trình của Bernini cũng thường bị công kích và phản ứng ngay một nhiều bởi sự gợi dẫn những tiêu chuẩn kinh điển. Ông và Urban VII “đã làm sai lệch thị hiếu chung” trong suốt cả thế kỷ sau đó, nhà điêu khắc Flaxman đã tuyên bố như vậy vào năm 1805, với những định kiến mạnh mẽ của thời ông. Nếu gạt sang bên lời buộc tội mơ hồ này, quả ngẫu nhiên rằng các thị hiếu của chính Bernini lại mang tính cổ điển đến cực độ: ông ngưỡng mộ Raphael, Annibale Carracci và – đáng kể nhất trong số những người đồng thời với ông – Poussin. Sự ngưỡng mộ đó là bằng chứng thêm nữa cho tính thuần nhất cơ bản trong nghệ thuật thế kỷ 17.

Tính xác thực đầy cảm xúc mạnh mẽ mà Bernini đã nắm bắt đều được hết thảy các nhà điêu khắc trên khắp châu Âu nhắm đến, dẫu có bị ảnh hưởng bởi ông hay không. Ở Tây Ban Nha, đã có sự triển khai những bức tượng thực đến ngạc nhiên, thường là bằng gỗ sơn, thường được cho mặc quần áo bằng vải vóc thật, đôi lúc được biến lệch thành những mặt nạ có nước mắt bằng thủy tinh và máu lỏng thật rõ ràng – nhưng đôi khi gây cảm động thực hơn qua nỗi sâu khổ thanh nhã của chúng. *Đức Mẹ của Sáu khổ* thật bình yên đến bi thảm; được phủ trùm một cách mộc mạc, với đôi mắt khép nặng nề và miệng thì trễ xuống, bà là một hình ảnh thẳng thắn, đầy sức thuyết

PIGALE *Tượng đài dành cho Tướng Saxe 1773*

MAURITIO SAXONI
CURLANDIAE ET SEMIGALLIAE DUCI
SUMMO REGIORUM EXERCITUM PRÆFECTO
SEMPER VICTORI
LUDOVICUS XV:
VICTORiarum AUCTOR ET IPSE DUX
PONI JUSSIT
ANNO MDCCLXXXV. ANNO REGNI AUSTRIÆ 57.



phục về mặt tâm lý, đang hầu như bị vướng vào nỗi sầu theo kiểu cổ điển. Ở nơi khác, ngay cả ở Pháp, một bài thơ đầy khí lực giờ đây đã tạo sinh khí cho nghệ thuật điêu khắc trang trí; tượng người cưỡi ngựa *Mercury* của Antoine Coysevox được hất tung giữa trời và đất, một biểu tượng của năng lực Baroque vốn cũng có liên quan đến các hàm ý Rococo – như trong cái đuôi có trang sức, xoắn lên của con ngựa.

Coysevox, giống như Bernini, cũng là một nhà điêu khắc chân dung vĩ đại, và đây chính là thể loại điêu khắc được cần đến trong khuôn khổ chân xác hơn, ít mơ mộng hơn. Các tượng bán thân nổi tiếng của Jean-Antoine Houdon tiêu biểu cho một sự trở lại tuyệt đối với tính chất tự nhiên nhưng sự kỳ vĩ vốn vẫn còn mang đến cho các nhà điêu khắc suốt thế kỷ 18 những cơ hội để kết hợp tính ẩn dụ với tính chất tự nhiên chủ nghĩa, tạo nên những bi kịch lớn từ những chủ đề theo kiểu Rubens về sự bất tử và danh dự. Một vị anh hùng cuối cùng của đời sống thực đã được tưởng niệm bằng một tượng đài cuối cùng thuộc loại như vậy do Jean-Baptiste Pigalle thực hiện. Ở đây là hình ảnh của một người mang giáp trụ, được cá nhân hóa rất dễ nhận thấy, có tình yêu thương lính thật vĩ đại, y như Don Giovanni, đang can đảm bước xuống mồ, nơi mà cái chết đang mở ra cho ông. Nếu tiếp cận từ phía trước, điều tất phải vậy, cái tượng đài đồ sộ này là một lời phát biểu táo bạo, đầy thách thức: một hoạt cảnh lịch sử về bước ra đi hào hùng, với chung quanh là những phúng dụ nói lên sự khốc lóc giận dữ, một France đang can thiệp một cách vô ích và những cây cờ trận đang ngã, tất cả tạo nên vẻ vinh quang cho sự đến gần với cái chết.

Tuy nhiên, những tiếng kèn trompet và tiếng sấm của sự giã biệt đó cũng không dim được những tiếng kèn của Clodion, gần gũi với trần thế hơn, uy nghi hơn là lộng lẫy, nhưng vẫn chứa đầy năng lực tự bản chất. Và giống như khúc khải hoàn

cuối cùng của kiến trúc Rococo tại Đức và Áo vậy, nó cũng chính là phong cách điêu khắc cuối cùng đã kết hợp thiên nhiên hầu như mộc mạc với nghệ thuật cao: để sản xuất nên những bức tượng thanh lịch, mạnh mẽ, đầy màu sắc, những bức tượng mà ngay chính các ngón tay cũng cong lại để búa lấy sự chú ý của người xem. Quan cảnh của *Sự giả vờ*, do Egid Quirin Asam thực hiện, vẫn mang tính chất tưởng tượng theo kiểu của Bernini, nhưng nó phá vỡ khái niệm hợp nhất của ông thành những mảnh cực kỳ căng thẳng, thậm chí còn mang tính gây ngạc nhiên hơn, với các Tông đồ đang há hốc miệng trong sự kinh ngạc uyển chuyển, trong khi Đức Mẹ – bán thân bà cũng đang y như một nữ danh ca mở miệng kinh ngạc – lao vút lên trời bằng sự cao hứng bất cần theo kiểu Rococo. Sự tài tình của cảnh tượng này thật quá rõ: một sự kết tinh kiểu Firkbank⁶ nhờ vào ngôn ngữ thể xác của *Thánh Theresa*. Nét đẹp kinh điển của nghệ thuật Hy Lạp, có thể cho là nó đã khắc họa bởi Winckelmann⁷, chẳng hề có chút tác dụng nào trong nghệ thuật của Asam; các bức tượng của ông hành động theo mọi chiều, y như thể chúng chẳng phải là những bức tượng, trong sự khước từ im lặng và trang nghiêm, có tính chất âu lo hơn là truyền đạt và diễn tả cảm xúc. Qua đó, họ đúng là mang tính chất tự nhiên hơn cả những con người lạnh lùng trong nghệ thuật điêu khắc của Canova⁸, nơi

⁶ (Arthur Annesley) Ronald Firkbank (1886-1926), nhà văn, nhà thẩm mỹ học người Anh, được coi là một nhà canh tân lớn trong kỹ thuật miêu tả và hội thoại trào phúng.

⁷ Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), nhà khảo cổ học cổ điển người Đức kiêm sử gia nghệ thuật. Tác phẩm nổi tiếng của ông *Geschichte der Kunst des Altertums* (Lịch sử nghệ thuật cổ đại, 1764) là một chuyên khảo quan trọng về lịch sử nghệ thuật Hy Lạp, để từ đó ông đi đến việc đề xuất lý thuyết về nguyên tắc thẩm mỹ làm nền tảng.

⁸ Antonio Canova (1757-1822), nhà điêu khắc nổi tiếng người Ý, người cùng với nhà điêu khắc Hà Lan Bertel Thorvaldsen, được xem là những con chim đầu đàn của chủ nghĩa tân cổ điển.



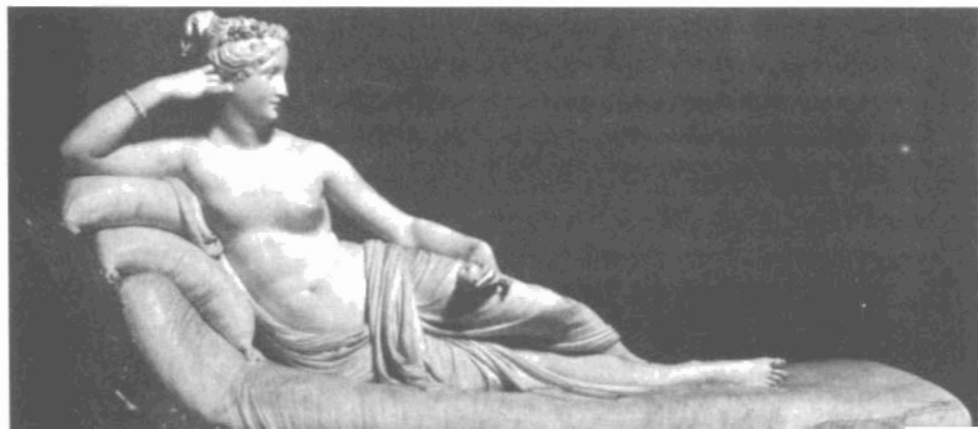
mà ngay cả trong sự lý tưởng hóa kiểu mô tả chân dung trực tiếp cũng đặt để một bàn tay lạnh lẽo, đông giá lên thực tại nữa. Pauline Bonaparte có lẽ là cư dân thích hợp trong sảnh phòng của Adam tại Syon.

Trong toàn bộ điêu khắc của Bernini, đã tồn tại không chỉ những phẩm chất như tranh mà còn cả những phẩm chất mang tính điển hình của người họa sĩ. Bản thân ông, bởi sự ngưỡng mộ của ông đối với những khám phá nào đó của các họa sĩ, đã có một sự quan tâm đặc biệt đến hội họa. Ông chắc chắn cũng đã có sự thừa nhận phẩm chất ở Rubens, nhưng sự im lặng của ông là có thể giải thích được khi người ta nhớ rằng ông chỉ mới vừa chín tuổi lúc Rubens rời khỏi Rome, chẳng bao giờ còn quay lại nước Ý cả. Trong hội họa, Rubens rõ ràng là một động lực mạnh mẽ của thế kỷ – một người mà vẫn giữ được sự đương đại nào đó cho đến tận thời của Van Gogh – và là một biểu tượng của chủ nghĩa quốc tế của thế kỷ. Ông hấp thu dòng nghệ thuật của xứ Venetian, Raphael lẫn Michelangelo, chịu ảnh hưởng của cả Caravaggio lẫn Carracci, và đã xây dựng một phong cách cá nhân mà không chỉ định hình nên một Van Dyck, gây xúc động cho Velazquez, từng có lần ảnh hưởng đến Rembrandt, mà còn cả gây sinh khí cho một Watteau, ngay cả trong lúc sức khỏe yếu, bằng thứ năng lực sáng tạo đạt mức đỉnh thịnh trong *Enseigne de Gersaint*. Ở Anh, Gainsborough đã chịu ảnh hưởng rất đáng kể của những cảnh sắc của Rubens, và Reynolds thì có từ ông một bức tranh phong cảnh thật tuyệt.

Giống như Bernini, Rubens cũng đốt cháy bằng năng lực. Ông nhìn thế giới tự nhiên một cách rõ ràng ở dáng vẻ bề mặt của nó, nhưng có thể tái tạo lại nó, bố trí lại người cho nó, và nạp thêm cho nó điện năng, thứ mà đang đập rộn

ràng bên dưới công trình vĩ đại nhất của ông và mang đến sức sống. Được sưởi ấm bởi trí tưởng tượng của ông, ngụ ngôn và nhân cách hóa đã mang lấy da thịt rắn chắc. *Ngụ ngôn về chiến tranh và hòa bình* chất đầy đến cảm động sự nhận thức nghệ thuật lẫn cá nhân. Thậm chí còn có điều gì đó rục rờ ở nơi thần Mars mặc giáp trụ, được nàng Athena khôn ngoan nắm tay dắt khỏi cảnh tượng màu mỡ, nơi mà châu báu, sữa đang bắn vọt, đồng trái cây bóng loáng, lẫn những đứa trẻ háo hức, hết thấy đều đang mang lại cho thực tại cái khái niệm về Châu Âu đang hưởng cảnh thái bình, được thoát khỏi mối đe dọa tàn phá. Ông có thể mang đến sự lộng lẫy không ngừng nghỉ, y như kiểu đám rước ngoài trời cho những đề tài như *Hôn nhân thần bí của Thánh Catherine*, nơi mà toàn bộ bố cục thật đầy sôi nổi và đầy khởi hứng, một làn sóng uốn cong, tung hứng, tạo bằng phẳng cho khối kiến trúc trong sự chuyển động, xoáy tròn lên đến chỗ của Madonna, vốn được bố trí ngồi trên ngai và, hầu như là hình duy nhất trong các hình người, đang lặng lẽ nghỉ ngơi. Quang cảnh Thánh Catherine có thể sánh với của Thánh Theresa, nhưng Rubens làm cho lời giải thích của mình trở nên có tính phổ biến hơn so với cụm hình của Bernini; dự đám cưới thần bí của Thánh

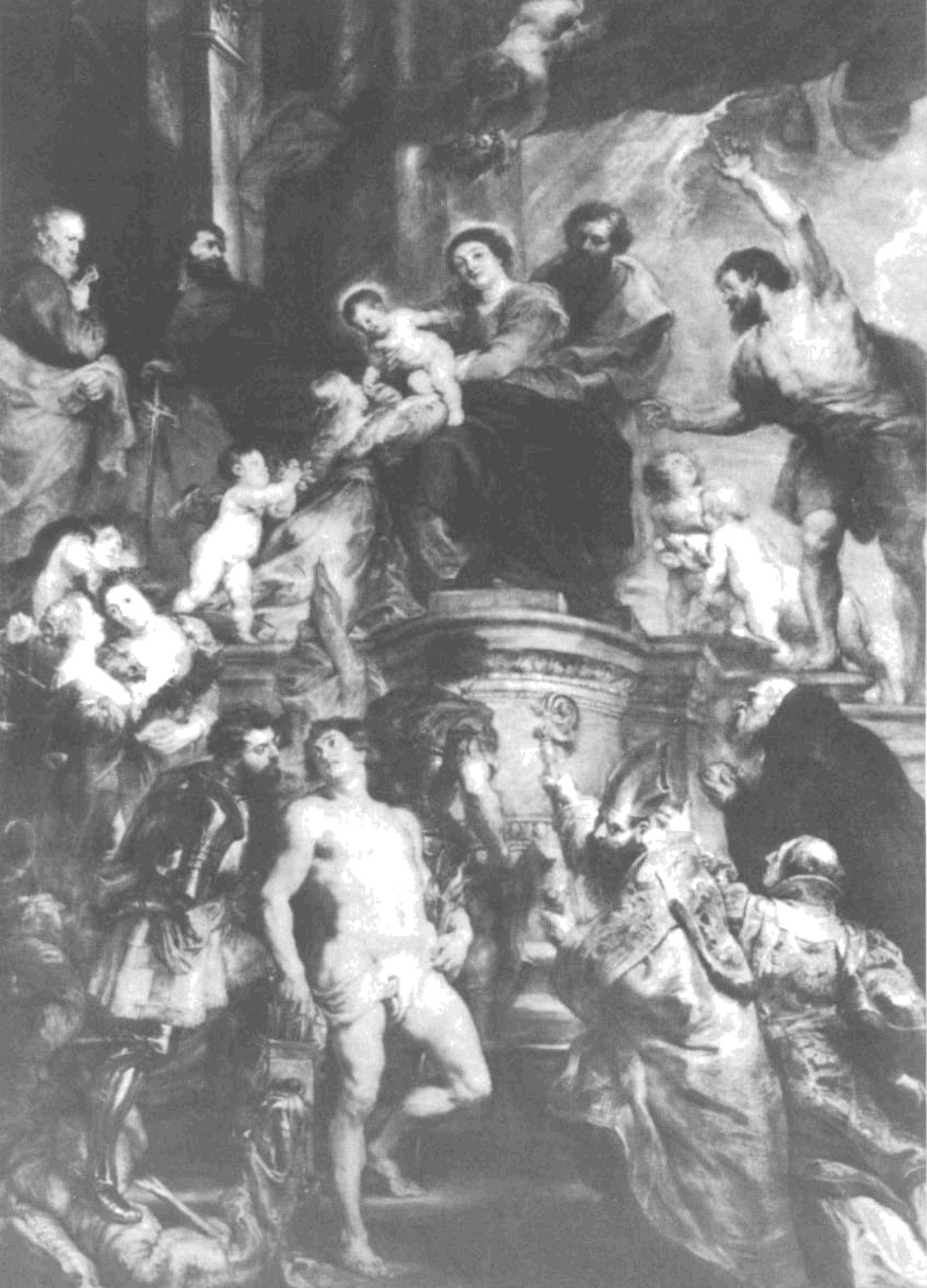
CANOVA *Pauline Bonaparte* 1808



Catherine chưa phải là một đặc quyền cho bằng điều gì đó đang thúc ép chúng ta qua các vị thánh đang tỏ lộ cử chỉ, đồng thời gợi cho chúng ta một niềm vui cũng không kém huyền bí.

Rubens dễ dàng bị xúc động bởi các ý tưởng về khai hoàn, dấu đó là nhà thờ hay tu viện. Ông hưởng ứng với xã hội ổn định, nơi mà thiên nhiên mang tính từ tâm qua các biểu lộ của nó. Chẳng có sự mỉa mai nào trong cái nhìn của ông về những ân phúc của triều James I, cũng chẳng có sự hoài nghi gì so với sự tô son điểm phấn *Cathedra Petri* bằng điêu khắc của Bernini. Chính trong những quan niệm như vậy về một vũ trụ do Thượng đế điều khiển và thiên nhiên từ tâm mà Rubens đã có thể tạo nên những hình ảnh như hình ảnh của Helena Fourment cùng đứa con của bà, những ân phúc riêng tư mà Rubens được hưởng, và được ông tán tụng bằng hội họa. Sự thân thiết bộc trực này không khác gì những chân dung thân thiết của Rembrandt. Và vào cuối cuộc đời mình, Rubens đã có vẻ như đang quay lại với miền quê chôn nhau cắt rốn của ông, trong sự mở rộng như thể nó làm cảnh cho niềm hãnh diện cá nhân và sự âu yếm mà ông đã dành cho các bức họa gia đình của mình.

Thế nhưng, cái thiên nhiên của Rubens phải cần đến các kích tác nghệ thuật Ý trước khi nó có thể phát triển. Rome không chỉ là của các bậc thầy quá khứ mà còn cả của các bậc thầy hiện đại nữa như Caravaggio và Annibale Carracci chẳng hạn đã dẫn dắt năng lực của ông đi vào sự biểu đạt. Giống như kiến trúc Baroque thì nhớ về cái tính trang nhã của ngôi nhà thờ Gesù thế kỷ 16, cách bố cục của bức tranh tường ở Galleria Farnese cũng vậy, một công trình mà nhờ thế Annibale Carracci đã được mời từ Bologna về Rome vào năm 1595, được trang trí có phần nào chừng mực, ít mang tính huyền mộng – về nhiều mặt khá gần với Raphael hơn là sự cực đoan đầy kịch tính của



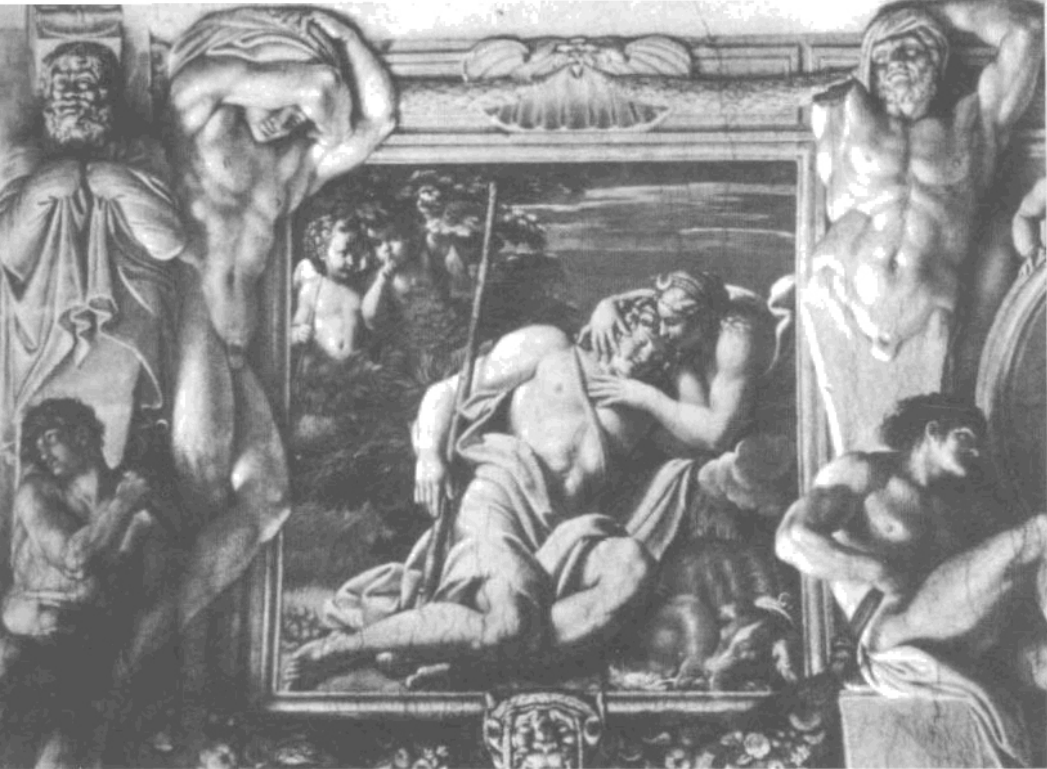


RUBENS *Ngự ngôn về chiến tranh và hòa bình* 1629

Gaulli. Hồng y Alessandro Farnese đã xây Gesù cho dòng Chúa Cứu Thế, và Galleria cho người cháu trong dinh thự gia đình. Công trình đó đã được vẽ hàng loạt các câu chuyện tình cổ điển bố cục thành những bức tranh trên trần: với rất nhiều những khung tranh sơn dầu phẳng, người ta có thể thấy dường như trên một cái khung lớn thì đáng kể nhất lại là những hình người khỏa thân sống động, tương phản với cái kiến trúc giả gồm những cột có tượng thần, rồi những vật tròn và những thiên thần đang phải đứng bên hông.

Các yếu tố của Veronese và Correggio đã hòa trộn ở đây cùng với Raphael và Michelangelo, làm chỉ ra cái mạch của màu sắc (hầu như là sự nhiều màu) và thiên nhiên, những thứ sẽ tạo nên sự xung đột suông với thiết kế, hay tài vẽ và tri thức – mặc dù, thực ra, sự xung đột quả thật đã được dựa

RUBENS *Hôn nhân thần bí của Thánh Catherine* 1627-1628



CARRACCI Galleria Farnese (chi tiết). Palazzo Farnese, Rome 1597-1604

trên những tiền đề giả. Ở Pháp vào cuối thế kỷ 17, Rubens và Poussin đã được coi như trở thành những nhà lãnh đạo của hai trường phái đối lập nhau, đến độ người ta ít đánh giá đúng phản ứng của Poussin đối với màu sắc hay những quan tâm đến cái xưa và trí thức của Rubens. Giống như Raphael, Annibale Carracci tự thân đang làm rõ rằng đâu cần phải có một sự xung đột như vậy. Và một lần nữa, cũng giống như Raphael, ông đã cống hiến tài năng của mình từ những dòng phái xoắn bện nhau vốn có thể tách bạch ra được: mang tính huyền mộng cao, đầy kịch tính, những trần nhà đầy ánh sáng đều có thể triển khai được từ Galleria Farnese, hay bức tranh mang tính “cổ điển” hơn trên trần vốn chưa bao giờ đạt được một cách hiệu quả hơn so với trong *Aurora* của Guido

Reni⁹. Là một cảnh nhìn đầm thắm, tô bằng màu phấn, nó đáng là một kiệt tác vì giải pháp hoàn hảo cho việc trang trí một căn phòng, sự hưởng ứng nhẹ nhàng nhưng đầy chất thơ của nó đối với thần thoại cộng với sự thoáng hiện của cảnh trí tĩnh lặng của nó thật đáng ca ngợi.

Các phong cảnh riêng của Annibale tỏ lộ một cái nhìn được trật tự hóa ngày càng tăng, với trong đó thiên nhiên vẫn còn là sự gợi hứng, nhưng được sắp xếp lại. Trong *Chạy đến Ai Cập*, phong cảnh Roman Campagna đã buông xuống thành một cấu trúc hoàn hảo hơn bất kỳ cảnh sắc nào trong thực tế, có hơi được chế tác để phản ánh khái niệm ra đi và đầy ải, với cảnh Gia đình của Chúa bị cắt ngang bởi một dòng sông, để lại miền đồng quê phì nhiêu đằng sau, và đang sắp bước vào một miền đất tối, mới mẻ, xa lạ. Các yếu tố của *Tempesta* của Giorgione ở đây đã được phát biểu lại một cách trí thức hơn. Thế nhưng, thế kỷ 17, ngay cả ở Rome, thủ đô của các xu hướng lý tưởng hóa cổ điển, cũng đòi hỏi một sự quan sát gần như mang tính khoa học về thiên nhiên và hiện tượng thiên nhiên. Nó vun bồi các hiệu ứng ánh sáng đầy nhạy cảm của các tiểu phong cảnh của Adam Elsheimer¹⁰, nơi mà thiên nhiên có vẻ như đang kêu xào xạc và xôn xao bên dưới những trạng thái ngọt ngào, run rẩy của bầu không khí, và con người thì bị hòa trộn với thiên nhiên. Mặc dù làm việc chủ yếu ở Rome, nhưng Elsheimer là một người Đức, và truyền thống mà ông đã tiếp nối chính là truyền thống của Altdorfer¹¹.

⁹ Guido Reni (1575 – 1642), họa sĩ Ý theo phong cách Baroque thời kỳ đầu, nổi tiếng qua những tác phẩm mang tính tôn giáo cùng những cảnh lấy từ thần thoại.

¹⁰ Adam Elsheimer (1578 – 1610), họa sĩ Đức, một trong những bậc thầy đầu tiên của phong cách nghệ thuật phong cảnh đồng quê.

¹¹ Albrecht Altdorfer (1480 – 1538), họa sĩ, nhà kiến trúc, nhà điêu khắc người Đức. Ông được xem là bậc thầy vẽ phong cảnh đầu tiên của nghệ thuật phương Tây.

Từ sự sắp xếp con người và thiên nhiên có trật tự một cách mạnh mẽ đã nảy sinh nghệ thuật “phong cảnh cổ điển”, do Nicolas tạo dựng, nhằm nắm bắt những triết lý sâu xa nhất có thể có, như Bernini đã thừa nhận. Chính lúc đứng trước một trong những phong cảnh cổ điển theo kiểu như vậy mà Bernini, đã nhận xét rằng: “Ngài Poussin là một họa sĩ đã làm việc ở đây”. Cái thiên nhiên không khí, gần với Elseimer hơn Annibale Carracci, tràn ngập trong các bức tranh của một nhân vật ngoại quốc vĩ đại thứ ba đang làm việc tại Rome, đó là Claude Lorrain. Ở đây, sự trật tự hóa thiên nhiên trở lại đã được thực hiện một cách nghiêm ngặt như của Poussin, nhưng tuân theo các qui luật của một thế giới mộng mơ hơn là thế giới của lô gic hay thế giới tri thức. Tuy các nhân vật luôn luôn làm náo nhiệt những cảnh trí đó, nhưng vị anh hùng thường trực của hết thảy họ lại chính là ánh sáng: được nắm bắt qua những giây phút tẻ nhạt nhất của sự ngời sáng bị che phủ bởi hơi nước. Thế giới của Poussin đều là những thể rắn chắc, những khối lập thể và những khối hình nón của phong cảnh và đám mây, nơi mà ngay cả nước cũng trở nên một thứ chắc lỏng nặng, cứng; mọi thứ vẫn có thể nắm bắt được bởi con người. Nhưng thế giới của Claude là một thế giới mà ở đó đất chỉ là một lớp vỏ mỏng manh nằm giữa biển và trời lung linh: thường được thu rút lại thành không nhiều hơn hai cánh gà sân khấu, làm thành cái

RENI *Aurora* 1613





CARRACCI Chạy đến Ai Cập

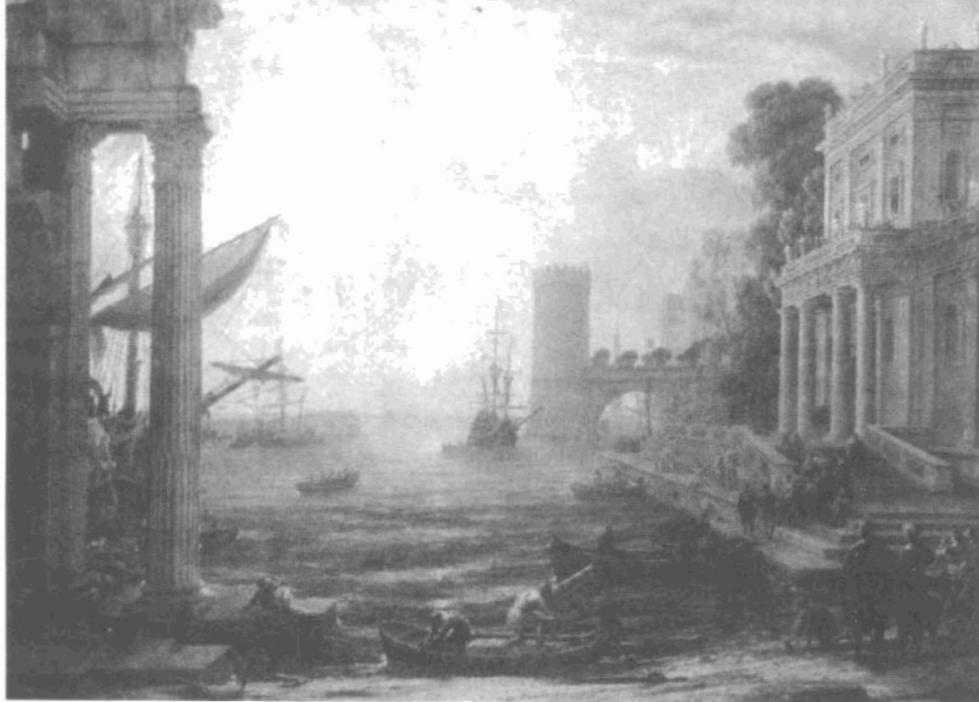
khung tròn mà bên trong đó bầu không khí mong manh đang bay lượn.

Các phong cảnh của Claude tiêu biểu cho một sự cực đoan, thế nhưng điều đáng kể là ông chưa bao giờ vẽ phong cảnh thuần túy mà không có sự có mặt và hợp tác nào đó của con người. Điều không tránh khỏi là thiên nhiên vẫn giữ cái ý nghĩa nhân văn Phục hưng của mình, và nó đã như một vở kịch đầy cảm xúc, hết sức có ảnh hưởng mà vì vậy *Lễ ban thánh thể cuối cùng của Thánh Jerome* của Domenichino từ lâu đã được người ta thán phục. Bức tranh khổ lớn và nổi tiếng này là chìa khóa đối với thời đại cũng không thua gì cụm hình ảnh *Thánh Theresa trong sự nhập định* của Bernini, và ảnh hưởng của nó đã tồn tại trong khá lâu. Nó nói lên không phải điều thần kỳ mà là đức tin ngoan cường của vị thánh đang lúc lâm chung, hốc hác và yếu ớt, người đã nhấn mạnh việc được đưa đến một nhà nguyện để được nhận Lễ ban thánh thể lần cuối cùng. Nỗi sợ hãi, sự thành tâm và lòng trắc ẩn được diễn tả qua những người theo hầu của Thánh và qua bộ ba phụ tế lý tưởng: mục sư, người trợ tế và

người phụ trợ tế, trong sự bố trí tuổi tác tăng dần làm tạo nên một biểu tượng về cuộc sống của con người. Domenichino kể câu chuyện này trong khuôn khổ hiện thực có thể nhận biết được, nhưng với sự nhấn mạnh không chỉ vào bất kỳ hành động kịch tính nào, mà còn cả vào sự đúng mực và phẩm giá nữa. Nó hầu như là một bức tranh khắc kỷ, vì người ta có thể ngưỡng mộ sự kiên quyết của ông lão mà không phải chia sẻ đức tin của ông; và nó có lẽ chính là tổ tiên của hết thảy các bức tranh nói về phút lâm chung đầy xúc động. Về nhiều mặt, các lý tưởng nghiêm khắc của Domenichino – trong bố cục lẫn trong khái niệm – đã đi trước và ảnh hưởng đến Poussin. Những bức tranh như *Cái chết của Germanicius* của Poussin làm tạo ra một không khí, thái độ mới đối với sự cổ xưa, trong sự thách đố ngấm ngấm với Ky Tô giáo bằng tính chất nghiêm trang cảm xúc của sự ca

ELSHELMER *Chạy vào Ai Cập*





CLAUDE *Sự lên tàu của Nữ hoàng Sheba* 1648

tụng đức hạnh tự nhiên; một Germanicius bị đầu độc bởi sự hiểu biết và lòng nhân từ của ông, lẫn bởi các phẩm chất quân sự của ông. Một anh hùng ngay cả đối với Suetonius, ông là một trong những người tuân nạn đa thần đầu tiên của Poussin. Một cảnh tượng La Mã cổ được vẽ lên tại một Rome hiện đại, và được thiết kế cho gia đình Barberini, một vọng tộc mà người đứng đầu sẽ trở thành Giáo hoàng Urban VIII.

Rome cũng là khung cảnh của nghệ thuật được cho là “mang tính hiện thực” của Caravaggio, vốn đôi khi bị đối xử một cách lạ lùng như thể người tiên phong của nghệ thuật hiện đại. Nếu Annibale Carracci ít có tính lý tưởng và tính toán so với thoát đầu thì Caravaggio lại ít có tính chất tự nhiên chủ nghĩa và tính cách mạng hơn so với điều ông mong ước. Giống như Annibale, ông xuất thân từ Bắc Ý; giống như Annibale, ông bị ảnh hưởng bởi các họa sĩ xứ Venetian thế kỷ 16, với sự hưởng



POUSSIN *Cái chết của Germanicus* 1627 – 1631

ưng có lẽ nhiều hơn với sự tấn công bằng cảm xúc theo kiểu của Lotto hơn so với kiểu cách lịch sự điềm đạm của Veronese. Và trong chủ đề, ông vẫn còn mang tính qui ước một cách đáng kể, trong sự thiên chuộng các đề tài tôn giáo. Các hiệu ứng chủ nghĩa hiện thực kiểu hí trường của ông có thể gọi là “Baroque”. *Các rèn luyện tâm linh* của Thánh Ignatius Loyola, người sáng lập dòng Chúa Cứu Thế, đã khuyến khích những cảm giác cụ thể, chắc chắn, na ná như vở kịch *Sự đến thăm của Thánh Matthew*, nhưng Caravaggio có vẻ như la cà bên nhóm chung quanh vị Thánh nhiều hơn bên Chúa – một hình dáng trong bộ quần áo không hợp lúc, với tư thế giả tạo một cách kỳ cục. Cách diễn đạt riêng của ông cũng đã có thể đáp ứng được cái

Lễ ban thánh thể cuối cùng của Thánh Jerome 1614





CARAVAGGIO *Sự đến thăm của Thánh Matthew*

cảnh sinh hoạt của nhóm chung quanh bàn. Các yếu tố của hí viện liên kết một cách khó khăn với “chủ nghĩa hiện thực” – có lẽ gợi lên một cách thái quá cảnh một đoàn biểu diễn Ý – được nhấn mạnh bởi phần không gian cận của bề mặt bức tranh và những tương phản thô ráp của ánh sáng và bóng tối: một bóng tối màu đen và phẳng, thay vì có tính cách của bầu không khí. Trong chừng mực nào đó, Caravaggio có lẽ là nạn nhân của một ảo giác nghệ thuật, bởi vì ông càng đi gần đến việc mô phỏng các bề mặt hiện thực trong hội họa, ý nghĩa nội tại của nó càng thêm thiếu kém. Có một sự trống rỗng nào đó đằng sau sự tạo mẫu nghiêm khắc của ông. Các hiệu ứng có thể đánh lừa con mắt thật, nhưng chúng không đánh lừa được trí não.

Caravaggio đã gây ra một cuộc khuấy động lớn, và trong một thời gian, đã gây nên ảnh hưởng lớn chủ yếu là ở bên ngoài nước Ý. Ông có lẽ đã có ý mang thiên nhiên trở lại cho thứ nghệ thuật đang cần cỗi và ra vẻ tài tình; và phẩm chất bình dân của các khuôn mẫu của ông, các đường nét của chi tiết mang tính tự nhiên chủ nghĩa được vẽ một cách thận trọng, cùng các hiệu ứng kịch tính đầy quả quyết của ông có thể gọi lên những khả năng đầy thú vị cho các họa sĩ lớn. Thế nhưng, cái thế kỷ đã sản sinh ra chủ nghĩa hiện thực đầy sôi động của Rubens, sự thật được làm cho đường hoàng của Velazquez và chủ nghĩa tự nhiên đầy chua cay của Rembrandt, chắc chắn là ít khi chịu tuyên nhận Caravaggio cao hơn cái danh vị nhà tiên phong – nhà tiên phong, thay vì là người ngang hàng với các họa sĩ vĩ đại đó. Sự cách mạng của ông cũng chẳng phải là điều mà sẽ dẫn đến cái gì đó để chúng ta có thể chính thức gọi là nghệ thuật hiện đại; kết quả của nó chính là bức tranh triển lãm của thế kỷ 19; nơi mà nước sơn bóng loáng sẽ mau chóng tạo nên những cảm giác kiểu báo chí quanh các họa sĩ mà giờ đây đã bị người ta quên lãng hoàn toàn.

Sự thật trong nghệ thuật là một cái chất khó nắm bắt. Thế nhưng, bên trong các qui ước của chủ nghĩa tự nhiên trong hội họa phương Tây, điều thật rõ ràng đối với thế kỷ 17 là Titian chính là nghệ sĩ đã đến gần được nó nhất. Rubens đã nghiên cứu và mô phỏng tác phẩm của ông; người học trò thiên tài nhất của Rubens, Anthony van Dyck – người mà tác phẩm *Charles I* đã có sự nắm bắt chủ nghĩa tự nhiên ở bên ngoài trời, trong quá trình kết tinh vốn vượt khỏi sự theo đuổi kiểu phô trương của Caravaggio – cũng đã làm vậy. Van Dyck thậm chí còn cho thấy cả sự trôi qua của thời gian: nhà vua đang tản bộ một cách thờ ơ, nhưng cái sinh lực mạnh mẽ của thiên nhiên vẫn có mặt. Ở Ý, nghệ thuật chân

dung đã suy tàn. Sau Van Dyck, chính Velazquez ở Tây Ban Nha là người hiểu rất rõ làm cách nào để thu nhặt nét cọ của Titian. Nếu chính sự huyền mộng của việc bị đối diện trước những con người thật là cần thiết, thì Velazquez đã có thể tạo ra tuyệt phẩm đáng kinh ngạc *Las Meninas*, một cái hộp cả người thật bao gồm những hiệu ứng tính nghịch – nhưng còn nhiều hơn thế nữa.

Ở chỗ mà Rubens đã nâng James I lên một thiên đàng sắc sỡ, thì Velazquez lại đặt hoàng triều bên dưới mặt đất: trong một cái khung thiên nhiên chung, mộc mạc nhất nhưng cũng thuộc số môi trường sinh động nhất. Van Dyck hạ mình hoàn toàn trước nhà vua – thậm chí còn uốn con con ngựa theo thiết kế của mình. Nghệ thuật của Velazquez hướng vào việc làm cho toàn bộ cảnh trí có vẻ tự nhiên hoàn toàn, thậm chí còn không có cả tính nghệ thuật nữa; chân dung của ông không phải của một con người đơn nhất nào cả mà là của cả một triều đình trong đó có ông. Về mặt nào đó, đây là một chân dung tự họa với những nhân vật khác: người nghệ sĩ trong xưởng vẽ của mình, y hệt như Vermeer ở Hà Lan đã tự vẽ mình. Thế nhưng, Velazquez lại dung tục đến ương ngạnh. Rất nhiều sức mạnh cảm xúc được gắn kết cho mấy người lùn cùng các phụ nữ theo hầu không thua gì cho chính ông hay Infanta trẻ trung: họ cũng có cuộc sống của họ vậy, và trong các chân dung đơn họa các người lùn của triều đình, Velazquez quả thật đã vẽ – với sự trang nghiêm hết mực – “con người bẩm sinh ngớ ngẩn” đó, theo nghĩa khiếm khuyết về trí não. Tính nhân văn của thế kỷ 15 dường như đang mang tính lý tưởng đến dường nào trong sự có mặt của cái nhìn đầy thấu suốt đến như vậy, và các nhân vật của Caravaggio thì phê trương cũng như ăn mặc lòe loẹt. Thế nhưng một *Margareta Trip* của Rembrandt thì lại có điều gì đó mang tính nhân văn đến cổ chấp, có tính cốt lõi cũng không khác; bà yếu ớt về thể



VAN DYCK *Charles I*



VELAZQUEZ *Francisco Lezcano*

REMBRANDT *Margareta Trip*, khoảng 1661



chất trong khi mấy người lùn thì cũng vậy về mặt tinh thần, và Rembrandt giành được phần nào hiệu ứng từ những kết hợp của tuổi già: gương mặt hóp trên cổ áo cứng, bàn tay tiêu tụy cùng cái khăn tay trắng.

Thiên nhiên không chỉ là tính nhân văn mà còn là cả môi trường của chúng ta nữa; Jan van Eyck đã từng phát biểu rất nhiều trong nhóm Arnolfini, và khá nhiều tranh sinh hoạt của thế kỷ 17, đặc biệt là ở Hà Lan, đều ghi nhận diện mạo của cuộc sống bình thường mà không cần cái năng lực trí thức và sự sâu sắc của ông. Các khía cạnh thời sự và phiếm luận của nghệ thuật này rất dễ đem đến cho nó sức hấp dẫn của nhật ký và nhật báo; và thật dễ để nói rằng, như người ta vẫn thường nói, một nghệ thuật như vậy đã phát triển trong sự đối lập với nghệ thuật hư ảo kiểu Baroque của Rubens hay Bernini. Thế nhưng, nó cũng cần đến sức mạnh hư ảo để nắm bắt thiên nhiên, khắc phục các yếu tố gây xao lãng, và sản sinh chủ nghĩa hiện thực mang tính lý tưởng đến gần như bí ẩn như cảnh nội thất với một nhà nghệ sĩ của Vermeer¹² hay cái xúc cảm mãnh liệt đến trang nghiêm của *Tĩnh vật* của Zurbarán¹³. Hầu như quá nghịch lý để tuyên bố rằng những họa sĩ này, qua kiểu cách riêng của mình, đã thực hiện *Các rèn luyện tâm linh* của Thánh Ignatius: trong sự trầm tư về chủ đề của mình, họ đã gọi nó lên bằng sự nhận thức cái thực

¹² Jan Vermeer (1632 – 1675), họa sĩ người Hà Lan, người được thừa nhận là bậc thầy trong nghệ thuật vẽ những cảnh nội thất chân dung, trong sự bố cục bằng sự chính xác kiểu toán học cộng với sự tràn ngập của ánh sáng.

¹³ Francisco de Zurbarán (1598-1664), họa sĩ nổi tiếng người Tây Ban Nha, chuyên vẽ về các thánh và những người trong nhà thờ. Sự sử dụng các màu sắc thường là tươi sáng, rạch ròi một cách sắc sảo, chi tiết tỉ mỉ, sự lặp mẫu các hình ảnh theo kiểu ba chiều, cộng với ánh sáng có tô bóng đã làm cho các bức tranh của ông mang tính vững chắc, trang nghiêm đến gợi cảm. Nghệ thuật ở nơi ông là một sự hòa trộn giữa chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa thần bí.



、 ZURBARÁN Tĩnh vật

RUISDAEL Cối xay gió tại Wijk, khoảng 1670





VERMEER Phòng tranh của nghệ sĩ, khoảng 1666

tại bên trong. Họ làm cho nó có nghĩa đối với người xem hơn là chuyện chỉ là một căn phòng ngập đầy ánh sáng hay một đồng trái cây. Và họ cũng nhắm đến sự giải phóng hoàn toàn người nghệ sĩ ra khỏi sự độc tài của chủ đề.

Một họa sĩ như Jacob Ruysdael thì biến phong cảnh thành một sự phản ánh tâm trạng ủ rũ của chính mình. Điều gây chú ý cho ông, và cho chúng ta, không phải là sự chính xác kiểu đo vẽ địa hình, mà là vai trò của ánh sáng và bóng tối trong toàn bộ vũ trụ thiên nhiên. Không có những biến động lớn; trong chừng mực nào đó, trái đất chẳng quan trọng quá như trong nghệ thuật của Claude. Chính bầu không khí luôn luôn thay đổi mới là chủ đề của Ruysdael. Ông có vẻ đã ngấm đầy tính cách biến đổi, và mặc dù ông không vẽ “Ngụ ngôn thời gian” nhưng các phong cảnh của ông đều tràn đầy các

REMBRANDT *Lời giảng của Chúa* 1652



cảm giác ngẩn ngủ, chóng tàn. Trong các tranh chân dung của Rembrandt, thời gian luôn luôn đang trôi qua, thông qua các gợi ý về trạng thái thay đổi, ánh sáng chóng tàn và điều gì đó được nắm bắt trong chốc lát – có vẻ như – ở nơi người ngồi trong thực tại. Thiên nhiên mà ông thấy cũng trực tiếp y như của Velazquez; điều quan tâm cốt lõi là tính nhân văn, không nâng lên mà cũng chẳng coi rẻ, được đặt trong cái khung môi trường thường nhật của nó – như chúng ta cũng thấy trong tác phẩm *Các viên chức*. Bức tranh này được vẽ chỉ một vài năm sau tác phẩm *Las Meninas*, và cả hai bức tranh mang đến sự quyến rũ, vĩnh cửu để so sánh. Khi Rembrandt lấy chủ đề tôn giáo theo qui ước, nó đã được vẽ bằng một cảm xúc nhân văn sâu xa hơn bất kỳ thứ gì mà Caravaggio đã biết. Trong các bản tranh khác axit – và có lẽ Rembrandt cực giỏi ở thể loại phương tiện này – ông mô tả một Chúa Cứu Thế mà tính cách thiêng liêng của người không làm chia cách người với những con người mà ngài đang giảng dạy cho nghe. Ông là một trong số họ – và họ mang tính con người bình thường thật sự, không phải những diễn viên đang xếp thẳng hàng mà là những hiện thể mộc mạc, bối rối, hoàn toàn khiến người ta phải tin họ là chủng loài mà chính chúng ta cũng thuộc vào số đó.

Sự “thiên nhiên” như vậy sẽ được Goya – người đã gọi Rembrandt và Velazquez, cùng với ngay chính Thiên nhiên, là những vị thầy của mình – hưởng ứng tự bản năng. Thế kỷ 18 đến và đã không thay đổi sự nhấn mạnh đối với thiên nhiên; và chuyện lẫn lộn tính cách mạng riêng của Watteau với sự gia tăng trong tính cách giả tạo là một lỗi lầm lớn, lẫn một sự trở trêu lớn. Giống như Goya, ông gọi dẫn thiên nhiên – và gọi Rubens cũng như Veronese là những bậc thầy quá khứ của mình. Thế kỷ 18 đã kế thừa đoạn cuối của truyền thống kiểu cách hoàn hảo; nó ngày càng đóng lên dấu ấn



VELAZQUEZ *Las Meninas* 1656



REMBRANDT *Các viên chức* 1662

rằng di sản là sai và cũ mòn, và đã cạy đến thiên nhiên để dẫn nó quay về với sự thật tự nhiên. Goya, có lẽ sâu sắc hơn bất kỳ họa sĩ nào khác, hiểu rằng có điều gì đó hỗn độn và phi lý ở ngay giữa thiên nhiên. Thế nhưng, những gì ông đã lo sợ thì lại được một nghệ sĩ khác như Blake chẳng hạn – người mà các chủ đề cực kỳ huyền mộng của ông đã được diễn đạt bằng một kỹ thuật “nguyên sơ” một cách có cân nhắc, trong sự kinh thị thuyết ảo tưởng của tranh sơn dầu – hết sức tán thưởng.

Các bức tranh của Tiepolo, chính là tiếng vọng của Veronese một cách có ý thức, chủ ý vượt quá và phát triển thiên nhiên. Chuyện chúng có tính chất “giả tạo” chính là một phần trong chủ định của nghệ sĩ; và điều thấy rõ là, như một chứng liệu lịch sử thời trung cổ cho thấy, *Đám cưới của Frederick Barbarossa* thật là vô giá. Đã không còn những bức tranh mục đồng y như thêu của Boucher mang đến lời chỉ dẫn chuyện



BOUCHER Nam mục đồng đang thổi sáo cho một nữ mục đồng nghe

TIEPOLO Đám cưới của Frederick Barbarossa 1752

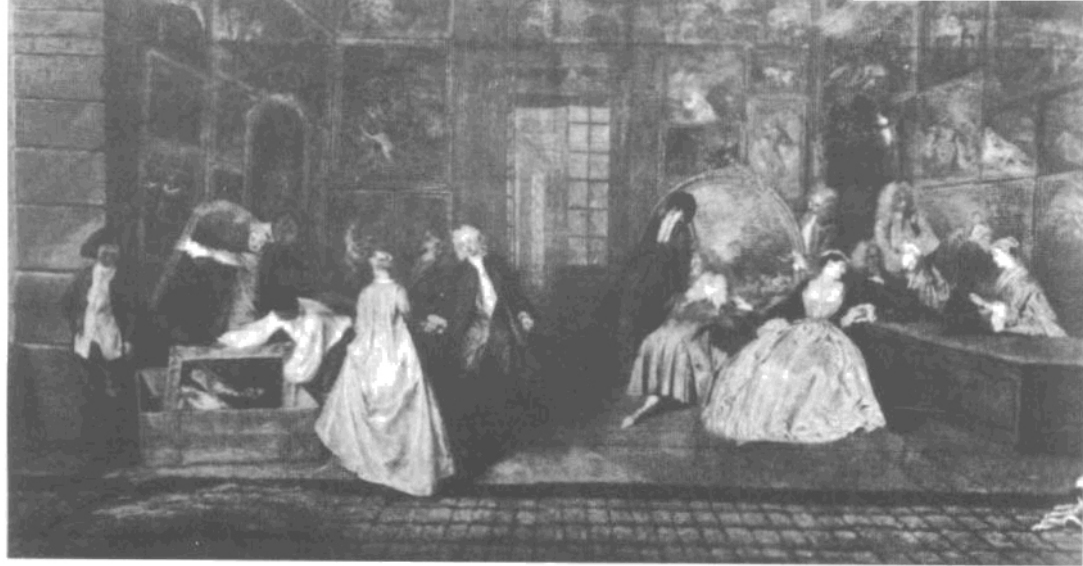


CHARDIN *Trang điểm buổi sáng* 1741



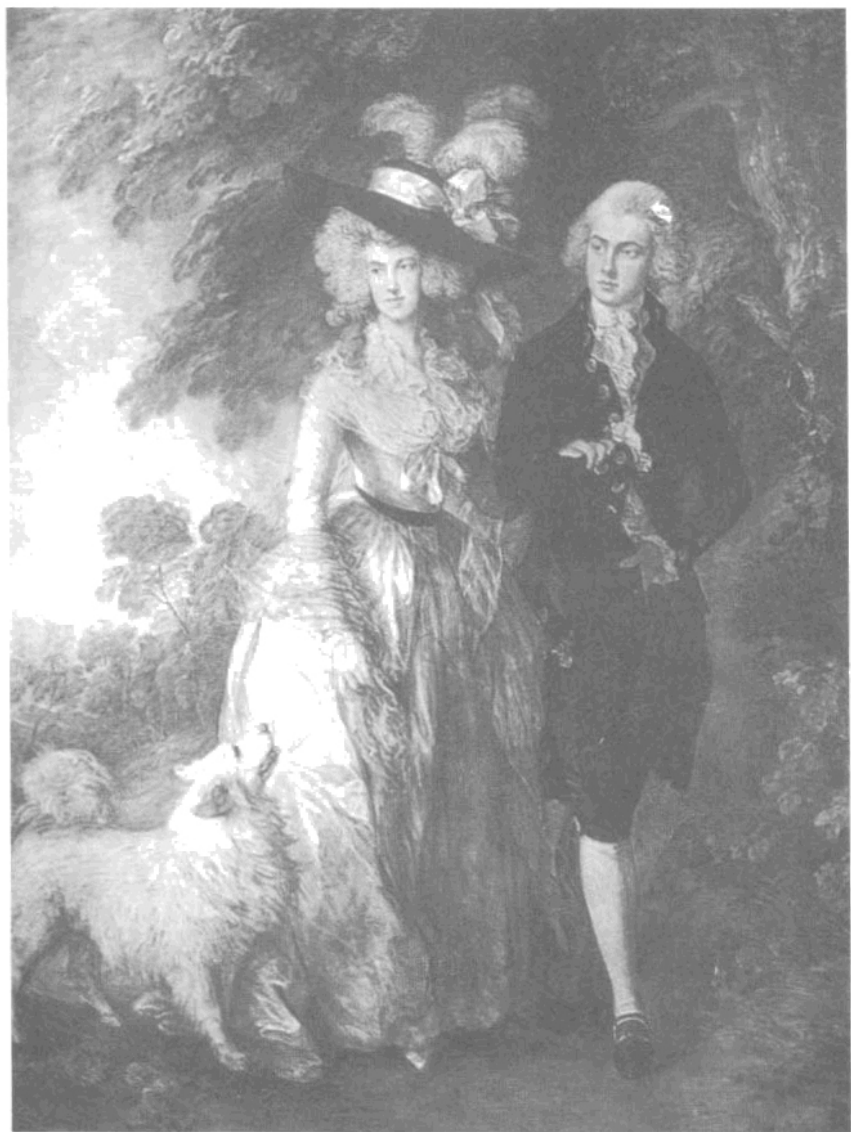
CANALETTO *Stonemason's Yard* khoảng 1730





WATTEAU *Enseigne de Gersaint* 1720

đồng quê thật sự trông ra sao nữa rồi. Đây là những công phu của nghệ thuật tự chứng bằng sức mạnh của óc tưởng tượng: chúng có ý dẫn chúng ta đi vào một thế giới không tồn tại và chưa từng tồn tại bên ngoài nghệ thuật. Nó quả thật không khác với mục tiêu nghệ thuật của Blake – có khác là ở kết quả – nhưng nó không có sự phản ánh đạo đức đặc thù nào. Cả Tiepolo lẫn Boucher đều cho thấy họ hiểu, và có khả năng phác họa cái thiên nhiên bình thường (Tiepolo thì trong các vẽ biếm họa của mình chẳng hạn, còn Boucher thì qua các tranh sinh hoạt). Cuộc đời của họ cũng đồng là cuộc đời của Canaletto, trong sự ghi nhận thường là bằng sự phản ứng đầy thi tứ ngay cả với thực tại thường nhật của Venice, và cũng đồng với của Chardin, người mà các quang cảnh nội thất đều có một sự toàn bích đến phi thực, làm gợi nhớ đến Vermeer, nhưng có một sự quan tâm vô cùng đến con người, nồng ấm hơn của Vermeer nhưng không đa cảm. Và Gainsborough cũng là người đồng thời với họ, người mà ở nơi ông có sự thống nhất việc quan sát con người theo kiểu tự nhiên với tính giả

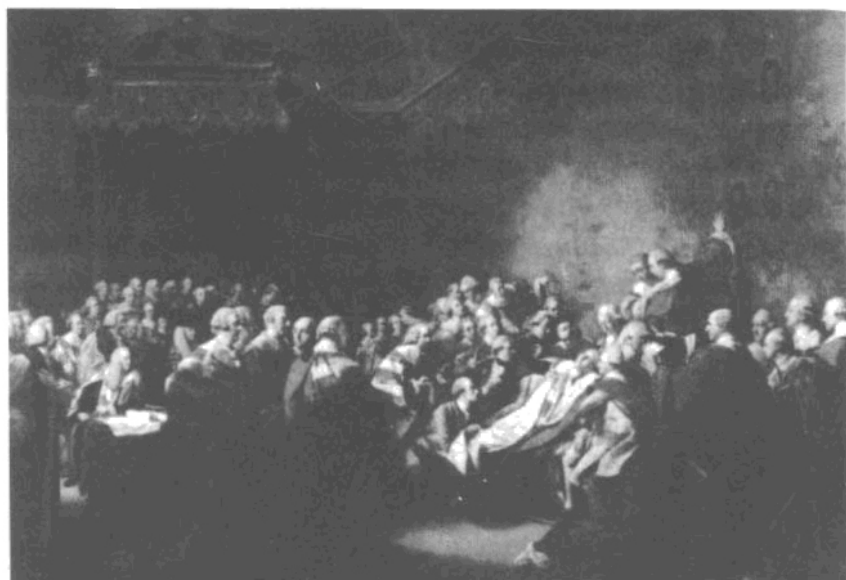


GAINSBOROUGH Tân bộ buổi sáng



BLAKE *Hình thái tâm linh của Pitt* 1808

COPLEY *Cái chết của Chatham* 1779-1780





HOGARTH Sau đám cưới (*Marriage à la Mode*) khoảng 1744

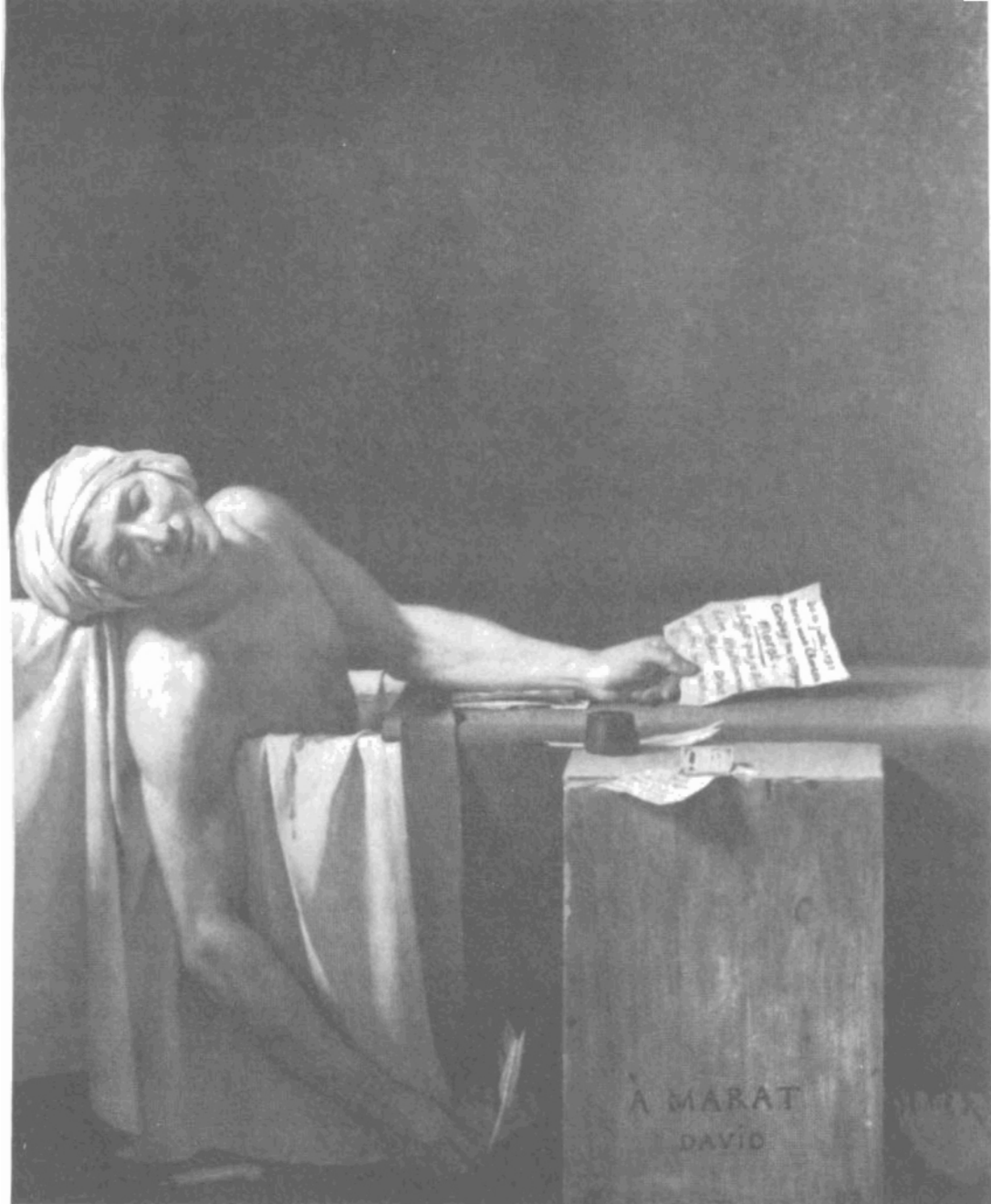
tạo duyên dáng đến mướt mà, như trong tác phẩm *Tản bộ buổi sáng* chẳng hạn.

Trong hết thảy loại nghệ thuật này, ngay cả ở nghệ thuật của Chardin¹⁴, những sự thực sâu ẩn nhất của bản chất con người dường như có thể không có – vì lý do này hay lý do khác. Chắc chắn chúng không thiếu trong trong tác phẩm của Watteau, dấu trong cuộc đối thoại của nỗi đam mê làm cho bề mặt của cảnh vẽ các người tình và các vũ công của ông trở

¹⁴ Jean Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), họa sĩ Pháp, một trong những bậc thầy vĩ đại của thế kỷ 18, người mà các đề tài tĩnh vật cũng như sinh hoạt của ông đã trở thành chứng liệu về cuộc sống của giới trung giả Paris.

nên căng lên, hay trong chủ nghĩa tự nhiên của một *Enseigne de Gersaint*, nơi mà một cảnh sinh hoạt được bắn vọt qua bằng năng lượng gợi cảm, của điện, để làm nên nội thất này, cửa hàng của tình yêu thương của con người. Nhưng Watteau quan tâm, quan tâm một cách nghiêm túc, với tình yêu; và thế kỷ 18 lại đang hăm hực muốn đánh nhau. Giống như Madame de Merteuil trong quyển tiểu thuyết nổi tiếng *Les Liaisons Dangereuses*, nó đã trả lời với những hô hào theo kiểu chủ nghĩa khoái lạc, sự buông thả lãng mạn, bằng những chữ: “Chiến tranh”. Hogarth đã thử gây xáo trộn thời đại của ông bằng những đề tài đạo đức hiện đại, kiểu trào phúng vốn có lẽ cũng mang tính chất giải trí vì mục đích của chúng. Một số họa sĩ đã ngày càng tìm kiếm trong lịch sử – ngay cả trong lịch sử đương đại – những biến cố thực, sôi nổi. Cái chết vẫn còn là điều quan tâm cơ bản, phổ biến nhất. Một Copley gốc Mỹ đã là một điều gì đó của một nhà tiên phong trong lĩnh vực tranh lịch sử hiện đại, trong sự thể hiện đầy sôi động nhưng thiếu chính xác, như qua tác phẩm *Cái chết của Chatham* chẳng hạn. Một nỗi sợ hãi lớn lao là cần thiết; cuộc Cách mạng Pháp đã dành nó cho toàn thể châu Âu. Khi những chấn động do biến cố đó gây ra biến mất dần, người ta coi cái khuôn mẫu của cung cách hoàn hảo và nghệ thuật cao là một trong những tai biến. Trong nghệ thuật cũng như trong chính trị, những thực tại mới phải được đối diện.

Hai nghệ sĩ, Goya và David, thì gợi dẫn thiên nhiên theo một cách thể mang tính cách mạng và đã hết sức quan tâm đến các biến cố của những năm tháng đầy bão tố của thập niên 1800. Những gì họ đã chứng kiến thật tự nhiên đến gây sốc, hay thú vị một cách lãng mạn. Nghệ thuật mà họ đã thực hiện từ các biến cố ấy tấn công người xem bằng cái sức mạnh Baroque trọn vẹn, đến độ chúng ta cũng trở thành những chứng nhân; và về một số mặt, *Cái chết của Marat* và



DAVID *Cái chết của Marat* 1793



GOYA Ngày 3 tháng Năm 1808

Ngày 3 tháng Năm 1808 chính là những bức tranh tôn giáo vĩ đại cuối cùng. Chúng cũng đánh dấu sự kết thúc của toàn bộ các lý tưởng Phục hưng; máu đã được những nghệ sĩ như Bronzino¹⁵ chẳng hạn hoàn lại một cách mạnh mẽ cho loài người sau sự vàng úa lại bị làm cho đổ ra ở đây. Và trước khi họ vẽ nên những bức tranh này, cả David lẫn Goya, có thể cho là như vậy, đã kết tinh các niềm tin của mình có liên quan đến nghệ thuật và thiên nhiên. Lòng khát khao đối với sự thật, qua những bức tranh như *Cái chết của Germancius* của Poussin, đã dẫn đến tác phẩm *Lời thề của nhà Horatii*

¹⁵ Agnolo Bronzino (1503-1572), họa sĩ Ý, người được coi là bậc thầy của phong cách nghệ thuật kiểu cách cao xứ Tuscan, với những tác phẩm luôn mang tính hùng hờ, tao nhã, quý phái và tươi sáng về mặt kỹ thuật qua sự diễn tả các chi tiết bề mặt và màu sắc.



DAVID Lời thề của nhà Horatii 1785

rất nổi tiếng của David, một tác phẩm vốn có cái nhìn nghiêm khắc, mang tính cổ vũ về lịch sử xưa, gây say mê cho hầu hết châu Âu vào cuối thế kỷ 18; sự chấn hưng nghệ thuật, lẫn trong kiến trúc của Ledoux¹⁶ hay điêu khắc của Canova¹⁷ có thể cho là tất yếu thôi, trong sự thay thế cái thật cổ điển và

¹⁶ Claude-Nicholas Ledoux (1736-1806), nhà kiến trúc tân cổ điển người Pháp, người đã phát triển sự lý giải mang tính cá nhân rất cao độ truyền thống cổ điển trong kiến trúc ở Pháp và Ý. Ông rất chú ý đến vai trò xã hội của kiến trúc và hết sức tận dụng các yếu tố mang tính tượng trưng trong các thiết kế của mình.

¹⁷ Antonio Canova (1757-1822), điêu khắc gia người Ý, người mà cùng với nhà điêu khắc Hà Lan Bertel Thorvaldsen, được xem là nhân vật đầu đàn của chủ nghĩa tân cổ điển.



lòng nhiệt thành đạo đức bằng tính giả tạo kiểu Rococo và sự thư thái. Đây chính thật là nghệ thuật cao.

Goya ít có tính tin tưởng hơn nhưng sâu sắc hơn; ông phô bày sự yếu đuối phi lý trong bản chất của chúng ta, và lúc đầu đã có chủ ý rằng trang tranh đầu sách của quyển *Caprichos* viết về tranh khắc bản axit của ông sẽ đặt bức tranh *Giấc ngủ của lý trí sinh ra những quái vật*. Sau các bức chân dung của Velazquez và Rembrandt là đến bức tranh này, bức tranh tả cảnh đang mơ của Goya, lý trí của ông đã lắng trong giấc ngủ, và các quái vật thì đang dày đặc trong bầu không khí. Khi ông chuẩn bị bức khắc bản axit này, Goya đã chưa nhìn thấy kết quả của sự tan vỡ của lý trí, điều mà Ngày 3 tháng Năm 1808 đã mô tả hết sức sống động; nhưng ông đã thảo ra một lời chú thích có tác dụng như một mộ chí cho thế giới cũ bán Phục hưng mà trong đó ông đã được sinh ra, và như một sự ném trải trước cái thế giới hiện đại mà trong đó ông đã sống: “Sự tưởng tượng, mà thiếu vắng lý trí, làm sinh ra những quái vật không thể chịu đựng nổi. Nếu hiệp nhất với lý trí, nó là bà mẹ của hết thảy các nghệ thuật, và là nguồn gốc của những điều thần kỳ của chúng”.



TURNER *Ulysses chế giễu Polyphemus* 1829

CONSTABLE *Haywain*



Đối diện với thực tại

Tám năm sau khi Goya qua đời, John Constable công bố loạt đầu tiên trong số những bài giảng của ông về tranh phong cảnh tại Viện Hoàng gia Luân Đôn. Những câu mở đầu đã nói lên niềm tin của ông về hội họa: “Nó có *tính khoa học lẫn tính thi vị*”, và “óc tưởng tượng không thôi chẳng bao giờ, và chẳng bao giờ có thể, sản sinh ra được những công trình đứng vững được nếu so sánh với *thực tiễn* (chữ này do chính ông viết nghiêng)”. Và các bức tranh của chính Constable đều cho thấy những gì mà ông có ý muốn nói về “các thực tiễn”, cũng là cho thấy những sự chính xác khoa học mà ông đang tìm cách chuyển tải.

Đây chẳng phải chuyện mới mẻ gì khi một nghệ sĩ tuyên bố rằng nghệ thuật có liên quan đến chuyện mô tả cái cụ thể đó là gì: “la représentation des choses réelles” đã từng là định nghĩa của Courbet. Rõ ràng ngẫu nhiên mà Constable có vẻ đã đưa ra một tiêu chuẩn qua đó chúng ta có thể phán đoán nghệ thuật theo cái vẻ thật của nó đối với thế giới bên ngoài. Một tiêu chuẩn như vậy có lẽ đã được hầu hết mọi người trong thế kỷ 19 tuân theo. Dường như chẳng còn nhiều chỗ dành cho chuyện tập luyện óc tưởng tượng, và mặc dù các bức tranh của Turner có lẽ đã tương phản tức thời nhất và hiển hiện nhất đối với điều này, người ta cũng phải nhớ rằng toàn bộ sự bênh vực đầy hùng hồn, mạnh mẽ của Ruskin

dành cho Turner trước những người cùng thời với mình đều là tựa vào tính chất thật đối với thiên nhiên của Turner. Thật vậy, Ruskin hầu như cũng mang đến cả lời bênh vực cho các nhà thuộc phái Ấn tượng (chẳng có gì quá bất ngờ, bởi ông cũng có chung sự ghét cay ghét đắng như họ đối với nghệ thuật hàn lâm dung tục của Pháp), qua sự nhấn mạnh đến chủ đề “hiện đại” về phong cảnh, qua những quan sát gần như khoa học của ông về màu sắc và biến thể của ánh sáng, và trên hết qua sự nhấn mạnh của ông lên sự thật đối với diện mạo. Chưa có ai trước Ruskin đã từng chê bai các bậc thầy thời xưa mạnh mẽ đến như vậy – ông đề nghị, trong số nhiều thứ khác nữa, là hãy đốt bỏ đại đa số các tranh phong cảnh Hà Lan – với ý định khen tặng hết sức một họa sĩ đang còn sống. Trong các trường hợp khác, ông đã bênh vực không phải cho Turner mà là Monet.

Đó là một nỗ lực thật can đảm, và đó cũng là trung tâm của các vấn nạn mà hết thảy các nghệ thuật đều phải đối diện trong buổi bình minh của thế kỷ 19. Tự thân Ruskin đã ngày càng không thể tìm thấy được giải pháp. Không phải ngẫu nhiên mà ông đã chuyển từ quan tâm đến nghệ thuật sang quan tâm đến xã hội, cái mà vì nó và giữa nó nghệ thuật được tạo ra; và không phải tình cờ mà ông, người đã tự sánh mình với Swift, cuối cùng đã bị rơi vào tuyệt vọng và quần trí. “Nay thì nhại theo, một thì lại hủy ...” chính là ông đã thấy thái độ đầy thay đổi của thời đại ông đối với trước tác của những người mà đã làm cho cuộc sống tri thức và nghệ thuật trở nên hiện hữu. Đây là cốt lõi của tình trạng nan giải, và điều đáng kể là biết bao nghệ thuật được thế kỷ 19 tạo ra đều có thể phân ra được thành sự mô phỏng nhại nhèo quá khứ (các tòa nhà theo phong cách Hy Lạp, Gothic hay Phục hưng) và sự cự tuyệt thẳng thừng đối với quá khứ (Cézanne, Gauguin, Van Gogh).



HOLMAN HUNT
Ánh sáng của thế giới
1853

Ruskin, giống như Tolstoy, đã đề xuất con đường trung dung: sự chính xác theo ngoại hình thiên nhiên cần phải được kết hợp với sự thật đạo đức. Không may là kết quả lại có nghĩa là – đặc biệt là trong con mắt của cả hai nhà phê bình này – khúc khải hoàn của chủ đề đạo đức; những gì được miêu tả mới là điều quan trọng chứ không phải cách thức mà nó được miêu tả. Tolstoy dĩ nhiên là ca tụng các bức tranh nông dân mà thống nhất mọi người trong cùng những cảm xúc, bất kể chúng do Millet hay Bastien-Lepage tạo ra. Và chuyện bênh vực Turner đã kết thúc qua việc ngợi khen điệu vũ “của hai cô gái nhỏ đang hái nấm” của Kate Greenaway.

Sự ngờ vực đáng tiếc, nhưng tiêu biểu, của Constable đối với trí tưởng tượng chỉ phù hợp với những nỗi sợ hãi và khát vọng của một thế giới đang cố ổn định cuộc sống và quên đi cú sốc của cuộc Cách mạng Pháp. Trình độ văn hóa tăng lên cũng đã cho thấy khá rõ chuyện gây hạn chế đối với các nghệ thuật tạo hình. Trước nay chưa từng có một lỗ hổng như vậy giữa các đánh giá của đương đại và các đánh giá của hậu thế; *Các họa sĩ hiện đại* của Ruskin phần nào là một nỗ lực để làm cho dư luận bảo thủ trở nên *có tính tiên phong*. Nghệ thuật, theo nhiều nghĩa, đối lại với thực tại: thực tại của điều kiện xã hội, nơi mà rõ ràng không phải lúc nào người ta cũng cần đến nghệ thuật, thực tại hiện hữu vốn chẳng phải mang tính chất anh hùng mà là thịnh đạt hay tuyệt vọng, có tính kỹ nghệ và dung tục. Thackeray chỉ là một trong số nhiều người đã chào đón các nhà nghệ sĩ đang vun trồng “cái cảm động và quen thuộc” vào sự khoác lác, khoa trương. Ông đã rất vui khi nhìn thấy sự biến mất của những bức tranh ẩn dụ như, theo lời ông nói: “*Britannia, được Tôn giáo và Thần Biển bảo vệ, Chúc mừng đến với Tướng Tomkins trong ngôi đền Vinh quang*”. Thế nhưng, phải nói rằng niềm vui cái biên duy nhất được thấy khi thay thế bằng một *Ánh sáng*

của thế giới của Holman Hunt, được tả chân sâu sắc, tuy mang tính hiện thực nhưng không phải là thiếu vô lý, một tác phẩm chân xác nhất trong nhóm Huynh đệ Tiền Raphael¹. Mục đích đạo đức ở đây có lẽ thật đáng ngưỡng mộ; tính kỹ luật nghệ thuật – làm việc trong suốt những đêm lạnh lẽo trong một vườn cây ăn quả – cũng chắc chắn có. Thế nhưng, cái thực tiễn bề mặt của lá cỏ có tính chất đánh lừa con mắt, cánh cửa gỗ và cái đèn xách bằng thiếc, chính những thuộc tính này, giống như cái vương miện vô vị hình gai và đồ trang sức, đều để lộ tính chất tầm thường thật cơ bản. Và Carlyle đã nói lên điều này khi ông phát biểu trước bức tranh, và trước họa sĩ, rằng nó “giả vờ một cách rộng tuếch”.

Không có phương tiện nào bị thực tại đặt vào tình thế nan giải hiển hiện cho bằng trong điêu khắc, một nghệ thuật kém tính ích dụng hơn so với kiến trúc và nhiều tính đại chúng hơn so với hội họa. Và điều có lẽ đúng để nói rằng không có cách biểu hiện nào bị hạ xuống đến mức thấp hơn, nơi mà năng lực kỹ thuật chỉ nhấn mạnh cho sự nghèo nàn về nghệ thuật. Các quảng trường của mọi thành phố lớn của châu Âu, giống như các khu nghĩa trang, đều đầy ắp các bức tượng đá hoa cương và đồng thế kỷ 19, nơi thực tại được cất giữ ở những hình người đội mũ chóp cao, được chạm khắc từ vết nhẵn cuối cùng của cái quần và cái diềm của giày. Không phải chi tiết thực tế đó tự thân nó là sự tì khuyết; nó chứng tỏ chưa có giải pháp chải chuốt Nữ hoàng Victoria và Hoàng tử Albert trong trang phục Anglo-Saxon, như William Theed – học trò của một John Gibson khá nổi tiếng hơn – đã làm. Bức tượng bằng cỡ người thật Vẻ

¹ Một nhóm bao gồm các họa sĩ, nhà thơ, nhà phê bình Anh thế kỷ 19, những người muốn phản ứng lại với chủ nghĩa duy vật thời Victoria và các ước lệ tân cổ điển của nghệ thuật hàn lâm bằng cách tạo nên những tác phẩm trung thực nhất, mang tính cận-tồn giáo

Nữ biến màu của Gibson tiêu biểu cho sự kết thúc hợp lý của chủ nghĩa hiện thực: một bức tượng rõ ràng thành công và nổi tiếng ở Rome vào giữa thế kỷ 19, như điều mà một *Lời thề của nhà Horatii* đã có trước đây 65 năm. Tác phẩm của Gibson là tiếng vọng cuối cùng của chủ nghĩa tân cổ điển, ít có tính chất khổ hạnh hơn so với của Canova – người mà ông đã học hỏi – và ở đây đang trở thành một sự nhạt nhẽo rắn chắc nhưng có thể uốn nắn được.

Về mặt lịch sử, bức tượng của ông gần gũi một truyền thống có dấu tích từ tận Praxiteles. Sự tinh mịch hữu thức của nó hầu như đang đòi hỏi người ta phải phá vỡ; điều tuyệt nhất mà thế kỷ 19 có thể làm là đưa sự sinh động vào lại điêu khắc, trước tiên là bằng sự cuồng nhiệt kiểu Rococo của Carpeaux², người mà tác phẩm gần như mang tính tan chảy một cách hình tượng. Hình thể có vẻ như đã bị năng lực ăn dần ăn mòn từ bên trong, trong khi ánh sáng buông trùm lên các bề mặt cứ y như đang tồn tại bằng hiệu ứng lập lờ. Cũng có một sự thanh lịch lãng mạn ở trong điêu khắc tuyệt vời của Carpeaux, điều làm cho ông trở thành sự chọn lựa thích hợp để tạo ra một tượng đài cho Watteau. Tính cách tan chảy của hình thể – một tính cách thoát ra khỏi chủ nghĩa hiện thực thẳng tuột – được một nhà điêu khắc Ý độc nhất của thế kỷ 19, Medardo Rosso, tiếp nối thậm chí còn xa hơn nữa. Ông là một con người ấn tượng chủ nghĩa tích cực, táo bạo đáng kể và đầy chất cách mạng đối với thời đại, với các hình thể tuôn chảy và đông lại mà không quá quan tâm đến cái gì

² Jean Baptiste Carpeaux (1827-1875), nhà điêu khắc Pháp, người được xem con chim đầu đàn của chủ nghĩa lãng mạn. Lấy cảm hứng từ phong cách Phục hưng Ý của Michelangelo và Donatello, lẫn nghệ thuật điêu khắc Rococo thế kỷ 18, ông đã tạo nên nhiều kiệt tác đầy sức sống và duyên dáng như thật.



GIBSON Vệ Nữ biển màu
khoảng 1850



CARPEAUX Nhảy múa 1869

ROSSO Chuyện trò ở một khu vườn 1893

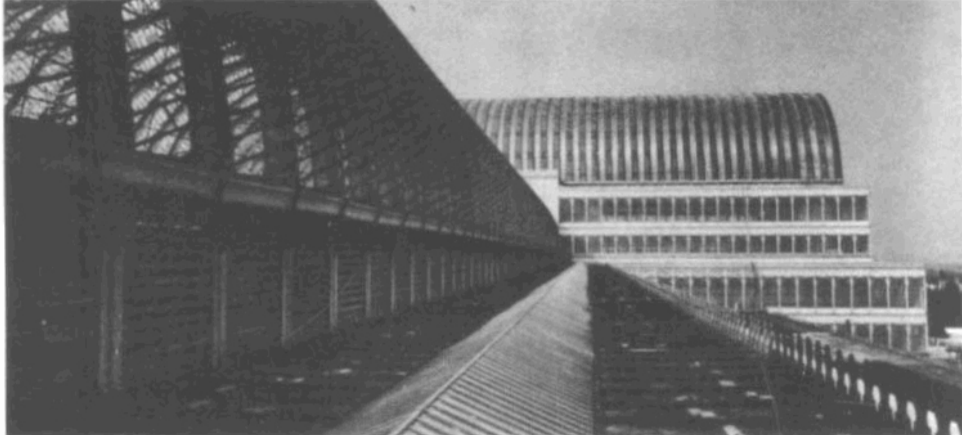


mang tính hiện thực. Tác phẩm *Chuyện trò ở một khu vườn*, sáng tác năm 1893, chắc chắn là chẳng mang tính đại diện chút nào; thế nhưng ba hình thù có mô chim là những nỗ lực sôi nổi của đồng vốn có vẻ như vẫn đang còn được nấu chảy, bề mặt của nó thú vị ở chỗ các biến điệu của kết cấu mượt mà và thô ráp. Sự nhấn mạnh nằm ở chất liệu, ở sự chuyển động và sự tự do – sự tự do của người nghệ sĩ để tái định hình thực tại thành những hình thể đầy sinh động hơn những gì có thể tìm thấy qua cách lập mẫu thành ba con búp bê giống y như thật đang chuyện trò trong một khu vườn thu nhỏ, có thể nhận ra được.

Bài toán giống y như thật được cất chứa trong công trình của Rodin, nhà điêu khắc vĩ đại nhất của thế kỷ 19, nhưng cũng là người đang kết thúc một truyền thống hơn là khơi mở những khả năng thâm sâu mới. “Ba thế kỷ của chủ nghĩa kiểu cách, chủ nghĩa hàn lâm và sự suy đồi”, theo Herbert Read, đang chia cách ông khỏi Michelangelo. Không may là, ngay cả nếu điều này đúng, các giai điệu của chủ nghĩa kiểu cách, chủ nghĩa hàn lâm và sự suy đồi hết thảy đều thấy rõ ngay trong chính Rodin: đôi lúc có tính hiện thực chủ nghĩa một cách hàn lâm đến mức người ta có thể cáo buộc ông là đúc nên một bức tượng từ mô hình sống, nếu không muốn nói là có mang cả tính cách suy tàn, qua tác phẩm *Balzac*. Dĩ nhiên, chẳng có lý do gì để giải thích việc tại sao một công trình nghệ thuật lớn thì phải được kiểu cách hóa cả; *Balzac* mang tính cá nhân rất mực, mang tính chủ quan một cách có cân nhắc, đồng thời truyền đạt ý tưởng “Balzac” thay vì cung cấp cho thế kỷ 19 cái khái niệm bình quân của mình về một bức tượng chân dung. Thế nhưng, ngay ở đây cũng có một bề mặt của chủ nghĩa hiện thực, một xu hướng để miêu tả, do đó những gì thoát đầu hẳn đã từng có vẻ như phi tự nhiên đến gây sốc thì ngày nay lại nhanh chóng được hiểu là hiệu ứng



RODIN *Balzac* 1897



PAXTON Crystal Palace, London 1850-1851



SCHINKEL Viện Bảo tàng Altes, Berlin 1824-1828

NASH Dây phố Cumberland, London. Khởi công 1826-1827



của một cái áo choàng quấn quanh hình người trong một cử chỉ thật là điệu bộ. Kết quả là một kiểu đánh bóng hiện thực, được gỡ khỏi cái thông thường mà không bị trộn lẫn thành điều gì đó nằm ngoài chuyện bình thường. Rodin có sự tương đồng nào đó với G. F. Watts³ ở Anh, và khá gần gũi với Victor Hugo. Một chữ “hélas” (chao ôi) cũng đủ để nói lên việc chúng ta thừa nhận Rodin đúng là nhà điêu khắc vĩ đại nhất trong thế kỷ 19.

Mặc dù kiến trúc có lợi thế là thoát được khỏi gánh nặng chủ nghĩa hiện thực truyền thống, nhưng nó lại bị trói buộc rất chặt với truyền thống. Thật vậy, nó đã bị nhiễm hại bởi một thứ chủ nghĩa duy sử cứ khư khư trích dẫn từ các phong cách của quá khứ, làm tạo nên những câu lạc bộ và ngân hàng kiểu Phục hưng, những thị sảnh và nhà thờ kiểu Gothic – đó là chưa kể những lệch lạc quái dị của nó thành những thứ phong cách lai căng được cho là thích hợp với các viện bảo tàng và cơ ngơi trường đại học. Mặc dù chuyện phê phán toàn thể kiến trúc của thế kỷ 19 bằng một vài ước lược nổi tiếng như vậy là chuyện thường tình thật, nhưng điều đó thiếu thỏa đáng cũng y như chuyện phê phán hội họa mà duy nhất chỉ bằng vào các họa sĩ trong Royal Academy và French Salon. Về nhiều mặt, thực ra chính trong kiến trúc mà thế kỷ này đã thực hiện sự đóng góp tuyệt mỹ nhất cho nghệ thuật – bất kể, sự đóng góp đó có tỏ ra có ảnh hưởng, một cách ngẫu nhiên, hay là không. Cầu, nhà ga, cao ốc văn phòng, cửa hàng thương mại – và các khu triển lãm như Crystal Palace của Paxton chẳng hạn – đều cho thấy rằng thế kỷ này

³ George Frederic Watts (1817-1904), họa sĩ kiêm điêu khắc gia nổi tiếng người Anh với công phu đa số là do tự học, người đã từng vẽ hơn 300 bức chân dung, trong đó có cả chân dung của nhà ái quốc người Ý Giuseppe Garibaldi và các nhà thơ Anh Robert Browning, Alfred Lord Tennyson.

đã có khả năng có được những kỳ tích độc đáo, nhất là ở nơi nó có thể cảm thấy tin tưởng rằng nghệ thuật và tiến trình cơ giới đi đôi với nhau được.

Vào những năm đầu của thế kỷ, ý tưởng về một thành phố có qui hoạch, được gợi hứng từ mô hình hiện đại là Paris của Napoleon và mô hình xưa là một Rome thời đế chế, làm sản sinh ra một số giải pháp ưu việt cho một môi trường đô thị thực dụng. Phong cảnh thiên nhiên, dẫu hoang dã hay được cải tạo thành công viên và vườn, cũng tìm thấy chỗ đứng của nó trong các sơ đồ này – hiển hiện nhất là ở London tráng lệ được thiết kế và hoàn thành phần nào dưới thời Thái tử Nhiếp chính và Nash. Chủ nghĩa tân cổ điển đã phục vụ cho Schinkel ở Berlin qua các viện bảo tàng kiểu đền thờ lại càng mang tính hoa mỹ hơn nhưng cũng mang tính phối cảnh chân chất hơn qua các dãy nhà ở Regent's Park của Nash: nhưng có một cảm giác trật tự và thanh lịch trong cung cách kiểu lâu đài này trong việc tạo ra những tư dinh tương phản với những dãy nhà kiểu cách lộn xộn cũng như với phong cách hoang sơ kiểu Baroque của kiến trúc thời trung Victoria. Vì lẽ nào đó mà Nash vẫn còn là một nhân vật bị coi thường trong lịch sử kiến trúc Anh; chính cái sự hùng vĩ và đối xứng hững hờ của ông đã bị chê bai, có lẽ do sự lẫn lộn của người theo Thanh giáo về các mục tiêu của nghệ thuật, trong sự so sánh với “sự độc lập dũng cảm” của Philip Webb và Norman Shaw. Hiệu ứng tạo hình của ngôi nhà riêng của Shaw, được xây vào năm 1875, lần việc đoán trước những villa bán gần liền với ngoại ô trong các thế kỷ 19 và 20 về sau, thật dễ sợ đến mức gợi lên rằng nó không phải do Norman Shaw mà là George Bernard Shaw⁴ thiết kế.

⁴ Ở đây tác giả có ý nói mỉa, vì George Bernard Shaw (1856-1950), người cùng họ khác tên, là nhà văn, nhà viết kịch nổi tiếng Ái Nhĩ Lan.

Trong kiến trúc của Nash, các nguyên lý của Vitruvian vẫn giữ được hiệu lực kinh điển của chúng; và con người có thể đo lường chính mình bằng vào đơn vị của cột, tốt hơn là ở giữa những đầu hồi, những ô cửa sổ có lót chì và những bao lơn chạm trổ mà Shaw nghĩ vẫn “thật hơn” là các đầu cột đắp nổi.

Thế nhưng, kiến trúc, cũng giống như những nghệ thuật khác, nhất thiết vẫn phải tuân theo qui luật đơn nhất là sự thực, sự chính xác – dấu thực đối với chức năng hay đối với chất liệu. Schinkel, người đã có mặt ở London trong thời gian Nash qui hoạch lại thành phố này, đã có khả năng tạo nên những tòa nhà và tượng đài mang phong cách Gothic – với trong đó có sử dụng đến gang. Nash có cho xây một căn nhà ở nông thôn kiểu Gothic cho chính mình, đối lập hẳn với ngôi nhà thành phố sang trọng, cổ điển của mình ở đường Regent, nơi mà các cột cũng được làm bằng gang được ngụy trang ở ngoài. Trong khi Crystal Palace của Paxton có vẻ như là một khúc khải hoàn ca của phong cách “hiện đại”, trong sự tiên tri về các phát triển bằng gang và kiếng trong kiến trúc về sau này, thì chủ nghĩa duy sử ngớ ngẩn lại có thể làm ra những tuyệt tác mà thực ra chẳng có phong cách chút nào cả: những tòa nhà công cộng như tòa nhà Quốc hội Anh chẳng hạn, dựa con lạ đời của chủ nghĩa cổ điển Ý của Barry và nổi đam mê Gothic của Pugin. Pugin hẳn nhiên rất ghét Crystal Palace; ông đã gọi nó là “Crystal Humbug”, với ý coi nó là sai lầm, giả dối – không may là bởi vì nó phù hợp hơn cho chức năng của nó so với tòa nhà của ông, và hoàn toàn thoát khỏi sự trang trí thừa thãi. Thế nhưng, cái đồng Gothic lãng mạn của Pugin, vốn phụ thuộc phần nào vào hiệu ứng đẹp như

⁵ Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), họa sĩ Pháp, người được coi là nhân vật hàng đầu của trào lưu tân cổ điển.



SHAW Ngôi nhà riêng của kiến trúc sư, London 1875



BARRY và PUGIN Tòa nhà Quốc hội, London 1840-1860

tranh do ở bên cạnh bờ sông và sương mù, vẫn còn là một thành tựu lẫn một lời cảnh báo. Điều đó cũng y như vậy với Nhà hát Opéra của Charles Garnier ở Paris: một tượng đài Baroque mang tính cá nhân cao độ, có hiệu quả tương tự do vị trí của nó, nhưng hầu như hết sức gợi lên sự phóng túng y như những bức tranh sau này của Ingres⁵ vậy. Không có phần nào bên trong Opéra có thể sánh được với phần ngoại thất mái vòm đầy thích thú của nó, và không có cuộc tranh cãi nghị viện nào có thể tiếp cận được bầu không khí tôn giáo, phi trần thế của tòa nhà chính quyền của Pugin.

Trong hai tòa nhà, tòa nhà của Garnier gần gũi với nhu cầu đương đại hơn; thật vậy, nó dẫn đến tổng thể phong cách của kiến trúc nhà hát. Nó đã được thăng hoa cho công dụng xã hội chung. Mặc dù công trình đồ sộ kỳ cục này có lẽ đang hiện lên từ sự suy ngẫm quá khứ, nhưng một giải pháp nào đó thoát

khỏi sự bất chước cũng là điều cần thiết. “Các nhà ga xe lửa là những ngôi nhà thờ của thế kỷ chúng ta”, một nhà phê bình người Anh đã viết như vậy vào năm 1875. Sự phá hủy là cần thiết – như Ruskin có lẽ đã thấy, và chắc chắn là đã lo sợ. Thế nhưng, không phải là phá đổ các tòa nhà cũ, mà là những định kiến – mở rộng ra khỏi những hình thái thường dùng cho một cuộc hiện thực hóa sao cho tất cả các kiểu loại công trình mới sẽ thật sự thích đáng đối với thế kỷ 19 cũng y như các nhà thờ đối với con người thời trung cổ.

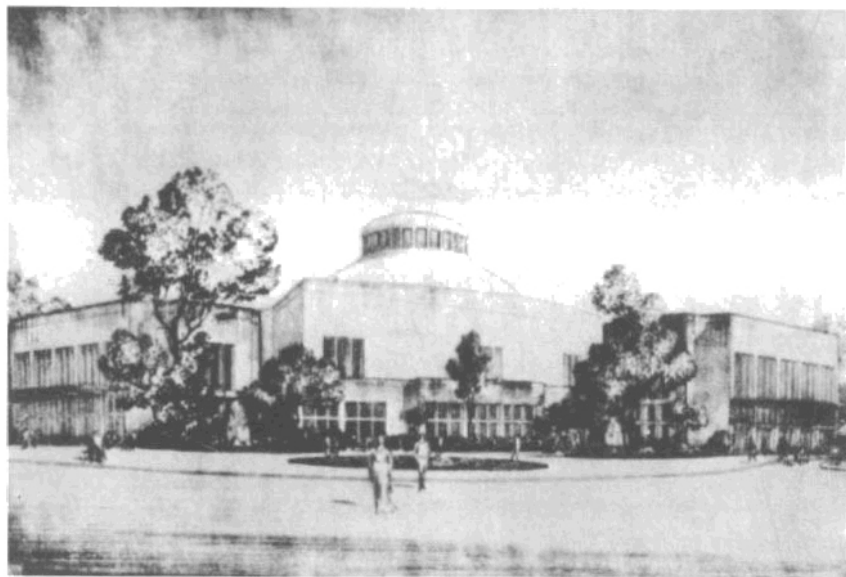
Đi cùng với những kiểu tòa nhà mới là những chất liệu mới, trước tiên là gang và sau đó là sắt. Các kết quả ban đầu, xét về mặt kỹ thuật, là những khúc ca khai hoàn của kỹ thuật xây dựng hơn là của kiến trúc: các cây cầu đã trải ra theo một cung cách vô tiền khoáng hậu, và Tháp Eiffel hết sức khổng lồ tuy mới chỉ là khung – vốn là giấc mơ Gothic về một hình chóp nón kiểu trang trí có lỗ thủng, không có tính chắc nặng – đã trở thành sự thật trong một qui mô hoành

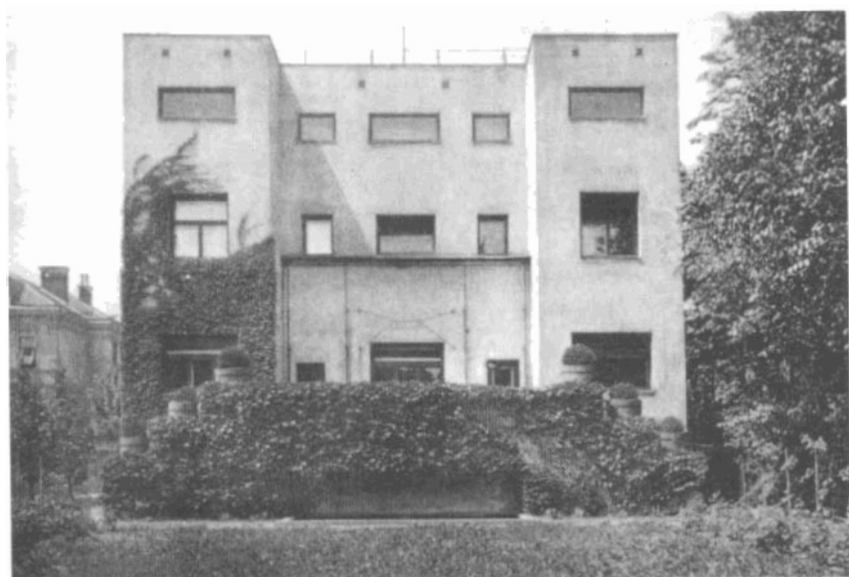
CHARLES GARNIER Opéra, Paris 1861-1874



tráng trong thế giới hiện đại. Sự nhấn mạnh lên kỹ thuật xây dựng – lên kỹ năng hay khoa học, chứ không phải lên “sự mỹ thuật” của kiến trúc – đã có nghĩa là một sự tập trung vào các yếu tố cần thiết, làm ngơ đối với trang trí và để tạo nên một kết quả trần trụi như tòa nhà Monadnock Block ở Chicago chẳng hạn. Sau một Opéra giàu chất Baroque của Garnier, một nhà hát khác đã được xây dựng, theo thiết kế của một kiến trúc sư khác, người này ngẫu nhiên cũng trùng họ, đó là Tony Garnier, gọn và chân phương đến độ hiệu quả. Nó minh họa cho niềm tin của ông rằng trong kiến trúc “Một mình sự thật không thôi cũng là đẹp rồi”. Ngôi nhà hát của ông nhất quán theo chất liệu của nó là bê tông cốt sắt và kính. Chuyện đối diện với thực tiễn của nhu cầu hiện đại và chất liệu hiện đại chẳng phải là một điều gì đó phải lẩn

TONY GARNIER Nhà hát, Thành phố công nghiệp 1901-1904





LOOS Steiner House, Vienna 1910

tránh mà là cần được thưởng thức; và thiết kế của Garnier – có niên đại từ 1901 đến 1904 – vẫn còn có một giá trị hiệu lực thật lạ thường. Chỉ trẻ hơn Garnier có một tuổi, nhưng Adolf Loos⁶, chỉ sau đó một vài năm, qua Steiner House ở Vienna, đã tạo nên một phát biểu tinh túy về cái đẹp của sự thật, sự chính xác – sự thật được nhìn thấy ở đây qua tính cách giản dị không thỏa hiệp, với cấu trúc của nó không bị gây trở ngại bởi những trang trí vô ích. Đây là công trình kiến trúc gia đình mang tính thanh lịch và hữu lý một cách sinh động, so với ngôi nhà y như tranh của Norman Shaw, vốn có tính chất phi lô gic và đặc biệt là không “thật”.

⁶ Adolf Loos (1870 – 1933), kiến trúc sư người Áo, một trong những nhà tiên phong trong phong cách hiện đại duy chức năng tại châu Âu.

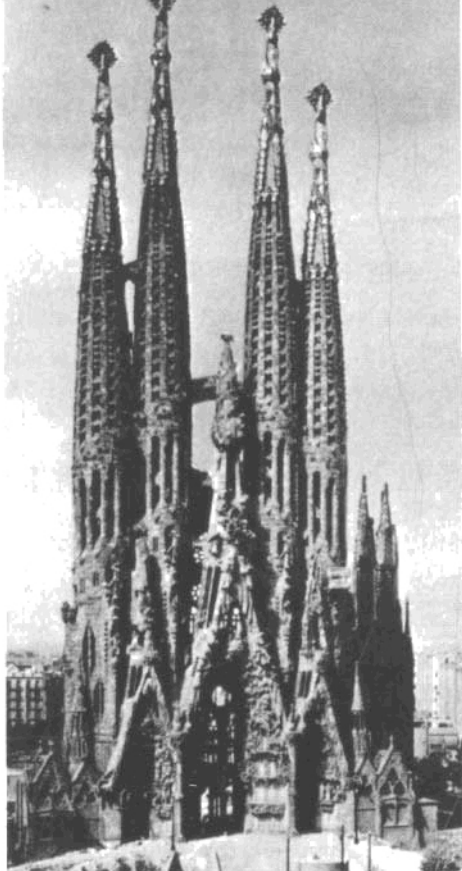


SULLIVAN Wainwright Building, St Louis
1890-1891



BURNHAM và ROOT Monadnock
Block, Chicago 1891

GAUDÍ Nhà thờ Sagrada Familia,
Barcelona. Khởi công năm 1884



Không phải kiến trúc sư hiện đại nào của thế kỷ 19 cũng dự trù việc từ bỏ chuyện hoa mỹ. Nó vẫn có mặt rất nhiều trong tác phẩm của kiến trúc sư Mỹ Louis Sullivan, người mà công trình Wainwright Building tại St. Louis trông hầu như mang tính cách của chủ nghĩa biểu hiện và được trang trí rất hoa mỹ nếu so với tòa nhà cũng đương thời là Monadnock Block ở Chicago. Không chỉ tòa nhà của Sullivan nhìn ra hai hướng, mà còn ngay cả chính ý tưởng của ông nữa; ông lên án trang trí là xa xỉ, và Wainwright Building về cơ bản là một cái ô vĩ được qui hoạch rất hay gồm những trụ giữa và những cửa sổ cân đối. Thế nhưng, tầng trên cùng thì lại theo một tiết điệu cực kỳ khác hẳn, với những cửa sổ tròn đang

chọc thủng khối trang trí hình tán lá được điêu khắc dày đặc. Sullivan thì hạn chế chuyện trang trí, không có sự ngoại lệ gì cả, thế nhưng ở các tòa nhà của Antoni Gaudí⁷, trang trí gần như là kiến trúc. Đó thật sự là một thứ chủ nghĩa Gothic ngấm ngấm đã làm nên các hiệu ứng mềm dẻo lạ thường của ông, nơi mà đá có vẻ như đã chảy tan và được đúc lại cứ y như là sáp vậy – và bên trong cái sáp này là đủ thứ đồ vật được khảm vào. Alberti có thể đã hiểu thấu đáo các nguyên lý của tòa nhà Steiner House của Loos, nhưng cái tính mới lạ hoàn toàn của Gaudí cùng các sức mạnh gần như gây sốc của khả năng tưởng tượng của ông thì thật là chưa hề có trong kiến trúc trước đây bao giờ. Tòa nhà Sagrada Familia của ông tại Barcelona chẳng có chút nào điều mà Ruskin đã nghĩ trong đầu khi nói rằng “Sự trang trí là bộ phận chính của kiến trúc”; thế nhưng người ta cũng có thể dùng câu nói đó để làm chỗ dựa lý luận cho nó. Và, sau quá nhiều sự thuần khiết và tuân thủ theo chất liệu cũng như chức năng, kiến trúc của Gaudí – mà rốt cuộc được xây dựng trong thực tế – có lẽ có vẻ như đã đạt được điều gì đó qua sự phá vỡ liên tục mọi qui tắc. Về phần “các thực tế” của Constable, nó cũng đã được thay thế bằng trí tưởng tượng thuộc vào loại phóng túng nhất.

Ở hội họa, sự xung đột xoay quanh chuyện tự do của người nghệ sĩ và các hạn chế của công chúng đối với sự tự do đó. Về cơ bản, những gì ngày càng dấy lên sự nghi ngờ chính là chuyện liệu xã hội có cần đến nghệ thuật không. Vì lẽ đó, những người như William Morris đã lên án toàn bộ cấu trúc xã hội mà đã có vẻ như “độc ác đến bất trị”. Giải pháp của

⁷ Antoni Gaudí y Cornet (1852 – 1926), kiến trúc sư người Tây Ban Nha, một trong những hành giả đầy sáng tạo nhất thời hiện đại. Phong cách của ông thường được coi là một sự pha trộn giữa tính chất tân Gothic và sự mới mẻ, nhưng cũng mang cả những yếu tố siêu thực và lập thể nữa.

ông là hủy diệt cái máy móc xấu xa và quay trở lại với một Trung cổ (tất nhiên là bất khả) gồm toàn những thủ công nguyên sơ. Wilde⁸ đã khá gần với một giải pháp khi ông phát biểu hồi năm 1882 rằng “Hết thầy máy móc có thể là đẹp ...”. Vào năm 1901, học trò của Sullivan, Frank Lloyd Wright, một trong những nhà sáng tạo của kiến trúc hiện đại đã đọc một bài tán tụng về “thời đại sắt thép và hơi nước” của chúng ta: thật thú vị, mang tính tiên tri về các phát triển của thế kỷ 20, nhưng lại chẳng có mấy chỗ trống dành cho người họa sĩ trong “Thời đại Máy móc” này.

Cuộc Cách mạng công nghiệp và Cách mạng Pháp đã phóng người họa sĩ vào trong một thế giới hết sức khó khăn, một thế giới mà những nghệ sĩ như David và Goya đã từng ném trái và phản ứng, theo nhiều cách khác nhau. Trong chừng mực nào đó, quan điểm của họ đã được Constable và Turner kế thừa – cả hai đều viện đến sự tuân theo các cảm giác nhưng có những kết quả trái ngược nhau. Bản tuyên ngôn “Chủ nghĩa hiện thực” được Courbet đưa ra vào năm 1855, và được thể hiện bằng tranh qua tác phẩm “*Xin chào Ông Courbet*” ở năm trước đó, vẫn còn là điều quan tâm cốt lõi của hết thầy các họa sĩ. Người ta ngày càng hiểu ra rằng nó, giống như nhà vô địch của Courbet, Chamfleury, có ý muốn nói: “Không có những hình ảnh xấu đối với những con mắt có quan tâm”; thế nhưng một vài họa sĩ đã vẽ về mình trong cảnh được hoan hô y như thiên tài cứu tinh đang trên đường không phải đến Emmaus mà là Montpellier. Một *Haywain* của Constable dư sức để có tính hiện thực, chắc,

⁸ Oscar Wilde (1854-1900), nhà văn gốc Ái Nhĩ Lan, người được xem là phần tử chính trong trào lưu thẩm mỹ thời bấy giờ, dựa vào nguyên tắc nghệ thuật vì nghệ thuật của ông. Ông còn là một kịch tác gia, một nhà phê bình, nhà thơ.

thậm chí phớt tỉnh, bình thường một cách có cân nhắc trong đề tài, thế nhưng lại khá có tính lãng mạn trong những kết hợp của nó giữa cảnh bình yên của thôn quê với niềm tin còn rơi rớt về giá trị tinh thần của “thiên nhiên”. Thiên nhiên của Turner, như đã thấy trong *Ulysses chế giễu Polyphemus*, thật thú vị một cách lãng mạn, khá mang cung cách sôi nổi, có hơi thô lậu của các vở opera thuở đầu của Wagner. Thay vào chỗ cảnh sắc đồng quê và bầu trời mùa hè của Constable, chúng ta bắt gặp cả một lô những hiệu ứng lạ lùng với bầu trời nóng rực và biển mát mẻ, trong vắt, một hoạt cảnh cốt yếu mà ở giữa đó chính chiếc tàu được tô bằng màu hoàng hôn là một biểu tượng nửa lỗ bạch nửa thật hiệu quả. Turner cũng là người đã tạo ra những bức tranh như *Sao hôm*, mang tính cách mạng một cách thâm lặng mà không phải cần đến chủ đề, một bài thơ bằng sắc màu hơn là một vở opera. Sự tĩnh lặng tuyệt đối này của bầu trời và biển, chỉ bị vỡ ra bởi một chấm pha lê nhỏ xíu của một ngôi sao duy nhất, thật đến độ được người ta nhận thực rằng ngoài nó ra, ngay cả những cảnh sắc đương đại tuyệt vời nhất của Caspar David Friedrich⁹ cũng trông như có tính chất tính toán, mang tính “Gothic” trong sự gây sợ của chúng, và hơi bị đục màu.

Qua những cách khác nhau, cả Constable lẫn Turner đều rút lui trước các điều kiện xã hội đô thị của thế kỷ mình – thực ra là trước toàn bộ quang cảnh của con người. Quan niệm của họ về thiên nhiên là của một thế giới không phải do con người tạo ra và hiếm khi xâm phạm vào con người; giống như nhóm của Friedrich, vai trò của con người là vai trò của khán giả.

⁹ Caspar David Friedrich (1774 – 1840), họa sĩ lừng danh người Đức thuộc phong cách lãng mạn. Những sáng tác về cảnh đất và cảnh biển của ông không chỉ là những quan sát hết sức tỉ mỉ về thiên nhiên, mà còn là những lời ẩn dụ nữa.



COURBET "Xin chào Ông Courbet" 1854

Điều này không làm cho tác phẩm của các họa sĩ đó kém đi tính chất vĩ đại của nghệ thuật, mà là làm cho nó ly dị khỏi mối quan tâm với thực tiễn của cuộc sống quanh họ. Các tranh phong cảnh của Corot¹⁰ có sự ngây thơ vô cùng và một kiểu yên tĩnh thanh bình phản ánh sự ngây thơ yên tĩnh của chính người nghệ sĩ. "Thiên nhiên" này báo trước việc chuyển thành chủ nghĩa ấn tượng, và Corot đã mở đầu một sự chính xác trong sắc màu mà không may là ông đã không thể giữ được.

¹⁰ (Jean-Baptiste-) Camille Corot (1796-1875), họa sĩ nổi tiếng người Pháp, đặc biệt tranh lãnh vực tranh phong cảnh, theo phong cách lãng mạn, hiện thực, nhưng cũng được xem là nhà tiên phong của trào lưu ấn tượng.



FRIEDRICH *Người nam và người nữ đang ngắm trăng* 1819

Cái thực tiễn đầy kịch tính của con người, gây sốc, có tính thời sự đã bị xô đẩy trước công chúng trong một *Chiếc bè của “Medusa”*, trong sự tiếp tục trở lại cứ y như từ cái nơi mà *Cái chết của Marat* của David đã dừng lại. Và trong đó, loài người bình thường được thể hiện trong sự khổ đau đến độ chẳng thể có khán giả nào mà không bị nhập cuộc – bị áp đảo, có lẽ đúng hơn, bởi qui mô và sức mạnh cảm xúc của một bức tranh gây xúc động đến cao độ. Cuộc sống bình thường đâu có mang đến nhiều cơ hội để mô tả được một sự khủng khiếp dồn dập đến như vậy. Các họa sĩ ngày càng, và với năng lực nghệ thuật ít hơn, gợi mở đến những *sự rùng mình* như vậy bằng cách hướng sang những biến cố nổi tiếng của quá khứ: có những hoàng hậu bị hành quyết, những hồng y bị tắt thở, và những vị tiểu hoàng tử đã chờ đợi trong lo sợ trong ngọn tháp. Với Delaroche¹¹,

¹¹ Paul Delaroche (1797–1856), họa sĩ người Pháp, nổi tiếng qua các tác phẩm mang tính lịch sử, thống thiết và thường là đa cảm.



TURNER *Sao hôm Trước* 1840

COROT *Pont de Narni* 1826/1827

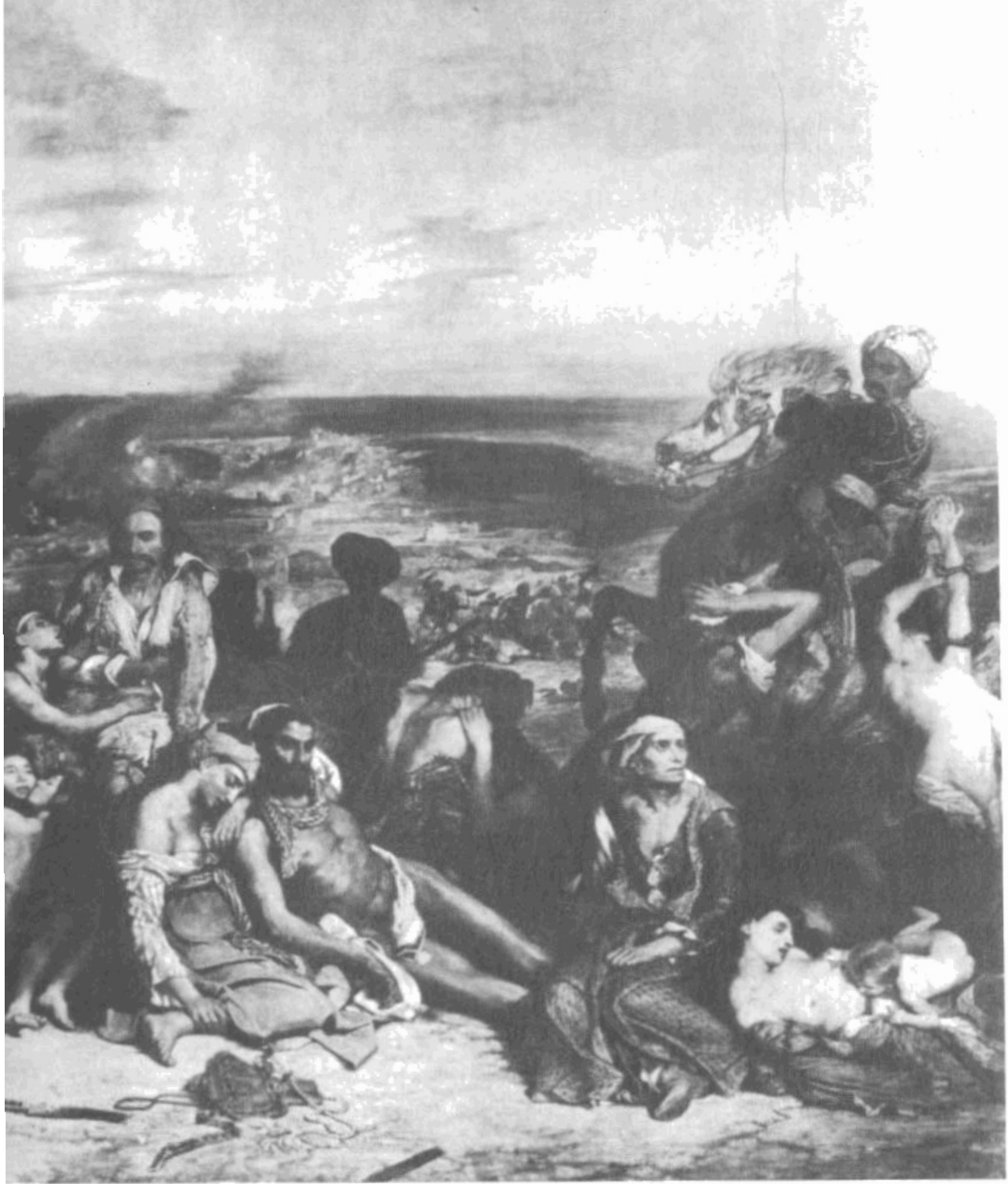




GÉRICAUT *Chiếc bè của nhà Medusa* 1819

câu chuyện không thôi cũng mang đến tác động cảm xúc; ông chỉ đơn giản minh họa một giai thoại lịch sử theo cách điển hình của nhiều họa sĩ giữa thế kỷ 19 thuộc các trường phái Salon và Royal Academy mà thôi. Thật ra, Millais mới là người sau cùng vẽ theo cùng kiểu đề tài như vậy, với một bầu không khí thậm chí ngát hương hơn. Đây chính là cái nghệ thuật mà Courbet đã lấy đó để nổi loạn – thế nhưng, bằng vào chủ đề của ông hơn là vào kỹ thuật. “*Xin chào Ông Courbet*” là một làn không khí hầu như nguyên, thô, bền dai và chân thật đến ngạo nghệ phổng theo tính cách lạnh lùng kiểu hình sấp đánh bóng của Delaroche. Các tác phẩm của Daumier¹² xác nhận một cách tinh tế hơn quyết tâm tiết lộ đúng những gì của cuộc sống – trong sự lý giải bằng phần nộ hay đam mê, chứ không chỉ ghi nhận suông nó; trong tác phẩm của ông, người ta trực diện với thực tại tầm thường nhất và biến nó thành nghệ thuật.

¹² Honoré Daumier, họa sĩ kiêm nhà vẽ tranh biếm họa người Pháp, người đã có những bức tranh đầy kịch tính, táo bạo, đa phần lấy đề tài từ chuyện thường nhật và chứa đựng sự phản kháng mạnh mẽ.



DELACROIX *Massacre de Sio 1824*



DELACROIX
*Các tiểu hoàng tử
trong ngọn tháp*
1831

Daumier là một trong số bộ ba không dấn dập gì nhau mà Baudelaire đã nói đến khi đi xem cuộc triển lãm của phái Salon năm 1845, ông nói: “.. chúng ta hãy yêu mến hết cả ba người”. Hai người kia là Delacroix và Ingres. Chủ đề của Delacroix hiếm khi khác với của Delaroche, nhưng Baudelaire khen ông về màu sắc mà “có tính khoa học”. Bản thân Delacroix đã sửa sang lại các phần của tác phẩm *Massacre de Sio* sau khi nhìn thấy một số bức tranh của Constable tại Paris, nhất là bức *Haywain*. Mặc dù *Massacre* là một biến cố đương đại khủng khiếp, và Delacroix đồng cảm với những người Hy Lạp bị tàn sát, nhưng bức tranh đã có tính chất gây xúc động và nhiều màu sắc, hơn là gây sốc. Nó không tác động lên người xem bằng sức mạnh của Géricault, nhưng nó có năng lượng và sự thú vị riêng của mình – nét cọ của nó run run khi so sánh với bề mặt bóng loáng của Delaroche. Đúng ra mà nói, màu sắc của Delacroix không phải có tính khoa học, mà là ngay trong chính sức sống của nó đã có sự tươi mát và sự chính xác cho thấy là đã mang đến niềm cảm hứng cho các nghệ sĩ của trường phái ấn tượng. Chính màu sắc như vậy mang đến sức thuyết phục cho các cảnh trí, nếu không sẽ đắm đuối vào con đường tính toán chứ không phải



INGRES *Madame Moitessier* 1844/1845 – 1846



MADOX BROWN *Sợ làm việc* 1852 – 1865



DAUMIER *Toa hạng thường* 1863/1865

theo kiểu bộc phát chân thật. Delacroix có vẻ đang nhấn mạnh một tính cách cơ bản, một tính cách thật sự đúng tại quê nhà trong chính thế kỷ của ông, là phải nhận thức những cuộc tàn sát hung bạo, những cơn ngựa hoang và những thi thể vấy máu; hết thấy đều góp phần, không phải lúc nào cũng có tính chất vui vẻ, vào niềm tin của Delacroix về sự hiện hữu của con người như thể mối quan tâm cốt lõi của nghệ thuật.

Những gì Delacroix làm cho có vẻ giống như thiên nhiên, thì Ingres kết tinh thành tính cách lý tưởng. Thường thì chẳng có gì lạ khi thấy Ingres như một hình dáng biệt lập – một cây hoa trà đang nở kiểu đồng tâm, giữa một thứ chủ nghĩa tự nhiên *thoáng đãng*, trào dâng – thế nhưng, sự quan tâm không nguôi của ông đối với những môtip nào đó đã gắn kết ông với Cézanne, và thiên phú tuyệt vời của ông không chỉ tạo nên niềm hứng khởi cho Degas, mà còn là một phần trong một truyền thống không hề mất. Giống như Klee, thường người ta có thể thấy Ingres luôn lấy đường nét cho lối đi của mình, và ông đã tuân theo châm ngôn tự thực hiện của Klee: “Cốt lõi của chủ đề phải luôn luôn thấy được, mặc dù điều này là không thể trong thiên nhiên”. Bằng sự thao túng các thuộc tính bề mặt của thực tại, Ingres tiếp tục làm nên những hiệu ứng mang tính siêu thực trong sự chi tiết đầy tính cách ám ảnh của chúng. Các bức chân dung tuyệt vời của ông thật phi thường về mọi điều, chỉ trừ, trở trêu thay, cái tính cách tự nhiên. Trong chừng mực nào đó, Ingres đã giải quyết tốt hơn bất kỳ ai khác cái tình trạng nan giải giữa thế kỷ 19. Về nhiều mặt, ông đúng là “họa sĩ của cuộc sống hiện đại” mà Baudelaire đã cần đến. Được phép thực thi trí tưởng tượng của mình lên quá khứ, ông đã trở nên đáng buồn cười và tẻ ngắt. Đứng trước cái thực tại dung tục của một Madame Moitessier, giàu có, ngồi trên ghế nệm, một ví dụ hiện đại về sự vô vị

thấy rõ – một đề tài mà Delacroix sẽ quay lưng và Daumier thì vẽ thành biếm họa – Ingres lại trở nên có hứng thú. Ông đã lén theo cô ta, phác họa về cô ta, trong nhiều năm, và cuối cùng đã phát triển lên thành một hình ảnh có hai đầu, nơi mà nghệ thuật đã hợp lại thành một tuyệt tác.

Có điều gì đó bền bỉ một cách nguyên sơ và nguyên sơ một cách bền bỉ trong kỹ thuật của Ingres. Giống như nhóm Huynh đệ Tiền Raphael ở Anh, nhưng gần nửa thế kỷ trước đó, Ingres hiểu rằng nghệ thuật cần đến sự thanh lọc. Thực tại phải được nhìn thấy thật rõ ràng – với điều gì đó của cái tính rõ ràng ấy trong đường nét (và rõ ràng trong mục đích) vốn có thể tìm thấy được trong các bức họa trước đây, thời tiền Raphael. Một nhóm các nghệ sĩ Đức tại Rome – được mệnh danh là nhóm Nazarenes – vào đầu thế kỷ 19 đã tạo nên một dạng tranh mang tính siêu thực, trong sự trộn lẫn đề tài mang tính văn chương với một kỹ thuật mà chính sự chính xác của nó tương phản hẳn với thị giác thật: chỉ cho chúng ta thấy những gì được biết là có ở đây chứ không phải những gì được thấy một cách trực tiếp, và đặt sự chú ý vào đường nét nhiều hơn là vào mối quan hệ màu sắc thực. Nhóm Huynh đệ Tiền Raphael thì mang tính tài tử hơn và đã lúng túng trong mục đích của mình, trong khi tỏ ra đồng tình với Ruskin về sự cần thiết của việc “đến với thiên nhiên bằng trọn cả trái tim, không lựa chọn cái gì cả, không phản bác cái gì cả”. Thiên nhiên của họ hoàn toàn mang tính phi thiên nhiên, mặc dù nó thường bị xem là kết quả của sự nghiên cứu lâu dài. *Ánh sáng của thế giới* của Holman Hunt đánh dấu sự thất bại của óc sáng tạo khi nguyên tắc này được áp dụng cho một ý tưởng tôn giáo tượng tượng. Sự thất bại của *Sự làm việc* của Ford Madox Brown – một bức tranh ắt đã kết hợp “chủ nghĩa hiện thực” của Courbet với quan tâm xã hội của Daumier – rốt cuộc là một thất bại của sự hợp nhất.



MANET *Déjeuner sur l'Herbe* 1863

Các hiệu ứng ngoài trời khác, đạt được không lâu sau đó tại Pháp, cho thấy khá hiệu lực về mặt nghệ thuật. Giống như Ingres, giống như Delacroix, giống như Courbet, giống như nhóm Tiền Raphael, các họa sĩ thuộc trường phái ấn tượng lúc đầu đã bị công kích và rồi sau đó được đồng hóa. “Sự thật” mà họ chia sẻ thoát nhìn thật quá trần trụi – nói một cách nôm na, quả là một *Déjeuner sur l'Herbe* của Manet, mặc dù tác phẩm này chưa thật sự là một bức tranh theo phong cách ấn tượng. Thế nhưng, cuối cùng, cái nghệ thuật lạc quan, mang tính trường giả về cơ bản – một nghệ thuật bị ám ảnh bởi các ngoại diện – đã trở thành tiêu chuẩn mà qua đó hàng vạn người dùng để phê phán về hội họa, bị lúng túng giữa các phong cách và chủ đề, những điều mà thoát nhìn thì chẳng thấy có mấy liên quan đến cái thế giới bình thường mà chúng ta đang thấy. Có lẽ không có cuộc cách mạng nghệ thuật nào dễ hiểu hơn cho bằng. Các nhà ấn

tượng đã ngoảnh mặt khỏi đề tài văn chương hay lịch sử, nhìn chung vẫn còn hơi không màng đến *la condition humaine* (phận người); họ đã vẽ về cái thế giới bình thường như một quang cảnh mà trong đó họ hiếm khi có sự dính dấp gì, ngoại trừ về mặt thị giác. *Ngày mưa ở Paris* của Renoir cũng đầy đắm say y như bức tranh nào đó về các cô gái của Boucher, và đây là một trong những bức họa mạch lạc nhất và ngăn nắp nhất của ông, được vẽ từ những bài học học được từ Ingres và Cézanne. Chủ nghĩa khoái lạc mà nghệ thuật ấn tượng để tỏ ra đang đổ xô vào mọi kinh nghiệm tạo hình, bằng một sự tham lam mà có thể dần dần làm mệt mỏi người xem – và cả nghệ sĩ nữa. Thế nhưng, toàn bộ phong trào, về cơ bản mà nói, là do chính thời đại của nó tạo ra: một thời đại không có đức tin vào thần thoại hay tôn giáo huyền mộng, bị thách đố, nhưng cũng tự hào không kém về các khám phá khoa học của mình, rồi sự phát triển của công nghiệp và đô thị của mình. Và với việc phát minh ra máy chụp ảnh, thế kỷ 19 đã thách đố với toàn thể các nghệ thuật, nhất là hội họa.

Chủ nghĩa ấn tượng, trào lưu có quan hệ gần gũi nhất với nghệ thuật nhiếp ảnh, thoát đầu có vẻ như đã không cảm thấy gì về sự thách thức. Trong các bức họa của Monet, người thực nhất và tiêu biểu nhất trong số các nhà ấn tượng, dường như đã có một sự khách quan kiểu máy chụp ảnh: sự ghi nhận bằng sơn vẽ dấu vết thực tế của những gì con mắt có thể thấy được, chộp lấy các hiệu ứng thoáng chốc, đồng thời biến thực tại thành ấn tượng thị giác đang nhảy múa bao gồm các mảng ánh sáng và màu sắc. Điều này có thể là cách chúng ta nhìn thấy; nó ít có tính thông tin về những gì chúng ta đang thấy và trải qua. Cũng y như đa phần hội họa của thế kỷ 19 đã lẫn tránh khỏi thị thành để đến với nông thôn, trào lưu ấn tượng đã né tránh câu hỏi về cái thực trong sự tập trung vào cái có thể thấy được. Một cảm giác hết sức



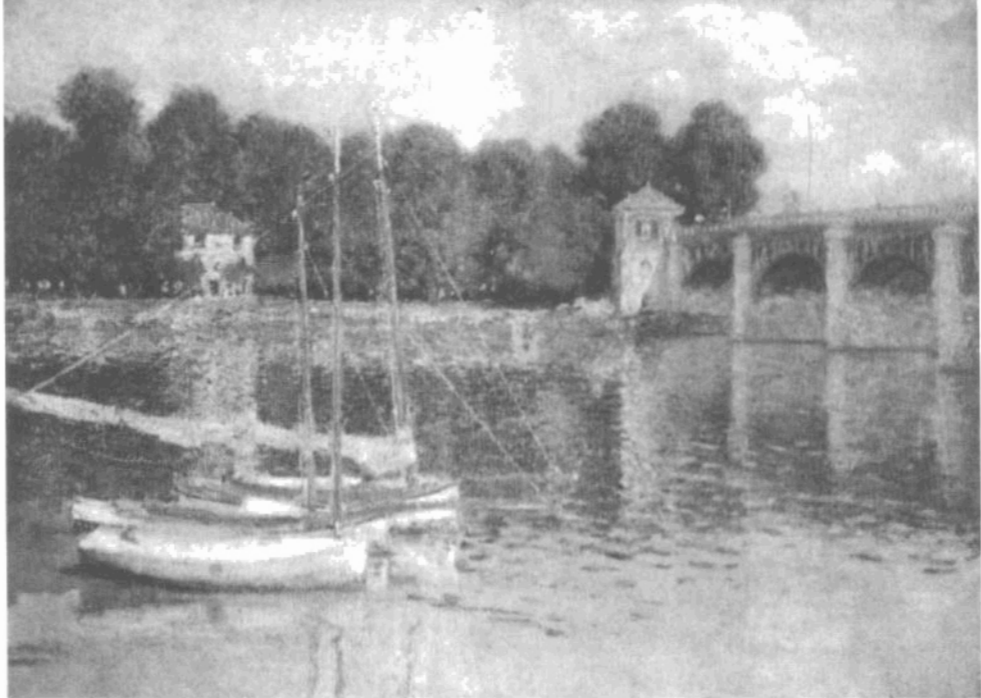
RENOIR *les Parapluies* khoảng 1884



DEGAS *Bầu môi* 1873-1875

MANET *Bữa ăn ở xưởng vẽ* 1868





MONET *la Seine à Argenteuil* 1874

mạnh mẽ về tầm quan trọng của các dữ kiện cụ thể, gần như là một cảm giác đạo đức về chuyện kể thật, đã nằm ở đằng sau các bức tranh của Constable; ở Turner, người mà Monet đã được nhìn thấy tác phẩm ở Anh vào năm 1870 (trước khi có cuộc triển lãm đầu tiên của trường phái ấn tượng), thiên nhiên được mời gọi vào vở kịch vũ trụ vĩnh cửu nào đó, biểu tượng của sự bất loạn chính trong nội tâm của người nghệ sĩ. Cả hai họa sĩ người Anh này đều có dính líu với những gì họ đang miêu tả, và miêu tả nhiều hơn những gì họ đang thấy. Thật hợp lẽ để hỏi xem Monet đã nói gì về sông Seine tại Argenteuil? Và quả là khó lòng tìm được trong bức tranh của ông bất kỳ thứ gì đó mà người xem bình thường không thể thấy được, dầu có hay không có máy chụp ảnh.

Thế nhưng, chủ nghĩa ấn tượng, theo nghĩa này, khá yếu mệnh hơn bất kỳ họa sĩ nào đã đi theo nó. Nó đã phát triển

một cách ngẫu nhiên và từ từ; và dần dà nó không còn được sử dụng nữa. Ngay trong các bức tranh về sau của Monet, các đối tượng đã được hoà tan thành những chòm màu, và mối quan hệ với thực tiễn bên ngoài nhỏ đến mức chẳng còn hiện hữu chút nào. Toàn bộ trào lưu ấn tượng là nỗ lực cuối cùng của hội họa phương Tây để xử lý “các thực tại” của Constable. Thay vì là con mắt nằm ở bên ngoài, nó sẽ trở thành con mắt nằm ở bên trong, để từ nay giải thích được nhiều hơn. Trong nghệ thuật của Monet, người ta có thể tìm thấy một sự vô cảm thật rành rành, thế nhưng đối với một số họa sĩ khác đi theo trường phái ấn tượng, dấu có sự tự nguyện ít nhiều gì, thì quan điểm lại có hơi khác. Renoir bị cuộc sống khuấy đảo khá trực tiếp – những con người xinh xắn, đẹp mê hồn có nét đẹp nhẹ như tơ đến độ bản thân ông phải chỉnh lại phong

SEURAT *La Grande Jatte* 1884-1886





HOMER *Nông trại Gloucester* 1874

WHISTLER *Carlyle* 1873



SARGENT *Graham*
Robertson 1895

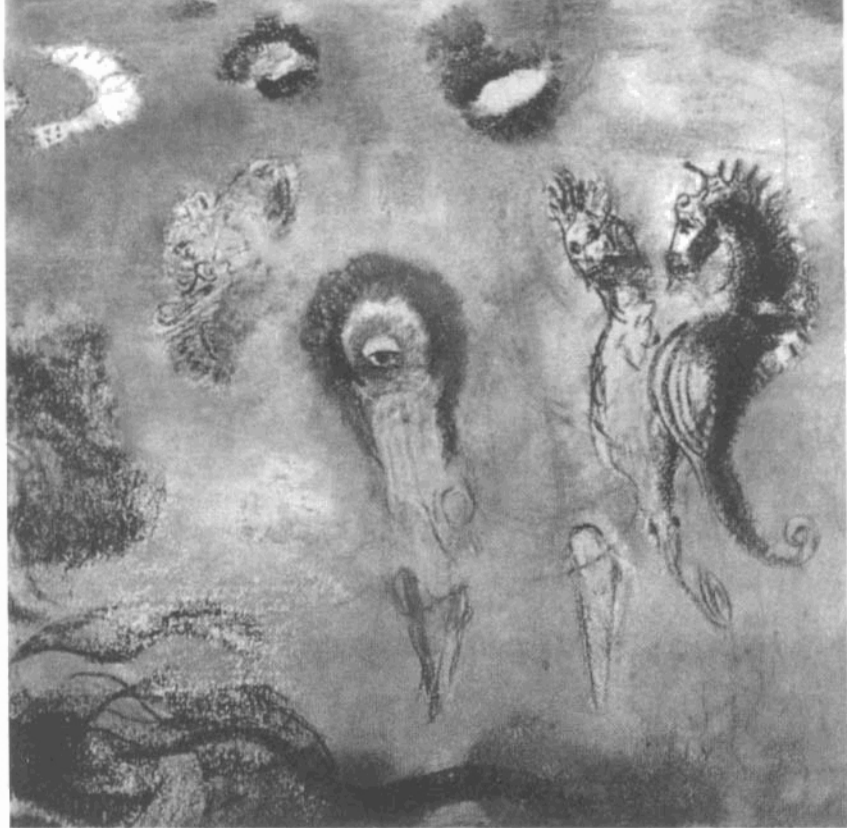


cách của mình; và phần bên trái của bức *les Parapluies* cho thấy một cảm giác mới mẻ, phi ấn tượng về hình thể. Degas chưa bao giờ vẽ cảnh ngoài trời; ông quan tâm đến việc nắm bắt “những điều bộ cốt lõi” của cuộc sống, làm cho thực tại trở nên có ý nghĩa qua sự tập trung hết sức mãnh liệt và những góc độ bố cục bất ngờ đầy thông minh – được mô phỏng theo các tranh in Nhật Bản mới được nhập khẩu và theo nghệ thuật nhiếp ảnh, nhưng không bám sát cái nào cả. Ngay cả khi ông tận dụng các ảnh chụp, ông cũng tạo ra điều gì đó riêng biệt một cách sinh động.

Ở Manet, đã tồn tại những mập mờ gần như theo kiểu siêu thực; chúng có mặt trong *Déjeuner sur l'Herbe*, một tác phẩm vốn vẫn còn chất chứa một bầu không khí mang tính thách đố, và chúng mang cái lực của mình đến cho một *Bữa ăn ở*

LE DOUANIER ROUSSEAU *Dự răn* 1907





REDON Cá ngựa vườn đại dương, trước 1909

xưởng vẽ màu bạc mờ, một “cuộc đời yên lặng” thật sự. Đây là “những bức tranh lịch sử” hiện đại, thế nhưng lại được gỡ bỏ một cách lạ lùng khỏi bất kỳ cái gì trông giống như một “mảnh của cuộc sống”. Chúng phần nào là những bức tranh truyền thống, được vẽ không phải bằng sự mới mẻ nhiều hơn về phong cách so với công phu của Velazquez hay Goya. Với tính bảo tồn, đường hoàng, phi kịch tính, nghệ thuật của Manet có lẽ gây bối rối nhất trong toàn bộ nghệ thuật mà thế kỷ 19 đã tạo ra. Nó chắc chắn chứa đầy cái thế giới có thể nhận biết ra được và chật kín truyền thống. Ngay trong đó là một sự mơ hồ đang ngấm ngấm, bởi Manet đã mất



TOULOUSE-LAUTREC
Jardin de Paris: Jane Avril 1893

sớm vì chứng bệnh hoại thư, trong khi Degas, Monet và Renoir đều sống thọ đến lạ thường – cho đến tận thời nổi danh của Matisse và Picasso. Ít ra về mặt lịch sử, cũng có thể coi là đúng khi nghĩ hết thấy họ có thể đã nhìn thấy tác phẩm “có ký tên” của Duchamp.

Các họa sĩ khác thì đặc biệt không chịu thừa nhận chủ nghĩa ấn tượng. Tuy có sự khác biệt với nhau, nhưng Cézanne, Van Gogh và Gauguin đều có sự tìm kiếm một thực tại sâu xa hơn là chỉ những ấn tượng thị giác. Họ đã hết sức mạnh dạn, ấy là nói về mặt nghệ thuật, trong thái độ của họ đối với chất liệu, và có sức tưởng tượng một cách sâu sắc hơn. Người ta có thể nói rằng riêng ba người này không thôi đã gỡ được hội họa ra khỏi những nỗi ám ảnh về chủ nghĩa tự nhiên của nó. Họ đã tách khỏi sự thành công kiểu công cộng một cách mạnh mẽ hơn nhiều so các nghệ sĩ phái ấn tượng. Manet – người đã nghĩ mình bị đối xử tồi tệ – có vẻ là một con người thành công theo kiểu đại chúng khi so với sự thiếu vắng hoàn toàn một Van Gogh của thời này. Tầm quan trọng của bộ ba



BEARDSLEY Sự bay lên của Thánh Rose of Lima 1896



CÉZANNE *Núi Sainte-Victoire* 1885-1887

này thì phải dựa vào nghệ thuật của họ, thế nhưng tầm quan trọng của họ về mặt lịch sử đối với thế kỷ 20 thì thật lớn lao vô cùng, đến độ nó hầu như nói lên những thành tựu cá nhân riêng của họ. Chủ nghĩa lập thể, chủ nghĩa fauve, chủ nghĩa biểu hiện – đó chỉ mới là bắt đầu của một danh sách gồm các trào lưu và phong cách thấy rằng cội nguồn của mình nằm trong các họa sĩ đó – đều có thể dễ dàng nhuộm màu nghệ thuật của họ khi chúng ta nhìn lại. Nếu xét từ góc độ tiên phong hiện đại, họ đều là người đi đầu trong sự liên tưởng với tính phi thực rực rỡ, tuyệt vời của Odilon Redon¹³, người mà các bức tranh mộng tưởng là cách nhìn của con mắt bên trong; và tác phẩm “le Douanier” của Rousseau, bạn của Redon, cũng mang tính huyền mộng và thần diệu không kém gì; và

¹³ Odilon Redon (1840 – 1916), họa sĩ kiêm thợ in thạch bản nổi tiếng người Pháp.



VAN GOGH *Người gieo hạt* 1888

thành tựu đầy chất trí thức, phi thường của Seurat, người họa sĩ có quan điểm gắn gũi nhất với Cézanne.

Chuyện nhìn mỗi thành tựu của thế kỷ 19 trong cái lý riêng của nó là điều cần thiết, trước khi biến mọi nghệ sĩ vĩ đại cũng đồng thời thành một nhà tiên tri. Và ở giữa các nhân vật vĩ đại đó, những tài năng cá nhân nhưng không dūr dội như Whistler và Sargent đều có thể dễ dàng bị phớt lờ. Nguồn gốc Mỹ của họ là một dấu chỉ về sự xuất hiện, chậm chạp nhưng riêng biệt, của một trường phái Mỹ trong hội họa. Ở nơi mà Whistler¹⁴ và Sargent¹⁵ nhìn thấy châu Âu và

¹⁴ James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), họa sĩ kiêm thợ khắc bản axit Mỹ, người đã tiếp thu các phong cách nghệ thuật Nhật Bản, thực hiện các canh tân về kỹ thuật cùng là ra sức bênh vực cho nghệ thuật hiện đại. Nhiều người xem ông là người kiệt xuất nhất trong số các nhà khắc bản axit.

¹⁵ John Singer Sargent (1856-1925), họa sĩ Mỹ, người nổi tiếng qua các bức chân dung đầy quyền rũ về các nhân vật nổi tiếng của thời đại.

kinh nghiệm của các bậc thầy châu Âu xưa như Velazquez chẳng hạn, thì Winslow Homer¹⁶ vẫn – tuy là một người châu Âu lưu cư – mang tính dân tộc hết sức sâu xa trong chủ đề và quan điểm. Cái nhìn của Homer rất mang tính ý thức về những gì ông đã thấy; nó là tiêu biểu của thế kỷ ở chủ nghĩa hiện thực của nó cũng như ở xu hướng sa vào sự minh họa của nó. Trong sự thoát khỏi nỗi nguy hiểm này, nghệ thuật của Whistler lắc lư một cách thiếu chắc chắn theo kiểu gây kinh ngạc đối với một tính cách làm ra vẻ mạnh mẽ như vậy. Một sự thiếu sáng tạo nào đó, hay có lẽ đúng hơn là một sự thất bại nào đó của năng lực nghệ thuật, đã khiến cho công phu của ông không tạo nên được bất kỳ tác động nhất quán nào. Ông vẫn còn là người họa sĩ của một hay hai tuyệt tác quen thuộc – như bức *Carlyle* chẳng hạn – vốn xoay sở để trở nên chân phương một cách mạnh mẽ và hiệu quả trong sắc điệu, thực đối với cái nhìn của người nghệ sĩ về cuộc đời đã được sắp xếp lại, nhưng cũng thực đối với cuộc sống.

Khi Whistler luôn luôn được đối xử với sự trân trọng, nếu không muốn nói là bằng cả sự nhiệt thành, thì vô lý thay Sargent lại bị chê bai. Sự thành công có tính cách thời thượng của ông, với tư cách là một họa sĩ chân dung, chẳng giúp được gì cho ông trước con mắt của hậu thế thật, nhưng ngay cả những bức tranh lờ lợt, kỹ xảo nhất của ông cũng để lại một hình ảnh thật riêng biệt – ở cái nơi mà Whistler gieo trồng sự mập mờ và mơ hồ. Khi ông hoàn toàn tự do lựa chọn người ngồi của mình, Sargent đã có thể vẽ bằng sự nhạy cảm vô bờ kết hợp với chủ nghĩa lãng mạn đầy chất thiên tài. Quần áo mang đến một thứ bi kịch thường trực trong các bức

¹⁶ Winslow Homer (1836-1910), họa sĩ Mỹ theo trường phái tự nhiên, người mà, cùng với Thomas Eakins, thường được xem là một trong những nghệ sĩ thiên tài nhất của nước Mỹ thế kỷ 19.

tranh của ông, và bức chân dung ngọt ngào về Graham Robertson là xuất phát từ việc Sargent bị hấp dẫn bởi cái áo dài khoác ngoài mà Robertson đã mặc.

Hơn nữa, chắc chắn cũng có những nghệ sĩ lớn biệt lập, những người không đi theo cấu trúc nào của thời đại. Có sự quan trọng rất lớn về mặt kỹ thuật trong công phu của Toulouse-Lautrec¹⁷, người đã có những tranh áp phích và tranh in khắc bản thuộc vào hàng nghệ thuật “hiện đại”, nghệ thuật ở chỗ thành tựu của chúng, và hiện đại ở chuyện sử dụng các xử lý mới về tái bản. Hội họa với tư cách mỹ thuật đang được bầy lên thành một thế giới up-to-date (hiện đại) hơn; cái tinh hoa của “bản gốc” hẳn nhiên bị giảm đi khi nó được thiết kế để được sản xuất thêm qua máy móc. Tài về lỗi lạc của Lautrec vẫn giành thắng lợi lớn trong chuyện tục bản; và ông gắn bó, một cách dí dỏm lẫn thâm thía, với chủ đề của mình một cách gần gũi với Daumier hơn là với Degas. Beardsley¹⁸ đã chịu ảnh hưởng bởi các tranh áp phích của Lautrec và ông đã viết lời tiên tri hết sức chính xác của chính mình về tương lai như sau: “Luân Đôn chẳng bao lâu sẽ rục rở trở lại với những quảng cáo, và trên bầu trời xám xịt, các tấm bảng hiệu sẽ vạch nên kiểu trang trí đường lượn chính thức của chúng”. Toàn bộ công phu của Beardsley được chủ định là để sản xuất thêm ra, mặc dù nó nằm trong

¹⁷ Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), họa sĩ hậu ấn tượng, kiêm thợ khắc in thạch bản và họa sĩ vẽ minh họa nổi tiếng người Pháp, người đã có sự ghi nhận cuộc sống về đêm của người Bohemia ở Paris vào cuối thế kỷ 19.

¹⁸ Aubrey Vincent Beardsley (1872-1898), nghệ sĩ người Anh, người có phong cách nhạy cảm, đầy sức tưởng tượng, một con người theo chủ nghĩa khoái lạc, cộng với thỉnh thoảng theo đuổi để tài mang tính rừng rợn, đã tạo cho ông một chỗ đứng trong trào lưu nghệ thuật châu Âu cuối thế kỷ 19. Trong cuộc đời nghệ thuật ngắn ngủi của mình (6 năm sáng tác), ông đã được người đời biết đến như thể một trong những nhà vẽ minh họa đầy tính sáng tạo nhất của nước Anh.

chuyện minh họa cho sách vở hơn là trong các áp phích, nơi mà phong cách lạ lùng, gợi tình của ông đã nở rộ nhất. Trong quyển sách tình riêng của ông, *Dưới ngọn đồi*, ông đã tạo ra *Sự bay lên của Thánh Rose of Lima*, một bức tranh tôn giáo khá thành công hơn *Ánh sáng của thế giới*, ở chỗ chủ đề của nó thật thú vị và có sự can dự đầy sáng tạo của người nghệ sĩ. Nó cũng diễn đạt một cách hoàn hảo rằng nghệ thuật không phải là một sự tọc bản của những gì đang tồn tại, mà là làm cho các thứ khác trở nên có thể thấy được.

Cái chú giải dài dòng cho câu châm ngôn của Klee về nghệ thuật chắc chắn đủ làm rõ giải pháp mà Cézanne, Van Gogh và Gauguin đã áp dụng theo những cách thức khác nhau. Tuy nhiên, dù quả thực rằng họ đã tìm kiếm một thực tại nằm ngoài cái tạm thời – Cézanne tìm kiếm nó thông qua kỹ hà học đầy tính trí thức, một cấu trúc của trật tự, làm gợi nhớ đến Constable, và Van Gogh thì thông qua chủ nghĩa biểu hiện đầy đam mê, na ná như của Turner – nhưng hết thảy họ đều tìm kiếm điều đó trong thiên nhiên. Thiên nhiên vẫn có nghĩa là đồng quê giữa trời, và những người nông dân hay công nhân có quan hệ hết sức gần gũi với cái đồng quê đó. Điều cũng chẳng mấy lạ lùng khi có vẻ tinh thần của lời nói đầu dành cho *Các bài balat trư tình* vẫn vương bám trên nghệ thuật của họ; cuộc sống đồng quê – trong trường hợp của Gauguin là cuộc sống sơ khai của người Tahiti – có vẻ như là điều kiện mà ở đó “các đam mê cốt lõi của trái tim tìm thấy được miền đất tốt ...” Do đó, về mặt đề tài, những nhà tiên phong vĩ đại này của hội họa hiện đại phần lớn đều tuân theo truyền thống của thế kỷ của họ. Trong cảnh trí quanh Aix, hay trong một cảnh sống tĩnh lặng, Cézanne cũng đều tìm thấy được ý nghĩa. Với những khách thể này, quen thuộc và có thể biết được, ông đã tiến tới thu giảm chúng lại thành những hình thể thật cơ bản: tức là, thiên nhiên từ từ tự hiện



VAN GOGH Hoa hồng
trắng 1890

lộ ra trước ông, bằng màu sắc cũng như bằng hình thể. Không quá nhiều để thấy được một khái niệm lãng mạn ngay trong cái “bức tranh lịch sử” nằm đằng sau các giấc mơ của ông trong việc trộn lẫn thân thể con người với môi trường tự nhiên, trong sự cố thủ biến *les Grandes Baigneuses* thành một phát biểu cuối cùng về một đề tài mà đã đi vào nghệ thuật khởi từ Giorgione. Renoir cũng đã đến, lúc cuối đời và theo những khuôn khổ riêng của mình, để thực hiện sự đóng góp của mình cho cái đề tài chung này, trong sự thực hiện lại Rubens, có thể cho là như vậy, thành một *Phán xét Paris* đầy da thịt hơn.

Nghệ thuật của Van Gogh, nhìn chung, mang một cái nhìn có tính thô thức hơn; nó không thể thôi làm nên sự đảo lộn – và thật vậy, người ta đã ghi rằng nó đã gây sững sốt cho



CÉZANNE *les Grandes Baigneuses* 1898 – 1905

RENOIR *Phân xét Paris* khoảng 1914





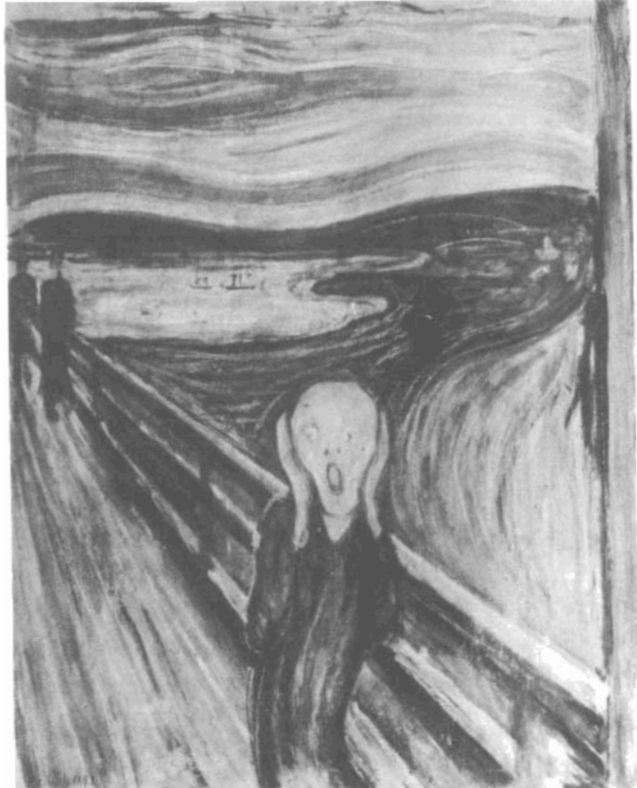
GAUGUIN *Những lời xì xào* 1892

Cézanne, người đã coi các bức tranh của ông có vẻ như trước tác của một kẻ điên. Và điều này quả đúng đến mức bi kịch, bởi các bức tranh của Van Gogh là công phu của kẻ nào đó đang chiến đấu để bảo toàn sự lành mạnh của mình: “Việc cố gắng để vẫn còn là thực”, ông viết về nghệ thuật của mình, “có lẽ là một liều thuốc trong cuộc chiến đấu chống lại dịch bệnh ...” Trong chừng mực nào đó, cuộc đời đáng thương của Van Gogh, bị phiền nhiễu bởi mối đe dọa của bệnh điên, có khuynh hướng làm che khuất phẩm chất kiên quyết của trí tưởng tượng của ông; các bức tranh của ông cũng sáng sủa, dễ hiểu y như các bức thư của ông vậy, với cường độ cháy rực của màu sắc mà chính ông đã tự so sánh với “hiệu ứng giống như kiếng nhuộm màu”. Sự táo bạo tuyệt đối của những bức tranh như *Người gieo hạt*, nơi mà ảnh hưởng của tranh in Nhật Bản pha trộn với miền đồng quê Provençal, kết quả thành một cái nhìn mà lập tức mang tính chặt chẽ hơn và thú vị hơn, chẳng hạn, chủ nghĩa ấn tượng của Monet. Màu tím tron

và ánh mặt trời vàng bao la chẳng phải là những gì đã được thấy trước đây, nhưng chúng lập tức có sức thuyết phục rằng đó là một ẩn dụ nghệ thuật. Chúng trở nên thực – thực một cách sinh động còn hơn cả chính bản thân thiên nhiên.

Điều đó cũng đúng y vậy với các cảnh vẽ cuộc sống của Van Gogh, sống nhưng hiếm khi tĩnh lặng, một cuộc sống không thấm vào cái cốt tủy xét về mặt phân tích, như Cézanne đã làm, mà là nổ tung tự bản chất cái nóng, cái lỗi của mọi thứ. Các hoa hướng dương của ông xoay tròn giống như pháo hoa với màu sắc rực rỡ, nhưng ông cũng đạt được sự sống động mát mẻ với màu xanh nước biển trong *Hoa hồng trắng* được vẽ trong ba tháng thì ông mất. Không kém gì so với những bông hoa hướng dương khá quen thuộc kia, bức tranh này còn là một biểu tượng: nó là lời hùng biện cho cái yên tĩnh và hòa hợp, vốn chỉ được người họa sĩ khôi phục một cách ngắn gọn, vì vì chúng mà ông đã phải luôn luôn tìm kiếm. Đây là cái thiên đường xanh và trắng đối với Van Gogh, lẫn chốn trú thân của ông cũng y như cảnh Đảo Biển Nam đối với Gauguin vậy.

Những tính cách không tương thích của hai người đều được ám chỉ qua hai bức tranh này. Trong ngôi nhà màu vàng tại Arles, họ đã cố gắng, nhưng không thành công, để sống và cùng vẽ với nhau, nhưng sự thôi thúc hướng đến cái nguyên sơ của Gauguin đã khiến ông chẳng thể dừng bước được ngay cả trước khi giữa ông và Van Gogh có sự bất đồng. Thay vì chỉ sử dụng những hiệu ứng lạ lùng của nghệ thuật in phương đông, Gauguin đã trực tiếp trải nghiệm – và tiến tới việc sống đời nghệ thuật trọn vẹn – trong một thế giới xa lạ. Xu thế nghệ thuật rút lui trước thực tiễn công nghiệp đô thị đã trở thành cuộc tháo chạy về mặt địa lý. Chuyển ra đi khỏi châu Âu của ông bản thân nó có tính chất tiên tri về sự khám phá ra nghệ thuật phi-phương Tây, một nghệ thuật



MUNCH
Tiếng thét 1893

mà chẳng bao lâu sau đã có ảnh hưởng lớn lên hội họa châu Âu (như bức *Demoiselles d'Avignon* của Picasso chẳng hạn). Tại Tahiti, màu sắc tuyệt vời của ông đã nở rộ để diễn đạt một thế giới thần tượng lý tưởng, nơi có những thực thể tươi sáng về thể chất, những con người quả thật có vẻ như đã đạt được sự hòa hợp với hệ thực vật tươi sáng mà họ đang sống giữa chúng. Con người và thiên nhiên thoáng đãng được mang lại với nhau, y như họ đang trong thành quả cuối đời của Renoir và Cézanne. Mặt trời vẫn chói sáng lên da thịt nồng ấm; thiên nhiên thật từ tâm, và mang nét trật tự *tự cơ bản*, thật, và bình lặng.

Thế nhưng đây là những cảnh đã được nhìn trong những gì mà Frank Lloyd Wright vào năm 1901 đã gọi “thời thép và hơi nước của chúng ta ... là Thời đại Máy móc”. Phải chăng



MODIGLIANI *Người phụ nữ Ý*



PICASSO *Người phụ nữ trong bộ áo xanh* 1941

thiên nhiên thật sự rất trật tự và bình yên? Và cái gì là thật? Liệu con người có những cảm nhận và áp lực tâm lý nào đó mang tính gây bối rối hơn là bình lặng chẳng? Một người đi trên một cây cầu dốc đến đáng sợ trong một khung cảnh dập dờn đầy hoảng hốt, thỉnh linh đặt đôi tay lên mặt và hét lên. Bức tranh của Munch¹⁹ là vào năm 1893, nhưng trong tác phẩm của Bacon, tiếng vang của nó vẫn còn vọng mãi trong chúng ta.

¹⁹ Edvard Munch (1863-1944), nghệ sĩ người Na Uy theo trường phái biểu tượng, người đã có những tác phẩm hội họa đầy tính chất ủ rũ và đau khổ, dựa trên nỗi khổ đau và các ám ảnh của bản thân.

“Chúng ta phải tiếp tục tìm kiếm”

Tại bất kỳ thời điểm nào người nghệ sĩ cũng đều có thể có lời phát biểu như vậy cả, nhưng thật ra những lời nói đó lại là từ một khảo luận mang tính cách ngôn “Bàn về nghệ thuật hiện đại” của Paul Klee¹. Chúng khá có vẻ như mang một ứng dụng chuyên biệt đối với nghệ thuật thế kỷ 20, quá sức tìm kiếm một cách có ý thức và quá liên tục đến độ nó mang lấy tính cách phù du nguy nan của sự thời thượng. Các phương tiện lẫn kiểu cách đã thay đổi ngày càng nhanh chóng khi sự tìm kiếm vẫn tiếp diễn. Ngay chính thể loại, chất liệu của tranh và tác phẩm điêu khắc cũng đã thay đổi và mở rộng, và đôi lúc còn pha trộn lại với nhau. Phần lớn người ta ít giáo điều hơn so với cách đây 50 năm trong chuyện định nghĩa cái gì là – hay chẳng phải là – công trình nghệ thuật. “Những cái làm sẵn” của Duchamp đã tỏ ra có tính tiên tri một cách lạ thường; nó cũng trở nên ngày càng khó gây cho công chúng sự kinh ngạc và sửng sờ hơn. Bởi ý thức rất rõ những lỗi lầm lớn mà giới phê bình và công chúng đã gây ra trong thế kỷ 19, nên thế kỷ của chúng ta phần lớn đều

¹ Paul Klee (1879-1940), họa sĩ, người chuyên vẽ tranh màu sắc, kiêm chuyên gia khắc bản axit người Thụy Sĩ, người được xem là một trong những bậc thầy đầu tiên nhất của nghệ thuật hiện đại. Ông không đi theo một trào lưu nghệ thuật chuyên biệt nào cả, và các tác phẩm của ông rất được người đời mến chuộng qua những hình ảnh kỳ quái của giấc mơ, đầy tri tuệ và đầy chất tưởng tượng.

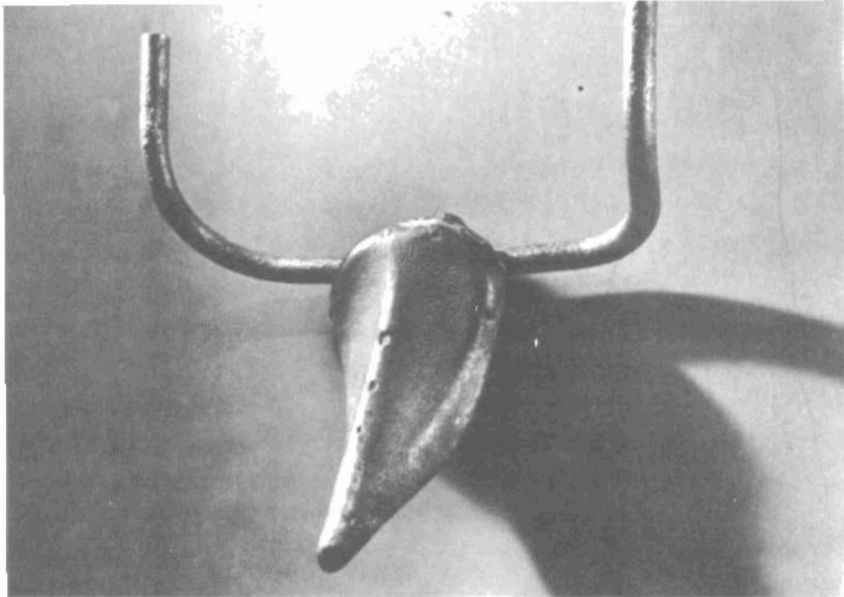
đang cố gắng tự bảo vệ bằng sự chấp nhận lạng lẽ mọi thứ – nhưng *xét cho cùng* cũng có thể là đã chẳng còn chú ý mấy đến thứ đã được làm ra. Một Venetian thế kỷ 16 không ưa trước tác của Tintoretto, hay với nhiều người thời Victoria đã từng xúc động trước một *Ánh sáng của thế giới* của Holman Hunt, ít ra cũng đã nói được lời phê phán thị hiếu. Hậu thế rất có thể sẽ tự hỏi nghệ thuật có còn quan trọng đối với chúng ta nữa hay không, nó có quả thực đang ảnh hưởng ít nhiều lên cuộc sống hay lợi ích của bất kỳ ai chẳng?

Đây chính là nỗi khó khăn đầu tiên tiềm ẩn trong bất kỳ cuộc điều nghiên nghệ thuật nào trong thế kỷ của chúng ta. Về mặt lịch sử, lúc này chúng ta hầu như khó có thể cho là nắm được hết ý nghĩa của nó. Về mặt thẩm mỹ, chưa có được mấy nỗ lực để đánh giá lại những đánh giá ở những nơi từng có lúc là chiến trường thị hiếu: Picasso² nổi tiếng hơn Matisse, và do đó có thể giả định rằng ông ta là nghệ sĩ vĩ đại hơn. Văn hóa và truyền thống Địa Trung Hải có sức quyến rũ huyền bí hơn thế giới Anglo-Saxon, điều đảm bảo cho một sự ưa chuộng đối với nghệ thuật đã được sinh ra bên trong cái vùng đất diệu kỳ ấy; thật là vận rủi mới sinh ra làm một nghệ sĩ phương Bắc và giữ gìn mỗi quan tâm “kiểu phương Bắc” đối với cảm xúc, sự biểu đạt hay ý nghĩ kỳ quặc. Thật ra cái định kiến duy nhất mà đã phát triển và phổ biến trong giới phê bình nghệ thuật chính là định kiến chống lại nghệ thuật Đức thế kỷ 20; Dessau chẳng còn cái sức mạnh gây cảm xúc nữa so với Aix-en-Provence.

² Pablo Ruiz y Picasso (1881-1973), họa sĩ người Tây Ban Nha, người được coi là nghệ sĩ quan trọng nhất của thế kỷ 20. Là một nghệ sĩ sống khá thọ và có sức sáng tác dồi dào, ông đã thể nghiệm vô số phong cách và chủ đề trong suốt cuộc đời. Trong số nhiều đóng góp của ông cho lịch sử nghệ thuật, quan trọng nhất phải kể là sự tiên phong trong trào lưu nghệ thuật hiện đại được mệnh danh là chủ nghĩa lập thể, sự nghĩ ra nghệ thuật cắt dán với tư cách một kỹ thuật viên của nghệ thuật, và phát triển nghệ thuật lắp ráp trong điêu khắc.

Có một khó khăn thứ hai, liên quan đến chuyện đánh giá, điều mà lịch sử nghệ thuật đặc biệt rất thích nhấn mạnh: sự cắt đứt với các truyền thống tạo hình trước đây, điều vốn chắc chắn có thể thật đột ngột nếu một Kandinsky được đặt kế cạnh một Courbet. Thế nhưng, kiểu so sánh như vậy lại chẳng mấy công bằng đối với một nghệ sĩ như Modigliani³ – nên nhớ ông là một nhà điêu khắc kiêm họa sĩ, người đã cố gắng để trở nên “hiện đại” phần nào thông qua sự đáp ứng đối với nghệ thuật của quá khứ; và những hình ảnh đầy sắc sảo của ông, dễ thương nhưng thấm thía, đáng được đánh giá lại bởi nghệ thuật kiểu tượng trưng đang được quan tâm trở lại. Dĩ nhiên, quả thật là đầu thế kỷ 20 đã đạt được, một cách có cân nhắc, một vài cuộc cách mạng nghệ thuật đã mạnh tay lật nhào những gì khi ấy đang trải qua như thể truyền thống – rõ rệt nhất là trong thể loại chủ nghĩa hiện thực huyền mộng trong hội họa. Thế nhưng, nỗi khó khăn ấy chỉ là một nỗi khó khăn của phương Tây và rồi đã trở thành hiện thực chỉ vào thời Phục hưng. Những người đồng thời của Duccio hẳn đã trải qua đôi chút khó khăn khi đánh giá về Kandinsky; chắc chắn họ có thể hưởng ứng với Klee. Các tranh khảm kiểu Byzantine, sách Phúc âm kiểu Lindisfarne, kiếng nhuộm màu kiểu Gothic chỉ là một số trong những ví dụ về nghệ thuật tiền Phục hưng có thể sáng tạo nên những hình ảnh mà không phải sao chép lại thực tại ở bên ngoài. Chúng ta không nghe thấy công chúng phải trải qua bất cứ trở ngại nào để hiểu một nghệ thuật như thế; và người ta cũng nên ngẫm nghĩ trước khi nói rằng đây chỉ là vì công chúng đã có niềm tin vào các khái niệm mà nghệ thuật đã

³ Modigliani, Amedeo (1884-1920), họa sĩ kiêm điêu khắc gia người Ý, rất quan tâm đến nghệ thuật vẽ chân dung hình dáng con người với phong cách thật dễ thương, mang tính đơn giản hóa và đầy tình cảm.



PICASSO *Cái đầu bò* 1943

diễn đạt, bởi người ta cho rằng một công chúng hiện đại ắt sẽ phải có niềm tin – vào khái niệm cảm hứng nghệ thuật. Nếu thế hệ này có thể tin vào các thiên thần thì thế hệ kia tất sẽ tin vào thiên tài. Và chuyện người nghệ sĩ Gothic tin tưởng mạnh mẽ ra sao vào nghệ thuật được thấy rõ qua chiếc bình phượng hoàng của Abbot Suger; với không quá nhiều phi lý người ta cũng có thể liên tưởng điều này với nghệ thuật điêu khắc của Picasso từ những món đồ tìm thấy. Ở cả hai trường hợp chúng ta đều được hưởng, và được cho là được hưởng, niềm vui của sự nhận ra kết hợp với niềm vui của sự ngạc nhiên: cái bình trở thành thân thể của con phượng hoàng, tay lái xe đạp trở thành sừng của một con bò. Và trong cả hai trường hợp chúng ta cũng đều chẳng phải bối rối rằng kết quả chẳng giống đầu bò thật sự hay con phượng hoàng thật sự gì cả. Thế nhưng, những gì kết quả mang lại là giống nhau, đó chính là những ý tưởng đã hiện hữu bên trong đầu của những người sáng tạo ra chúng.

Chúng – những ý tưởng – cũng có thực tiễn của chúng. Thật vậy, sự vắng mặt của chúng trong tác phẩm, ví dụ như của Monet chẳng hạn, chính là những gì làm cho nó trở nên mỏng mảnh một cách nguy hiểm và phụ thuộc vào những gì được nhìn thấy. *Tiếng hét* của Munch là một sự chối từ đầu hàng cái vỏ bọc bên ngoài của thực tại vốn vẫn giống như cái áo sơ mi của Nessus từng dính sát vào hầu hết các họa sĩ thế kỷ 19. Một cách có cân nhắc, ông đã giữ sạch cái khái niệm hòa hợp và dịu dàng, cái chủ nghĩa lạc quan lặng lẽ và riêng tư vốn toát ra từ các bức tranh của nhóm Nabis⁴. Bonnard và Vuillard là những người khá đồng thời với Munch. Chủ nghĩa ấn tượng bị nhạt màu của Bonnard đánh dấu sự kết thúc của một truyền thống, vốn đang hấp hối một cách thích hợp trong những mảng ánh mặt trời, những nội thất và sự không có khuôn mặt, cũng chẳng phải là những con người khỏa thân đầy khí lực nữa. Vuillard⁵ là một họa sĩ trang trí sắc bén hơn, ít chịu lệ thuộc vào những gì được thấy, và do đó có khả năng mang đến cho các hình thể và – đặc biệt là – màu sắc một sự độc lập nghệ thuật hơn. Những gì chắc chắn được ám chỉ đến ở Vuillard đều trở thành sự đặc trưng trong tác phẩm của Matisse. Khi giải thích những gì là đặc trưng cho cuộc vận động mà ông đang đi đầu, được mệnh danh là trào lưu Fauve, Matisse đã nói như sau: “chúng tôi hoàn toàn từ bỏ màu sắc kiểu mô phỏng”. Bản thân ông lúc đầu đã vẽ một người đàn ông khỏa thân bằng màu lục, khiến cho ngay cả bạn bè của ông cũng phải lúng túng – y như bạn hữu của

⁴ Nabis là một nhóm các họa sĩ Pháp nổi tiếng trong những năm từ 1889 đến 1899, chuyên đi theo phong cách hậu ấn tượng, đầy màu sắc, cộng với những ý nghĩa phụ mang tính tượng trưng.

⁵ (Jean) Édouard Vuillard (1868-1940), họa sĩ người Pháp, chuyên vẽ những cảnh nội thất riêng biệt, người mà kỹ thuật đầy chất chủ nghĩa cá nhân đã đặt ông vào vị trí hoàn toàn riêng biệt so với hầu hết những người đồng thời với ông.



VUILLARD *Nội thất* 1893

MATISSE *Chiếc bàn ăn* 1908



Picasso đã bị lúng túng khi họ nhìn thấy lần đầu tiên tác phẩm *les Demoiselles d'Avignon*.

Nơi mà Munch nhìn thấy sự xúc cảm mãnh liệt được diễn đạt phần nào qua chủ đề, thì Matisse lại làm cho màu sắc tự nó đã đóng vai trò diễn đạt rồi. Chính bề mặt được tô màu là quan trọng trong phiên bản màu đỏ của *Chiếc bàn ăn*: cái bàn dẹt y như tấm dán tường, và các vật trang trí bàn ăn với trái cây cũng chẳng hợp lý gì hơn so với các mẫu hoa trang trí đang phủ trên tấm khăn trải bàn và trên tường. Sự hạ thấp tầm quan trọng của thực tại bình thường thì khá nghiêm ngặt hơn so với một bức họa “Nabi”, và mặc dù người ta có thể dễ dàng nhận ra rằng khung cảnh đang cho thấy có một người hầu ở một bàn ăn gần cửa sổ thật, nhưng bức tranh không phải nói “về” điều này mà là về màu xanh và màu đỏ đã được kết hợp lại với nhau gần khoảnh màu xanh. Hiệu ứng của những thứ này bị chi phối bởi sự tạo kiểu, trong đó các

MATISSE *Võ sĩ quyền Anh Da đen*
1947



đường vẽ sắc màu đen không chỉ mô tả các hình thể mà còn có tác dụng – như trong trường hợp kiếng nhuộm màu vậy – khuếch đại các đốm màu vây quanh. Do đó, nó không phải là một nghịch lý, mà là một phần trong sự kiểm soát hiệu ứng của Matisse. Có một sự tiết kiệm ngay cả ở giữa sự xa xỉ hiển hiện nhất của ông, và sự tiết kiệm hiệu ứng trong các bản vẽ của ông đồng cùng lúc cũng còn xoay sở để trở nên đầy màu sắc và đầy xúc cảm, bất chấp sự hạn chế.

Hết thấy những quan tâm của Matisse lên cuộc sống lâu dài có vẻ như đã tập trung vào những hình cắt bằng giấy, vốn rất tiêu biểu vào những năm cuối đời của ông: các mẫu được cấu thành từ những hình thể phẳng bẹt của màu sắc được để bên nhau một cách trực tiếp. Sự thờ ơ với thuyết ảo tưởng ba chiều trong *Chiếc bàn ăn*, sáng tác năm 1908, đã trở thành sự giải phóng hoàn toàn ra khỏi bất kỳ kiểu sao

KIRCHNER *Postdamer
Platz* 1913-1914



chép thực tại nào trong *Võ sĩ quyền Anh Da đen*, một tác phẩm giấy cắt sáng tác vào năm 1947. Màu sắc giờ đây trở thành chủ đề một cách rõ rệt, với một mô tip màu đen, đầy sống động, có hình thù của một võ sĩ quyền Anh nằm trên những hình chữ nhật có màu đỏ và xanh lục bổ trợ. Qua cái hình thù màu đen ấy, Matisse diễn đạt biểu tượng của ông về người võ sĩ mà ngoài ra chẳng còn có thể suy diễn nào khác nữa được: “Khi tôi vẽ màu xanh lục, điều này không nhất thiết phải có nghĩa đó là cỏ”.

Sự giải phóng mà Matisse đã sớm đạt được theo cung cách riêng của ông không chỉ mang tính chất tiên tri về khả năng thích nghi của thế kỷ 20 về thực tại thị giác, mà còn có ảnh hưởng trực tiếp đến các họa sĩ khác nữa – có lẽ đáng kể hơn cả là ở bên ngoài nước Pháp. Sự công nhận của ông về tính tự trị của màu sắc đã được triển khai như một nguyên lý trong nghệ thuật hiện đại và cái cảm giác gần như thần diệu mà màu sắc đã tỏa ra, ngập tràn lên các bức tranh bằng sức sống riêng của nó, được người ta nhìn thấy như một lực nằm ở đằng sau nhiều họa sĩ khác nhau, kể cả Nolde⁶, Klee và Kandinsky. Điều gì đó về sự ưu trội này, không hẳn hoàn toàn ngẫu nhiên, được gợi ý qua chính cái tên nhóm *Blaue Reiter*⁷: một sự chuẩn bị người xem cho một thế giới mà ở đó hoàn toàn có thể chấp nhận được – thật sự là có tính thực về mặt nghệ thuật – rằng một người cưỡi ngựa sẽ có màu xanh.

⁶ Emil Nolde (1867-1956), một trong những họa sĩ lỗi lạc nhất của trường phái biểu hiện Đức, người mà với những hình đầu giống như chiếc mặt nạ, nét cọ vận vẹo và màu sắc nguyên thủy, chói buốt đã mang đến cho người xem một sự sùng sốt thật sự về mặt cảm xúc lẫn thị giác.

⁷ Der Blaue Reiter (tên tiếng Đức dùng để chỉ nhóm “The Blue Rider”), một nhóm bán chính thức bao gồm các nghệ sĩ thuộc trường phái biểu hiện, thành lập tại Munich, Đức, vào năm 1911, với những nhân vật đầu đàn gồm Wassily Kandinsky và Alexei von Jawlensky (Nga); Franz Marc, August Macke, and Gabriele Muntz (Đức); và Paul Klee (Thụy Sĩ).

Trong quyết tâm diễn đạt điều gì đó “thực” hơn những gì các tác gia trong trường phái ấn tượng đã thấy, Van Gogh, Gauguin và Munch đã cất bước tiên phong. Ba nghệ sĩ này đặc biệt đã lấy cảm hứng từ nhóm nghệ thuật Đức đoàn thò có cái tên là *Die Brücke* (Cây Cầu) thành lập năm 1905, một nhóm đã có được thành viên kiệt xuất nhất là Kirchner⁸. Cũng như Matisse, Kirchner có ý định làm cho những qui chiếu có thể nhận ra được đối với thực tại trong tác phẩm của mình trở thành chủ thể thực. Óc tưởng tượng của ông đã rong chơi khắp các cảnh phố phường ở Berlin chẳng hạn, làm nổi bật thực tại bằng những hình người say bí tỉ, thường là ác hiểm, và màu sắc nhợt nhạt – diễn tả quan điểm của ông về một thành phố, rất khác hẳn với một Paris có bầu không khí thanh thoát của chủ nghĩa ấn tượng. Kirchner ngấm sâu hơn và đẩy mìa mai hơn vào cảnh tượng của cuộc sống đô thị so với bất kỳ nghệ sĩ Pháp nào, ngoại trừ Toulouse-Lautrec; và các cô gái có bộ mặt như mèo và màu sắc sắc buốt đã làm cho ông còn *fauve* một cách thực sự hơn bất kỳ nhóm Fauve nào xưa nay. Là một thành viên ngấn ngùi của nhóm *Die Brücke* nhưng về cơ bản lại chẳng gắn bó một thứ gì cả ngoại trừ cái nhìn mạnh mẽ riêng của chính mình, Nolde – lớn hơn Matisse hai tuổi – đã sớm biết chế phục thực tại bên ngoài, trong sự biến hình nó thành một số bức họa giàu xúc cảm nhất của thế kỷ 20. Màu sắc có vẻ phún vọt ra ngoài từ các trung tâm bên trong bố cục – có lẽ tuyệt vời nhất là ở các màu nước của ông, nở rộ như những bông hoa mà ông ưa thích vẽ, nở rộ bằng một sự sinh động vượt xa bất kỳ thứ gì mà giống y như

⁸ Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), họa sĩ người Đức, được xem là một trong những bậc thầy hàng đầu về chủ nghĩa biểu hiện. Ông đặc biệt chịu ảnh hưởng bởi tổng màu mạnh và những kiểu cách biến lệch cấu tạo của chủ nghĩa tân ấn tượng, và bởi sức diễn cảm của nghệ thuật điêu khắc gỗ của người châu Phi và châu Đại dương.

thật. Các bông hoa là những tàn của ngọn lửa đang cháy hay của kim loại đang tan chảy, có tính gây ảo giác trong hiệu ứng của chúng: chúng là một phần của cảm giác của Nolde về một vũ trụ thần bí, nói theo nhà thơ thần bí thế kỷ 17 Vaughan, “những chồi sáng của vịnh hằng”.

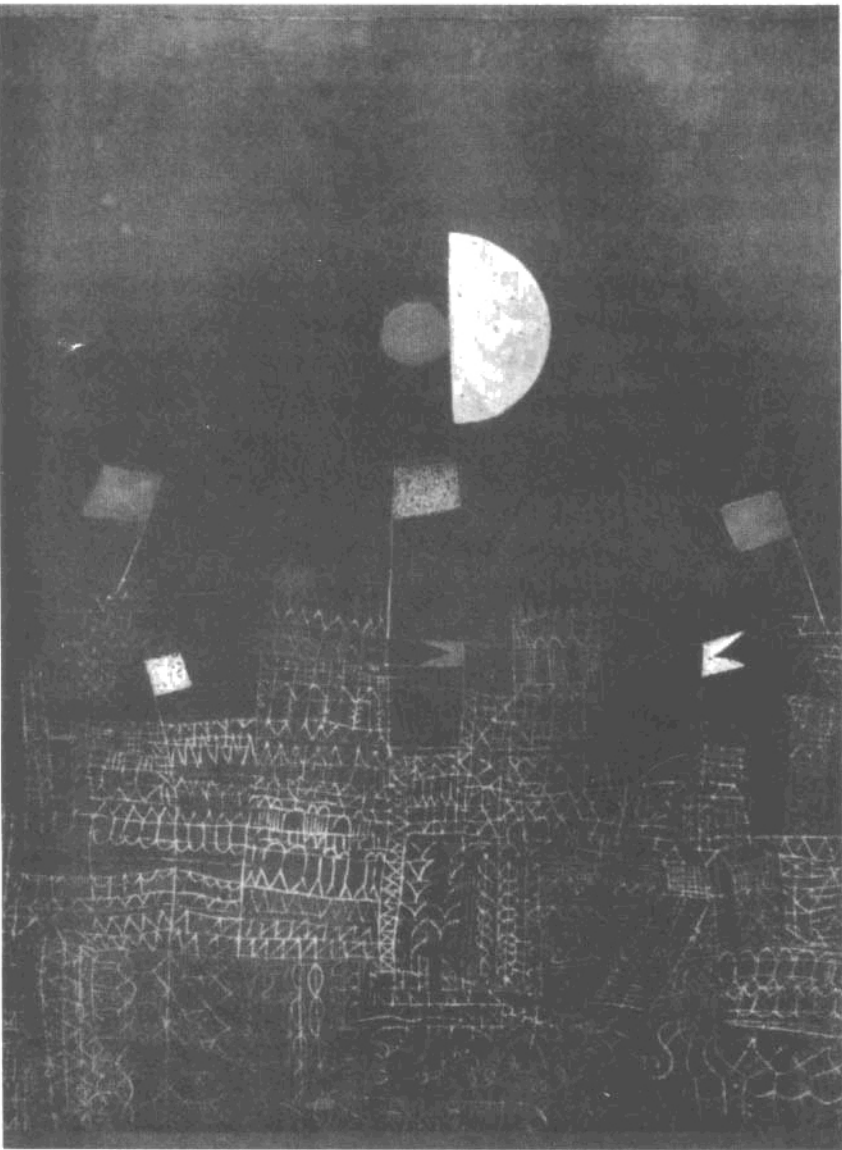
Thiên nhiên, theo nghĩa huyền bí cũng không kém, là sức sống đối với nhóm *Blaue Reiter* sau đó. Sự đơn giản – chứ không phải sự ngây thơ, chất phác – điều mà các nghệ sĩ này rất ái mộ, được diễn tả rất tuyệt ở Le Douanier Rousseau hơn là trong cái thế giới thực tế của Gauguin. Ý tưởng về ma thuật và chủ nghĩa nguyên khai mang nghệ thuật của *Blaue Reiter* trở về với thời hang động. Họ là một khía cạnh của sự không hài lòng ở thế kỷ 20 đối với văn minh và văn hóa phương Tây, và một sự quan tâm về cái được gọi là nghệ thuật “bán khai”. Một số nghệ sĩ *Blaue Reiter* có vẻ chỉ có tính làm dáng và làm đẹp mà thôi. Kandinsky và Klee, cả hai cũng là thành viên của nhóm, không thể được nhận định qua loa theo kiểu như vậy được. Về mặt lịch sử, tầm quan trọng của Kandinsky là rất lớn: xét cho cùng, có lẽ, là vì khảo luận “Về cái hồn trong nghệ thuật” của ông hơn là vì tác phẩm thực tế của ông. Sự quyết tâm sớm nhất của thế kỷ 20 – có mặt trước khi được phát biểu lên – trong việc phá bỏ hoàn toàn khách thể khỏi bức tranh có lẽ là do Kandinsky diễn đạt đầu tiên, vào năm 1910. Bất kể năng lượng, tính cách trữ tình, tính sáng tạo đầy sống động tuy không hoàn toàn di dỏm của chúng, các bức tranh của Kandinsky cũng đều vẫn còn mang tính giả tạo một cách mờ nhạt; một điều trái hẳn với các bức vẽ thậm chí sơ sài nhất, nhưng luôn luôn chân xác, của Klee. Các chú ý mang tính tâm linh của Kandinsky có lẽ đã mang tính hữu thức đến độ trang trọng; và đôi lúc sự hóm hỉnh của Klee có thể muốn nhắm vào chuyện làm nổ tan cái sự trang nghiêm đó, đồng thời chế giễu mọi thứ được gọi là nghệ thuật.



NOLDE *Các cây anh túc đỏ và vàng*

KANDINSKY *Sáng tác IV 1911*





KLEE *Thị trấn treo cờ* 1927

Trong khi một số họa sĩ Đức thế kỷ 20 đã bị đánh giá thấp thông qua việc bị coi là tối tăm, vụng về và “theo chủ nghĩa biểu hiện”, thì Klee có lẽ bị đánh giá thấp bởi cái sự vô tư lự, sự mềm mại và sức mê hoặc của ông. Thế nhưng, không hề có điều gì mang tính chất thiên cận trong công cuộc tìm kiếm liên tục những con đường để hướng đến nghệ thuật vĩ đại của Klee. Picasso có thể đã tuyên bố một cách kiêu ngạo rằng “Tôi không tìm kiếm; tôi thấy”. Klee thì khiêm tốn hơn, không phải do sự thiếu kiêu hãnh nào đó trong việc cố gắng để trở thành một nghệ sĩ giỏi, mà là vì ông nhận chân ra rằng không phải là “tôi” mà là điều gì đó đang vận hành thông qua người nghệ sĩ để tạo ra nghệ thuật. Và đôi lúc những gì Picasso đã tìm thấy lại lập tức mất đi vẻ rực rỡ huy hoàng của nó. Thông qua nét vẽ nguệch ngoạc, thông qua sự ru ngủ của ý thức, Klee cuối cùng đã có thể tạo nên điều gì đó có vẻ như mỏng manh nhưng vẫn sống động một cách bền bỉ. Không như Kandinsky, ông thường nắm giữ các hình ảnh, điều hoàn toàn có thể nhận ra được, ông có thể làm chủ ý đồ của mình. Chất sáng tạo tuyệt đối của các hình ảnh và màu sắc đã sản sinh nên những bức tranh hết sức nên thơ và phi thời gian theo nghĩa tốt. Chúng không tái tạo hay hoàn toàn phản bác cái thế giới bên ngoài mà chúng ta đang thấy; chính óc tưởng tượng tô màu cho tất cả các hình ảnh của Klee, những sản phẩm của con mắt bên trong vốn đang nhìn thấy sâu xa hơn nhiều so với con mắt bình thường. Điều này có lẽ chính là bài học sau cùng của Klee, trong một cuộc sống mang lại thật nhiều bài học: rằng người ta phải tin óc tưởng tượng.

Tác phẩm tuyệt vời nhất của Klee ra đời sau Thế chiến I, lúc ông đã gia nhập Bauhaus dưới thời của Gropius, còn nhóm *Blauer Reiter* thì đã được thành lập trước năm 1914. Trong 14 năm đầu của thế kỷ 20, sự đa dạng của công cuộc tìm tòi của nó thật quá rõ ràng; thật vậy, ở những năm tháng đó người

ta đã lập ra nhiều phong cách và trào lưu chủ đạo vẫn còn vang vọng hơn nửa thế kỷ sau đó. Thế nhưng, bên dưới sự đa dạng đó là niềm tin phổ biến rằng “hết thấy các hình thái mô phỏng đều phải bị coi thường”. Những lời này xuất phát từ bản tuyên ngôn của phong trào vị lai hồi năm 1910, đặc biệt nói lên cách nhìn của một nhóm nghệ sĩ Ý (một nhà thơ và một nhà soạn nhạc cùng với các họa sĩ đã lập nên nhóm này). Trong sự nhiệt thành với cái thật của các cảm xúc hiện đại, sự nhấn mạnh đến cơ lốc của cuộc đời, và sự cố gắng để nắm bắt tốc độ cũng như sự chuyển động của nó qua các bức tranh của mình, họ đã tạo nên những họa phẩm vốn chẳng còn hiệu quả nữa qua những phương sách mà điện ảnh đã làm cho trông có vẻ thật vô lý, nhưng lại là những họa phẩm mà chính trong sự vô lý của chúng lại mở đường cho sự ra đời của trào lưu Dada và siêu thực. Có lẽ bức tranh thành công nhất thuộc loại này chính là tác phẩm của một người vốn chẳng thuộc nhóm vị lai của Ý, bức *Khỏa thân đi xuống cầu thang* của Duchamp, vẽ năm 1912. Đây là một bức tranh vẫn còn đang chuyển tải cảm giác của năng lượng va chạm, tiếng lóc cóc ồn ào của các mặt phẳng các bậc thang gỗ, sự loại khử đầy mạnh mẽ và năng nổ một cách có cân nhắc bất kỳ thứ gì tựa như sự khỏa thân “thật sự”.

Đó là một cách khác để phản đối chủ nghĩa tự nhiên, một cách đã dẫn đến chủ nghĩa trừu tượng kỷ hà học nghiêm khắc được Malevich⁹ áp dụng ở Nga. Vào năm 1913, Malevich đã vẽ nên bản tuyên ngôn trào lưu của mình mà ông gọi là “chủ

⁹ Kasimir Malevich (1878-1935), họa sĩ Nga thuộc trường phái trừu tượng. Trước tác đầu tay của ông cho thấy sự chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa lập thể, được nhận ra qua tính trong sáng cực kỳ của đường nét. Từ năm 1912 thì ông bắt đầu triển khai nên phong cách riêng của mình, được mệnh danh là chủ nghĩa ưu trội (ý chỉ sự ưu thắng của cảm giác so với hết thảy các cân nhắc nghệ thuật khác).

nghĩa ưu trội”: một bức tranh gồm một hình vuông màu đen trong một cái sân màu trắng. Kandinsky, vốn là người có gốc Nga, có lẽ đã có một mối liên kết hiển nhiên, nhưng có thể Malevich đã không biết ông và chắc chắn là đã có những ý tưởng mang chất họa sĩ một cách thực hơn. Chính những hình thù bền chắc và chính những tương phản được giới hạn một cách có cân nhắc của màu sắc đã làm cho các bức tranh của Malevich có nhiều điểm chung với Modrian hơn là với Kandinsky. Một kiến trúc được vẽ trơn vẹn đã được dựng lên, một cái giàn giáo được chú ý là sẽ trở thành cấu trúc của một thế giới lý tưởng – có tính hài hòa như thế giới của chúng ta.



DUCHAMP *Khỏa thân
đi xuống cầu thang* 1912

Lý trí, lô gic, tính chất nghiêm trang đánh dấu hết thảy các nỗ lực này nhằm moi tìm cái sự thật đang nằm ẩn bên dưới các vẻ ngoài tự nhiên. Khi nói đến một Florence thế kỷ 15, những lời của triết gia Schoenmaekers, một người đã có ảnh hưởng rất lớn lên Mondrian, tỏ ra thật thích đáng: “chúng tôi muốn thâm nhập thiên nhiên theo cách mà cấu trúc bên trong của thực tại bị tiết lộ ra trước chúng ta”. Và những lời này cung cấp lời mào đầu cho trào lưu trang trọng nhất và vững vàng nhất của đầu thế kỷ 20: chủ nghĩa lập thể.

Les Demoiselles d'Avignon là một bức tranh mang tính hạt giống, gây sửng sốt – một bức tranh đầy xấu xí, chưa hoàn tất đang lạc mất ý nghĩa khi nó đang mất đi cái sức mạnh gây sốc của mình – điều đánh dấu sự khởi đầu của chủ nghĩa lập thể mà không tự mình trở thành người theo lập thể. Câu hỏi của nghệ thuật mang tính hoàn toàn phi tự nhiên chủ nghĩa chẳng phải là một câu hỏi quá khó; thật vậy, có thể nói rằng tác phẩm đầy tính ảo mộng như của Caravaggio chẳng hạn, rốt cuộc còn gây nên nhiều câu hỏi hơn thế nữa. Những gì diễn ra trong *les Demoiselles d'Avignon* chính là sự đặt hai cái đầu hết sức kỳ cục đến gây sốc, một số hình người chuyển hóa từ *Baigneuses* của Cézanne. Hai cái đầu này thuộc một cách diễn đạt hoàn toàn mới, gợi lên gốc tích của nghệ thuật điêu khắc Da đen, nhưng biến lệch thực tại theo một cách gây bối rối hơn nhiều. Đó là một sự phá vỡ các qui tắc về thuyết ảo tượng được định ra từ thời Phục hưng, được thực hiện không phải qua các đề tài phong cảnh hay đời sống tĩnh lặng mà là qua những đề tài thiêng liêng nhất của thời Phục hưng – nhân loại. Không chỉ hai cái đầu đó không giống bất kỳ thứ gì chúng ta đã thấy trong cuộc sống bình thường, mà ngược trái của người phụ nữ phía bên trên lại là một cái hình vuông được tô bóng, có tính toán: dù là ước thủ, chủ nghĩa lập thể cũng đã khởi động công trình căn bản của mình.

Người ta phải nói đến cả Picasso lẫn Braque¹⁰ cùng đều là những người sáng lập nên chủ nghĩa lập thể; và trong cuộc tìm kiếm không ngớt mẫu mã lẫn cấu trúc kỷ hà học, Braque vẫn là một người theo trường phái lập thể. Những gì họ đã tạo ra là một ngôn ngữ nghệ thuật vốn nhấn mạnh sự độc lập của nó khỏi thực tại bằng cách trước tiên là xua tan màu sắc đi cùng với những hình thù và đường nét có thể nhận biết được. Mặc dù đôi lúc nó được miêu tả là có tính khoa học một cách mơ hồ, nhưng nó có lẽ về cơ bản mang tính lãng mạn và thi vị thật sự. Bức chân dung Vollard của Picasso và bức *Cô gái với cây đàn guitar* của Braque – chúng khác nhau trong chi tiết phong cách – đều rất vui với sự tự do của việc tìm một phương cách để diễn đạt các cảm nhận của mình về đề tài, bất kể những gì có thể thấy được một cách thật sự. Nó ít mang tính khoa học hơn là ma thuật, điều làm nên những hình ảnh đa diện, nứt nẻ, giống y những chiếc kính vạn hoa đang xoay. Bức tranh của Braque có tính cách vuông vức gần như mang chất nhạc hơn qua cách đặt để các đường thẳng của nó và Braque đã triển khai năng khiếu này thành một loạt những bức tranh vẽ cảnh tĩnh lặng – chủ đề mà ông ưa thích – điều được gọi là có tính lập thể về mặt trang trí qua hiệu ứng của chúng và có tính nhạy cảm qua màu sắc và bề mặt của chúng khi so với cảnh tĩnh trong cận cảnh của bức *les Demoiselles*. Nghệ thuật mang chất vô cùng riêng tư của Braque đã tạo nên một số bức họa tuyệt mỹ nhất của tiền bán thế kỷ 20, nhưng sự tách riêng ra của ông lại dẫn đến chuyện sự hiện diện của ông có hơi bị lịch sử nghệ thuật qui ước phủ mờ khi thời đầu của chủ nghĩa lập thể qua đi.

¹⁰ Georges Braque (1882-1963), họa sĩ Pháp, người mà, cùng với Pablo Picasso, đã khai sinh ra trào lưu nghệ thuật lập thể và phong cách lập thể, trở thành một trong những nhân vật chính của nghệ thuật thế kỷ 20.



PICASSO *les Femmes d'Alger* 1907

Ảnh hưởng và tác động của chủ nghĩa lập thể nhanh chóng được người ta cảm thấy, và cả những hạn chế của nó nữa. Braque và Picasso là những người đầu tiên nhận ra rằng có điều gì đó quá kín, có lẽ cũng quá mờ đục, trong phong cách; họ đã cung cấp một thực tại tươi mát theo lối thực nhất, bằng cách áp dụng cho bề mặt của bức tranh những mẫu giấy và bìa cắt thực tế, và thay đổi cấu tạo của sơn vẽ bằng cách làm cho nó xù xì bằng cát. Kết quả là một thứ gì đó đầy màu sắc và tươi vui hơn: một cảm giác *trompe l'oeil* (mát mắt) mà thỉnh thoảng có thể bị coi là mang tính siêu thực. Cũng có một khía cạnh mang tính động lực học trong chủ nghĩa lập thể, qua đó các hình ảnh có vẻ như đang di chuyển, đồng thời bộc lộ ra từng mặt – từng khối thể – trong khi người xem thì vẫn đứng yên. Được triển khai bởi trào lưu vị lai, điều này đã được Duchamp thực hiện thành công, không phải qua sự gợi ý của những ánh sáng có màu đang chiếu lên bề mặt, mà là qua một chuỗi những mặt phẳng cứng, sắc bén, tiêu biểu cho khối đa hình người trong *Khỏa thân đi xuống cầu thang*.

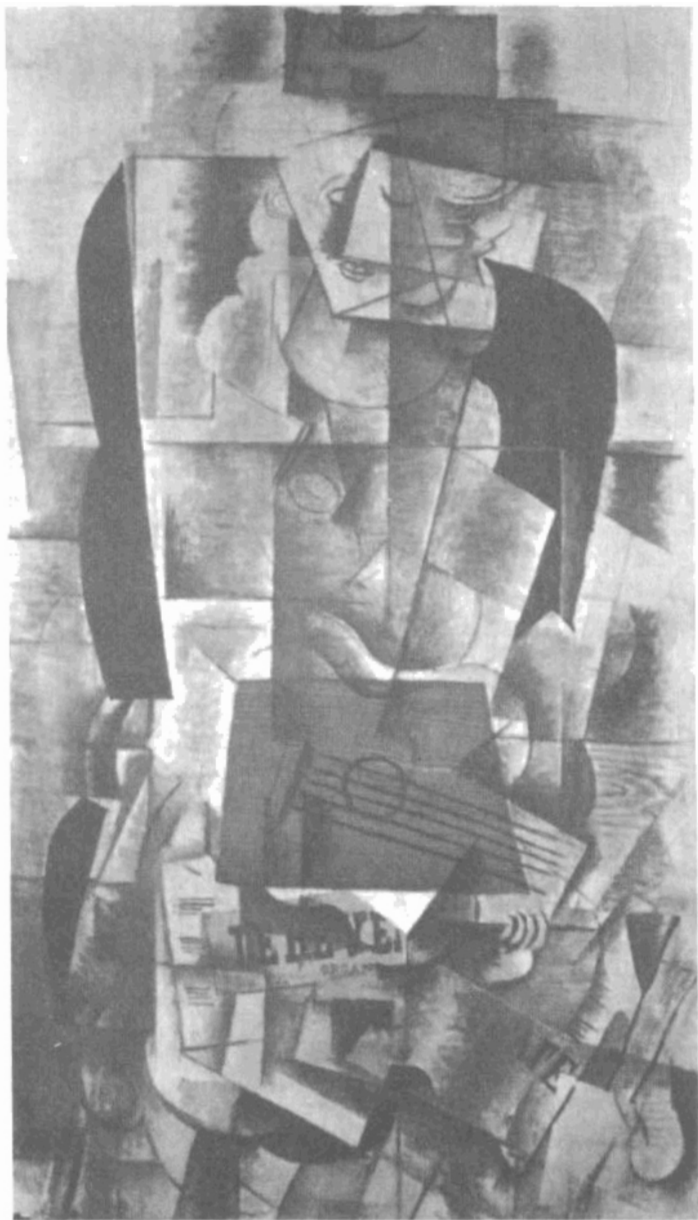
Ngay ở đây, trong một phong cách mà Duchamp đã từ bỏ, người ta cũng có thể thấy một ngụ ý đối nghịch nghệ thuật có cân nhắc: có một sự trái ngược khá lớn giữa tiêu đề và những gì chúng ta đang thấy hơn là giữa tiêu đề và bức tranh như trong trường hợp *Cô gái với cây đàn guitar* của Braque. Và có lẽ ngay chủ đề của cái cầu thang tự nó cũng mang đến một ám chỉ khác nữa về phương hướng mà Duchamp đang nhắm đến, bởi nó là một biểu tượng phổ biến của giấc mơ (*Giải thích về giấc mơ* của Freud xuất bản lần đầu tiên vào năm 1900). Các ý tưởng mang tính đối nghịch nghệ thuật của Duchamp đã trở thành một trong những tấm ván rất kiên cố trong cái bục đứng khá gồ ghề của trường phái Dada – một trào lưu khởi đầu từ Thụy Sĩ, rồi trở thành một trào lưu quốc tế qua thành phần cũng như ảnh hưởng của nó, và là một

phong trào có vẻ như báo hiệu cho sự giải phóng hoàn toàn ra khỏi quá khứ. Cùng lúc đó, Duchamp còn được André Breton – lãnh tụ của một phong trào hoàn toàn khác hẳn với Dada, nhưng lúc đầu thì người ta hay lẫn lộn cả hai: chủ nghĩa siêu thực – đánh giá rất cao. Trong tác phẩm *Có dẫu bị lột trần* của Duchamp – một ví dụ rất sớm về mục tiêu nghệ thuật mới bị người ta từ chối xếp loại – Breton đã tìm thấy đúng những điểm báo trước của tính cách khiêu dâm, tính cách trữ tình, khoa học và sự hài hước; và mặc dù *Có dẫu* có trở thành một điển hình trong lịch sử của Dada thật, nhưng nó vẫn không hề mang tính phi nghệ thuật hay một “thứ làm sẵn” gì cả. Điều này cũng đặc biệt đúng đối với sáng tác của các nghệ sĩ Dada như Arp¹¹ và Schwitters¹². Mặc dù Schwitters xoáy vào chuyện lắp ráp sáng tác của mình từ đồ phế thải thật, nhưng kết quả không chỉ là những công trình nghệ thuật, đầy tính ngẫu nhiên đến rõ rệt cũng như được hoạch định thật cẩn thận, tận dụng đến mẫu giấy rách nhỏ nhất, mà bản thân chúng giờ đây còn mang theo cả hương hoa của quá khứ nữa; chúng là thuở phối thai với chút ít bụi bặm của nghệ thuật hiện đại, và dẫu còn thành vấn đề nữa việc chúng được tạo ra từ sợi dây kim loại, lông chim và vé xe điện, không khác gì những bức tranh Ý thuở xưa đã được vẽ bằng màu đất, lá vàng và đá màu xanh da trời.

Nếu chủ định ban đầu của Dada là chống lại mọi thứ – đặc biệt là mọi thứ được tiêu biểu cho Zürich, thành phố nơi nó đã bắt đầu – thì chủ nghĩa siêu thực lại tượng trưng cho sự giải

¹¹ Jean Arp hoặc Hans Arp (1887-1966), nhà điêu khắc, họa sĩ, nhà thơ tiên phong người Pháp. Ông là người đã tiếp tay tạo dựng nên trường phái nghệ thuật Dada.

¹² Kurt Schwitters (1887-1948), nghệ sĩ người Đức, thành viên của trào lưu nghệ thuật Dada, nổi tiếng qua nghệ thuật cắt dán và nghệ thuật điêu khắc mà ông thu thập được từ những thứ bỏ đi, một loại hình mà ông gọi bằng một cái tên chẳng có nghĩa gì cả là *Merz*.



BRAQUE Cô gái với cây đàn guitar



PICASSO *Vollard* 1909-1910

phóng hơn là chỉ mang tính cách mạng. Cả hai trào lưu này đều khởi điểm từ văn chương; và các hiệp hội văn chương tô điểm rất nhiều cho hội họa siêu thực. Lý trí bị xua đuổi để cho phép cái tâm vô thức tung ra các hình ảnh thường là sinh động và chính xác – y như những hình ảnh trong giấc mơ – cần được vẽ bằng chi tiết, hầu như “nguyên sơ”. Vai trò làm cho những gì bên trong mình trở nên có thể thấy được chính là định nghĩa của Max Ernst¹³ về nhiệm vụ của người họa sĩ, khi mô tả sự khám phá của ông về các hình người và hình thể được gợi nên từ cái sàn gỗ tại một khách sạn miền biển. Trong tác phẩm của ông, óc tưởng tượng quả thật có vẻ đã tìm thấy được sân chơi tự do. Những hình ảnh nào đó, như chim bồ câu và rừng cây chẳng hạn, cứ trở đi trở lại bằng hiệu ứng tới lui – một hiệu ứng mà chính Ernst nắm bắt một cách gợi cảm qua hai câu nói về cảnh nhìn nguyên thủy ông: “Tại một vùng quê mang màu sắc của *“quê hương bồ câu”*, tôi đã réo chào đàn bồ câu có đến 100.000 con. Tôi thấy chúng bay đầy những cánh rừng đen của *ao ước* và *những bức tường vô tận và biển*”. Trái với tính ma thuật xác thực của Ernst, chủ nghĩa siêu thực của Dali có lẽ có vẻ quá hào nhoáng và tính toán; cái chủ nghĩa siêu thực sang trọng của một tủ kiếng bày hàng chữ không phải cái gì khác đã trào ra từ vô thức. Tuy nhiên, thật dễ trở nên thiên vị đối với Dali¹⁴ bởi tác phẩm về sau của ông đã trở nên có tính hàn lâm bề ngoài và vì chẳng có gì lý thú khi khen ai đó mà đã quá thạo trong

¹³ Max Ernst (1891-1976), nghệ sĩ Pháp gốc Đức, một nhân vật có ảnh hưởng rất lớn trong cả trào lưu Dada lẫn siêu thực. Ông được người đời nhắc đến qua một phổ sử dụng rất rộng về kỹ thuật, phong cách lẫn phương tiện.

¹⁴ Salvador Dali, (1904-1989), họa sĩ Tây Ban Nha, đồng thời còn là một nhà văn, thành viên của trào lưu siêu thực mặc dù các lãnh tụ của phong trào này về sau đã tố cáo ông là quá mang tính thương mại.



SCHWITTERS *Bị khách hàng mở, khoảng 1937-1939*

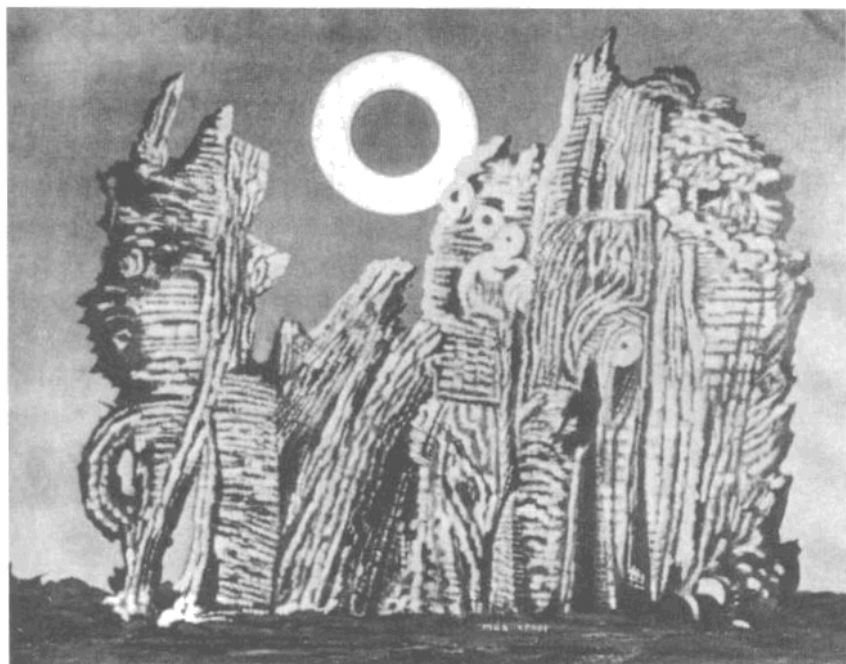
việc tự khen mình. Tuy nhiên, có lẽ không hẳn là một sự ngẫu nhiên mà các nhà siêu thực nô nê hơn, bóng bẩy hơn đã gặp sự khó khăn nào đó trong chuyện giữ gìn yếu tố thi vị, gây cảm hứng trong tác phẩm của mình.

Công cuộc tìm kiếm mà Klee nói đến đã dẫn đến, riêng trong hội họa không thôi, những kết quả hết sức đa dạng trong thập niên 1920. Vào năm 1926, Gropius¹⁵ đã xây dựng tòa nhà Bauhaus tại Dessau, làm mẫu cho quan điểm hiện đại mới trong kiến trúc, đồng thời còn tiêu biểu cho khái

¹⁵ Walter Adolph Gropius (1883-1969), kiến trúc sư Mỹ gốc Đức, người đã thiết lập trường Bauhaus, một ngôi trường nghệ thuật của Đức mà trở thành một sức mạnh vùn vụt lớn trong kiến trúc và nghệ thuật ứng dụng trong suốt tiến bán thế kỷ 20.

niệm mới của thời hiện đại về một trung tâm nghệ thuật sẽ phục vụ như một thứ nhà máy điện của hết thảy các nghệ thuật. Ở đây cũng đã có điều gì đó của sự quay trở về với các định chuẩn tiền Phục hưng: một ngôi nhà thờ hơn là một cung điện dường như có tác dụng so sánh thích hợp hơn, và sự quan tâm là đối với cộng đồng chứ không phải đối với cá nhân. Trong kiến trúc, có lẽ ít có sự phá bỏ triệt để hơn đối với các định chuẩn của thế kỷ 19, bởi thời đó đã có những người đặt nền tảng rõ rệt cho những phát triển của thời hiện đại. Trong kiến trúc của Sullivan ở Mỹ, đã còn, vẫn còn, mang chất “hiện đại” một cách có thể chấp nhận được. Các yếu tố của sắt và kiếng vốn làm thành nên tòa nhà Bauhaus

ERNST Rừng xám 1927



đã từng được sử dụng trong Crystal Palace của Paxton, một công trình có vẻ đầy chất lãng mạn khi so sánh với thiết kế dạng khung, mạch lạc một cách logic của Gropius, tuy chiếm không gian nhưng người ta hiếm khi nhận thức là nó đồ sộ.

Có một lý do giải thích cái cảm giác liên tục ấy là ở chỗ thế kỷ 19 đã mở đầu cuộc khởi tạo những dạng công trình mới – các nhà ga, viện bảo tàng, cao ốc văn phòng – mang đến cho các kiến trúc sư ở thế kỷ 20 một số cơ hội tuyệt vời. Khối nhà văn phòng cao ngạo do Sullivan tạo ra đạt mức tột đỉnh qua tòa nhà Seagram, không có cảm giác nặng chịch nhưng cao đến độ đặc thẳng, có vẻ như ngoi lên mà không phải tựa vào cái gì cả, bắt đầu như thể nó đã ở trong không khí rồi vậy. Đây có lẽ là tiếng vọng sau cùng của những ngôi nhà nguyện Gothic bằng kiếng, và chắc chắn cũng là tiếng vọng sau cùng các lý tưởng của Bauhaus. Các sảnh phòng lợp kiếng của các nhà ga xe lửa thế kỷ 19 đã ở mức đỉnh điểm qua một Stazione Termini, gọn sóng nhấp nhô, rộng rãi nhưng không đồ sộ, tại Rome. Việc xây dựng viện bảo tàng đòi hỏi những giải pháp cấp tiến hơn mức mà thế kỷ 19 dám đưa ra; những căn phòng kiểu như hang động với tính chất khách quan dùng để trưng bày nghệ thuật đã nhường bước cho điều gì đó linh hoạt hơn, thú vị kiểu động lực học và đầy kịch tính trong những tầng uốn lượn của Viện bảo tàng Guggenheim của Wright, một bối cảnh có lẽ hầu như quá mang chất cá nhân để có thể dùng trưng bày các tác phẩm nghệ thuật.

Vấn đề trung tâm đô thị – từng gây bận tâm cho Julius Caesar tại Rome – dường như đã được đầu thế kỷ 19 giải quyết, nhưng rồi lại trở nên cấp thiết một lần nữa trước khi thế kỷ này kết thúc. Tình trạng đầy ắp nhà cửa tại các thành phố công nghiệp đã làm nảy sinh những khu nhà ổ chuột. Và trong khi người ta có thể đặt dấu hỏi về sự thỏa đáng của nghệ thuật đối với họ theo nghĩa hội họa và điều

khắc, thì kiến trúc vẫn còn là nghệ thuật liên quan trực tiếp đến mọi người; rồi thay, điều này đôi lúc đã có hệ quả là khiến các tòa nhà không còn trở thành những công trình của nghệ thuật kiến trúc nữa – khá giống như báo chí thì không phải là văn chương. Le Corbusier¹⁶, người đã có tác phẩm khảo luận “*la Ville Radieuse*” xuất bản cách đây hơn mấy mươi năm, là một trong số những nhà kiến trúc ưu tư nhiều nhất đối với bài toán sự hiện hữu trong nhà của con người hiện đại. Tòa nhà Unité d’Habitation của ông tại Marseilles là một sự quay trở về với cung cách lưới hàng ngang của Gropius, được để trống ở đây là để cung cấp ánh sáng tối đa thông qua kiếng, làm thành những ô có thể khuyến khích những gợi ý về hoạt động giống như của loài ong, hoặc cũng khá có khuynh hướng gợi lên tình trạng đồng dạng.

Các khả năng của ngôi nhà riêng trong hay cạnh môi trường đô thị cố nhiên đã gây sự chú ý đối với các nhà qui hoạch Anh; thành phố vườn và vùng ngoại ô vườn đa phần vẫn còn là một khái niệm mang chất Anh, đang tạo một ảnh hưởng thích hợp nào đó ở Bắc Âu, nhưng lại là một sự xa xỉ về không gian – và một lý tưởng – mà hầu hết các nước đều không thấy là cần thiết phải có. Tính đến phần các khối nhà bao gồm các căn phòng dành cho công nhân bình thường thuộc qui mô đô thị thì Anh lại là tụt hậu so với châu Âu đại lục và Mỹ. Những công trình xây dựng kiểu như cái hộp, cái ô để mà sống trong đó Frank Lloyd Wright¹⁷ bị phản đối; các

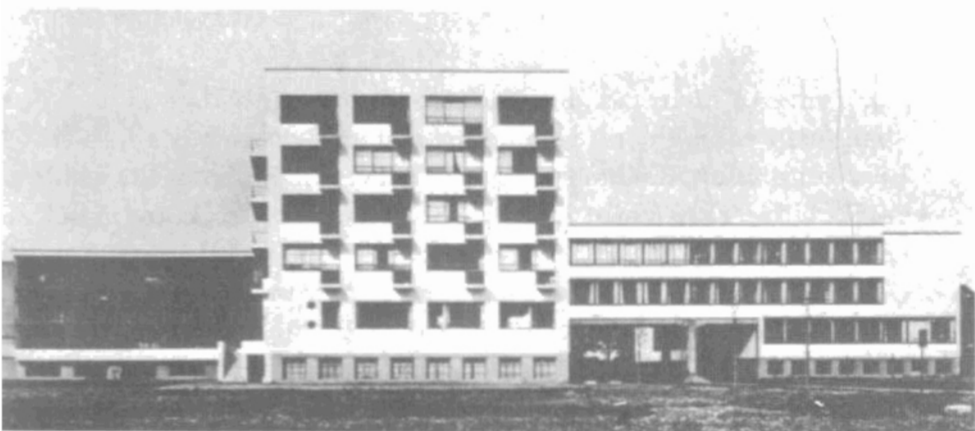
¹⁶ Le Corbusier, tên nghề nghiệp của Charles Édouard Jeanneret (1887-1965), kiến trúc sư Pháp gốc Thụy Sĩ, kiêm họa sĩ và nhà văn, người đã có ảnh hưởng rất lớn đến sự phát triển của nghệ thuật kiến trúc hiện đại.

¹⁷ Frank Lloyd Wright (1867-1959), kiến trúc sư người Mỹ, người được xem là một trong những nhân vật vĩ đại nhất của nghệ thuật kiến trúc thế kỷ 20, mặc dù cuộc đời và sự nghiệp của ông còn lắm điều tranh cãi

ngôi nhà tư nhân của ông đều được hoạch định theo kiểu có liên quan với bối cảnh tự nhiên của chúng, được thấy rõ nhất qua công trình Kaufmann House. Thiên nhiên ở đây đã chế ngự các hình thể chỉ ít cũng ở điều gì đó trong hiệu ứng. Các đường ngang dài thì được cây cối bổ túc; đá thực thì được lặp lại qua các phiến bê tông được xây bên trên một ngọn suối trên từ núi xuống. Một giải pháp như vậy cho “ngôi nhà” quả là quá sang trọng và đầy chất riêng tư y như Villa d'Este. Nó nhắm vào việc trở thành một tác phẩm của nghệ thuật, không phải nằm lẫn với mà là hòa quyện với môi trường của nó, nơi mà con người và thiên nhiên được hòa hợp với nhau. Một cái nhìn như vậy về tính hoạt động của cả hai cũng đã được một số nhà điêu khắc hiện đại diễn đạt.

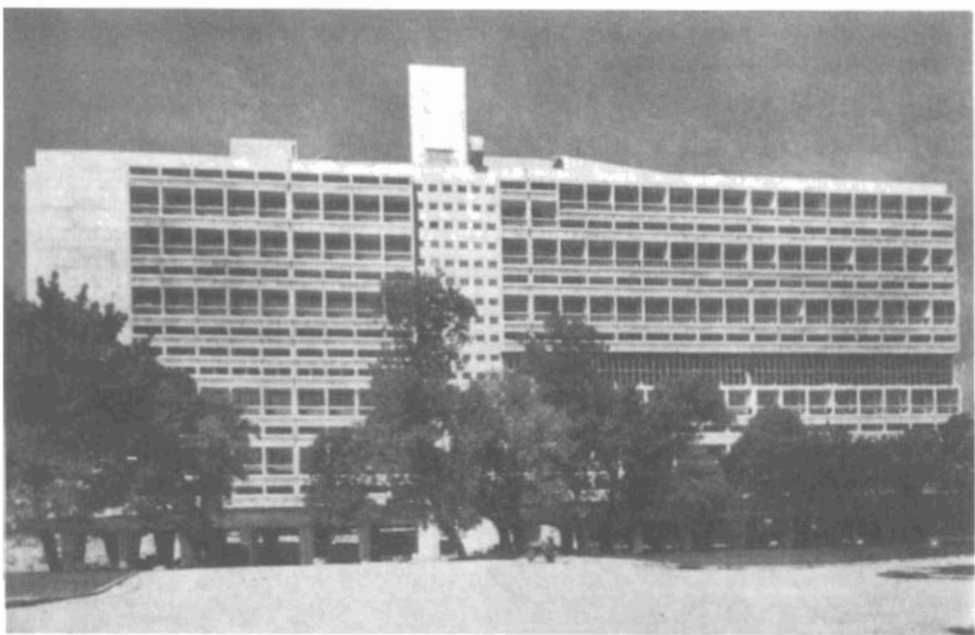
Và trong sự tự tách mình khỏi chủ nghĩa chức năng lạnh lùng, Wright đặc biệt đã tỏ ra thật xuất sắc. Chủ nghĩa lập thể bằng kiếng và thép đã được thay thế bằng những chất liệu riêng tư, vốn có thể được chuyển tải tuyệt vời nhất qua đá và bê tông. Bởi đã tìm kiếm và tìm thấy những phương cách để hóa giải các bức tường, nên nghệ thuật kiến trúc giờ đây rất dễ dàng tìm được cách để thể hiện sự đồ sộ lên trên các bức tường – có lẽ trên hết là tìm thấy những phương cách mà qua đó cá nhân nhà kiến trúc có thể biểu đạt được cá tính của mình. Đây có lẽ là cách duy nhất mà qua đó một tòa nhà có thể trở thành một tác phẩm nghệ thuật. Nó là một ví dụ về phong cách mới, được diễn đạt thành một châm ngôn cá nhân, một phong cách mà người ta có thể thấy qua Trường Y khoa Hoàng gia của Denys Lasdun: được xây tại khu liên hợp Công viên Hoàng thân, một môi trường đầy tính thách đố vốn vừa có tính chất vườn vừa có tính chất kiến trúc, mà qua đó nó phải được hoạch định cho thật phù hợp.

Điêu khắc có lẽ là hình thái nghệ thuật yếu nhất trong thế kỷ 19, nên nó là hình thái bị các nhà điêu khắc hiện đại



GROPIUS Bauhaus, Dessau 1925-1926

LE CORBUSIER L'Unité d'Habitation, Marseilles 1946-1952





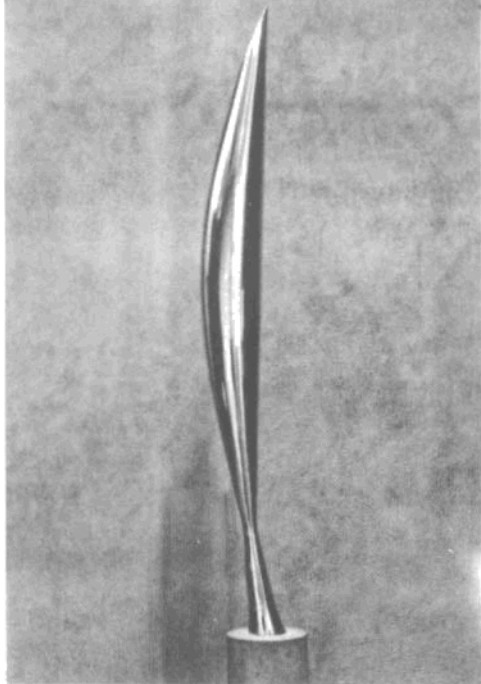
WRIGHT Kaufmann House, Bear Run, Pennsylvania 1936



LASDUN Trường Y khoa Hoàng gia, London 1964

VAN DER ROHE và JOHNSON
Seagram Building, New York 1958





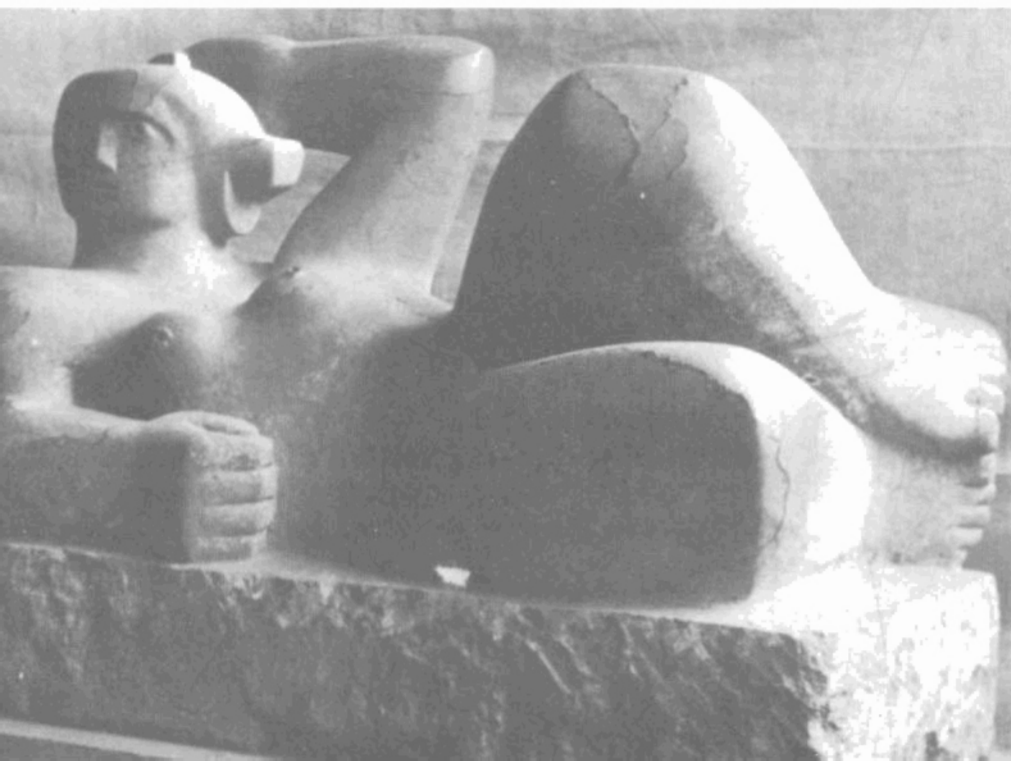
BRANCUSI *Con chim trong không trung* 1919

phế bỏ rõ nhất. Thật vậy, được thoát khỏi truyền thống, điêu khắc đã tỏ ra hết sức nhu nhược và linh hoạt qua các phương tiện hiện đại. Rodin là không có đối với Cézanne hay Van Gogh. Điều này đã được nhà điêu khắc có nhiều ảnh hưởng nhất vào đầu thế kỷ 20, Brancusi, nhận ra, mặc dù ông có thể ca tụng Rodin. Matisse cũng nhận thấy như vậy, người họa sĩ bậc nhất này tuyệt nhiên chẳng hề quan tâm và sáng tác về điêu khắc. Thật ra Degas và Renoir có lẽ đã sáng tác điêu khắc mang chất “hiện đại” thật sự duy nhất ở Pháp trong thế kỷ 19. Brancusi đã từ chối làm trợ lý cho Rodin. Ông xem nhiệm vụ của mình là người thanh tẩy nghệ thuật, trong sự gạt bỏ chủ nghĩa hiện thực bề mặt và thâm nhập vào phần tinh túy của sự vật, điều cũng làm bận tâm không kém cho các họa sĩ ở những năm đầu của thế kỷ 20.

Những hình thể mà Brancusi tạo ra đạt được một sự thanh khiết và đáp ứng tính chất phi hiện thực, đồng thời nhấn mạnh đến khối thể và trọng lượng một cách đích xác; nhưng



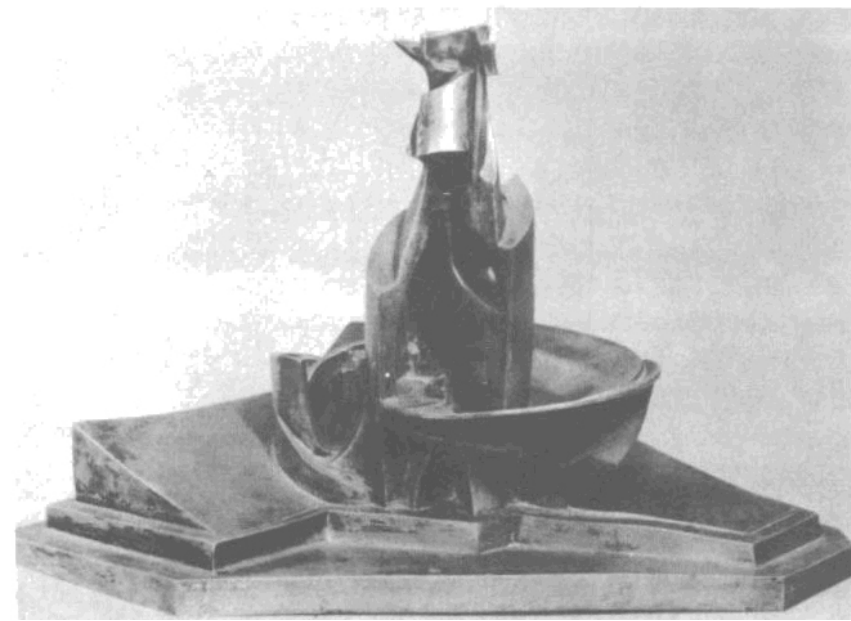
PICASSO *Người phụ nữ đang đọc* 1952-1953

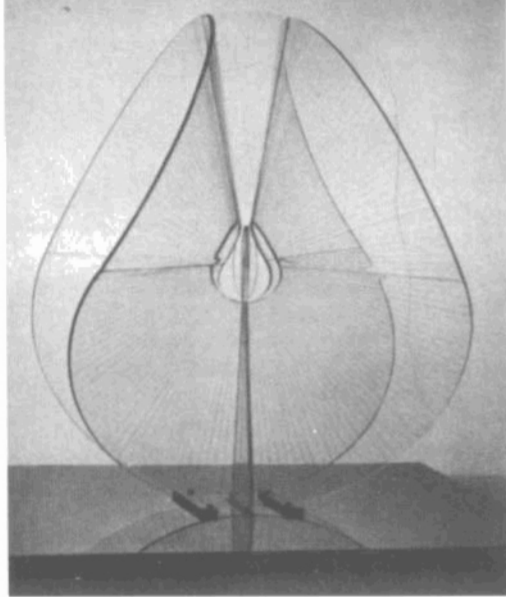
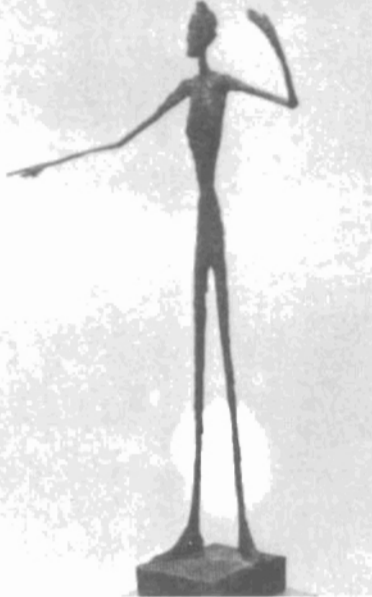


MOORE *Hình người đang tựa đầu* 1929

khi nhắm đến việc thâm nhập vào tận cốt lõi của sự vật, ông có lẽ đã đi không đủ sâu. Ít ra, theo nhận thức của người đời sau, vẫn còn điều gì đó khá rành rành về những hình thể hình trứng mượt mà và những bề mặt đáng thuôn được trau chuốt của ông. Có lẽ ông đã không có tính sáng tạo cho lắm; và mỉa mai thay ông thậm chí có vẻ đã trở thành nạn nhân của một kiểu sáo rỗng nào đó – một thứ định mệnh có khả năng xảy ra cho bất kỳ nghệ sĩ nào không có sự tiến hóa trong phong cách. Nhiều vấn nạn trong đánh giá Brancusi đều trở nên vô hiệu trong nghệ thuật điêu khắc của Arp, người sáng lập trường phái Dada, và cũng là người đã tạo nên những phù điêu đầy sống động. Nghệ thuật điêu khắc của Arp hoàn toàn là một phát triển mới mẻ; ở đây, các hình thể của ông được chủ định là mang tính hữu cơ, có liên quan cách nào đó với thiên nhiên, nhưng chúng chẳng phải được ước lược quá rành rành từ những nguyên bản có thể nhận diện ra được trong thiên nhiên như của Brancusi.

BOCCIONI *Sự phát triển của một cái chai trong không gian* 1912





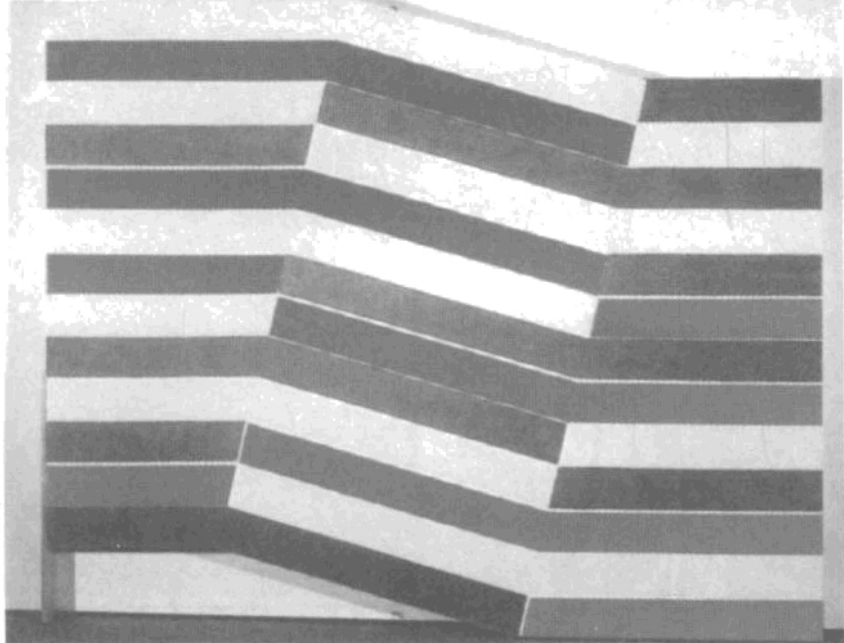
GIACOMETTI *Người đàn ông đang chỉ tay* 1947

GABO *Chủ đề bầu trời* 1951

Có lẽ có một sự lãng mạn ảo trong xu hướng của một số nhà điêu khắc hiện đại (và một số người ngưỡng mộ họ) là thường xuyên nhìn trước tác của họ trong mối quan hệ với thiên nhiên – điều này có thể ẩn chứa là do tầm ảnh hưởng đầy nguy hại của Wordsworth mà ra. Quả thật có thể có cái chất người mẹ thật trọn vẹn trong ví dụ, tác phẩm *Madonna và Chúa Hài đồng* của Arnolfo di Cambio; nhưng điêu khắc cũng bao gồm không ít chất nhân tạo kiểu Rococo của một *Sự giả bộ* của Asam nữa. Trong chừng mực nào đó, có lẽ tác phẩm của Hepworth¹⁸ và Henry Moore¹⁹ là sự đánh dấu kết

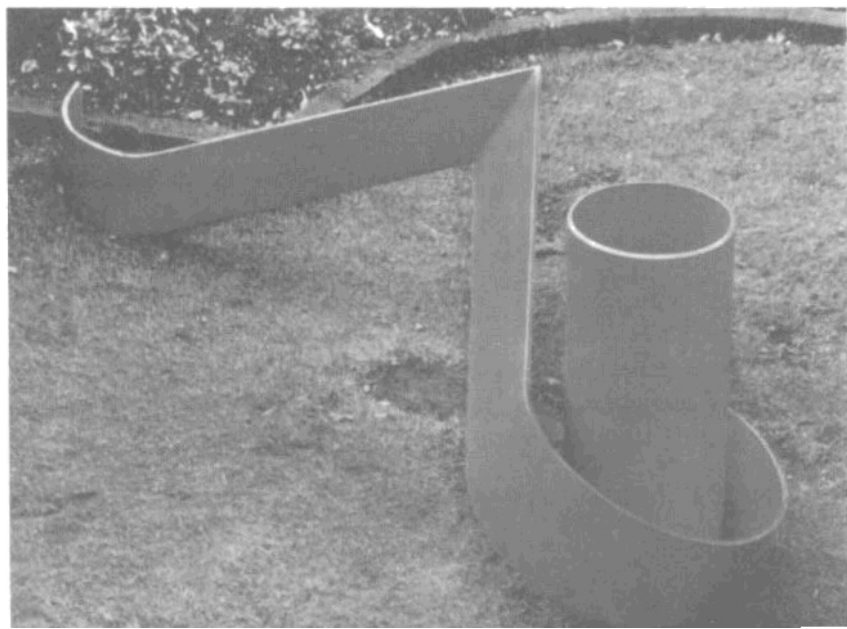
¹⁸ (Dame Jocelyn) Barbara Hepworth (1903-1975), điêu khắc gia người Anh, nổi tiếng qua các tác phẩm nghệ thuật trừu tượng bằng đá, gỗ và kim loại.

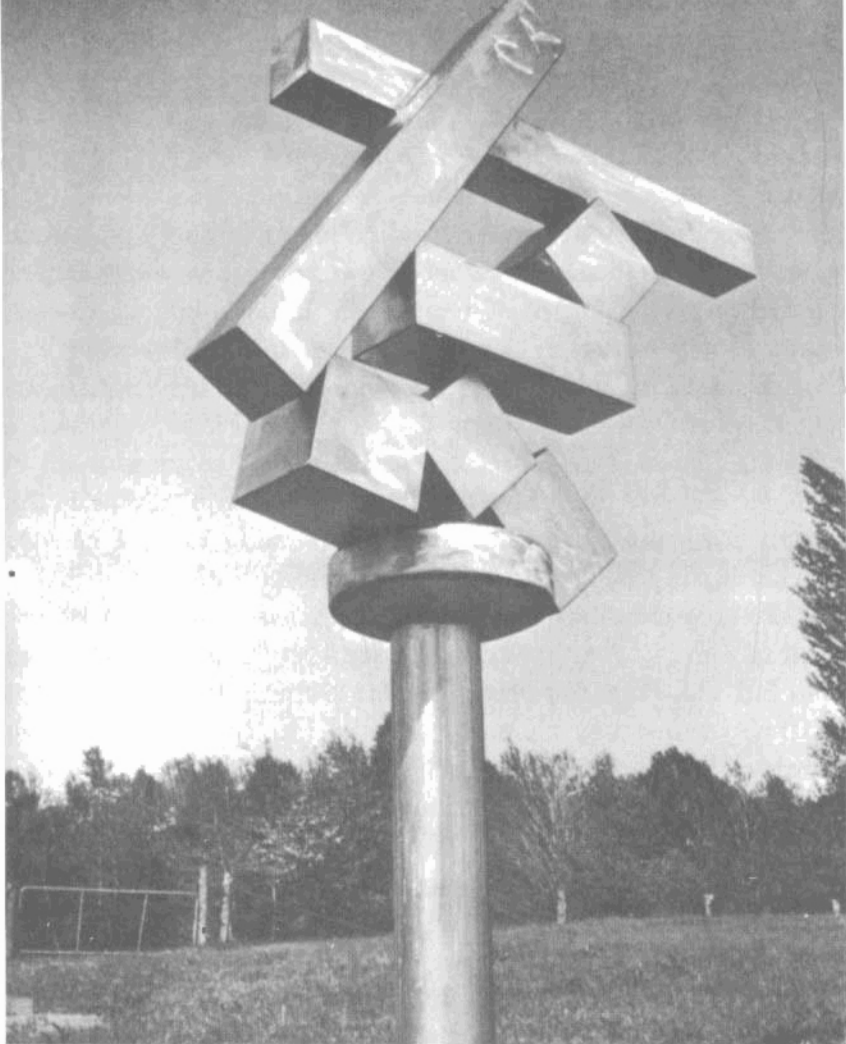
¹⁹ Henry Moore (1898-1986), điêu khắc gia lừng danh người Anh, nổi tiếng qua những điêu khắc hình người khổ lớn, mang tính bán trừu tượng. Ông được xem là nhà điêu khắc Anh xuất chúng nhất của thế kỷ 20 và công trình của ông đã có ảnh hưởng hết sức mạnh mẽ lên nghệ thuật điêu khắc hình người.



STELLA *Bampur* 1966

CARO *Cái ống* 1964





SMITH *Cubi XVIII* 1964

thức của một giai đoạn trong nghệ thuật điêu khắc hiện đại mà đã bắt đầu từ cuộc cách mạng cần thiết và rõ ràng của Brancusi. Ngay cả khái niệm “thật cho đến chất liệu” từng được đề cao một thời – bị Asam phủ định bằng hiệu ứng rạch ròi rất hay – một lần nữa ở ngày nay cũng đã bị các điêu khắc gia trẻ phủ định sạch. Và chưa bao giờ có thể nói được

rằng đã có quá nhiều hiệu ứng ở Picasso – may thay. Mặc dù Moore có lẽ vẫn giữ địa vị hầu như chính thức là nhà điêu khắc lừng danh nhất của thời đại chúng ta, nhưng nghệ thuật điêu khắc của Picasso (chỉ mới được trưng bày *hàng lộ* cho công chúng xem gần đây), trong tính đa dạng cực kỳ của nó, trong vẻ đẹp lẫn sự dí dỏm của nó, và sự tràn đầy năng lực, có thể thách đố được với vị trí đó. Khác với hình người tựa đầu tiêu biểu, đầy chất tượng đài và phi thời gian, *Người phụ nữ đang đọc sách* nhỏ bé của Picasso có thể có vẻ như chỉ là một *jeu d'esprit* (lời nhận xét dí dỏm) trơ tráo mà thôi; thế nhưng nó là một ví dụ lấp lánh về sức sáng tạo (kể cả việc tìm kiếm công dụng của đỉnh, ốc và các vụn gỗ) tạo sinh khí cho các tác phẩm điêu khắc khác của Picasso, dấu đó là những hình cắt mỏng manh bằng kim loại hay những hình dựng kiểu lập thể, được thực hiện khoảng 50 năm trước.

Chưa có nhà điêu khắc nào khác có tầm hoạt động rộng và thành công như Picasso, người tiêu biểu cho sự đa dạng đầy tính cách mạng của nghệ thuật điêu khắc thế kỷ 20. Thế nhưng, ở giữa sự đa dạng đó lại có hai dòng chảy chính yếu rõ rệt: một mang tính bảo lưu một dạng liên kết nào đó đối với hình ảnh đã được tạo ra, tuy có hơi xa, cho giống với con người; dòng chảy kia thì có vẻ thách đố với tự nhiên qua sự tạo ra những hình thể hoàn toàn mới, thường là chuộng những chất liệu bất ngờ, mới lạ, đôi lúc còn thay đổi cả những ý tưởng qui ước của điêu khắc bằng cách chỉ dùng có dây kim loại hay thủy tinh. Braque và Picasso đi theo lối này, qua việc sử dụng các đồ vật thật khi thoát khỏi chủ nghĩa lập thể đầy tính phân tích và khép kín. Khi so sánh với các kinh nghiệm của họ, Moore vẫn mang tính truyền thống hơn; trong tác phẩm của ông, yếu tố con người hoặc được diễn đạt hoặc được cảm thấy thấm qua hình thể một cách mạnh mẽ. Và có lẽ nhà điêu khắc vĩ đại cuối cùng ít ra cũng còn gọi lên chủ đề về con người chính là

Giacometti²⁰. Những hình người thon dài của ông đều có tính chất gợi ảo giác, một phần là do các tỷ lệ tựa như trong giấc mơ của chúng và một phần là do hiệu ứng tan chảy tựa như sáp, mặc dù chúng thường là bằng đồng. Chúng làm người ta nhớ lại gốc tích của Giacometti là một nhà điêu khắc siêu thực. Chúng là những con người giống như những cây nến, bị cháy lại thành một sợi dây sinh lực mà có vẻ như luôn luôn nằm mấp mé ở chòm bị tắt. Ở chúng, có lẽ truyền thống điêu khắc hình người đang thật sự chết hẳn.

Nghệ thuật điêu khắc mới mẻ và đầy tính thách đố, tượng trưng qua khối xây dựng lập thể của Picasso, đã nhanh chóng tìm thấy những chiến sĩ riêng của mình. Ở Nga, địch thủ của Malevich và cũng còn là một người gốc họa sĩ, Tatlin²¹, vào năm 1914 đã sáng tác, dưới ảnh hưởng của Picasso, những khối xây dựng mà về cơ bản không mang tính tiêu biểu của ai cả. Ông cũng bị ảnh hưởng bởi phong trào vị lai, một phong trào mà trong đó có họa sĩ kiêm điêu khắc gia Boccioni rất được ưa chuộng vào giai đoạn này. Boccioni²² dường như đã không làm gì cho điêu khắc khi ông đưa ra tuyên ngôn của mình về Nghệ thuật điêu khắc vị lai vào năm 1912, nhưng ông đã mau chóng theo đuổi những gì ông đã thuyết giáo. *Sự phát triển của một cái chai trong không gian*, được thực hiện

²⁰ Alberto Giacometti (1901-1966), điêu khắc gia kiêm họa sĩ người Thụy Sĩ, sinh tại Stampa. Sau thời gian học tập tại Geneva và Rome, Giacometti đã định cư ở Paris từ năm 1922. Ông được người đời thừa nhận là một trong những nhà điêu khắc siêu thực hàng đầu trong thập niên 1930 qua những tác phẩm thể hiện đầy trí tuệ và sức tưởng tượng

²¹ Vladimir Tatlin (1885-1953), điêu khắc gia, họa sĩ người Nga. Lúc đầu thì ông theo phong cách hình người, nhưng về sau thì nghệ thuật điêu khắc của ông mang đậm chất trừu tượng.

²² Umberto Boccioni (1882-1916), họa sĩ kiêm điêu khắc gia người Ý, được xem là lãnh tụ của phong trào nghệ thuật vị lai. Năm 1910 ông viết *Tuyên ngôn kỹ thuật của hội họa vị lai*, trong đó ông đòi hỏi người nghệ sĩ phải có tính cách mạng, phải thoát khỏi quá khứ và phải biết nắm bắt cả văn minh cơ khí hiện đại, qua cái chất chuyển động, tốc độ và khí động học của nó.

vào năm đó, mang tính cách mạng qua sự khai mở của các hình thể của nó, có ý muốn nói lên rằng không gian đã bị kéo dài và bị ép quanh các hình thù ấy, đến độ đồng có vẻ như đã bị rèn thành một dòng thoát của năng lượng. Đáng chú ý là Boccioni rất khen ngợi nghệ thuật điêu khắc của Medardo Rosso; và ông cũng đã kêu gọi hãy làm việc bằng những chất liệu khác hẳn những gì mà xưa nay người ta vẫn dùng: “... thủy tinh, gỗ, tấm các tông ... vải, gương, đèn điện”. Ông có lẽ đã nhìn thấy ở nghệ thuật điêu khắc giải pháp tối hậu cho cái chất động mà nghệ thuật phải nắm bắt và cất giữ. Ở con đường khác, rõ ràng được kích thích từ các ý tưởng của Tatlin, được diễn đạt qua một người Nga khác, Naum Gabo²³. Các khối xây dựng tạo hình điển hình nhất của Gabo là một thứ nghệ thuật điêu khắc kiến trúc tựa như thủy tinh, mang chất trừu tượng đến trọn vẹn, và cân đối đến mỹ miều, chiếm lấy không gian mà không khẳng định sự bề thế – và do đó rất gần với cách thể diễn đạt của Seagram Building.

Khi kiến trúc quay lại với với sự nhấn mạnh đến sự đồ sộ và chất liệu, điêu khắc gần đây cũng đã chuộng hơn các chất dễ xử lý tuy ít thấy rõ trong số các vật liệu, sắt. Một số điêu khắc gia cho thấy là họ đã để ý đến các hiệu ứng bề mặt, đôi lúc bằng cách sử dụng các mảnh vụn kim loại được ráp vào thân của tác phẩm điêu khắc, hay được kết hợp với các hình thể hình học chắc đặc. Máy móc, kỹ hà học, việc sử dụng đồ sắt phế thải: tất cả những thứ này đều là các yếu tố trong sáng tác của điêu khắc gia hàng đầu của Mỹ David Smith²⁴

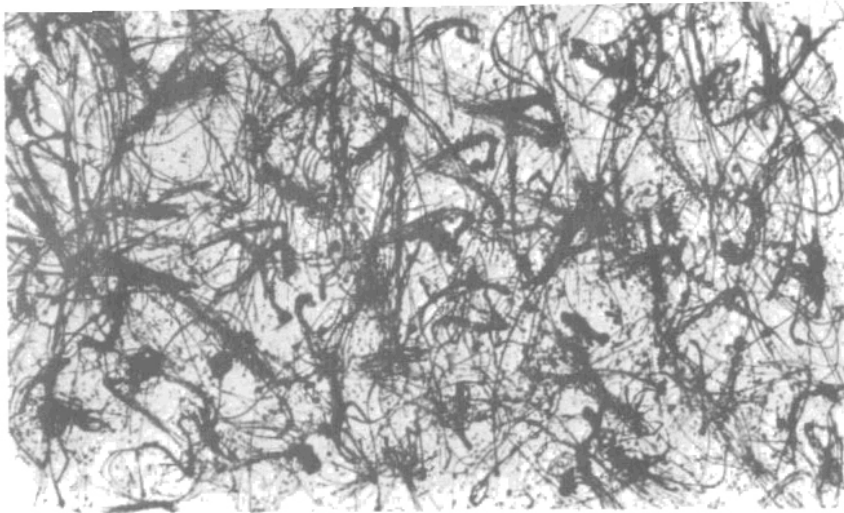
²³ Naum Gabo (1890-1977), điêu khắc gia người Mỹ gốc Nga, một trong những nhân vật bậc thầy của chủ nghĩa cấu trúc thế kỷ 20.

²⁴ David Smith (1906 – 1965), điêu khắc gia người Mỹ, người đã có những khối xây dựng bằng kim loại đầy chất trừu tượng trở thành một phát triển quan trọng và có ảnh hưởng lớn đến nghệ thuật điêu khắc thế kỷ 20.

(mất năm 1965), người đã từng làm thợ hàn trong một nhà máy. Thật vậy, ông muốn xưởng sáng tác của mình trở nên giống như một nhà máy; ông chọn sáng tác bằng sắt hay thép chính xác là vì chúng chẳng có những liên kết “nghệ thuật” nào ngoài những kết hợp thuần túy của thế kỷ 20. Thế nhưng, ngay cả những hình thể rất mực trừu tượng, mang hình thái kỷ hà học của sáng tác điêu khắc sau này của ông, trong một khung cảnh ngoài trời mà Smith rất chuộng để sáng tác, cũng có thể có vẻ đầy chất lãng mạn – với những tiếng vọng của Frank Lloyd Wright – khi so sánh với phát biểu tập trung, chân chất, rõ ràng trong tác phẩm của Anthony Caro²⁵ ở Anh. Được vẽ một cách sáng sủa với chỉ một màu, được mở rộng một cách táo bạo, tác phẩm này tồn tại một cách trần trụi như lời tuyên bố của thép, một lời tuyên bố khước từ được bao bọc bằng những giải thích, dấu đó là mang tính nghệ thuật hay lịch sử nghệ thuật.

Ở hội họa cũng dễ dàng cho thấy là đang có những phát triển mới mẻ không kém. Cũng hợp lý khi người ta có thể đặt *Bampur* ở cạnh điêu khắc của Caro – không phải để làm cho hai nghệ sĩ ấy nói cùng một điều, mà là để cho thấy cái tính cách vô tình và sự quan tâm lạnh lẽo nào đó với cấu trúc đang tượng trưng cho một khía cạnh của nghệ thuật thập niên 1960. Tính chất đa dạng mà làm cho chuyện khảo sát các nghệ thuật vào đầu thế kỷ 20 trở nên có hơi khó khăn chỉ tăng lên khi người ta bước đến ngay thập niên hiện nay của chúng ta. Về nhiều mặt, khoảng thời gian nằm giữa hai mốc đó thì lại có hơi bất định – chẳng còn là hiện tại nữa, nhưng lại chưa phải là quá khứ hoàn toàn. Một điểm lưu ý khá lạ

²⁵ Anthony Caro (1924-), điêu khắc gia người Anh, người đã có những tác phẩm đồ sộ, mạnh mẽ trở thành những minh họa quan trọng cho nghệ thuật duy cấu trúc.



POLLOCK *Châu Âu* 1950

thường là Picasso đã làm việc triền miên trong suốt thế kỷ; và cuộc đời cũng như sự nghiệp của ông thật dễ dàng được nhào nặn lại thành hình ảnh về một sức sống mạnh mẽ. Thế nhưng, hậu thế cuối cùng đang đánh giá ông, ông là bằng chứng rằng nghệ thuật vẫn thật quan trọng đối với thế kỷ 20. Danh tiếng quốc tế của ông tượng trưng cho tính quốc tế của nghệ thuật hiện đại. Và sau cùng, người ta có thể sẽ đồng ý với ông rằng hậu thế đang bước tới việc kết hợp sự phá bỏ với mô phỏng, điều làm nền tảng cho toàn bộ nghệ thuật hiện đại. Những cuộc cách mạng liên tục của chính ông về phong cách không chỉ phản ánh cái chất lượng tăng không ngừng của thế kỷ này, mà còn giúp chúng ta, với tư cách những người xem, phản ứng với sự đa dạng phong cách mà nghệ thuật đã mang đến cho chúng ta: từ chủ nghĩa diễn đạt trừu tượng của Jackson Pollock, tự thân đã là một phần của lịch sử, cho đến chủ nghĩa diễn đạt đầy chất cá nhân của Francis Bacon. Các họa gia được gọi là “pop”²⁶ đang đẩy nghệ thuật quay lại với cái chất thời sự vốn có lẽ tỏ ra rất có sức hấp dẫn đối với công chúng, những người thích chấp nhận những hình ảnh bình thường và hiếm khi lưu tâm đến nghệ



BACON Phòng
làm việc của y tá
trong phim "Chiến
hạm Potemkin"
1957

thuật. "Pop" có vẻ là một trào lưu đã và đang đi đến sự kết thúc. Lời hô hào, cổ vũ phải tiếp tục tìm kiếm của Klee vẫn đang được noi theo. Do đó, quyển sách này khép lại cũng với câu đã được dùng để mở đầu: "Nghệ thuật là cái gì đó không ngừng được sáng tạo".

²⁶ Pop hay còn gọi là nghệ thuật văn hóa dân gian (pop culture art) là một trào lưu nghệ thuật ở các thập niên 1960 và 1970 kết hợp các yếu tố của văn hóa dân gian hiện đại với các phương tiện truyền thông đại chúng. Tiêu biểu nhất có thể kể là các nghệ sĩ Andy Warhol và Roy Lichtenstein.

Mục lục

<i>Dẫn nhập</i>	5
Chương 1 Từ hang động đến thành thị	13
Chương 2 Tác động của Ky Tô giáo	77
Chương 3 Thế giới Gothic	109
Chương 4 Trong một phôi cảnh mới	147
Chương 5 Những kiểu cách hoàn hảo	199
Chương 6 Nghệ thuật cao và thiên nhiên thấp	267
Chương 7 Đối diện với thực tại	335
Chương 8 “Chúng ta phải tiếp tục tìm kiếm”	389

MICHAEL LEVEY

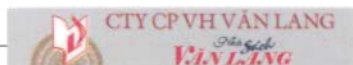


LỊCH SỬ NGHỆ THUẬT PHƯƠNG TÂY

Nghệ thuật là phương tiện diễn đạt ý tưởng và cảm xúc bằng hình tượng. Từ thời mông muội, con người đã có bản năng hướng đến cái đẹp. Nhu cầu đó thúc đẩy không ngừng sự tiến hóa và sáng tạo của các bộ môn nghệ thuật. Nó không chỉ thể hiện năng lực tưởng tượng của con người mà còn phản ánh một phần thực tế cuộc sống.

Khác với âm nhạc, nghệ thuật tạo hình truyền cảm thức đến người thưởng ngoạn từ tốn hơn, không chỉ đòi hỏi sự đồng cảm, mà còn phải có kiến thức nhất định về tôn giáo, về lịch sử... Chúng ta chỉ có thể thưởng thức đầy đủ, rõ ràng hơn một tác phẩm nghệ thuật nếu hiểu thấu bối cảnh, mục đích nguyên thủy của nó cùng tiêu chí các trường phái sáng tác.

Với tất cả khát khao vượt qua những gì đã định hình trước đó, nghệ thuật mãi mãi không ngừng được tìm kiếm và sáng tạo.



VDNA-40-42 Ng.T.M.Khai, Q.ĐT * DT: 8242157 - 8233022 * Fax: 8235079
4786 C1 Q.ĐT * DT: 9894923 - 9894924 * Fax: 9894922
88 9 Phan Đăng Lưu, Q.ĐT * DT: 2437584 - 8413306 * Fax: 8413306
Email: vnanlang@vnanlang.com * Website: www.vnanlangbooks.com



Giá: 75.000đ