

The Uselessness of Art

Peter Lamarque, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68:3, pp. 205-214, Summer 2010, Published by John Wiley.

Sự Vô dụng của Nghệ thuật

Peter Lamarque

Khi Oscar Wilde viết trong lời tựa cho cuốn “Bức chân dung Dorian Gray” vào năm 1891 rằng “Mọi loại hình nghệ thuật đều vô dụng”, ông đang tiên tri thời điểm, không phải là sự khởi đầu hay đỉnh cao, mà có thể coi là sự cáo chung của chủ nghĩa duy mỹ. Bốn năm sau, vào năm 1895, sau khi ông bị đưa ra phiên xử cuối cùng và bị kết tội, một tờ báo Anh quốc phát ngôn với vẻ vui mừng không dấu diếm, “trào lưu sùng bái cái đẹp, theo một hình thức xấu xa, đã qua rồi”¹. Thực ra, chủ nghĩa duy mỹ, theo hình thức như Wilde và Pater và Swinburne và Gautier đại diện, dường như đã chết trong thập niên 1890, dù vết tích của nó lại được tái hiện ở Bloomsbury và Cambridge trong những năm 1920. Dù chủ đề của bài viết này mượn của Wilde – sự vô dụng của nghệ thuật – nhưng tôi không hề có ý định phục sinh chủ nghĩa duy mỹ. Rốt cuộc, như những người phản đối và kẻ thù của chủ nghĩa này đã công nhận, chủ nghĩa duy mỹ không phải là quan điểm về nghệ thuật, mà là quan điểm về cuộc sống. T.S. Eliot đã phê phán quan điểm nghệ thuật của Pater một cách hơi trịch thượng, cho rằng nó đã “áp đặt quan điểm lên nhiều nhà văn của thập kỷ chín mươi, và phát tán một số ngộ nhận giữa nghệ thuật và cuộc sống, là mầm mống không hẳn là gián tiếp của một số cuộc sống buông tuồng”². Ngay cả W.B. Yeats, người dường như ít khó chịu hơn về các cuộc sống buông tuồng, cũng nói về tiểu thuyết “Marius, người Epicurea” của Pater như sau: “Nó dạy chúng ta cách đi thẳng bằng trên một sợi dây được cột chặt, trong không gian tĩnh lặng, để rồi chúng ta phải làm xiếc trên một sợi dây đu đưa giữa một trận bão”³. Nhưng đòn đánh có sức công phá nặng nề nhất vào chủ nghĩa duy mỹ phải đợi đến năm 1936, khi Walter Benjamin, trong một phát ngôn nổi tiếng đã gợi ý, có lẽ hơi oan, rằng hậu quả hợp lý của chủ nghĩa duy mỹ là chủ nghĩa phát-xít: “mọi nỗ lực hoa mỹ hóa chính trị đều dẫn đến một điểm. Điểm đó là chiến tranh”⁴.

Ngay cả khi được áp dụng riêng vào lĩnh vực nghệ thuật, chủ nghĩa duy mỹ cũng không hấp dẫn ở nhiều khía cạnh: nó đề cao quá mức cái đẹp trong nghệ thuật (cái đẹp xa hoa hay trừu tượng cũng thế); nó thiên về chủ nghĩa hình thức trong phê bình nghệ thuật; và trong sáng tác nghệ thuật nó dường như ưu tiên cho hình thức và cấu trúc hơn cả thực chất và sự nghiêm túc. Tuy nhiên, có quan hệ chặt chẽ với chủ nghĩa duy mỹ - một số người còn cho rằng có sự đồng nhất – là chủ thuyết nghệ thuật vị nghệ thuật. Thật ra, cụm từ trên đã trở nên sáo mòn ngay từ những năm đầu của thập kỷ 1870 (trong tiếng Pháp, thuật ngữ *l'art pour l'art* đã được hình thành khoảng 70 năm trước đó). Thuật ngữ “mỹ học” và “chủ nghĩa duy mỹ” đã hầu như thay thế hoàn toàn luận thuyết về nghệ thuật vị nghệ thuật sau năm 1868, khi Swinburne nghiên cứu về William Blake và Pater viết bài luận về William Morris, và cả hai đều dùng cụm từ cũ⁵. Tuy nhiên, nghệ thuật vị nghệ thuật, dù nghe có vẻ vòng vo và chối tai, cũng chưa bao giờ biến mất hẳn. Có lẽ giờ đây nó lên tiếng một cách quá khiêm tốn đến nỗi không ai nữa bác bỏ nó. Trừ những kẻ quá khích nhất, ai lại cho rằng nghệ thuật có thể được trân trọng vì nó là cái gì khác ngoài nghệ thuật? Nhưng, tất nhiên, bằng đủ cách và với đủ loại lý do, khẩu hiệu đó đã từng bị bác bỏ. Nó đã bị lên án là nguy hiểm, sa đọa, phi đạo đức và là phi báng những giá trị làm nên tầm quan trọng của nghệ thuật. Thực ra, Benjamin, trong bài viết đã nhắc ở trên, đã liên hệ chủ nghĩa phát xít với không phải chỉ riêng chủ nghĩa duy mỹ và xu hướng mỹ hóa chính trị - là những điều ít nhiều còn có thể hiểu được, mà còn cả với nghệ thuật vị nghệ thuật – một hành

động theo tôi là kỳ quặc. Ông ta nói, Chủ nghĩa phát xít là “thành quả của nghệ thuật vị nghệ thuật”⁶.

Nghiên cứu về sự vô dụng của nghệ thuật của tôi không dựa vào chủ nghĩa duy mỹ (dù đó chính là suy nghĩ của Wilde), mà phần nào dựa trên quan niệm nghệ thuật vị nghệ thuật đã được tái cấu trúc. Điểm đầu tiên cần lưu ý là nghệ thuật vị nghệ thuật không hề nhắc đến thẩm mỹ. Nó không đưa ra những phát ngôn ví dụ như, chỉ riêng những giá trị mỹ học đơn thuần đã làm cho nghệ thuật cần được tôn sùng, vốn là tuyên ngôn của chủ nghĩa duy mỹ. Điểm này rất quan trọng, vì nó cho thấy dù nghệ thuật vị nghệ thuật và chủ nghĩa duy mỹ có những liên hệ lịch sử rất chặt chẽ, hai tư tưởng này hoàn toàn có thể tách biệt được về mặt khái niệm. Khi làm như thế, sẽ thấy nhiều lời phản bác chung chung về nghệ thuật vị nghệ thuật không đứng vững.

Một điểm nữa cần lưu ý là sự bất thường trong cấu tứ “nghệ thuật vị nghệ thuật”. Khi nói “nghệ thuật”, dường như không phải đối tượng là các tác phẩm nghệ thuật cụ thể, mà có lẽ là nghệ thuật chung chung, hay chính là nền nghệ thuật. Nhưng câu hỏi liệu nền nghệ thuật cần được tôn sùng vì chính nó hay tác phẩm nghệ thuật cần được tôn sùng vì chính bản thân nó là hai vấn đề khác hẳn nhau, dẫn đến những câu trả lời khác nhau. Tôi dường như không biết cách tôn sùng nền nghệ thuật như thế nào, hay sự hành nghề đa dạng mà chúng ta gọi là làm nghệ thuật. Nếu ta nhìn ngược thời gian, xuyên suốt các nền văn hóa về những hoạt động làm nghệ thuật và thưởng thức nghệ thuật trong mọi hình thức đã từng tồn tại, và hỏi xem những hoạt động đó có giá trị gì và đạt được những mục đích gì, nếu không bị sốc vì không có hy vọng tìm ra câu trả lời, có vẻ như đương nhiên ta sẽ đi đến một câu chuyện có tính tiến hóa, như Denis Dutton đã từng trải qua⁷. Nguyên nhân khiến những hoạt động nghệ thuật đó rất phổ biến và tồn tại rất lâu trong văn hóa nhân loại có vẻ gợi ra rằng, chúng là biểu hiện của những tố chất ngầm có khả năng tạo lợi thế thích nghi cho những người sở hữu được những tố chất đó. Dù tôi hơi nghi ngờ về sự tồn tại của cái cụ thể như “bản năng nghệ thuật”, tôi cần làm rõ ngay từ đầu rằng việc biện hộ cho nghệ thuật vị nghệ thuật và thực ra là cho sự vô dụng của nghệ thuật không phải là một luận thuyết ở tầng lý giải này. Không phải tôi đang đưa ra một giả thuyết về chức năng của nền nghệ thuật (nếu có), mà chỉ về những loại giá trị chúng ta đặt cho những tác phẩm nghệ thuật riêng lẻ, khi chúng ta coi đó là nghệ thuật. Như thế, tôi không nghĩ rằng tôi đang đi theo hướng đối đầu với Denis Dutton, ít ra là không chỉ đơn thuần ở chỗ phát triển ý tưởng, cùng với Oscar Wilde, rằng nghệ thuật hóa ra rất vô dụng.

Một tiền đề nữa cũng cần phải giải quyết với nghệ thuật vị nghệ thuật, trước khi chúng ta quay trở lại với sự vô dụng. Như đã nói, tôi diễn dịch nghệ thuật vị nghệ thuật theo hướng một tác phẩm nghệ thuật riêng lẻ cần được đánh giá vì chính bản thân nó mà thôi. Điều này nghe có vẻ hơi ru ngủ. Nhưng đương nhiên, ru ngủ đến mức nào còn phụ thuộc vào cách hiểu “vị nghệ thuật” – vì chính bản thân nghệ thuật, có nghĩa là gì. Các thuật ngữ quen thuộc sử dụng cụm từ đối lập giữa giá trị “tự thân” với giá trị “công năng”, hay là các tố chất nội hàm của một tác phẩm so với các tố chất ngoại diên. Nhưng tôi vẫn e dè khi phân biệt tự thân và công năng, trong bối cảnh nghệ thuật, ngay cả với khái niệm tố chất nội hàm đối với ngoại diên. Tôi sẽ giải thích nguyên nhân ngay trong phần sau.

Mối liên kết mà tôi muốn cắt bỏ từ trước xuất phát từ sự khác biệt về khái niệm giữa nghệ thuật vị nghệ thuật với chủ nghĩa duy mỹ: đây là sự liên kết giữa bản chất với hình thức, và hình thức với tính thẩm mỹ. Đôi khi ta cho rằng, để đánh giá một tác phẩm vì chính nó, thì ta phải đánh giá

nó theo những phẩm chất nội tại của nó; mà những phẩm chất nội tại lại được cho là nằm ở những phẩm chất hình thức; và những phẩm chất hình thức, ít ra là những phẩm chất hình thức mang giá trị của tác phẩm, lại được coi là bao hàm những phẩm chất thẩm mỹ. Đó là con đường dẫn từ nghệ thuật vị nghệ thuật đến chủ nghĩa duy mỹ. Nhưng tôi xin đề nghị, đó không phải là cách tư duy “cho chính bản thân nó”. Đó không thể là cơ sở cho luận cứ rằng đánh giá một tác phẩm vì chính nó là chỉ đánh giá tác phẩm đó theo phẩm chất hình thức hay thẩm mỹ mà thôi. Nếu điều đó có đúng phần nào, thì nó phải là kết luận của luận cứ chứ không phải là điểm bắt đầu, tức là sự vô dụng.

I. Sự Vô Dụng

Tất nhiên, có thể có những cách suy luận tích cực và tiêu cực về phương ngôn của Wilde rằng nghệ thuật thì vô dụng, và nếu nó muốn trở thành cái gì đó hơn là một nghịch lý tinh quái, thì nó cần phải được đào sâu hơn, nhất là với những người, như tôi, có xu hướng ủng hộ luận thuyết đó. Bản thân Wilde cũng thấy có sự tích cực và đánh bóng nó với câu nói: “Sự biện hộ duy nhất cho hành động làm ra một thứ vô dụng là người ta tôn thờ nó”. Ở đây, “sự vô dụng” không đồng nghĩa với vô giá trị; nó cũng không có nghĩa là người ta có thể vứt bỏ nó mà không ảnh hưởng gì tới cuộc sống. Thường thì những thứ vô dụng là những thứ người ta muốn vứt bỏ - chúng là những thứ bừa bộn, choán chỗ mà không mang lại lợi ích gì hay phục vụ cho mục đích gì. Nhưng trong trường hợp nghệ thuật, cụm từ “sự vô dụng” được dùng để ám chỉ một loại giá trị. Đối lại với nó là sự hữu ích, chức năng, tính đặc dụng. Điều đáng nói ở đây không phải là chúng ta, không tìm được cách sử dụng nghệ thuật vào việc gì – rõ ràng là chúng ta biết cách, mà là ở chỗ liệu giá trị nghệ thuật có phải nằm ở sự vô dụng của nó không. Quan điểm của Wilde là có những hàm giá trị cao hơn giá trị sử dụng, và giá trị nghệ thuật là một trong những loại giá trị cao hơn đó⁸. Tính hữu dụng và đặc dụng không phải là tất cả nội hàm để đánh giá một số sự vật hay hoạt động. Tất nhiên đa số chúng ta đều có chung bản năng gốc để cảm nhận rằng tính đặc dụng không phải là giá trị tối thượng hay ít ra không phải là giá trị duy nhất, rằng một số thứ có giá trị, như chúng ta từng nói, vì chính bản thân nó chứ không phải vì những giá trị hay lợi ích tiềm ẩn.

Tôi nghĩ đó là phần việc dễ dàng để thuyết phục bạn đọc, nếu bạn vẫn cần được thuyết phục, rằng nếu sự vô dụng không chỉ có nghĩa là không sử dụng được, thì vô dụng còn có liên quan đến một thứ giá trị. Tuy nhiên, để đi tới ý tưởng rằng các tác phẩm nghệ thuật cần được định giá bằng sự vô dụng, là một bước dài, mà tôi e rằng phần lớn các bạn chưa sẵn sàng để khởi hành. Có đủ loại lý do để giải thích cho sự do dự khi chấp nhận một lối suy nghĩ như trên, không chỉ từ mối quan tâm đến các trường hợp cụ thể, như chúng ta sẽ xem xét dưới đây, mà còn cả từ chính truyền thống trong bình giảng nghệ thuật. Plato đã để lại câu nói đầy tai tiếng khi ông bảo nếu các nhà thơ có thể thuyết phục được ông về lợi ích xã hội (tức là sự hữu dụng) của thơ, thì ông sẽ vui lòng kết nạp họ lại vào nền cộng hòa. Sau đó, sự “hữu ích” của nghệ thuật luôn tìm cách bám theo “sự ngọt ngào” từ Horace cho đến tận, ví dụ như, Martha Nussbaum. Tất nhiên luôn có một truyền thống song song theo chiều ngược lại, chế nhạo tính hữu dụng để đề cao sự ngọt ngào hay thú vui, không chỉ bắt đầu từ chủ nghĩa duy mỹ thời Victoria. Thế là không có gì trong cuộc tranh cãi là chắc chắn cả.

Điều tốt nhất tôi hy vọng có thể làm được là kéo bạn ra khỏi phản ứng né tránh tự nhiên đối với quan niệm vô dụng, khi nó đã trót mang tiếng xấu vì gắn kết với những phiên bản cực đoan của chủ nghĩa duy mỹ và chủ nghĩa hình thức. Tôi ngờ rằng, điều đã xảy ra trong lịch sử mỹ học là ngay sau khi quan niệm của một người được định hình, thì con lắc lại dao động theo

chiều ngược lại. Các nhà duy mỹ thời Victoria đang phản ứng lại một quan điểm đã ăn sâu rằng nghệ thuật cần phải mang tính cảm hóa, đạo đức và giáo dục. Trong một bức thư gửi bạn năm 1851, John Everett Millais kể về bức tranh ông đang vẽ rằng “mục đích vĩ đại của bức tranh” là cái mà ông gọi là “sự hữu dụng phi phạm đối với nhân loại”. Về bản thân bức họa, ông viết, “Tôi sẽ toàn tâm toàn ý vào bức tranh... để truyền cho người xem cảm nhận về sự vô định đáng ghét của cuộc sống và sự cần thiết của việc luôn chuẩn bị sẵn sàng cho cái chết”⁹ Theo Ruskin, đừng nên lúc nào cũng nghĩ về cái đẹp chỉ với sự rung cảm: “Tôi phủ nhận tuyệt đối rằng ấn tượng về cái đẹp là cảm tính dưới bất kỳ góc độ nào: đó chẳng phải là cảm tính hay lý trí gì hết, mà là đạo đức”¹⁰. Cũng chính quan niệm đó trở thành đối tượng phê phán của Whistler trong “Bài giảng lúc 10 giờ” vào năm 1885, khi ông này viết:

Cái đẹp gắn liền với phẩm giá, và trước một tác phẩm Nghệ thuật, người ta hỏi: “Nó sẽ làm được điều gì tốt?” Như vậy sự cao thượng của hành động, trong cuộc đời này, bị gắn kết một cách vô vọng với chất lượng tác phẩm thể hiện hành động đó, và theo cách đó người ta bị nhiễm thói quen xem... không phải một bức tranh, mà qua bức tranh, xem mảnh hiện thực của nhân loại, điều sẽ có thể hoặc không thể, theo một quan điểm xã hội nào đó, cải thiện trạng thái lý trí hoặc tinh thần của họ. Vậy là chúng ta đã đến để nghe về bức tranh sẽ làm thăng hoa, và về nghĩa vụ của họa sỹ¹¹

Một cuộc tranh luận tương tự cũng diễn ra trong chính thời đại của chúng ta giữa phe đạo đức chủ nghĩa và phe độc lập chủ nghĩa. Chúng ta có thể dễ dàng tìm thấy trên các trang của tạp chí mỹ học những lời tranh luận của Ruskin đối đầu với Whistler, T.S. Eliot với Pater, dù những lời đối đáp giờ đây có vẻ tinh tế hơn, với nhiều sắc thái, giọng điệu bớt gay gắt và khiêu khích hơn. Tôi sẽ không đi vào tiểu tiết của các cuộc tranh luận đương đại. Ý tưởng biện hộ cho nghệ thuật vì nghệ thuật và sự vô dụng của nghệ thuật đòi hỏi một cây cọ cỡ lớn hơn. Tuy nhiên, tôi có cảm tưởng rằng phe đạo đức hiện đang chiếm lợi thế về số đông, hay ít ra cũng lớn tiếng hơn so với phe độc lập chủ nghĩa. Nhưng chính phe yếu hơn, độc lập chủ nghĩa, mới là phe chiếm được sự đồng cảm của tôi. Tôi không thấy các nhà đạo đức chủ nghĩa, dù loại từ ôn hòa tới không, có sức thuyết phục, bất chấp những lập luận có vẻ rất hùng hồn của các triết gia như Noël Carroll, Berys Gaut, Martha Nussbaum và Richard Eldridge, và những người khác, đã thể hiện chủ nghĩa đạo đức một cách tối ưu. Những triết gia này, theo hiểu biết của tôi, quan niệm rằng không những đạo đức và cái đẹp gắn bó chặt chẽ với nhau, mà còn cho rằng mối quan hệ đó chính là tác dụng của nghệ thuật, rằng nghệ thuật cần được đánh giá theo khả năng gọt giũa, minh định hay giáo dục cảm tính đạo đức của chúng ta, có lẽ cả khả năng bồi đắp sự hiểu biết về bản thân và tăng cường tri thức về hoạt động và tình cảm của con người nói chung. Theo họ, nghệ thuật chỉ có ích vì những lý do nêu trên mà thôi. Dường như họ nghĩ rằng, nghệ thuật là tốt, ít nhất cũng ở chỗ nó có tác dụng tốt cho người xem.

Tuy nhiên, tất cả hình như không còn đúng với tưởng tượng của các nhà đạo đức hiện đại nữa. Khác với các bậc tiền bối thời Victoria của họ, một vài vị (có thể Nussbaum và Eldridge không hẳn vậy) có vẻ hơi do dự khi đưa ra những phát biểu mang tính thực tế về ích lợi của nghệ thuật. Họ nhắc đi nhắc lại rằng không phải mình đang nói về giá trị công năng của nghệ thuật, các giá trị gắn liền với hậu quả trực tiếp của việc cảm thụ nghệ thuật, mà về giá trị tự thân của nghệ thuật. Berys Gaut đã phát biểu không úp mở: “luận thuyết của giới đạo đức chủ nghĩa là về giá trị đạo đức tự thân của tác phẩm, chứ không phải hậu quả ứng dụng và tác dụng phụ của nó”¹². Tương tự như vậy, Noël Carroll, trong phần cuối một bài luận ủng hộ chủ nghĩa minh định với ý tưởng, theo nguyên văn lời của ông ta, rằng “tác phẩm nghệ thuật... có thể đào sâu hơn tri

thức đạo đức của ta bằng cách... khuyến khích ta vận dụng tri thức và tình cảm đạo đức vào những trường hợp cụ thể” đã khẳng định như đinh đóng cột rằng “giáo dục đạo đức không phải là chức năng của một tác phẩm nghệ thuật truyền đạt”¹³. Ngược lại, ông viết tiếp, “nhìn chung, mục đích của một tác phẩm nghệ thuật truyền đạt là lôi cuốn người đọc giả, khán giả hay thính giả”, và chỉ khi “theo đuổi mục tiêu của nó là giành trọn sự chú ý của công chúng và làm cho họ quan tâm xem điều gì sẽ xảy ra tiếp theo, bằng cách khơi dậy tri thức và tình cảm đạo đức của họ” thì tác phẩm mới có thể “cống hiến tri thức đạo đức cho người thưởng lãm”¹⁴. Khỏi phải nói, những người ủng hộ nghệ thuật vị nghệ thuật hẳn quá vui lòng xác nhận vai trò của nghệ thuật trong việc thu hút hay “giành trọn” sự chú ý của công chúng và “làm cho người thưởng lãm quan tâm xem điều gì sẽ xảy ra tiếp”. Phe độc lập chủ nghĩa cũng vui vẻ ghi nhận những tác dụng phụ mà có lợi của tất cả những điều này. Có lẽ rốt cuộc hai phe trong cuộc tranh luận đương đại không quá xa cách nhau như mọi người tưởng.

II. Một Số Trường hợp Khó

Tuy nhiên, chúng ta chưa đi vào tâm của sự vô dụng của nghệ thuật. Trên bề mặt, lời tuyên bố đó vẫn có hình dáng của một đường vòng tình quái hơn là một sự chân thật, ngay cả khi đặt vào bối cảnh của giá trị sử dụng và phi sử dụng. Sự rắc rối đến khi xem xét những trường hợp cụ thể. Những khảo sát dù sơ sài đến mấy về lịch sử nghệ thuật cũng đem lại kết quả là, trên thực tế, rất khó tìm được ví dụ về các tác phẩm được sáng tác không nhằm dụng ý thực tế gì. Vào cái thời mà nghệ thuật được đặt hàng bởi giới bảo trợ - nói cách khác, là gần hết chiều dài lịch sử của nghệ thuật (ít nhất là của Phương Tây) – chắc chắn các nhà đặt hàng phải có một hay nhiều mục đích cần đạt được. Tranh chân dung là ví dụ rõ nhất. Dù khi Holbein vẽ Henry VIII hay Van Dyck vẽ Charles I hay Ingres vẽ Napoleon, hay rõ hơn là Gainsborough vẽ tất cả những điền chủ giàu có và gia đình họ, mục đích cần đạt được ở đây là sự ngợi ca, nếu không nói là sự cường điệu hóa. Các bức tranh rõ ràng là đặc dụng đối với người đặt hàng – đó là ý của họ: thể hiện sự giàu sang, địa vị và quyền lực.

Cũng không hề thiếu các ví dụ về nghệ thuật dùng để phục vụ quyền lực chính trị. Tàn bộ quanh Cung điện Ducal ở Venice, chiêm ngưỡng không chỉ kiến trúc ngoại thất gothic hoành tráng của nó mà cả những cầu thang, những căn phòng được trang trí đắp nổi cầu kỳ và nặng nề, những bức tranh tường của những họa sỹ vĩ đại nhất của Venice như Tintoretto, Sansovino, Lombardo, Veronese, và không ai có thể nhầm lẫn về điều mà cung điện xa hoa tráng lệ này muốn thể hiện: sự tôn vinh nền Cộng hòa Venice và nhà cầm quyền, gia tộc Doges, và toàn bộ hệ thống chính trị của nó như một khuôn mẫu cho cả thế giới. Một sứ thần của bất kỳ quốc gia nào vào thời đó được khi dẫn vào các phòng khánh tiết đều bị choáng ngợp và thuần phục. Ý nghĩ cho rằng các bức tranh, cầu thang khảm vàng hay vòm trần được uốn cầu kỳ chỉ đơn thuần để trang trí là không ổn chút nào: chúng ở đó để áp đặt sự sùng sốt, ngưỡng mộ, thậm chí nỗi sợ hãi lên những ai có vinh dự được chiêm ngưỡng, thông điệp về quyền lực mà chúng thể hiện là không thể nhầm lẫn được.

Xét thêm một ví dụ khó nữa về nghệ thuật mang tính chính trị, bức tranh nổi tiếng của Jacques-Louis David, Cái chết của Marat từ năm 1793, thể hiện Marat bị ám sát đang chết gục trong bồn tắm, cánh tay phải của ông rơi thõng bên ngoài bồn, tay trái cầm một lá thư của nữ sát thủ. Tất nhiên, rất nhiều giấy mực đã được dành để bình về bức tranh, về sự lý tưởng hóa của nó, về sự liên hệ với trường phái cổ điển, về ngầm ý tới tinh thần tử vi đạo của Công giáo, và về lịch sử rối rắm của nó. Có lẽ chủ đề sau cùng này là hấp dẫn nhất từ góc nhìn của chúng ta, và tôi sẽ trở lại với nó trong phần sau. Bây giờ, không còn nghi ngờ gì nữa về ý định của David muốn tôn

vinh cuộc Cách mạng Pháp, và qua suy luận, xét thời điểm ra đời của bức tranh, tôn vinh phái Khủng bố với người cầm đầu là Robespierre, một người bạn của cả David và Marat. Những lãnh tụ của phái Khủng bố trong Hội nghị Quốc gia đã cho làm nhiều bản sao của bức tranh, và dùng chúng làm một trong những hình ảnh tuyên truyền đặc biệt nhất.

Một ví dụ nhẹ nhàng hơn về hội họa được sử dụng vào mục đích giáo dục là các tranh minh họa, điển hình là các tranh tôn giáo. Chắc chắn một trong những mục đích của loạt tranh bích họa của Giotto trong Nhà thờ San Francesco ở Assisi (một cách ngẫu nhiên, tôi không lo ngại về thông tin tác giả - nếu những tác phẩm này được thực hiện bởi ai đó ngoài Giotto, thì ví dụ này vẫn đứng vững) là để minh họa những câu chuyện, cả về cuộc đời của Thánh Francis và các cảnh trong Tân Ước. Dù các bức tranh có vẽ rất thành công trong việc đúc kết các mẫu chuyện thiêng liêng thành những ý tưởng cốt lõi và truyền cảm, tác dụng của chúng không chỉ ở chỗ tô điểm cho các bức tường mà ở chỗ thể hiện, cho mọi người học tập, những cuộc đời mẫu mực, và không chỉ là những thực tế về những cuộc đời đó mà còn cả ý nghĩa đạo đức và tình cảm.

Để tôi đưa thêm một ví dụ cuối cùng vào trong hợp tuyển, một tác phẩm gần đây. Tiểu thuyết đoạt giải Pulitzer năm 2006 của Comac McCarthy “Con đường” đã gây nhiều tranh cãi. Tác phẩm đưa ra viễn tượng hậu tận thế về một thế giới bị hủy diệt vì những thảm họa sinh thái không xác định, khiến chỉ còn một vài điểm cô lập là có người sống sót, và họ bị dồn vào thảm cảnh phải ăn thịt lẫn nhau và thoái hóa hoàn toàn, tạo ra một trải nghiệm rất mạnh về cảm xúc, ám ảnh, bức bối và gây xúc động ngoài sức chịu đựng. Nhà vận động môi trường người Anh, George Mombiot đã tả về cuốn tiểu thuyết là “cuốn sách về môi trường quan trọng nhất được viết ra từ trước đến nay”, và bổ sung thêm rằng “nó sẽ thay đổi cách chúng ta nhìn thế giới” và rằng “các thử nghiệm ý tưởng đã bộc lộ một sự thực ghê rợn mà chúng ta không nhìn ra được trong cơn cuồng kỹ nghệ của chính mình: chúng ta vẫn luôn phụ thuộc tuyệt đối vào những trao đổi sinh học”¹⁵.

Những ví dụ trên, và vô vàn những trường hợp tương tự, cho thấy rằng tác phẩm nghệ thuật vẫn thường được sáng tạo để phục vụ một số mục đích, y như trong quá khứ, nằm ngoài lĩnh vực nghệ thuật: để hữu ích, để tác động vào thế giới bằng cách này hay cách khác. Vậy thì ta có thể bảo vệ quan niệm cho rằng nghệ thuật là vô dụng bằng cách nào? Một cách – mà theo ý tôi hoàn toàn sai lầm – là sa vào chủ nghĩa hình thức. Đã có dấu hiệu của cách tiếp cận như trên trong câu nói của Whistler đã trích dẫn ở trên, người phê phán những ai có “thói quen xem ...không phải một bức tranh, mà qua bức tranh đó, xem một vài sự thực của nhân loại, điều sẽ có thể ... cải thiện trạng thái lý trí hoặc tinh thần của họ”. Tất nhiên ở Clive Bell, lý thuyết gia mà các nhà mỹ học chúng tôi rất thích thù ghét, thì điều này hiển hiện rõ ràng hơn: “yếu tố biểu hiện trong một tác phẩm nghệ thuật có thể có hại hoặc không, nhưng luôn không cần thiết”¹⁶. Đó không phải là cách nhìn đúng. Tuy nhiên, tôi không muốn công kích các nhà hình thức chủ nghĩa, vì họ có nhiều phiên bản khác nhau, và một số đáng được tìm hiểu nghiêm túc, và khái niệm “hình thức” trong nghệ thuật vẫn cần được quan tâm hơn nữa. Lưu ý rằng Noël Carroll đã thảo luận giả định rằng những người theo trường phái độc lập chủ nghĩa phải đi theo con đường hình thức chủ nghĩa. Về các tác phẩm mà tôi vừa liệt kê ở trên, theo chính lời ông ta là “được sáng tác trong bề dày của đời sống xã hội và cần được xem xét dưới ánh sáng của quan niệm mà các nhà độc lập chủ nghĩa muốn gọi là sự quan tâm phi mỹ tính, là một điều kiện để hiểu được các tác phẩm đó”, ông kết luận, như một đòn quyết định hạ đo ván các nhà độc lập chủ nghĩa rằng nếu xem xét các tác phẩm như thế “dưới giác quan của chủ nghĩa mỹ học ‘đẹp mắt’ duy biệt sẽ làm cho tác phẩm

trở nên gần như không thể hiểu nổi”.¹⁷ Tôi hoàn toàn đồng ý với Carroll rằng chủ nghĩa mỹ học đẹp mắt duy biệt không phải là cách cảm thụ các tác phẩm nói trên, hay bất kỳ một tác phẩm nghệ thuật nào. Nhưng phiên bản của chủ nghĩa độc lập mà tôi ủng hộ không theo con đường trên. Vấn đề chính của chủ nghĩa hình thức, trong hình thái tiêu chuẩn của nó, không phải là ở chỗ nó bỏ qua nội dung biểu hiện – dù đó cũng là một lỗi nghiêm trọng – mà ở chỗ nó khẳng định cho rằng điều quan trọng nhất của tác phẩm là hình thức bề ngoài, chứ không phải lịch sử hình thành. Một lần nữa, tôi có thể dẫn Clive Bell như một ví dụ sẵn có của phiên bản cực đoan, nhiều tai tiếng: “chuyện hình hài của tác phẩm được tạo ra ở Paris ngày hôm kia hay ở Babylon năm ngàn năm trước thì có ảnh hưởng gì đâu?”¹⁸ Hoàn toàn ngược lại, theo ý tôi, không có gì quan trọng hơn, trong các tác phẩm chúng ta đã dẫn ở trên, là thời điểm và nguyên nhân ra đời của tác phẩm.

III. Nghệ thuật Vị Nghệ thuật

Giờ đã đến lúc đem những giấy biên nợ kể trên đi thu tiền. Tôi đã trình bày cho các bạn về nghệ thuật vị nghệ thuật không song hành với chủ nghĩa duy mỹ; chủ nghĩa độc lập không song hành với chủ nghĩa hình thức; nghệ thuật không song hành với sự hữu dụng. Nếu gộp tất cả những ý trên lại ta sẽ được gì? Chúng ta hãy trở lại với nghệ thuật vị nghệ thuật. Tôi đã gợi ý từ đầu rằng chúng ta xem xét vấn đề này không phải trong tương quan với tổng thể nền nghệ thuật, mà theo từng tác phẩm đơn lẻ. Yêu cầu của tôi hết sức đơn giản: Khi đánh giá một tác phẩm nghệ thuật đơn lẻ, chúng ta phải đánh giá cho chính bản thân tác phẩm đó. Ý tưởng đó có vẻ ru ngủ, thậm chí sáo mòn khi được phát biểu đơn giản đến vậy, nhưng theo tôi, đã quá nhiều lần bị thêm thắt bằng những cách tiếp cận sai lầm. Nổi cộm lên là hai cách sau: một là, sự chú trọng quá đáng vào một hợp tuyển tính chất quá hẹp khi cảm thụ nghệ thuật, thường là các đặc tính hình thức; và hai là, sự chú trọng quá đáng vào phương thức cảm nhận nghệ thuật, ví dụ như thái độ thẩm mỹ, suy luận khách quan, vân vân. Theo cách của tôi, phương thức cảm thụ một tác phẩm vì chính bản thân nó, không mang bất kỳ một dấu ấn nào của những cách tiếp cận nói trên. Một phần của ý tưởng của tôi có liên quan tới quan niệm về triết lý đạo đức của Kant coi con người là mục đích chứ không phải phương tiện. Điều này không ám chỉ rằng chỉ cần đơn thuần cảm thụ những giá trị hình thức của tác phẩm, là điều hết sức kỳ cục, hay cảm thụ một cách lạnh lùng lý trí; mà phải, theo lời Kant, tiếp cận với sự tôn trọng, coi đó như một chủ thể độc lập.

Đánh giá một tác phẩm vì chính bản thân nó tức là đánh giá nó trong bản thể của tự thân tác phẩm, chứ không phải vì sự thành công trong việc đạt được những mục đích ngầm hay vì nó có thể làm lợi cho cá nhân người thưởng ngoạn như thế nào. Tôi đã nói ở phần trước rằng tôi e dè trong sự phân định giữa giá trị “tự thân” và giá trị “công năng”, hay giữa các đặc tính nội hàm và ngoại diên. Lý do như sau. Trước tiên, giá trị của một tác phẩm đương nhiên phải liên quan tới giá trị các trải nghiệm về tác phẩm đó. Trong số các phản ứng do một tác phẩm tạo ra, hoặc ít nhất cũng góp phần tạo ra, có vẻ như chúng ta không thể tránh được tính liên hệ và công năng. Thì đành vậy. Nhưng điều quan trọng là tính chất của các phản ứng, và các giá trị mà chúng đáp ứng chứ không phải là chúng có giá trị công năng hay không.

Hai là, những yếu tố nội tại của một tác phẩm gồm những gì vẫn còn là một vấn đề rắc rối. Theo phân loại triết học nghệ thuật, tôi là một người theo trường phái bối cảnh chủ nghĩa. Tôi tin rằng căn cước thực của một tác phẩm gắn liền với các thông tin về xuất xứ của nó. Tôi sẽ không giải trình quan điểm đó trong bài này, nhưng độc giả có thể tìm hiểu qua các bài viết của Jerrod Levinson và Gregory Currie, và nhiều người khác. Từ đó dẫn đến một ý kiến, có vẻ mâu thuẫn với phái hình thức chủ nghĩa, cho rằng không bao giờ diện mạo của một tác phẩm có thể

đơn phương quyết định căn cước của tác phẩm đó; diện mạo của một tác phẩm phải bao gồm cả lịch sử. Nếu hai vật thể, nhìn chung, có thể giống nhau về diện mạo nhưng lại là hai tác phẩm hoàn toàn khác nhau vì chúng có lịch sử không giống nhau. Mỗi tác phẩm là một loại vật thể mang ý đồ riêng, theo nghĩa nó phải liên kết phần nào, nhưng nhất thiết, với cách nó được tạo ra, cảm nhận hoặc suy diễn. Điều đó đưa tới một hậu quả đáng ngạc nhiên là luận cứ có vẻ nghịch lý rằng các đặc tính tự thân của tác phẩm nghệ thuật, tức là các yếu tố quyết định bản thân tác phẩm là gì, lại phải bao gồm các đặc tính về ý đồ và liên hệ. Kết luận rằng tranh của David vẽ Marat, tranh tường ngoài trời của Giotto Assisi vẽ Thánh Francis, chân dung Napoleon của Ingres vẽ Napoleon, vân vân... không phải là một suy diễn tình huống, mà dưới nhiều góc độ, là một sự thực căn bản. Để hiểu các tác phẩm đó theo nghĩa chính bản thân chúng, ít nhất chúng ta phải biết các sự thực đó; trên thực tế, các thông tin đó phải góp phần hình thành các trải nghiệm của chúng ta về các tác phẩm đó, nếu chúng ta cảm thụ đúng. Một số yếu tố liên hệ khác có vai trò như thế nào đối với căn cước của tác phẩm vẫn còn là vấn đề gây tranh cãi. Bức tranh “Cái chết của Marat” có nhất thiết phải do David vẽ không? Có lẽ ý kiến đó quá nặng. Nhưng kết luận rằng những tác phẩm đó – mọi tác phẩm nghệ thuật – đều nhất thiết gắn với một bối cảnh lịch sử riêng có vẻ là chính xác. Sự liên hệ nói trên với bối cảnh lịch sử phần nào quyết định tác phẩm đó là gì.

Đương nhiên, tất cả những ý kiến trên cần được phát triển và biện luận cẩn thận. Nhưng, hãy giả định là chúng ta chấp nhận lý thuyết về bối cảnh này để tiếp tục cuộc tranh luận. Ý kiến cho rằng chúng ta hãy thưởng thức một tác phẩm vì chính bản thân nó đưa đến những hậu quả đáng ngạc nhiên. Điều đó không thể có nghĩa là chỉ thưởng thức diện mạo bề nổi của tác phẩm, hay các giá trị hình thức hay giá trị khái niệm mà thôi, mà còn phải cảm nhận những thông tin về bối cảnh ra đời của tác phẩm. Bối cảnh đó cho chúng ta biết tác phẩm đó là gì, khác biệt với những tác phẩm khác có vẻ như tương đồng hay gần như giống hệt nó ở diện mạo ra sao. Thậm chí tôi còn muốn đề xuất rằng một số yếu tố liên quan đến mục đích sáng tác của tác phẩm cũng là một phần hữu cơ của bối cảnh ra đời của tác phẩm. Các thông tin như bức tranh “Cái chết của Marat” là để vinh danh một liệt sỹ của Cách mạng Pháp, ca ngợi cuộc Cách mạng là một sự kiện thiêng liêng đáng để hy sinh mạng sống dường như khá quan trọng đối với nội dung của bức tranh, tức là một phần của căn cước của nó. Thông tin rằng Giotto muốn thể hiện một cuộc đời mẫu mực của con người có đạo đức phi thường và thánh thần không phải là một suy diễn tức thời về các bức tranh tường; mà theo nghĩa nào đó, các thông tin đó định tính chính bản chất của các bức bích họa đó. Thông tin về Cung điện Ducal được xây để tượng trưng cho vinh quang, sức mạnh và quyền uy của nền Cộng hòa Venice không những giải thích về thiết kế và chi tiết trang trí của công trình này, mà còn chính là căn cước của thiết kế và các chi tiết trang trí.

Để có một ý tưởng rõ hơn về nghệ thuật vị nghệ thuật, chúng ta hãy nghiền ngẫm xem điều gì đúng, điều gì sai trong một luận chứng kinh điển khác về khái niệm này, lần này là bài giảng ra mắt tại Đại học Oxford của A.C.Bradley vào năm 1901 “Thơ vị thơ”. Bàn về trải nghiệm khi đọc thơ, ông viết:

Trước tiên, trải nghiệm này bản thân nó đã là mục đích, đáng có theo nghĩa riêng của nó, và có một giá trị tự thân. Sau đó, giá trị thi ca chính là giá trị tự thân này mà thôi. Thơ có thể có các giá trị tiềm ẩn khác, như là một phương tiện của văn hóa và tôn giáo; vì nó chuyển tải các giáo điều, hay làm dịu các đam mê, hay khuyến khích một việc tốt; vì nó mang lại cho thi sĩ vinh quang hay tiền bạc hay lương tri thâm lặng. Như thế càng tốt: hãy để cho thơ được trân trọng vì những lý do như thế nữa. Nhưng những giá trị tiềm ẩn này

không phải là, và không thể quyết định được phẩm chất của thơ như là một trải nghiệm huyền ảo đầy mẫn nguyện; và điều này chỉ có thể phán xét được từ bên trong mà thôi. Và từ hai kết luận nói trên, có thể bổ sung vào công thức, tuy không cần thiết, một ý kiến thứ ba. Hành động tìm hiểu các mục đích tiềm ẩn, dù là của thi sĩ trong quá trình sáng tác hay của độc giả khi thưởng thức, có xu hướng làm giảm giá trị thơ của tác phẩm. Bởi vì hành động đó dường như làm thay đổi bản chất của tác phẩm... Vì bản chất của tác phẩm không phải là một phần, cũng không phải là bản sao, của thế giới thực..., mà là một thế giới riêng của nó, độc lập, toàn vẹn, tự trị; và để sở hữu nó một cách trọn vẹn, ta phải bước hẳn vào thế giới đó, phục tùng luật lệ của nó, và tạm thời gác qua một bên những niềm tin, mục đích và hoàn cảnh cụ thể của bản thân ta trong thế giới thực này¹⁹.

Tôi nghĩ, Bradley đã đúng khi định dạng giá trị của việc đọc thơ – và có thể suy luận rộng ra thành giá trị của việc thưởng thức tất cả các loại hình nghệ thuật vị nghệ thuật – với các giá trị nội tại của trải nghiệm. Ông rất đúng khi phân biệt rõ giá trị thi ca với một số thứ được gọi là “giá trị tiềm ẩn”, như danh tiếng và tiền bạc. Ông cũng đúng khi nói rằng muốn tiếp cận một thi phẩm, ta phải, theo cách nói của chính ông, “bước vào thế giới riêng của nó, phục tùng các luật lệ của nó”. Sự rắc rối nảy sinh khi ông nhận định rằng thế giới đó, dù sao cũng không phải là “một phần của thế giới thực”, và “độc lập, toàn vẹn, tự trị”. Đối với những người theo trường phái bối cảnh, các tác phẩm nghệ thuật chính là một phần của thế giới thực; chính sự gắn kết với bối cảnh của thế giới thực đã tạo nên căn cước cho tác phẩm, một loại căn cước có thể đòi hỏi phải xem xét một số “mục đích tiềm ẩn”. Tôi đã gợi ý rằng thưởng thức một tác phẩm vì chính bản thân nó tức là thưởng thức nó như một vật thể có chủ ý, gắn kết với bối cảnh ra đời. Một sự hòa mình đúng nghĩa (tôi mượn khái niệm của Carroll) vào các đặc tính của một vật thể có chủ ý như thế có thể tạo ra một trải nghiệm tự thân rất có giá trị. Ý định khám phá vật thể này, được hỗ trợ với các thông tin về lịch sử của tác phẩm, tạo nên tính chất đặc biệt cho hành vi thưởng thức.

IV. Sự Trường tồn

Quan niệm bối cảnh có phá vỡ chính khái niệm về sự vô dụng của nghệ thuật hay không? Khái niệm này chẳng phải đã mâu thuẫn hoàn toàn với luận cứ theo quan niệm bối cảnh của tôi rằng mục đích ban đầu – dẫn tới sự hữu dụng – của một tác phẩm có thể là một trong những điều kiện nhận dạng của tác phẩm hay sao? Tôi không nghĩ có sự mâu thuẫn ở đây, nhưng lý giải của tôi dẫn chúng ta đến bước quan trọng tiếp theo của luận cứ. Điều đó khiến tôi phải giới thiệu một yếu tố quen thuộc, nhưng rắc rối, của mỹ học và lịch sử mỹ thuật: sự trường tồn của nghệ thuật, khả năng các kiệt tác lưu giữ được mối quan tâm vượt ra ngoài bối cảnh ra đời của nó, thậm chí hàng thế kỷ hoặc hàng thiên niên kỷ sau. Một lần nữa tôi sẽ không đưa ra lời giải thích về lý do của hiện tượng này: chuyện này đương nhiên là phức tạp và chính nó sẽ xới lên nhiều vấn đề về căn cước của tác phẩm xét theo thời gian. Nhưng sự thực cơ bản về sự trường tồn là điều không thể chối cãi được. Nó được bảo vệ bởi các tiêu chí về giá trị, như Hume đã xác nhận, bởi sự thử thách của thời gian. Những tác phẩm còn tồn tại qua thời gian và tiếp tục thu hút sự ngưỡng mộ và thích thú, qua sự thay đổi hoàn cảnh, đương nhiên được coi là có giá trị nghệ thuật cao hơn các sáng tác phù du hơn và rơi vào quên lãng khi bối cảnh thay đổi.

Vậy thì, lập luận của tôi, nói một cách không hoa mỹ, là: những kiệt tác nghệ thuật, kể cả những tác phẩm có mục đích sử dụng ban đầu rất mạnh dưới góc độ cá nhân, chính trị hay tôn giáo, thường trở nên vô dụng một cách đáng yêu khi thời gian trôi qua và điều kiện thay đổi, nhưng không đánh mất vị thế của một tác phẩm có giá trị. Thực ra vị thế đó còn được tăng lên. Nó đạt thêm một chiều kích của giá trị, theo hướng nghệ thuật, như ta có thể nói, khi rời bỏ

hướng công năng. Những ví dụ của chúng ta dường như thỏa mãn được điều này. Giờ đây ai còn quan tâm xem Charles I hay Napoleon đã được cường điệu hóa ra sao trong các bức chân dung nổi tiếng đó, hay ông bà Andrews trong các ký họa của Gainsborough? Nhưng những bức tranh đó vẫn hấp dẫn người xem, các tác phẩm đó có sức lôi cuốn đặc biệt. Và chúng ta có cần phải xem những bức tranh tường của Giotto để tìm hiểu về Tân Ước hay cuộc đời của Thánh Francis nữa hay không? Chức năng thông tin của chúng giờ đây gần như đã mất, nhưng sức mạnh nghệ thuật thì không. Và những du khách tới Cung điện Ducal ở Venice có còn bị choáng ngợp, như những vị đại sứ thời đó, trước quyền năng của gia tộc Doges và nền Cộng hòa Venice nữa hay không? Giờ đây chẳng còn gia tộc Doges hay nền Cộng hòa Venice nữa. Mọi quan tâm đã thay đổi, nhưng những du khách vẫn chiêm ngưỡng với sự sùng sốt. Bức tranh “Cái chết của Marat” là một ví dụ rõ hơn. Bức họa, với dụng ý ban đầu là tuyên truyền cho phái Khủng bố nên chẳng bao lâu sau đã bị hạ bệ sau thất bại và án tử hình của Robespierre: cả bức tranh lẫn họa sỹ đều bị hắt hủi và may mắn là cả hai đều sống sót. Bức họa nằm lẫn lóc trong nửa thế kỷ. Nhưng dần dần, kể từ giữa thế kỷ 19 trở đi, mọi quan tâm đến bức họa lại được phục hồi. Baudelaire ca ngợi nó là “kiệt tác của David và một trong những tài sản vĩ đại nhất của nghệ thuật hiện đại”; ông bình về “bi kịch” và “nỗi sợ hãi đáng thương” trong bức tranh, bổ sung thêm rằng “ác nghiệt như thiên nhiên, bức tranh này phảng phất hương vị thần bí của chủ nghĩa duy tâm”²⁰. Giờ đây nó là một trong những tác phẩm hội họa nổi tiếng nhất của trường phái Tân cổ điển Pháp. Những người hâm mộ nghệ thuật xếp hàng đến Bảo tàng Nghệ thuật Hoàng gia ở Brussels để thưởng thức và tỏ lòng ngưỡng mộ tác phẩm này. Dụng ý chính trị của nó đã hết thời từ rất lâu rồi. Tôi sẽ trở lại với ví dụ hiện đại của mình, tiểu thuyết “Con đường” của McCarthy ngay sau đây.

Nhưng trước tiên tôi cần tiễn biệt một dạng cực đoan hơn của ý kiến phản đối đã nêu ở phần trên. Những người phản đối nói như thế này: anh đã cố lập luận rằng nghệ thuật là vô ích, và anh đã thành công trong việc chứng minh điều hoàn toàn ngược lại. Không những anh đã dựa vào những ví dụ cho thấy các tác phẩm nghệ thuật là hữu dụng, mà anh còn nhấn mạnh vấn đề đó khi lập luận rằng mục đích sáng tác, tức là sự hữu dụng, có thể trở thành yếu tố không thể tách rời đối với căn cước của một tác phẩm. Tức là trong các trường hợp đã nêu, thì “có ích” và “có giá trị” là hai điều không thể tách rời. Vừa mới đây thôi, câu trả lời của tôi có vẻ đang đi về hướng đó, nhưng có nhiều điều cần phải nói thêm, đó là những điều tôi phải công nhận là dễ gây tranh cãi, thậm chí có gây nghi ngờ về sự vô dụng của nghệ thuật. Tôi muốn đưa ra một đề nghị thêm như sau: nếu chúng ta đang bàn về “nghệ thuật” với nghĩa tôn vinh trân trọng, chứ không phải đơn thuần là một khái niệm phân loại, và rốt cuộc là nếu chúng ta quan tâm đến giá trị của nghệ thuật, thì chúng ta không nên quá chắc chắn về vị thế nghệ thuật của một tác phẩm trong khi chủ đề nội dung của nó vẫn còn nóng hổi trong bối cảnh ra đời. Các nhận định về chất lượng nghệ thuật thường bị mất chính xác khi người ta quá chú trọng vào công năng sử dụng. Tôi đề nghị không nên vô tư đánh giá một tác phẩm là nghệ thuật – mà chỉ nên tạm coi là nghệ thuật theo nghĩa trân trọng – cho đến khi nó đã vượt qua được những thử thách nhất định của thời gian, hoặc nó đã vượt được một khoảng cách khá xa tách khỏi bối cảnh sáng tác. Như thế, giá trị nghệ thuật là giá trị đã tồn tại qua thời gian, khi một tác phẩm vẫn được trân trọng bên ngoài bối cảnh ra đời của nó. Rất nhiều tác phẩm ban đầu có vẻ quan trọng đã rơi vào quên lãng khi bối cảnh thay đổi. Điều đó hoàn toàn có thể xảy ra với “Cái chết của Marat”. Nhưng rốt cuộc, nó đã đạt được vị thế nghệ thuật vì dường như tác phẩm đó có những phẩm chất vượt ra ngoài, dù vẫn phản ánh mục đích sáng tác ban đầu. Những tác phẩm không có được phẩm chất đó, nghĩa là chỉ phụ thuộc vào hiệu quả và tác dụng tức thời, không đáng được tôn vinh là nghệ thuật. Tất nhiên, điều này tất sẽ khiến người ta đặt câu hỏi rằng vậy thì một tác phẩm chỉ có thể trở thành nghệ thuật theo nghĩa trân trọng sau khi nó đã trở thành vô dụng – hay nói đúng hơn là mất tác dụng

theo các mục đích ban đầu – hay sao? Nhưng tôi cho rằng đã có các thước đo khác về giá trị tác phẩm.

Những lập luận này, tất nhiên, cũng được áp dụng cho tiểu thuyết của Cormac McCarthy, tác phẩm mà tôi muốn bàn thêm một chút ngay sau đây. Đó có phải là một tác phẩm nghệ thuật không? Theo nhiều thước đo, có vẻ là có, nhưng vẫn còn quá sớm để nói liệu nó có giá trị văn chương vượt thời gian không. “Con đường” thuộc về một thể loại đã hình thành vững vàng từ lâu, gọi là dòng tiểu thuyết hậu tận thế, có nhiều tác phẩm điển hình trong hai thập kỷ 1950 và 1960, trong cao trào của cuộc Chiến tranh Lạnh, khi những giả định về một thảm họa tận thế sau chiến tranh nguyên tử là rất phổ biến và có lẽ cũng có hiệu quả làm động não những người cầm quyền. Tuy nhiên, giờ đây, rất nhiều, nếu không nói là đa số, những tác phẩm này đã có vẻ lỗi thời trước những thay đổi của thời cuộc; chúng dường như là các tiểu thuyết của một thời chứ không phải nghệ thuật bất hủ. Các truyện giả tưởng và phim ảnh về thảm họa môi sinh đã thay thế chúng. Nếu tôi cảm nhận thấy rằng một trong những mục đích chính của “Con đường” là đánh thức tôi (và những người khác) khỏi cơn ảo tưởng về môi trường, thì dù đó là một việc đáng ca ngợi đến đâu, sự trân trọng của tôi đối với cuốn tiểu thuyết, dưới tư cách một tác phẩm nghệ thuật chỉ giảm đi chứ không tăng lên. Nó sẽ trở thành thông tin tuyên truyền; cái mà Bradley gọi là “các giá trị ngầm, tiềm ẩn” sẽ lấn át giá trị nghệ thuật. “Con đường” có thể hữu ích trong thời điểm hiện tại, nhưng phẩm chất nghệ thuật của nó thì phải đợi sự phán xét của thời gian.

V. Giá trị Bên trên Tác dụng

Để tôi đối đáp lại với một ý kiến phản đối nữa nhằm vào luận cứ của tôi. Người ta có thể nói, từ trước đến giờ, ông toàn nói về một loại “hữu dụng” sai lầm. Ông chỉ tập trung vào sự hữu dụng trong bối cảnh hạn chế, mục đích công năng ứng dụng của một số tác phẩm, nhưng nếu ông muốn đưa ra một phiên bản khả dĩ của luận cứ nghệ thuật vô dụng, thì ông phải đề cập đến, và giải quyết một loại tác dụng khác và quan trọng hơn nhiều – đó là cái có thể tạm gọi là sự hữu dụng phi bối cảnh. Người phản đối đang muốn nói về một loại tác dụng phi thời gian mà nhiều kiệt tác đã đạt được: làm một tấm gương cho nhân sinh, bộc lộ những sự thực sâu thẳm về động cơ và đạo đức của con người, thể hiện – theo nguyên văn lời của Millais “sự vô định đáng ghét của cuộc sống và sự cần thiết của việc luôn chuẩn bị sẵn sàng cho cái chết”. Tôi có hai ý kiến phản hồi. Thứ nhất là loại “tác dụng” mà tôi đã tập trung phân tích, tức là mục đích chính trị hoặc tôn giáo hay cá nhân của nghệ thuật, thường xuyên được viện dẫn để phản bác luận thuyết về sự vô dụng của nghệ thuật. Tôi hy vọng là các lập luận của mình từ trước đến giờ đã giải quyết đủ với ý kiến này. Thứ hai, loại tác dụng vượt bối cảnh, hay vượt thời gian được áp dụng vào nghệ thuật sẽ đưa chúng ta tới một đại vũ đài về nghệ thuật và sự thật, hay nghệ thuật và kiến thức, mà tôi đã thuyết trình ở một bài khác²¹. Thiết nghĩ nói như thế này có lẽ là đủ: đương nhiên nghệ thuật được trân trọng vì sự nghiêm túc, là điểm khởi đầu của quá trình diễn giải các đề tài thuộc mối quan tâm muôn thuở của toàn nhân loại, như sự sống và cái chết, tình yêu và nghĩa vụ, và các đề tài này đương nhiên mời gọi sự phản ánh nghiêm túc; nhưng ý kiến cho rằng chính sự quan tâm tới các vấn đề như thế với tác dụng công năng hay ứng dụng, tức là làm cho những người được tiếp xúc với nghệ thuật trở nên tốt hơn, khôn ngoan hơn hay nhạy cảm đạo đức hơn so với những người không được tiếp xúc, là không có cơ sở thực tế. Ít ra là việc thưởng thức những kiệt tác nghệ thuật không hiển nhiên làm ta trở thành một con người tốt hơn. Tất nhiên, đó không phải là có thể thôi không thưởng thức các kiệt tác nghệ thuật, vì điều đó sẽ mang lại những phần thưởng dưới một dạng khác.

Ý nghĩ đó dẫn đến một mảnh cuối cùng trong tấm tranh ghép, trước khi chúng ta kết thúc. Nếu các tác phẩm nghệ thuật, như tôi đã trình bày, có tính vô dụng tăng dần lên khi bối cảnh ra đời của chúng trôi dần về quá khứ, một thứ “tính vô dụng” để nâng chúng lên một tầm cao hơn về giá trị, thì chúng ta sẽ phản ứng với chúng như thế nào? chúng ta đi tìm giá trị gì ở chúng, nếu chúng ta chỉ trân trọng chúng vì chính bản thân chúng? Tôi đã đưa ra một số ý kiến tiêu cực về vấn đề này. Chúng ta không nên chỉ xem xét các giá trị bề ngoài của tác phẩm, dù là hình thức hay thẩm mỹ, mà cần nhận biết xem các thông tin về lịch sử của một tác phẩm tác động tới cách cảm nhận diện mạo của nó ra sao. Chúng ta phải bác bỏ sự lưỡng phân giả mạo giữa chủ nghĩa hình thức và chủ nghĩa đạo đức: một sự lưỡng phân đòi chúng ta phải, hoặc là chỉ để ý đến hình thức và bố cục mà thôi, hoặc là chỉ để ý đến nội dung chủ đề để tìm sự thật đạo đức mà nó chuyển tải. Chúng ta cũng không nên tạo một thái độ duy mỹ cực đoan hay một lối suy tư bàng quan hay một sự hào hứng thuần cảm tính khi thưởng ngoạn nghệ thuật, vì những cách thức trên thường dẫn đến nghệ thuật vị nghệ thuật. Trân trọng một tác phẩm vì chính bản thân nó tức là trân trọng một hiện vật đã được gắn với lịch sử, nhưng cũng đã vượt ra được ngoài bối cảnh ra đời của nó, trở thành hiện vật có khả năng hướng tư duy, trí tưởng tượng và tình cảm tới những mối quan tâm lớn lao và bất hủ hơn. Phần lớn những mối quan tâm này nằm ở sự thành công của nghệ sỹ, cách đặt và giải quyết vấn đề, phát triển đề tài, từ các chất liệu sử dụng có thể gây dựng được và thể hiện chủ đề nội dung. Chúng ta không cần hỏi những mối quan tâm đó mang lại lợi ích gì – đương nhiên là có một số ích lợi theo nghĩa công năng, nhưng điều đó có vẻ không quan trọng – vì khi chiêm nghiệm nghệ thuật theo đúng nghĩa nghệ thuật, với những phần thưởng riêng của nó, như Bradley đã ghi nhận, đã có giá trị tự thân. Những kiệt tác nghệ thuật đã trường tồn với thời gian tạo cho chúng ta sự sùng sốt, tò mò, ngưỡng mộ, thậm chí hoài nghi rằng con người có thể làm được một việc như thế chẳng. Khi chúng ta chiêm ngưỡng một tác phẩm, chẳng hạn như Venice Khải hoàn của Veronese, bức tranh khổ lớn đến độ dễ gây ảo ảnh trên trần của Phòng Đại Hội đồng ở Cung điện Ducal, chúng ta đương nhiên suy nghĩ về quyền lực, và có thể về số mệnh của đế chế này, nhưng cũng về trình độ kỹ thuật và sự phản ánh một tầm nhìn phi thường. Xem bức tranh “Cái chết của Marat” tại thời điểm hiện tại, qua một chặng đường dài của lịch sử, chúng ta đương nhiên thấy chất tuyên truyền, nhưng cũng cảm nhận được nhiều thứ khác, âm ảnh và phi thời gian: một sự pha trộn giữa cảm giác bình yên và nỗi sợ. Các bức bích họa của Giotto thì tĩnh lặng và thoát tục rồi. Chúng đưa trí tưởng tượng của ta đến một thế giới lý tưởng chỉ có an tĩnh và thanh bình, một cõi màu nhiệm. Tất nhiên, để hiểu được tác phẩm này, chúng ta phải nghĩ về những câu chuyện chúng đang kể, nhưng đồng thời nhận thức được rằng sự kết hợp tinh tế giữa nội dung câu chuyện với cách kể chuyện đã vượt quá xa những thông tin nguyên bản được chuyển tải.

Ý kiến cho rằng những tác phẩm như thế có giá trị vì chúng hữu dụng, dù là theo nghĩa hiệu quả về chính trị hay tôn giáo lúc mới sáng tác, hay theo nghĩa hôm nay chúng đang có ích cho chúng ta, vì giá trị của chúng nằm ở chỗ đã trao cho chúng ta phần thưởng dưới dạng tri thức về bản thân, tinh thần tinh tiên hay tri thức đạo đức, dường như đã làm biến dạng hoàn toàn chân giá trị của chúng theo nghĩa nghệ thuật, và động cơ chân thực đã đưa công chúng tìm đến với các tác phẩm đó. Riêng về tiểu thuyết “Con đường” của McCarthy, vâng, có lẽ nó đang hữu dụng tại thời điểm hiện tại, gây ra những tác động tới thái độ về thay đổi khí hậu, nhưng đó không phải là nguyên nhân nội tại để trân trọng cuốn tiểu thuyết như một tác phẩm nghệ thuật. Cuốn tiểu thuyết sẽ tồn tại, nếu nó có thể, và đi vào kinh điển văn chương bất hủ chỉ khi sau sự hữu dụng đó đã lùi vào dĩ vãng. Như tất cả những kiệt tác nghệ thuật, nếu đó là kiệt tác, thì nó sẽ được trân trọng không phải vì tính hữu dụng mà chỉ vì chính bản thân nó mà thôi²².

PETER LAMARQUE

P.V.Lamarque@york.ac.uk

¹ Xem Richard Ellmann, Oscar Wilde (London: Hamish Hamilton, 1987), tr. 450.

² Đã dẫn trong Denis Donoghue, Walter Pater: Lover of Strange Souls [Người yêu những tâm hồn lạ] (New York: Alfred A. Knopf, 1995), tr. 283.

³ Đã dẫn trong Donoghue, Walter Pater, tr. 283.

⁴ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” [Tác phẩm nghệ thuật trong Thời đại tái sản xuất cơ khí] trong Walter Benjamin, The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, J. A. Underwood st. (London: Penguin, 2008), tr. 36.

⁵ Xem Elizabeth Prettejohn, Art for Art’s Sake: Aestheticism in Victorian Painting [Nghệ thuật vị nghệ thuật: Chủ nghĩa duy mỹ trong tranh thời Victoria] (Yale University Press, 2007), tr. 67.

⁶ Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” [Tác phẩm nghệ thuật trong Thời đại tái sản xuất cơ khí], tr. 38.

⁷ Denis Dutton, The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution [Bản năng nghệ thuật: Cái đẹp, Khoái lạc và sự Tiến hóa của con người] (Oxford University Press, 2009). [Denis Dutton có trình bày về cuốn sách của ông tại Hội mỹ học Hoa kỳ trước bài giảng này của tôi]

⁸ Tôi liên tưởng đến lời phát biểu rất có duyên của bà phu nhân Wilde, thân mẫu của Oscar Wilde, có vẻ như rất hợp với gu của người Anh: “Chỉ có các thương nhân là đáng được kính trọng. Chúng ta đứng trên sự kính trọng” (Xem Ellmann, Oscar Wilde, tr. 9). Có lẽ con trai bà cũng nói điều tương tự về sự hữu ích: chỉ có các nghệ nhân làm ra những thứ hữu ích; nghệ sỹ chúng ta đứng trên sự hữu ích.

⁹ Xem Charles Harrison, Paul Wood, và Jason Gaiger, biên tập, Art in Theory: 1815–1900 [Lý luận nghệ thuật: 1815-1900] (Oxford: Blackwell, 1998), tr. 439.

¹⁰ John Ruskin, Modern Painters, vol. 2, [Họa sỹ hiện đại, tập 2] trong The Works of John Ruskin, [Các tác phẩm của John Ruskin] E. T. Cook và Alexander Wedderburn b/t. (London: George Allen, 1903), tập 4, tr. 42.

¹¹ Harrison, Wood, và Gaiger, Art in Theory [Lý luận nghệ thuật], tr. 839.

¹² Berys Gaut, *Art, Emotion, and Ethics* [Nghệ thuật, Tình cảm và Đạo đức] (Oxford University Press, 2007), tr. 80. Xem thêm tr. 9: “giá trị đạo đức của một tác phẩm không nên hiểu là tác dụng đạo đức của tác phẩm đó lên một nhóm công chúng cụ thể”.

¹³ Noël Carroll, *Beyond Aesthetics* [Bên trên thẩm mỹ học] (Cambridge University Press, 2001), tr. 283, 292.

¹⁴ *Sdd.*, tr. 292.

¹⁵ George Monbiot, “Civilisation [sic] ends with a shutdown of human concern. Are we there already?” [Nền văn minh kết thúc khi con người chấm dứt quan tâm. Chúng ta đã đến mức đó rồi sao?] *The Guardian* (Báo), Thứ Ba, 30 tháng Mười năm 2007, tr. 29.

¹⁶ Clive Bell, *Art* [Nghệ thuật] (London: Chatto and Windus, 1928), tr. 25.

¹⁷ Carroll, *Beyond Aesthetics* [Bên trên thẩm mỹ học], tr. 277.

¹⁸ Bell, *Art* [Nghệ thuật], tr. 37.

¹⁹ A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry* [Bài giảng về Thơ tại Oxford] (London: Macmillan, 1926), tr. 4–5.

²⁰ Đã dẫn trong Will Vaughan và Helen Weston, b/t., *Jacques-Louis David’s Marat* [Bức tranh Marat của J-L. David] (Cambridge University Press, 2000), tr. 1.

²¹ Ví dụ như, trong Peter Lamarque và Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective* [Sự thật, Hư cấu và Văn học: dưới góc nhìn triết học] (Oxford: Clarendon Press, 1994); Peter Lamarque, “Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries,” [Giá trị nhận thức trong Nghệ thuật: Tạo dựng các ranh giới] trong *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, [Các cuộc tranh luận đương đại về Mỹ học và Triết học Nghệ thuật] Matthew Kieran b/tập (Oxford: Blackwell, 2005), tr. 127–139.

²² Đây là toàn văn của bài giảng khai mạc lễ tưởng niệm Wollheim, vào buổi tối ngày thứ Sáu, 23 tháng Mười, 2009 tại buổi họp thường niên lần thứ 67 của Hội Mỹ học Hoa kỳ tổ chức tại Khách sạn Warwick Denver Hotel, thành phố Denver, bang Colorado.