

WENDY BECKETT

LÊ THANH LỘC dịch



LỊCH SỬ HỘI HỌA

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HÓA THÔNG TIN



LỊCH SỬ HỘI HỌA

LÊ THANH LỘC
biên dịch theo *Histoire de la Peinture*
của Soeur WENDY BECKETT

LỊCH SỬ HỘI HỌA

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HÓA - TT
1996

LỜI NÓI ĐẦU

Đối với tôi, nghệ thuật luôn luôn là một say mê, và tôi thường ngạc nhiên là người ta lại truy vấn về lý do và nguồn gốc của sự say mê này. Tôi cho rằng tất cả chúng ta ngay lúc ra đời đã có một tiềm năng nghệ thuật nhất định. Rủi thay, không phải tất cả chúng ta đều có cơ hội khai thác tiềm năng đó. Quyển sách này là một cố gắng khiêm tốn nhằm tạo ra một cơ sở kiến thức vững chắc có thể cho phép tiếp cận mọi hình thức nghệ thuật. Đã dành mỗi người có một cách nhìn riêng về một tác phẩm mà không một cách nhìn nào khác (kể cả cách nhìn của tôi) có thể thay thế. Nhưng sự hiểu biết tới với chúng ta bằng một con đường khác, bằng sự đọc sách, nghe thảo luận và khảo sát.

Nếu chúng ta có một kiến thức tối thiểu, chúng ta có thể phân tích và hiểu một tác phẩm. Lòng say mê và sự hiểu biết đi đôi với nhau, bởi vì người ta tìm cách "bao vây" kỹ hơn cái gì người ta yêu mến. Quyển sách này sẽ đạt được mục đích nếu nó có thể kích thích người đọc luôn luôn học hỏi thêm và nếu nó có thể giúp người đọc tìm được lạc thú bằng cách phát triển sự quan tâm của mình đối với đề tài hội họa đầy say mê này.

WENDY BECKETT

NỘI DUNG

Lời Nói Dầu	5
Dẫn Nhập :	
Nền Hội Họa Trước Giotto	11
Những Bức Họa Đầu Tiên	12
Thời Thượng Cổ	15
Nghệ Thuật Cổ Cơ Đốc Và Sơ Trung Cổ	32
Nền Hội Họa Gô Tích	45
Nghệ Thuật Gô Tích Nguyên Thủy	46
Phong Cách Gô Tích Quốc Tế	62
Những Cuộc Cách Tân Ở Bắc Âu	69
Hội Họa Cuối Thời Kỳ Gô Tích	81
Thời Phục Hưng Ở Ý	89
Thời Kỳ Phục Hưng Sơ Khai	90
Thời Kỳ Phục Hưng Ở Venise	112
Cao Trào Phục Hưng	123
Thời Kỳ Kiểu Cách Ở Ý	146

Phong Trào Phục Hưng	
Ở Bắc Âu	155
Dürer Và Các Họa Sĩ Chân Dung Đức	156
Phong Thái Kiểu Cách Bắc Âu	167
Truyền Thống Tranh Phong Cảnh Bắc Âu	171
Trường Phái Dị Điển	
Và Rococo	177
Hình Ảnh Cơ Đốc Giáo Ở Ý	178
Trường Phái Dị Điển Flandre	188
Trường Phái Dị Điển Tây Ban Nha	195
Cách Nhìn Mang Dấu Ấn Cái Cách	201
Sự Quay Lại Chủ Nghĩa Cổ Điển Ở Pháp	214
Phong Trào Rococo	223
Trường Phái Tân Cổ Điển	
Và Trường Phái Lãng Mạn	235
Trường Phái Anh	236
Goya	245
Trường Phái Tân Cổ Điển	250
Những Họa Sĩ Lãng Mạn Lớn Của Pháp	255
Tranh Phong Cảnh Trường Phái Lãng Mạn	260
Thời Kỳ Ấn Tượng	269
Những Họa Sĩ Tiên Raphaël	270
Chủ Nghĩa Hiện Thực Ở Pháp	273

Ảnh Hưởng Của Manet Và Degas	281
Những Họa Sĩ Ấn Tượng Lớn	293
Trường Phái Mỹ	300
Thời Kỳ Hậu-Ấn Tượng	304
Các Họa Sĩ Hậu-Ấn Tượng	305
Ảnh Hưởng Của Chủ Nghĩa Tượng Trưng	316
Nhóm Họa Sĩ Nabis	324
Thế Kỷ 20	329
Trường Phái Dã Thú	330
Matisse, Họa Sĩ Điều Sắc Tài Ba	332
Trường Phái Biểu Tượng	336
Những Nghệ Sĩ Lưu Vong	341
Picasso Và Trường Phái Lập Thể	344
Thời Đại Cơ Giới	350
Tiến Tới Sự Trừu Tượng	352
Paul Klee	355
Sự Trừu Tượng Thuần Túy	358
Nghệ Thuật Của Cái Hư Ảo	361
Thời Kỳ Tiên Chiến Ở Mỹ	369
Trường Phái Biểu Tượng Trừu Tượng	371
Các Họa Sĩ Điều Sắc Mỹ	380
Trường Phái Tối Thiểu	383
Xu Hướng Dân Gian	386
Các Họa Sĩ Biểu Hình Châu Âu	390
Lời Kết	397

DẪN NHẬP

NỀN HỘI HỌA TRƯỚC GIOTTO

Từ "Lịch sử" (trong vài ngôn ngữ châu Âu) do tiếng Latinh *historia*, từ này được mượn từ tiếng Hy Lạp *historien*, một biến thể của một từ Hy Lạp khác, *histor* (quan tòa, người thẩm định). Lịch sử không chỉ kể lại các sự kiện mà nó còn đánh giá, sắp xếp và cho các sự kiện đó một ý nghĩa. Lịch sử hội họa vô cùng phong phú, thế mà ý nghĩa chân thực của nó thường bị các sử gia làm cho tối tăm đi bằng những lời tể nhị. Nếu chúng ta quên khía cạnh tối tăm đó đi để chỉ lắng nghe nó kể cho ta những điều kỳ diệu, ta sẽ tìm lại được di sản của chúng ta.

Phần dẫn nhập này nói về những điển hình của nền hội họa phương Tây nguyên thủy được thủy tổ họa sĩ của chúng ta sáng tạo : người thời cổ thạch khí. Từ thời đó cho tới Giotto, chúng ta sẽ khảo sát thời Thượng cổ, bao gồm Ai cập, Hy Lạp, Đế quốc La mã, những họa sĩ cơ đốc giáo và Byzance nguyên thủy, và cuối cùng là những thủ bản Trung cổ được các tu sĩ châu Âu điểm xuyết bằng tranh rất đẹp.

NHỮNG BỨC HỌA ĐẦU TIÊN

Căn cứ theo sự phát sinh của nó trong thời tiền sử, chúng ta có thể khẳng định rằng nghệ thuật là thuộc về loài người chúng ta. Chúng ta biết rất ít về tổ tiên thời đá cũ của chúng ta, khoảng từ 30000 năm tới 8000 năm trước T.L, nhưng dù sao cũng chắc chắn là những người ở hang động thuộc thời đồ đá đỏ là những nghệ sĩ, không chỉ vì họ biết cách thể hiện những thú vật xung quanh họ – đó chỉ là việc minh họa – mà còn vì những bức họa trên đá đỏ thể hiện nghệ thuật trong sự xán lạn trọn vẹn của nó, cái nghệ thuật vĩ đại hóa thân trong các tác phẩm với sự tinh vi và một sức mạnh mà ngày nay không theo kịp.

Vào năm 1879, người ta khám phá những bức họa đầu tiên ở Altamira gần Santander, ở miền bắc Tây Ban Nha. Khám phá này là sự kiện vô cùng quan trọng đối với ngành khảo cổ, đến nỗi thoát đầu người ta đã tin rằng đó là một vụ lừa bịp.

Con bò rừng (h.1) được vẽ trên trần của một hành lang dài dẫn tới một hang đá ngầm dưới đất. Không phải chỉ một mình nó; một đàn đông đảo đi qua trần hang một cách uy nghiêm, những con vật khác nữa che khuất lẫn nhau : ngựa, heo rừng, khổng tượng và những thú vật khác mà người thợ săn thời đồ đá thềm thưởng. (...).

KỸ THUẬT VẪ TRÊN ĐÁ

Các hang động ngầm thường xuyên chìm trong bóng tối. Những nhà khảo cổ đã khám phá ra là các nghệ sĩ soi

sáng bằng những ngọn đèn nhỏ đựng đầy mỡ hoặc tủy động vật. Họ khắc hình vẽ đầu tiên trên đá mềm hoặc vách những đường mảnh của bức họa trên vách hang bằng một cọng sậy rồng. Để vẽ tranh màu, nghệ sĩ dùng đất son là chất khoáng thiên nhiên có thể nghiền thành bột và cho các sắc tố đỏ, nâu và vàng, còn màu đen có thể lấy từ than gỗ. Kế đó, các sắc tố được bôi lên tường bằng tay, như vậy tạo được những màu giảm độ tinh vì giống như với phấn màu, hay những hỗn hợp màu với chất gắn kết như mỡ động vật thẳng tan rồi phết lên bằng bàn chải sậy hay lông. Phương tiện rất đơn giản, nhưng hiệu quả đáng kinh ngạc, nhất là trong cảnh vắng lặng kỳ dị của hang đá.

Ý NGHĨA CỦA NHỮNG BỨC HỌA TRÊN ĐÁ

Những bức họa này chắc chắn có một tầm quan trọng lớn lao đối với xã hội tiền sử. Một sự rung động mạnh mẽ dường như làm cho cái ức đồ sộ của con bò mộng phồng lên trong khi thân sau của nó chắc nịch và bốn chân ngắn và mảnh dẻ. Con bò vung cặp sừng khiêu khích ra. Đây có phải là con vật thiêng và được dành cho một cuộc tế lễ nào không ? Có lẽ không bao giờ chúng ta biết được ý nghĩa thực sự của những bức họa trong hang đá, nhưng chắc chắn những bức tranh đó có một chức năng tế lễ và cả ma thuật nữa. Chúng được lấy cảm hứng từ nghệ thuật thuần túy tới mức độ nào ? Điều này vẫn là một bí mật.

Tính chất tự nhiên và sự chính xác lạ lùng về mặt cơ thể học của những bức họa thú vật này dường như có liên quan với công dụng của chúng. Các nghệ sĩ đó cũng là người đi săn và sự sống của họ phụ thuộc vào những con vật mà họ thể hiện trong hang đá. Có lẽ những thợ săn – họa sĩ đó nghĩ rằng khi thể hiện chính xác sức mạnh và sự nhanh nhẹn của con vật, họ có thể đạt được khả năng huyền bí cho phép họ chế ngự linh hồn con vật và tước đi

sức mạnh của nó trước cuộc săn. Nhiều bức họa cho thấy những con thú bị thương hoặc mình ghim đầy tên, và ta có thể thấy cả những vết tích tấn công trên hình vẽ.

Tính chất tự nhiên thường thấy trong các bức tranh và đồ họa thú vật thì không có trong hình ảnh con người. Các nhân vật hiếm khi được hình dung bằng một hình vẽ rất đơn giản và thường khi bằng hình thức tượng trưng, như ta có thể thấy trong hình ảnh của người đàn ông nằm thẳng dưới đất trong bức vẽ cách nay từ 15000 tới 10000 năm trước T. L.. Bức vẽ này nằm ở một trong các địa điểm nổi tiếng nhất : hang Lascaux ở Dordogne.

Người đàn ông "dây sắt" nằm trước một con bò rừng xù lông và thủng ruột. Ở phía dưới có một vật gì đó giống một con chim, có lẽ là tượng vật tổ hay huy hiệu. Bức tranh mang một vẻ mạnh mẽ ghê gớm. Chúng ta phải nhận rằng chúng ta không biết gì về ý nghĩa của nó cả, việc đó không làm giảm mà trái lại còn làm tăng sự thần phục của chúng ta. Về điểm này, nghệ thuật tiền sử là tiêu biểu cho mọi nghệ thuật đi sau nó.

THỜI THUƠNG CỔ

Điều lạ lùng là trải qua một thời gian khá dài trước khi hội họa tìm lại được phẩm chất nghệ thuật của thời đồ đá. Người Ai cập chú trọng trước hết tới kiến trúc và điêu khắc, và trong nhiều bức tranh của họ – nhất là tranh trang hoàng phần mộ –, hình vẽ lẩn bước màu sắc. Một vài tác phẩm hoặc một vài mảnh vụn thuộc những nền văn hóa khác nhau của châu Âu cổ đại còn truyền lại cho chúng ta – văn hóa Minos, Mycènes và Étrurie. Rồi tới những nền văn minh Hy Lạp và La mã. Đường như tất cả những truyền thống của hội họa cổ đại có một nét chung : hiếm có những tiêu biểu còn lại cho tới ngày nay.

Người Ai cập quá yêu thế giới trần gian nên không nghĩ rằng những quyền rũ của thế giới này nhất thiết phải chấm dứt cùng với cái chết. Họ tin rằng, ít nhất, những người giàu và những người có quyền lực có thể hưởng thụ trường cửu những lạc thú của cuộc đời nếu hình ảnh của người quá cố được vẽ lại trên vách phần mộ. Vì vậy, phần lớn hội họa được dành cho sự an lạc của người chết. Tuy nhiên, ta có thể tưởng tượng rằng người Ai cập không cho là cần phải chi những món tiền lớn để bảo đảm cuộc sống sung sướng ở thế giới bên kia, và họ đã chọn hội họa vì đó là một phương tiện tiết kiệm được thì giờ và tiền bạc. Hình thức nghệ thuật này thay thế một cách có lợi cho nghệ thuật điêu khắc là thứ tốn kém hơn. Tuy nhiên, phải ghi nhận rằng những bích họa lộng lẫy không chỉ được dành riêng cho các phần mộ. Người Ai cập giàu có trang

hoàng nhà họ bằng bích họa rực rỡ và có giá trị, mà tiếc thay ngày nay chỉ còn sót lại một số mảnh vụn.

TRANH TRANG HOÀNG PHẦN MỘ AI CẬP CỔ ĐẠI

Một trong những hình ảnh gây ấn tượng mạnh nhất của những phần mộ Ai cập có lẽ là hình ảnh *Những con ngỗng ở Meidoum* (h.2), với ba con ngỗng đường bệ trên ngôi mộ của vợ chồng Néfermaat, con trai của Snéfrou, pharaông đầu tiên thuộc triều đại IV, có niên đại từ 2000 năm trước T. L. Ba con ngỗng này chỉ là một chi tiết của một đường gờ vẽ trên phần mộ ở thành cổ Meidoum, nhưng chúng đã chứng tỏ sức sống và tiềm năng của phong cách hội họa tương lai. Một bức tranh khác, ở phần mộ của Ramose, hình dung những người khóc mướn trong một đám tang. Ramose là thượng thư dưới hai triều Pharaông thuộc triều đại thứ XVIII, Aménophis III và Aménophis IV (Akhenaton). Hình ảnh những người đàn bà không có bóng nổi và được cách điệu, nhưng những cánh tay đưa cao lên tỏ rõ sự đau đớn sâu sắc của họ.

Đối với người Ai cập cổ đại, cái "bất hoại" là hơn cả, đó là quan niệm về một thực tại bất biến, thường hằng. Nghệ thuật của họ không kể tới những thay đổi bề ngoài, và ngay cả những quan sát chính xác của họ về thiên nhiên (hiển nhiên là được vẽ lại theo trí nhớ) cũng được tiêu chuẩn hóa nghiêm ngặt về mặt hình thể, và thường trở thành những ký hiệu. Sự khéo léo về kỹ thuật và sự tôn trọng rõ rệt của họ đối với hình thể tự nhiên chứng tỏ rằng tính chất phi thực tế của các hoạt cảnh không phải do một quan niệm "ấu trĩ" nào đó, mà đúng ra nó là hậu quả trực tiếp của chức năng tri thức trong nghệ thuật của họ. Mỗi chủ đề được trình bày dưới góc độ cho phép nhận diện nó một cách chắc chắn, và tầm vóc của nhân vật cho biết địa vị trong hệ thống tôn ti. Kết quả là ta có một diện

mao theo lối giản đồ, gần như là đồ thị. Sự chú trọng tới tính sáng sủa và sự thể hiện tỉ mỉ đó được áp dụng cho tất cả mọi chủ đề, vì vậy mà hầu người gần như luôn luôn được cho thấy bán diện, mặc dầu mắt thì được thể hiện trực diện. Vì lẽ đó, không có luật phối cảnh trong tranh Ai cập, tất cả được thấy theo hai chiều.

BÚT PHÁP VÀ BỐ CỤC

Phần lớn các bích họa Ai cập, như trong *Cảnh săn chim nước* trên mộ một nhà quý tộc ở thành Thèbes, được thực hiện theo phương pháp tranh nề khô, màu thủy ngân được tô lên hồ khô, trái với phương pháp tranh nề ướt khi bức tranh được vẽ lên hồ ướt. Mặc dầu hệ động vật vùng đầm lầy có cỏ chỉ và con mèo săn của Nebamun được vẽ vô cùng chi tiết, hoạt cảnh này vẫn là một hoạt cảnh lý tưởng hóa. Nhà quý tộc đứng trong thuyền, tay phải nắm ba con chim vừa săn được, tay trái cầm gậy. Vợ ông mặc một cái áo chế tạo công phu, đầu đội mũ tấm hương thơm, tay cầm một bó hoa. Con gái của Nebamun ngồi giữa hai chân ông, thân hình nhỏ bé, đang hái một hoa sen (ở đây, ta thấy tấm vóc các nhân vật một cách ước lệ tùy theo địa vị xã hội, như được chỉ rõ ở đoạn trên). Bức tranh nguyên là một phần của một tác phẩm lớn hơn, cũng mô tả cảnh đi câu.

NHỮNG ƯỚC LỆ TRONG CÁCH THỂ HIỆN CỦA NGƯỜI AI CẬP

Trong nghệ thuật Ai cập, sự thể hiện gương mặt người tuân theo "quy tắc cân đối", một hệ thống khung ô hình học cứng nhắc bảo đảm sự lặp lại chính xác của cái hình thể Ai cập lý tưởng, bất chấp hình thể đó ở vị trí nào. Hệ thống vững chắc này ấn định một cách chính xác những khoảng cách giữa các phần của cơ thể, cơ thể thì được chia thành mười tám đơn vị bằng nhau chiếm những vị trí

tương đối với những điểm cố định của khung ô. Hệ thống này cũng ấn định bề rộng chính xác của một bước chân và khoảng cách giữa hai bàn chân (cả hai bàn chân được nhìn từ mặt trong) của một người đứng thẳng. Thoạt tiên, nghệ sĩ vạch trên bản vẽ một khung ô có kích thước cần thiết, rồi đặt nhân vật vào khung ô đó cho tương xứng. Một bản vẽ bằng gỗ thuộc Triều đại XVIII cho thấy Pharaông Thoutmès III được vẽ trên một khung ô loại này.

Người Ai cập cũng vẽ màu các tượng điêu khắc. Tượng *Đầu Nefertiti*, hoàng hậu của pharaông Akhenaton, bằng đá vôi, được tô màu rất đẹp và được tìm thấy trong cơ sở đồ nát của một nhà điêu khắc, có lẽ là khuôn mẫu của xưởng này. Với một vẻ đẹp sắc sảo, bức tượng phô bày một vẻ trầm tư và đáng yêu, và cho thấy sự buông lỏng những ước lệ cứng nhắc vẫn chi phối nghệ thuật Ai cập : Akhenaton đã đoạn tuyệt với truyền thống. Trong giai đoạn trị vì của vị Pharaông này, tranh và tượng cho thấy một vẻ đáng yêu và tính độc đáo êm dịu.

NHỮNG NỀN VĂN HÓA VÙNG BIỂN ÉGÉE THUỘC ĐẠI ĐỒ ĐỒNG

Nền văn minh Minoan thuộc đại đồ đồng (3000-1100 tr. T.L), lấy theo tên vua Minoan huyền thoại, là nền văn minh đầu tiên phát triển ở châu Âu. Quê hương của nền văn minh này là đảo Crète nhỏ bé trong biển Égée, nằm giữa Hy Lạp và Thổ Nhĩ Kỳ. Xã hội của nó phát triển ít nhiều song song với xã hội Ai cập lân cận ở châu Phi. Mặc dầu gần gũi và có một số ảnh hưởng chung nhất định, hai nền văn hóa Ai cập và Minoan vẫn phân biệt nhau rõ rệt, nhưng nền văn hóa Minoan hẳn phải có ảnh hưởng đối với nghệ thuật Hy Lạp cổ đại. Đảo Crète là trung tâm của khu vực biển Égée, cả về mặt văn hóa lẫn địa lý. Nền văn minh

của quần đảo Cyclades cũng phát triển song song với văn minh đảo Crète. Những thần tượng của nền văn minh quần đảo Cyclades có hình dạng gần như thuộc thời đại tân thạch khí, hoàn toàn trần trụi nhưng còn giữ được cái ma lực của thần vật. Lại lòng thay, những thần tượng đó báo hiệu nền nghệ thuật trừu tượng của thế kỷ chúng ta, vì thân thể con người được nhìn theo những yếu tố hình học, với một sức mạnh hoang dã cường liệt dấu rằng có chừng mực và được kiểm soát bằng đường nét thẳng mạnh mẽ.

NGHỆ THUẬT MINOS VÀ MYCÈNES

Nghệ thuật Minos (hay Crète) thể hiện rộng rãi qua tượng và đồ gốm men màu, và chỉ bắt đầu 1500 năm trước T. L, trong "thời kỳ các đền đài" mới xuất hiện các bức tranh mà ngày nay chỉ còn lại vài mảnh vụn. Mặc dầu ta có thể ghi nhận một ảnh hưởng nhất định của phương pháp cách điệu hóa của người Ai cập – như trong việc lặp lại các hình người theo hình thức giản đồ chẳng hạn –, nhưng cách thể hiện của nghệ sĩ Minos cho thấy tính cách tự nhiên và mềm dẻo không có trong nghệ thuật Ai cập. Dân Minos lấy cảm hứng từ thiên nhiên, và nghệ thuật của họ chứng tỏ một chủ nghĩa tự nhiên đáng kinh ngạc. Đó là nền văn minh của những nhà hàng hải, và các bức tranh phản ánh một sự hiểu biết về đại dương và các loài thủy tộc, như cá heo chẳng hạn. Thí dụ điển hình được tìm thấy trong các cuộc khai quật ở cung điện Cnossos đầu thế kỷ 20. Những nghệ sĩ nhào lộn trên lưng bò mộng cũng là một chủ đề quen thuộc, có lẽ có liên quan với tôn giáo của dân Minos. Một tác phẩm khác trong hoàng cung Cnossos, thể hiện một thanh niên nhảy trên lưng một con bò mộng, là một trong những bức tranh được bảo tồn tốt nhất, mặc dầu không nguyên vẹn. Khi những mảnh rời rạc được ghép lại với nhau, ta thấy có ba nghệ sĩ nhào lộn : hai thiếu nữ có

nước da sáng và một thanh niên da sẫm. Đó là những trường đoạn náo nhiệt. Người con gái ở bên trái bám vào cặp sừng con bò mộng, chuẩn bị nhảy lên, người đàn ông đang nhào lộn, và cô thiếu nữ bên phải vừa rơi xuống và lấy thăng bằng, hai tay giăng ra, như các vận động viên thể dục hiện đại.

Nền văn hóa thời đại đồ đồng của Hy Lạp ở đất liền, tức nền văn minh Mycènes, kế tục nền văn hóa cổ của đảo Minos, xuất hiện khoảng năm 1400 tr T.L. và trở thành nền văn hóa vượt trội hơn hết. Lịch sử và những truyền thuyết của nền văn minh này là cái nền cho những truyện kể của thi hào Hy Lạp Homère (850 tr T.L), mà những thiên anh hùng ca như Iliade và Odyssée phản ánh thời đại "hào hùng", thời kỳ cuối cùng của nền văn minh Mycènes. Một trong những hình ảnh gây xúc động nhất của nghệ thuật Mycènes là chiếc mặt nạ của người chết có một thời được cho là của vua Agamemnon, người mà theo Homère là lãnh tụ tối cao của người Hy Lạp trong cuộc chiến thành Troie. Điều chắc chắn duy nhất là chiếc mặt nạ này được tìm thấy ở một trong các phần mộ hoàng gia thuộc thời đại Mycènes của thế kỷ 16 tr T.L. Nó cho thấy tính vĩ đại trong cách nhìn của người Mycènes về con người. Biểu cảm một cách tuyệt vời, đó là sự mô tả có tính tiểu tượng về ý nghĩa của con người.

Những mảnh vụn của các bức tranh Mycènes tìm được ở hai địa điểm ở Hy Lạp (Tirynthe và Pylos) có thể là thuộc một loạt những bích họa đồ sộ. Những tranh tường Mycènes và Minos không phải là bích họa theo nghĩa hẹp, mà là, như tranh tường Ai Cập, chúng được thực hiện bằng cách tô màu thủy noon trên hồ khô. Chủ đề của các bích họa bao gồm những hoạt cảnh hàng ngày cũng như cảnh thiên nhiên. So với nghệ thuật Minos, nghệ thuật Mycènes

khá trang trọng. Hai truyền thống đó tạo nên cái nền cho nền nghệ thuật Hy Lạp xuất hiện sau này.

Văn minh Mycènes sụp đổ khoảng 1100 năm trước T.L. Sự suy tàn của nó đánh dấu sự chấm dứt thời đại đồ đồng ở Hy Lạp. Rồi tới "thời kỳ tăm tối" kéo dài từ 100 tới 150 năm, thời kỳ để lại rất ít chỉ dẫn về nền văn hóa vùng biển Égée. Thế là thời tiền sử chấm dứt để nhường chỗ cho thời lịch sử thành văn, và vào năm 650 tr T.L, Hy Lạp cổ đại được coi như là nền văn minh tiên bộ nhất châu Âu.

HÌNH ẢNH MỚI CỦA NƯỚC HY LẠP

Như các tiền nhân đảo Crète, người Hy Lạp không coi trọng lăng mộ của mình lắm như người Ai Cập. Nếu họ đã để lại cho chúng ta một số tượng nhỏ bằng đồng rất đẹp, thì những bức tranh của họ vốn được các văn nhân ca tụng những phẩm chất tuyệt vời gần như hoàn toàn mất hết, có lẽ là vì người Hy Lạp vẽ nhiều nhất trên bảng gỗ là những thứ bị thời gian hủy hoại trái ngược với người Ai Cập, người Minos và Mycènes, vẽ tranh trên tường.

Nhà văn La mã Plin Già (23 – 79) mô tả tỉ mỉ các bức tranh Hy Lạp và thế giới cổ đại. Tài liệu của ông có ảnh hưởng lớn với các thế hệ sau, và ông là người cung cấp tư liệu duy nhất cho chúng ta. Nhờ những tác phẩm còn giữ được, người ta có thể đánh giá tính xác thực của những lời mô tả đối với các trường phái hội họa. Hội họa Hy Lạp đã mất, chúng ta chỉ có thể tin cậy nơi những phê phán của Plin.

Nghệ thuật khá thứ yếu và nhất là thực dụng nơi những chiếc bình có trang trí dù sao cũng cho phép chúng ta có một cái nhìn bao quát về vẻ đẹp của hội họa Hy Lạp. Từ "bình" được dùng ở thế kỷ 18 để chỉ những món đồ gốm của Hy Lạp cổ đại có thể gây hiểu lầm. Bình Hy Lạp được

chế tạo cho mục đích thực dụng. Người thợ gốm sáng tạo nhiều hình thể khác nhau, những đồ đựng thực phẩm, chén để uống, chai lọ để đựng dầu thơm và ché để đựng chất lỏng (rượu, nước) dùng trong các cuộc lễ.

Trang trí trên những chiếc bình Hy Lạp cho ta thấy sự quan tâm về cơ thể học và đối với con người. Con người trở thành đối tượng chính của nghệ thuật và triết học Hy Lạp. Ta nhận thấy có sự khước từ những ảnh hưởng Ai Cập và những công thức rập khuôn của họ về cách thể hiện thể giới. Một cách thức mới để xem xét nghệ thuật đã xuất hiện, một cách thức đòi hỏi sự tham gia của con mắt và trí tuệ.

BÚT PHÁP HỘI HỌA TRÊN NHỮNG CHIẾC BÌNH HY LẠP

Việc trang trí những chiếc bình có lẽ là một nghệ thuật thứ yếu, nhưng nhiều nghệ sĩ lớn đã dành thì giờ cho việc đó. Họa sĩ Exékias người Athènes, sống khoảng năm 535 trước T.L. đã ký tên ít nhất trên hai trong những chiếc bình đen của mình, và bút pháp của ông cùng với thi tứ và sự cân bằng hài hòa của ông được nhận ra ngay. Tác phẩm của Exékias rất quan trọng vì nó cho thấy chiều hướng mà nghệ thuật biểu thị sẽ theo, chuyển mình từ cách thể hiện tượng trưng và theo lối chữ tượng hình cổ Hy Lạp sang cách mô tả hiện thực. Ta có thể nhận ra khuynh hướng này trong cách ông thực hiện cánh buồm của chiếc thuyền trong chiếc chén *kylix* tuyệt đẹp. Bức tranh có tên *Dionisos trên thuyền*. Thần rượu Dionisos nằm trong thuyền, mang tới cho con người bí mật của thứ nước uống quý giá. Những dây nho tượng trưng quấn quanh cột buồm và mang đầy trái, vươn lên trời cao. Đây là sự sử dụng tuyệt diệu hình thể tròn của chiếc chén. Chiếc thuyền với cánh buồm sáng

chơi uy nghi lướt đi trên thế giới màu hồng và cam của cõi trời và mặt đất, trong đó những con cá heo đùa giỡn xung quanh vị thần trong một quang cảnh lung linh và cho ta một cảm giác phi thường về sự sung mãn. Các họa sĩ thích kể chuyện, và nhiều chiếc bình vẽ những cảnh trong sử thi Iliade và Odyssée của Homère. Ta tìm được loại bình "tự sự" này ở thời kỳ trước Homère và cho tới thời kỳ cổ điển.

Để thưởng thức trọn vẹn nền hội họa trên các chiếc bình Hy Lạp, ta phải xem hình ảnh và chiếc bình là một. Một nhân vật quan trọng trong anh hùng ca Odyssée là Pallas Athéna, thần bảo hộ của thành Athènes, hiện ra trên một chiếc chốe có nắp của một nghệ sĩ vô danh mà các học giả mệnh danh là "*Họa sĩ ở Berlin*". Đường cong sẫm màu và bóng loáng của chiếc chốe cho ta cảm giác là nữ thần tìm cách trốn tránh cái nhìn của chúng ta nhưng dù sao cũng bằng lòng để cho ta chiêm ngưỡng vẻ rực rỡ uy nghi của mình. Nữ thần đưa một bầu rượu cho Hercule, ở phía bên kia chiếc chốe; mỗi người ở trong một không gian bất khả xâm phạm nhưng vẫn gần gũi. Tác phẩm được thể hiện chừng mực và trang trọng tuyệt vời, vừa đơn giản vừa phức tạp.

Chiếc chốe này là một thí dụ về phương pháp hình diện đỏ được phát minh vào 530 trước T. L. và kế tục phương pháp hình diện đen. Với kỹ thuật này, nghệ sĩ họa nền đen bao quanh các hình diện, chừa màu đỏ của đất sét lại để tạo các hình diện mà các chi tiết cơ thể được vẽ sau. Những hiệu quả có tính hiện thực nhất có thể đạt được, và những hoạt cảnh mô tả trên các bình càng ngày càng phức tạp và nhiều tham vọng hơn.

Tiêu biểu cho phương pháp mới này là trang trí bên trong một chiếc chén do họa sĩ của lò gốm Brygos thực hiện. Mặc dầu chủ đề không hấp dẫn óc tưởng tượng lắm

(một phụ nữ giữ đầu của một người đàn ông đang hôn), nhưng các hình diện được trình bày một cách tế nhị và chừng mực. Đặc biệt là chiếc áo của người đàn bà tạo cho hoạt cảnh một vẻ duyên dáng dịu dàng.

SỰ THỂ HIỆN CƠ THỂ CON NGƯỜI

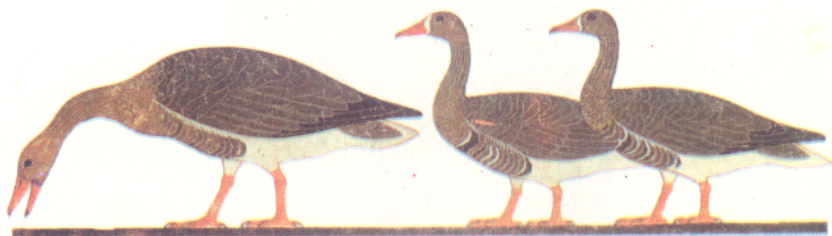
Cách thể hiện cơ thể con người của người Hy Lạp có một ảnh hưởng trực tiếp tới nghệ thuật La mã và tới cả nghệ thuật phương Tây sau này. Phần lớn tranh Hy Lạp đã mất nên chỉ có điêu khắc cho chúng ta vạch lại con đường tiến hóa của hình khỏa thân. Những bức tượng Hy Lạp đầu tiên, như bức *Couros* lấy cơ sở hệ thống khung ô của người Ai cập cổ (*couros* nghĩa là chàng trai trẻ, và, đối với ngành điêu khắc đương thời, là tượng của một thanh niên đứng khỏa thân). Dần dần, đường nét mềm mại hơn, như ta thấy ở tượng *Chàng thiếu niên* của Critios. Tên của nhà điêu khắc này đã thành biểu tượng cho một phong cách riêng. Ít lâu sau, xuất hiện hệ thống cơ bắp có tính hiện thực và chuyển động của cơ thể, những nét đặc trưng cho các bức tượng cổ của thế kỷ 5 tr. T.L, như bức tượng *Người ném đĩa*, một mô phỏng của người La mã theo một bức tượng nguyên bản của nhà điêu khắc Hy Lạp Myron.

HỘI HỌA CỦA NGƯỜI ÉTRURIE

Nền văn minh bí ẩn của người Étrurie xuất hiện trên bán đảo Ý đại lợi vào thời kỳ mà văn minh Hy Lạp đã lan tràn ở miền nam Ý vào thế kỷ 8 tr. T.L. Trước đây người ta tin rằng người Étrurie từ Tiểu Á tới, nhưng ngày nay người ta nghĩ rằng nền văn minh của họ đã phát triển trên đất Ý. Chịu ảnh hưởng của nghệ thuật Hy Lạp, tuy vậy nghệ thuật Étrurie đã giữ được phong cách riêng, rất được người Hy Lạp tán thưởng. Một số tác phẩm sơ khai, như bích họa trong mộ của gia đình Léopard ở Tarquinia, là những bức



h. 1 Con bò rừng . k. 15000-12000 trước CN; 195cm (riêng chiều dài con bò)



h. 2 Những con ngỗng ở Meidown, k. 2530 trước CN; 46x175cm



h. 3 Giotto, *Đức Mẹ và Chúa Hài Đồng*, k. 1320-1330; 85x62cm.



h. 4 Sassetta, *Gặp gỡ giữa thánh Antoine và thánh Paul*, vào khoảng 1440; 48x35cm.

tranh sống động và đầy màu sắc. Những người đàn ông, có lẽ đang nhảy múa, tay cầm chén rượu, một chiếc sáo đôi và một chiếc đàn lyre.

Tuy nhiên, phần lớn những tác phẩm còn lại cho tới ngày nay thì ảm đạm hơn nhiều, diễn tả ý thức về thiên nhiên bất kham trong cuộc sống, với tất cả ý nghĩa bao hàm trong đó.

Trong số những bức tranh tường đồ sộ của người Étrurie đồng thời với thời kỳ cổ điển Hy Lạp, có bức bích họa màu *Điệu vũ tang lễ* trong phần mộ của Rivo di Puglia. Đám người nhảy múa tiến tới một cách mạnh mẽ tạo vẻ tương phản mê hồn với những người đàn bà khóc lóc ở phần mộ của Ramose mà ta đã biết. Những người đàn bà Ai cập than khóc sự mất mát một đời người trong khi đó người Étrurie khóc cho một định mệnh không thể tránh.

HỘI HOA CỦA HY LẠP CỔ

Họa sĩ Hy Lạp nổi bật nhất ở đầu thời kỳ cổ điển (500 - 450 tr. T.L.) là Polygnote, người đầu tiên hiến cho hội họa sự sống động và cá tính. Không một bức tranh nào còn lưu lại, nhưng Plinê đã để lại những lời mô tả các bức tranh đó. Bức tranh Hy Lạp quan trọng nhất ở thế kỷ 4 tr. T.L. còn giữ lại được là bức *Bắt cóc Perséphone* dùng trang trí tường của một ngôi mộ nằm gần ngôi mộ của Philippe II, vua Macédoine; ông mất năm 336 tr. T.L. Đây sinh khí và tính tự nhiên của nghệ thuật đương thời, hoạt cảnh cảm động này cho biết người Hy Lạp giải thích các mùa như thế nào. Perséphone, con gái của Déméter, nữ thần Pì nhiều, bị Hadès bắt cóc và trở thành Nữ hoàng Âm Phủ. Mỗi mùa xuân nàng lại trở lên trần gian. Sự tuần hoàn của các mùa mở ra với bức tranh này, và huyền thoại sống mãi với hình ảnh đó.

NGHỆ THUẬT TRONG THẾ GIỚI HY LẠP

Khi qua đời, Alexandre Đại đế (356 – 323 tr. T.L) đã mở rộng đế quốc của mình tới tận Trung Đông với cuộc chinh phục Ai cập và Ba tư, kẻ thù truyền kiếp của Hy Lạp. Sau đó, đế quốc của ông bị các tướng lãnh chia cắt thành một số quốc gia độc lập, trong mỗi quốc gia phát triển một nền văn hóa mới đa tạp, kết hợp giữa văn minh phương Đông và phương Tây. Nền văn hóa được gọi là của thế giới Hy Lạp đó (*hellénistique*) ngự trị lâu dài trong vùng Địa trung hải sau thời toàn thịnh của Đế quốc La mã. Trung tâm của nó là Athènes, nhưng nhiều trung tâm quan trọng khác do các vua chúa Hy Lạp trị vì và ngôn ngữ Hy Lạp được dùng vẫn tồn tại ở Syrie, Ai cập và Tiểu Á. Một bức tranh khảm La mã có tên là *Trận chiến giữa Alexandre và Darios* được tìm thấy ở Pompéi và là một bản sao của một bức tranh Hy Lạp. Bức tranh mô tả Trận Issos giữa Alexandre và vua Ba tư Darios III vào năm 333 tr. T.L. Cảnh tượng bạo liệt và náo nhiệt, và nghệ sĩ đã phô bày một kỹ thuật công phu làm cho bức tranh có một tác động mãnh liệt (họa sĩ đã biết tác dụng của phép phối cảnh).

Trong nền văn hóa của thế giới Hy Lạp, người ta đã sớm thấy xuất hiện sự bận tâm về "nghệ thuật vị nghệ thuật". Ảnh hưởng phương Đông đã tạo ra một thứ nghệ thuật có tính trang trí hơn, đôi khi lộng lẫy, những nhân tố tôn giáo lui vào hậu diện và được thay thế bằng các hoa viên (những tranh phong cảnh đầu tiên), tĩnh vật, chân dung và cảnh sinh hoạt thường ngày. Khuynh hướng này, mà các sử gia gọi là "phá cách", "dị điển" một cách lạ lùng, đã trở thành rất phổ biến đến nỗi Plinê đã phải viết rằng nghệ thuật hiện diện ở khắp nơi, trong tiệm thợ cạo hoặc thợ giày cũng như trong các cung điện.

Nghệ sĩ tìm kiếm trước hết sự trung thành với thực

tại, và họ mô tả những cảnh tượng thảm thương và thường là dữ dội. Bút pháp của họ làm nhớ lại truyền thống văn học sống động, đầy màu sắc của thi hào La mã Virgile. Một điển hình đầy ấn tượng của triết lý trong nghệ thuật Hy Lạp ở thế kỷ 1 sau T.L là quần thể điêu khắc *Laocoon*. Quần thể này miêu tả một cảnh trong tác phẩm *Enéide* của Virgile : một tảng lữ tên Laocoon và hai con trai bị hai con quái xà siết chết. Laocoon đã bị các thần linh trừng phạt vì đã tìm cách ngăn cản dân thành Troie đưa con ngựa gỗ vào thành. Dẫu đây là tượng điêu khắc, tác phẩm này cho ta một cái nhìn bao quát về diện mạo có thể đã có của nền hội họa trong thế giới Hy Lạp.

Quần thể tượng được khám phá năm 1506 và đã gây ảnh hưởng mạnh mẽ đối với nhiều nghệ sĩ thời Phục hưng, trong đó có Michel Ange. Ông đã gọi đó là "phép lạ phi thường của nghệ thuật". Trong số những người lấy cảm hứng từ bức tượng này có Le Greco. Ông đã vẽ ba bức tranh kể lại chuyện của Laocoon.

HỘI HỌA TRONG ĐẾ QUỐC LA MÃ

Các bức tranh Hy Lạp tiếp tục gây ảnh hưởng mạnh đối với các họa sĩ sau thời kỳ Hy Lạp rất lâu. Theo các sử gia, thời kỳ Hy Lạp chấm dứt vào năm 31 tr. T.L, năm diễn ra trận chiến Actium. Ít lâu sau trận này, nền cộng hòa La mã nhường chỗ cho Đế chế. Đế quốc La mã đã trở thành sức mạnh hàng đầu của thế giới phương Tây trong hơn ba thế kỷ. Các nền hội họa trong thế giới Hy Lạp còn sống sót suốt thời đại La mã và nhiều bức tranh theo phong cách này là những bản sao được các nghệ sĩ La mã thực hiện. Những bức tranh La mã ở thế kỷ 1 cho thấy khuynh hướng tự nhiên còn chưa được biết tới, một phẩm chất trữ tình và có tính nhạy cảm vang động. Những đặc tính này đặc biệt có mặt trong bích họa với bút pháp hầu như hiện đại ở

thành phố Stabies, bức *Nữ thần Flore hay mùa Xuân*. Người phụ nữ trẻ đi ra xa một cách khoan thai, với vẻ yêu kiều hư ảo. Ta khó nhìn được mặt người mẫu, nhưng ta có thể đoán được nhan sắc phi thường của nàng phản ánh trong cái vẻ mềm mại của những đóa hoa nàng hái. Nàng mờ ảo trong tấm màn sương, thoát khỏi cái nhìn của chúng ta, để lại cho chúng ta sự nuối tiếc ngậm ngùi vì không thể chiêm ngưỡng những tác phẩm nghệ thuật mong manh khác, minh họa một cách tuyệt vời nền hội họa của thời kỳ đó và ngày nay đã vĩnh viễn biến mất.

TRANH TƯỜNG VÀ ẢO ẢNH

Thành phố lớn Pompéi cho chúng ta một số lớn điển hình về tranh La mã, mặc dầu nhiều tranh trong số đó chắc chắn là tác phẩm của các nghệ sĩ ở khắp nơi trong Đế quốc. Chịu ảnh hưởng nặng của hội họa Hy Lạp, mà người La mã thần phục và sao chép cũng nhiều như điêu khắc Hy Lạp, những bức tranh đó không phải luôn luôn đạt tới sự hoàn hảo của những tuyệt phẩm của những họa sĩ tài năng hơn, nhưng dù sao chúng cũng có nhiều nét quyến rũ. Những mảnh vỡ mà chúng ta còn có thể chiêm ngưỡng chứng minh cho sự quan tâm của người La mã đối với loại hình trang trí nội ốc này.

Chủ đề phong cảnh với tính cách là phong cảnh có lẽ có nguồn gốc Hy Lạp. Các họa sĩ La mã có lẽ cũng lưu truyền một truyền thống Hy Lạp khi trang hoàng nội ốc bằng những bức vẽ giống như thật hay bằng cách ốp đá hoa nhiều màu. Kiểu trang trí này được tìm thấy trong cung điện của César trên đồi Palatin.

Điều phân biệt nghệ thuật La mã với những ảnh hưởng Hy Lạp là sự chú trọng của nghệ thuật đó đối với giai thoại, địa điểm, các gương mặt và sự kiện lịch sử. Các

nghệ sĩ cho không gian một vị trí đặc biệt (điều này cho ta một cái nhìn bao quát và đáng chú ý về khuynh hướng và tinh thần La mã). Họ cũng biết mở ra không gian trên một bức tường nhờ những khung kiến trúc như hàng hiên, vòm và lan can, những thứ này bao bọc trong chúng những phong cảnh và nhân vật ảo.

Bức tranh tường ở biệt thự Livie bên ngoài Roma là một thí dụ tuyệt hảo về ảo ảnh vườn hoa. Thực hiện theo kỹ thuật bích họa, trên tranh có chim, trái và cây cối với chi tiết tỉ mỉ. Một hàng rào lưới mắt cáo thấp ngăn chúng ta với một dãy cỏ hẹp mà phía bên kia có một bức tường thấp. Vườn cây bắt đầu sau bức tường.

Loại tranh như thật này không chỉ dành cho bích họa mà cũng được thấy trong các bức tranh nhỏ như bức *Tinh vật* vẽ năm 50 sau T.L ở Herculaneum. Bức tranh đáng chú ý nhờ sự tươi mát và tính tự nhiên. Họa sĩ đã biết quan sát và thể hiện lại những tác dụng khác nhau của ánh sáng chiếu lên các vật hay xuyên qua chúng, và sử dụng tác dụng tranh sáng tranh tối để tạo hình khối cho hình thể và cho ta ảo ảnh về thực tại. Cả ở đây nữa, chúng ta cũng bắt gặp kỹ thuật này lần đầu tiên trong các tác phẩm Hy Lạp, điều đó chứng tỏ tầm quan trọng của những ảnh hưởng được đưa tới Roma.

CHÂN DUNG LA MÃ

Bức bích họa có nhan đề *Thấy quản lý và vợ*, tác phẩm vẽ từ thế kỷ 1 tìm được ở Pompéi, từ lâu được gọi là *Người chủ lò bánh và vợ* (các nhà khảo cổ luôn luôn tìm cách xác định ngôi nhà có bích họa thuộc về ai). Đôi vợ chồng này, dù họ làm nghề gì đi nữa, vẫn là người La mã, và trọng tâm của bức tranh nằm ở nhân cách của hai vợ chồng. Người chồng còn trẻ tuổi hơi thô kệch, nghiêm nghị và có

vẻ lúng túng, lo âu, trong khi người vợ có vẻ mơ màng, nhìn ra xa, tỉ một đầu bút vào chiếc cảm nhỏ nhắn, thanh tú. Cả hai để lộ một cảm giác cô đơn, và cái nhìn của họ hướng về những phía khác nhau dường như chứng tỏ cuộc hôn nhân của họ không thành công. Họ sống với nhau nhưng không có cuộc sống chung. Một chi tiết xót xa hơn : ngôi nhà của Néo (tên người chủ nhà có bích họa) chưa hoàn tất khi núi lửa Vésuve phun và có lẽ cuộc hôn nhân bắt đầu chưa lâu, và biến cố phũ phàng đã hủy hoại nó một cách bi thảm.

NHỮNG BỨC CHÂN DUNG Ở FAYOUM

Những bức tranh La mã đẹp nhất có lẽ có quyền đòi được gọi là "tranh": Ai cập : hai nền văn hóa pha trộn với nhau một cách mật thiết, tạo ra một tổng hợp lạ lùng giữa tinh thần hiện thực Tây phương và tính chất trữ tình Đông phương. Những cuộc khai quật đã cho phép khám phá những xác ướp trong những ngôi mộ ở Fayoum (Trung Ai cập), vùng Tây nam Cairo. Những xác ướp này được bảo vệ bằng nhiều lớp bọc khác nhau, từ giấy nghiền vụn cho tới áo quan bằng gỗ. Trên mỗi xác ướp có một tấm biển, một thứ mặt nạ của người chết, trên đó chân dung của người chết được vẽ bằng sáp ong, pha màu hay bằng thủy hồ (màu keo). Chiếc áo quan này được làm ra cho một người đàn ông tên Artémidorus, tên này được chứng thực bằng một bản ghi. Hình ảnh trang trí áo quan tượng trưng các thần linh Ai cập.

Tranh chân dung ở Fayoum thể hiện các nhân vật đủ mọi lứa tuổi, nhưng phần lớn biểu hiện những nét đặc trưng của tuổi trẻ. Có lẽ tranh được dùng để gọi lại nhân cách của người chết, tinh thần của người đó hơn là bề ngoài của họ, và vì vậy một số tranh có lẽ đã được lý tưởng hóa. Bức *Người thanh niên có râu có đôi mắt to nhìn đắm*

dắm vào mắt chúng ta, có một vẻ lạ lùng, gây ấn tượng mạnh do sức mạnh nội tâm mà anh ta có vẻ muốn biểu lộ.

ĐIỀU KHẮC LA MÃ

Sau khi nền văn minh Cổ La mã đã biến mất rất lâu mà những bằng chứng của nền điêu khắc của nó vẫn còn sừng sững để chứng minh cho vinh quang của đế quốc hùng mạnh này. Du khách tới Roma và dân cư của thành thị này có thể chiêm ngưỡng những hoạt cảnh hùng vĩ chạm nổi trên cột Trajan và khải hoàn môn Titus. Cột Trajan cao bằng một tòa nhà mười tầng, dựng trên cái bệ cao hai tầng. Cột này được dựng năm 113 để tôn vinh Hoàng đế Trajan, trên đỉnh cột có một bức tượng mạ vàng của ông (được thay bằng tượng của Thánh Pierre vào thế kỷ 16). Bề mặt cột bằng cẩm thạch được chạm trổ theo hình dạng một cuộn giấy quấn quanh cột. "Cuộn giấy" đó dài gần 200 mét gồm hơn 2500 nhân vật, kể lại một loạt những cảnh trong các chiến dịch thắng lợi của Trajan ở Dacie (Roumanie ngày nay).

NGHỆ THUẬT CỔ CƠ ĐỐC VÀ SƠ TRUNG CỔ

Sự suy tàn của Đế quốc La mã đã bắt đầu ở đầu thế kỷ 2, và, trong thế kỷ 3, cuộc sống chính trị của Đế quốc chìm đắm trong hỗn loạn. Việc hoàng đế Diocletien chia đế quốc làm hai đã phân cách Đông phương với Tây phương, đã đánh dấu bước đầu sụp đổ của phần đế quốc ở phương Tây. Vào thế kỷ 5, đế quốc phương Tây ngã gục trước những làn sóng xâm lăng của các bộ tộc Nhật nhĩ man. Ở phương Đông, dần dần nổi lên một đế quốc cơ đốc mới ở Byzance (tức Constantinople, tức Istanbul ngày nay). Đế quốc này sẽ kéo dài một ngàn năm và cùng với nó là một hình thức nghệ thuật mới lấy cảm hứng từ Cơ đốc giáo.

Trong các hầm mộ ở Roma, những phòng để xác cổ ngăm dưới đất, có một loạt các bích họa có từ thời tín đồ cơ đốc bị truy hại ở thế kỷ 3 và 4. Bút pháp trong các họa phẩm này mang dấu ấn tồn lưu của truyền thống Hy - La. Không mấy đáng chú ý về mặt nghệ thuật, những bức hình không vì thế mà không làm ta xúc động sâu sắc vì đức tin từ nó thoát ra. Nó truyền một sức mạnh của lòng tin, bù trừ cho kỹ thuật vụng về.

THỜI HOÀNG KIM THỨ NHẤT CỦA NGHỆ THUẬT BYZANCE

Sau ba thế kỷ bách hại, năm 313 hoàng đế Constantin công nhận giáo hội cơ đốc là tôn giáo chính thức của Đế

quốc La mã. Nghệ thuật cơ đốc nguyên thủy khác với truyền thống Hy La ở chỗ chọn chủ đề hơn là phong cách. Sau này, ở phương Đông, nghệ thuật đó tiến hóa thành nghệ thuật Byzance vì các nghệ sĩ quay lưng lại với mẫu hình Hy La để sáng tạo một phong cách hoàn toàn mới. Tầm quan trọng của nghệ thuật Byzance được chứng minh bằng ảnh hưởng sâu xa nó tạo ra đối với nghệ thuật gô tích. Đó là chương đầu của một truyền thống chủ yếu sẽ giữ được tính chất cơ đốc giáo suốt thời trung cổ cho tới thời phục hưng.

Sự mãnh liệt của cảm xúc mà vẽ thần nhiên trong các chân dung ở Fayoum nhấn mạnh cũng có trong tranh khảm trong thời kỳ nguyên thủy của nghệ thuật cơ đốc được thực hiện giữa những năm 526 và 547 ở nhà thờ lớn San Vital ở Ravenna, thành phố được Byzance giải phóng khỏi tay người Goths. Những tranh khảm này biểu thị sự trưởng thành trong ước lệ cách điệu – sự nhuần nhả chừng mực, tính khắc khổ mang nặng cảm xúc và vẻ trang nghiêm độc đoán và cứng nhắc – cái sẽ làm nền tảng cho toàn bộ nền nghệ thuật Byzance. Nghệ sĩ đã thực hiện bức tranh *Hoàng đế Justinien và các đại thần* cho ta thấy chân dung đầy ấn tượng nghiêm khắc của một vị hoàng đế Byzance giữa thế kỷ 6. Cao ngạo và xa cách, Justinien đứng bên vị giám mục, đoàn tăng lữ và một bộ phận đại diện cho quân đội của mình : hình ảnh sự thống nhất các sức mạnh của giáo hội và nhà nước, phản ánh sự thần thánh hóa các vua chúa trong đế quốc La mã. Tính cách đế vương của Justinien lại được thấy ở các quan đại thần, có tính tới những chỗ khác nhau. Những nhân vật đó được đặt trên những bức tường cao của nhà thờ, ở trên chúng ta cả về vật chất lẫn tinh thần. Ở đầu kia của bàn thờ cũng có một bức tranh thể hiện Théodora, vợ của hoàng đế.

Cùng trong thế kỷ này, chúng ta thấy tính chất cường liệt của Fayoum (Trung Ai cập) và vẻ long trọng của tôn giáo ở Ravenne (thành phố nhỏ ở vùng Émilie, Ý, được hoàng đế Honorius (384 – 423) chọn làm thủ đô của đế quốc (La mã) phương Tây), kết hợp thành một thánh tượng ở tu viện Sainte – Catherine trên núi Sinai. Thánh tượng, một truyền thống lớn của Giáo hội Đông phương, là những hình ảnh tôn giáo, thường thể hiện Chúa Cứu thế, Đức mẹ Đồng trinh hay các vị thánh. Hình ảnh được vẽ trên những bản nhỏ dễ mang theo và dành cho các cuộc lễ bái, và mỗi chi tiết của hình ảnh phải được cho một ý nghĩa tôn giáo đặc biệt. Bức *Đức mẹ Đồng trinh và Chúa Hài đồng ngồi trên ngai giữa thánh Théodore và thánh Georges* biểu hiện cái đẹp thiêng liêng, nó cho các thánh tượng một ấn tượng đặc biệt. Đôi mắt to của Đức Mẹ Marie gợi ý tâm hồn thanh khiết; đó là một người có thiên cảm, có huệ nhãn; bà thấy được Thượng đế. Bà không nhìn vị Chúa tể ngồi trên gối mình : Chúa Hài đồng không cần sự bảo vệ của bà, và Đức Mẹ Đồng trinh hướng cái nhìn nặng tình máu tử và đòi hỏi về chính chúng ta. Hai vị thánh là nhân vật thân thiết với truyền thống tôn giáo phương Đông : Thánh Georges, người giết rồng (mặc dầu trong tranh thanh gươm của ông nằm trong vỏ) và Thánh Théodore, cũng là một chiến sĩ. Cả hai mặc phẩm phục của vệ binh hoàng gia, nhưng khí giới của họ là một thánh giá. Những thiên thần đứng sau ngai ngược mắt nhìn lên, lôi cuốn cái nhìn của chúng ta, vào bàn tay của thượng đế báo tin và chỉ vào Chúa Hài đồng. Chúa Hài đồng cầm trong tay một cuốn giấy tượng trưng. Thượng đế thì im lặng và chỉ có các thiên thần nhìn thấy Người, cho dù ánh mắt của các vị thánh dường như cho thấy họ ý thức được sự hiện diện của đấng thiêng liêng. Bốn vầng hào quang của Đức Mẹ, Chúa Hài đồng và hai vị thánh tạo hình thánh giá làm chúng ta

dự cảm được nội dung của cuộn giấy kín. Đây là một tác phẩm có tính thần bí lạ lùng và phong cách hội họa này ngày nay vẫn còn gặp trong các nhà thờ Đông phương.

THỜI HOÀNG KIM THỨ HAI CỦA NGHỆ THUẬT BYZANCE

Trong thế kỷ 8 và 9, thế kỷ Byzance bị giằng xé vì cuộc tranh luận chua chất về việc dùng hội họa hay điêu khắc cho đời sống tôn giáo. Bất cứ hình ảnh nào của con người cũng đều có thể bị coi là sự vi phạm giáo lệnh thứ nhất cấm tôn sùng "hình ảnh trau chuốt". Năm 730, hoàng đế Léon III tuyên bố là bất hợp pháp những hình ảnh thể hiện Chúa Christ, Đức Mẹ Đồng trinh các vị thánh hay các thiên thần. Sắc chỉ cho phép các chiến sĩ tôn giáo, được gọi là người bài hình thánh, được quyền bài trừ hình ảnh con người trong tôn giáo trong hơn một thế kỷ, để thay vào đó bằng cảnh lá và các họa tiết trừu tượng. Thế là các nghệ sĩ Byzance bỏ đi sang phương Tây.

Khi sắc chỉ bị hủy bỏ năm 843 và khi các hình ảnh thể hiện bóng bẩy lại được chấp nhận trong nghệ thuật thiêng liêng, việc tái lập quan hệ với các nghệ sĩ phương Tây đã làm hồi sinh nghệ thuật vẽ tranh cổ điển.

Bức tranh khảm cảnh hậu cung của nhà thờ lớn Monréale ở Sicile là một tác phẩm đồ sộ, chủ yếu là nghệ thuật Byzance, thể hiện Chúa Christ hùng vĩ ở phía trên các tín đồ, hình ảnh sáng chói của sức mạnh thần thánh : Chúa Jésus hiền hòa thay thế cho hình ảnh Pháp quan. Thấp hơn ở phía dưới, Đức Mẹ Đồng trinh và Chúa Hài đồng ngồi trên ngai, xung quanh có các tổng thiên thần và các thánh; những hình ảnh này nhỏ hơn nhiều, rất đẹp, nhưng gần như bị đè bẹp do sự bề thế của hình ảnh Chúa Christ. Nền mạ vàng của bức khảm là một trong những

nét đặc trưng của nghệ thuật Byzance mà người ta lại thấy vào thời kỳ Gôtích.

NHỮNG THÁNH TƯỢNG NHỎ

Nghệ thuật Byzance không thu hẹp ở thể loại tranh hoành tráng. Một trong những thánh tượng đẹp nhất của thời kỳ đó là bức Đức Mẹ Đồng trinh ở nhà thờ Vladimir có lẽ được vẽ ở Constantinople trong thế kỷ 12 rồi sau đó mới được đưa vào nước Nga. Tư thế của Đức Mẹ và Chúa Hài đồng áp má vào nhau cho thấy một phong cách mới trong nghệ thuật thiêng liêng này. Trước kia, hai hình tượng này chỉ là biểu tượng của đức tin Cơ đốc, không phản ánh một cảm xúc nào. Còn ở đây, hai gương mặt cho ta thấy hình ảnh sự quan hệ nhân bản thân thiết và ưu việt.

NGHỆ THUẬT NGA

Nước Nga cải theo Cơ đốc giáo vào thế kỷ 10, đã sớm chọn truyền thống Byzance bằng cách in đậm dấu ấn của mình. Điển hình đáng chú ý nhất cho sự gặp gỡ giữa hai nền văn hóa rất khác nhau này, vào thời kỳ cực thịnh của nghệ thuật Byzance, chắc chắn là bức tranh *Trinité* biểu cảm do họa sĩ thánh tượng nổi tiếng nhất của Nga Andrei Roublev vẽ. Các nhân vật tượng trưng ba thiên thần hiện ra cho Abraham trong kinh Cựu ước là sự thể hiện của cái đẹp thuần túy, và chính truyền thống Byzance này sẽ tạo ra sức mạnh mẽ thiết tha cho những tác phẩm thần bí của Greco ba thế kỷ sau.

THỜI KỲ TÂM TỐI Ở TÂY AU

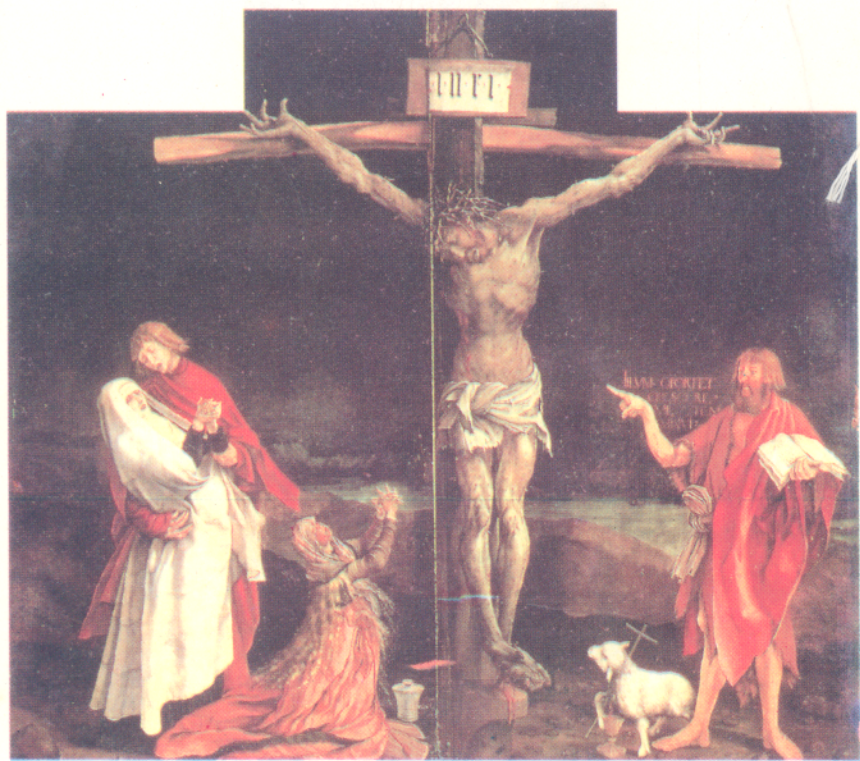
Người ta thường gọi thời gian giữa thế kỷ 5 cho tới khoảng năm 1100 là thời Thượng Trung cổ hay thời kỳ tâm tối. Thời kỳ từ năm 400 tới năm 1400 đã chứng kiến sự phối hợp chậm chạp giữa những ảnh hưởng đến từ truyền thống



h. 5 Robert Campin, *Chân dung thiếu phụ*, k. 1420-1430; 40x28cm.



h. 6 Jan Van Eyck, *Vợ chồng Arnolfini*, 1434; 82x60cm



* h. 7 Matthias Grünewald, *Chúa bị đóng đinh*, k 1510-1515; 270x305cm.

Hy La, nghệ thuật cơ đốc giáo và Byzance và những nền văn hóa của dân Celte và Nhật nhĩ man lúc đó đang trên đà phát triển. Thời kỳ này chiếm khoảng trống giữa thời kỳ đế quốc La mã và Phục hưng không hẳn là thời kỳ nghèo nàn về mặt nghệ thuật hay thoái bộ, như người ta đã nghĩ trong nhiều thế kỷ, nhưng là một thời kỳ phát huy và lột xác, ẩn mình trong pháo đài của người theo Cơ đốc giáo. Thời kỳ tối tăm này mang mầm mống của những cách tân khoa học và kỹ thuật sắp tới và báo trước những thay đổi phi thường, như việc phát minh ra nghề in sau này.

Nghệ thuật Cơ đốc giáo ở phương Tây ít tính thần bí và nhiều tính nhân bản hơn nghệ thuật Byzance, và, trong thời trung cổ, hội họa là phương tiện giáo dục ý thức tôn giáo ưu việt cho dân chúng và phần lớn người thất học. Tất cả nhà thờ, ngay cả những nhà thờ khiêm tốn nhất, đều trang hoàng bằng những câu chuyện trong kinh thánh được tô màu rực rỡ và thường đó là những họa phẩm đáng chú ý. Những bích họa thuộc thế kỷ 12 trong nhà thờ nhỏ xứ Catalogne (Tây ban nha) ở Tahull chỉ có bốn màu chính là trắng, đen, hoàng thổ và son, với những vệt màu lam và cam. Tính điều độ này cũng được thấy ở hình thể : David mảnh khảnh, mơ mộng và không phương tiện tự vệ, còn mặc quần áo thiếu niên, nghiêng mình cắt đầu Goliath bất động, người khổng lồ khủng khiếp trong áo giáp tượng trưng cho hình ảnh của chủ nghĩa vật chất mà chỉ những đứa con của Chúa, ngay cả một mục đồng nghèo nàn như David, mới có thể tiêu diệt.

SÁCH VIẾT TAY MINH HỌA

Nghệ thuật của các dân tộc du mục man di di chinh phục phương Tây chủ yếu liên quan tới những vật dễ mang theo, có kích thước nhỏ. Sau khi cơ đốc giáo xuất hiện, nghệ

thuật chủ yếu có tính trang trí này biến thành thư mục tôn giáo, cũng dễ mang theo và có kích thước nhỏ : sách viết tay minh họa. Là những tác phẩm trung cổ trong số những tác phẩm quý giá nhất, những thủ bản này được một số nhà phê bình coi như những sáng tác thủ công, nhưng ta có thể tự hỏi đâu là ranh giới giữa người thợ thủ công và nghệ sĩ. Từ Latinh *ars* có nghĩa là nghệ thuật vừa là thợ thủ công, là từ tương đương chính xác của từ tiếng Đức cổ *Kunst*, chỉ sự hiểu biết hay sự khôn ngoan và theo nghĩa rộng là thợ thủ công hay một nghề nghệ thuật. Sự làm chủ cái nhìn và bàn tay chủ yếu là để tạo ra một vật hữu dụng hay trang trí, hoặc để đáp ứng ước vọng muôn đời của người sáng tạo, vừa hữu dụng vừa để trang trí. Sự phân biệt giữa nghệ thuật quý phái và nghệ thuật bình dân chỉ mới có đây thôi; sự phân biệt đó không có lý do tồn tại khi ta xem xét những người thợ thủ công kỳ tài ở thời Trung cổ.

NGHỆ THUẬT "CAROLINGIEN".

Nhân vật chính trị hùng mạnh nhất đầu thời Trung cổ là Charlemagne mà tên theo tiếng Latinh là Carolus Magnus có nghĩa là Charles đại đế, từ đó có tính từ "Carolingien" để chỉ thời kỳ này.

Từ 768 tới 814, các đạo quân của Charlemagne chinh phục những lãnh thổ rộng lớn ở Bắc Âu. Nhờ sức mạnh quân sự, ông đã có thể ổn định đạo cơ đốc ở miền Bắc và phục hồi nghệ thuật cổ xưa vốn đã phổ biến ở Tây phương trước khi Đế quốc La mã sụp đổ ba thế kỷ trước đó.

Khi Charlemagne được tôn phong hoàng đế năm 800, ông tỏ ra là một nhà mạnh thường quân hiếm có. Ông nói tiếng Latinh lưu loát và hiểu tiếng Hy Lạp, nhưng không biết viết. Ông muốn tác phẩm của nghệ sĩ phải phản ánh

thông điệp của chúa Cơ đốc đồng thời với sự hùng mạnh, huy hoàng của Đế quốc ông. Ông với tới triều đình ở Aix-la-Chapelle một người Anh ở Northumbrie, Alcuin d'Eboracum (York), nhà thông thái vĩ đại nhất của châu Âu thời đó.

Charlemagne cho thực hiện nhiều loạt sách phúc âm có trang trí hình, viết bằng tiếng Latinh. Một số trong đó có cái vẽ uy nghi gần như kinh điển. Hoàng đế gởi các nghệ sĩ tới Ravenne (Ý) để nghiên cứu bích họa và tranh khảm đá thời kỳ cơ đốc nguyên thủy và Byzance mà phong cách phù hợp với sự phát triển của đế quốc mới hơn nghệ thuật đa thần của Hy Lạp và La mã. Có lẽ ông đã sử dụng các nghệ sĩ Hy Lạp để vẽ tranh trong một số sách phúc âm có trang trí hình. Ảnh hưởng của nghệ thuật Byzance kết hợp với những nhân tố của nghệ thuật cơ đốc nguyên thủy, anglo saxon và nhật nhĩ man, có mặt trong những sách viết tay đó. Những truyền thống này kết hợp với nhau tạo nên phong cách "Carolingien", hiện thân trong bức họa rút từ sách Phúc âm của Harley (đây là tên của một nhà sưu tập). Thánh Matthieu viết sách phúc âm này trong một bối cảnh mà phối cảnh tỏ ra hỗn loạn, nhưng những tính chất cảm xúc thì hài hòa một cách tuyệt vời. Đức Tông đồ nghiêng đầu lắng nghe đức Thánh Linh; tinh thần ngưng đọng và một nụ cười thoáng hiện trên môi. Một biểu tượng thiên thần bay vờn trên ông, phản ánh chính sự hài hòa và sự biểu hiện của niềm đại hạnh tĩnh lặng.

NGHỆ THUẬT TRANG TRÍ SÁCH CỦA NGƯỜI CELTE

Tòa pháo đài cơ đốc ở xứ Irlande của người Celte (cải theo cơ đốc giáo từ thế kỷ 5) phản ánh mạnh mẽ nhiệt tâm truyền giáo của giáo hội cơ đốc mà ảnh hưởng đã lan khắp

châu Âu. Những cộng đồng tu sĩ người Celte tiền phong cũng có mặt ở Đảo quốc Anh và Bắc Âu. Nền nghệ thuật phức hợp được sáng tạo trong các cộng đồng này là kết quả của sự kết hợp các phong cách của người Celte và người Đức (Nhật nhĩ man). Những sách viết tay của người Celte với trang trí cuộn tròn đan xen chằng chịt đã trải qua nhiều thế kỷ mà không mất vẻ huy hoàng.

Ít có tác phẩm nghệ thuật nào công phu hơn *Quyển sách của Durrow*, *Phúc âm của Lindisfarne* hay *Quyển sách của Kells*. Tác phẩm sau này được các tu sĩ Irlande thực hiện ở đảo Iona vào thế kỷ 8 và 9 sau đó được mang vào tu viện Kells, ở Irlande có lẽ là điển hình đẹp nhất của sách viết tay có minh họa. Những hình ảnh tượng hình có cái sức mạnh của thánh tượng, như ta có thể thấy ở trang trình bày các biểu tượng của bốn nhà viết phúc âm: Thiên thần của thánh Matthieu, sư tử của thánh Marc, con bò của thánh Luc và chim ưng của thánh Jean.

TRANG TRÍ CHỮ CÁI ĐẦU

Danh tiếng ở *Quyển sách của Kells* trước hết là nhờ những trang đầu có trang trí. Tính phức tạp ở đây thật trọn vẹn, thật phóng túng và – sự nghịch lý tuyệt vời – thật chừng mực, đến nỗi khó mà tin rằng công trình phi thường đẹp như gấm thêu đó do bàn tay con người vẽ ra. Trên một trang đầu trong số những trang đáng chú ý nhất của sách phúc âm theo thánh Mathieu ta có thể chiêm ngưỡng những từ *Christi autem generatio* (sự ra đời của Chúa) Từ *Christi* được rút gọn thành XPi chiếm gần hết trang, chữ *h* là chữ viết tắt của từ *autem* và từ *generatio* được viết đầy đủ.

Dạng viết tắt của từ Christ (tên Chúa) gồm hai chữ cái XP – Khi và rô của Hy Lạp – là chữ tắt biểu tượng. Hình

thức và ý nghĩa tinh thần của hai chữ này là cấu trúc của toàn bộ hình trang trí.

Trang sách đầy những đường chằng chịt, các gương mặt, hình thể và thú vật (hiếm khi gương mặt người được dùng làm yếu tố chính để trang trí sách của người Irlande). Ở đây ta thấy ba gương mặt đàn ông (hay thiên thần), ba là con số thần bí của Chúa Ba Ngôi; những con bướm, những con mèo giỡn với những con chuột và một con rái cá, đầu trút xuống, miệng ngậm một con cá. Những gương mặt người rải rác đây đó cho thấy rõ ràng rằng thực tại quan trọng nhất và chủ yếu của sự sống là Chúa Christ. Tên của Người, dù ở dạng rút ngắn, bao trùm tất cả mọi thứ.

Sự tham lam trang trí quá nhiều ở trang sách này rất dễ nhận ra nếu chúng ta so sánh nó với trang sách tương đương trong quyển *Évangélaire de Lindisfarne*, một quyển sách viết tay ở Anh trước năm 698 ít lâu do tu sĩ Eadfrith làm ra. Ở sách này cũng vậy, hình trang trí thật đẹp, nhưng ít phức tạp hơn rất nhiều.

SÁCH TRANG TRÍ TÂY BAN NHA

Do khuôn khổ nhỏ nhắn của nó, nghệ thuật trang trí sách viết tay có bộ mặt trang trí nội ốc, có khi tuyệt diệu. Hình trang trí sách Tây ban nha nhất định thuộc loại đó. Sách Khải huyền trong Kinh Tân ước cung cấp cho nghệ sĩ nguồn cảm hứng vô tận để họ tạo ra những hình ảnh thật đẹp, mạnh mẽ và rực rỡ. Tu sĩ Beatus sống ở Liebana Tây ban nha, vào thế kỷ 7, đã viết một bài bình chú về sách Khải huyền; cuốn sách đã nung nấu óc tưởng tượng của nhiều thế hệ họa sĩ.

SÁCH TRANG TRÍ CỦA ANH

Giống như các tu sĩ Irlande, người Anh cũng thực hiện

những sách viết tay rất đẹp. Matthew Paris – mất năm 1259 – là một tu sĩ ở tu viện Saint Albans (tây bắc Luân đôn). Trong bốn mươi hai năm sống ở tu viện, ông đã viết và trang trí một loạt sách và chứng tỏ một tài năng nghệ thuật đáng kể.

Một tác phẩm đáng kể của tu viện Saint Albans là *Sách Thánh ca Oscott* do một nghệ sĩ vô danh minh họa cho thấy một sự tinh tế và chính xác của đường nét, một sự tao nhã đẹp mắt. Thánh Pierre là một trong mười vị thánh được minh họa trong quyển sách, rất dễ nhận ra nhờ các chiếc chìa khóa và tảng đá ông đứng trên.

THẨM THÊU CỦA ANH

Tấm thảm Bayeux nổi tiếng thật ra không phải là một tấm thảm mà là một bức thêu bằng chỉ len trên nền vải. Theo truyền thuyết, bức thêu này có lẽ được thực hiện ở Normandie (Pháp) do bàn tay của các phu nhân và hoàng hậu Mathilde (vợ của Guillaume le Conquérant). Thật ra bức thảm này do Giám mục Odon de Conteville đặt làm và được thực hiện ở Anh quốc. Bức thêu có cái phong cách sống động và sắc bén của các sách viết tay Anh.

Loạt hình ảnh trên *Tấm thảm Bayeux* kể lại một cách giản dị lịch sử cuộc chinh phục đất Anh của người Normandie. Đó là một tấm vải rất dài, hai biên có hai dải viền gồm những hình ảnh giải thích loạt hình chính ở giữa. Dải trên trang trí hình thú vật gần giống như trên các huy hiệu, dải dưới là các tử sĩ, với áo giáp và vũ khí của họ.

SÁCH TRANG TRÍ PHÁP

Trong nhà thờ lớn Saint Denis gần Paris, ta có thể thấy một cuốn sách kinh lễ của thế kỷ 14, do một người thợ trong xưởng trang trí sách của Jean Pucelle ở Paris thực hiện. Trong sách có một trang trình bày bài kinh lễ Thánh

Denis với một chữ "O" minh họa rất đẹp và hai bức tiểu họa. Dầu không biết câu chuyện con hươu bị Dagobert săn đuổi và chạy ẩn trong một nhà thờ hay chuyện giảng hòa giữa vua Clotaire với con trai sau khi thấy Thánh Denis hiện hình, chúng ta cũng chỉ có thể thán phục chi tiết tỉ mỉ của các bức hình.

HỘI HỌA LA MÃ

Trong một quyển thánh kinh tiếng Pháp viết vào giữa thế kỷ 13 có lời bình giải luận lý, Đức Chúa Cha được xem như một nhà kiến trúc. Tác phẩm này minh họa rõ nét khuynh hướng quay lại tính tự nhiên của nghệ thuật của La mã mà ta thấy được, nhất là ở nếp rũ quần áo và sự chớm nở của hình nổi – bút pháp này sẽ đạt tới tính hiện thực vô song trong hội họa gô tích. Mặc dầu nghệ sĩ không ký tên trên tác phẩm, như thường thấy ở thời trung cổ, bức tranh gợi ra một sức mạnh tự sự của một bức tranh của Giotto. Sáu thế kỷ sau, William Black cũng vẽ Chúa trời nghiêng mình trên một chiếc com pa để minh họa cho quyển *Europe* của mình. Nhưng Chúa Trời của Black bị biến dạng theo luật phối cảnh, và họa sĩ vất bỏ những quy tắc cứng nhắc thông thường, để tôn vinh sự uy nghiêm của thần linh mạnh mẽ và tự do. Còn ở đây, Chúa trời bước qua không gian chứa trong cái khung chật hẹp màu lam và hồng theo óc tưởng tượng của con người. Những vòng cuốn của chiếc áo choàng làm ta nhớ lại nếp rũ trên các bức tượng ở nhà thờ Reims. Hoàn toàn mê mải công việc sáng tạo, Chúa trời đem ý chí toàn năng của mình để bắt sông ngòi, tinh tú, hành tinh và trái đất đặt mình vào kỷ luật. Chúng ta cảm thấy Người sắp đưa thế giới vào vận hành trong không gian, nhưng Người phải sắp đặt trật tự trước đã. Chân đi đất, đầu óc tập trung, Người thực hiện sự tổng hợp hoàn hảo giữa nghệ thuật và kỹ thuật.

Đầu thế kỷ 14, họa sĩ người Florence Giotto bắt đầu thực hiện các bích họa, và thiên tài ghê gớm của ông sẽ làm thay đổi dòng hội họa châu Âu. Không phải vì vậy mà các nhà trang trí sách biến mất, và các họa sĩ minh họa sách chịu ảnh hưởng của họa sư nhưng vẫn giữ được bản sắc, đã kéo lui ranh giới nghệ thuật của họ lại chỉ vì Giotto đã giải phóng trí tưởng tượng của họ.

NHỮNG ẢNH HƯỞNG CỔ ĐIỂN

Có những tác phẩm khác báo hiệu chủ nghĩa hiện thực của Giotto, trong đó có tranh và tranh khảm đá của Pietro Cavallini (1270–1330). Ông vẽ nhiều nhất ở Roma, mà, vào lúc bắt đầu sự nghiệp, nhất định Giotto có thể thấy những tranh tiêu biểu của ông. Bút pháp của Cavallini chịu ảnh hưởng mạnh mẽ của nghệ thuật cổ điển La mã. Rồi thay, chỉ còn lại những mảnh vụn của tác phẩm của ông.

Bích họa *Sự phán xét cuối cùng* là bích họa đẹp nhất của Cavallini, trong nhà thờ Santa Cecilia in Trastevere, Roma. Hai thánh tông đồ là một phần trong nhóm đông hơn xung quanh Chúa. Từ vị tông đồ trẻ không xác định được là ai, toát ra một vẻ dịu dàng và trầm trọng có vẻ buồn, nhưng những biểu lộ nhân tính đó đối lập với sức mạnh siêu nhiên toát ra từ nhân vật.

NỀN HỘI HOA GÔ TÍCH

Kiểu thức Gô tích xuất hiện trong kiến trúc vào thế kỷ thứ 12, vào thời điểm cực thịnh của thời trung cổ. "Thời kỳ tối tăm" đã chìm vào quên lãng, và châu Âu đang bước vào một kỷ nguyên phát đạt, sáng sủa và tin tưởng. Đồng thời, một chương lịch sử vinh quang cũng mở ra cho cơ đốc giáo và thời đại hiệp sĩ cũng trở thành thời kỳ xây dựng những giáo đường gô tích rực rỡ ở miền bắc nước Pháp, trong đó có Chartres, Reims và Amiens. Kiểu thức mới xuất hiện trong lãnh vực hội hoa khoảng một thế kỷ sau việc xây dựng các công trình kiến trúc đó. Kiểu thức gô tích nổi bật ở tinh thần hiện thực, tương phản với kiểu thức La mã và Byzance, và ra đời vào cuối thế kỷ 13 trong tác phẩm của các họa sĩ Ý. Phong cách gô tích sẽ ngự trị khắp châu Âu cho tới hết thế kỷ 15.

NGHỆ THUẬT GÔ TÍCH

NGUYỄN THỦY

Chủ đề của nghệ thuật Gô tích nguyên thủy trước hết là các chủ đề tôn giáo, và các bức tranh thường được dùng như là những "quyển sách hình" vì lợi ích của những người mù chữ. Những tác phẩm khác, như thánh tượng, phải gây cảm hứng cho sự nhập định và cầu nguyện. Những tác phẩm của các danh sư theo phong cách gô tích phản ánh sự thuần khiết cao cả và sức mạnh tinh thần, lưu truyền truyền thống Byzance. Tuy nhiên, người ta cũng nhận thấy có nhiều sự cải cách, trong đó có tính hiện thực của nhân vật, phép phối cảnh và sự thanh tao đáng kể của đường nét.

Nghệ thuật Gô tích chủ yếu chiếm trọn ba thế kỷ cuối cùng của Thời Trung cổ. Thời Trung cổ kéo dài từ lúc thành Roma sụp đổ vào năm 410 cho tới đầu Thời Phục hưng, thế kỷ 15.

Từ "Gô tích" chỉ một thời kỳ hơn là một tập hợp những đặc tính của một phong cách, một kiểu thức. Mặc dầu kiểu thức gô tích có những thành phần có ý nghĩa nhất định, nhưng để hiểu dễ dàng hơn nhiều cách biểu thị của kiểu thức này, chúng ta cần nhắc lại rằng thời kỳ này bao trùm hơn hai trăm năm và ảnh hưởng của nó lan tràn khắp châu Âu. Ngay từ "gô tích", mà người Ý là những người sử dụng đầu tiên, lúc ấy chỉ với ý xấu, thứ nghệ

thuật sinh ra vào cuối thời Phục hưng, nhưng lại bắt chước nghệ thuật thời Trung cổ. Từ này có quan hệ với một "qua khứ dã man", và nhất là với người Goths, một dân tộc thuộc giống Đức cổ ở miền Bắc đã tràn vào nước Ý và cướp phá thành Roma vào năm 410. Sau đó từ này mất dần nghĩa xấu và được dùng mô tả một cách khái quát kiểu thức kiến trúc và phong cách hội họa mới, xuất hiện sau thời kỳ La mã và trước thời Phục hưng.

ẢNH HƯỞNG CỦA NỀN KIẾN TRÚC GÔ TÍCH

Nhà thờ gô tích khác với kiến trúc La mã ở chỗ theo một phương thức xây dựng mới, là vòm đường sống. Nhờ cấu trúc gia cường, các tường mang không cần dầy như trước. Ngoài ra, các vòm chống đã đỡ một phần sức nặng ở phía ngoài có hiệu quả đến nỗi cột và tường trong không còn quá cần thiết để đỡ sức nặng của mái vòm. Nhờ vậy người ta có thể xây tường mỏng hơn và thay thế một phần tường bằng cửa sổ kính màu lớn để có nhiều ánh sáng.

Người ta thường tin rằng vòm gậy là một sự cách tân của kiến trúc gô tích. Thật ra, vòm gậy đã có trong nghệ thuật La mã, nhưng nó được sử dụng trong các nhà thờ kiểu gô tích nhiều hơn. Với dạng ít cứng rắn hơn vòm bán nguyệt, nó cho phép kiến trúc sư nhiều tự do lựa chọn hơn. Những nhà thờ đầu tiên theo kiểu gô tích đã được xây dựng ở nước Pháp, nhất là ở Paris (Notre Dame), ở Saint Denis, và ở Chartres. Một kiểu thức ít công phu hơn nhưng cũng tương tự đã xuất hiện ở Anh, trong số đó có ở Salisbury. Những nhà thờ kiểu gô tích cũng được xây dựng ở Đức, Ý, Tây ban nha và Hà lan.

Ở khắp nơi, sự sử dụng kính màu, mới mẻ và rực rỡ, cũng cho ánh sáng nhuộm màu tràn ngập nhà thờ, tạo ra một không khí huyền ảo. Trong khi trước kia cần tới một

cấu trúc bằng đá để giữ vững khung kính thì bây giờ một mạng lưới dây chì cũng đủ. Nghệ thuật của kính màu đạt tới cực đỉnh ở nhà thờ Saint Chapelle Paris : các cửa kính chiếm ba phần tư diện tích mặt tường.

HỘI HỌA GỖ TÍCH RA ĐỜI

Hội họa gỗ tích ra đời ở Ý. Ở thế kỷ 13, hội họa Ý còn bị nghệ thuật Byzance thống trị, mà ở Ý người ta gọi là "phong cách Hy Lạp". Hội họa Ý đồng hóa ảnh hưởng gỗ tích chậm hơn kiến trúc và điêu khắc nhiều. Chỉ vào cuối thế kỷ 13, phong cách gỗ tích mới xuất hiện trong những bức tranh tuyệt mỹ ở Florence và Sienne. Hội họa gỗ tích nguyên thủy tỏ ra hiện thực hơn nghệ thuật La mã và Byzance. Nó tỏ ra say mê rõ rệt phép phối cảnh và ảo ảnh của không gian thực, và sự thanh tao tinh tế. Sự lý thú của câu chuyện bằng tranh và sự biểu hiện giá trị tinh thần mạnh mẽ hơn, đôi khi cuồng nhiệt cũng là những đặc trưng của nghệ thuật gỗ tích nguyên thủy.

ĐOẠN TUYỆT VỚI NGHỆ THUẬT BYZANCE

Cuối thế kỷ 13, họa sĩ lỗi lạc nhất Florence là Cenni di Pepi tức Cimabue (khoảng 1240-1302). Theo truyền thuyết, ông là thầy của Giotto. Có quá nhiều tác phẩm được gán cho ông đến nỗi cuối cùng tên ông tượng trưng cho một nhóm nghệ sĩ có cùng một khuynh hướng hơn là một cá nhân riêng rẽ, mặc dầu chắc chắn, ông là người có thật.

Vẫn còn gán bó với mỹ học Byzance, nên Cimabue đã đưa vào đó một yếu tố cảm xúc và sống động, và mở đường cho chủ nghĩa hiện thực, chủ nghĩa này sẽ đóng vai trò nền tảng trong nền hội họa phương Tây.

Chúng ta biết rằng năm 1272 Cimabue đã tới Roma lúc đó là nơi tụ hội những họa sĩ bích họa của nước Ý.

Những họa sĩ này, cũng như những nghệ sĩ tranh khảm đá ở thời đó, đang tìm kiếm một tính cách hiện thực hơn, và có lẽ Cimabue cũng theo hướng đó. Họa sĩ được nổi tiếng là do bức tranh *Maestà*, thoát tiên được vẽ trong nhà thờ Santa Trinita ở Florence. Từ *Maestà* nghĩa là "uy nghiêm" và chỉ một bức tranh vẽ Đức Mẹ bằng Chúa Hài đồng ngồi trên ngai, xung quanh có các thiên thần.

Bức *Maestà* của Cimabue có vẻ dịu dàng và tao nhã hơn, chứa đựng cảm xúc hơn những vẽ mặt cứng nhắc và cách điệu của các thánh tượng Byzance. Về mềm mại của nếp áo cũng như không gian "mở" theo ba chiều do chiếu ngai tạo ra, là những yếu tố cấu tạo hoàn toàn mới và lý thú.

DUCCIO DI BUONINSEGNA VÀ TRƯỜNG PHÁI SIENNE

Mặc dầu tạo được những cách tân, tác phẩm của Cimabue cho thấy còn thiếu bóng nổi nếu so với tác phẩm của Duccio di Buoninsegna (giữa thế kỷ 13 - 1318). Hai người gần như là sống cùng thời.

Trong thế kỷ 13 và 14, thành phố Sienne cạnh tranh với Florence bằng sự huy hoàng của nghệ thuật. Nếu Giotto đã làm một cuộc cách mạng trong nghệ thuật Florence, thì Duccio và các môn đồ cũng có một ảnh hưởng lớn, dầu ở qui mô nhỏ hơn. Tác phẩm của Duccio có một sức mạnh lớn lao. Thành công lớn của ông là bức *Maestà* do thánh đường Sienne đặt vẽ và được rước vào đó một cách tưng bừng vào năm 1311. Một nhà ký sự của thời đó thuật lại : "Dân chúng Sienne mang bức tranh tới nhà từ ngày 9 tháng 6 bằng một đám rước hoan hỉ và thành kính (...) và ngày đó các hiệu buôn đóng cửa vì sùng đạo." Thật không thể tưởng tượng được là tác phẩm lớn đó lại có thể

bị cắt ra từng mảnh và đem bán có lẽ (ít nhất cũng là từng phần) vì đơn giản là người ta không thích nó nữa. Nhiều viện bảo tàng trên thế giới đã được lợi vì nghịch thuyết văn hóa đó và ngày nay còn giữ được những mảnh của bức tranh.

Bức *Maestà* của Duccio được vẽ trên hai mặt, mặt trước có ba phần. Tầm chính thể hiện Đức Mẹ và Chúa Hài đồng ngồi trên ngai, xung quanh là các thiên thần và các thánh. Phần dưới bức tranh là một dải hình ảnh Chúa Hài đồng lúc còn thơ ấu. Một dải phía trên cho thấy các giai đoạn cuối cùng trong cuộc đời Đức Mẹ. Hai dải đó ngày nay đã mất. Mặt sau trình bày những hoạt động trong cuộc đời của Chúa Jêsus (chúng ta biết là có hai mươi sáu cảnh).

Các *Bà thánh thiện ở Phần mộ* là một phần những cảnh ở mặt sau của bức *Maestà* vẫn còn ở Sienne. Ở thời điểm của giai đoạn Khổ nhục đó của Chúa, ba bà Marie đứng trước ngôi mộ trống rỗng của Chúa, thiên thần Gabriel báo trước cho họ sự Phục sinh. Tính khắc khổ mạnh mẽ và sự thanh tao của tác phẩm này làm chúng ta ý thức trọn vẹn về sức mạnh của thông điệp của Chúa.

Cũng như Giotto, Duccio lưu tâm tới mối quan hệ sâu sắc thiêng liêng giữa các phụ nữ đó trong thời điểm Khổ nhục của Chúa hơn là đặc điểm của mỗi người. Các hình diện có vẻ dao động bằng cách xích lại gần nhau mà không chạm vào nhau. Họa sĩ phát hiện cho chúng ta một thế giới tinh thần mà bản thân họa sĩ cũng như mọi người đều không hiểu được. Sự chùng mịch tuyệt hảo và tính dừng đọng trong tác phẩm của Duccio là một số phẩm chất đặc trưng nhất. Dường như ông vẽ với một sự dừng đọng nhất định, trong khi Giotto đồng nhất hoàn toàn với câu chuyện, mà ông kể lại và tạo ra một hoạt cảnh thật mà ông lôi cuốn chúng ta vào.

Nếu bố cục quy ước khá cứng nhắc của tấm tranh mặt trước bức *Maestà* mang dấu ấn của truyền thống Byzance thì ảnh hưởng của Bắc Âu (mà Duccio tiếp xúc qua tượng điêu khắc của Nicola và Giovanni Pisano) cũng có thể nhận thấy ở hình dạng thanh tao và mềm mại của các hình diện, một trong những thí dụ đầu tiên về sự tinh tế là đặc trưng của toàn bộ nền hội họa gô tích.

Duccio đã mang lại một sự thay đổi thật sự về phong cách và ảnh hưởng của ông còn lớn hơn ảnh hưởng của Cimabue nữa. Nhân vật của ông có một thể khối nhất định và quần áo của họ rũ xuống thành những đường mềm mại, uốn lượn để cho ta đoán được hình thể bên dưới. Những tấm tranh mặt sau của bức *Maestà*, dù khuôn khổ nhỏ, được vẽ với một ý thức về sự cân đối và sự giản dị táo bạo mà thời đó còn chưa biết. Bức *Maestà* là bức tranh còn lại duy nhất của Duccio.

THIÊN TRIỆU CỦA CÁC TÔNG ĐỒ

Một tấm tranh nhỏ khác ở phần dưới mặt sau của tác phẩm của Duccio di Buoninsegna có tên *Thiên triệu của các tông đồ Pierre và André* là một hình ảnh trần trụi và trong sáng, có một sức mạnh phi thường.

Duccio chia thế giới ra làm ba : bầu trời rộng lớn ửng vàng, biển xanh cũng ửng vàng và bờ đá ở một bên bức tranh, nơi Chúa đứng. Ở giữa, hai anh em André và Pierre kinh ngạc về phép lạ đã làm xáo trộn cuộc sống thường ngày của họ. Họ đã quăng lưới suốt đêm mà không được con cá nào. Jésus kêu họ quăng lưới ở một bên thuyền, và họ đã nghe lời người lạ mặt. Lưới kéo lên đầy cá nhưng hai người có vẻ không chú ý tới chút nào. Pierre quay lại, dò hỏi, còn André bất động và hoài nghi, dường như đang nhìn chúng ta.

Quần áo của hai tông đồ màu sáng. Jésus mặc màu đỏ sẫm, tượng trưng sự khổ nhục, và màu tía để chỉ thân phận đế vương; đường viền chỉ vàng ấn định đường nét.

Vầng hào quang, tượng trưng thần thánh, có nguồn gốc từ Ba Tư cổ và chỉ tia sáng mặt trời và quyền lực. Vầng hào quang xuất hiện lần đầu tiên trong nghệ thuật cơ đốc giáo vào thế kỷ thứ 4. Ở đây, vầng hào quang của Chúa được khắc thẳng vào gỗ, đặc trưng của hội họa gô tích trên bản gỗ, cũng thường được khảm đá quý. Ánh sáng gặp những đường gãy tạo cho nó ánh chói cho phép phân biệt vầng hào quang với bầu trời.

Duccio mô tả Chúa dưới hình thức một vị đế vương uy quyền. Bàn tay của Người đưa về phía hai ngư phủ, nhưng lời kêu gọi của Người là một mệnh lệnh nhân từ hơn là một lời mời gọi bình thường. Chúa đi chân đất, đứng trên tảng đá, biểu tượng của Giáo hội và nói với Pierre, cái tên mà Người đã chọn.

Trên gương mặt của André người ta thấy sự phát hiện lòng tin. Trong khi Pierre (mà theo Kinh Thánh là người hoạt động hơn) quay về phía Chúa, André có vẻ lắng nghe tiếng gọi của một người vô hình. Ông nắm dây kéo lưới đầy cá, động tác ngưng lại như tê liệt, và trên mặt dần dần hiện lên ý thức về điều vừa xảy ra cho mình.

Lưới kéo lên đầy cá, biểu tượng của sứ mạng tông đồ phong phú và kết quả. Dù được kéo căng, lưới cũng phủ chồng một lớp màu xanh trong suốt trên nền ửng vàng. Duccio ít chú ý tới không gian ba chiều, và chiếc thuyền là một thứ học bằng gỗ, lướt trên nước, chỉ vừa đủ lớn cho hai người đánh cá.

GIOTTO, ÔNG TỔ CỦA HỘI HỌA TÂY PHƯƠNG

Nếu Duccio đã phát minh lại nghệ thuật Byzance thì người

đồng song người Florence của ông Giotto di Bondone (khoảng 1267–1337) đã biến đổi nền nghệ thuật đó. Sự tìm tòi có tính cách mạng về hình thể và cách mô tả không gian nặng tính "kiến trúc" và hiện thực của ông (vì các hình diện của ông cân đối với công trình xây dựng và phong cảnh xung quanh), đã cho lịch sử hội họa một sự tiến bộ lớn. Tác phẩm của Giotto đã được mọi người coi là tốt đỉnh của hội họa gô tích. Lần đầu tiên, hội họa châu Âu có được cái mà sử gia Michael Levey gọi là "một cá tính sáng tạo lớn". Thế mà, kỷ nguyên của "cá tính" là kỷ nguyên Phục hưng, nên, đối với các chuyên gia, Giotto đã đánh dấu bước đầu của kỷ nguyên đó không phải là không có lý do. Ông là gương mặt vô song của thời đại mình và đi trước cả thời đại mình. Tuy nhiên, ông đã sinh ra trong thời kỳ mà chúng ta gọi là "gô tích", với không khí của sự thanh lịch tinh thần và lòng yêu chuộng màu sắc tươi mát và vẻ đẹp của thế giới hữu hình. Các họa sĩ gô tích tạo thể khối và sự vững chắc cho một thế giới mà các họa sĩ tiền bối chủ yếu chỉ nhìn thấy dưới dạng đường nét hai chiều và thiếu tính vật chất mặc dầu có tính động về mặt tinh thần.

NHỮNG NGHỆ SĨ ĐÃ ẢNH HƯỞNG TỚI GIOTTO

Chúng ta biết rằng Giotto đã tới Roma vào năm 1300 để vẽ một bức bích họa trong cung Latran. Ông đã thu thái được những cách tân của Pierro Cavallini, nghệ sĩ La mã mà các bức bích họa và tranh khảm đá cho thấy một khuynh hướng tự nhiên đáng kinh ngạc. Bích họa của Giotto vượt trên ảnh hưởng La mã mà không mượn phong cách Byzance như ở Cimabue. Đối với Giotto chỉ có thế giới thực tại là đáng kể. Năng lực nhận thức bẩm sinh của ông về hình thể tự nhiên, sự tìm tòi của ông về thể khối điêu khắc, và tính nhân bản tự nhiên và sâu sắc của ông, đã biến đổi trào lưu hội họa.

Những nhà điêu khắc người Ý thời đó, như Nicola Pisano (khoảng 1220–1283) và con trai là Giovanni (khoảng 1250–sau 1314) đã tranh đua với Giotto bằng thiên tài cách tân của mình và đã có ảnh hưởng lớn tới cách nhìn thế giới của ông.

Nicola Pisano đã sống ở Toscane, quê hương của Giotto, vào năm 1250. Đặc biệt quan tâm nghiên cứu tượng điêu khắc cổ, ông đã gây một ảnh hưởng quyết định, chủ yếu lấy cảm hứng từ nghệ thuật gô tích Bắc Âu. Triều đình Anjou thiết lập ở Naples khoảng năm 1260 đã tạo định hướng mới cho nền điêu khắc Ý. Nghệ thuật của Pisano cho thấy một tinh thần hiện thực và một kỹ thuật phỏng hình có sức biểu hiện thuyết phục, khác xa với sự nặng nề và gần như cách điệu của nền điêu khắc Toscane thời đó.

Khi so sánh tranh của Giotto với tượng của Pisano, ta có thể giải thích phần nào quá trình tiến hóa của họa sĩ về mặt hội họa : sức mạnh về mặt tạo hình của hình thể và không gian ba chiều đã xâm chiếm bức tranh thiếu hình nổi trước kia, và hội họa trở nên sống động, từ nay dứt bỏ được truyền thống cứng nhắc và cách điệu của Byzance.

Tranh trên bản gỗ của Giotto có khuôn khổ nhỏ hơn bích họa, nhưng họa sĩ có vẻ vượt lên khỏi chi tiết đó. Một bức tranh nhỏ như *Đức Mẹ và Chúa Hài đồng* (h.3) chứa đầy cảm xúc mạnh mẽ khiến cho bức tranh có vẻ lớn hơn. Đức Mẹ nhìn chúng ta một cách dịu dàng và Chúa Hài đồng ngồi trên tay bà như ngồi trên ngai. Vẻ cao quý của các nhân vật chẳng những không xa cách chúng ta mà còn khuyến khích chúng ta tiếp cận một cách tôn kính.

BÍCH HỌA CỦA GIOTTO

Nhà nguyện Scrovegni (Arena) ở Padoue được trang hoàng bằng những tác phẩm đẹp nhất của Giotto còn giữ được,

một hệ bích họa vẽ khoảng những năm 1305–1306, trình bày những cảnh trong giai đoạn khổ nhục và trong cuộc đời của Đức Mẹ Đồng trinh.

Một trong các bích họa, *Than khóc trước di hài của Chúa* trên bức tường phía bắc nhà nguyện, là kết cục của câu chuyện mà chúng ta đã thấy phần đầu trong bức *Thiên triệu của các tông đồ Pierre và André* của Duccio. Giotto đã đem tất cả tài năng của mình để minh họa một trong những giai đoạn nổi bật nhất trong cuộc đời của Chúa Jésus. Tương phản cái vẻ uy nghi xa cách, nặng nề của Đức bà trong tranh của Duccio và Cimabue, Giotto đặt tình tiết ngang tầm với chúng ta, với sự chân thực đáng xúc động, và ông biến cái sự kiện thành một cảnh bi thương rất mực. Ở tiền cảnh, mỗi nhân vật đều được nhận rõ và có một hành động cụ thể. Đức Mẹ Marie được vẽ gần giống đàn ông (Giotto luôn luôn vẽ bà cao lớn và đường bệ), ôm siết thân mình Chúa đã chết, thấm thiết, đau buồn nhưng cố kiềm chế. Marie Madeleine cung kính nâng chân Chúa, mắt trào lệ, nhìn dấu đinh. Thánh Jean giang hai tay, dáng điệu tuyệt vọng trước một thực tế kinh khủng. Hai người đàn ông lớn tuổi hơn, Nicodème và Joseph ở Arimathie, đứng hơi xa một chút, phân vân và suy sụp, trong khi những người đàn bà đã an ủi Đức Mẹ ở dưới chân thánh giá giờ đang than khóc và cố kìm nước mắt. Mặt đất vấy máu không phải là chỗ của các thiên thần nên họ bay lượn trên không, biểu lộ sự đau buồn.

Ở hậu cảnh, một cái cây đơn độc và trơ trụi trên sườn đồi khô cằn gợi ý cái chết thảm khốc, nhưng một ánh sáng kín đáo lan tỏa trong bầu trời xanh thẫm. Giotto và người đương thời biết rằng Chúa sẽ sống lại, dầu các thiên thần hết sức đau đớn có vẻ không biết điều đó. Sự trang nghiêm và cảm xúc bị kiềm chế của Đức Mẹ có lẽ do tính chắc

chấn của lời tiên tri này. Nhờ có sức mạnh của lòng tin của Giotto mà chúng ta có ý nghĩ này. Ngay màu sắc và hình thể trong sáng, đậm đà, đầy đặn và trực tiếp cũng khẳng định tính chắc chắn thần bí kia, bất chấp sự tuyệt vọng trông thấy trước mắt. Sáu thế kỷ sau, Henri Matisse khẳng định rằng không cần biết Phúc âm cũng hiểu được tranh của Giotto bởi vì bản thân nó có chân lý riêng.

SỰ PHẢN BỘI CỦA JUDAS

Giotto tỏ ra là một tài năng tuyệt vời khi vẽ một cảnh thương tâm xung quanh một hình ảnh trung tâm. Bức *Cái hôn của Judas*, một bích họa khác của nhà nguyện Scrovegni, gợi ý chuyển động; mỗi nhân vật đều hành động, theo hay chống lại Chúa. Đuốc cháy sáng, khí giới quay mòng. Nhưng trung tâm của cảnh náo động thì im lìm bi thảm, Jesus nhìn sâu vào mắt giả dối của Judas, môn đồ của mình, mà tính xảo quyệt đối đầu với lòng yêu thương đau đớn của tôn sư. Kẻ phản bội và người mà hắn phản bội hợp thành yếu tố trung tâm, cô đọng và gần như sờ thấy được, chiếc áo choàng của Judas với màu vàng tượng trưng, bao bọc Chúa Jésus như thể nuốt chửng lấy người. Trong toàn bộ tác phẩm của Giotto các gương mặt có tầm quan trọng lớn nhất, đó là chiếc gương phản ánh thảm kịch của con người.

Trong hệ các bích họa, cảm xúc cũng được thể hiện bằng nét mặt, hướng mắt nhìn, ngôn ngữ đơn sơ của cơ thể. Đối với Giotto, nghệ thuật luôn luôn là một sự cộng thông.

CÁI HÔN CỦA JUDAS

Judas là tông đồ đã phản bội Jésus, đã nộp ông cho nhà cầm quyền và không chịu đựng nổi hậu quả hành động của mình, đã

*treo cổ tự tử. Tác phẩm của Giotto mô tả lúc Judas chỉ điểm
Jésus cho các tu sĩ và quân lính bằng cách ôm hôn ông.*

THỜI GIAN NGỪNG ĐỘNG

Chúa Jésus và Judas hợp thành hình ảnh bất động duy nhất trong cảnh nào động này, Chúa là hình ảnh của sự kiên cường, dũng cảm. Vầng trán thanh thản và cái nhìn đăm đăm của Người tương phản với nét mặt nhăn nhó và bối rối của Judas. Giotto đã làm cho thời gian ngưng đọng và, trong cái nhìn dò hỏi của Jésus, ta thấy Người đã biết sự phản bội của Judas và tình thương của người đối với kẻ phản bội.

PIERRE BẢO VỆ JÉSUS

Bố cục toàn thể xoay quanh hai gương mặt của Chúa Jésus và Judas. Gương giáo và đuốc tua tủa ra mọi phía bắt đầu từ hai nhân vật trung tâm gần như tạo thành một vầng hào quang, hoặc trút về phía họ. Vị tu sĩ đang cử động bên phải cân bằng với-tông đồ Pierre ở bên trái; trong con phản nộ, Pierre đã cắt đứt vành tai của một người lính.

JÉSUS BỊ BẮT

Giotto cho đám quân lính dày đặc và trật tự cái sức mạnh của một con sóng thần không ngăn cản nổi. Họ tiến tới phía Chúa trong một chuyển động đồng loạt. Số đông quân lính không thể nhận ra được, và chỉ gương giáo nghiêng nghiêng của họ cho thấy hàng ngũ của họ.

SỰ HỢP NHẤT CÁC NHÂN TỐ GÔ TÍCH

Nghệ sĩ thể hiện được tinh hoa của nghệ thuật gô tích là Simone Martini (khoảng 1285-1344). Trong tất cả họa sĩ Sienne, ông là người duy nhất có thể sánh được với thầy mình, Duccio di Buoninsegna. Vì Martini là kẻ thừa kế trực tiếp về mặt nghệ thuật của Duccio, nghệ thuật của ông vẫn còn chịu ảnh hưởng phần nào xa xôi của truyền thống

Byzance ở tính chất tinh thần. Ông cũng phản ánh những điểm cách tân của Giotto trong lãnh vực không gian, cũng như bút pháp gô tích thanh tao của Bắc Âu (mà nước Pháp là đại diện) lúc đó khá phổ biến ở Sienne. Robert le Sage công tước Anjou và là Quận Vương Napoli, đã cho vời Martini tới triều của mình vào năm 1317. Martini chịu ảnh hưởng nhiều của nghệ thuật ở triều đình Anjou trong đó sự thanh lịch và tinh tế đặc trưng phân biệt truyền thống gô tích Pháp với các tác phẩm Ý sơ khai. Ảnh hưởng của phong cách gô tích phương Bắc đối với nghệ thuật Ý cũng thấy rõ trong tác phẩm của Martini, ông quan tâm tới hình thể thanh tao và đường nét mềm mại, kiểu cách và cử chỉ tế nhị của nhân vật, và tính "kiểu cách" và kỹ thuật hoàn thiện đã vĩnh viễn xác định ông là họa sĩ thuộc thể loại "gô tích Ý" và là đại diện thứ nhất của phong cách gô tích quốc tế.

VỀ THANH TAO GÔ TÍCH

Những nhân vật của Simone Martini có vẻ thanh tao khác thường. Thiên thần hay người phạm tục với một vẻ đẹp tình tứ, họ xuất hiện một cách uy nghiêm, vừa thuộc về thế giới chúng ta vừa thuộc về thiên giới. Từ người họ toát ra một thứ ma lực siêu nhiên. Tác phẩm của Martini cho thấy một sự táo bạo về màu sắc và sức mạnh của niềm tin, những thứ tạo cho ông một địa vị trong làng hội họa và buộc chúng ta bước vào thế giới tưởng tượng lạ lùng của ông. Những bức tranh của thời kỳ thuần thực còn đậm đà cảm xúc hơn nữa. Cảm giác bi thảm của ông được thể hiện tuyệt diệu trong bức *Truyền tin* ở Florence, trong đó ta thấy Đức Mẹ Marie lùi lại như thể kinh hoàng vì nhiệm vụ nặng nề : mang Con của Chúa.

Nhưng, ngay cả trong lúc rối trí đó, Marie cũng quên mình với cái vẻ thanh tao uyển chuyển chỉ riêng nghệ

thuật Gô tích mới có và rất đặc trưng của nghệ thuật Martini. Bà mặc áo màu xanh, biểu tượng của Trời, Thiên thần là một phổ màu rực rỡ gồm các sắc độ vàng óng. Người xem chứng kiến một cuộc hội ngộ thiêng liêng trong đó Trời và Đất chỉ còn là một. Ánh mắt của bà Marie và của Thiên thần như có nam châm, mỗi ánh mắt mang một thông điệp bí ẩn.

Bức *Thiên Thần Truyền tin*, một cách diễn tả khác của cùng một biến cố, có lẽ là thành phần của một bộ tranh hai tấm mà tấm bên phải, ngày nay không còn nữa, thể hiện Đức Mẹ Đồng trinh mà Thiên thần hướng tới, tay cầm một nhánh ô liu (...).

XUNG ĐỘT GIA ĐÌNH

Về thanh tao và quần áo sang trọng của các nhân vật của Simone Martini không có gì phù phiếm, và ông biết cách kết hợp những thứ đó với một cảm giác tương phản gần như sờ mó được. Bức *Christ từ Đền thờ trở về* là sự gợi ý khác thường về sự xung đột giữa các thế hệ. Chúa Hài Đồng và Mẹ bất đồng ý kiến với nhau vì không hiểu nhau, và thánh Joseph cố gắng làm cho họ hiểu nhau nhưng vô hiệu. Đó là thời điểm quyết định của tuổi thiếu niên trong đó ta nhận thấy rằng ngay những người được ta yêu thương và tin cậy cũng không thể hiểu ta. Mỗi người chúng ta đều cô đơn, mỗi người chúng ta là duy nhất, ngay trong những gia đình gắn bó nhất.

ANH EM LORENZETTI

Nếu Simone Martini là môn đồ xứng đáng của Duccio di Buoninsegna thì hai anh em Lorenzetti mang dấu ấn của Giotto, mặc dầu hai người là dân Sienne. Về thanh tao tế nhị trong bút pháp của họ phản ánh ảnh hưởng phối hợp của Giotto và Duccio. Tranh của họ cho thấy có sự tương tự

với sức sống tâm lý của Giotto nhiều hơn vẻ thanh lịch kiểu cách và kỹ thuật tinh vi của Simone Martini, người đồng thời nổi tiếng của họ. Hai anh em đã biến mất thành linh vào năm 1348, có thể là nạn nhân của trận dịch đen lan tràn vào châu Âu thời kỳ đó.

Bức tranh nhỏ *Thánh Savin và bạo chúa* là hình ảnh của cả sự quá đáng lẫn sự mềm mỏng tốt bậc. Savin, một trong bốn thánh bảo hộ của Sienne, từ chối lệnh của Tổng trấn La mã ở Toscane, phải làm lễ hiến sinh cho một thần tượng kỳ dị. Vị thánh mặc áo trắng, bình thần và kiên quyết khiến chúng ta chú ý, trong khi tổng trấn ngồi quay lưng lại người xem. Chúng ta nhận biết được cảm giác về không gian, ở cả nghĩa đen lẫn nghĩa bóng.

Trong bức *Lòng nhân từ của thánh Nicola de Bari*, Ambrogio, người em, kết hợp sự trầm trọng và sự thanh thoát của hình ảnh. Vị thánh ném vào phòng của ba cô con gái một nhà quý tộc sa sút ba bọc vàng cần để làm hồi môn cho ba thiếu nữ. Người cha nhìn, kinh ngạc, còn cô gái lớn, cũng ngạc nhiên ngóc đầu lên nhìn.

PHONG CẢNH TOÀN CẢNH

Một trong những tác phẩm của Ambrogio và là một trong những tranh phong cảnh đầu tiên là bích họa nhan đề *Phúng dụ về nền lương chính và tác dụng của nó ở thành thị và thôn quê* do Tòa thị chính Sienne yêu cầu. Ý niệm của Lorenzetti là ý niệm về một thế giới được sắp đặt hoàn hảo và ông đã vẽ với một tinh thần tự nhiên tuyệt vời và sự quan sát sắc bén; hình mẫu là thành phố Sienne. Bức bích họa đi đôi với bức này thể hiện hậu quả của sự hà chính, cũng ở Tòa thị chính, chẳng may đã bị hư hỏng nặng nề.

Loại hình ảnh toàn cảnh này ngày nay rất quen thuộc

với chúng ta, ít ra cũng dưới dạng ảnh chụp, đến nỗi chúng ta quên tính cách tiên phong phi thường của tác phẩm này, là nỗ lực đầu tiên để trình bày một địa điểm thật trong một khung cảnh thật với những dân cư thật, trong khi vẫn cho đề tài chủ yếu phạm tục này cái vẻ quý báu thường được dành cho hội họa tôn giáo. Đó không phải là Bethléem cũng không phải Nazareth, mà là thành phố Sienne với các đường phố, cửa tiệm, và những cánh đồng manh mún. Ta còn có thể nhận ra những phần khác nhau của thành phố hiện nay.

Bức tranh toàn cảnh này được vẽ theo nhiều điểm nhìn khác nhau và các công trình xây dựng không cân xứng với các nhân vật. Toàn bộ bức tranh mô tả một thời đại hòa bình, thương mại, công nghiệp và canh nông phát đạt, dân chúng có nhiều việc làm và hoàn toàn vui sướng.

PHONG CÁCH GÔ TÍCH QUỐC TẾ

Cuối thế kỷ 14, phong cách gô tích quốc tế ra đời từ sự kết hợp của nghệ thuật Ý và nghệ thuật Bắc Âu. Ở thế kỷ sau, những cuộc trao đổi giữa Ý và Pháp diễn ra nhiều, và các họa sĩ tài năng cùng đi lại khắp châu Âu. Tư tưởng luân lưu và hòa trộn với nhau và chẳng bao lâu sau phong cách mới đã được thể hiện ở Pháp, Ý, Anh, Đức, Áo và Bohême.

”
Ảnh hưởng của Simone Martini đã lan tràn rất xa. Ông đã rời nước Ý vào năm 1340 hoặc 1341 để làm việc cho triều đình của giáo hoàng thời đó ở Avignon, nước Pháp. Ở đây người ta rất tán thưởng nét vẽ tinh vi của ông. Thêm vào sự thanh lịch quý phái của phong cách gô tích quốc tế là sự chăm chút tới chi tiết hiện thực vay mượn của người Flandre. Trái với các ngành nghệ thuật gô tích nguyên thủy khác nhau, phong cách này có đặc tính riêng.

Một thí dụ cổ điển và quốc tế thật sự là *Bức tranh hai tấm của Wilton*, ngày nay nằm ở National Gallery, Luân đôn. Tác phẩm có sự tinh tế tuyệt mỹ này vẫn không biết tác giả là ai và rất khó định niên đại. Có lẽ nó đã được vẽ vào một lúc nào đó dưới triều đại của Richard II (1377–1399); các chuyên gia không thể nào đồng ý với nhau về quốc tịch của bức tranh – Anh, Pháp, Flandre hay từ Bohême tới – nên chúng tỏ rằng nó thuộc phong cách quốc tế. Nhan đề của bức tranh được mượn từ ngôi nhà người ta tìm ra nó ở Anh.

Bức tranh hai tấm của Wilton mô tả Richard II của nước Anh quỳ trước Đức Mẹ và Chúa Hài đồng. Hai vị thánh người Anh đi theo nhà vua, Edmond (cầm một mũi tên) và Edouard linh mục nghe xưng tội (cầm một chiếc nhẫn), nhân vật thứ ba là Jean Baptiste. Các thiên thần mỗi vị đeo một món châu báu dưới hình thức một con hươu trắng, biểu tượng của vua Richard. Có lẽ bức tranh có mục đích củng cố cơ sở thần quyền (vương quyền siêu nhiên) của vua Richard, điều này có vẻ được xác nhận bởi cử chỉ ban phép lành của Chúa Hài đồng. Bức tranh cũng viện dẫn tới lễ Epiphanie với ba vua chiêm bái Chúa Hài đồng.

NHỮNG NGHỆ SĨ TRANG TRÍ SÁCH

Nghệ thuật trang trí sách cổ xưa vẫn còn là hình thức hội họa chính yếu ở Pháp vào đầu thế kỷ 15. Nghệ thuật này đạt tới cực đỉnh với tác phẩm của ba anh em Pol, Hermann và Jean Limbourg, những đại diện của phong cách gô tích quốc tế. Ba anh em nguyên quán ở tỉnh Gueldre, Hà lan, nhưng hoạt động ở Pháp. Cùng với Ambrogio Lorenzetti, họ là những họa sĩ gô tích duy nhất thể hiện một cách tỉ mỉ và có phương pháp một thành thị với vùng phụ cận, dân cư và nhà cầm quyền. Cả ba anh em mất năm 1416, có lẽ vì bệnh dịch.

Tuyệt tác của ba anh em là *Những thời khắc rất phong phú của công tước xứ Berry*, thực hiện cho công tước, một người bảo trợ văn học nghệ thuật và sưu tập sách viết tay cuồng nhiệt. Quyển sách mà ba anh em trang trí là một quyển sách kinh mà ở thế kỷ 15 người ta gọi là "kinh giờ", đọc bảy lần trong ngày. Công tước Berry là em của vua Charles V Le Sage (Pháp). Ông cho xây dựng nhiều lâu đài, trang trí bằng những tác phẩm nghệ thuật đặt làm riêng : thảm, tranh và nữ trang châu báu. Người ta đồn ông có tới 1500 con chó. Quyển "kinh giờ" của ông, rúi

thay, không hoàn tất do cái chết của nhà bảo trợ và các nghệ sĩ.

Quyển kinh giờ có một quyển lịch. Mỗi tháng được tượng trưng bằng một cảnh sinh hoạt chi tiết, thường là nói về hoạt động đặc thù của mùa đó. Thí dụ, tháng tám, các cặp vợ chồng ăn mặc sang trọng, cỡi ngựa đi săn bằng chim ưng, tòa lâu đài lấp lánh ở đằng xa, các nông dân khoái trá tắm dưới sông. Phần màu lam ở phía trên là một nửa bầu trời với các dấu hiệu chiêm tinh học. Bức tiểu họa này, do sự cực kỳ tinh tế và tính hiện thực của nó, minh họa hoàn hảo sự chính xác và tính cách cầu kỳ của loại tranh này.

Bức *Vườn Địa đàng* được vẽ riêng và xen vào sách sau. Trong hình tròn lớn là thế giới trước lúc Adam và Ève phạm tội. Toàn bộ câu chuyện Thiên đàng đã mất và sự ngang bướng của con người diễn ra trước mắt chúng ta. Adam và Ève bị đuổi ra khỏi chốn cực lạc, đứng trên những mỏm đá cheo leo nguy hiểm. Sự chăm chú chi tiết kết hợp với ý thức tự sự đặc biệt cao.

GENTILE DA FABRIANO

Họa sĩ Ý Gentile da Fabriano (khoảng 1370–1427), một lữ khách không biết mệt mỏi, có ảnh hưởng rất lớn với thời đại của mình. Ông đã góp sức truyền bá nghệ thuật gô tích quốc tế trong phần lớn nước Ý, mà ông là người đại diện không chối cãi được. Những bức tranh lớn của ông cho thấy vô vàn chi tiết trong hình ảnh một thế giới hết sức phong phú. Nghệ sĩ cho câu chuyện tính chất hiện thực vừa đủ để có vẻ thuyết phục.

Phần lớn tác phẩm của Gentile làm ông nổi tiếng lúc sinh thời nay đã mất. Trong số còn lại, bức *Sự chiêm bái của ba vua* là bức tranh gây xúc động nhất. Số nhân vật có

vẻ thật đông, choán hết bức tranh, thu hút sự chú ý của chúng ta và tạo cảnh náo nhiệt, nhưng không vì vậy mà làm loãng chủ đề của bức tranh. Ba vua đạo sĩ từ phương Đông tới để chiêm bái Chúa Hài đồng, mang theo cả triều đình huy hoàng, lạ mắt : lạc đà, ngựa, chó, thị thần, hề lùn. Vậy mà thu hút sự chú ý là hình ảnh nhỏ nhắn của Chúa Hài Đồng ngồi trên gối mẹ và nghiêng mình để nhẹ nhàng đặt bàn tay lên đầu vị vua già quỳ trước mặt.

Như trong bức *Truyền tin* của Simone Martini, khung cảnh gồ ghề, phức tạp và huy hoàng, là bộ phận không thể tách rời của tác phẩm và bắt buộc cấu trúc của tác phẩm phải theo. Bức *Sự chiêm bái của ba vua* do Palla Strozzi là người giàu nhất Florence thời đó đặt vẽ cho nhà thờ Santa Trinita. Sự quan tâm cho giai thoại có mặt trong tác phẩm Gentile da Fabriano cũng thấy trong bức *Trình diện ở Đền thờ*. Sự kiện thiêng liêng đó là yếu tố trung tâm của bức tranh, nhưng ở mỗi bên bức tranh là những cảnh sinh hoạt thường ngày : hai người đàn bà đang trò chuyện và những người hành khất đang xin ăn.

HỌA SĨ VÀ NGHỆ SĨ KHẮC HUY CHƯƠNG

Sự trong suốt của Gentile cũng thấy ở người đồng hương là Pisanello (khoảng 1395–1455/56). Từ lâu người ta tin rằng hầu hết bích họa của ông đã mất hết. Nhưng, may thay, nhiều bức vừa được tìm thấy ở Mantoue thành phố ở Bắc Ý.

Bức *Đức Mẹ đồng trinh với thánh Antoine và thánh Georges* cho thấy một sự tương phản kỳ lạ. Thánh Antoine, tu sĩ ẩn cư râu dài quá ngực, mặc một cái áo hành hương thô kệch màu rỉ sét, tương phản với hình ảnh lịch sự của thánh Georges ăn mặc sang trọng với chiếc mũ trắng rộng vành và giày có đinh thúc ngựa vàng óng. (Thánh Georges

không có vầng hào quang, cái mũ thay vào đó).

Tuy vậy, bất chấp sự quyến rũ do hình ảnh hai vị thánh, hình ảnh của Đức Mẹ và Chúa Hài đồng vẫn có ấn tượng mạnh với chúng ta. Lơ lửng trên không, xung quanh như có vầng dương bao bọc, hình ảnh này tạo sự thống nhất và ý nghĩa cho hoạt cảnh.

Pisanello cũng nổi tiếng về huy chương ngang với tranh. Huy chương của ông một mặt có chân dung của nhà bảo trợ, mặt kia là một phúng dụ hoặc phong cảnh.

TRẬN DỊCH ĐEN VÀ NGHỆ THUẬT

Năm 1347, trận dịch đen đã do những con đường thương mại từ Trung hoa tràn vào và hoành hành khắp châu Âu. Các hạch trong người sưng lên, đưa tới cái chết nhanh chóng và đau đớn. Cư dân một số thành phố giảm mất 40 phần trăm và nhiều làng mạc biến mất hẳn. Trận dịch đã hâm nóng lại nhiệt tâm tôn giáo và gây một ám ảnh về cái chết. Trong một bức tiểu họa, thần chết sát hại không phân biệt hạng người nào, giống hệt trận dịch đen.

Một số tác phẩm gô tích cho thấy tác động của đại họa đã tàn sát gần một phần ba dân số đó. Nhiều người coi đó là sự trừng phạt của Chúa Trời dành cho con người hư hỏng và lòng sùng kính tôn giáo do cơn dịch gây ra không vì chính tôn giáo mà vì những hành động quá đáng như tự đánh roi vào mình, cho là để làm vũng lòng. Những họa sĩ như tác giả Quyển kinh giờ của Rohan diễn tả sự mê hoặc trước cái chết và Giờ phán xét. Tinh thần hiện thực ghê gớm trong bức tiểu họa trang trí *Người chết trước Người phán xét* cho thấy sự tương phản rõ rệt với những bức tiểu họa của anh em Limbourg. Ở đây, người nghệ sĩ vô danh cho thấy mình nghĩ về ý nghĩa và bộ mặt của cái chết không tránh được tới mức độ nào. Bức tranh, với phép phối

cảnh cổ điển và không có độ sâu trong không gian, vì thế lại càng có ấn tượng mạnh. Sự kinh khủng về một cái chết như vậy được nhấn mạnh bằng một tử thi lấm tấm những mụn mủ và thối rữa nằm ở tiền cảnh, gần gũi đến nỗi khiến người xem lạnh lùng nhất cũng cảm thấy sợ hãi.

Lời cầu nguyện cuối cùng của người chết được viết bằng tiếng La tinh trên một dải băng trắng : "Xin đặt linh hồn con vào tay Người, hỡi Chúa cứu thế, Chúa của con, Chúa của sự thật".

Chúa cầm một quả cầu và một thanh gươm, những biểu tượng uy quyền của Người với tư cách là Người Phán xét. Đáp lại lời cầu nguyện của người chết, Người nói những lời sau đây (bằng tiếng Pháp) : "Mày sẽ bị trừng phạt vì tội lỗi của mày. Mày sẽ gặp ta ở đây vào ngày Phán xét".

Những hình diện nhỏ phía trên bên trái thể hiện thánh Michel có một đạo quân thiên thần giúp đỡ đang tấn công một con quỷ đang tìm cách bắt linh hồn của một người chết, tượng trưng bằng một thiếu niên trần trụi.

SIENNE, THÀNH PHỐ THANH BÌNH

Những tác phẩm gô tích quốc tế khác có vẻ như không bị ảnh hưởng khủng khiếp của trận dịch đen. Thật vậy, trong thời kỳ náo động đó, người ta thấy ở nhiều họa sĩ một sự thanh thản tâm hồn vô cùng đau xót. Người ta cũng có thể thấy ở họ một cái gì thần tiên, như họa sĩ Stefano di Giovanni tức Sassetta (1392-1450). Bức tranh trên gỗ : *Gặp gỡ giữa thánh Antoine và thánh Paul* của ông (h. 4) cho thấy ảnh hưởng của sách trang trí Pháp. Hai nhà ẩn tu gặp nhau trong một khu rừng, ôm nhau một cách tự nhiên như hai đứa trẻ khẳng định sức mạnh của tình yêu.

Bức tranh là một phần của một loạt tranh nhan đề

Cuộc đời của Thánh Antoine, một trong những nhà sáng lập cuộc sống trong tu viện. Ở phía trên, chúng ta thấy thánh Antoine đã 90 tuổi bỏ cuộc sống ẩn tu sau một thiên cầm, đi tìm thăm thánh Paul ẩn tu, lúc đó đã 113 tuổi. Trên đường đi, người gặp một nhân mã, tượng trưng đa thần giáo. Thánh Antoine ban phép lành và cải hóa y theo cơ đốc giáo.

Tiền cảnh cho thấy kết cục của câu chuyện, hai vị thánh ôm nhau, hai cây gậy nằm dưới đất, cây gậy của thánh Antoine luôn luôn có dạng một cây nạng.

Trong lúc sanh tiền của Sassetta, Sienne sống trong thanh bình dưới chính thể cộng hòa (trừ một giai đoạn ngắn vào năm 1430), điều đó cho phép thành phố thoát khỏi những quan hệ có lợi với đối thủ của mình là thành phố Florence lớn hơn và hùng mạnh hơn. Sassetta là họa sĩ Sienne quan trọng nhất của thế kỷ 15. Nghệ thuật của ông được nuôi dưỡng bằng truyền thống gô tích ở Sienne, may thay cũng chịu ảnh hưởng của những nghệ sĩ cách tân tài năng của Florence thời đó, như Masaccio và nhà điêu khắc Donatello.

NHỮNG CUỘC CÁCH TÂN Ở BẮC ÂU

Ở thế kỷ 15, phong cách gô tích quốc tế phát triển theo hai hướng, cả hai đều đáng gọi là cách mạng. Một chiều hướng ra đời ở miền Nam, Florence, và là nguồn gốc của thời đại Phục hưng ở Ý. Chiều hướng kia diễn ra ở phương Bắc, Hà lan, nơi hội họa chịu một cuộc biến đổi độc lập nhưng cũng rất cơ bản, cuộc biến đổi đánh dấu bước đầu của thời Phục hưng ở Bắc Âu.

Phong cách hội họa mới, xuất hiện ở Hà lan đầu thế kỷ 15, được phân biệt nhờ sự sâu sắc theo tinh thần hiện thực của hội họa cho tới lúc đó chưa từng có, và bởi sự từ chối đi theo vẻ thanh lịch quyến rũ và lối trang trí rực rỡ của phong cách gô tích quốc tế. Trong lúc hội họa tôn giáo của thế kỷ 14 tìm cách cho người xem một cái nhìn tổng quát về thiên đường – bằng cách mở hé những cánh cửa, có thể nói như thế – thì các họa sĩ xứ Flandre hạ cái thiêng liêng xuống cuộc đời thực tế. Thay vì mô tả có vẻ như sân khấu những hoạt cảnh mà người ta thường làm tranh nền, các nghệ sĩ thích thể hiện cảnh trong nhà mà các gian phòng chứa những vật thường dùng hàng ngày. Thế giới có vẻ hòa dịu đi, và người ta tìm lại được sự thanh bình trong tác phẩm của các họa sĩ Bắc Âu. Robert Campin (hoạt động khoảng thời gian 1406 tới 1444), một trong những nhà cải cách lớn của Bắc Âu và là thầy của Van der Weyden, ngày nay được xác định là nghệ sĩ khuyết danh đã vẽ hai tấm tranh trong bộ tranh ba tấm ở lâu đài Flémalle-lez-Liège, theo một giả thuyết nếu không được thừa nhận thì ít nhất cũng có vẻ đúng. Thực tế là Campin sống và vẽ ở Tournai,

mà Flémalle và Tournai đều ở trong tỉnh Flandre.

ĐEM CÁI THIÊNG LIÊNG VÀO CUỘC SỐNG HÀNG NGÀY

Bức *Giáng sinh* của Campin không có chút xiu lý tưởng hóa nào : các nhân vật đều có tầm vóc con người và quang cảnh chỉ phản ánh những bộ mặt của cuộc sống hàng ngày. Họa sĩ cho thấy một Chúa Christ sơ sinh ốm yếu, một bà đỡ quàu quau, những mục tử thô lỗ và một con bò trong cái chuồng gầy nát. Tuy vậy, cảnh tượng thực tế quen thuộc làm chúng ta thích thú này thấm đẫm một lòng tin sâu sắc và đơn giản.

Bức *Đức Mẹ với bức màn liểu*, cũng của Campin, còn có ấn tượng mạnh hơn, trong đó sự sinh hoạt tự nhiên hàng ngày được làm nổi bật bằng tấm màn che lửa, nó làm thành vầng sáng sau Đức Mẹ. Theo truyền thống, phong cách gô tích quốc tế chỉ tính thần thánh thiêng liêng bằng vầng hào quang vàng ánh.

Trong góc trên bên trái bức tranh diễn ra cảnh thành phố nhìn qua cửa sổ. Ta thường thấy những tranh phong cảnh khổ nhỏ tương tự trong hội họa Flandre, và các họa sĩ Ý sau này sẽ dùng lại kỹ thuật đó : một phong cảnh đóng khung trong một cửa sổ.

Thế là cái tinh thần và cái vật chất đã thống nhất, vì bối cảnh đó là thế giới riêng của Campin, cảnh nội thất. Khi cái thiêng liêng và cái thường tục đã được phối hợp thì hội họa tượng hình có thể biểu hiện cái không sờ mó được. Sự chú ý tỉ mỉ tới những vật tầm thường cho chúng một giá trị thần bí tiềm tàng. Một bức màn bí ẩn phơ phất quanh cảnh tượng và làm cho cái thường ngày trở thành lạ thường và hiện diện một cách tuyệt diệu, và điều đó cũng được áp dụng cho tranh chân dung.

Từ thượng cổ cho tới lúc đó, tranh chân dung như chúng ta quan niệm ngày nay thật ra chưa hề có. Những tranh "chân dung" được vẽ với mục đích cụ thể, để nhắc nhở một sự kiện, chẳng hạn Robert Campin là người đầu tiên quan sát người đồng thời bằng cái nhìn lạnh lùng của họa sĩ, bằng cách phát hiện cá tính tâm lý của đối tượng. Bức *Chân dung thiếu phụ* (h. 5) – nét mặt biểu cảm, ánh mắt dò hỏi và chiếc khăn đội giản dị – cho thấy ông là bậc thầy sử dụng ánh sáng. Họa sĩ biết cách lôi kéo sự chú ý vào cái mà ông muốn chúng ta nhìn. Bức chân dung này là một thí dụ rất hay của phong cách mới trong hội họa xứ Flandre, nền hội họa bắt đầu biểu lộ cá tính của đối tượng hơn là vẻ ngoài đơn giản. Campin đã nghĩ ra được cách diễn tả nét mặt mà Vander Weyden sẽ dùng lại.

Trong bức *Đức Mẹ và Chúa Hài đồng với các thánh trong một khu vườn kín*, một môn đồ của Campin cũng chứng tỏ được sự tin tưởng vững chắc như thấy mình trong bức *Giáng sinh*. Khu vườn tượng trưng cho vườn Địa đàng. Vườn được bao bọc bằng các bức tường hay một hàng rào là biểu tượng truyền thống của sự trinh bạch của bà Marie.

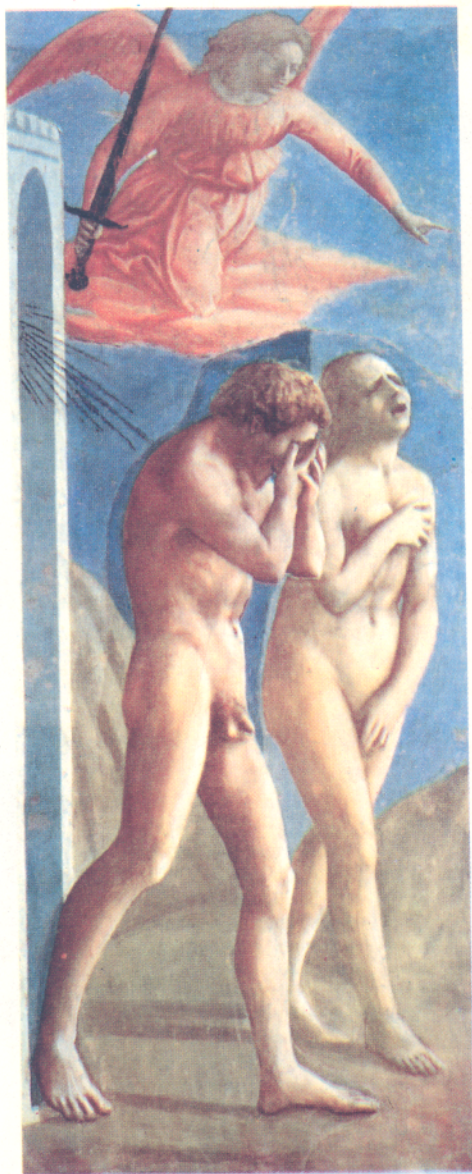
TINH THẦN HIỆN THỰC MỚI

Phong cách gạt bỏ hết mọi ý đồ tô điểm đó đạt tới đỉnh cao với Jan Van Eyck (khoảng 1390–1441), người đồng thời với Campin và có ảnh hưởng lớn tới thời đại của mình. Ông có cái nhìn sắc bén, say mê và soi mói đối với mọi chi tiết nhỏ nhất của hoàn cảnh xung quanh, không chỉ ở thực tế cụ thể mà còn ở cả giá trị mà nó phát hiện. Bối cảnh tự nhiên của Van Eyck ngập tràn ánh sáng chói lòa, ông nhìn những vật bình thường nhất với sự nhạy bén tuyệt vời và ý thức rõ về cái đẹp thật sự của nó.

Như Vermeer, họa sĩ Hà lan ở thế kỷ 17, Van Eyck

vừa lôi cuốn chúng ta về phía ánh sáng vừa cho chúng ta cảm giác chúng ta cũng là một phần của ánh sáng. Bức *Con trầu thần bí* với những chi tiết tỉ mỉ là một phần của bức tranh lớn dựng trên bàn thờ, vẽ trên hai mặt, bức tranh lớn nhất và phức tạp nhất ở Hà lan vào thế kỷ 15. Tác phẩm đồ sộ này vẫn luôn luôn nằm ở chỗ dành cho nó lúc đầu : Nhà thờ Saint Bavon (thành phố Gand, Bỉ hiện nay). Nó mời gọi tín đồ dẫn mình vào giữa một thế giới mà nó làm cho sáng tỏ. Đã có nhiều cuộc tranh luận để xác định xem phần lớn bức tranh bàn thờ ở Gand do Van Eyck vẽ hay do người anh là Hubert vẽ. Chúng ta không biết gì về người anh em này, ngoài câu ghi chú này : "Họa sĩ Hubert Eyck, mà không ai sánh kịp, đã bắt đầu tác phẩm này mà em của ông là Jan, là người thua kém về mặt hội họa, đã hoàn tất theo yêu cầu của Jodoc Vijdt..."

Bức tranh hình dung con Cừu hiến sinh đứng trên một bàn thờ, máu của nó chảy vào một cái bát. Các thiên thần vây quanh bàn thờ, mang thánh giá, biểu tượng sự hy sinh của Chúa, và ở tiền cảnh có mạch nước Sự sống đang phun. Tín đồ tiến lại từ mọi phía, một đám đông các nhà tiên tri, người tuần đạo, giáo hoàng, thiếu nữ đồng trinh, người hành hương, hiệp sĩ và nhà ẩn tu. Như nhiều tác giả vẽ tranh tôn giáo thời đó, rất có thể Van Eyck cũng được một nhà thần học làm cố vấn, và những hình ảnh đó tượng trưng cho tôn ti trật tự của Giáo hội. Giữa lòng một phong cảnh xinh tươi, thành phố thiêng liêng – giống như một thành phố Hà lan – lấp lánh ở chân trời; nhà thờ ở bên phải có lẽ là nhà thờ Utrecht. Cảnh này chỉ là một chi tiết của bức họa trên bàn thờ, nhưng sự hoàn chỉnh và chính xác của nó, sức khơi gợi của nó giải thích tại sao hình tượng thần bí này có ấn tượng mạnh với người xem. Bức tranh *Trên bàn thờ ở Gand* chỉ mời mọc người ta trầm tư



h. 8 Masaccio, *Adam và Ève bị đuổi khỏi thiên đường*, k.1427; 205x90cm



h. 9 Piero della Francesca, *Lễ rửa tội cho Chúa Christ*, 1450; 168x117cm.

mặc tường, mọi sự phân tích đòi hỏi cố gắng trí tuệ rất nhiều. Chúng ta "di chuyển" tới một bức tranh nhỏ như bức *Truyền tin* thì dễ hơn.

TÍNH TƯỢNG TRUNG CỦA ÁNH SÁNG

THEO VAN EYCK

Khi nhìn bức *Truyền tin*, chúng ta thấy như có luồng ánh sáng chói lọi ảm áp xuyên qua, nó tỏa sáng khắp nơi, từ trần nhà thờ cho tới các món châu báu của thiên thần. Tác dụng của ánh sáng đó là một thứ gì có mặt để hài hòa và làm sống động những yếu tố của bức tranh. Đó cũng là một thứ ánh sáng tinh thần đến từ Thượng đế, Người ban phát rộng rãi lòng thương yêu cho mọi thứ Người tạo ra.

Tính tượng trưng còn rõ ràng hơn nữa : nóc nhà thờ chìm trong bóng tối, và, trên cánh cửa sổ đơn lẻ, hình ảnh của Đức Chúa Cha nổi bật lên. Ở phía dưới, có ba cửa sổ được soi sáng một thứ ánh sáng dịu dàng, nhắc nhở Chúa Ba Ngôi và làm chúng ta nhớ rằng Chúa Giêsu là ánh sáng của thế gian. Thứ ánh sáng thần thánh đó dường như thoát ra mọi hướng, nhưng các tia sáng trở thành cụ thể khi chúng chiếu tới Đức Mẹ trong khi Đức Thánh thần lấy bóng che phủ bà : từ cái bóng thiêng đó, ánh sáng thần thánh dâng lên. Đức Mẹ đáp lại lời chào của Thiên thần "Chào Đức Bà đầy ơn phước" bằng câu khiêm tốn "Tôi là tôi tớ của Chúa". Với ý thức thực tiễn thú vị, Van Eyck viết câu đó lộn ngược và nghịch đảo để cho Đức Thánh thần có thể đọc được. Thiên thần thì rất vui vẻ, tươi cười, rạng rỡ. Đức Mẹ thì dăm chiêu, xúc động và không đeo một món châu báu nào. Bà biết - điều mà thiên thần có vẻ không biết - ý muốn của Chúa sẽ buộc bà chịu đựng như thế nào. Tim bà sẽ tan nát vì đau đớn khi con bà bị đóng đinh, và bà đưa tay lên trong một cử chỉ sùng kính, nhưng cũng như

thể bà đã chịu đựng trước khổ nạn của Chúa Jésus.

Trên chỗ Thiên thần đứng, chúng ta thấy David giết chết Goliath (Goliath tượng trưng cho sức mạnh của Ma quỷ cuối cùng bị đánh bại). Thông điệp của Thiên thần mang tới đã dẫn dắt Đức Mẹ trên con đường đi gặp người khổng lồ mà bà phải đối đầu.

MỘT CHẤT PHA MÀU MỚI : SƠN DẦU

Anh em Van Eyck đã khởi sự bằng nghề trang trí sách. Những chi tiết tuyệt mỹ thường rất nhỏ trong tranh của Van Eyck, như bức *Truyền tin*, cho thấy một thị hiếu chắc chắn đối với hình thức nghệ thuật này. Cái phân biệt chúng với những hình trang trí sách khác là sự sử dụng hoàn toàn có tính cách tân chất pha màu.

Trong một thời gian dài, người ta đã gán một cách sai lầm việc phát minh tranh sơn dầu cho Van Eyck. Thật ra, người ta đã dùng sơn dầu để sơn tượng điêu khắc và để tráng một lớp mỏng trên tranh thủy hồ (màu keo). Sự vang thật sự của Van Eyck là sau nhiều lần thử nghiệm, ông đã thực hiện được một thứ véc ni bền vững và không đúng lúc có gốc dầu lanh và dầu hạt được trộn với nhựa cây.

Jan Van Eyck (hay Hubert ?) đã phát hiện được điều này khi trộn dầu với các sắc tố thay cho chất pha màu bằng lòng trắng trứng để làm chất kết dính của màu keo. Kết quả là chất mới cho vẻ sáng sủa, trong suốt và màu sắc có vẻ đậm đà vì sắc tố lơ lửng trong một lớp dầu phản chiếu ánh sáng. Màu thủy hồ mờ xỉn và không nổi được biến thành một chất pha óng ánh, rất tốt để thể hiện châu báu và quý kim và nhất là để vẽ ánh sáng chói trung thực của ánh sáng tự nhiên.

Chất pha màu mới trong suốt đó cho phép Van Eyck

tái tạo tính chân xác của thực tế với một kỹ thuật tài tình, nó cũng thể hiện những quan sát tuyệt vời của ông đối với ánh sáng và tác dụng của ánh sáng. Việc phát minh kỹ thuật này đã làm thay đổi bộ mặt của hội họa.

CHÂN DUNG MỘT Đám CƯỚI

Vợ chồng Arnolfini (h. 6) của Van Eyck là tên được đặt sau cho bức chân dung đôi lúc đầu không có nhan đề (hiện nay đang nằm ở National Gallery, Luân đôn). Đây là một trong những sự biểu dương lớn nhất của tình vợ chồng. Giống như bức *Cô đầu Do thái* của Rembrandt, bức tranh này cho ta thấy ý nghĩa sâu sắc của một cuộc hôn nhân chân thực.

Chiếc giường, ngọn nến cháy duy nhất, khoảnh khắc trang trọng của sự kết hợp khi người chồng mới đặt tay vào tay của người vợ yêu dấu, trái cây, con chó nhỏ trung thành, tràng hạt, chân không mang giày (mặt đất tượng trưng sự kết hợp có tính thiêng liêng), và ngay cả khoảng cách khá xa để giữ sự kính cẩn giữa Giovanni Arnolfini và người vợ, Giovanna Cenami, tất cả khung cảnh đó đều phản chiếu trong chiếc gương. Tất cả những chi tiết đó được thể hiện với sự quan tâm sao cho thật đúng, và mỗi chi tiết có thể được giải thích như một biểu tượng.

NGỌN ĐÈN TƯỢNG TRƯNG

Ngọn đèn duy nhất cháy giữa ban ngày có thể giải thích là ngọn đèn tân hôn (hoa chúc), hay con mắt của Chúa nhìn thấy hết, hay đơn giản là một ngọn nến. Một biểu tượng khác là nữ thánh Marguerite (thánh bảo hộ của sản phụ) mà hình ảnh được chạm trên đầu ghế tựa.

CHỮ KÝ CÔNG PHU

Các đám cưới ở Flandre vào thế kỷ 15 có thể tổ chức ở nhà chó

không phải ở nhà thờ. Chữ ký bằng tiếng La tinh của Van Eyck theo kiểu chữ gô tích của văn kiện luật pháp – Johannes de Eyck fuit hic (Jan Van Eyck đã có mặt tại đây) – làm ta nghĩ tới một số lời chỉ trích mà bản thân họa sĩ là nhân chứng.

CHIẾC GƯƠNG LỜI

Chiếc gương được vẽ một cách tỉ mỉ tuyệt vời. Những huy hiệu nhỏ mô tả những đoạn đời của Christ được khảm trong khung gương có chạm trổ. Ảnh phản chiếu khung cảnh trong gương còn đáng chú ý hơn : ảnh cho thấy bóng của họa sĩ với một người khác, có lẽ là nhân chứng chính thức của hôn lễ.

BIỂU TƯỢNG TRUNG THÀNH

Gần như mỗi chi tiết có thể được giải thích như một biểu tượng. Con chó nhỏ là biểu tượng của lòng trung thành và của tình yêu. Trái cây trên bệ cửa có lẽ tượng trưng cho sự phong phú và việc bị đuổi khỏi thiên đường. Ngay những đôi giày cũng không được bỏ đó một cách ngẫu nhiên, mà chỉ tính chất thiêng liêng của hôn nhân.

SỰ TIẾN TRIỂN CỦA CHỦ NGHĨA TỰ NHIÊN

Tinh thần hiện thực mới của Hà lan đã bắt đầu phát triển ở thế kỷ 15 và khoảng năm 1450 thì ảnh hưởng của nó đã lan khắp Bắc Âu, tới tận Tây ban nha và vùng Baltique. Bức *Pietà*, do một nghệ sĩ vô danh ở Avignon vẽ, nền vàng ánh không hình nổi của phong cách Byzance và gô tích nguyên thủy. Toàn bộ sự chú ý của chúng ta hướng về sự trầm mặc gây ra do cái chết của Chúa Jésus. Quang cảnh đó không diễn ra trên mặt đất mà là ở trong lòng của người cung tiến đang quỳ cầu nguyện ở bên trái. Ấn tượng của bức tranh tuyệt vời này chỉ có những cảnh khổ nạn của Bosch mới so sánh nổi. Ở đây chúng ta nhận thấy rằng thời kỳ gô tích là thời kỳ mà người ta để cho cảm xúc tự do

biểu lộ, nước mắt được chấp nhận là sự biểu lộ tự nhiên sự tổn thương của chúng ta.

Pétrus Christus (khoảng 1420–1472/73), một họa sĩ Flandre, cũng có cái ý thức bí ẩn về cảm xúc chân thực đó. Ông là môn đồ của Van Eyck : một phần lớn tranh của ông cho thấy ảnh hưởng của họa sư Flandre đó, ngoài ra còn có ảnh hưởng của Antonello da Messina mà ông biết rất rõ tác phẩm. Chính vì vậy mà Christus đã thụ động biến cái một phần nào phong cách của Van Eyck theo kiểu Ý. Bức họa nhỏ *Con người đau khổ* (hiện ở Birmingham, Anh) thể hiện Chúa Jésus bị đóng đinh, mang vòng gai và chỉ những vết thương của mình, hai bên có hai thiên thần, một người cầm một hoa huệ và người kia cầm gương, những biểu tượng của sự vô tội và tội lỗi. Đó là sự Phán xét cuối cùng mà mỗi con người phải đối đầu với người phán xét mình. Người xem bị thu hút bởi cảnh đó, không thể thoát khỏi thực tế và ý nghĩa của khổ nạn.

ẢNH HƯỞNG CỦA VAN DER WEYDEN

Rogier Van der Weyden (1399/1400–1464) là một người khổng lồ khác của truyền thống hội họa Bắc Âu. Học trò của Van Eyck và Campin, ông trở thành họa sĩ Bắc Âu lỗi lạc nhất nửa đầu thế kỷ 15. Ông bắt đầu sự nghiệp tương đối trẻ (khoảng 30 tuổi), điều đó không ngăn được ông thành công và điều khiển một xưởng vẽ quan trọng. Thành công của ông ở triều đình của Philippe Le Bon, công tước Bourgogne, bảo đảm cho phong cách của ông tồn tại lâu dài. Tranh của ông được mang đi khắp châu Âu, và danh tiếng của ông vang dội.

Van der Weyden tỏ ra lão luyện trong nghệ thuật biểu lộ xúc cảm của con người và làm chúng ta xúc động hơn Van Eyck. Thí dụ tuyệt vời nhất có lẽ là bức *Đem Chúa từ*

thánh giá xuống. Trong tác phẩm này, tác giả diễn tả một cách thần tình sự thống thiết vô biên về việc Chúa Jésus bị nhục hình và sự tuyệt vọng cùng cực của những người đi theo Người. Không có họa sĩ nào khác tạo được ấn tượng bi thảm về cảnh đó như Van der Weyden. Những người đàn bà thánh thiện và thân hữu của Jésus chiếm hết không gian trong bức tranh. Chúa và Đức Mẹ có tư thế nghiêng ngả như nhau. Chúa từ thập giá xuống, đã chết thật sự, Đức Mẹ ngã xuống đất, ngất đi vì xúc động.

Van der Weyder khảo sát kỹ tất cả những mức độ đau khổ, từ sự thống khổ trầm trọng mà được kiềm chế của Thánh Jean, bên trái mặc áo đỏ, cho tới sự đau đớn không kiềm chế được của Marie Madeleine với bộ ngực đỏ, vàng, tái nhợt và tím. Họa sĩ luôn luôn làm chủ cảm xúc. Tất cả có vẻ đáng tin một cách hoàn hảo, và chúng ta bị lôi cuốn vào một kinh nghiệm vừa đẹp tuyệt vời vừa khủng khiếp.

UY LỰC CỦA TRANH CHÂN DUNG

Cơ cấu bố cục của bức *Đem Chúa từ thánh giá xuống*, với không gian hạn chế và số người đông đảo, đã dứt khoát loại bỏ cảnh nền nào có thể làm người xem lơ đãng, cái nhìn của người xem tập trung vào hoạt cảnh. Một tác phẩm khác của Van der Weyden, bức *Chân dung Thiếu phụ* cũng cho thấy kỹ thuật đó. Ở đây, nền sẫm và trần trụi làm chúng ta hoàn toàn chú ý tới người mẫu, mà với một thứ dè dặt đau đớn, có vẻ không chịu bộc lộ tâm tư. Tuy vậy, họa sĩ cũng nhìn thấu được gương mặt có vẻ khó hiểu đó và làm cho chúng ta nhận ra được nhân cách sâu kín của người mẫu. Quần áo giản dị, không trang sức, mắt nhìn xuống chỉ rõ tính khiêm nhường. Đối với người quan sát hiện đại, vầng trán có vẻ cao quá. Thật ra, theo kiểu cách thời đó, đường chân tóc chảy ngược ra sau được tía rất cẩn thận.

Thiếu phụ có lẽ là Marie de Valengin, con gái của Công tước Bourgogne, Philippe le Bon, nhưng lý lịch của nàng có vài tranh cãi.

NHỮNG TRANH KHỔ LỚN

Hugo Van der Goes (khoảng 1436–1482) đã vẽ những bức tranh rất lớn, cả về khuôn khổ lẫn sự đồ sộ của các nhân vật. Tác phẩm nổi tiếng nhất của ông, bức tranh ba tấm *Sự chiêm bái của các mục tử* hiện để tại cung Offices ở Florence, hẳn đã gây ảnh hưởng lớn ở Ý khi bức tranh còn được dùng trang hoàng nhà thờ của bệnh viện Santa Maria Nuova ở Florence. Bức tranh do một chủ ngân hàng ở Florence, Tommaso Portinari đặt vẽ, thể hiện sức mạnh của gia đình Médicis ở Flandre. Bức tranh gồm ba tấm, rộng gần 6 thước, bắt chước theo khuôn khổ một bức tranh thờ đã có trước đó ở Florence.

Van der Goes chết vì loạn trí, và do đó chúng ta có khuynh hướng nhìn thấy trong tranh ông một tinh thần ưu tư bị giày vò. Nhưng, nếu không biết chi tiết đó, chúng ta phải sửng sốt vì sức mạnh biểu hiện ghê gớm của ông. Bức tranh giữa cũng như hai tấm bên cho thấy hai mức độ kích thước, các thiên thần nhỏ bé một cách lạ lùng so với những người khác trong tranh. Phương pháp đó rất phổ biến trong hội họa thời trung cổ, nó cho phép xác định tức khắc những nhân vật quan trọng.

CẢM XÚC TRONG SÁNG CỦA MEMLING

Cách nhìn của Van der Goes đặc biệt biểu cảm, kết hợp được cái trầm trọng của Van Eyck với cảm xúc mạnh mẽ của Van der Weyden. Sức mạnh biểu cảm đó thiếu vắng trong tác phẩm của các họa sĩ Flandre Gérard David và Hans Memling. Memling (hay Memlinc) (khoảng 1433–1494) có lẽ đã làm việc trong xưởng vẽ của Van der Weyden, nhưng cũng chịu ảnh hưởng của Dierick Bouts, môn đồ của Van Eyck. Gốc người Đức, Memling đã lập

ngiệp ở Bruges (nay là một thành phố Bỉ); ông điều khiển một xưởng vẽ quan trọng và trở thành một người nổi tiếng và giàu có.

Memling là một họa sĩ trầm lặng, nhìn thế giới một cách kín đáo và chia sẻ với chúng ta những điều ông quan sát được. Bức *Người đàn ông cầm mũi tên* làm ta say mê ngay cái nhìn đầu tiên.

Người ta đã giải thích nhiều về mũi tên, nhưng người mẫu không có vẻ một quân nhân vì nét mặt anh hiền hậu, dịu dàng. Chúng ta thấy đây là một nhân vật có vẻ bình thản, nhưng miệng anh biểu lộ ý chí và nhục cảm. Càng ngắm bức tranh nhỏ này, người ta càng bị nó thu hút.

Không còn bức tranh nào có thể tương phản mạnh mẽ hơn với tác phẩm của Bosch, người đồng thời với Memling; trong tranh của Bosch là những gương mặt bị méo mó vì mối hận thù bị kiềm chế.

MỘT MÔN ĐỒ CỦA VAN DER WEYDEN

Trong tất cả họa sĩ Flandre, chính Van der Weyden là người gây được ảnh hưởng lớn nhất với Dierick Bouts, người sinh ở Hà lan (khoảng 1415-1475). Bouts hoàn thành phần lớn tác phẩm của mình ở Flandre, nơi ông được bổ nhiệm làm họa sĩ chính thức của thành phố Louvain năm 1468.

Tranh của ông nổi bật ở tính cách trang trọng và tình cảm tôn giáo sâu đậm được biểu lộ ra. Bố cục điều độ và sự giản dị ở các nếp quần áo của bức *Chân dung một người đàn ông* là những nét tiêu biểu của ông. Bouts là một họa sĩ phong cảnh khéo léo và chúng ta nhận ra tài năng đó của ông qua khung cửa sổ mở.

HỘI HỌA CUỐI THỜI KỲ GÔ TÍCH

Gérard David, Jérôme Bosch và Mathias Grünewald là những nghệ sĩ ở đầu thế kỷ 16 và đồng thời với Albrecht Dürer, Lucas Cranach và Hans Holbein. Tuy nhiên, tác phẩm của những người đầu còn gắn chặt với truyền thống gô tích trong khi những người sau thì đã chịu ảnh hưởng mạnh mẽ của thời đại Phục hưng Ý. Hai khuynh hướng nghệ thuật gô tích và Phục hưng đã song song tồn tại như thế ở Bắc Âu trong nửa đầu thế kỷ 16.

Gérard David (khoảng 1460–1523), người kế tục không chính thức của Memling ở Bruges là một họa sĩ nổi tiếng, có xướng vẽ phát đạt. Hình tượng Đức Mẹ của ông, gần như một đứa trẻ, làm người ta say mê ngay bởi cái vẻ mong manh đầy xúc động. Trong bức tranh *Nghỉ chân trên đường chạy trốn tới Ai cập*, Đức Mẹ cầm một chùm nho cho Chúa Hài đồng, biểu tượng cho máu khổ hình, nhưng vẻ mặt trầm tĩnh của bà không cho thấy một dự cảm nào. Bà hoàn toàn để hết tâm trí vào Chúa Hài đồng, trong một sự mơ màng triển miên, tất cả gánh nặng đã dồn cho thánh Joseph ở hậu cảnh và con lừa đang trầm tư.

Phong cách đặc trưng của Hà lan ở đầu thế kỷ 15 mà đại diện là tranh của Campin và Van Eyck, đạt tới cực độ với tác phẩm của David. Ở họa sĩ này, chúng ta thấy được những phẩm chất hoành tráng của truyền thống Bắc Âu, cuồng nhiệt với hình ảnh mới của hội họa, cái truyền thống sẽ có ảnh hưởng tới Quentin Metsys và Jan Gossaert (tức Mabuse). Ở hai họa sĩ này, những truyền thống khác

biệt của phương Bắc và phương Nam lại pha trộn lẫn nhau, nhưng chỉ sau khi thời kỳ phục hưng Ý tạo được ảnh hưởng lớn lao và không gì cưỡng nổi. Nghệ thuật Bắc Âu vẫn giữ tính chính thống của nó nhưng có hơi hướng Ý.

BOSCH : MỘT Ý NIỆM DUY NHẤT

Jérôme Bosch (khoảng 1450-1516) là một họa sĩ kỳ lạ, ông thoát ra khỏi sự ràng buộc của truyền thống Flandre. Phong cách độc đáo của ông có tính tự do làm người ta sững sốt, và chủ nghĩa tượng trưng có một sức mạnh đặc biệt, tới nay vẫn không có người sánh kịp. Phong cách đó biểu thị một tinh thần bi quan mãnh liệt và phản ánh sự ưu tư của một thời đại bị giày vò vì những xáo trộn xã hội và chính trị. Người ta biết rất ít về Bosch, - điều này có vẻ phù hợp với tác phẩm rất bí hiểm của ông, - ngoại trừ việc ông lấy tên theo tên của thành phố Hà lan, gần Anvers, s'Hertogenbosch, việc ông thuộc một cộng đồng tôn giáo có tên là hội Đức Bà và việc ông nổi tiếng ngay khi còn sống. Tranh của ông thường thể hiện đề tài tôn giáo, và nhiều bức lấy đề tài khổ nạn của Chúa. Ông đặc biệt nổi tiếng về những tác phẩm hư ảo, quái dị, đầy hình ảnh ma quỷ và quái vật, trong đó có bức *Cám dỗ của thánh Antoine*.

Trên tấm giữa của bộ tranh ba tấm này, thánh Antoine bị những con quỷ, người có đầu như móc gai và những con cá-thuyền giày vò. Dù có vẻ kỳ lạ, quái dị đối với chúng ta, những hình ảnh này hẳn là quen thuộc với người đương thời, bởi chúng ám chỉ tới những nạn ngữ Flandre và một thuật ngữ tôn giáo. Điều phi thường là niềm tin sâu sắc đã cho nét bút của Bosch thêm sinh khí, như thể những sinh vật tượng tượng đó có thật. Ông đã cho mỗi sáng tạo quá quắt của ông cùng một nét hiện thực như các nhân vật và con vật của ông. Những hình ảnh như trong ác mộng dường như có một sức mạnh siêu nhiên không giải thích được.

Ngay một bức tranh như *Đường đời* theo phong cách tự nhiên hơn, cũng có những yếu tố ghê khiếp. Ngoài con chó gằm gừ với ông lão khốn khổ, chiếc sọ và những cái xương thú vật ở tiền cảnh, còn có những tên cướp đang tấn công một khách lữ hành ở hậu cảnh và một nạn nhân đang chạy ra xa. Bức *Đường đời* được vẽ ở mặt sau của một tấm trong bộ tranh ba tấm. Ba tấm tranh phía sau trình bày nhân quan bi thảm của Bosch đối với cuộc sống con người, nhấn mạnh sự thắng thế của tội lỗi. Thiên đường đã mất được thể hiện ở bên trái, những thói hư tật xấu của con người ở giữa, và hậu quả của chúng, sự sa địa ngục, ở bên phải.

MINH HỌA PHÙNG DỤ

Trong bức *Chiếc thuyền của người điên*, Bosch đặt loài người vào một chiếc thuyền nhỏ trên biển thời gian. Tất cả người trên thuyền đều là người điên. Bosch nói rằng đó là cuộc đời của chúng ta, chúng ta ăn uống, yêu đương, lừa đảo, dự những trò chơi ngu ngốc, theo đuổi những mục tiêu không thể đạt tới. Trong thời gian đó, con thuyền của chúng ta trôi giạt không mục đích và không bao giờ chúng ta tới được bến. Tôn giáo được tượng trưng bằng một tu sĩ và một nữ tu, nhưng họ cũng thuộc vào nhóm những người sống "trong sự ngu ngốc". Bosch chế nhạo, nhưng nụ cười của ông rất buồn. Trong chúng ta, ai là người không ngồi trong chiếc thuyền điên đại đáng buồn của nhân loại? Thiên tài bí hiểm và kỳ quặc, Bosch không chỉ làm chúng ta xúc động, ông gây công phẫn bằng cách mở mắt chúng ta. Những quái vật hung dữ mà ông trưng ra là những sản phẩm sâu kín của tinh thần tự kỷ trong tâm của chúng ta. Ông phơi bày cái xấu xa bên trong của chúng ta, vì vậy những con quỷ dị dạng của ông đạt được mục đích nhiều

hơn sự tò mò của chúng ta. Chúng ta không ưa cảm thấy cùng một gia đình. *Chiếc thuyền của người điên* không liên quan tới người khác, nó liên quan tới chúng ta, chính chúng ta.

MỘT BÀI NGỤ NGÔN LUÂN LÝ

Bức *Cái chết của người keo kiệt*, cũng của Bosch, là một lời cảnh cáo cho bất cứ người nào bám chặt vào những lạc thú của cuộc đời và không sửa soạn cho cái chết. Ai có thể đứng vững với lời ngụ ngôn đó ? Trong một khung hẹp trên cao, Bosch dàn dựng câu chuyện thương tâm.

Người hấp hối, trần truồng, trước kia là một người hùng mạnh. Ở phía chân giường, cách một bức tường thấp, là bộ áo giáp của ông ta. Con người đó hẳn đã chiến đấu để tranh đoạt của cải, và ông chôn cất của cải bên mình. Bosch thể hiện ông ta hai lần, lần thứ hai trong dạng một người mạnh khỏe, ăn mặc giản dị vì ông đang thu nhặt vàng bạc, bỏ thêm một đồng vàng vào túi vàng của mình, toàn bộ con người ông ta biểu lộ sự hài lòng cao độ. Những con quỷ quanh quẩn bên ông, tử thần lấp ló sau cửa, ném một cái nhìn thèm thuồng (hãy để ý vẻ ngạc nhiên của người bệnh; người ta không bao giờ chờ đợi cái lúc mình phải chết), và cuộc chiến đấu cuối cùng bắt đầu, lần này con người trơ trọi, không có áo giáp. Cả trong giây phút cuối cùng đó, trước mặt ông ta cũng có một con quỷ đem vàng cám dỗ ông. Phía trên ông ta, một con quỷ khác đang nhìn, hết sức chú ý và đầy hy vọng. Câu chuyện chưa kết thúc. Chúng ta rất mong con người tham lam đó bỏ rơi của cải trần gian để chấp nhận thực tế của cái chết.

HÌNH ẢNH CHÚA BỊ ĐÓNG ĐINH

Yếu tố trung tâm của bức tranh là cuộc chiến đấu giành linh hồn của kẻ tham lam. Thân hệ mạng của ông ta cố gây ảnh hưởng để cứu vớt linh hồn của ông – có lẽ là không hiệu quả – và lôi cuốn sự quan tâm của kẻ hấp hối từ hình ảnh Chúa bị đóng đinh ở trên cao – cũng vô ích nốt.

CHÂN DUNG TỰ HÒA ?

Ở tiền cảnh, một con quỷ nhỏ nhìn chúng ta, nấp sau chiếc áo lụa của người hấp hối; đây là bộ mặt thường thấy trong tranh của Bosch, ốm o, nhún nhúm, không hy vọng. Có phải đây là chân dung của chính Bosch, được vẽ một cách mỉa mai cay độc ?

SỰ CẢM ĐÓ CUỐI CÙNG

Một con quỷ kỳ dị biết sự yếu đuối của kẻ tham lam, đưa cho ông ta một túi vàng để chiếm linh hồn ông ta. Chúng ta phải tự rút ra kết luận trong tấn kịch này của con người, nhưng cử chỉ thêm thương của người hấp hối vẫn còn tham muốn của cái vật chất cho thấy ông ta đã thua.

TIỀN BẠC VÀ BẢN ÁN

Sự dâm ô, thói tham ăn và tính keo kiệt là ba đại tội và là những chủ đề phổ biến trong những bài thuyết giáo ở thế kỷ 15. Chiếc tù sắt chiếm vị trí trung tâm, đóng vai trò nguyên nhân của bản án cho kẻ tham lam. Trái với người xem, người tham lam dường như không nhìn thấy những con vật xấu xa độc ác nấp trong tù. Ông ta cũng không biết rằng tràng hạt ông ta đeo bên chiếc chìa khóa không cứu giúp gì cho ông ta.

Ý NIỆM BI THẨM CỦA GRÜNEWALD

Đóa hoa cuối cùng của nghệ thuật gô tích xuất hiện tương

đôi trẻ : tác phẩm của họa sĩ Đức Matthias Grünewald (tên thật là Mathis Gothardt hay Nithardt, (khoảng 1470–1528), người đồng thời với Dürer. Trong khi Dürer chịu ảnh hưởng sâu đậm của phong trào Phục hưng thì Grünewald không biết tới phong trào đó, trong sự chọn lựa chủ đề cũng như phong cách thể hiện. Phần lớn tác phẩm của ông đã mất hết, nhưng những gì còn lại cũng cho phép khẳng định Grünewald là một trong những họa sĩ biểu tượng vĩ đại nhất. Không có họa sĩ nào khác đã thể hiện sự khủng khiếp của thống khổ một cách kinh khủng và xác thực đến thế, nhưng, trái với Bosch, vẫn không đánh mất niềm tin vào sự cứu rỗi. Bức *Chúa bị đóng đinh* (h. 7) của ông là một trong nhiều tranh bày trên bàn thờ nhà thờ Issenheim (Đức) để củng cố tinh thần của người bệnh ở bệnh viện của tu viện. Hình ảnh Chúa trông rất kinh khủng, da bị căng ra và bị rách vì roi vọt tra tấn, hình ảnh có sức mạnh mẽ đối với một bệnh viện trị bệnh ngoài da.

Bức tranh khổ nhỏ, cũng lấy đề tài *Chúa bị đóng đinh*. Bức tranh chiếm hết không gian, đè bẹp chúng ta, không chừa một lối thoát, cơn hấp hối tràn ngập hết bức tranh. Xung quanh là núi non và bóng tối, chúng ta đơn độc với sự đau đớn của Chúa, chúng ta bắt buộc nhìn vào sự thật. Một đoạn kinh trong Cựu ước mô tả "người phụng sự chịu đau khổ" đó như "một con sâu chứ không phải một con người". Trong cái cao cả của sự thật đó, nghệ thuật gồ ghề đã đạt tới mức kích động lớn lao.

Bức *Chúa bị đóng đinh* khổ lớn là sự nghiên cứu phi thường về sự đau khổ của con người, sự đau khổ mãnh liệt làm hình dạng người ta biến đổi.

SỰ ĐAU ĐỚN CỦA THỂ XÁC

Cọc thánh giá là cột gỗ xoàng, oằn dưới sức nặng cơ thể của Jêsus. Chúa đang hấp hối, hai cánh tay bị kéo dài ra một cách khác thường, biểu thị sự đau đớn ghê gớm, vừa như một lời trách móc tuyệt vọng, vừa như sự phó thác trong tay Chúa.

LỜI TIÊN TRI CỦA THÁNH JEAN

Thánh Jean – Người rửa tội đi chân không, mặc áo da thú, biểu tượng thời gian ông ở trong sa mạc, và cầm một quyển sách. Đường như ông cố chống chọi sự kinh khiếp của thời điểm đó và tỏ ra vững vàng tin tưởng vào lời tiên tri nổi lên trong bóng tối của bầu trời : "Người đến sau ta sẽ mạnh mẽ hơn ta." Thánh Jean phát biểu thông điệp hy vọng và cứu chuộc của giáo lý cơ đốc, và như vậy đã cân bằng cảnh tượng đau đớn.

SỰ ĐAU ĐỚN CỦA NGƯỜI THÂN THUỘC

Cách biệt với hình ảnh khắc kỷ của thánh Jean – Người rửa tội, ở phía bên kia thân hình Chúa bị hành hạ và đang hấp hối, là những người thân thuộc, tâm hồn tan nát. Đức Mẹ Marie là người đi, vì đau đớn kiệt lực hoặc vì để khỏi nhìn thấy Con mình bị đóng đinh. Thoạt đầu, Grünewald đã vẽ Bà đứng thẳng; về sau, ông vẽ Bà ngã ra sau, bất tỉnh. Thánh Jean – Người viết Phúc âm, tuyệt vọng, đỡ Bà.

HÌNH ẢNH HẤP HỐI

Grünewald đưa nổi ám ảnh của nghệ thuật gô tích về sự thống khổ, tội lỗi và cái chết lên tới điểm cao nhất. Ở đây, Chúa Jêsus được thể hiện như một kẻ tuần đạo thật sự, khác hẳn hình ảnh mạnh mẽ, đẹp đẽ của Chúa Cứu thế hùng dũng thời Phục hưng. Cách nhìn của Grünewald cho thấy một hình ảnh khủng khiếp,

biểu tượng của sự tàn bạo và sự hư hỏng của con người, nhưng cũng là sự thể hiện lòng xót thương tối cao và ơn phúc của Chúa Cứu thế.

CON CỪU CỦA CHÚA

Con cừu, con vật hiền sinh của người Do thái, được tín đồ cơ đốc đầu tiên chọn làm biểu tượng cho sự hy sinh của Chúa Cứu thế.

Thánh Jean khi gặp Chúa đã nói : "Đây là con cừu của Chúa Trời." Hình ảnh con cừu thường được vẽ với một thánh giá.

THỜI PHỤC HƯNG Ở Ý

Trong lãnh vực nghệ thuật và khoa học, cũng như trong lãnh vực xã hội và chính trị, nước Ý là nhân tố xúc tác chính yếu của tiến bộ trong thời kỳ Phục hưng, thời kỳ có nhiều thay đổi ở châu Âu vào cuối thời Trung cổ. Do được áp dụng cho nhiều lãnh vực, từ "Phục hưng" có thể mang nhiều bộ mặt. Cũng không thể định nghĩa hội họa của thời phục hưng bằng một phong cách chung và dễ nhận diện. Cũng như hội họa gô tích đã được các xã hội phong kiến ở thời Trung cổ tạo ra và có gốc rễ sâu xa trong truyền thống Byzance và La mã, nghệ thuật thời Phục hưng sinh ra từ một nền văn minh mới không ngừng tiến hóa. Nó đánh dấu sự đứt đoạn giữa thế giới Trung cổ và thế giới hiện đại, và, với tư cách như thế, nó đặt nền tảng cho các giá trị và cho xã hội Tây phương đương đại.

THỜI KỲ PHỤC HƯNG SƠ KHAI

Từ "Phục hưng" dùng chỉ một thời kỳ canh tân văn hóa trải dài 3 thế kỷ. Khái niệm phục hưng có mặt trong tất cả những công trình của thời kỳ này : nghệ sĩ, bác học, nhà khoa học, triết gia, nhà kiến trúc và nhà cầm quyền đều tin rằng chỉ có sự nghiên cứu thời đại hoàng kim Hy La cổ đại mới có thể đưa con người tới sự vĩ đại và hiểu biết. Họ vất bỏ một quá khứ Trung cổ gần gũi hơn, cái quá khứ đã sinh ra thời kỳ gô tích, và được chủ nghĩa nhân văn khuyến khích, họ thích trở lại với truyền thống văn học và triết học, và những sáng tạo nghệ thuật và kỹ thuật của Hy La cổ đại hơn.

Hội họa Phục hưng ra đời ở Ý vào cuối thế kỷ 13, và ảnh hưởng của nó lan tràn nhanh chóng khắp châu Âu, đạt tới cực điểm vào cuối thế kỷ 15. Các nghệ sĩ thời Phục hưng muốn làm người thừa kế của truyền thống Hy La cổ đại; khái niệm này là do Giotto mà ra. Do tinh thần "hùng vĩ" của dự kiến, Giotto thuộc về thời kỳ gô tích, nhưng ý thức của ông về tính hiện thực và hình thể dày đặc của ông đã báo trước phong trào Phục hưng. Giotto đã chỉ ra làm thế nào thị kiến nghệ thuật có thể bao hàm chủ nghĩa nhân văn mới mẻ và cả chủ nghĩa cổ điển, cả hai sẽ có ảnh hưởng quan trọng ghè gớm đối với nghệ sĩ thời Phục hưng. Lấy thời Thượng cổ làm mẫu mực và Giotto làm người hướng dẫn, nghệ sĩ ở đầu thời kỳ Phục hưng ở Ý bước vào giai đoạn hội họa mới, lấy cuộc sống thực tế của con người làm cơ sở.

MASACCIO VÀ FLORENCE

Hiển nhiên là bước chuyển từ thời kỳ gò tích qua thời kỳ Phục hưng không phải diễn ra một sớm một chiều. Tuy nhiên, người ta có thể ngạc nhiên khi nhận ra rằng họa sĩ vĩ đại người Ý đầu tiên theo bước Giotto (mất năm 1337) chỉ ra đời vào năm 1401 và chỉ bắt đầu vẽ khoảng một thế kỷ sau khi Giotto mất. Sự gián đoạn đó được giải thích bằng trận dịch đen tràn vào nước Ý năm 1347 rồi lan khắp châu Âu trong bốn năm sau đó. Hậu quả của trận dịch đó rất lớn, và ngoài tổn thất quan trọng về nhân mạng, xã hội Trung cổ còn chịu nhiều thay đổi lớn lao. Cuộc cách mạng nghệ thuật ở Hà lan đưa hội họa tới nhiều hướng mới : chủ nghĩa tự nhiên ngày càng lớn mạnh, chủ đề phạm tục và sự nắm vững kỹ thuật. Ở miền Nam, người ta có vẻ không biết tới Giotto. Nhưng một nguồn suối mới đã sinh ra như có phép lạ : sự ra đời của họa sĩ Florence, Tomasso di Ser Giovanni, tức Masaccio (1401-1428), nhà sáng lập cách mạng của nền hội họa thời Phục hưng. Trong số các họa sĩ Ý, ông là người duy nhất thật sự hiểu những gì Giotto đã khởi sự và làm cho những người theo sau ông hiểu được điều đó.

Masaccio, chết năm 27 tuổi, đã sống mãi như một người trẻ trung, nhưng nghệ thuật của ông phản ánh một sự trưởng thành đáng kinh ngạc. Tên ông là một biệt danh, có nghĩa là "sự cầu thả trong bố trí" (theo Vasari), và nghệ thuật của ông có lẽ cũng cho thấy khuynh hướng đó. Nhưng sự vô trật tự đó là sự vô trật tự của thiên tài, vững vàng và thuyết phục, người thừa kế chân chính của chủ nghĩa nhân văn và độ sâu không gian của Giotto. Một trong các tác phẩm đầu tiên của ông, thực hiện cho nhà thờ Pisa, cho thấy sự cô đọng gần với thuật kiến trúc. Bức *Đức Mẹ Đồng trinh và Chúa Hài đồng ngồi trên gai với*

các thiên thần, tấm giữa của một bức tranh nhiều tấm ngày nay đã thất lạc, cho thấy Đức Mẹ có hình thức như điêu khắc trong dáng điệu uy nghi đoan chính, ngồi trên ngai kiểu cổ, hoàn toàn không có cái vẻ uy nghi như tranh Byzance. Chúa Hài đồng là một hài nhi thực sự đang mút ngón tay cái và ánh mắt xa vắng, biểu hiện sự đối nghịch với sự tinh tế thanh lịch của phong cách gô tích quốc tế, như của Gentile da Fabriano chẳng hạn. Thế nhưng, tính chất thống thiết, thay vì biến mất, lại còn đậm đà hơn. Sức mạnh pha lẫn với nhược điểm, và cả các thiên thần nhạc công mặc dầu có vẻ nghiêm trang vẫn giữ được nét mặt tròn trĩnh của tuổi thơ.

ÁNH HƯỞNG CỦA ĐIÊU KHẮC

Như Giotto đã chịu ảnh hưởng tượng điêu khắc của Pisano, Masaccio cũng chịu ảnh hưởng tượng điêu khắc của những người thừa kế Pisano ở Florence : Donato di Niccolò di Betto Bardi, tức Donatello (khoảng 1386-1466) và Lorenzo Ghiberti (1378-1455). Nhấn mạnh ảnh hưởng của điêu khắc đối với hội họa ở đầu thời kỳ Phục hưng và đối với sự phát triển của truyền thống hội họa Tây phương không phải là thừa. Quan niệm của Masaccio về hình thể ba chiều, về không gian kiến trúc và về phép phối cảnh có được là nhờ rất nhiều vào những công trình kỹ thuật và khoa học của Donatello, Ghiberti và Filippo di Ser Brunellesco, tức Brunelleschi (1377-1446). Trong hội họa thời Phục hưng, người ta thấy được chủ nghĩa hiện thực trong điêu khắc, nó đạt tới đỉnh cao nhất với nghệ thuật hoành tráng như anh hùng ca của Michel Ange, vào lúc cực thịnh của thời Phục hưng.

Như Giotto đã thể hiện những bức tượng của Pisano dưới dạng tranh vẽ, Masaccio, lấy cảm hứng từ những bức tượng và phù điêu của Donatello, đã áp dụng kỹ thuật điêu

khắc vào tranh của mình khi tạo ra những hình ảnh ba chiều trong một không gian thực, với một phối cảnh thuần thực. Hơn thế nữa, ông còn mượn của Donatello cách sử dụng tác dụng của ánh sáng tự nhiên, và như vậy đã vượt qua được bước tiến lớn lao mà Giotto đã thực hiện được trong việc tìm hiểu cách tái tạo thế giới qua hội họa. Masaccio sống trong một thế giới hết sức trang nghiêm. *Adam và Ève bị đuổi khỏi thiên đường* (h. 8) than khóc trong sự khiếp sợ không giả dối chút nào, mù quáng vì đau đớn, dửng dưng với tất cả cái gì không dính dáng tới việc đánh mất hạnh phúc của họ. Ève gào khóc vì tuyệt vọng, trở nên hết sức xấu xí vì âu sầu, đến nỗi tạo cho chúng ta một sự thương hại mê muội.

BỨC BÍCH HỌA "BA NGÔI"

Masaccio khác hơn người do ở bút pháp uy nghiêm. Chưa bao giờ có họa sĩ nào đường bệ hơn, đầy phẩm cách hơn, cao cả hơn, song le, vẫn có nhân tính hơn. Bức tranh *Chúa Ba Ngôi* đáng chú ý ở chỗ trình bày sáu nhân vật đầy nhân tính. Ở giữa, Đức Chúa Cha và Đức Chúa Con. Mặc dầu các nhân vật này rất người (một Jésus hấp hối, rất thực, đau khổ và đầy lòng thương xót anh em của mình, và một Người cha cũng rất thực, với sự uy nghiêm đường bệ, hiến dâng Con mình lên thánh giá), chúng ta biết rằng đó là các thần linh. Thần tính là một bí nhiệm mà theo định nghĩa, chúng ta không thể hiểu được, nhưng Masaccio đã làm cho bí nhiệm Ba ngôi trở thành dễ hiểu. Phía dưới trục thẳng ở giữa là bốn nhân vật phàm tục. Chỉ mình Đức Mẹ Marie hướng cái nhìn về phía chúng ta. Để cân bằng, phía bên kia thánh giá Thánh Jean nhìn Chúa cứu thế chứ không nhìn người xem.

Phía dưới nữa là những người cung tiến, họ rất thực. Thấp hơn nữa có một nhân vật thứ bảy, bộ xương tượng

trung Adam và toàn thể nhân loại, chân lý duy nhất phía sau mọi tín điều tôn giáo. Trên vách đá phía trên bộ xương, ta có thể đọc thấy câu : "Tôi đã là người như bạn và bạn sẽ là bộ xương như tôi." Tính chất phổ biến của bức tranh "*Ba Ngôi*" của Masaccio vừa nhắc nhở chúng ta tính chất tạm bợ của cuộc đời và sự cứu rỗi tinh thần, thuộc về truyền thống Trung cổ.

Ta nhận thấy một uy lực vô biên ở nghệ sĩ trẻ tuổi này. Bức *Thánh Pierre chữa bệnh bằng bóng của mình* là một trong hai cảnh của bộ tranh ở nhà thờ Brancacci. Thánh Pierre đi thẳng tới người xem, trong một con đường hẹp hai bên có nhà theo kiểu Florence. Một trong những người đứng quanh đó mặc áo ngắn của thợ đục đá, có lẽ là chân dung của Donatello. Một người khác trẻ hơn, chưa mọc râu, có thể là chân dung tự họa của Masaccio (theo kiểu chân dung tự họa thời đó, ông nhìn thẳng người xem). Kỹ thuật vẽ bóng còn chưa có ở thời đó, nhưng Masaccio đã biết cách vẽ bóng của thánh Pierre với sự tự tin lớn. Những người tàn tật được thể hiện với một sức sống và vẻ chân thực đáng ngạc nhiên đi trước thời đại đối với đầu thế kỷ 15.

Sự quan tâm của Masaccio tới tính xác thực khiến nhà viết lịch sử nghệ thuật Vasari phải tán thưởng : "Trong lãnh vực hội họa, chúng ta mang ơn Masaccio rất nhiều : ông là người đầu tiên vẽ các nhân vật hai chân bám chặt trên mặt đất, do đó loại bỏ được sự vụng về phổ biến của tất cả các họa sĩ đi trước ông do vị trí của những hình diện trên đầu ngón chân. Chúng ta cũng phải cảm ơn ông đã cho nhân vật của mình sự sống động và nổi bật đến nỗi ông có thể tự mình phát minh Nghệ thuật."

MASOLINO, "TAMMASO NHỎ"

Người ta sẽ nhận thức được sự vĩ đại của Masaccio hơn, nếu so sánh ông với Tommaso di Cristoforo Fini, tức Masolino (1383-1447), người lớn hơn ông gần hai mươi tuổi mà ông thường cộng tác. (Người ta nói rằng "Masolino", cũng là một biệt hiệu, hẳn là để phân biệt hai người : "Tommaso Lớn" là Masaccio, và "Tommaso Nhỏ" là Masolino). Coi ông là nhỏ thì không đúng, mà đó là chỉ để so sánh. Khi ông vẽ một mình thì, do bản chất, ông vẫn còn thuộc về thời kỳ gô tích, như chúng ta thấy trong bức *Truyện tin* dễ thương của ông, trong đó ông tỏ ra ưa chuộng những đường trang trí mềm mại, tao nhã của phong cách gô tích chân chính. Nhưng khi cộng tác với "Tommaso Lớn" thì Masolino lại ở giữa dòng chảy Phục hưng.

Ta có thể nhận ra sự tiến bộ của Masolino khi so sánh hai bức tranh trên gỗ *Thánh Jérôme* và *Thánh Jean Baptiste* và *Thánh Libère* và *Thánh Mathias*. Tâm vóc và tính chất tạo hình của hình dạng các nhân vật là tiêu biểu nơi Masolino (chân của nhân vật đặt vững vàng trên mặt đất). Tuy nhiên, ngày nay người ta xác định là phần lớn bức tranh thứ nhất do Masaccio vẽ, còn bức thứ nhì là của Masolino. Trước kia cả hai bức được gán cho Masaccio.

NHÀ CÁI CÁCH DOMENICO

Domenico di Bartolomeo di Venezia, tức Domenico Veneziano (khoảng 1400-1461), người Venise, là một trong những họa sĩ quan trọng nhất hoạt động ở Florence vào đầu thời kỳ Phục hưng. Ảnh hưởng của ông còn quan trọng hơn chính tác phẩm của ông vì ông là thầy của Piero della Francesca.

Tài năng của họa sĩ này chủ yếu là ở tính chất tuyệt

vời của ánh sáng. Ánh sáng đó tỏa ra từ một nguồn duy nhất, làm cho không gian sống động và tràn ngập các hình thể đang tan hòa trong sự hài hòa hoàn hảo. Ông hiến cho chúng ta cảnh quan tuyệt diệu hạng nhất như dòng suối bạc, món quà của Venise cho thế giới thị giác. Nghệ thuật của Domenico cũng vô cùng độc đáo. Chúng ta thán phục Masaccio vĩ đại là có lý do, và chúng ta yêu mến Domenico trong sáng. Bức *Thánh Jean ở sa mạc* của ông là một tác phẩm thần kỳ. Ánh sáng tràn ra chói lọi trên một phong cảnh khô cằn, điểm dụ dằng duy nhất là Thánh Jean trần trụi. Ông trút bỏ quần áo trần gian, như một lực sĩ chuẩn bị chạy thi. Cuộc thi hiển hiện trong trí ông, và ông biết rằng đó là một cuộc đọ sức tinh thần. Mặc dầu thiên triệu mà ông tuân theo đòi hỏi ông rất nhiều, nhưng ông hoan hỉ chấp nhận.

Giữa hình ảnh con người khóa thân cổ điển này, vòng hào quang rực rỡ theo kiểu Trung cổ và phong cảnh xung quanh, với những hồi ức về Flandre và cả Byzance, có một quan hệ lạ lùng; và sự khăng khít đó minh họa sự gặp gỡ của các thế giới tinh thần, phạm tục và vật chất. Cách hình dung lịch sử này là cách Phục hưng rất mực, như chúng ta có thể thấy khi so sánh tác phẩm này với tác phẩm của Giovanni di Paolo (khoảng 1403-1483) về cùng một chủ đề, *Thánh Jean đi vào sa mạc*, một giấc mơ xưa cũ và quyến rũ theo kiểu gô tích, trong đó vị thánh trẻ dường như đi tìm chuyện phiêu lưu, đi tìm hạnh phúc ở cõi trời.

PHÉP PHỐI CẢNH : KHOA HỌC TRONG NGHỆ THUẬT

Trong các khái niệm thời Phục hưng, cái thu hút họa sĩ người Florence Paolo Uccello tức Paolo di Dono (1397-



h. 10 Andrea Mantegna, *Judith vā Holoferne*, 1495; 30 x 18cm.



h. 11 Giovanni Bellini, *Đức Mẹ ở Prato*, k. 1500 - 1505; 67 x 86cm.

1475) hơn hết là phép phối cảnh. Biệt hiệu của họa sĩ này có nghĩa là "Chim" vì ông rất yêu chim. Điều đáng ghi nhận là ông đã làm việc ở xưởng của nhà kiến trúc Ghiberti khi mới vào nghề.

Theo Vasari, có khi Uccello nghiên cứu suốt đêm các khoa cho phép sắp đặt trật tự trong sự vô trật tự của thế giới. Như vợ ông thuật lại, một hôm Uccello kêu to, phàn khởi : "Ôi, phép phối cảnh mới vĩ đại làm sao !" Ông miệt mài nghiên cứu với một sự say mê có thể tạo được một nghệ thuật vững chắc hơn.

Nói một cách đơn giản, nghệ thuật phối cảnh là thể hiện hình khối của các vật và của không gian ba chiều theo sự nhìn thấy của chúng ta (và trái với hình thức thể hiện thuần túy tượng trưng hay có tính trang trí). Chúng ta nhìn thấy thế giới theo luật phối cảnh, các vật có vẻ nhỏ hơn khi chúng đi ra xa. Tường của một hành lang hay một con đường hai bên trồng cây, dường như hội tụ ở phía xa. Các quy tắc của luật phối cảnh đặt trên cơ sở những đường hội tụ gặp nhau ở một điểm tụ cố định và duy nhất, có thể nhìn thấy được – như khi con đường trồng cây hai bên kéo dài tới đường chân trời – hoặc tưởng tượng như khi các đường hội tụ của một căn phòng tiếp tục kéo dài qua khỏi bức tường xa nhất, dĩ nhiên là chỉ trong trí tưởng tượng của ta.

Bức *Cuộc săn* một trong những tác phẩm quan trọng nhất của Uccello, cho thấy sự say mê của ông đối với phép phối cảnh. Toàn bộ bố cục được tổ chức theo một con hươu đang chạy ở đằng xa, gần như không thấy được : đó là "điểm tụ". Những người đi săn được vẽ với màu sáng, ngựa, chó, người lừa con mồi, chạy theo mọi hướng giữa các thân cây thanh mảnh trong một khu cây cối tối om. Tuy nhiên, sự hoạt động náo nhiệt đó được tổ chức một cách hoàn hảo

và hợp lý. Trong toàn bộ bức tranh, chúng ta cảm thấy sự vững vàng và cái thi vị của Uccello.

Trước Uccello, Brunelleschi, nhà kiến trúc mái vòm có tính cách mạng của nhà thờ Florence, đã chứng minh vào năm 1413 rằng phép phối cảnh tuyến tính là một phần của khái niệm kiến trúc. Tuy nhiên, chính Leone Battista Alberti là người đầu tiên áp dụng phối cảnh vào hội họa. Quyển "Về hội họa" của ông có ảnh hưởng rất lớn (mặc dầu không thể chứng minh điều này) đối với các họa sĩ đương thời. Nhưng không phải vì thế mà những nghệ sĩ đi sau Uccello, Brunelleschi và nhất là Alberti, không ý thức được tiềm năng của nhân tố mới đáng chú ý này.

NGHỆ THUẬT THIÊN LIÊNG CỦA SƯ HUYNH ANGELICO

Giovanni di Fiesole tức Tu sĩ Angelico (1400–1455) cũng vẽ cùng một thời với Masaccio. Tranh của ông cho thấy nhiệt tình tôn giáo với các sắc độ sáng rực rỡ, nhưng không phải lúc nào người ta cũng thấy ông là một nhà thí nghiệm táo bạo, không phải ở chủ đề mà ở bút pháp, mà thật ra ông là người như thế.

Sư huynh Angelico, mặc dầu tên ông hàm ẩn những phẩm chất thần thánh, không vì thế mà kém chất nhân bản; ông là một người quan tâm tới tính thực tại của thế giới vật chất. Trong bức *Trăm hình (Sự tích các thánh Cosme và Damien)* ông không để cho một vấn đề nào không có giải đáp. Cảnh tượng lung linh vì màu sắc mạnh mẽ, mỗi hình thể và mỗi toàn sắc đắm mình trong ánh sáng gay gắt của một sáng mùa hè. Phong cảnh được vẽ với chi tiết tỉ mỉ, từ những tháp trắng với đường viền rõ nét tới những cây bách sẫm đen trước các ngọn đồi. Hai vị thánh chờ đợi, mắt bị bịt kín không còn thấy cảnh tượng

ghê rợn và ánh sáng nữa, và ba nhân vật đã bị chém đầu nằm trong vũng máu đào, mỗi cái đầu lăn lóc trên cỏ vẫn còn văng hào quang. Đó là hình ảnh một cái chết rất thực, không cần viện tới kịch tính, mà được nhìn với sự thanh thản của đức tin không lay chuyển.

Bức *Đức Mẹ Đồng trinh với Chúa Hài đồng và các thánh* có thể có vẻ đẹp nhưng có tính ước lệ với những đường uốn lượn thanh nhã và màu sắc mạnh, lấy cảm hứng trực tiếp từ phong cách gô tích. Nhưng phân tích sâu hơn sẽ thấy rằng sư huynh Angelico có ý thức đầy đủ về những tiến bộ của hội họa, nói riêng là về phép phối cảnh và cách sử dụng ánh sáng. Hơn nữa, ảnh hưởng của môn kiến trúc đối với cách thể hiện không gian vật chất của ông rất mạnh mẽ. Tác phẩm trình bày một giản đồ truyền thống rõ rệt với các nhân vật bố trí kỹ lưỡng tương đối với nhau, nhưng cũng cho thấy một tính chất dứt khoát là kém phần ước lệ, trong bản vẽ sơ khởi những thú vật của tấm thảm và bức tranh *Đóng đinh* nhỏ dựng ở giữa. Chúng ta che bớt hình ảnh chúa hấp hối để thử đoán ý nghĩa của tấm thảm mà vô hiệu. Phía sau các vị thánh đầy vẻ tôn kính, chúng ta thấy ánh sáng lung linh trên một phong cảnh được vẽ theo phong cách tự nhiên, vương vấn trên ngọn cây, ve vuốt cành lá và len lỏi qua các thân cây để soi sáng một vùng đất phía xa xa.

CÁI THIÊN LIỀNG VÀ CÁI PHẠM TỤC

Sư huynh Angelico là một tu sĩ mẫu mực, trái ngược với Sư huynh Filippo Lippi (khoảng 1406–1469). Sư huynh Giovanni da Fiesole gia nhập dòng Thánh Dominique năm 20 tuổi, mọi người đều gọi ông là "Sư huynh thánh thiện" (Fra Angelico). Ông được tuyên phúc năm 1983. Còn cậu bé mồ côi Filippo Lippi thì được các tu sĩ ở Florence nuôi dạy. Cậu rời tu viện sớm và sống cuộc đời phóng đãng. Cậu

chuyện kết thúc có hậu, vì cậu gặp một người đàn bà mà cậu yêu tha thiết (sự thật, đó là một nữ tu bị ép buộc vào tu viện); cả hai được giải lời thề và được cho phép kết hôn.

Bức tranh của Lippi vẽ *Đức Mẹ Đồng trinh và Chúa Hài đồng giữa thánh Frediano, thánh Augustin và các thiên thần* có thể so sánh với bức tranh của Fra Angelico. Lippi vẽ bức tranh này vài năm sau khi Masaccio thực hiện các bích họa của nhà thờ Brancacci ở Florence; những bích họa này có ảnh hưởng vô cùng lớn lao với tác phẩm của Lippi. Những hình diện đầy đặn và đường bệ mà Lippi vay mượn của Masaccio đã được làm dịu dàng bằng sự thanh nhã và mềm mại mà người ta thường gặp trong tranh của Fra Angelico, và vẽ thanh thần kỳ bí trong những tác phẩm sau cùng của ông cho thấy ảnh hưởng của trường phái Flandre bắt đầu lan tràn vào nước Ý.

Đức Mẹ Đồng trinh của Lippi có một dáng vẻ thực tế, như một bức tượng và nghiêm khắc mặc dầu đầy đặn, và Chúa Hài đồng má phình phính ném một cái nhìn không nhã nhặn lắm cho Thánh Frediano đang quỳ trước mặt. Các thiên thần quây quần trong khung cảnh đầy ánh sáng cũng có vẻ thật gần như sờ thấy được. Bố cục dày đặc. Tuy nhiên, khi cảnh tượng ít nhân vật hơn thì hiếm có họa sĩ nào làm chúng ta xúc động hơn Filippo Lippi.

Bức *Truyền tin* của ông là một tác phẩm tinh tế, trong đó những nếp áo được thể hiện rất tuyệt diệu. Sự dịu dàng của người thiếu nữ hiền hậu và trong trắng cũng thấy có trong nét mặt của thiên sứ. Bức tranh này có lẽ để trang trí trong phòng của một nhân vật quý tộc, có lẽ Cosme de Médicis, người bảo trợ Lippi. Huy hiệu của gia đình Médicis – ba con lông chim trong một chiếc nhẫn kim cương – được khắc trên viên đá làm đế cho chậu hoa huệ; trong bức họa *Bảy vị thánh* kèm theo, tất cả các vị thánh

đều có "liên hệ" với gia đình Médicis, tên của họ là tên những người đàn ông trong gia đình. Bảy vị thánh ngồi mơ màng trên một chiếc băng dài bằng cẩm thạch trong vườn, riêng có Thánh Pierre có vẻ ủ rũ.

Trong tranh của Filippo, các vị thánh luôn luôn có vẻ sung sướng. Chính con trai của họa sĩ thường ngồi làm mẫu cho ông vẽ Chúa Hải đồng. Con ông sau này cũng trở thành họa sĩ và thừa hưởng nét đặc trưng đó. Nhưng Filippino Lippi (1457–1504), mồ côi năm 14 tuổi, vào làm việc trong xưởng vẽ của Botticelli và họa sĩ này cũng là học trò của Lippi Cha. Tranh của Filippino cũng cho thấy sự tìm kiếm cách diễn tả gương mặt như cha, nhưng có cái vẻ buồn thảm do ý thức sự mỏng manh của đời người, đó là nét đặc trưng của Botticelli. Bức *Tobie và thiên thần* là một bức tranh xúc động, rất thanh tao, nhẹ nhàng, huyền ảo.

BOTTICELLI : SỰ CHÍNH XÁC TRỞ TÌNH

Sau Masaccio, Sandro di Mariano Filipepi tức Botticelli (1444–1510 chắc chắn là họa sĩ vĩ đại nhất của truyền thống Florence. Tài năng của các anh em Pollaiuolo, vừa là họa sĩ vừa là thợ kim hoàn, thợ chạm, nhà điêu khắc và vẽ kiểu thêu, chắc chắn có ảnh hưởng đối với những hình thể mới mẻ có giới hạn rõ ràng và những đường nét thanh mảnh, uyển chuyển và dịu dàng; những nét đặc trưng của Botticelli. Theo Vasari, Antonio Pollaiuolo là một trong những nghệ sĩ đầu tiên thực hiện việc mổ xẻ tử thi con người để nghiên cứu cấu trúc bên trong. Bức tranh *Sự tuần giáo của Thánh Sébastien* cho thấy rõ ràng kết quả của việc nghiên cứu đó. Tuy nhiên, bút pháp cứng nhắc và sự quan tâm thể hiện mặt cơ thể học của Pollaiuolo ít có gì giống với tranh của Botticelli. Botticelli không bao giờ để cho sự hiểu biết về luật phối cảnh và cơ thể học cũng như những cuộc tranh luận của các nhà nhân văn ở triều đình

Médicis lẫn át nhãn quan thi vị của mình. Không còn gì say mê hơn, trữ tình hơn những bức tranh đầy tính phóng dụ của Botticelli, như *Mùa Xuân* và *Vénus ra đời*, trong đó truyền thuyết đa thần được thể hiện với một thái độ kính cẩn và *Vénus* thì có vẻ gần gũi với Đức Mẹ Đồng trinh. Điều lý thú là ý nghĩa phóng dụ của bức tranh *Mùa Xuân* đã làm nảy ra nhiều cuộc tranh luận, giả thuyết hấp dẫn nhất vẫn là con đường hướng thượng và thắng hoa chậm chạp từ tình yêu nhục dục tới sự quan chiêm và hiểu biết. Botticelli sáng tạo lại sự dịu dàng tươi mát của một buổi sáng mùa xuân, ánh sáng trong suốt xuyên qua những cây lớn vươn cao nặng trĩu quả vàng óng – đó là những trái cam hay có lẽ là những trái táo huyền thoại trong vườn của ba nàng Hespérides, con gái của thần Atlas.

Ở bên phải là Zéphir, thần gió xuân mát mẻ, đưa tay ôm Flore, nữ thần La mã, hay có thể là Chrolis, nữ thần Hoa của Hy Lạp, mặc áo trong suốt đang chạy trốn. Botticelli thể hiện lúc nàng hóa thân thành nữ thần Flore, hơi thở của nàng biến thành hoa nở khắp cánh đồng. Bên cạnh là Flore (hay có thể là Persephone, nữ thần Thảo mộc, sống nửa năm dưới lòng đất) được thể hiện với tất cả sự huy hoàng, y phục toàn là hoa. *Vénus* đứng ở giữa, dịu dàng và suy tư, với tất cả phẩm cách trang nghiêm và sự hoan lạc tinh thần; phía trên nàng, Cupidon đang giương cung. Ở bên trái, ba nàng Thanh Tào nhảy múa trong sự im lặng mơ màng, cách biệt với các hình diện khác về mặt thời gian, như luồng gió bắc thổi ngược về phía Zéphir làm lay động mái tóc và tà áo mỏng của các nàng. Ở phía đối diện với Zéphir là Mercure, sứ giả của các thần. Thời tiết vừa ra khỏi mùa đông, Zéphir thổi làn gió ấm tình yêu, đánh thức vạn vật; còn Mercure mang hy vọng của nhân loại báo cho các thần linh.

Tất cả tôn vinh sự sống trong cái thế giới diệu kỳ mà dễ thương tồn này. Cupidon bị bịt kín hai mắt, và ba nàng Thanh Tào cô lập trong sự hoan hỉ của mình. Như vậy, cái thi vị cũng cho thấy một nỗi buồn ẩn kín, một thứ nuối tiếc dăm chiêu cho một giấc mộng không thể đạt tới được mà chúng ta dấu sao cũng gần bó. Ngay màu sắc dịu dàng mà mạnh mẽ cũng khêu gợi tính cách hai chiều đó. Các hình diện sống động với một nhịp điệu chậm chạp có một vẻ sống thực không thể chối cãi, gần như sờ thấy được, thế mà vẫn có vẻ hư ảo, có vẻ là hình ảnh thoáng qua của một cái gì có thể hiện hữu hơn là hình ảnh của thực tại.

Giấc mơ đó, nỗi buồn khó nắm bắt đó, còn rõ ràng hơn trong gương mặt tuyệt vời của Venus được những luồng gió đẩy cho giạt vào bờ. Một nữ thần mùa đợi sẵn trên bờ, đưa cho nàng một chiếc áo choàng lông lấy để che bớt tấm thân tuyệt mỹ của nàng. Bức tranh *Venus ra đời* muốn nói chúng ta không thể chiêm ngưỡng tình yêu trong sự trần trụi của nó, chúng ta quá yếu đuối và có lẽ quá hư hỏng nên không thể chịu đựng nổi cái đẹp. Botticelli tin rằng tín ngưỡng đa thần cũng có thể là một tôn giáo theo nghĩa triết học. Tranh vẽ tôn giáo của ông thể hiện lòng tin tưởng đó bằng cách kết hợp mọi chân lý vào một chân lý duy nhất.

Họa sĩ này có vẻ đặc biệt thích sự tích *Ba Vua chiêm ngưỡng Chúa Hài đồng*, và đặt câu chuyện vào một cảnh hoang phế cổ, phương pháp khá phổ biến ở thời Phục hưng, hàm ý rằng Chúa giáng sinh là đáp ứng sự mong đợi của mỗi người, một sự công nhận những điều đã thực hiện trong quá khứ.

Không có họa sĩ nào khác đã cảm xúc mạnh mẽ như Botticelli. Chúng ta cảm thấy là ông hết sức cần tới sự trợ lực siêu hình đó, và sức mạnh được thể hiện bằng hình ảnh của hành vi sùng đạo ngưng đọng ở hình diện trung tâm là

Đức Mẹ và Chúa Hài đồng đó tương ứng với nội tâm sôi động của ông. Cả những ngọn đồi ở xa xa cũng được lôi cuốn về với Chúa Cứu Thế.

Botticelli không phải là họa sĩ Florence duy nhất được ban cho (hay phải gánh chịu) một tính khí ưu tư như vậy. Khoảng năm 1490, thành phố Florence bị xáo trộn vì một cuộc khủng hoảng chính trị. Nền cai trị của dòng họ Médicis sụp đổ, tiếp theo là một thời kỳ bốn năm dưới ách độc tài tôn giáo thật sự của tu sĩ cực đoan Savonarole. Ông này thiết lập một chính phủ bình dân đặt cơ sở trên một hội đồng gồm 3200 công dân, mà mục đích là củng cố sự tuân phục theo tôn giáo trong mọi mặt của cuộc sống thường ngày. Trong những năm đó, thành phố chịu nạn đói kém, bệnh dịch và chiến tranh, làm Savonarole mất lòng dân và phải rời khỏi Florence. Bị kết án là tà giáo, ông ta bị treo cổ và lên giàn hỏa năm 1498. Do phản ứng hoặc do ý muốn thử nghiệm bút pháp, Botticelli thực hiện một loạt tranh tôn giáo, có tính rao giảng đạo đức và bút pháp khá vụng về, thí dụ như bức *Giáng sinh mâu nhiệm*.

THẾ GIỚI KHÁC THƯỜNG CỦA PIERO DI COSIMO

Piero di Lorenzo, tức Piero di Cosimo (1462–1521) không được sống trong không khí sáng sủa của triều đình Médicis như Botticelli. Ông cảm thấy cần sự cô tịch để biểu hiện thiên tài sáng tạo và để suy tư. (Dường như có lần ông đã ăn toàn trứng mà ông cho luộc cả năm chục trứng một lần để khỏi phải nghĩ tới những chuyện vật chất thường ngày). Trong bức tranh *Cuộc thăm viếng*, ông cho thấy sự hiểu biết hoàn hảo về cơ thể, về thể khối của nó. Đức Mẹ Đồng trinh, vẫn còn bàng hoàng về Tin lành của thiên thần, tiếp người chị họ Elisabeth cao tuổi, bà này cũng được ân sủng mang một đứa con của thần linh.

Piero di Cosimo chỉ cho ta thấy hai người phụ nữ nắm tay nhau với sự kính trọng, ngưỡng mộ, tâm trạng đó càng mạnh mẽ hơn nhất là khi họ không nói ra.

Nhưng, cũng như trong tất cả những bức tranh khác của ông, ta thấy có những yếu tố lạ lùng. Hai người phụ nữ đứng giữa hai vị thánh cao niên. Thánh Nicolas được nhận ra nhờ ba quả bóng vàng ở dưới chân (mà ông đã lén ném vào nhà ba cô gái sa sút để làm của hồi môn cho các cô) và Thánh Antoine Già mà biểu tượng không lấy gì làm lãng mạn (con heo) đang ủ dất ở hậu cảnh. Ở bên phải, phía sau bà Elisabeth, diễn ra một cảnh tượng tàn bạo kể lại cuộc tàn sát những người vô tội, và trong bóng râm sau Đức Mẹ, chúng ta thấy một vụ sinh nở lặng lẽ, gần như không đáng chú ý. Những vị thánh đang bận bịu có "thấy" những việc đó không ? Đây là phần thực tại và đây là phần tưởng tượng ?

Piero di Cosimo để cho chúng ta trả lời những câu hỏi đó. Theo Vasari, "nhân cách lạ thường của Piero" còn rõ nét hơn nữa trong những bức tranh phạm tục như bức *Phùng dụ* bí ẩn này, thể hiện một người cá và một thiếu nữ có cánh trên một cù lao nhỏ, tay dắt một con ngựa nòi trắng bằng một sợi chỉ. Bức tranh làm chúng ta thích thú nhưng không giải thích được. Nhiều bức tranh của Piero di Cosimo cho thấy sở thích của ông đối với thú vật và cái kỳ dị. Ông thêm một con rắn vào bức *Chân dung của Simonetta Vespucci*, một nhân mã và một con chó trong bức *Chuyện thần thoại*, và những con vật khác trong bức *Cuộc săn thời nguyên thủy*.

PIERO DELLA FRANCESCA,

THIÊN TÀI ĐƯỢC NHÌN NHẬN

Có một Piero khác được biết tới nhiều hơn, mà thế là

đúng. Điều có vẻ đáng ngạc nhiên là sự ngưỡng mộ hiện thời đối với Piero della Francesca (khoảng 1410/1420–1492) tương đối mới đây thôi. Nghệ thuật tĩnh tại và như đông cứng của ông chìm vào quên lãng ít lâu sau khi ông mất. Piero della Francesca sinh ở Borgo San Sepolcro, một thành phố nhỏ ở Toscane, là một trong những danh sư vĩ đại nhất của mọi thời đại. Nhấn thức của ông bao trùm ánh sáng rực rỡ và hình thể điêu khắc của Masaccio và của Donatello, và tính sáng sủa của màu sắc kết hợp với sự lý thú mới mẻ đối với phong cảnh thực lấy cảm hứng từ thấy ông là Domenico Veneziano và các nghệ sĩ Flandre. Khi mất ông không còn trông rõ vào lúc cuối đời, Piero quay về một chủ đề cũng hấp dẫn ông không kém, đó là toán học và phép phối cảnh từ toán học mà ra. Cũng là nhà lý thuyết như Battista Alberti, ông có viết hai khái luận về toán học trong nghệ thuật.

PHONG CẢNH TÔN GIÁO

Bức *Lễ rửa tội cho Chúa Christ* (h. 9) có một tầm quan trọng vĩnh cửu. Sự ngưỡng mộ của Piero della Francesca đối với nghệ thuật cổ đại mà ông đã nghiên cứu ở Roma khoảng năm 1450 biểu hiện trong thái độ theo nghi thức cổ điển của Chúa Christ, của thánh Jean và các thiên thần. Hình dáng cao lớn và thanh tú của Chúa Jésus đi song song với thân cây lớn cao và các hình diện uy nghiêm của các thiên thần. Thánh Jean-Baptiste tạo một dáng thẳng đứng khác hơi nghiêng, long trọng thực hành lễ rửa tội thiêng liêng với nước của con sông mà theo truyền thuyết đã ngưng chảy dưới chân Chúa Christ. Một người sám hối hơi khom người về phía trước để cởi áo. Một nhóm nhà thần học đang thảo luận, hình ảnh phản chiếu trong nước sông.

Yếu tố vô hình, Đức Thánh thần, bao trùm toàn phong

cảnh như ánh sáng tinh khiết trong như pha lê của buổi sớm, và cụ thể hóa dưới dạng một con bồ câu đang bay lượn và chứng minh lễ rửa tội bằng những tia sáng vàng ánh phía trên Chúa Christ. Con bồ câu đáng lẽ phải phản chiếu trong nước trong suốt nhưng họa sĩ đã bỏ chi tiết này vì hình ảnh con bồ câu là vô hình, ngoại trừ đối với chúng ta. Trong ánh sáng và bầu trời cao, trong cây cối và màu sắc rực rỡ của quần áo, có quá nhiều thi vị nên, cũng như họa sĩ không thể không tin rằng chúng ta, người chứng kiến cảnh này, cũng được ban phúc. Một chi tiết nhỏ như tán lá cây phía trên các nhân vật dường như cũng chứa đựng một ý nghĩa thiêng liêng. Nhưng không bao giờ Piero della Francesca nhấn mạnh chủ nghĩa tượng trưng và tìm cách buộc chúng ta nhìn nhận cách giải thích của ông. Tuy vậy, tất cả hình ảnh được tính toán để có được ấn tượng tối đa, và ta có thể vạch các biểu đồ để hiểu rõ hơn phối cảnh của cấu trúc. Phản ứng của chúng ta tới tức thì : chúng ta xúc động vì sự thông minh của bố cục mà không hay biết. Họa sĩ có cái thiên tư hiếm hoi này : Ông có tài thuyết phục – tranh của ông đạt được mục đích, chúng làm ta xúc động vì sự hùng biện đầy ấn tượng và sức mạnh biểu cảm của chúng.

NHỮNG TUYỆT TÁC CỦA PIERO DELLA FRANCESCA

Mặc dầu ông có thể mơ ước danh hiệu họa sĩ hoàn hảo vì mỗi tác phẩm của ông là một kỳ công, nhưng tuyệt tác của ông là bức bích họa trang trí nhà thờ San Francesco của thành phố Arezzo, gần nơi ông sinh trưởng – Bức *Truyện thuyết về chiếc thánh giá thật* trải dài theo các bức tường, kể lại tất cả giai đoạn của truyền thuyết, từ nguồn gốc của thánh giá sinh ra từ một cái cây trong thiên đường cho tới khi thánh Hélène, mẹ của vua Constantin vĩ đại khám phá

ra nó một cách kỳ diệu. Đó chỉ là một truyền thuyết, nhưng Piero trình bày một cách tôn kính đến nỗi tác phẩm của ông cho thấy tất cả những sự thật giấu kín. Khi nữ hoàng Saba trang nghiêm bước tới chào vua Salomon. "chiêm ngưỡng khúc gỗ thánh giá", chiếc cổ cúi xuống trong một cử động biểu lộ nhiệt tâm tôn kính khiến chúng ta hiểu được ý nghĩa của từ chiêm ngưỡng với tất cả cái đẹp đẽ của nó.

Mặc dầu nữ hoàng và các phu nhân tùy tùng được vẽ như nhau (người đẹp, cao ráo, uyển chuyển, cổ thiên nga), nhưng chỉ có nữ hoàng hiểu sự kêu gọi thiêng liêng và phủ phục. Phía sau bà, có thị đồng kháo chuyện; bên cạnh bà, các thị nữ nhìn cảnh tượng một cách hiếu kỳ. Chỉ có bà hiểu được tầm quan trọng của cuộc gặp gỡ. Như vẫn thường thấy ở Piero, có một sự yên lặng sâu xa đến nỗi mọi cử động đều ngưng đọng và cảnh tượng trở thành bất tử.

Một bức tranh khác, bức *Chúa Phục sinh*, được coi như tác phẩm hội họa khuôn khổ lớn nhất (225 x 205cm) (dịch thủ duy nhất của nó là bức *Các thị nữ* của Velasquez). Hai tác phẩm này rất khác nhau, bức của Piero có một vẻ đẹp cao cả độc đáo. Chúa Christ, với vẻ nghiêm trang như một người chiến thắng nghiêm khắc mà đầy lòng thương xót, nâng thế giới ngủ mê lên một bình diện tinh thần cao hơn.

MANTEGNA : MỘT NGHỆ THUẬT NGHIÊM KHẮC

Ta gặp lại dấu vết của sức mạnh tĩnh tại của Piero della Francesca ở Andrea Mantegna (1431-1506), họa sĩ vĩ đại đầu tiên của miền Bắc Ý; ông thuộc về trường phái Florence do ở ý thích tranh cãi khoa học và khát vọng cổ điển, nhưng cũng thuộc về truyền thống Venise với tư cách là một uy tín nghệ thuật của miền Bắc Ý. Lúc còn trẻ, ông tới Padoue, kiến ông Francesco Squarcione, cha nuôi và là

thầy của ông, để thoát khỏi quyền giám hộ quá lạm của ông này.

Người ta thấy ở Mantegna có một sự thèm khát tự do và cô độc, như điều này được xác nhận trong toan tính tìm sự độc lập về mặt pháp luật và khi ông một mình thực hiện những bức bích họa cho nhà thờ Eremitani ở Padoue với một sự sáng suốt đáng nể phục. Hệ bích họa này, rồi thay, đã bị tiêu hủy gần hết trong chiến tranh thế giới thứ hai, nhưng những phần còn lại cũng đủ để chứng minh tính độc đáo khoắc khoải trong phương pháp hội họa của ông.

Mĩa mai thay, thay vì phô trương tính độc đáo đó, Mantegna chứng tỏ một tinh thần bảo thủ khắc nghiệt, và nghệ thuật của ông gạt bỏ những phong cách hội họa mềm dẻo hơn lúc đó đã xuất hiện ở Vénétie. Có thể là ông đã hưởng được sự giảng dạy của Squarcione là người có một sưu tập đầy uy tín những tranh vẽ cổ, nhưng phẩm chất điêu khắc trong nghệ thuật của ông cho thấy ảnh hưởng có thể có của những tác phẩm tại địa phương của Donatello. Nhiều bức tranh của ông làm ta nghĩ tới những bức phù điêu thấp, có liên hệ gần gũi với những tranh khắc của Donatello và Ghiberti, và những tác phẩm này, tới phiên chúng, lại gây ảnh hưởng tới hội họa thời Phục hưng, nhất là với tác phẩm của Raphaël.

Một số nhà phê bình cho rằng những sự vay mượn của điêu khắc như vậy đã tước mất sinh khí trong nghệ thuật của Mantegna. Cảm xúc mà bút pháp nghiêm khắc như pho tượng đó gợi ra càng có ấn tượng mạnh mẽ khi người ta cảm thấy nó bị kềm giữ không cho biểu hiện ra ngoài. Sự từ chối không thực hiện được : đối với mọi nghệ sĩ có tầm vóc lớn lao, vì sự sáng tạo chỉ có thể diễn đạt được nếu nó xuất phát từ thâm tâm của nghệ sĩ, nên mọi toan tính

giấu kín cũng có giá trị phát hiện như ý muốn biểu lộ vậy. Mantegna rời khỏi Padoue để trở thành họa sĩ cho triều đình Mantoue, nơi ông vẽ bức tranh *Cái chết của Đức Mẹ Đồng trinh*, một bức tranh lớn mà cảm xúc bị hóa đá trong một thứ say mê lạnh giá. Các thánh tông đồ xúm xít quanh người chết, tâm tư nặng trĩu vì sự ưu phiền được quan sát tỉ mỉ. Đức Mẹ được thể hiện với sự giản dị hoàn toàn, với tất cả khổ nhục của cái chết. Phong cảnh khoáng dãng của xứ Mantoue hiện rõ trong khung cửa sổ và tạo thành hậu cảnh. Mặt nước phẳng lặng, tường thành là tượng trưng cho sự xác quyết vô hiệu tính bất khả xâm phạm của con người, và mặt trời rọi cùng một thứ ánh sáng bình yên trên hồ, trên dinh thự, các tông đồ và Đức Mẹ đã chết.

TRANH CHÂN DUNG CỦA MANTEGNA

Công tước Gonzague, gia trưởng của một gia đình hùng mạnh thành phố Mantoue, đặt Mantegna vẽ chân dung cho người trong gia đình. Ngay cả trong những hình ảnh vẽ trong nội thất, đặc biệt ở tính chính xác lịch sử của chúng, họa sĩ cũng luôn luôn cố gắng cho chúng ta thấy vừa cái thực, mà chúng ta có thể nhận ra, vừa cái lý tưởng ẩn kín, mà chúng ta có thể kính trọng. Điều này khá rõ trong bức tranh nhỏ *Chân dung một người đàn ông*, ở đó người mẫu vô danh cho thấy một cá tính mạnh mẽ trong khi vẫn gợi ra những mệnh lệnh đạo đức của bốn phận và lòng dũng cảm.

KỸ THUẬT TOÀN SẮC XÁM

Mantegna rất thích tính hiện thực mạnh mẽ của điêu khắc đến nỗi ông chú tâm hoàn thiện một hình thức toàn sắc xám (tranh độc sắc xám cho ảo giác hình nổi), mà kết cấu bất chước đá đột ngột sống động dưới ngòi bút của ông.

Bức tranh bi thiết *Judith và Holopherne* như thế được tạc bằng đục với nữ nhân vật hình thể đầy đặn đứng thẳng không xúc động trước căn lều có nếp rủ cứng, nơi nàng đã hành thích kẻ áp bức dân tộc nàng. Xa vắng và lạnh băng, nàng quay đi với vẻ dứt khoát hoàn toàn, đưa chiếc đầu lâu cho tên đầy tớ khiếp đảm, không chịu tỏ ra xúc động trước thực tế do hành động của mình. Nàng kiên quyết không nhìn lại bàn chân của Holopherne ở phía sau nàng như một bóng ma tố cáo. Trên một bình diện nào đó, bức tranh yên tĩnh và bất động; trên một bình diện khác, người ta cảm thấy có một sự ghê tởm dữ dội đến nỗi chỉ có sự lãnh đạm tâm lý hoàn toàn mới đương đầu nổi.

Cái nghịch lý tuyệt vời này, đặc trưng cho thiên tài của Mantegna cũng được thấy lại trong một phiên bản khác với màu sắc rực rỡ. Các sắc độ của căn lều và các hình diện trong bóng của nó hòa hợp sáng rực với màu hồng, màu cam, đất son và lam lục. Một bức (h. 10) nhấn mạnh sự đứng đưng, lãnh đạm; bức kia nhấn mạnh tính cách mạnh mẽ. Cả hai đều có vẻ đẹp hùng tráng khó quên.

THỜI KỲ PHỤC HƯNG Ở VENISE

Hội họa Venise trong thời kỳ Phục hưng thuộc về truyền thống Bắc Ý, có lý lịch riêng và phổ hệ riêng. Các họa sĩ Venise cũng tìm hiểu luật phối cảnh và toán học, và điều không thể tránh là họ đã chịu ảnh hưởng của nền nghệ thuật phong phú Florence dưới triều đại Médicis, trái tim của Phong trào Phục hưng, nhưng dù sao người ta cũng thấy xuất hiện ở Venise một truyền thống mới, chủ yếu là về hội họa. Hội họa Venise tỏ ra ít chú trọng tới hình thể về mặt điêu khắc và được giới hạn rõ ràng, mà tìm kiếm tác dụng của màu và ánh sáng nhiều hơn. Ngay từ đầu, nền hội họa đó đã biểu hiện một tính chất trữ tình đáng yêu một cách lạ lùng, khác hẳn với truyền thống Florence.

Nghệ sĩ có uy tín khá lớn để dẫn đạo nền hội họa trong giai đoạn mới này và do đó gây ảnh hưởng lớn đối với trào lưu nghệ thuật Tây phương trong các thế kỷ sau là Giovanni Bellini (khoảng 1427–1516). Bellini thuộc về một gia đình nghệ sĩ gồm có cha ông, Jacopo (khoảng 1400–1470/71) và em ông, Gentile (khoảng 1429–1507). Hai anh em học vẽ với cha; bản thân Jacopo Bellini trước kia là học trò của Gentile Fabriano; theo truyền thống Venise, bí mật và kỹ thuật được truyền từ thế hệ này qua thế hệ khác. Anh em Bellini trở thành nhóm họa sĩ lỗi lạc nhất Bắc Ý. Và giống như những thời kỳ đầu của phong trào Phục hưng có quan hệ mật thiết với nền văn hóa Florence, gia đình Bellini cũng là những người có trách nhiệm đối với di sản tiêu biểu của Venise trong phong trào Phục hưng sơ khai ở cuối thế kỷ 15 và đầu thế kỷ 16.

ẢNH HƯỞNG CỦA MANTEGNA

Mặc dầu Mantegna là một gương mặt biệt lập, ông cũng có những quan hệ chặt chẽ và có lợi với gia đình Bellini (ông còn là quyến thuộc của gia đình này khi kết hôn với Nicolosia, em gái của Giovanni và Gentile). Tác phẩm của Mantegna đã để lại dấu vết trong tác phẩm của các anh vợ mình. Giovanni Bellini là một trong những họa sĩ vĩ đại nhất của mọi thời đại, có khả năng thu hút tính chất uy nghiêm trầm trụi của Mantegna và biến đổi nó đi bằng sự khéo léo tinh tế của bút pháp riêng.

Viện Bảo Tàng Quốc gia ở Anh có giữ hai bức tranh thể hiện Chúa Christ ở vườn ô liu do hai họa sĩ vẽ. Bức tranh của Mantegna có lẽ được vẽ khoảng 5 năm trước bức của Bellini, và Bellini luôn luôn coi tác phẩm của mình là kém hơn. Tuy nhiên, chúng ta thấy có những nét giống nhau. Cũng bối cảnh khô cằn, sỏi đá, phù hợp với tính cách khắc khổ của giai thoại. Cũng phối cảnh tuyệt vời cho thấy các tông đồ ngủ mê mệt trong tư thế rút ngắn mình. Cũng tư thế nhìn từ lưng của Chúa Christ, một mình trên mỏm đá, chân đi đất, không phương tự vệ, phó thác mình cho Đức Chúa Cha và cho số mạng. Trong cả hai bức, chúng ta đều thấy những tên lính ở đằng xa được Judas dẫn đường đang tới bắt Jésus.

Nhưng hai bức tranh khác nhau một cách tinh vi, không chỉ vì Mantegna quan tâm nhiều hơn tới kết cấu địa vật lý của các tảng đá mà còn vì tác phẩm của Bellini ít tính gầy hần hơn, ít tính đối đầu hơn. Có lẽ đó chỉ là những nét tiểu dị, nhưng ấn tượng của bức tranh được điều hòa, bức tranh trở nên dịu dàng hơn, dễ giải thích cách khác hơn. Ở đây, ta đã gặp thiên tài của Bellini, ý thức về ánh sáng đặc biệt của ông.

Đối với Mantegna, đó là khoảnh khắc thiêng liêng, cái "giờ phút" mà Jésus nói tới, siêu thực, không liên quan gì tới giờ giấc của một ngày bình thường. Bầu trời của Mantegna, cũng như thành phố buồn thảm và đông cứng ông vẽ, là khung trời vĩnh cửu. Còn Bellini cho chúng ta thấy một thành phố thật hiện ra trong bầu trời ban mai nhẹ nhàng. Sức nóng của ánh sáng ban mai bắt đầu lấn bước cái mát mẻ của ban đêm, và Chúa Thánh thần – Thiên thần an ủi – lơ lửng nhẹ nhàng, như ẩn như hiện, sẵn sàng tan đi như một đám mây. Còn ở bức của Mantegna thì đó là một nhóm đông thiên thần.

Khi tới độ tuổi chín chắn, Bellini diễn đạt ánh sáng với sự sùng kính thần bí. Đối với ông, ánh sáng có một ý nghĩa thiêng liêng, ý nghĩa mà ông có thể chia sẻ với chúng ta mà không phải giải thích. Bellini là một nghệ sĩ đặc biệt, nhạy cảm với cái đẹp, biết tầm quan trọng của hình thể và có lòng yêu thích cuồng nhiệt đối với cái hữu hình cũng như cái vô hình, tình cảm đó làm cho tác phẩm của ông có sức gây xúc động ở mọi bình diện. Không có bức tranh nào của Bellini lại không chứa đựng niềm vui và ý thức về ý nghĩa của cuộc sống.

Bức *Đức Mẹ ở Prato* (h. 11) có thể tỏ ra quá nặng truyền thống, cho dù nó làm ta rất thích. Nhưng đây là một tác phẩm có tính cách tân một cách kín đáo. Từ khi Vasari, nhà viết sử nghệ thuật vĩ đại đầu tiên, đồng ý với Michel Ange, khẳng định rằng hình thể quan trọng hơn màu sắc và rằng các họa sĩ Venise đã lầm khi gán cho màu sắc tầm quan trọng quá đáng thì các học giả tiếp tục đối lập Florence với Venise. Trong ý nghĩa đó, Giovanni Bellini là họa sĩ "hàng đầu" của Venise.

Ông bao phủ chúng ta bằng một thứ ánh sáng thần kỳ, thứ ánh sáng sờ thấy được, nó làm cho màu sắc chói lọi

rực rỡ. Trong thế giới đầy màu sắc đó, người đàn ông và người đàn bà không chỉ được đặt vào thiên nhiên, mà họ là một phần của thiên nhiên, một cách biểu thị khác của chân lý. Cấu trúc của mặt đất, những hàng rào thấp, cái giếng có hàng cây che, tất cả phản ánh sự phong phú kín đáo, gắn liền với hình thể khối tháp mạnh mẽ của Đức Mẹ và Chúa Hài đồng ở giữa bức tranh, một cách khó hiểu, không giải thích được.

Đức Mẹ là một chủ đề hội họa phổ biến ở thời Phục hưng. Gần như tất cả họa sĩ lớn đều thử đề tài này, và chúng ta hiểu được tại sao. Chủ đề Đức Mẹ và Chúa Hài đồng cần tới những sự thật cơ bản của cơ đốc giáo (trong đó có bí nhiệm về nhân tính của Chúa Christ) cũng bằng với những giá trị nhân bản, cơ sở của mọi tôn giáo trên thế giới.

Họa sĩ nào cũng có một người mẹ. Mọi hoạt động tâm lý đều chịu ảnh hưởng của sự kiện này. Nghệ sĩ cảm thấy một nhu cầu không thể cưỡng nổi là phải khám phá sự thật cơ bản đó của đời sống con người. Hơn ai hết, Bellini đã cảm thấy sự thôi thúc đó và đem hết tâm trí thể hiện sự quan hệ mạnh mẽ nối liền đứa con với người mẹ. Mỗi bức tranh Đức Mẹ của ông có một sức mạnh thẩm mỹ và tinh thần làm ta không sao quên nó nổi (ông vẽ độ mười bốn bức như vậy). Ông hiểu ý nghĩa nguyên thủy của quan hệ mẫu tử, cơ sở của lòng tin mà chúng ta phát hiện dưới hình tượng đức mẹ của ông. Đó chỉ là thí dụ, nhưng có ý nghĩa. Ông đã thành công khi lặp lại cái đã trở thành một công thức, gần như một thánh tượng, bằng sự mô tả có sức thuyết phục tuyệt vời cái thiêng liêng và cái nhân bản.

ĐIỂM CHẾT CHÓC

Một con quạ lớn với vẻ tang tóc nhìn cánh đồng : sự nhắc nhở về

cái chết luôn luôn có mặt. Tuy vậy, cái chết có tâm vóc hạn chế so với sự to lớn trong sáng của khối hình Đức Mẹ và Chúa Hài đồng, điều đó khẳng định sự sống sau cái chết là có thật. Con qua đầu trên cành cây trơ trụi, in hình lên bầu trời xanh trong. Mặc dầu vai trò của nó có tính tượng trưng, con qua cũng thuộc trật tự tự nhiên của sự sống.

SỰ TRANH ĐẤU ĐỂ SỐNG CÒN

Ở một khoảng kể bên cái chết, một con cò trắng gặp một con rắn. Giương cánh ra với vẻ dọa nạt, con cò bao vây con rắn. Cuộc chiến đấu tượng trưng sự tranh đấu giữa cái Thiện và cái Ác. Có lẽ điều này cũng dựa vào sự tranh đấu của Chúa trước sự Hy sinh, và vào lý do của sự hy sinh đó : việc con rắn xâm nhập vườn Địa đàng.

PHONG CẢNH VENISE

Ở bên phải, ngăn cách với cái chết, chúng ta thấy diễn tiến của sự sống. Bất chấp sự có mặt của cái chết, cuộc sống hàng ngày vẫn tiếp diễn. Một con bò trắng chậm rãi kéo cày, người nông dân theo sau. Phía trên họ, một làn mây mờ hồ từ đằng sau những dải lũy sáng chói của khu phố nhỏ mà những lo toan vất vả chất được ngăn cách rất đúng với chủ đề lớn lao về sự sống và cái chết. Đức Mẹ không ở trong một khu vườn kín, xung quanh có các tiểu thiên thần và thiên thần bay giữa rừng hoa, mà ở trong một thế giới rất thực – thế giới của Bellini, trong tỉnh Venise.

NGƯỜI MẸ VÀ ĐỨA CON

Những sắc độ lam và đỏ sét ở chiếc áo choàng của Đức Mẹ nhắc lại, với độ đậm hơn, những màu của thế giới vật chất xung quanh : đất và trời. Bà ngồi ngay trên mặt đất, không như một bà hoàng ngồi trên ngai một cách uy nghi (ta hãy nghĩ tới bức Maestà của Duccio), mà như Đức Mẹ nhân nhục, truyền thống của thế kỷ 14. Áo của bà làm thành một hình tháp đồ sộ, nhưng sự nhân nhục của bà có vẻ thật, chứ không phải như một ước lệ

hội họa đơn giản. Đây là sự vĩ đại của Bellini : hợp nhất cái tượng trưng và cái thực bằng chính nguồn ánh sáng tự nhiên.

Ta cũng thấy lại sự hài hòa như vậy trong bức *Thánh Jérôme* mà trung tâm chú trọng không phải là vị thánh, càng không phải là con sư tử được thuần hóa găm giữ sau lưng ông mà là con thỏ trắng tuyệt đẹp đang gặm cỏ với vẻ cũng dửng dưng như vị thánh đang đọc sách là món ăn tinh thần của ông. Tất cả tâm trí của nhà thông thái bị thu hút vào quyển sách, nhưng con thỏ nhỏ bé sáng rực trong ánh sáng mùa đông và làm chúng ta nhận biết cái đẹp của Tạo vật với núi non, cây cối, đầm nước và đá sỏi của nó.

Một bức tranh tuyệt đẹp khác của Bellini, bức *Yến tiệc của thần linh*, được Titien sửa đổi và làm cho nó rực rỡ hơn. Về thực chất, bức tranh thuộc về Bellini : tất cả các vị thần được nhân cách hóa và mô tả bằng một nét nào đó trong truyền thuyết về họ, và hoạt cảnh thắm đẫm một thứ ánh sáng óng ánh. Một nét khác nữa cho thấy tầm vóc đặc biệt của Bellini. trong khi ông đã mở đường cho Giorgione và Titien (là người đánh dấu bước khởi đầu của một thời kỳ hội họa mới), thì người nghệ sĩ già nhường bước cho ảnh hưởng của các nghệ sĩ trẻ và thực hiện những tuyệt tác vào cái tuổi trên 80 bằng cách cải biến chính bút pháp của mình.

TRANH SƠN DẦU VÀ ẢNH HƯỞNG CỦA TRƯỜNG PHÁI FLANDRE Ở VENISE

Nếu sau cùng Bellini thoát ra khỏi ảnh hưởng của Mantegna để chọn một bút pháp riêng thì nhiều nghệ sĩ khác, có lẽ là những tài năng kém nhất, đã đi theo những con đường của ông để đạt tới đỉnh tài năng của họ, và ở yên đó.

Họa sĩ người Sicile Antonello da Messina (khoảng 1430–1479) là một nhân vật khá phức tạp, một phần lớn là Vasari đã nhầm lẫn khi gán cho ông là người phổ biến ở nước Ý kỹ thuật sơn dầu được Van Eyck sử dụng. Antonello là họa sĩ lớn đầu tiên của miền Nam Ý, nhưng ông không thuộc về một trường phái nào ở miền Nam; ông đã gặp những danh sư ở nơi khác, trong nghệ thuật xứ Flandre.

Do ảnh hưởng của trường phái Flandre rất rõ trong tranh của ông, Antonello là một thứ cầu nối giữa Ý và Hà Lan. Cuộc viếng thăm Venise năm 1475 của ông nhất định là có một vai trò quan trọng trong lịch sử hội họa Venise. Ông đã gặp Bellini.

Một số nhà phê bình nghĩ rằng Antonello đã đưa kỹ thuật sơn dầu vào Venise, lúc đó kỹ thuật này đã được các họa sĩ Flandre sử dụng thành thạo. Một số khác cho rằng ông đã biết rõ chất pha màu vì đã làm việc ở Naples với một họa sĩ đã chịu ảnh hưởng với các họa sĩ Flandre, và sự hiểu biết đó đã có ảnh hưởng đáng kể với những họa sĩ đã thực hành tranh sơn dầu. Dù thế nào đi nữa, nhờ sự gặp gỡ của các truyền thống đó mà kỹ thuật sơn dầu đã được thử nghiệm ở Ý, đầu tiên bởi các họa sĩ Venise, trước khi lan tới các trung tâm nghệ thuật khác. Về phần Antonello, ông không cần một danh giá giả trá lắm. Ông đã học được sự quan trọng của cái chính xác từ Piero della Francesca và nhất là Mantegna. Các hình thể của ông gần như được xác định giới hạn quá kỹ, quá rõ, với sự chăm sóc về chi tiết quá đáng, đặc trưng cho trường phái Flandre trái ngược với sự rộng rãi rất đặc trưng của Ý về mặt hình thể, và tác phẩm của ông đắm trong một thứ ánh sáng lạnh mạn.

Bức Chân dung đàn ông của ông dù với vẻ mặt tròn và không cá tính nhưng có thứ ánh sáng nội tâm và là một tác phẩm lớn, cũng như bức Đức Mẹ truyền tin mang một

về giản dị cảm động làm cho bức tranh có một ấn tượng rất lớn. Điều đáng ghi nhận là ông thích thể hiện Đức Mẹ Đồng trinh, đối tượng sùng bái, hơn là bản thân sự kiện Truyền tin.

SỰ SAY MÊ DÁNG VẼ BỀ NGOÀI

Carlo Crivelli (1430/35–khoảng 1495) cũng thuộc một gia đình nghệ sĩ ở Venice. Như Antonello da Messina, ông có một bút pháp chính xác rất dễ nhận ra, chịu ảnh hưởng của Mantegna, nhưng họa thuật của ông có một vẻ kiểu cách.

Nghệ thuật của Crivelli – một phần có lẽ do ảnh hưởng trường phái Flandre qua Antonello – cho thấy sự quan tâm sâu sắc tới dáng vẻ bề ngoài của vật, mà ông thể hiện rất hoàn hảo, nhưng không bao giờ chú ý tới sự thật tinh thần bao hàm trong đó (đây là điều đáng ngạc nhiên vì ông chỉ vẽ những đề tài tôn giáo).

Crivelli xuất sắc hơn trong sự thể hiện vật chất, say mê vì đường cong mềm mại của một trái lê hay những nếp có góc cạnh của chiếc áo, và khiến chúng ta chia sẻ được tính thích những vật lộng lẫy của ông. Khi ông tìm cách ám chỉ cảm xúc thì ông tỏ ra lúng túng, nhưng trong lãnh vực của mình thì ông rất xuất sắc. Bức *Đức Mẹ* của ông trông thanh nhã và ý tứ đến nỗi chúng ta quên mất người cung tiến nhỏ xíu đang quỳ (hãy để ý các tay ngài hình rồng, biểu tượng của sức mạnh thô bạo tuân phục tôn giáo). Đối với họa sĩ, nhân vật này chỉ là thứ yếu, vì tính chất thần thánh và người đang cầu nguyện được ông quan tâm ít hơn các hình thể và sự tương quan của chúng mà ông biết cách lợi dụng xuất sắc.

Giovanni Battista Cima tức Cima da Conegliano (khoảng 1459–1517/18) sống cả đời quanh vùng Venice,

trong thành phố nhỏ Conegliano. Ông chịu ảnh hưởng nhất của Mantegna, nhưng cũng chịu ảnh hưởng của Giovanni Bellini lúc mới bắt đầu vẽ. Ông không phải là một họa sĩ lớn, và tiến bộ rất ít, nhưng ông có một vẻ ngây thơ tự nhiên, một cảm giác về bối cảnh và sự đầy đủ về kỹ thuật khiến tác phẩm của ông có một vẻ dễ thương. Bức *Thánh Hèlène* là một thí dụ đẹp trong sáng tác của ông. Cao lớn, đường bệ, mang một thánh giá song song với một thân cây đứng thẳng, hình ảnh của bà sừng sững trên các ngọn đồi xanh, xung quanh là các thành thị nhỏ, nơi bà tìm ra thánh giá, và làm biến đổi cuộc sống của cư dân. Tầm vóc của bà, cũng như dáng điệu đoan trang, nghiêm nghị, là một phần ý nghĩa của bức tranh.

TRƯỜNG PHÁI FERRARE

Cosimo Tura (khoảng 1430-1495) và Francesco del Cossa (khoảng 1435-khoảng 1477), họa sĩ của thành bang độc lập Ferrara, là người đồng thời và ngưỡng mộ Mantegna. (Trong thời Phục hưng, Ferrara là một trung tâm nghệ thuật náo nhiệt, và triều đình của dòng họ Este khích lệ nghệ sĩ của toàn nước Ý.) Tura có lẽ là người tài năng hơn. Nghệ thuật độc đáo của ông dễ nhận ra, vì nó kết hợp nét thanh lịch tinh tế và sự phóng túng. Họa pháp của ông có nét rất sắc bén. Trong bức *Đức Mẹ và Chúa Hài đồng*, có nét tinh thần và âu yếm, hình thể tuyệt mỹ và sự đối chọi màu sắc táo bạo. Đức Mẹ chụm những ngón tay dài thanh tú như che chở Chúa Hài đồng trong giấc ngủ, đầu của các tiểu thiên thần như một lớp gối tựa sau lưng bà. Chúng ta ý thức được rằng hai loài sinh vật mong manh của Chúa Trời cần được bảo vệ, vì những ánh sáng mờ xuyên qua đêm tối ở hậu cảnh được cụ thể hóa thành những tia sáng động trên lá và trái cây, gây lo ngại một cách kín đáo.

Francesco del Cossa đã nhân tính hóa sự khắc khổ vô

tư. Mặc dầu ở Ferrare nhưng bức tranh *Thánh Lucie* của Cossa thuộc truyền thống Florence, chịu ảnh hưởng nét sắc sảo của Mantegna và màu sắc kim loại đặc trưng của Tura. Tuy nhiên, trong đó cũng có ấn tượng dịu dàng hơn, có lẽ do tính sáng của chất pha màu được dùng là sơn dầu.

Thánh Lucia của Cossa cao lớn, sáng chói trong không gian rực rỡ ánh vàng, đến nỗi chúng ta không nhận ra ngay được những đóa hoa bà cầm thật ra là đôi mắt trên một nhánh cây nhỏ. Truyền thuyết đã nói một cách sai lầm là bà bị móc mắt khi tuần đạo nên biểu tượng bi thảm đó luôn luôn có trong các bức chân dung của bà. Thật ra, biểu tượng đó là do tên của bà, Lucie có nghĩa là ánh sáng.

Người cuối cùng trong số những họa sĩ lớn của Ferrare là Ercole de' Roberti (khoảng 1450-1496). Ông chịu ảnh hưởng của phong cách cổ điển và điều độ của Mantegna, và của Cossa. Đúng là bức tranh *Vợ của Hasdrubal* là một chủ đề không quen thuộc, nhưng nó làm chúng ta xúc động ngay ở cái nhìn đầu tiên vì vẻ mặt của ba nhân vật điên cuồng vì xúc động mà đông cứng như bức tượng bất động.

CARPACCIO : NGƯỜI KỂ CHUYỆN

Vittore Carpaccio (1455/65-1525/26), mặc dầu chủ yếu thuộc trường phái Venise, nhưng rõ ràng chịu ảnh hưởng của các họa sĩ lớn thuộc trường phái Ferrare, cũng như của Gentile Bellini. Có lẽ ông là học trò của Jacopo Bellini và phụ tá cho Giovanni.

Ông có cái tài năng bẩm sinh và sự độc đáo của người kể chuyện. Sự quan tâm tới chi tiết của ông có cái vẻ ngây thơ của thời trung cổ, mặc dầu bút pháp của ông thật ra được nghiên cứu rất kỹ vì đôi khi ông cố ý đơn giản để kể chuyện hay hơn; đối với ông, mục đích biện minh cho phương tiện.

Carpaccio có thể vượt lên khỏi cái ngoạn mục. Những nhân vật trong bức *Chạy trốn vào Ai cập* khá phóng túng : Marie ăn vận lộng lẫy, và chất lụa áo bà rờ ràng cũng được dùng may áo choàng cho Joseph. Những khung cảnh huy hoàng đã làm chúng ta quên những chi tiết đó. Cảnh mặt trời lặn, rất thực, cho thấy tài năng của Carpaccio. Ánh sáng nhuộm một ngôi làng và vùng lân cận không tạo được cảnh "đẹp như tranh" mà vẫn hoàn toàn thuyết phục.

Hệ truyền thuyết của Carpaccio dứt khoát có nét gô tích, như trong bức *Giấc mộng của thánh Ursule*. Nàng công chúa huyền thoại của nước Anh dẫn 1100 trinh nữ, mà nàng đã cải thành tín đồ cơ đốc, đi hành hương Roma. Trên đường về, các trinh nữ bị quân Hung nô tàn sát. Chiếc giường nhỏ và vị nữ thánh đang ngủ có cái vẻ dễ thương của món đồ trang men xinh xắn, nhưng khung cảnh yên tĩnh đã bị khuấy động vì sự xuất hiện của thiên thần cầm một nhánh cọ tượng trưng sự tuần giáo.

Sự mô tả tỉ mỉ của Capaccio về thế giới của thế kỷ 15 đã giúp các sử gia hiểu sâu đời sống thật của Venise thời kỳ đó. Sự thể hiện thực tế trung thực đó bao gồm nhiều vật nhỏ mọn mà người ta thấy lại trong tác phẩm của một họa sĩ Venise ở thế kỷ 18 là Canaletto.

CAO TRÀO PHỤC HƯNG

Vì Phục hưng cũng có nghĩa là "mới sinh" nên nó phải tiến hóa. Một đứa trẻ sơ sinh luôn luôn lớn lên, nhưng chưa bao giờ có sự tăng trưởng nào đẹp hơn sự tăng trưởng của hội họa ở cực đỉnh thời kỳ Phục hưng, hay thời Phục hưng cổ điển. Ở thời kỳ đó chúng ta gặp những nghệ sĩ vĩ đại nhất của mọi thời đại : hai người khổng lồ thành phố Florence, Léonard de Vinci và Michel Ange, Raphaël của thành phố Urbino và các họa sĩ Venise, Titien, Tintoret và Véronèse.

Do một ngẫu nhiên thú vị, một yếu tố chung đã nối liền cuộc đời của bốn trong số những danh họa nổi tiếng nhất thời kỳ Phục hưng cổ điển Léonard de Vinci và Michel Ange, Raphaël và Titien. Mỗi người đã bắt đầu sự nghiệp nghệ thuật của mình bằng cách học nghề với một họa sĩ đã nổi tiếng, và mỗi người đều theo cùng một con đường bằng cách chấp nhận trước tất cả rồi vượt khỏi ảnh hưởng của ông thầy đầu tiên. Người thứ nhất, Léonard de Vinci (1452-1519), là người lớn tuổi nhất trong các danh sư Florence. Ông là học trò của Andrea del Verrochio (1435-1488), một họa sĩ hấp dẫn, nhất là nổi tiếng về điêu khắc. Verrochio cũng có ảnh hưởng đáng kể đối với tác phẩm đầu tiên của Michel Ange. Bức tranh được biết tới nhiều nhất của Verrochio là bức *Lễ rửa tội cho Chúa Christ*, nổi tiếng vì thiên thần có vẻ lảng mạn và mơ mộng ở bên trái, mà người ta cho là Léonard vẽ, và chịu đựng được vinh quang hơn sự so sánh với thiên thần khá vụng về và thiếu vẻ

thanh lịch bên cạnh do chính tay ông thầy vẽ.

LÉONARD DE VINCI : MỘT TRÍ TUỆ TOÀN KHOA

Không một nghệ sĩ nào khác xứng đáng hơn ông danh hiệu thiên tài một cách đúng đắn và bất chấp mọi sự dè dặt. Léonard de Vinci đã đạt tới thành công ở mọi lãnh vực. Con không chính thức của một công chứng viên ở thành phố nhỏ Vinci, Toscane. Dù sao ông cũng được người cha nhìn nhận, trả chi phí cho ông ăn học; nhưng chúng ta có thể tự hỏi phải chăng tinh thần độc lập của ông lại không do thân phận nhập nhằng của đứa con hoang. Một trí tuệ toàn năng tuyệt đối; thiên nhiên gần như đã dồn cho ông quá nhiều rộng lượng, trong đó có vẻ đẹp tuyệt vời, tiếng nói hoàn hảo, thân hình tuyệt mỹ, thiên tài toán học, tính táo bạo khoa học... và còn nhiều nữa. Vì có quá nhiều tài năng như vậy, nên đôi khi ông đã xử lý nghệ thuật của mình một cách tự do quá trớn, ít khi hoàn tất một bức tranh và thử nghiệm hơi quá nhanh một số phương pháp nhất định. Vì vậy mà bức *Tiệc ly* ngày nay để ở tu viện Santa Maria della Grazie đã bị hư hại rất nhiều vì công việc chuẩn bị phần nền của bức bích họa đó không đầy đủ.

Tuy nhiên, những tác phẩm còn tới tay chúng ta ngày nay vẫn mang chứng tích thiên tài phi thường của người sáng tạo. Bức *Joconde* danh tiếng bậc nhất đã được nhiều họa sĩ sao chép với tất cả mọi chất liệu có thể có được, thế mà cái ma lực của nó vẫn nguyên vẹn, vĩnh viễn thách thức ai tìm cách cho bức chân dung bí hiểm đó một ý nghĩa.

Ba bức chân dung lớn của phụ nữ có cái vẻ u sầu mơ màng, đặc biệt gây xúc động trong *Người đàn bà với con chồn*, không thể thăm dò trong *La Joconde* và gần như gây hấn trong *Chân dung của Ginevra de' Benci* (h. 12). Thật

khó lòng chiêm ngưỡng *La Joconde* mà không có tiên kiến, vì chúng ta chờ đợi ở đó quá nhiều. *Chân dung của Ginevra de' Benci* thì ít được biết tới hơn, chúng ta có thể nhìn một cách khách quan hơn. Người đàn bà trẻ có một nhan sắc ám ảnh, gần như siêu thực, đặc trưng cho tranh chân dung của Léonard de Vinci.

LÝ LỊCH GIẤU KÍN

Người mẫu của *Chân dung của Ginevra de' Benci* không có nụ cười bị kiềm chế như Mona Lisa, cũng không có vẻ dịu dàng từng phục như Cécilia trong *Người đàn bà với con chồn*. Miệng nàng đông cứng trong một vẻ cấu kính; cái đầu tuyệt đẹp ngẩng thẳng một cách kiêu kỳ trên cái cổ mềm dẻo. Sự bức dọc phải ngồi làm mẫu thấy rõ trong mắt nàng mà nàng hơi nhắm lại. Những lọn tóc thả xuống như dòng suối trước chiếc trán cao và sáng sủa (chiếc trán của một trong những người đàn bà thông minh nhất thời đó) và những chiếc lá bén nhọn như thép của cây bách xù làm nổi bật vẻ mềm mại của làn tóc.

Làn sương mỏng, cây cối âm u, mặt nước yên lặng, tất cả hợp lại soi sáng người mẫu. Là con người như chúng ta, thế mà nàng kín đáo, không hiểu nổi. Họa sĩ quan sát nàng, cảm phục sự hoàn hảo của nàng, cho chúng ta thấy làn the mỏng của áo nàng và màu hồng tế nhị của ngực nàng. Nhưng nàng thật sự ra sao thì nàng giấu kín một cách bướng bỉnh dữ tợn. Điều mà Léonard de Vinci phát hiện cho chúng ta chỉ là ý định che giấu, sự rút vào bản thân, nó kiềm chế mọi phát lộ ra ngoài.

BỀ SÂU CỦA TÁC PHẨM

Tranh của Léonard de Vinci rất dễ nhận ra nhờ vẻ mềm mại của đường viền và cách ông vẽ tóc đẹp như thần tiên. Một hình thể nhẹ nhàng "len" vào một hình thể đến nổi

không nhận thấy được, lớp màu mỏng tuyệt diệu tạo ra sự chuyển tiếp tinh vi đến độ khó tin giữa các sắc thái và hình thể. Gương mặt của thiên thần trong bức *Đức Mẹ giữa các tảng đá* hay gương mặt của Đức Mẹ trong phiên bản của cùng bức tranh (giữ ở Viện Bảo tàng Louvre), có một vẻ hiền minh kín đáo, một chân lý nghệ thuật vô song.

Do tài năng hiếm có và thế giới riêng biệt của ông, rất ít họa sĩ có thể bắt chước bút pháp của Léonard de Vinci. Ngoài ra, về mặt thực tế, ông còn xa cách các họa sĩ Ý khi ông đi sống ở Pháp theo yêu cầu của vua François Đệ nhất. Tuy nhiên, họa sĩ nào chịu ảnh hưởng của ông cũng chỉ vay mượn được cách thức, cái nụ cười nửa miệng, cái không khí nhẹ nhàng như muốn bay hơi của ông mà thôi, như Bernardino Luini ở Milan chẳng hạn.

Cái bóng của một thiên tài vĩ đại là một cái gì riêng tư. Trong bóng của Rembrandt, có nhiều nghệ sĩ thành công đến nỗi chúng ta không thể phân biệt tranh của họ với tranh của ông nữa. Nhưng cái bóng của Léonard de Vinci thì quá sâu, quá dày đặc, quá mạnh mẽ, và đó là một thiên tài quá rộng lớn.

ÁNH HƯỞNG BAO TRÙM CỦA MICHEL ANGE Ở FLORENCE VÀ ROMA

Michelangelo Buonarroti (1475-1564) có một ảnh hưởng rộng lớn. Trong lúc sinh thời, tài năng của ông cũng đã được tôn sùng, nhưng, trong trường hợp này cũng vậy, các môn đồ chỉ học được của danh sư kiểu cách, sự mạnh mẽ và nét hoành tráng, hùng vĩ, nhưng họ thiếu cảm hứng. Thí dụ, Sébastiano del Piombo (khoảng 1485-1547) đã dùng một bản vẽ nét (dù sao cũng là một bản phác họa) do Michel Ange vẽ cho để làm nền cho tác phẩm *Sự hồi sinh*

của *Lazare*. Bức tranh đúng là một tuyệt tác, nhưng có vẻ "kịch" nếu so với tác phẩm của Michel Ange.

Michel Ange không chịu dùng cọ, với bản tính hăng hái ông quả quyết rằng dụng cụ duy nhất của ông là cây đục. Giòng giới tiểu quý tộc giàu có ở Florence, tự nhiên là ông từ chối mọi sự ràng buộc bề ngoài. Chỉ có giáo hoàng là người chuyên chế do địa vị và tính nết của mình mới có thể buộc ông hoàn thành những bích họa vĩ đại nhất đời cho nhà thờ Sixtine. Người đồng thời nói rằng ông là người ít gai góc nhưng vẫn gây ấn tượng mạnh. Quả là không có nghệ sĩ nào khác có ấn tượng mạnh như vậy, do tầm vóc tưởng tượng của ông, do sự hiểu biết về ý nghĩa tinh thần của cái đẹp. Đối với ông, cái đẹp là một điều thần thánh, một công cụ của Thượng đế giao tiếp với loài người. Như Léonard de Vinci, Michel Ange cũng có một danh sư người Florence, Domenico Ghirlandaio (khoảng 1448-1494). Sau này, ông khẳng định rằng ông không có một người thầy nào hết, điều đó có một ý nghĩa bóng bẩy. Tuy vậy, cái cách ông điều khiển cây đục điêu khắc cho thấy rõ món nợ của ông đối với Ghirlandaio, món nợ cũng dễ nhận ra ở những nét gạch trong những hình họa của ông, kỹ thuật mà chắc chắn ông đã học được của thầy. Cái tài năng rất ư ngọt ngào tỏ rõ trong một bức tranh như *Sự ra đời của thánh Jean Baptiste* (tranh của Ghirlandaio) cũng cho thấy sự giống nhau không kém rõ rệt với nét thông minh phong phú trong một tác phẩm lúc Michel Ange còn trẻ như *Thánh giá* hay *Tondo Doni*. Bức tranh có một vẻ đẹp lạnh lùng và xa vắng, nhưng sức mạnh khắc khổ của nó còn đọng trong trí nhớ chúng ta sau khi những bức tranh dễ hiểu hơn đã bị quên đi.

NHÀ THỜ SIXTINE

Tài năng của Michel Ange đã khai triển tất cả sự hùng vĩ

trên nóc vòm nhà thờ Sixtine. Được phục chế mới đây, tác phẩm đã từng làm người ta sửng sốt này tỏ rõ tất cả sức mạnh ban đầu của nó về màu sắc. Những hình thể tuyệt vời lộ lợ với một sức mạnh phi thường, luôn luôn được coi là hùng vĩ. Những hình diện lộng lẫy đó, mà ngày nay màu sắc làm cho sống động, làm khó chịu những người thích vẻ đẹp huy hoàng của chúng được che bớt đi.

Sự tích Sáng thế ghi lại trên trần nhà thờ không đơn giản chút nào, một phần là vì Michel Ange là một người vô cùng phức tạp, nhưng cũng vì ở đây ông đào sâu những vấn đề thần học mà phần đông người ta không hiểu, và cuối cùng là vì ông làm cân bằng những chủ đề linh tinh của ông với những sự kiện trong thánh kinh bằng hình khỏa thân khổng lồ (*ignudi*), những thanh niên lực sĩ với vẻ đẹp siêu thực, diễn tả một sự thực vẫn chưa được chúng ta hiểu rõ. Ý nghĩa của những hình người khỏa thân đó không thể diễn tả được bằng lời, cũng không thể liên hệ với tôn giáo, nhưng ấn tượng của nó thật mê mẩn.

NHỮNG CÔ ĐỒNG VÀ NHỮNG NHÀ TIỀN TRI

Cũng sức mạnh đó, nhưng dễ hiểu hơn, được thấy ở những nhà tiên tri và cô đồng ngồi uy nghiêm trong những hốc tường phía dưới những lực sĩ khỏa thân. Các cô đồng là nhân vật có uy quyền trong xã hội Hy La cổ đại. Như những nhà tiên tri Do thái trong kinh Cựu ước, lời tiên tri của các cô đồng được tập hợp thành sách. Nhà tiên tri Do thái truyền lại lời của Chúa Trời, trong khi đó cô đồng chờ người ta hỏi những vấn đề đặc biệt. Đôi khi cô trả lời bằng những ẩn ngữ. Một trong những cô đồng nổi tiếng nhất là cô đồng ở Cumes (một thành phố vùng Campanie Ý), người trong truyện *L'énéide* của Virgile, đã dẫn đường cho Énée xuống Địa ngục. Trí thức và thi nhân, Michel Ange cũng là người có văn hóa cao và lòng tin tôn giáo sâu sắc. Hình

ánh Chúa Trời ở ông là hình ảnh một sức mạnh thần thánh toàn "lửa và băng giá", uy nghiêm trong sự trong sáng khắc khổ. Tiên tri và cô đồng, do thiên hướng tìm hiểu mặt bí hiểm của Thượng đế, được ông khoát cho sự sâu sắc thích hợp.

Cô đồng ở Erythrée (h.13) mãi mê xem sách. Họa sĩ không hề có chút ưu tư về chi tiết lịch sử, ông cũng không tìm cách nhắc lại những truyền thuyết của các tác gia cổ điển, ông chỉ chú trọng tới giá trị biểu tượng của cô đồng, bằng chứng là luôn luôn có những trí tuệ sáng suốt vượt lên trên tình huống hỗn loạn trong một thế giới chìm đắm trong u tối.

Vì sự kiện cô đồng là một huyền thoại không có nghĩa gì với ông (ông chỉ tin nơi tính chính thống của cơ đốc giáo), nên chỉ làm tôn giá trị bức tranh. Tất cả chúng ta đều biết mình dễ bị tổn thương và, dù trong tưởng tượng hay trong thực tế, những hình dạng con người có vẻ thần thánh là một sự trợ lực lớn lao đối với chúng ta.

Ý nghĩa ẩn tàng về vinh quang của Chúa Trời trở nên rõ ràng trong *Sự phán xét cuối cùng*. Sự kết án dứt khoát một thế giới mà họa sĩ coi là hư hỏng vô phương cứu chữa, bản án thực chất là dị giáo mặc dầu vào thời đó nó được coi là hoàn toàn chính thống. Chúa Christ người Phán xét là một Apollon cao lớn và có ý chí báo thù, và sức mạnh của bức tranh kinh khủng này là ở sự thất vọng của tác giả. Ông vẽ hình ảnh chính mình trong bức Phán xét, không phải là hình hài vật chất mà dưới dạng một tấm da bị lột, cái bọc trống rỗng của vật chất chết... Trong khi cả Đức Mẹ Đồng trinh cũng quay mặt đi trước người khổng lồ nổi cơn lôi đình đó thì điều an ủi duy nhất là tấm da đó là tấm da của thánh Barthélemy và, qua lời nguyện của vị thánh tuần đạo này, chúng ta biết rằng dù bị lột da sống,

họa sĩ cũng được cứu thoát một cách kỳ diệu.

Cũng hoàn toàn bình thân một cách uy nghi như cô đồng Erythrée, nhân vật trong bức *Chúa tạo ra Adam* đưa bàn tay nặng trĩu cho người sáng tạo ra mình, không biết cái gì đang chờ đợi sự khổ nhọc phải sống.

CÔ ĐỒNG ERYTHERÉE

CÔ NGHIÊNG ĐẦU, MÃI MÊ ĐỌC

Cô lật trang sách với sự tự tin bình thân của người "thấy rõ", của người "cho đơn thuốc", tiếp xúc được với sự sáng suốt thiêng liêng. Cô có thần cảm và không thể sai lầm, và nét mặt cô không có vẻ xúc động vì những điều cô đọc. Vai trò của cô là "rao tin lành cho toàn thể tạo vật" (Marc 16 : 15) được thể hiện bằng trang sách mở mà mọi người đều thấy.

CÔ LẬT NHỮNG TRANG SÁCH THỜI GIAN

Tâm vóc cao lớn của cô đồng hiền hậu làm chúng ta yên tâm. Một cánh tay chắc nịch đủ để lật những trang sách tương lai, tay kia buông thõng. Sẵn sàng đứng lên và hành động, nhưng cô vẫn ngồi yên, mãi mê đọc. Quyển sách nằm trên giá phủ vải xanh, tương trưng của nội dung thiêng liêng của nó.

NGỌN LỬA BIỂU TƯỢNG

Tiểu thiên thần cảm một ngọn đuốc mà ngọn lửa trông như một con chim lửa, biểu tượng của Chúa Thánh thần hạ trần. Cô đồng không cần có ngọn đuốc soi sáng, ánh sáng của cô có từ bên trong, và thần cảm vững chắc của cô trái hẳn với một tiểu thiên thần trong bóng tối đang dụi mắt như một cậu bé con.

NHỮNG ẢNH HƯỞNG CHI PHỐI RAPHAEL

Sau những nhân cách rất phức tạp của Léonard de Vinci và

Michel Ange, bây giờ chúng ta đề cập tới nhân cách đơn giản hơn nhiều của Raffaello Sanzio, tức Raphaël (1483–1520), một thiên tài cũng vĩ đại như vậy, nhưng hành vi là hành vi của những người bình thường. Sinh ra ở trung tâm nghệ thuật Urbino, ông tập sự trong xưởng vẽ của cha trước khi làm việc cho Pérugin là một họa sĩ tài năng, cũng như Verrochio và Ghirlandaio. Nhưng trong khi Léonard de Vinci và Michel Ange vượt qua thấy mình một cách nhanh chóng và không chịu ảnh hưởng gì của họ thì tài năng của Raphaël được xác định ngay từ đầu và ông đồng hóa rất tự nhiên mọi ảnh hưởng. Ông chiếm lấy tất cả cái gì ông nhìn thấy và nuôi dưỡng tài năng của mình bằng tất cả những cái người khác dạy cho mình. Một tác phẩm thời trẻ của Raphaël có thể giống một cách lạ lùng với một tác phẩm của Pérugin. Thật vậy, bức *Chúa bị đóng đinh giữa thánh Jérôme và Thánh Madelaine* của Pérugin trước đây được gán cho Raphaël cho tới ngày người ta có thể chứng minh là tác phẩm đã được tặng cho nhà thờ ở San Gimignano vào năm 1497, lúc đó Raphaël mới 14 tuổi. Bức tranh có một vẻ êm ả cảm động, sùng kính hơn là sôi nổi, rõ ràng là của Pérugin. Điều đáng ngạc nhiên là, theo Vasari, Pérugin là người vô thần không giấu giếm. Ông vẽ cái phải giống như sự thật, chứ không phải cái ông tin là sự thật, và điều đó phải giải thích sự thiếu cảm xúc sâu sắc.

TÁC PHẨM THỜI TRẺ CỦA RAPHAEL

Ảnh hưởng của con người hiền hậu Pérugin cũng có mặt trong tác phẩm thời trẻ của Raphaël. Bức *Thánh Georges* được vẽ khi ông 20 tuổi; nàng công chúa nhỏ bé đang cầu nguyện thuộc bút pháp của Pérugin. Nhưng sự hăng hái của chàng hiệp sĩ và của con ngựa, và sức mạnh thú vật của con rồng thì trái ngược với hình ảnh nàng công chúa.

Cái đuôi con ngựa đập không khí như được truyền điện, và áo choàng của chàng hiệp sĩ tung bay vì đang đà phóng tới giết con ác thú.

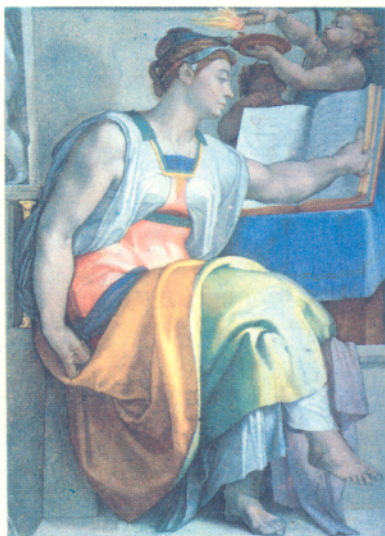
Raphaël đã được lợi nhiều trong những ngày đầu tiên ở Florence, lúc Léonard de Vinci và Michel Ange cũng làm việc ở đó. Đặc biệt chịu ảnh hưởng của Léonard, ông nghiên cứu và áp dụng những kỹ thuật và phương pháp vẽ mới, và tranh của ông đã tạo được hiệu lực tạo hình. Một tác phẩm như *Đức Bà Cowper*, với đường bao mềm mại và sự cân bằng hoàn hảo, cho thấy những thứ ông đã vay mượn của Léonard de Vinci. Hai gương mặt có tính nội tâm thường thấy ở Léonard, nhưng ở đây có vẻ vững vàng và tự tin : gương mặt của Đức Mẹ, hoàn toàn để hết tâm trí vào Chúa Hài đồng, gần như mỉm cười, gần như cầu nguyện, còn gương mặt của Chúa Hài đồng thì rạng rỡ, nhìn chúng ta một cách mơ màng với một vẻ dịu dàng xa vắng—Phía sau là cảnh đồng quê thanh bình.

NHỮNG TÁC PHẨM SAU CÙNG CỦA RAPHAEL

Raphaël vẽ chủ đề Đức Mẹ với Chúa Hài đồng nhiều lần, mỗi bức tranh là một tác phẩm ấm áp, dịu dàng. Bức *Đức Mẹ của công tước Albe* (h. 14) trái lại, thể hiện một thứ hùng tính theo kiểu Michel Ange. Dịu dàng như luôn luôn thấy ở Raphaël, nhưng bà cũng được vẽ đầy đà theo hình thức bằng tròn, cảm xúc đó tăng dần cho tới cực điểm ở gương mặt đắm chiêu. Cảnh vật kéo ra xa từ mọi phía theo một đường cong thanh nhã, xung quanh ba nhân vật trung tâm, cho tới nếp áo ở khuỷu tay Đức Mẹ. Sau đó nó len lỏi ra phía sau theo thân hình hơi nghiêng của Đức Mẹ, và ý nghĩa của nó rất rõ : tình cảm không bao giờ bất động, người ta cho và người ta nhận. Raphaël chết trẻ, nhưng ông là một trong những thiên tài tiến bộ và phát triển liên



h. 12 Léonard de Vinci, *Chân dung của Ginevra de' Benci*, k. 1474; 39 x 37cm.



h. 13 Michel - Ange, *Cổ đồng Erythea*, Vom nhà nguyện Sixtine, 1508 - 1512



h. 14 Raphael, *Đức Mẹ của công tước Albe*, khoảng 1510, đường kính 95cm

tục. Ông có khả năng phi thường (như Picasso, nhưng lớn lao hơn) là phản ứng mỗi ảnh hưởng của thế giới nghệ thuật bằng cách hợp nhất nó vào tác phẩm của mình.

Những sắc thái tương đối tương hợp và số màu giới hạn của bức tranh hoàn toàn thích hợp với sự biểu lộ lòng can đảm và sự dịu dàng tiềm tàng của Đức Mẹ và hoàn toàn khác với màu sắc rực rỡ trong bức Đức Mẹ Cowper. Thái độ của Đức Mẹ, cũng như ánh mắt dịu dàng và đượm nét buồn của bà, biểu lộ phẩm cách, nghị lực và lòng cương quyết. Bà ngấm chiếc thánh giá bằng gỗ nhỏ với vẻ trầm ngâm.

Chiếc dép theo kiểu quân nhân của Bà nhấn mạnh tính phấn đấu. Như Chúa Hải đồng, Bà có một vai trò cao cả.

oOo

Từ khi Vasari mô tả bức chân dung Bindo Altoviti là "chân dung của chính họa sĩ thời trẻ" thì các sử gia thích nghĩ rằng chàng thanh niên tươi trẻ đó chính là Raphaël. Người đồng thời nói rằng ông rất đẹp, tóc vàng, có vẻ trầm ngâm, đúng như bức chân dung. Tuy nhiên, ngày nay người ta nghĩ rằng đó chính là Bindo lúc đó mới 22 tuổi (còn Raphaël thì đã 33 tuổi và chỉ còn sống được 5 năm).

Raphaël với tư cách là họa sĩ chân dung chứng tỏ có tài quan sát bẩm sinh hiếm có, biết gạt bỏ một cách dễ dàng những điều khó nói của người mẫu để chỉ giữ lại hình ảnh mà bản ngã của người đó muốn cho thấy, dù hình ảnh đó là thế nào đi nữa. Tính hai mặt đó (thấu triệt nội tâm nhưng vẫn tôn trọng cái bề ngoài) làm cho tất cả tranh chân dung của ông có một ý nghĩa phụ. Chúng ta thấy được cái chúng ta không thấy, và biết được cái chúng ta không biết; đây không phải là sự đánh giá mà là sự gặp gỡ.

Bindo Altoviti là người đẹp trai, giàu có và nổi tiếng (vì là chủ ngân hàng), cũng gần như Raphaël. Có lẽ Raphaël cũng có nét giống với người mẫu mà ông thể hiện trung thực đáng diệu cao nhã. Phần nửa mặt ở trong bóng tối, như để người mẫu bí mật giữ thân phận của mình. Mỗi đây đặn có vẻ nhục cảm, cân bằng với cái nhìn chăm chú gần như khiêu khích, mắt sâu. Những lọn tóc dày buông thông một cách cố ý tương phản với chiếc mũ nổi và chiếc áo choàng lộng lẫy mà giản dị. Tay đặt trên ngực có vẻ kịch để cho thấy chiếc nhẫn, hay có lẽ để tỏ vẻ ung dung.

Raphaël không vẽ hậu cảnh phía sau chàng tuổi trẻ. Bindo Altoviti đang ở một chỗ không có thật, màu lục sáng, ngoài thời gian, trong tuổi thanh xuân vĩnh cửu, được nghệ thuật của những cái bấp bênh của cuộc đời che chở.

Vùng tối của ống tay áo được vẽ cố ý. Bất chấp cái vẻ ung dung, người ta cảm thấy chàng trẻ tuổi bị đe dọa. Người xem, vì đã biết Raphaël chẳng còn sống được bao lâu nữa, có lẽ muốn đây là bức chân dung tự họa. Bất cứ chân dung nào thực chất cũng có một chút hình ảnh của họa sĩ, bởi vì không thể che giấu hoàn toàn tính cách của mình để nhìn thực tế một cách khách quan : bức chân dung này cho ta thấy hai con người, họa sĩ và người chủ ngân hàng trẻ tuổi.

Đối với chúng ta, tranh của Raphaël có vẻ lỗi thời, vì quá hoàn hảo trong cái thế kỷ hết sức ít chú trọng tới chi tiết này. Nhưng, những thánh tượng ca ngợi vẻ đẹp của con người vẫn luôn luôn làm chúng ta xúc động : các bích họa của ông ở Vatican có thể so sánh với các bích họa của nhà thờ Sixtine. Bức *L' école d' Athènes*, chẳng hạn, đã làm các nhà hiền triết trở thành bất tử, và có một vẻ đẹp cổ điển vô song. Ảnh hưởng to lớn của Raphaël đối với các họa sĩ

đi sau còn đầy ấn tượng hơn, nếu ta xem xét cuộc đời ngắn ngủi của ông.

THỜI PHỤC HƯNG CỔ ĐIỂN Ở VENISE

Sự vững chắc dễ dàng mà ta cảm thấy luôn luôn có ở Raphaël, sự vững chắc ở đúng chỗ, biết sự vật vận hành ra sao, đó dường như là cái phân biệt ông với một thiên tài khác cũng chết trẻ như ông, Giorgio da Castelfranco, tức Giorgione (1477–1510).

Giorgione vẽ ít hơn Raphaël (và cuộc đời của ông còn ngắn ngủi hơn nữa), và một vài tác phẩm mà người ta gán cho ông lại thường bị tranh cãi, nhưng dù sao ông cũng thể hiện được một vẻ thanh tao nào nùng và cảm động, đó là nét riêng của ông. Ông làm việc trong xưởng vẽ của họa sĩ vĩ đại người Venise Giovanni Bellini, người mà ông vay mượn những đường bao mềm mại và màu sắc ấm áp. Như Raphaël, ông không thuộc về thế giới này, cũng không thuộc về thế giới của những người kế nghiệp như Titien và Tintoret. Giorgione dừng dừng với những thực tế trần gian, nhưng, dù không phải lúc nào chúng ta cũng hiểu lý luận trong tác phẩm của ông, chúng ta vẫn bị chúng lôi cuốn một cách tự nhiên.

Cơn giông (h.15) là một trong những tranh được bàn cãi nhiều nhất. Tầm quan trọng của bức tranh này đối với sự phát triển của hội họa Venise là ở ưu thế của thiên nhiên phong phú. Nếu không ai tranh cãi rằng Giorgione là tác giả thì người ta vẫn có thể tự hỏi người quân nhân đứng bất động, yên lặng mơ màng dưới cơn giông là ai, và người phụ nữ gitan khỏa thân, cho con bú và không chú ý gì tới người lính đó là ai. Những toan tính so sánh với việc chạy trốn vào Ai cập (của Đức Mẹ Marie và Chúa Hài đồng) đã vấp phải tình trạng khỏa thân không giải thích

được của người đàn bà. Vô số cách giải thích đã được đưa ra, tất cả đều tài tình và đều có cơ sở.

Sự phân tích khoa học cũng không giúp giải quyết vấn đề nhiều lắm khi phát hiện lớp vẽ đầu tiên với một người đàn bà thứ hai khóa thân tấm trong dòng sông. Có lẽ chúng ta không bao giờ hiểu được ý nghĩa thật sự của bức tranh, trừ tính cách không thể hiểu của nó. Thế giới hiện ra đột ngột trong ánh sáng dữ dội của tia chớp và bấy giờ chúng ta phát giác được những bí mật mà trước đó bị bóng tối che giấu.

Thiên nhiên đậm chất thơ trong vài bức tranh được nhiều người biết của Giorgione đã đem lại cho nghệ thuật Phục hưng Venise một phẩm chất không bao giờ hoàn toàn mất hết. Mặc dầu bức *Ba nhà hiền triết* dở dang của ông được một người bạn của Michel Ange là Sebastiano del Piombo hoàn tất, nó cũng cho thấy sức mạnh của sự trữ tình phong phú đó. Chủ đề thực tế dường như không quan trọng mấy đối với họa sĩ, có lẽ ông đã bắt đầu vẽ một bức tranh về ba vua đạo sĩ, ba vua của phương Đông đã đi theo ngôi sao giáng sinh tới chuồng bò. Vì đạo sĩ cũng được coi là nhà thiên văn nên Giorgione đã nghĩ tới khái niệm nghiên cứu triết học, xác định vị trí của tinh tú bằng kính lục phân và tìm hiểu về ý nghĩa của chúng.

Cả ở đây nữa, chúng ta cũng gặp lại ba giai đoạn của con người : công việc được bắt đầu do người trẻ tuổi chín chắn, được xem xét và phân tích do người trung niên già dặn, rồi được bảo tồn dưới hình thức vật chất của nó do người già mình mẫn mặc chiếc áo lụa rực rỡ.

Mỗi chi tiết có một ý nghĩa tâm lý : chàng thanh niên đơn độc như người ta thường như vậy ở tuổi đó, mặc quần áo trẻ trung đơn giản. Ai có thể chia sẻ những mơ mộng và

ước vọng của chàng ? Hai người trưởng thành quay mặt vào nhau như đang chuyện trò, thế mà họ cũng cô đơn như chàng trẻ tuổi. Đó là những người lớn tuổi, không còn cái hăng hái của tuổi trẻ, nhưng họ đóng góp sức nặng và sự chín chắn của kinh nghiệm cho mọi vấn đề.

Nhà hiền triết ở giữa giống như một nhà kinh doanh, bàn tay ông ta để không và sẵn sàng làm việc. Bên cạnh ông, ông già nắm giữ bằng chứng cụ thể của những tư tưởng của mình, một bản đồ bầu trời. Tuy vậy, ba hình thể đó chỉ chiếm phân nửa bức tranh. Phần còn lại – phần cho họ cái ý nghĩa của họ – gồm một cây to và những tảng đá. Một cái hang tăm tối mở ra trong hốc đá và, ở đằng xa, phong cảnh tắm ánh mặt trời. Có hai con đường : mạo hiểm đi vào cái hang chưa ai biết, hay hướng về cánh đồng xinh đẹp quen thuộc; đi vào bên trong, vào tinh thần, hay ra ngoài, vào ngoại giới và món quà của nó. Mỗi người, đơn độc, đối mặt với sự lựa chọn.

Tính chất gay gắt của bức tranh được thể hiện bằng phong cảnh mùa thu. Các nhà phê bình nói với chúng ta rằng chòm râu của ông già gợi ý triết lý của Aristote, rằng người ở giữa mặc quần áo Đông phương nhắc nhở tư tưởng hồi giáo và cái kính lục phân trong tay bất động của chàng thanh niên tượng trưng cho nền triết học tự nhiên mới mẻ mà ngày nay chúng ta gọi là khoa học; nhưng sự giải thích đó, dù đúng hay sai, cũng không có nguyên nhân. Cái quan trọng là thi vị, tính trầm trọng nội tâm, sự lựa chọn.

NGƯỜI CHUẨN BỊ CHO TITIEN

Một thí dụ hoàn hảo về sự cộng tác giữa Giorgione và Titien là bức *Sự chiêm bái của các Mục tử*. Titien chắc chắn đã hoàn tất vài bức tranh của Giorgione sau khi họa sĩ này mất sớm. Ngày nay, giới phê bình nói bức tranh đó

hoàn toàn do Giorgione vẽ, nhưng cũng rất có thể nó là của Titien. Theo cách nào đó, chủ đề của bức tranh, hay ít nhất sự quan tâm chủ yếu của tác giả, là ánh chiều tà nhẹ nhàng, bàng bạc, và nét nhấn mạnh về ánh sáng và phong cảnh – một cách tân của Giorgione – cũng là một trong những quan tâm thường trực của Titien. Ánh sáng hợp nhất tất cả cái gì nó chiếu tới, và dấu có vài nhân vật xuất hiện ở hậu cảnh, ấn tượng trội hơn hết cũng nặng tính bất động và sự im lặng.

Hoạt động của thế giới trần gian ngưng lại. Cha mẹ, Chúa Hài đồng và mục tử có vẻ chìm đắm trong một giấc mộng vĩnh cửu, mặt trời đứng im ở chân trời, thời gian ngừng trôi. Các con thú cũng chìm đắm trong lời cầu nguyện, và tính hiện thực của sự kiện xóa nhòa trước ý nghĩa tinh thần của nó. Giorgione đưa chúng ta qua khỏi ranh giới vật chất mà vẫn không chối bỏ những ranh giới đó.

TITIEN, HỌA SĨ "HIỆN ĐẠI"

Tiziano Vecellio tức Titien (khoảng 1488–1576), người kế tục Giorgione, hẳn là một trong những họa sĩ sống lâu nhất, trái với Giorgione và Raphaël. Ông là một trong những nghệ sĩ tài năng hiếm có (Rembrandt và Matisse là hai người nữa) đã tiến từng chặng đường để đạt tới cực đỉnh trong nghệ thuật của mình vào lúc tuổi già. Titien lúc còn trẻ đã tuyệt vời, Titien khi già thì không ai bằng.

Trước khi làm việc với Giorgione, Titien đã qua một thời gian trong xưởng vẽ của Giovanni Bellini. Sự lão luyện của Bellini về kỹ thuật tranh sơn dầu – là việc đã thay đổi hẳn hội họa Venise – có một ảnh hưởng to lớn đối với nghệ thuật của Titien, và đối với hội họa phương Tây sau này. Trong tranh của Titien, ta thấy thứ tự do báo hiệu nghệ

thuật hiện đại : bức tranh với tính cách là chính vật liệu, được xem xét vì những phẩm chất riêng của nó trong sự hòa hợp với câu chuyện, nhưng phân biệt với câu chuyện. Titien có lẽ là người quan trọng nhất trong tất cả những họa sĩ lớn của thời Phục hưng. Trái với những người đi trước đã học cả nghề chạm khắc gỗ, nữ trang và những nghề thủ công mỹ nghệ khác, ông dành hết năng lực cho hội họa, việc này đã báo trước nền hội họa hiện đại. Bức *Đừng đụng vào ta* cho thấy Titien lúc còn trẻ đã bị thu hút vì cảnh ngộ tế nhị giữa cô Marie Madeleine hăng hái, ăn mặc lộng lẫy, và Chúa Christ khắc khổ lẫn tránh với thiện ý vô biên.

Trong hoàn cảnh tự do sau khi Phục sinh, Chúa Christ gần như đang nhảy múa; người thiếu phụ oằn người, ngã gục dưới gánh nặng ưu tư. Một cái cây nhỏ cho ta biết một cuộc sống mới vừa bắt đầu, và một thế giới vẽ giới hạn trải dài ở chân trời tới tận những ngọn đồi xanh, bỏ mặc Marie Madelaine cho những lựa chọn riêng tư. Một nỗi cô đơn mơ hồ phảng phất trên bức tranh, ám chỉ sự nuối tiếc của Giorgione về một cái gì thì vị đã mất. Nhưng bầu không khí vẫn là bầu không khí của thế giới trần gian.

HỌA SĨ CHÂN DUNG LỖI LẠC

Bức chân dung *Ranuccio Farnese* (cháu nội của giáo hoàng Paul III) đánh dấu tài năng chín muồi của Titien và cho thấy sự phát triển tinh thần toàn vẹn của họa sĩ. Ông không chỉ quan tâm tới kỹ thuật thuần túy như là phương tiện diễn đạt tư tưởng bằng hình ảnh, hình ảnh tự đáy lòng của họa sĩ hiện ra gần như tự nhiên.

Bức chân dung cho thấy hình ảnh một thiếu niên rạng rỡ trong phẩm phục. Một thánh giá bằng bạc sáng rực trên ngực, phía dưới là lưới đoán kiếm cũng sáng lóng lánh.

Nhưng gia huy và dấu hiệu chiến tranh nằm trong vùng bóng; cái hiển hiện là chiếc bao tay mà cậu cầm trong tay trần, một bàn tay sẵn sàng đảm nhiệm gánh nặng của cuộc đời, không run sợ mà cũng không được bảo vệ. Sự sẵn sàng chờ đợi thấy rõ trên gương mặt thơ ngây còn nét trẻ con.

Chúng ta chiêm ngưỡng vẻ quý phái cố ý do họa sĩ nhấn mạnh, nhưng chúng ta xúc động vì bóng tối bao phủ Ranuccio, trong đó cậu sáng chói như một cây nến nhỏ đang cháy.

Cảm giác của Titien gần như làm chúng ta kinh hoàng trong trạng thái hiện thực của nó. Với một kỹ thuật tuyệt vời, ông cho chúng ta thấy tính dễ bị tổn thương của nhân vật trong khi vẫn thực hiện được một bức tranh đẹp lạ thường.

THỜI KỶ SAU CÙNG CỦA TITIEN

Vào lúc cuối đời, Titien vẽ nhiều tranh thần thoại, cũng đầy chất thơ như Giorgione, nhưng đượm một vẻ buồn sâu đậm hơn. Có khi ông vẽ đi vẽ lại một bức tranh, dường như để tìm một mặt cuối cùng của một hình ảnh khó thể hiện. Trong số các chủ đề trở đi trở lại đó, *Vénus và Adonis* (h. 16) cho thấy nữ thần ái tình van nài chàng trẻ tuổi đẹp trai đừng đi săn, vì do thiên cảm tiên tri, nàng biết chàng sẽ bị giết chết trong cuộc săn. Adonis không chịu nghe, không muốn tin rằng chàng có thể chết – thái độ điển hình của sự thiếu kinh nghiệm. Chàng là mẫu người tiêu biểu của tất cả những người trẻ tuổi ra chiến trận hay tìm chuyện phiêu lưu, và Vénus là hiện thân của những người đàn bà tìm cách giữ họ lại. Nàng được tất cả những người đàn ông thèm muốn, nàng là nữ thần đẹp nhất, được tất cả thần linh yêu mến, nhưng sự ham mê săn bắn của Adonis

có nhiều quyến rũ hơn, và chàng nóng nảy đẩy nàng ra. Người ta cũng có thể thấy trong bức tranh này sự phúng dụ mỉa mai về người đàn bà yêu một người đàn ông trẻ hơn mình : Vénus là nữ thần, bất tử, trong khi sự tin chắc của Adonis rằng mình cũng bất tử sẽ bị cái chết thảm khốc phủ nhận.

Những tác phẩm cuối cùng của Titien là những bức tranh màu sắc tuyệt diệu, óng ánh màu da thịt mềm mại. Những bím tóc cuộn tròn của Vénus gợi ý sự khôn ngoan của nàng, không có một dấu hiệu gì của một tình nhân cuồng loạn. Những con chó săn to lớn, có ý thức hơn chủ của chúng, tỏ ra bồn chồn, và thần Ái tình Cupidon ướt nước mắt vì thương xót.

CƯỜNG ĐỘ CẢM XÚC

Titien đã là một họa sĩ như thế nên thật là ngạc nhiên khi Ruskin, nhà phê bình nổi tiếng thời nữ hoàng Victoria, viết rằng Tintoret (1518-1594) còn cao siêu hơn nữa. Tên thật của Tintoret là Jacopo Robusti, nhưng ông đã sớm có biệt danh "il Tintoretto" (cậu bé Thợ nhuộm) là do nghề nghiệp của cha. Trong một thành phố nhỏ như Venise, tất cả nghệ sĩ đều biết nhau và Tintoret, nhỏ hơn Titien khoảng ba mươi tuổi, khẳng định rằng tham vọng của ông là kết hợp màu sắc của họa sĩ này với đường nét của Michel Ange. "Đường nét" không phải là tiếng thích hợp lắm đối với tính thống nhất màu sắc theo kiểu Venise : hình thể lộ ra một cách mềm mại từ trong ánh sáng. Về phần Tintoret, ông là một họa sĩ Venise nặng bản năng, vẽ trong cơn thịnh nộ, vung vãi ý tưởng trước khi tập hợp lại thành một toàn thể thống nhất.

Trong tranh của ông, người ta cảm thấy cái mê say của phương pháp, và trong cái linh hoạt của đường nét có

cái sống động hăng say của chuyển động. Chỉ có một tài năng rộng lớn mới có thể dung chứa nổi xúc cảm run rẩy trong khi vẫn giữ vững sự trung thực và đơn giản của nó, và tất cả tác phẩm lớn của Tintoret đều làm chúng ta xúc động do sự trung thực hoàn toàn và khả năng gây xúc động khó cưỡng của chúng. Một trong các tác phẩm lúc ông còn trẻ, bức *Sự quy đạo của Thánh Paul* cho thấy sức tưởng tượng rất mạnh đó.

Đối với phần lớn các họa sĩ, việc quy đạo của thánh Paul là một sự kiện cảm động : Paul té xuống ngựa và nhận được thông điệp của thần linh trong khi còn kinh hoàng nằm trên mặt đất. Nhưng không một tác phẩm nào cho thấy cái nhịp điệu dữ dội như tranh của Tintoret. Cõi trần gian xấu xí trong cảnh hỗn độn khi cái thiêng liêng đột ngột xuất hiện. Ở bên phải, một con ngựa phi nước đại chạy trốn, cờ xí phát phới; ở bên trái, một con ngựa khác hí vang và chồm lên, người cỡi sừng sững như hóa đá, vẫn còn chóa mắt vì ánh sáng thần thánh. Núi dựng lên, cây cối rung chuyển, con người loạng choạng, ngã nghiêng, những đám mây đe dọa tràn ngập bầu trời. Paul nằm sóng soài dưới đất, bên cái bóng của con ngựa cũng ngã. Nhưng ông không bị sự kinh hoàng khuất phục, ông vươn tay tìm sự cứu rỗi.

Một số tranh trong những bức mạnh mẽ nhất của ông vẫn còn ở yên trong khung cảnh Venise của chúng. Bức *Tiệc ly* vẫn nằm ở chính điện nhà thờ San Giorgio Maggiore. Đó là sự thể hiện bữa ăn cuối cùng của Jésus với các tông đồ mà sau này người ta nhắc lại bằng lễ ban thánh thể. Họa sĩ ít chú ý tới các tông đồ (Judas thường là nhân vật trung tâm, thì ở đây khó nhận ra). Tintoret chỉ thấy sự hy sinh của lễ ban thánh thể, và mặc dầu đủ thứ hoạt động diễn ra quanh phép lạ đó - vì chớ, mèo, và các

cô hầu gái cũng có mặt trong hoạt cảnh -, tất cả đều hư ảo, trừ Chúa Jêsu và món ăn thần thánh. Thiên thần bay lượn và mất hút trong tia sáng vinh quang của Người, và sự có mặt của con người chỉ có được sự liên quan mờ nhạt khi nó được làm nổi bật bằng một vầng ánh sáng thiêng. Trong bức tranh này không có mấy may ý định hiện thực nào, nhưng chỉ có một ý nghĩa thiêng liêng tiềm ẩn. Hoặc chúng ta thấy lòng xúc động, hoặc thấy bức tranh quá đông người.

Bức *Christ đi trên mặt nước* (h. 17) của giai đoạn sáng tác cuối cùng của Tintoret là một tác phẩm sâu sắc và xúc cảm mạnh mẽ, cho chúng ta nhiều hơn là một khoảnh khắc mong manh cố định trong thời gian. Trong khi chuyển động vĩnh cửu của sự sống không thể dừng lại đủ lâu để phát hiện cái thiêng liêng thì Tintoret miêu tả một cảnh tượng phi thời gian. Christ đứng trên mặt biển rộng và kêu gọi các môn đồ. Hình ảnh đơn độc, uy nghiêm, phát ra mệnh lệnh thiêng liêng.

Các tông đồ ngồi chung trong một chiếc thuyền mỏng manh, mặc cho biển động đưa đẩy, bất lực trước biến cố. Tiếng gọi của Jêsu kéo họ ra khỏi sự bất lực kinh hoàng. Pierre vui mừng nhảy xuống nước, mắt nhìn Chúa đắm đắm. Những lượn sóng đáng sợ ngăn cách hai người, nhưng không một lúc nào Tintoret nghi ngờ hai người sẽ gặp nhau. Sức mạnh tàn bạo không thể chống lại Chúa và vì vậy không thể ngăn cản người muốn tìm Chúa. Nghệ sĩ cho thấy một thiên nhiên đe dọa nhưng bị làm cho vô hại. Chúa không được vẽ nhìn thẳng, nhưng Pierre nhìn Người và thấy đức tin cho phép mình đi gặp Chúa.

Tranh của Tintoret có một sức sống trữ tình kỳ diệu mà ta thấy ngay trong một bức tranh phạm tục như *Mùa*

hè, bức tranh khiến ta nhớ tới nghệ sĩ lớn thứ ba người Venis, Véronèse.

VÉRONÈSE : MỘT THẾ GIỚI CỦA CÁI ĐẸP

Người ta nói rằng Paolo Caliari tức Véronèse (1528-1588) là họa sĩ "thuần túy" đầu tiên do sự dửng dưng của ông đối với thực tại mà ông vẽ, vì màu sắc trở thành phương tiện biểu hiện chính của ông. Tranh của ông có sức rạng rỡ sâu sắc, hiện thân của nghệ thuật trang trí ở mức cao nhất.

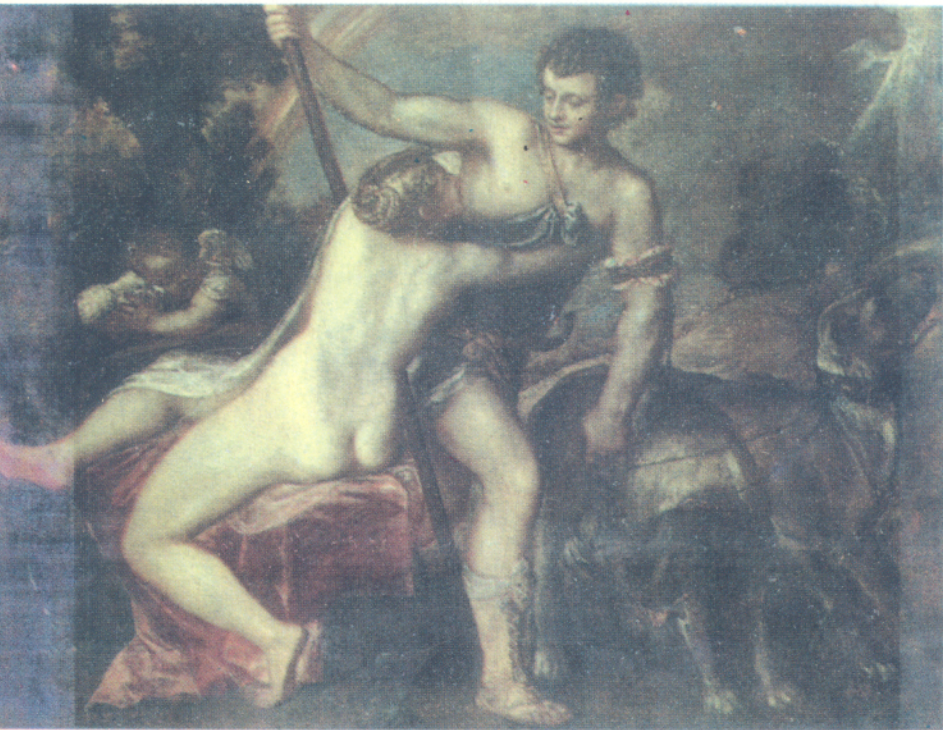
Có thể là Véronèse ít cảm hứng hơn Titien hay Tintoret, nhưng sự say mê của ông đối với bộ mặt của sự vật và cái đẹp tiềm tàng của chúng đã nâng nghệ thuật của ông lên rất cao. Ông không cho thấy cái gì có thật, mà là cái phải hay có thể có thật trong lý tưởng, tôn vinh tính vật chất một cách long trọng và hào phóng.

Khi mô tả bộ mặt sự vật một cách nghiêm túc như vậy, ông đã cho nó một tầm vóc khác. Bức *Thánh Lucie và một người cung tiến* không thật sự thể hiện sự tuần đạo. Họa sĩ giả thiết rằng chúng ta biết khá đủ lịch sử nên có thể tự mình vạch lại. Thật vậy, điều mà ông mô tả là ánh hào quang của nữ nhân vật, vẻ đẹp rực rỡ trong lụa là nhưng gấm của nàng.. Nét mặt tươi sáng đáng yêu của nàng có vẻ sợ hãi. Nhánh cọ của kẻ tuần đạo cho thấy biểu tượng truyền thống của nàng là một con mắt. Sự ám chỉ không thể kín đáo hơn. Người cung tiến đã có tuổi giống một người ngưỡng mộ hơn người có lòng thờ phụng vị nữ thánh.

Bức *Moïse được vớt từ sông lên* cũng vậy và thể hiện một lời nhắn nhủ hy vọng : người ta liên kết sự an lạc với sự sang trọng của quần áo công chúa và đoàn tùy tùng. Tất cả nhân vật, kể cả đứa bé, đều xinh đẹp, thanh nhã và hạnh phúc. Họ có một vẻ giản dị vui tươi. Cây cối đông đưa



h. 15 Giorgione, *Cơn dông*, k. 1505 - 1510; 83 x 73cm



h. 16 Titien, *Vénus và Adonis*, k. 1560; 107 x 136cm.

làm cho phong cảnh quang đãng. Công chúa nhìn đứa bé một cách dịu dàng. Một câu chuyện như thế trong kinh thánh đáng lẽ phải đầy vẻ nghiêm trang, nhưng đó không phải là sự lựa chọn của Véronèse. Cái làm cho ông hoan hỉ là sự huy hoàng của con người.

Người ta thường có khuynh hướng chỉ coi Véronèse chỉ như một họa sĩ trang trí lỗi lạc. Nhưng ông đã đưa nghệ thuật trang trí tới một điểm cao đến nỗi nó trở thành một nghệ thuật một cách chính đáng, nghệ thuật phát hiện cái đẹp. Trong tranh của ông, chúng ta thật sự thấy tiềm năng của một thế giới vật chất thật sự đẹp.

THỜI KỲ KIỂU CÁCH Ở Ý

Cũng như từ "Phục hưng", từ "Kiểu cách" được áp dụng cho một phong trào rộng lớn thành hình từ nhiều trào lưu và theo một quan điểm nghệ thuật nhất định, hơn là cho một phong cách riêng biệt. Thời kỳ kiểu cách sinh ra từ thời kỳ Phục hưng, mà sự suy đồi đã bắt đầu ở thế kỷ thứ 16, và kéo dài khoảng 60 năm (từ 1520-1580). Thời kỳ kiểu cách chịu ảnh hưởng những tác phẩm của các họa sĩ lớn của phong trào Phục hưng như Michel Ange và Raphaël.

Từ "kiểu cách" là do từ Ý "maniera" mà ở thế kỷ 16 có nghĩa là kiểu, lối, theo nghĩa thanh lịch. Do nghĩa thanh lịch ngấm ngấm đó mà có sự mơ hồ và trở thành nguyên nhân nhiều nhầm lẫn và tranh luận ở các nhà viết sử nghệ thuật. Tuy vậy, theo nghĩa này, từ này cũng là yếu tố quan trọng của tinh thần kiểu cách, mặc dầu các họa sĩ theo phong cách kiểu cách cũng thường rất "cầu kỳ" theo nghĩa thật sự của từ. Đó là một thứ nghệ thuật cung đình vô cùng tinh tế và luôn luôn tìm kiếm cái lạ, thường quá đáng, với sự kết hợp những màu sống động và sắc bén, bố cục phức tạp và phóng túng, sự táo bạo về mặt kỹ thuật với đường nét ảo lá.

THỜI KỲ KIỂU CÁCH ĐẦU TIÊN Ở FLORENCE

Thời Phục hưng cổ điển đặc biệt có nhiều họa sĩ "thường thường bậc trung", những nghệ sĩ mà tác phẩm của họ thường chuyển dần sang phong thái kiểu cách một cách

khó nhận biết, khi họ có "cường điệu" bút pháp của mình để kích thích sự chú ý của người xem. Nếu phương pháp đó có vẻ kiểu cách và gò bó thì dù sao các họa sĩ kiểu cách có tài cũng chứng tỏ khả năng gây xúc động thường là rất thuyết phục.

Giovanni Battista di Jacopo tức Le Rosso (1494-1540) di cư qua Pháp và ở đây ông được biết dưới cái tên Rosso Fiorentino ("Người Florence"). Đó là một người đau thần kinh nặng và nghệ thuật của ông trình bày gần như trơ trẽn cái bóng của chủ đề mà ông đã chọn. Ông sử dụng sự tương phản táo bạo của những màu chói nhau và hình diện thì thường choán hết khung tranh. Thí dụ, bức *Moïse và các con gái của Jethro* là một mớ chằng chịt quái dị của những tấm thân trần truồng, lực lưỡng đang chuyển động, một cô gái áo đỏ hở ngực, kinh hoàng, đứng giữa cuộc giết chóc. Le Rosso tả bạo lực hơn là một cảnh đặc thù, và ông làm điều đó một cách chính xác và tài tình.

Jacopo Carucci tức Le Pontormo (1494-1556) cũng là một người bị ray rứt và nhạy cảm. Có khi ông xa lánh mọi người để sống ẩn dật. Cũng như Le Rosso, nghệ thuật của ông cũng kích thích, lạ lùng và chuyển động của nó làm chúng ta sửng sốt.

Tác phẩm chính của Pontormo là bức *Đem Chúa từ thánh giá xuống*, thực hiện cho bàn thờ ở nhà thờ Santa Felicità ở Florence. Ánh sáng mạnh, hư ảo, thấm dẫm các hình diện rực sáng một cách lạ thường phản ánh sự xúc động cao của tác phẩm - đây là chủ ý của tác giả để bù trừ một phần bóng tối trong nhà thờ. Tác phẩm toát ra ấn tượng đau khổ và bị hại, càng làm cho sự tương phản giữa cái đẹp cổ điển của những thân thể thon dài và lực lưỡng, những nét mặt lo âu và náo loạn, thêm xúc động. Chân dung của Đức ông Casa của Pontormo được nhận xét một

cách thông minh, phản ánh về quý phái của gương mặt dài bằng hàm râu hoe. Đóng khung trong các bức tường của gian phòng, nhân vật có vẻ cứng nhắc và phòng thủ, thách thức người xem với vẻ ngạo nghễ.

Bức *Chân dung của một thanh niên* chủ yếu chỉ về một màu, là một thí dụ hay về cách thức dùng màu tinh tế của Andrea del Sarto. Vài người đương thời xếp ông vào hàng bốn họa sĩ giỏi nhất thời đó.

SỰ HOÀN HẢO LẠNH LÙNG CỦA BRONZINO

Pontormo là thầy dạy và gần như là cha nuôi của Agnolo di Cosimo Torri tức Bronzino (1503–1572), một họa sĩ xuất sắc khác thường. Pontormo nhốt mình trong tháp ngà, không để cho Bronzino xâm nhập vào sự cô đơn của mình, có lẽ vì ông dò thấy trong tác phẩm của người được mình che chở có những trào lưu tư tưởng ngấm ngấm làm náo loạn đức tin tôn giáo gần như cuồng tín của mình. Ta thấy ở Bronzino một sự hoàn hảo lạnh lùng có thể tỏ ra dễ sợ.

Tuy nhiên, ông được lòng triều đình và những bức chân dung lạnh lùng, vô cảm của ông rất được người đương thời ngưỡng mộ. Ông trở thành họa sĩ hàng đầu của trường phái kiểu cách Florence. Ông vẽ *Éléonore de Tolède* ăn mặc sang trọng đeo dây ngọc trai và vẽ mặt kiêu ngạo. Phúng dụ của Bronzino được biết dưới tên *Vénus và Cupidon giữa Thời gian và Diên loạn* do đại công tước Cosme I đặt vẽ cho vua François I của Pháp. Vasari đã mô tả bức tranh như là một phúng dụ nhiều mặt về khoái lạc nhục dục và những mối nguy hiểm tiềm tàng và chưa được xác định khác. Một số nhà phê bình coi đây là sự viển vông, loạn luân, mặc nhiên là bại hoại. Nhưng, năm 1986, một y sĩ đã đưa ra cách giải thích rất dễ chấp nhận bằng cách viển vông bệnh giang mai. Gương mặt méo mó ở bên trái là

sự minh họa công phu về những triệu chứng lâm sàng của bệnh này và của một hay hai tác dụng phụ của những phương pháp trị liệu được dùng ở thế kỷ 16. Theo lý thuyết này, phúng dụ muốn nói rằng tình yêu bất chính là do sự lừa dối chi phối, nó như một tảng mật ong mờ mịt. Đứa trẻ tượng trưng sự ngây thơ bị lừa dối đắm đuối vào khoái lạc. Kết quả của cuộc yêu đương ngu muội là bệnh giang mai – Kéo tằm màn che hậu cảnh, thời gian cho thấy sự thật mà Venus và Cupidon không biết.

GIÁ TRỊ TINH THẦN CỦA LE CORRÈGE

Antonio Allegri tức Le Corrège (khoảng 1489–1534), sống ở Parme, là một danh sư của thời kỳ Phục hưng, có tinh thần kiểu cách, say mê thể hiện thân thể con người, nhưng vẫn ý thức yếu tố ánh sáng và ý nghĩa tinh thần của nó. Le Corrège là một môn đồ theo Mantegna, nhưng ông duy trì sự thể hiện mạnh mẽ trong những giới hạn hợp lý.

Sự phát triển cá tính nghệ thuật của Le Corrège đã tới một khúc ngoặt quyết định sau một thời gian ở Roma, nơi ông có dịp xem tác phẩm của Michel Ange và Raphaël. Chẳng bao lâu sau ông trở thành họa sĩ vĩ đại nhất ở Parme. Bức *Jupiter và Antiope* biểu hiện sự buông thả xác thịt hoàn toàn, nhưng cũng có sự ngây thơ, như thể cảnh đó diễn ra trước khi Adam và Ève bị đuổi khỏi thiên đường. Mỗi thân thể phản chiếu ánh trắng khác nhau, và mỗi phần thân thể uốn éo một cách tự nhiên và nhẹ nhàng biểu lộ sự vững lòng thanh thần.

Ta thấy lại cái da thịt mềm mại đó trong những bức tranh về tôn giáo, như *Đám cưới huyền bí của thánh Catherine*. Theo truyền thuyết, Catherine nằm mộng thấy Chúa Hải đồng ban cho cô một chiếc nhẫn đính hôn. Ngày nay người ta coi truyền thuyết này là không có căn cứ tuy

rằng nó vẫn giữ được ý nghĩa của sự thánh hóa, nhưng trên hết, nó tượng trưng lời nguyện giữ trinh bạch, một thanh niên được cho là thánh Sébastien đứng sau nàng, hình ảnh của hôn nhân thể xác mà nàng từ khước.

Với tư cách là người chuẩn bị cho phong cách kiểu cách, Le Corrège còn quan trọng hơn tự mình là một họa sĩ kiểu cách. Sự đóng góp của ông cho phong cách kiểu cách và trường phái dị điển được nhận thấy trong những bích họa đánh lừa mắt vẽ trên vòm các nhà thờ lớn ở Parme. Chúng ta không có một bản sao nào của các bích họa đó và ta phải tới nhà thờ lớn ở Parme và ngược mắt lên chiêm ngưỡng bức *Đức Mẹ quy thiên* sáng chói, hay tới nhà thờ San Giovanni Evangeliste để chóa mắt thán phục trước bức *Thiên cảm của thánh Jean Evangeliste ở Patmos*. Chỉ có sự kinh nghiệm như vậy mới cho phép chúng ta đánh giá đầy đủ nghệ thuật thu ngắn phi thường và ấn tượng nổi bật của tính hiện đại, tính cách này sẽ đạt tới cao điểm trong kỹ thuật thần kỳ của các họa sĩ kiểu cách.

LE PARMESAN, HỌA SĨ CỦA CÁI THANH TẠO

Francesco Mazzola tức là Le Parmesan (1503-1540) là một họa sĩ hết sức tinh tế, biết biến mọi thực tại thành cái thanh tao thuần túy. *Đức Mẹ cổ dài* là tác phẩm tiêu biểu nhất cho tài năng của ông. Đức Mẹ Marie, cổ dài như cổ thiên nga, ngồi giữa màn trướng và phế tích kỳ lạ, và sự căng thẳng thanh tao của các đường không chỉ được áp dụng cho người của Bà mà còn cho cả Chúa Hài đồng nằm chênh vênh vô tư lự trên gối mẹ. Những quy luật bình thường của trọng lực không áp dụng cho thế giới của ông. Một thiên thần với đôi chân dài, tuyệt đẹp, đứng trước các thiên thần khác cũng đẹp mê hồn. Mỗi yếu tố, như chiếc trụ đèn ở cảnh nền, đều có chuyển động lên, như để kéo chúng ta lên trời.

DOSSO DOSSI Ở FERRARE

Giovanni di Luteri tức Dosso Dossi (khoảng 1490–1542) cũng bị ánh sáng thần tiên quyến rũ. Ông là họa sĩ của triều đình Lucrèce Borgia, và từ lâu người ta tự hỏi phải chăng bà là người gây cảm hứng cho họa sĩ vẽ bức *Circé*, nữ pháp sư. Bức tranh đẹp mê hồn, theo mọi nghĩa của từ này, nhất là do cách thể hiện thân hình của Circé. Thật vậy, chân trái của nàng được che kín, nhưng, thoát nhìn qua, người ta có cảm tưởng nàng không có chân trái, như thể nàng từ một thế giới khác bước vào thế giới chúng ta. Những người đàn ông bị biến thành thú vật, trông vừa đáng thương vừa có vẻ buồn cười, với nét độc ác thường thấy ở giòng họ Borgia. Tuy nhiên, nét mặt của Circé thì nghiêm chỉnh và thể hiện trội hơn hết có lẽ là nỗi buồn và sự thèm muốn.

LOTTO Ở VENISE

Không khí đó, ta cũng thấy ở Lorenzo Lotto, một họa sĩ độc đáo, biết kết hợp nét buồn rầu với sự hiếu kỳ vô tư về thân phận con người. Hình ảnh của ông vừa khêu gợi vừa buồn buồn, nhuộm màu sắc ảnh hưởng của Giovanni Bellini vẫn còn ở Venise. Lotto được biết tới nhiều nhất do tranh chân dung trong đó trực giác kỳ lạ, độc đáo của ông, tài năng sáng tạo bí hiểm và khác thường của ông, mặc sức tung hoành. Người ta cũng thấy những thứ đó ngay trong các tranh tôn giáo của ông. *Thánh Catherine* nghiêng đầu, xinh đẹp, nhìn chúng ta một cách đắm chiều. Cái bánh xe gây luôn luôn theo sát bên bà, được cái áo choàng màu lục che khuất. Họa sĩ vẽ mũ miện với những hạt ngọc trai như là đồ trang trí. Nếu nàng Catherine này đối với chúng ta không có vẻ một nữ thánh thì tính chân thực của người phụ nữ lại biểu hiện rõ ràng, tươi tắn.

BECCAFUMI Ở SIENNE

Domenico di Pau tức Domenico Beccafumi (khoảng 1486-1551) là người cuối cùng trong số những họa sĩ lớn Sienne thuộc thời kỳ Phục hưng cổ điển, cũng như Dosso Dossi là họa sĩ lớn cuối cùng ở Ferrare. Ông không phải là một họa sĩ dễ tính, vì với những chỗ chuyển tiếp đột ngột từ bóng qua ánh sáng, những hình diện cân đối kỳ lạ và màu sắc sinh động nhắc ta nhớ tới Rosso. Hình diện của Beccafumi cho ta ấn tượng đột ngột, chứng hùng, trong một phối cảnh phức tạp và rất đặc thù của tác giả. Bức *Sự sa cơ của các thiên thần nổi loạn* chẳng chỉ các hình thể được soi sáng vừa đủ, là cảnh tượng gây ảo giác ghê rợn mà vẫn mang vẻ thanh tao của trường phái Sienne.

LE GRECO, NGƯỜI CÓ THIÊN CẢM CUỒNG NHIỆT

Họa sĩ kiểu cách lớn nhất là họa sĩ Tây ban nha Domenikos Theotokopoulos biệt danh Le Greco (1541-1614) vì ông là người gốc đảo Crète. Nguồn gốc nghệ thuật của ông rất khác nhau : Ông đã du lãm ở Venise, Roma và Tây ban nha rồi ở luôn Tolède. Giáo lý cơ đốc Tây ban nha có một ảnh hưởng quan trọng đối với phương pháp hội họa của ông, và nghệ thuật của ông tượng trưng sự pha trộn giữa say mê và dè dặt, giữa nhiệt tình tôn giáo và chủ nghĩa tân-platon, chịu ảnh hưởng tinh thần thần bí của phong trào chống cải cách tôn giáo.

Những hình người kéo dài, luôn luôn kéo lên phía trên, màu sắc đậm đà và độc đáo, sự chú trọng say mê của ông đối với mẫu, sự hăng hái và năng lực của ông, tất cả kết hợp để tạo nên một phong cách riêng và khác thường. Ông biết cách hợp nhất tất cả ảnh hưởng, nhưng ông in đậm dấu ấn đậm đà góc cạnh của mình lên tất cả cái gì ông sáng tạo. Ông đưa thêm truyền thống Byzance vào di

sân Venice, Florence và Sienne, không nhất thiết là ở hình thức, mà ở tinh thần (mặc dầu ông đã nghiên cứu tranh thánh tượng ở Crète). Le Greco luôn luôn vẽ thánh tượng và chính cái nội dung trầm trọng đó làm cho những hình thù vụn vẹo có một sự chân thực thiêng liêng.

Bức *Đức Mẹ và Chúa Hài đồng với thánh Martine và thánh Agnès* nâng chúng ta lên khỏi thế giới thú vật được tượng trưng ở phía dưới bức tranh bằng hình ảnh con sư tử có vẻ nghi ngời của thánh Martine và con cừu non của thánh Agnès. Nhánh cỏ của Martine, biểu tượng của kẻ tuần đạo, và những ngón tay thon dài của thánh Agnès tạo đà cho chúng ta.

Chúng ta bị lôi kéo lên cao mà không cưỡng lại được, qua khỏi những đôi cánh run rẩy của các tiểu thiên thần và những nếp áo của Đức Mẹ, đóng khung trong những lớp mây mang vẻ đặc thù của Greco. Chúng ta cứ đi lên mãi, những hành động đó không do ý chí của chúng ta mà được hướng dẫn, điều khiển bởi Greco, bởi vì những hình ảnh đan cài nguyên ở góc bức tranh giữ chúng ta trên đường đi.

NHỮNG CÂU HỎI KHÔNG ĐƯỢC TRẢ LỜI

Một nghệ thuật mạnh mẽ như vậy, có sức sống như vậy, vẫn có thể có vẻ thiếu tế nhị, và có lẽ chúng ta không muốn liên lụy (với sự thiếu tế nhị đó). Nhưng, sự kiểm chế đó chủ yếu là thuộc về Le Greco, một người có tài vận dụng theo ý nghĩa tốt đẹp nhất của từ này. Cho dù chúng ta thật sự không hiểu một bức tranh như bức *Laocoon* chẳng hạn, chúng ta cũng biết rằng có một cái gì đó lớn lao xảy ra, nhưng tính cách nhỏ nòi vô nghĩa của chúng ta ngăn chúng ta tham dự. Sự dựa vào viên tư tế thành Troie và các con trai của ông đã đủ rõ ràng (Xin xem lại phần *Nghệ thuật trong thế giới Hy Lạp*). Nhưng, những người đàn bà

khỏa thân đó là ai, một người dường như có hai đầu ? Nếu cái đầu thứ hai chỉ là dấu vết của một công việc dở dang thì vẫn là chuyện lạ. Sau khi Le Greco mất, bức *Laocoon* được vẽ lại, cái đầu thứ hai nhìn về phía chúng ta biến mất và một tấm khăn kín đáo phủ lên hông hai hình người khỏa thân nhìn từ trước mặt. Về sau, bức tranh mới được phục hồi như trạng thái hiện nay.

Hai người có vẻ đang nhìn cảnh tượng một cách dừng dưng vẫn là một điều bí mật. Họ có thể là Apollon và Athéna từ trên trời xuống chứng kiến Laocoon bị trừng phạt. Ở cảnh thứ hai, con ngựa đang tể về thành phố dưới bầu trời đe dọa. Nhưng thành phố đó không phải là thành Troie cổ đại, mà là Tolède ở Tây ban nha. Họa sĩ đã vẽ bức tranh trong thời kỳ chống Cải cách tôn giáo ở Tây ban nha, và phúng dụ của ông về con người nổi loạn và những thần linh đòi trả thù có ý nghĩa không thể nhầm lẫn trong bối cảnh của Tây ban nha lúc đó, cho chúng ta thấy tính chính thống trong niềm tin tôn giáo của ông.

Chúng ta cảm thấy rằng bức tranh là một phúng dụ hơn là một câu chuyện được kể lại, rằng chúng ta nhìn thấy cái Ác và mưu toan hành động chống lại con người vô phương tự vệ.

Chúng ta càng hiểu bức tranh ít hơn thì nó càng hấp dẫn chúng ta. Ở Le Greco, ý nghĩa ẩn tàng quan trọng hơn hết, và ông thể hiện ý nghĩa đó bằng "kiểu cách" nhiều hơn là bằng "chất liệu", trong một thứ ánh sáng hư ảo, nó không xa lạ với chúng ta, bất chấp những câu hỏi không được trả lời. Trong số những họa sĩ theo phong cách kiểu cách có tài, chỉ có Le Greco nâng kiểu cách tới tầm cao đó, với sự mạch lạc, để biểu thị tính chất tinh thần tới sự sáng suốt nội tâm theo ngôn ngữ của ông.

PHONG TRÀO PHỤC HƯNG Ở BẮC ÂU

Kết thúc chương về thời kỳ gô tích với chủ nghĩa hiện thực khắc khoải của Matthias Grünewald để tập trung vào phong trào Phục hưng ở Ý, bây giờ chúng ta sẽ trở lại miền Bắc, bằng cách lần theo mối dây mà chúng ta đã bỏ dở.

Thế kỷ 16 đã mở ra một kỷ nguyên mới cho hội họa ở Hà lan và Đức. Các nghệ sĩ Bắc Âu đã chịu ảnh hưởng những cuộc cách tân lớn lao của miền Nam. Có nhiều người đã tới Ý nghiên cứu, và sự quan tâm tới khoa học và triết học của các nghệ sĩ Ý cũng thấy có ở miền Bắc. Tuy nhiên, ta nhận thấy có sự khác biệt tư tưởng giữa hai nền văn hóa. Ở Ý, sự thay đổi là do chủ nghĩa nhân văn, với trọng tâm đặt vào giá trị của nền văn minh cổ đại. Còn ở miền Bắc, sự thay đổi có động cơ là những mối quan tâm khác : cải cách tôn giáo, quay trở lại những giá trị cơ đốc giáo cổ truyền và sự nổi loạn chống lại uy quyền của giáo hội.

DÜRER VÀ CÁC HỌA SĨ CHÂN DUNG ĐỨC

Dürer là một họa sĩ vĩ đại, một nhà tư tưởng luôn luôn tìm kiếm và có tri thức toàn khoa, đến nỗi ông hầu như là hiện thân của phong trào Phục hưng, và tranh của ông được người đương thời chấp nhận ở cả Bắc Âu lẫn Nam Âu. Ở thế kỷ thứ 16 xuất hiện một mẫu nhà bảo trợ mới, không còn là đại quý tộc nữa mà là nhà tư sản. Đầu thế kỷ cũng thấy có sự quan tâm càng ngày càng lớn đối với chủ nghĩa nhân văn và khoa học, cũng như đối với thị trường sách vở, trong đó có nhiều sách có hình minh họa. Tính chính xác và sâu sắc trong nghệ thuật của Dürer chỉ là một khía cạnh của tranh chân dung Đức, vì khía cạnh kia được họa sư của triều đình là Holbein thể hiện.

Nghệ sĩ vĩ đại nhất của Đức ở thời Phục hưng Bắc Âu chắc chắn là Albrecht Dürer (1471–1528). Chúng ta biết rõ cuộc đời của ông hơn những nghệ sĩ khác cùng thời kỳ đó vì chúng ta có được thư từ của ông và của bạn bè. Dürer đi lại nhiều và, theo lời ông, ông được coi trọng ở nước ngoài hơn là trong nước. Ảnh hưởng của nền nghệ thuật Ý trong tác phẩm của ông chủ yếu là ảnh hưởng của Venise, thông qua Bellini; hai người đã gặp nhau khi Bellini đã già. Dürer có một học vấn đặc biệt. Ông là nghệ sĩ Bắc Âu duy nhất hiểu được cuộc đối thoại khó khăn giữa lý thuyết khoa học và nghệ thuật của người Ý, và ông đã viết một khái luận riêng về các tỷ lệ, kích thước của thân thể con người vào năm 1528. Nhưng, dầu chúng ta biết rõ cuộc đời ông thì

cũng khó mà hiểu được tư tưởng của ông.

Dürer có vẻ như đã kết hợp ý thức về giá trị bản thân với ý thức sâu sắc về sự khiếm khuyết trong bản chất con người. Người ta đoán thấy có một nhu cầu ẩn tàng trong tất cả những điều ông thực hiện, như thể công việc làm của ông là để thay thế cho hạnh phúc. Ông đã lấy vợ vì tiện ích, và bạn bè của ông bảo rằng vợ ông là người khó chịu và xấu tính. Mặc dầu có vẻ là người tinh thần cởi mở, Dürer là người dè dặt, và có lẽ sự dè dặt hơi buồn rầu đó làm cho tranh của ông rất xúc động như vậy. Thời đó, người Đức vẫn còn có khuynh hướng coi Dürer là thợ thủ công, theo ý kiến truyền thống của thời Trung cổ. Dürer không thể chấp nhận sự đánh giá đó, và bức *Chân dung tự họa* của ông (một trong ba bức mà ông đã tự vẽ) cho thấy ông là một người trẻ tuổi, mảnh mai, quý phái, kiêu kỳ, mạnh khỏe, nét mặt không xúc động. Quần áo lịch sự và đắt tiền, cũng như phong cảnh núi non hùng tráng ta thấy qua khung cửa sổ (ám chỉ những chân trời rộng lớn hơn) chỉ rõ rằng ông không tự coi mình như một người dân tỉnh lẻ tầm thường. Dürer nhấn mạnh cảm giác về nhân phẩm của ông và nhân phẩm mà ông cũng coi trọng của người khác.

Bức *Đức Mẹ Haller*, theo kiểu bản thân cận cảnh của Venise, trước đây được gán cho Bellini. Đối với Dürer, Bellini là điển hình của họa sĩ có khả năng biến cái lý tưởng thành thực tế. Nhưng Dürer không bao giờ có thể tin thật sự vào cái lý tưởng, ngay khi ông rất khao khát lý tưởng. Đức Mẹ của ông có cái vẻ đẹp nặng nề của phụ nữ Bắc Âu và Chúa Hài Đồng mũm mĩm thì có cái mũi tẹt. Tuy nhiên Chúa Hài đồng cầm một trái táo cùng một cách như Ève trong bức tranh *Adam và Ève* cũng của họa sĩ, và cử chỉ đó có nhiều ý nghĩa. Chúa Hài đồng dường như thờ

dài, cổ giấu đi trái cây vừa lấy được, nguyên nhân sự sầu não của con người mà Chúa giáng sinh để cứu rỗi. Một mặt, ta thấy cách trang hoàng giàu có trong ngôi nhà; mặt khác, cảnh vật với lâu đài và rừng cây. Chúa Hải đồng đáng thương đối diện một sự lựa chọn : sự sống dễ dãi hay sự hưởng thượng khó khăn, và Mẹ Marie, xa vắng, không có vẻ gì giúp đỡ được Người. Dấu màu sắc của bức tranh đẹp để đến thế, dù hình thể của nó mê hồn đến thế, chính cảm xúc riêng của họa sĩ làm chúng ta xúc động, làm tính nhạy cảm của ta tăng cao.

Tất cả những tác phẩm lớn của Dürer đều có tính cách gần như ám ảnh. Chúng ta cảm thấy sức nặng của cảm xúc tìm tòi sự thật tâm lý của chủ đề. Chính tính cách nội tâm đó làm Dürer say mê, cái ý thức ẩn trốn luôn luôn chứa trong hình dạng bên ngoài đó, nhưng luôn luôn tỏa sáng.

Vì đã từ bỏ nghệ thuật gô tích và triết lý Đức, Dürer là nghệ sĩ lớn theo Tin lành đầu tiên nói về Martin Luther "tín đồ cơ đốc đã giúp tôi vượt qua những nỗi khắc khoải". Những nỗi khắc khoải bí ẩn, sự rung sợ thâm kín ngăn cản lòng kiêu hãnh biến thành tính chiu lòn. Mặc dầu bất cứ nghệ sĩ cơ đốc nào cũng có thể vẽ *Bốn thánh tông đồ* (h. 18), và họa Jean và Pierre trước rồi Paul và Marc sau, người ta vẫn cảm thấy trong tác phẩm này có một hình ảnh Tin lành hẳn hoi.

Bốn tông đồ hiện thân bốn tính khí : Dürer, là người nhận thấy con người là bí mật và chú tâm tìm hiểu bí mật đó, đã rất chú trọng tới y học và những liên quan tâm lý.

Bốn tông đồ hợp thành một thể thống nhất, như bốn tính khí hội tụ ở một cá nhân. Dürer có một ý định nhiều mục đích, ông miêu tả nhân loại như một thực thể, miêu tả sự thống nhất tạo nên Giáo hội, miêu tả nhu cầu sống hợp

quần mà không kể đến thứ bậc và những thứ khác nhau mà mỗi người chú trọng. Bức tranh đặc biệt lý thú, sâu sắc, mạnh mẽ, nổi bật trong không gian như một quần thể điêu khắc.

JEAN VÀ PIERRE

Jean, người lạc quan, vẻ trầm tĩnh và đầy hy vọng; màu đỏ trên má ông đáp lại màu hoe của tóc. Ông cầm một quyển sách, vì là tác giả của một trong các sách phúc âm. Pierre, người lãnh đạm, không để lộ cảm xúc, nắm những chiếc chìa khóa tượng trưng giáo quyền. gương mặt ông không tỏ vẻ gì, và thân mình khuất sau chiếc áo rộng và hào nhoáng của Jean. (Ta nhận thấy một nét di dòm chưa cạy trong sự quan trọng nhỏ mọn nhất được giao cho Pierre, người giữ chìa khóa.)

SÁCH PHÚC ÂM CỦA JEAN

Biểu tượng của Thánh Jean là một chiếc chén, chiếc chén được dùng trong tiệc ly và, dưới hình thức tượng trưng, cho lễ ban thánh thể. Dürer đã tự tách ra khỏi truyền thống bằng cách coi quyển phúc âm như biểu tượng của thánh Jean. Trên trang sách mở ra là những chữ đầu của một chương kinh thánh do Luther dịch ra tiếng Đức; đó là một dấu hiệu nữa cho thấy cảm tình đối với Tin lành của Dürer.

PAUL VÀ MARC

Paul, người nóng tính, mắt phẫn nộ và tay nắm chặt chuỗi gươm, nhìn về bên phải, gần như để ngăn chặn một mối nguy. Ông bị che khuất một phần bởi Marc, người buồn rầu, cao lớn và cầu kinh, nắm chặt quyển phúc âm và ném cho chúng ta một cái nhìn nghi kỵ.

CHỮ KÝ TẮT VÀ NIÊN ĐẠI

Chữ "AD" rõ ràng của tên Dürer có mặt trên tất cả tranh của ông.

Như để khẳng định lý lịch người Đức của mình chứ không phải người Ý, ông thường tránh viết thêm một câu tiếng La tinh theo sau chữ ký, đó là lời thông dụng thời đó. Trong những trường hợp rất hiếm mà ông làm như vậy, ông viết là Albertus Durer Noricus, Albrecht Dürer ở Nuremberg.

Dürer xuất thân từ một gia đình thợ kim hoàn Hung ga ry, vì cha ông di cư tới Nuremberg vào năm 1455. Trong bức *Cha của họa sĩ*, Dürer vẽ nét mặt của cha với tình cảm kính cẩn. Kỹ thuật là kỹ thuật vẽ chì, rõ ràng và soi mói, trong ánh sáng lung linh và cái nhìn sâu thẳm. Phần còn lại của bức tranh có lẽ chưa hoàn tất, hay được một người khác vẽ. Nền sơ sài chắc chắn không phải là bút pháp như trong *Chân dung tự họa*, và áo của người mẫu chỉ mới được phác họa.

CRANACH, HỌA SĨ TRANH KHỎA THÂN

Ngay từ bước đầu nghề nghiệp, Lucas Cranach (1472-1553) đã có trong tay những bản sao tranh khắc của Dürer là người đồng thời với ông, và các bức tranh này đã có một ảnh hưởng lâu dài đối với tranh của ông, ở sự rõ ràng sắc bén và phổ màu.

Số tranh rất nhiều của Cranach phản ánh tính hai mặt của họa sĩ. Tranh khỏa thân của ông với nét quyến rũ gợi tình làm say mê các nhà bảo trợ quý tộc, tạo cho ông sự thành công đáng kể. Những nhân vật lơ dờ của ông với hình thể thanh tú và điệu bộ phức tạp biểu lộ dục cảm tinh tế, nhưng lạnh lùng và gần như thác loạn; có lẽ chúng ta có thể tìm ra trong đó một sự sợ hãi đối với phụ nữ lớn lao hơn lòng ngưỡng mộ họ gây ra cho ông.

Nữ thần sông suối đã treo túi đựng tên, nhưng sự có mặt của một cặp gà gô (loài chim của Venus) cho thấy là

những mũi tên của nàng là dành cho trái tim con người. Một tấm the trong suốt khiến người ta chú ý tới tình trạng khóa thân của nàng hơn là che đậy nó; nàng đeo nữ trang với tinh cách phô trương và giả vờ ngủ. Nằm dài trước mắt chúng ta, nàng hợp làm một với phong cảnh và, theo một cách nào đó, nàng là cái tinh túy của nó. Giòng chữ La tinh ở trên cao nhắc ta rằng nàng là nữ thần của suối thiêng. Bất chấp sự trần trỗng khô gợt của nàng, đó không phải là một hình ảnh phàm tục, và tác giả cảnh cáo chúng ta không nên quấy phá giấc ngủ thần tiên. Cranach nói với chúng ta rằng phải đến với tình yêu với sự tế nhị và lòng tôn kính. Phong cảnh xung quanh cũng đồng ý nghĩa. Sát bên nữ thần là một hang đá bí mật, ở đó cũng có biểu tượng thiêng liêng của tính dục, thể hiện sự thâm mật của nữ giới. Xa hơn là thế giới tám thường trong sự đa dạng phong phú, ở đó những thực tế thiêng liêng của xác thịt pha lẫn với cuộc sống thường ngày.

CRANACH, HỌA SĨ CUNG ĐÌNH

Cranach "kia" cũng được các tiểu triều đình ở Đức mời mọc nhiều, những tiểu triều đình ngoan đạo quá đáng (và hơi hợ). Xưởng vẽ lớn của ông luôn luôn bận rộn vì phải thực hiện những bản sao các bức tranh thành công nhất hay được đòi hỏi nhiều nhất của ông. Những tranh tôn giáo của ông không phải luôn luôn là những bức thuyết phục nhất, dù cho chúng có tính chính thống hoàn toàn. Người lính trong bức *Chúa bị đóng đinh*, với vẻ rất Đức tới cả cái mũ lông kỳ lạ và áo giáp, có vẻ hoàn toàn không đúng chỗ dưới chân thánh giá. Đó là một biểu hiện sự sai niên đại mà tác giả rất thích.

Cranach vẽ chân dung cho nhiều nhân vật của triều đình, luôn luôn rất chi tiết. Sự chính xác tỉ mỉ của cái áo, chiếc vòng cổ công phu, suối tóc dợn sóng và gương mặt

dăm chiêu của cô gái nhỏ làm cho bức *Chân dung quận chúa xứ Saxe* thành một trong những chân dung trẻ em đáng chú ý nhất. Đứa trẻ vừa thuộc hoàng gia vừa dễ bị hại : quận chúa trong những món trang sức lộng lẫy, đứa trẻ trong vẻ ngây thơ tò mò và lo ngại. Cranach làm người ta thán phục vì nét vẽ nhỏ nhắn đặc biệt : sợi tóc mềm mại dợn sóng và những sợi dây chuyền vàng óng, biểu tượng địa vị của cô quận chúa nhỏ.

HANS HOLBEIN TRÉ

Cô gái nhỏ của Cranach cũng nhắc trong đồ trang sức lộng lẫy trái ngược một cách lý thú với cậu bé trai của Holbein, cậu này dường như ít chú ý tới quần áo rực rỡ của mình. Thế mà cậu bé này lại không phải là một nhà quý tộc Saxon vô danh mà chính là con trai duy nhất của Henri VIII, ông vua hùng mạnh của nước Anh.

Hans Holbein (1497-1543) học nghề trong xưởng vẽ của cha ở Augsburg, nhưng ông đã rời nước Đức vào lúc bắt đầu sự nghiệp để tới Bâle (Thụy sĩ). Ở đây Holbein đã gặp nhà thông thái chủ trương cải cách Desiderius Érasme. Nhờ Érasme ông đã lọt vào được triều đình Anh và được Henri VIII bảo vệ.

Lòng say mê chân dung của người Anh đã được ngời bút sắc bén, tinh tế mà nghiêm cẩn của Holbein thỏa mãn, ngời bút vô cùng chính xác mà vẫn luôn luôn tao nhã. Cậu bé Édouard được người cha ghê gớm thương yêu rất mực. Holbein vẽ cậu tròn trĩnh, dịu dàng, hồng hào. Khó mà tin rằng Édouard chết vào lúc 15 tuổi lại chính là cậu bé khỏe mạnh này, nhưng Holbein đã thuyết phục được chúng ta về sức khỏe của cậu bé, y như chúng ta tin chắc vào giọng giãi đẽ vương của cậu. Vì đó là hoàng thái tử Édouard, đứa con cưng của Henri VIII.

Nét vẽ rõ ràng của một gương mặt, những nét biểu lộ vừa đủ nhận ra nơi một đứa bé còn quá trẻ, vì dù sao thì cá tính của một đứa bé cũng chỉ mới là khả năng tiềm tàng. Và Holbein cho ta thấy khả năng tiềm tàng đó. Gương mặt đó lộ ra tất cả cái dịu dàng và cái mơ hồ của tuổi ấu thơ, nhưng trong đó có trộn lẫn ý thức về trách nhiệm nặng nề của địa vị đế vương. Chân dung này đúng là chân dung của một đứa trẻ, nhưng cũng là chân dung của một chúa tể tương lai, Édouard VI.

CHÂN DUNG CỦA HAI VỊ ĐẠI SỨ

Trong những bức chân dung của những người trưởng thành giàu có và thế lực, chúng ta mới hiểu hết được sự uyên bác trong nghệ thuật của Holbein. Các *Sứ thần*, thoát tiên có tên là *Jean de Dinteville* và *Georges de Selve* là sự biểu dương vinh quang của những người trẻ tuổi vô cùng may mắn, thông thái và thế lực. Jean de Dinteville (bên trái), lúc đó mới 29 tuổi, là sứ thần của Pháp ở Anh vào năm 1533, năm vẽ bức tranh này. Ở bên phải là Georges de Selve, một học giả lỗi lạc vừa được phong giám mục. Ông mới 25 tuổi. Về sau ông trở thành sứ thần Pháp ở Venise, lúc đó bị Tây ban nha thống trị.

Theo một truyền thuyết vững chắc thì bức tranh này tượng trưng những người có học thức, với sách vở và công cụ làm việc của họ. Các đồ vật ở ngăn trên biểu thị việc nghiên cứu bầu trời, và đồ vật ở các ngăn dưới là các môn học và nghệ thuật của người có học vấn. Ở ngăn trên, bên trái có một quả Thiên cầu (bản đồ bầu trời) mà khung của nó giúp thực hiện những bài tính thiên văn. Ở bên cạnh, ta nhận ra một đồng hồ mặt trời xách tay bằng đồng và một kính tứ phân, dụng cụ hàng hải dùng để tính vị trí của tàu bằng cách đo độ lệch giữa vị trí biểu kiến của các định tinh. Ở bên phải có một đồng hồ mặt trời nhiều mặt và

một dụng cụ thiên văn khác dùng chung với kính tử phân để đo vị trí của các thiên thể.

Ở ngăn dưới, bên trái, có một quyển sách, đó là một quyển sách khoa toán học dành cho các nhà buôn, mới được xuất bản năm 1527. Ở phía sau, một quả cầu hình dung kiến thức địa lý, và cái ê ke kẹp giữa quyển sách, có thể biểu tượng của khoa bản đồ. Cây đàn "luth", lúc bấy giờ là nhạc cụ đặc quyền ở cung đình, là biểu tượng tình yêu âm nhạc. Ở đầu cần đàn, ta thấy một sợi dây đàn đứt, tượng trưng sự đột ngột của cái chết. Ở dưới cây đàn, gần một cái com pa, ta thấy một quyển chép nhạc thánh ca Tin lành bên cạnh các ống tiêu, nhạc cụ phổ thông trong mọi tầng lớp xã hội.

Ở trên cao bên trái, và gần như không được thấy rõ, một tượng nhỏ bằng bạc hình Chúa bị đóng đinh tượng trưng sự Cứu chuộc, không bị cái hào nhoáng và những tiến bộ của kiến thức khoa học che lấp.

Ở tiền diện, Holbein đã ném vào giữa hình ảnh vinh quang của tuổi trẻ sự nhắc nhở về cái chết không thể tránh của con người. Ta thấy rằng cái hình thể kỳ lạ đó, nhìn theo một góc cạnh nhất định, thật ra là cái sọ người được kéo dài một cách khéo léo, hình ảnh được gọi là tiệm biến.

Phần lớn tranh chân dung của Holbein là chân dung của vua chúa và các mạng phụ, nhưng có một vài bức là phản ánh cuộc đời của ông, như bức tranh đầy cảm xúc *Gia đình của họa sĩ*. Các họa sĩ luôn luôn vẽ gia đình mình, nhưng bức chân dung này chắc chắn là một trong những bức tranh thống thiết nhất. Holbein chỉ sống một thời gian ngắn ở Bale với vợ và con (có lẽ vì những lý do chính trị, tôn giáo và tài chánh), nhưng ba nhân vật trong tranh có

dấu hiệu của người không được thương yêu.

Người vợ với đôi mắt thâm quầng ôm hai con vào lòng, những con người xanh xao và thiếu vẻ đẹp, cả ba để lộ sự đau khổ và gợn lòng thương xót. Holbein, người vận dụng tài tình gương mặt con người đó, không thể có ý định công khai phát hiện sự tuyệt vọng đó và phơi bày sự hờ hững với gia đình, với tinh thần hiện thực như vậy. Có vẻ như nghệ thuật là mạnh hơn tất cả và, chỉ lần này, ông cảm thấy mình bất lực.

Chúng ta có thể mô tả ông như một người Đức không có tinh thần Đức, bởi vì ông rời nước Đức đi Thụy sĩ khi còn trẻ và kể đó làm việc ở Anh cho vua Henri VIII. Trong khi Dürer và những người chịu ảnh hưởng của ông (nghĩa là gần như tất cả họa sĩ trong thời kỳ Phục hưng ở Đức) rất quan tâm tới tính cách của người mẫu thì Holbein lại hết sức kín đáo. Họa sĩ cung đình đúng nghĩa, nhưng ông luôn luôn giữ một khoảng cách kính cẩn. Chúng ta thấy bề ngoài của người mẫu, bề ngoài vật chất, nhưng không bao giờ chúng ta hiểu được bề trong thâm kín của họ. Ngoại lệ duy nhất, cái càng làm cho rất lý thú, là bức tranh vẽ vợ và con ông. Ở đây, chiếc vỏ bảo vệ của ông đã biến mất, có lẽ do cảm giác phạm tội. Ông không phải là người chồng tốt hay người cha tốt, và, trong khi vẽ chân dung người khác thì tài năng kỹ thuật của ông không hề sơ hở, nhưng khi vẽ người trong gia đình mà mình đã không đoái hoài thì ông đã nín thở và đã đi sâu vào cõi lòng của nhân vật.

Huân tước Brian Tuke còn cho thấy tính cách đặc trưng của Holbein hơn với nét mặt thông minh và nhạy cảm, vẻ trung thực hoàn toàn, nụ cười mơ hồ ưu tư và hai tay nắm chặt. Trên mảnh giấy gấp lại trên bàn, ta có thể đọc thấy một đoạn kinh thánh trong đó Job cầu xin thương để xót thương. Dù chúng ta không biết *Huân tước Tuke*

phụng sự vua Henri VIII, chúng ta cũng đoán được rằng nhà quý tộc này lo ngại cho sinh mạng của mình.

Tranh của Holbein không bao giờ có vẻ lạnh lùng hay đứng đưng, như ta có thể nhận thấy trong bức *Các sứ thần, Christine de Danemark* và *Huân tước Brian Tuke*, nhưng ông bảo vệ tính cách thâm kín của người mẫu trong khi tự bảo vệ một cách gián tiếp. Thật trái ngược với Dürer biết bao, ông này là người luôn luôn để cho người mẫu, và chính mình, bộc lộ.

PHONG THÁI KIỂU CÁCH BẮC ÂU

Ảnh hưởng của hội họa Ý thoát tiên tạo ra sự pha trộn phong cách trong số các họa sĩ Bắc Âu vốn quen với truyền thống gô tích đôi khi làm người ta bối rối. Một dòng, ảnh hưởng đó dẫn tới tính cách hoành tráng đầy thuyết phục, như ở Mabuse và Lucas Cranach. Dòng khác, nó khuyến khích khuynh hướng kiểu cách Bắc Âu, thể hiện chủ yếu ở lớp dầu bóng theo kiểu Ý khá hơi hợt và đôi khi gượng ép.

Hai họa sĩ Hà lan, Mabuse và Patenier, vừa thuộc về thế giới gô tích vừa thuộc về thế giới Phục hưng. Jan Gossaert tức Mabuse (khoảng 1478–1533) còn vượt qua cả biên giới Bắc Nam khi ông vẽ ở Ý, nơi ông bị nghệ thuật Ý chinh phục và chịu ảnh hưởng của Michel Ange và Raphaël, và lấy một cái tên có âm hưởng Ý, "Mabuse", dựa theo tên thành phố quê hương Maubeuge trong tỉnh Hainaut.

Ông có tài quan sát của Van Eyck và sự thành thật của Van der Weyden, nhưng ông cũng dễ lộ sự ham mê một thứ cổ điển sắc sảo. Bức *Chân dung của một nhà buôn* cho thấy sự kết hợp đó tương đối thành công, bất chấp sự đối chọi hiển nhiên giữa tinh thần hiện thực Bắc Âu và nét mặt theo kiểu Ý, trầm trọng, đầy nam tính. Bức chân dung khác hẳn với truyền thống Bắc Âu thời đó, truyền thống mạnh mẽ và rõ rệt, có đặc tính là có thái độ thuận hợp và thực tế đối với thiên nhiên và chống lại những ảnh hưởng cổ điển từ nước Ý.

Ta cũng thấy sự mâu thuẫn đó, nhưng thú vị hơn nhiều, trong bức *Danaé* : ta thấy một phụ nữ Flandre, tầm

thường và chăm chỉ, ngồi giữa một vòng cột cổ kính kiểu Ý, chìm ngập trong một thứ ánh sáng gần như sờ thấy được tượng trưng cho trận mưa vàng đổ xuống người nàng (thần Zeus đã mượn hình thức đó để đến với nàng).

TRƯỜNG PHÁI FONTAINEBLEAU

Nếu nước Pháp có thể được coi như một phần của Bắc Âu, ít nhất là so với nước Ý, thì Jean Clouet (khoảng 1485–khoảng 1540) và trường phái Fontainebleau tạo thành một yếu tố quan trọng của hội họa Bắc Âu thời Phục hưng. Vì vua François đệ nhất là một nhà bảo trợ đặc biệt hào phóng nên các nghệ sĩ Ý bị lôi cuốn tới triều đình ở Fontainebleau.

Clouet, họa sĩ chính thức của vua Pháp, cho ta thấy tính chất huy hoàng của vương triều Pháp qua bức *François I*. Bức chân dung chỉ cho thấy sự uy nghiêm, hoàn toàn không có một yếu đuối nào của con người. Đó là một thánh tượng, một hình tượng ngoại giao, cái vóc dáng đồ sộ hơn người làm người ta lo ngại. Các họa sĩ thuộc trường phái Fontainebleau sao chép phong cách thanh lịch của các họa sĩ từ Ý tới như Rosso và vài người khác nữa ở miền Nam và ngày nay đã rơi vào quên lãng, nhưng dù sao họ cũng cho thấy được một tinh thần hiện thực khác với phong cách kiểu cách của Ý, đôi khi với một vẻ vụng về, ít có tính cách Pháp mà nhiều tính cách Bắc Âu.

Diane lập hộ với con chó nhảy bên cạnh, bước đi với sự nhẹ nhàng của con thú. Đó là một nữ thần thật sự của rừng thẳm, không có cái vẻ e thẹn ốm ở ở người đẹp khoa thân của Cranach.

PHONG CÁCH KIỂU CÁCH LAN RỘNG Ở BẮC ÂU

Hình thức nghệ thuật thanh tao và gần như siêu thực đó



— h 17 Le Tintoret, *Christ đi trên mặt nước* k 1475 - 1580; 117 x 169cm



h. 18 Albrecht Dürer, *Bốn thánh tông đồ* 1523 1526, 215 x 75cm (mỗi tấm).

không phải là độc quyền của Fontainebleau. Sự thanh lịch của nó, nói chung, làm giới quý tộc Bắc Âu ưa chuộng, và ta thấy những điển hình tuyệt vời ở những nơi khác hơn thủ đô Paris.

Joachim Wtewael hay Uytewael (1566-1638) là một trong các điển hình đó ở miền bắc Hà Lan. Sinh ở Utrecht, ông dùng cả thời niên thiếu đi du lãm ở Ý và Pháp trước khi về ở hẳn Utrecht. Ông trở thành một trong những đại biểu của phong cách kiểu cách ở Hà lan, mặc dầu ông chỉ chú ý rất ít tới những tiến triển của khuynh hướng tự nhiên của vài người đồng thời, như Dürer và Cranach.

Bức *Sự thẩm định của Pâris* là một bức tranh theo phong cách kiểu cách rất cao, trong đó chàng hoàng tử-mục đồng nhận trái táo vàng của nữ thần mà chàng cho là người đẹp nhất. Dáng điệu kiểu cách của ba vị nữ thần, cử chỉ uể oải của Pâris vào lúc chàng ta quyết định, ngay các con vật nữa, với sừng và cẳng chân rất đẹp, gợi ra cái thế giới thần thoại và lãng mạn cần cho phong cách kiểu cách nảy nở.

Họa sĩ xứ Flandre Bartholomeus Spranger (1546-1611) là một họa sĩ lỗi lạc khác thuộc phong cách kiểu cách. Sinh ra ở Anvers, ông cũng du lịch ở Ý và Pháp lúc còn trẻ. Sau khi về ở Vienne, ông định cư vĩnh viễn ở Prague. Năm 1581, Spranger trở thành họa sĩ chính thức của triều đình hoàng đế Rodolphe II, và có một ảnh hưởng lớn tới Viện hàn lâm nghệ thuật Haarlem.

Bức *Vulcain và Maia* của Spranger có sức gợi tình gần như làm người ta lo ngại. Maia ngửa người trên đầu gối của Vulcain như một cây cung đã lắp tên. Vulcain khẽ đặt ngón tay giữa trên ngực người đẹp đang run rẩy một cách ý nghĩa về sự đụng chạm đó. Về vài phương diện, bức

tranh có vẻ làm người ta mất bình tĩnh, nhưng uy lực của đường nét làm nó đẹp lạ lùng. Nghệ thuật của trường phái Fontainebleau thể hiện sự nhẹ dạ, ngây thơ của giới quý tộc, tính cách này mất đi khi nó ra khỏi các hoa viên đầy ánh sáng của triều đình Pháp để đi vào các khu rừng của Bắc Âu. Nghệ thuật của Spranger và các môn đồ thấm đẫm một mùi hương đáng ngại, không bao giờ là cái chủ chốt, nhưng luôn luôn có mặt.

TRUYỀN THỐNG

TRANH PHONG CẢNH BẮC ÂU

Suốt thế kỷ 16, tranh phong cảnh là một phần luôn luôn có mặt và tiêu biểu nhất của nghệ thuật Bắc Âu. Trước thời kỳ này, chỉ có tranh phong cảnh cỡ nhỏ, thoáng thấy qua khung cửa sổ hay cửa cái trong một cảnh nội ốc. Từ đó, những tranh phong cảnh mê hồn bắt đầu được vẽ theo khuôn khổ bình thường và tạo thành bối cảnh cho mọi loại hoạt động của con người. Tuy nhiên, phải chờ tới Bruegel thì quan niệm trỗi tỉnh thật sự theo phong cách Flandre về thiên nhiên mới xuất hiện, quan niệm tồn tại vì chính nó chứ không phụ thuộc vào con người.

Họa sĩ Joachin Patenier (khoảng 1480–1524) người Flandre là một trong những họa sĩ đã tạo ra sự chuyển tiếp giữa thế giới gô tích và Phục hưng. Trong khi Mabuse là sợi dây nối liền miền Bắc và miền Nam, Patenier nối liền quá khứ với tương lai. Ông kết hợp óc tưởng tượng gô tích, một sự nhận thức ngoại giới đậm đà chất Trung cổ với nhận thức có tính tiên tri về tâm vóc của một phong cảnh thật. Ở ông, ta thấy lại Dürer (mà các tranh khắc của Dürer thì Patenier đã biết), nhưng cũng có cả hồi ức về các thủ bản có trang trí của thời Trung cổ. Bức *Qua sông Styx* cho thấy đặc trưng bút pháp của ông, trong đó Địa ngục có bộ mặt của chiến tranh và những điều khủng khiếp của nó.

TRANH PHONG CẢNH ĐỨC

Cũng như người đồng hương Lucas Cranach, Albrecht Altdorfer (khoảng 1480—khoảng 1538) không phải là người thích đi đây đi đó. Có thể là ông đã được xem một số tranh màu nước về địa hình mà Dürer mang từ bên kia núi Alpes về. Altdorfer đắm ra say mê tranh phong cảnh sau khi đích thân đi viếng cảnh vật hai bờ sông Danube.

Tranh phong cảnh của ông có đặc tính Đức rất đáng chú ý, với những khu rừng già hùng vĩ, những khoảng rừng quang nơi sỏi tụ họp. Huy hoàng mà khắc khoải, tranh của ông đôi khi cho thấy có sự rời rạc dưới cái vẻ điều độ.

Bức *Sông Danube gần Ratisbonne* là một trong những tranh điển hình đầu tiên không có nhân vật. Phong cảnh tự nó đầy đủ với tính cách đơn giản là bầu trời, cây cối, sông ngòi, núi non. Họa sĩ tạo ra một cái gì đó lãng mạn thay thế cho con người, tinh khiết hơn và rộng mở với cõi trời hơn. Altdorfer tin tưởng nơi giá trị thiêng liêng của cái mình vẽ và sự tin tưởng của ông thuyết phục được người ta.

Nhưng ông cũng có thể đưa nhân vật vào phong cảnh của mình một cách khéo léo. Bức *Jésus Christ từ biệt đức mẹ Marie* toát ra một uy lực phi thường bất chấp tính cách vụng về của nó. Những cử chỉ mơ hồ cố làm ra vẻ tao nhã thật vụng về hết sức, và hai bàn chân của nhân vật đang đỡ người đàn bà ngất đi lại dựng lên, to lớn và gần như hài hước. Cũng có sự phân chia rạch ròi kỳ lạ giữa lâu đài hoang phế ở bên trái và nhóm cây bên phải. Toàn thể phản ánh sự thiếu thông cảm đau đớn, sự lạnh nhạt được chấp nhận, và chúng ta có cảm giác đó là chính sự biểu thị sự chia ly, vĩnh biệt. Khung cảnh đau xót này là một hình ảnh xúc động, bối rối và đột ngột, khó quên.

Altdorfer là một họa sĩ lạ lùng mà kho tư liệu gồm vô số nhân vật. Điều đáng chú ý là ông rất thích phóng dụ, thoát đầu là nghệ thuật vẽ những bức tranh nhỏ tuyệt đẹp. Phóng dụ dùng tranh phong cảnh nhưng với mục đích luân lý và đôi khi thần bí. Khó mà hiểu được hoàn toàn ý nghĩa một bức tranh của Altdorfer, trong đó luôn luôn có ít nhất một yếu tố mà chúng ta không hiểu được, và đó có lẽ là một trong những lý do khiến chúng ta luôn luôn tìm hiểu ông.

PIETER BRUEGEL GIÀ

Họa sĩ Bắc Âu vĩ đại duy nhất đối thủ của Dürer là họa sĩ-nông dân Pieter Bruegel (khoảng 1525-1569), sinh quán ở Breda, trong tỉnh Brabant, Flandre, ông tổ của một chi phái họa sĩ, trong đó có Jan Gossacrt và Pieter. Biệt danh "nông dân" đặt cho con người có học vấn cao này không hay lắm : ông đã đi rất nhiều, làm bạn với những nhà nhân văn và được đức hồng y thông thái Granvelle bảo vệ. Mặc dầu ông đã viếng nước Pháp và nước Ý năm 1553, ông vẫn chịu ảnh hưởng rất mạnh mẽ của Bosch và Patenier. Trong tranh của Bruegel, ta thấy sự kế tục của truyền thống Flandre, những hư cấu quái dị của Bosch (mà về sau, dưới ngòi bút của Bruegel, khoác bộ mặt châm biếm nhưng mất đi vẻ chua cay) và những phong cảnh tôn nghiêm và nồng nhiệt của Patenier. Tranh của Bruegel tuyệt nhiên không có hơi hướng Ý, và sự tìm tòi hình thức lý tưởng cổ điển không có chỗ trong nghệ thuật của ông.

Biệt danh của Bruegel có lẽ được biện giải bằng nhiều cảnh sinh hoạt nông thôn mà ông đã vẽ, những bức tranh đôi khi được coi là có tính châm biếm nhưng, thật ra, có một cái nhìn yêu mến, xót thương cho hoàn cảnh khó khăn của nông dân.

Bức tranh nổi tiếng *Bữa tiệc cười* (h.22) cho ta thấy những bộ mặt tròn, góc ghech của khách mời, cô dâu béo tròn và đần độn, say sưa vì hạnh diện, khoan khoái ngồi dưới cái tán giấy, khách ăn nôn nóng ngồi quanh bàn. Nhưng nụ cười của chúng ta, cũng như của Bruegel, nhuộm màu buồn bã. Người đàn bà trẻ nghèo nàn, xấu xí đó trong giây phút vinh quang duy nhất của nàng thật đáng thương biết bao; và trong khi khách ăn, ngốn ngấu, chúng ta thấy thức ăn chỉ gồm những đĩa bột yến mạch và nước canh, được dọn trên một tấm phản tồi tàn, ngay trong kho lúa tuy có trang hoàng nhưng vẫn giữ vẻ mặt thất của nó.

Các nhân vật là những người nghèo, và bữa tiệc dài họ là một bữa ăn xoàng. Đứa bé vét cái bát rỗng của nó một cách thêm thuởng, và người chơi kèn túi, phải chơi cho tới phiên được ăn, đang nhìn món bột yến mạch với ánh mắt của người đói thực sự. Chỉ người xem tranh vô cảm mới có thể thấy bức tranh là hài hước. Bức tranh đặt cho chúng ta một thử thách. Chủ đề là một vấn đề nghiêm túc—sự thoái hóa của giai cấp cần lao—và được thể hiện với sự hóm hỉnh ê buốt mà chúng ta cần phải vượt qua. Không hiểu được sự quan tâm và lòng thương xót của Bruegel sẽ khiến chúng ta lầm lạc.

Tháp Babel là một phúng dụ mạnh mẽ : con người có vẻ bị đè bẹp dưới công trình xây dựng ngạo nghễ, và những công trình đồ sộ bị đem xuống hàng công việc của bầy kiến lằng xằng : sự kiêu ngạo đáng thương của con người thách thức ý chí của thần thánh và tất phải bị trừng phạt. Bruegel là một nhà văn hóa lớn, ông có một cái nhìn thông thái về huyền thoại và truyền thuyết. Cách giải thích lịch sử tháp Babel của ông nhất định không phải là sự minh họa một đoạn kinh thánh. Thật vậy, ông không bao giờ chỉ dừng chạm tới cái bề mặt, mà luôn luôn chú ý

tới bề sâu. Dù đó là chuyện Icare bay lên trời bị rơi xuống hay việc xây dựng tháp Babel, chỉ có cái cốt yếu làm ông chú ý, đó là ý nghĩa có thể làm cho thấy được.

Nhưng cái làm cho Bruegel trở thành một trong những họa sĩ vĩ đại nhất, đó là tranh phong cảnh của ông, nhất là loạt tranh *Các tháng*, lấy cảm hứng theo anh em Limbourg, mà ông vẽ cho một nhà giàu có ở Anvers và một trong số đó là bức *Ngày u ám*. Năm bức tranh còn giữ được là những bức vô song do sự chân thực và ấn tượng tinh thần bí ẩn của chúng. Bruegel không bao giờ tìm cách giảng luân lý. Là họa sĩ kín đáo, dè dặt, ông chỉ trình bày tính rộng lớn của thiên nhiên quanh chúng ta.

Bruegel muốn nói : đây là thiên nhiên trong cái đa dạng, uy nghi, bí ẩn và xinh đẹp của nó. Chúng ta phản ứng với thiên nhiên như thế nào ? Không được để cho lạc thú vô biên khi chiêm ngưỡng các bức tranh này che lấp ý nghĩa tinh thần nghiêm túc của chúng.

Ngày u ám là những ngày thiếu ánh sáng của tháng hai, tháng ba, chỉ bừng lên vui vẻ với các lễ hội carnaval. Tuy vậy, ta có linh cảm rằng bức tranh này thể hiện một cái gì nhiều hơn thời kỳ chấm dứt mùa đông. Bruegel cho ta thấy một thế giới rộng lớn bị chi phối bởi nhiều nhân tố thiên nhiên, có một con sông cuộn cuộn chảy qua. Trên không, bầu trời tối sầm với những đám mây nặng nề, đe dọa. Hoạt động của dân làng—dù tích cực hay thư giãn—đều có vẻ hết sức vô nghĩa trong bối cảnh rộng lớn của đời sống thực tế của con người. Những tia chớp làm sáng rực các thân cây và mái nhà. Tiền diện, sáng sủa hơn, thể hiện sự sáng tạo hão huyền của con người. Mãi mê trong công việc hay trò tiêu khiển, con người dễ dàng quên sự đe dọa hung hãn của thiên nhiên không có gì kiềm chế.

Trong bức *Những người đi săn trong tuyết*, thung lũng và dãy núi, hồ và cây trụi lá, hình dạng nhỏ tí teo của dân làng và chim chóc, tất cả hiện ra trước mắt chúng ta. Như những vị thần trên cao, chúng ta quan sát thế giới trần gian. Mỗi chi tiết gợi ý một mùa : ánh lửa tỏa rạng và bầy chó hăm hở chạy về nhà. Màu trắng sáng chói xóa mờ chi tiết nhưng cho thấy rõ toàn thể. Họa sĩ đã thể hiện được cái lạnh cóng sự yên lặng đầy đặc và phong cảnh phủ đầy tuyết. Bruegel có cái nhìn rộng rãi đến nỗi ông có thể chia sẻ với người xem. Ông đưa ta vào thế giới của ông, gần như bắt được ta chịu cái không khí của mùa mà ông vẽ, cho ta sống trọn vẹn cái khoảnh khắc đó. Chúng ta có cảm giác rằng bức tranh không chỉ là phản ánh cái Bruegel nhìn thấy mà là thực tế chủ quan, là sự đóng góp to lớn mà chỉ hội họa mới làm được cho nghệ thuật.

TRƯỜNG PHÁI DỊ ĐIỂN VÀ ROCOCO

Trước khi được dùng để mô tả một phong cách nghệ thuật, từ "dị điển" (*baroque*) trong tiếng Bồ đào nha được dùng để chỉ những hạt ngọc trai méo mó, không đều, và có nghĩa xấu.

Phong cách dị điển là một khuynh hướng nghệ thuật mới xuất hiện ở Roma đầu thế kỷ thứ 17, để phản ứng lại, ít ra là một phần, với khía cạnh giả tạo của phong cách kiểu cách của thế kỷ thứ 16. Phong cách này dành ưu tiên biểu lộ cảm xúc chân thực và sự tưởng tượng trong cách trang trí.

Hiện thực của con người trở thành một yếu tố cốt yếu của hội họa dị điển, luôn luôn có kèm theo sự dàn dựng có tính sân khấu và hùng vĩ, chìm ngập trong tác dụng nùng-dạm đột ngột và sự phối hợp rung cảm của màu sắc.

Phong cách lố lằng (*Rococo*) kế tục phong cách dị điển trong nhiều lãnh vực nghệ thuật khác nhau : kiến trúc, âm nhạc và văn học cũng như hội họa. Phong cách này nhấn mạnh tính nhẹ nhàng, nét trang trí và sự thanh lịch của bút pháp. Phong cách lố lằng xuất hiện ở Paris đầu thế kỷ 18 và nhanh chóng lan tràn khắp châu Âu.

HÌNH ẢNH CƠ ĐỐC GIÁO Ở Ý

Nếu Florence và Venise đã ngự trị thế giới nghệ thuật suốt thời Phục hưng thì Roma đã trở thành trung tâm nghệ thuật lớn trong thời kỳ dị điển, lôi cuốn nghệ sĩ khắp châu Âu tới đó. Giáo hội Công giáo đã vượt qua được thời kỳ Cải cách (Tin lành) lại tìm thấy sức sống mới nhờ chính nỗ lực đổi mới của mình, phong trào chống Cải cách. Các nghệ sĩ cơ đốc giáo Ý phải chấp nhận uy quyền của giáo hội, giáo hội đòi hỏi họ phổ biến kinh thánh rộng rãi trong nhân dân. Phong cách dị điển, với khả năng tình cảm và tinh thần hiện thực có khả năng thuyết phục, đã cho phép thực hiện nhiệm vụ đó.

Thế là hội họa bắt đầu cuộc cải cách bản thân, theo hình ảnh của giáo hội. Chỉ từ thế kỷ 19 người ta mới dùng từ "dị điển" để chỉ phong cách mới này, và, trong hai trăm năm, nó chỉ được coi như một hình thức của chủ nghĩa cổ điển hậu-Phục hưng, đặc biệt hơn, nó được gắn kết với Raphaël. Các nghệ sĩ Ý ở thế kỷ 17 đã gạt bỏ những cái phức tạp của phong cách kiểu cách để áp dụng một phong cách mới, gần với tính cách cao thượng cổ điển của cao trào Phục hưng hơn. Hai nghệ sĩ quan trọng nhất khơi nguồn cho sự thay đổi này là Le Caravage ở Roma với bút pháp thực tế và đôi khi khiêu khích, và Annibale Carracci (Carrache) ở Bologna, người khai sinh truyền thống tranh phong cảnh cổ điển.

LE CARAVAGE : CÁI ĐẸP TRONG CÁI CHÂN

Nghệ thuật kinh điển của thế kỷ 19 coi thường hội họa dị điển nói chung và Caravage nói riêng.

Michelangelo Merisi tức là Caravage (1573-1610) là người có tính chất ngờ vực và dữ tợn, và cuộc đời ông là một chuỗi dài những cuộc kiện tụng vì ấu dâm, tranh chấp. Ông rời Milan tới ở Roma năm 1592, nhưng năm 1606 ông buộc phải trốn khỏi Roma vì giết chết một người, và sống lưu vong cho tới ngày cuối cùng ở Naples, Malte và Sicile. Ông mất năm 1610 vì bệnh sốt rét.

Những tác phẩm đầu tiên của Le Caravage chủ yếu là tranh sinh hoạt, như *Người chơi đàn luyt*: người thanh niên có nét dịu dàng đến nỗi người ta có thể tưởng là một thiếu nữ. Hơn nữa, chắc chắn đó là vẻ đẹp phụ nữ với những lọn tóc vòng trước trán, đôi tay ve vuốt cây đàn có những đường cong xinh đẹp, đôi môi đầy đặn hé mở hát một khúc ca trầm lắng hay có thể là một lời mời gọi. Một số người thấy sự quyến rũ đó là đáng sợ vì cái vẻ đôi bại và các khoái lạc lộ liễu đó, nhưng Le Caravage không phán đoán : ông đặt vào nhân vật một cái nhìn buồn rầu, một sinh linh mà những nét quyến rũ sẽ héo tàn, như trái và hoa như tiếng đàn sẽ tắt trong gian phòng đột nhiên tối sầm lại.

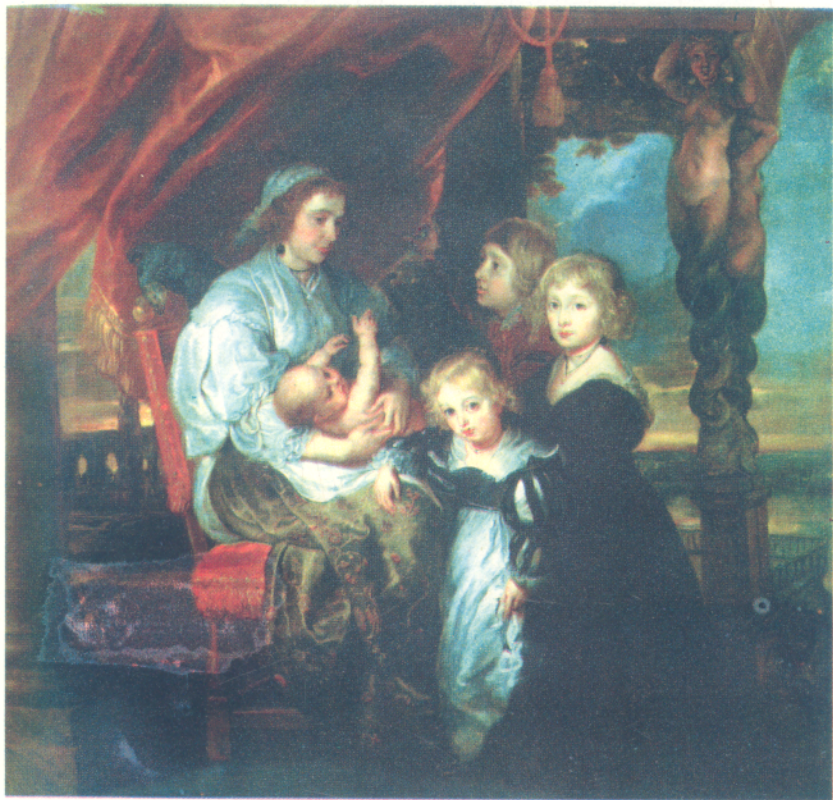
Cũng người mẫu này có lẽ đã ngồi cho ông vẽ *Thần rượu Bacchus lúc trẻ*. Sự mất phẩm giá và sự hư hỏng không xa : con sâu trong trái táo và trái lựu quá chín nhắc nhở chúng ta tính chất phù du của mọi sự. Ánh sáng và bóng tối, Thiện và Ác, sự sống và cái chết : Le Caravage xử lý tác dụng sáng tối một cách tài tình với những thực tại cơ bản đó.

TÍNH ĐỂ CẢM CỦA TÌNH CẢM TÔN GIÁO

Nếu tính nhục cảm trong *Người chơi đàn luyt* làm cho người xem thời đó lo ngại, thì tính hiện thực tàn nhẫn trong các bức tranh tôn giáo của Le Caravage đã khiến

giáo hội kết án ông. Các tu sĩ dòng Mont Carmel đã đặt ông vẽ bức *Cái chết của Đức Mẹ đồng trinh* nhưng đã từ chối bức tranh vì cho là nó thiếu đoan trang. Theo lời đồn đãi thì Le Caravage đã lấy mẫu theo một gái điếm chết đuối. Ánh sáng phủ phàng chiếu lên gương mặt không có nét đẹp và già nua của cái tử thi nằm trên giường, bàn chân trần trụi, dơ bẩn, cứng ngắc và thô kệch. Cái không khí chết chóc đó làm chướng mắt, không khí chết chóc thật sự, đau thương chân thật, không khí không được tiết trùng. Nếu Marie chỉ là một người đàn bà thì bà cũng phải chết như mọi người đàn bà, và nếu có ai thiếu lòng tin thì đó không phải là họa sĩ mà là các tu sĩ hoảng hốt đã từ chối tuyệt tác này. Đức Mẹ Đồng trinh tội nghiệp đã già, kiệt quệ, là điều có thể tin được về mặt thần học, cũng như sự đau đớn sâu xa của các tông đồ là điều đáng tin. Người đàn bà đó tượng trưng cho sợi dây liên lạc duy nhất với giáo chủ của họ. Marie Madeleine gặp người lại vì đau đớn, còn những người đàn ông thì biểu lộ nỗi đau lòng theo cách của mình, tất cả đều đau đớn như nhau. Đức Mẹ Marie không lên trời đầy vinh hiển theo truyền thuyết. Chúng ta đối mặt với một tử thi của người phạm, với sự đau khổ của con người. Phía trên xác chết có căng một tấm vải lớn đỏ thắm, biểu tượng sự giáng sinh của Chúa, của tình thương yêu nồng nhiệt, của người tuần đạo, của sự thăng hoa của linh hồn. Madeleine đặt cái chậu đựng nước lau rửa thi thể ở dưới chân. Mỗi chi tiết hiện thực làm nổi bật tính cách thiêng liêng của tác phẩm.

Le Caravage đã sống như một người "tiên phong", được giải phóng khỏi mọi ràng buộc, cả trong nghệ thuật lẫn cuộc sống. Nếu có nhiều nghệ sĩ quá không phải là mẫu mực đức hạnh, thì cuộc đời sóng gió của ông đã được đánh dấu bằng những lời ngạo mạn, những cuộc tranh chấp.



h. 19 - Pierre Paul Rubens, *Deborah Kip, vợ của huân tước Balthasar Gerbier và các con*. 1629 - 1640; 165 x 178cm



h. 20 Le Caravage, *Người chơi đàn lute*, k. 1596; 94 x 120cm



h. 21 Rembrandt, *Chân dung tự họa*, 1659; 84 x 66cm

hành vi bạo động và cuối cùng là vụ giết người, nó đã ngăn chặn ông trong nhiều cơ hội. Tuy nhiên, nếu ông đã sống một đời không tín ngưỡng và vô quy tắc, và nếu ông đã chấm dứt cuộc đời một cách khốn nạn khi còn rất trẻ bên bờ sông cô tịch, thì nghệ thuật của ông lại không thô bạo và vô kỷ luật chút nào; ông bộc lộ một chân lý tuyệt đối trong cái nguyên sơ và cô đọng của nó.

Tác phẩm của Caravage đã có ảnh hưởng tức thì và lâu dài. Lần đầu tiên, một nghệ sĩ cân nhắc cái thực tế chân chính của kiếp sống con người, vinh quang và tính chất vật chất thấp hèn của nó. Nếu Rembrandt làm chúng ta xúc động bằng sự chân thực của phương pháp thì Le Caravage có một cái nhìn dò xét đối với tất cả mọi thứ quanh mình và tái tạo để cho chúng ta thấy mọi khía cạnh của chúng. Việc ông nhấn mạnh, sự quan trọng của tác dụng ánh sáng, cái tác dụng sáng tối mà ông đưa vào nền hội họa châu Âu, có ảnh hưởng đáng kể đối với nhiều thế hệ họa sĩ.

ẢNH HƯỞNG CỦA LE CARAVAGE

Bức *Bữa ăn ở Emmaüs* cho thấy một Jésus Christ trẻ trung có gương mặt như búp bê, tóc buông xõa từng lọn không râu và rất tầm thường, thiếu hẳn nét tinh thần. Gương mặt tầm thường đó tập trung chú ý vào sự kiện.

Rõ ràng cây sắp xếp cân bằng, cụ thể hóa ý nghĩa sự xuất hiện của Jésus Christ : nếu cái chết đã mất quyền lực của nó thì không còn có gì thuộc loài người phạm tục chúng ta là chắc chắn cả.

Cái cách mà Le Caravage nhấn mạnh cái cốt yếu, và xuyên qua cả cái hàng rào vô hình của bề mặt bức tranh để lọt qua không gian của người xem, đã gây một ấn tượng sâu sắc đối với người đương thời. Ông kể lại một câu

chuyện không phải chỉ bằng tác dụng của ánh sáng và bóng tối mà còn qua mỗi yếu tố của bức tranh. Ánh sáng phát ra từ người của Jésus. Le Caravage sử dụng những tác dụng đơn giản, lấy ngay ở thiên nhiên. Sau Le Caravage mỗi nghệ sĩ nhấn mạnh một cách mới để tiếp cận thực tại—tức chủ nghĩa hiện thực—và vô vàn biến thái của ánh sáng. Cũng như Giotto và Masaccio, Le Caravage là một nhân vật bản lề trong lịch sử nghệ thuật.

NỮ HỌA SĨ

Ảnh hưởng sâu đậm của Le Caravage tác động cả tới một họa sĩ quy cũ như Orazio Lomi tức Gentileschi (1563–1639). Mặc dầu *Cô gái đánh đàn luyến* hoàn toàn khác với chàng thanh niên có vẻ dâm dật của Le Caravage, cô cũng ngập trong ánh sáng, những tia sáng xé toang bóng tối, trong đó nhân vật trẻ trung xinh đẹp đang mải mê với thú tiêu khiển ngây thơ.

Nghệ sĩ nhạy cảm này biết nhận ra điểm quan trọng trong cách nhìn của Le Caravage, nhưng ông thể hiện cách nhìn đó một cách tự do. *Cô gái đánh đàn luyến* được giới thiệu với chúng ta trong vẻ tươi tắn rực rỡ và nét quyến rũ riêng của cô, một cách hoàn toàn thuyết phục.

Con gái của họa sĩ, Artemisia Gentileschi (1593–1652), đã bị coi thường một cách sai lầm. Người ta đã lầm lẫn gán một số lớn tranh của cô cho cha cô, và chúng ta phải khảo sát tranh của cô kỹ lưỡng hơn.

Tài năng sớm phát triển của cô cho thấy một bút pháp cũng say mê và mạnh mẽ gần như bút pháp của cha cô, nhưng gần gũi với Le Caravage hơn mà cô biết cách đưa một vài đặc tính tới cực điểm. Nhưng, tranh của cô cũng có thể ít dữ dội hơn, như bức *Chân dung tự họa, Phúng dụ của Hội họa*. Sự kiện, theo truyền thuyết, người sáng tạo

ra hội họa là một phụ nữ có lẽ càng thúc đẩy cô thực hiện bức tranh đặc biệt này ! Bức chân dung không có vẻ gì khiêm nhượng nhưng có chừng mực, ý tứ : gương mặt tròn phản ánh công việc căng thẳng của họa sĩ, và nếp áo màu lục chan hòa thứ ánh sáng của Le Caravage.

Tính chất say mê và dữ dội trong tranh của cô khiến Artemisia hầu như thành người duy nhất trong các nữ họa sĩ trước thế kỷ 20. Theo lập luận của các sử gia hiện đại, sự quan cập này có thể là do việc cô bị một người bạn của cha cô cưỡng hiếp. Kỷ niệm đau đớn đó có lẽ đã để lại một dấu vết không thể xóa nhòa. Như bất cứ nữ nghệ sĩ nào, cô phải phấn đấu chống lại những thành kiến ngấm ngấm trong nền văn hóa của mình, trong đó, có sự tin tưởng tự nhiên rằng phụ nữ vốn là thấp kém; điều đó cũng có thể đã khơi dậy nhiệt huyết của cô trong bức tranh *Judith và Holopherne*. Thủ cấp của kẻ áp bức đúng là bị cắt đứt trước mắt chúng ta và tấm nệm đầm máu.

Điều Artemisia muốn nói là con người có khả năng lãnh hội mọi phương diện của sự kiện. Cô làm cho chúng ta ý thức được cả dũng khí của Judith, người giải phóng dân tộc mình, lẫn sự ghê tởm trong một vụ sát nhân.

GIA ĐÌNH CARRACHE

Gia đình Carracci ở Bologna chịu ảnh hưởng của Le Caravage như mọi họa sĩ khác, nhưng theo cách tinh tế hơn. Gia đình nghệ sĩ tài năng này gồm hai anh em Agostino (1557-1602), Annibale (1560-1609) và người anh em họ Ludovico (1555-1619). Họ chú trọng sự đối nghịch giữa các tính cách hơn là sự tương phản giữa bóng tối và ánh sáng. Họ cũng tìm kiếm tinh thần hiện thực như Le Caravage, nhưng ít triệt để hơn.

Gương mặt trội nhất trong ba người là Annibale; ông

kết hợp cái uy lực cổ điển với sự quan sát hiện thực, và tính chất hoành tráng của cao trào Phục hưng với màu sắc Venise nóng bỏng và mạnh mẽ. Tranh của ông có hình thức chủ nghĩa tự nhiên, nó cho phép ông biểu thị cái lý tưởng và sự tế nhị của tình cảm, cái mà chủ nghĩa hiện thực cách mạng của Le Caravage không làm được. Bức *Domine Quo Vadis ?* đây vẽ cao quý tự nhiên, trong đó không có chi tiết nào có thể bị coi là hỏng. Đơn giản là chúng ta chứng kiến cuộc gặp gỡ trong một khung cảnh thật : nếu các hình diện đã được lý tưởng hóa (mà vẫn mạnh mẽ và thuyết phục) thì mặt đất trở trụi và cây cối rất hiện thực. Sự lý tưởng hóa cảnh tượng làm cho bức tranh dễ hiểu hơn cách nhìn quá hiện thực của Le Caravage và vì vậy khiến tác phẩm phù hợp với tinh thần Chống-Cải cách (tôn giáo).

TRANH PHONG CẢNH KINH ĐIỂN

Phong cảnh bình lặng trong bức *Chạy trốn tới Ai cập* minh họa hoàn hảo di sản của anh em Carrache. Truyền thống tranh phong cảnh kinh điển bắt đầu với tác phẩm này, trong đó những chi tiết đẹp mắt và chính xác phải phụ thuộc vào sự điều hòa, cân bằng và tính chất lý tưởng để kể lại sự kiện. Annibale khai thác tiềm năng biểu cảm của phong cảnh, sử dụng nhuần nhuyễn sắc thái tế vi của ánh sáng và không khí, và cho phong cảnh một vai trò cũng quan trọng như sự tích là chủ đề chính thức của bức tranh.

Domenico Zampieri tức Le Dominiquin (1581-1641) học hội họa ở trường do anh em Carrache sáng lập vào năm 1585. Ông vẽ tranh phong cảnh theo lý thuyết kinh điển và lý tưởng của thầy, nhưng ông biết áp dụng các kỹ thuật đó cho những đề tài tôn giáo.

Bức *Phong cảnh với Tobie và thiên thần* lấy sự tích

con cá kỳ diệu và họa sĩ đặt câu chuyện vào một thế giới bao la, đầy hứa hẹn, đến nỗi chúng ta chỉ có thể tin câu chuyện.

ELSHEIMER : TỪ NƯỚC ĐỨC TỚI NƯỚC Ý

Ở thế kỷ 17, Bắc Âu thụ hưởng được một truyền thống vững chắc về tranh phong cảnh hiện thực và tranh sinh hoạt (nhưng cuối cùng thì tranh phong cảnh Ý chiếm ưu thế). Adam Elsheimer (1578-1610) là một trong số nhiều họa sĩ Bắc Âu vẽ ở Ý vào đầu thế kỷ 17. Tranh của ông kết hợp tính sáng sủa và "chân lý" Bắc Âu với sự tìm kiếm cái lý tưởng của Nam Âu. Một tình tiết khác trong sự tích Tobie được trình bày trong bức *Tobie và tổng thiên thần Raphael với con cá*. Lâu nay người ta tin rằng tác phẩm này là của Elsheimer, nhưng ngày nay người ta gán tác phẩm cho một họa sĩ hậu sinh mà bút pháp giống với bút pháp của ông. Tobie về nhà có tổng thiên thần đi theo. Họa sĩ đưa chúng ta vào cái bí ẩn lãng mạn của thiên nhiên và mời mọc chúng ta ném cái yên tĩnh tuyệt vời của một buổi chiều êm ả.

MỘT DANH SƯ BỊ LÃNG QUÊN

Guido Reni tức Le Guide (1575-1642), nguyên là học trò của anh em Carrache, đã nổi danh hơn cả thầy mình, ở Bologna và toàn thể châu Âu. Tính thích cô độc, Le Guide, mà Goethe đã coi như một tài năng thần thánh, đã phải chịu đựng sự quên lãng khi phong hóa càng ngày càng hướng về sự phạm tục nhiều hơn, còn tác phẩm của ông chủ yếu lấy cảm hứng từ tôn giáo nên bị coi là quá mềm yếu, có khuynh hướng tình cảm.

Tranh của ông cũng bị coi thường như về sau này nghệ thuật dị diễn phải chịu, vì tính chất của tranh ông rõ ràng là thuộc về phong trào này. Sự coi thường đó không có lý

do chính đáng nên Le guide dần dần được phục hồi danh dự, từ khi người ta lại thấy phẩm chất tuyệt diệu của cảm xúc, kỹ thuật tinh tế vô hạn và tính xác thực của họa sĩ vĩ đại này.

Tiêu biểu của tranh tôn giáo của Le Guide, *Suzanne và các trường lão* phơi bày sự ngu muội của thành kiến. Hai ông già có chức trách thẩm phán gặp Suzanne đang tắm và dâm ra si mê nàng. Bị cự tuyệt, họ vu là đã bắt được nàng quả tang phạm tội ngoại tình. Suzanne tượng trưng sự đối nghịch với lòng ngoan đạo phiến diện, nàng đương đầu với những kẻ hành hạ với sự phẫn nộ của kẻ vô tội. Nàng không có vẻ sợ hãi, vì nàng tin nơi Chúa và biết mình không có gì đáng chê trách.

Tranh thần thoại của Le Guide cũng tỏ ra mạnh mẽ không kém, trong đó ông tìm kiếm sự cân bằng, tinh khiết và nhịp điệu. *Bắt cóc Déjanire* là một bức tranh hùng vĩ. Héraclès cùng vợ là Déjanire đi tới một bờ sông. Nhân mã Nessos cho Héraclès qua sông rồi định bắt cóc người vợ. Đây là thời điểm y sắp mang Déjanire chạy trốn. Những thân thể bóng loáng dưới ánh nắng : người ngựa đang hoạt động, thiếu phụ với thịt da mềm mại mong manh. Quần áo tung bay theo gió, mây khói ùn ùn, một chân của người ngựa cất lên cùng nhịp với một chân của thiếu phụ, tạo ra một sự tương phản ghê gớm. Déjanire thắng thoát nhìn về hướng các thần linh, với tay cầu cứu. Trên phương diện thị giác và cảm xúc, tác phẩm này làm ta nhớ tới Raphaël lẫn Le Caravage.

LE GUERCHIN : SỨC MẠNH LÀM MÙI LÒNG

Giống như Le Guide, Giovanni Francesco Barbieri tức Le Guerchin (1591-1666) cũng bị rơi vào sự lãng quên, một chuyện cũng không thể biện minh được. Thật vậy, ông là

một trong những danh sư của tranh tự sự, một họa sĩ điều sắc tuyệt vời và là tác giả của những tranh vẽ nét xuất sắc. Là học trò của Ludovico Carrache, ông biết giữ gìn kỹ thuật điều sáng đậm đà, rung cảm của thầy mà ông khai thác với tinh thần trữ tình theo truyền thống Venise. Sức mạnh làm mủi lòng trong những bức tranh đầu tiên của ông dần dần nhường chỗ cho một bút pháp dịu dàng hơn, tinh tế hơn.

Trong bức *Jésus Christ và người đàn bà ngoại tình*, Le Guerchin làm chúng ta chú ý tới bàn tay của các nhân vật chính, sự biểu lộ đáng chú ý những tình cảm trái ngược của họ. Nét mặt cao thượng và trong sáng của Jésus Christ nổi lên giữa cảnh ồn ào. Tính hiện thực của vẽ mặt làm chúng ta tin được câu chuyện. Với cảm thức gần như lãng mạn đầy thi vị, Le Guerchin cho thấy lòng trắc ẩn vô hạn của Chúa, rất đoan chính mà cũng rất khoan dung.

Nghệ sĩ này tỏ ra có một sức mạnh làm chúng ta mủi lòng; ông xử lý tác dụng ánh sáng rất tài tình. Chúng ta xúc động vì ý nghĩa của tranh ông, nhưng cũng vì vẻ đẹp giản dị của chúng nữa.

TRƯỜNG PHÁI DỊ ĐIỂN FLANDRE

*T*rong vùng Bắc Âu chịu áp lực của cuộc Cải cách (tôn giáo) ở thế kỷ 17, xứ Flandre vẫn theo công giáo, dưới sự giám hộ của Tây ban nha. Những ảnh hưởng bên ngoài mà lúc đó nghệ thuật Flandre phải chịu là ảnh hưởng của Tây ban nha và của phong trào Chống Cải cách, như tác phẩm của Rubens và Van Dyck chứng tỏ.

Trong khoảng một trăm năm, Tây ban nha là một trong các cường quốc quân sự chính yếu ở châu Âu, địa vị đó cho phép họ hỗ trợ giáo hội công giáo trong một Bắc Âu mà phong trào Cải cách đang bành trướng; Ở Hà lan, trong khi miền Bắc đã tranh thủ được độc lập thì vùng Flandre vẫn trung thành với công giáo do mối quan hệ ưu tiên của họ với Tây ban nha. Cả hai có chung lý tưởng tôn giáo, Chống Cải cách, và sự đồng nhất đó, với quan hệ lịch sử của họ, là lý do có những ảnh hưởng chung trong sự tiến hóa nghệ thuật của họ. Đầu thế kỷ 17, sự thịnh vượng về kinh tế của Flandre kéo theo sự phát triển văn hóa trong đó nghệ thuật không thể không có lợi, nhất là xung quanh Anvers là cái nôi chính của nghệ thuật. Họa sĩ vĩ đại nhất thuộc trường phái dị điển của Bắc Âu là Pierre Paul Rubens (1577–1640). Ông chủ yếu sống ở Anvers. Ở ông, chừng như có cái tinh thần hùng vĩ của Le Dominiquin nhưng dưới một hình thức huy hoàng hơn, kết hợp một cách tuyệt mỹ cái tráng lệ của Ý với cái sáng suốt của Flandre. Tác phẩm của ông thấm đượm một thứ chủ nghĩa nhân văn Thiên chúa giáo, trong đó tình cảm tôn giáo

không loại trừ nhục cảm, và chứng tỏ tinh thần mạnh mẽ và dứt khoát là lạc quan.

Năm 1600, Rubens tới Ý để hoàn thiện nghệ thuật của mình. Trong vòng mười năm sau đó, ông đi lại rất nhiều, nhất là đi Tây Ban Nha, và kết bạn với một họa sĩ rất trẻ, nhỏ hơn ông tới hai mươi hai tuổi, nhưng sẽ đạt tới tầm vóc ít nhất cũng ngang hàng với ông, đó là Vélasquez.

Rubens đã viết: "Tôi coi cả thế giới là quê hương". Quả thật là tác phẩm của ông phản ánh nhân quan rộng rãi không biên giới đó. Tài năng sâu rộng của ông cho phép ông đồng hóa các khái niệm của các danh sư thời Phục hưng mà ông khâm phục, nhưng không vì thế làm giảm nhân quan độc đáo mạnh mẽ riêng. Vì thế ông đã nhờ nghiên cứu tác phẩm của Titien mà sử dụng màu sắc một cách xuất sắc, cũng như nhờ ảnh hưởng của Michel Ange mà nhân vật của ông có cái vẻ trầm trọng đậm đà.

TRANH TÔN GIÁO CỦA RUBENS

Rubens đã ở Roma một thời gian, và họa sĩ Ý đương thời Le Caravage đã có ảnh hưởng lâu dài đối với ông. Ta cảm thấy điều đó nhất trong tranh tôn giáo của ông, trong đó thấm đẫm chủ nghĩa nhân văn hình thức đặc trưng của phong cách dị điển, sử dụng tài tình nét dân dã và cá tính mạnh mẽ rõ nét. Tác phẩm tôn giáo của một nghệ sĩ không phải luôn luôn cho phép xác lập đức tin của nghệ sĩ đó cao tới mức nào vì dù sao thì đây cũng là một lãnh vực hết sức riêng tư. Nhưng, trong trường hợp Rubens, ta biết rằng ông rất trung thành với tôn giáo của mình và cố sức sống vì tôn giáo đó. Năng lực toát ra từ bức tranh *Đem Chúa từ thập giá xuống* đặc biệt có vẻ cho thấy được nhiệt tâm đó. Trong bức tranh này ta có thể thấy ảnh hưởng của Le Caravage ở cách xử lý ánh sáng và vẽ hiện thực của

nhân vật, nhưng cũng có cả ảnh hưởng của Michel Ange ở cái vẻ nặng nề, đậm đặc của thân hình Chúa.

Bức tranh này vẫn luôn luôn ở trong nhà thờ chánh Anvers nơi nó được vẽ ra. Đó là một tác phẩm đồ sộ trong đó thân hình mềm nhão của Christ (yếu tố bất động duy nhất của bức tranh) có vai trò trung tâm và, nghịch lý thay, lại rất sống động, vừa do ánh sáng nó phát ra vừa do sức gây cảm xúc của đường chéo góc đầy đặn, mạnh mẽ. Sức nặng của thân mình không còn sinh khi đó, gần như sờ thấy được, diễn đạt tính chất đau thương không chịu đựng nổi do cái chết của Chúa gây ra : ta có thể thấy vẻ ngơ ngẩn tuyệt vọng của các môn đồ.

RUBENS : HỌA SĨ CHÂN DUNG

Rubens không phải là người tô điểm thực tế để cho nó dễ chấp nhận hơn. Ông không ngần ngại phát hiện khuyết điểm khi ông nhận ra nó cho dù người mẫu không tự ý thức được điều đó.

Một trong các bức chân dung tập thể của ông, *Deborah Kíp, vợ của Huân tước Balthasar Gerbier và các con* (h19) cho thấy một gia đình không hạnh phúc. Ít nhất thì ta cũng có thể nói được rằng ba đứa con lớn không có vẻ vui. Đó là những đứa trẻ xinh đẹp, nhưng có vẻ dè dặt, thậm chí có vẻ thủ thế. Chỉ có đứa bé còn ẩm ẵm là thoát khỏi sự căng thẳng đó, nhưng nét mặt của người mẹ cho thấy sự buồn rầu và mệt mỏi.

Người cha của gia đình này là một người hung bạo, không ngại ngừng bất cứ việc gì, và Rubens không giấu giếm là mình biết điều đó. Deborah Kíp mặc áo lụa Damas rất đẹp, tuy nhiên, bầu trời ở hậu cảnh thì đầy mây u ám. Cái bóng nhoáng và cái đẹp hiển nhiên là có mặt, nhưng cũng có những điểm triệu xấu. Cũng có cảm xúc đấy, nhưng không hề có tình cảm.

MỘT NHÀ NGOẠI GIAO TÀI BA

Bằng sức sống mạnh mẽ cũng như bằng tình cảm mãnh liệt. Rubens có vẻ không phải sinh ra để làm một nhà chính trị. Tuy nhiên, đó lại là tầm vóc tài năng của ông : ông đã đại diện cho Hà Lan bên cạnh những thẩm quyền cao cấp nhất.

Gần như bản thân tất cả vua chúa châu Âu đều quen biết Rubens và ngưỡng mộ tài năng của ông. Vì vậy, rất tự nhiên là Marie de Médicis đã hướng tới ông khi bà cần có sự hỗ trợ của một họa sĩ trong sự kình địch giữa bà với con trai là vua Louis XIII.

Nhà vua trẻ Louis tới tuổi trưởng thành năm 1614 nhưng hoàng thái hậu đã thành công không cho nhà vua nắm quyền bính trong nhiều năm để một mình bà nhiếp chính. Tuy nhiên, cuối cùng thì Marie de Médicis cũng bị nhà vua phát vắng vào năm 1617. Được cho trở về Paris năm 1620, bà tới ở điện Luxembourg và chỉ chăm lo việc săn sóc cung điện này trong năm năm sau đó.

Ý định của hoàng thái hậu là trang hoàng hai cánh cung điện bằng một tập hợp 48 bức tranh đồ sộ chia làm hai loạt : một, dành cho sự nghiệp của bà, và loạt tranh kia cho sự nghiệp của phu quân quá cố là vua Henri IV. Thật ra, chỉ có loạt tranh thứ nhất là được thực hiện gần đầy đủ. Phải cần tới cả thiên tài của Rubens để biểu dương với ngần ấy thi vị một phụ nữ không lấy gì làm đẹp, và, hơn nữa, còn "bóp méo" được thực tế đến mức biến nó thành một thành tích hùng vĩ, huy hoàng.

Lễ phong thần Henri IV và tuyên cáo nền nhiếp chính là bức tranh tiêu biểu cho mặt đó, với sự sử dụng những đề tài thần thoại kinh điển. Nếu Rubens có khó chịu vì bị buộc phải thể hiện cảm hứng đó thì sức sống đầy thuyết phục qua bút pháp của ông cũng không để lộ ra. Bức tranh

phong phú tình tiết này là một trong những bức tranh tự sự đẹp nhất của lịch sử hội họa.

Ở đầu kia của phòng tranh, bức tranh đi đôi với *Lễ Phong thần Henri IV* là bức *Hoàng hậu vinh quang*, một thí dụ sáng chói của tranh chân dung cung đình. Trong số những tranh thành công nhất có *Sự giáo dục của công chúa, Lên bờ Marseille*, và *Sinh hạ hoàng thái tử*.

Đối với những chỉ trích có thể có về quần thể tranh này, chỉ có vài bức là có thể bị phê phán. *Tuổi trưởng thành của Louis XIII*, chẳng hạn, dường như thiếu sự vững tin, có lẽ vì lý do sự kinh dịch ngấm ngấm giữa hoàng thái hậu và con trai, bất chấp sự giải hòa chính thức.

MỘT CÁCH NHÌN CỦA RUBENS

Đối với người Flandre ở thế kỷ 17, chuẩn mực của cái đẹp phụ nữ rất khác xa với chuẩn mực của chúng ta. Điều đó khiến cho Rubens có tiếng là họa sĩ chuyên vẽ phụ nữ thân hình nở nang. Nhưng hiển nhiên là Rubens xứng đáng hơn thế nhiều.

Rubens là người đặc biệt được số phận dành cho nhiều may mắn. Oai vệ và rất mạnh khỏe (nếu không kể những cơn bệnh thông phong lúc tuổi già), ông lại là người thông minh và học thức, có thiên bẩm về ngoại giao và được vua chúa châu Âu kính trọng, kết hôn hai lần đều được hạnh phúc. Và nhất là ông lại là một trong những nghệ sĩ quan trọng nhất và có ảnh hưởng nhất của mọi thời đại. Ông khai thác những thiên tư của mình với lòng quảng đại bên bờ nên ông được tiếng là người từ tâm là điều rất đúng. Vào tuổi 23, ông đã là họa sĩ chân dung cho triều đình Mantoue (của giòng họ Gonzaque) trước khi trở thành họa sĩ chân dung chính thức cho công chúa Tây ban nha Isabelle và đại công tước Albert ở Bruxelles vào năm 1609 lúc ông được 32 tuổi.

Trên phương diện hội họa thuần túy, Rubens chứng tỏ có một ý thức động và nhiều dục cảm đối với lạc thú sống, đó cũng là một nét nhân cách của ông, và ông đã dùng kỹ thuật vững vàng phục vụ những khía cạnh đó. Nhưng thêm vào sức sống mạnh mẽ đó còn có sự dịu dàng tinh tế được thể hiện bằng một cách nhìn riêng biệt, một cách nhìn tin cậy hoàn toàn và chấp nhận người khác, cách nhìn mà vài nhân vật trong tranh trao đổi với nhau. Trong *Sự thẩm định của Pâris*, chẳng hạn, Pâris chăm chú nhìn ba nữ thần khỏa thân với vẻ mặt chăm chú, tôn kính, cách nhìn của Rubens. Về phần mình, Vénus quan sát chàng thanh niên thành Troie với sự ngạc nhiên ngây thơ, điều đó có lẽ đã khiến nàng đắc thắng. Đề tài được chọn ở đây có ý nghĩa cao hơn một truyền thuyết báo hiệu cuộc chiến tranh thành Troie. Điều làm họa sĩ quan tâm và định hướng tư tưởng của ông là sự gặp gỡ giữa một thanh niên tầm thường và một bà hoàng không che dấy. Rubens đã xử lý tình huống đó một cách thanh tao và đầy phẩm cách.

JORDAENS, NGƯỜI KẾ TỤC RUBENS

Trong xưởng vẽ ở Anvers, Rubens có nhiều học trò và người cộng tác. Trong số người cộng tác, Jacob Jordaens (1593–1678) đã vẽ một bức tranh mà tính trữ tình cũng ngang ngửa như Rubens, mặc dầu bút pháp không hoàn chỉnh bằng. Bức *Bốn tác giả Phúc âm* có sức mạnh mẽ đáng chú ý, nhưng kỹ thuật vẽ nét to rõ ràng là mô phỏng theo bút pháp thanh thoát hơn của Rubens.

Jordaens rất thích vẽ cảnh sinh hoạt, với một tinh thần hiện thực đôi khi hơi phũ phàng. Ngoài ra, ông cũng là một người vẽ chân dung giỏi như vẽ phong cảnh, và sau khi Rubens mất năm 1640, ông trở thành họa sĩ có ảnh hưởng nhất ở Anvers, và danh tiếng ông lan khắp châu Âu.

VAN DYCK, SỰ THANH LỊCH TỐT ĐỈNH

Về phương diện tài năng và một số khía cạnh bút pháp nhất định, một trong những họa sĩ gần gũi nhất của Rubens là Anton Van Dyck (1599-1641). Vào thời trẻ, Rubens đã chứng tỏ thiên về sự thanh lịch quý phái mà ta thấy lại ở Van Dyck; một bằng chứng của thời kỳ này là bức *Nữ Hầu tước Brigida Spinola Doria* mà nét mặt dịu dàng, thanh thản, đúng là phong cách của Rubens.

Van Dyck tỏ ra cũng tinh tế như vậy trong bức vẽ một *Nữ hầu tước* khác thuộc gia đình Grimaldi. Nhưng ở đây nhân vật trung tâm hoàn toàn không còn cái vẻ sung mãn xác thịt trong tranh của Rubens nữa mà mang dấu phong phú tâm lý hơn và sự thanh lịch kiêu kỳ chắc chắn làm khách hàng quý tộc của ông hài lòng. Nếu người nữ nô che lọng trong tranh thuộc hàng những người trần tục bình thường thì bà chủ của cô rõ ràng là thuộc một tầng lớp khác.

Như Rubens, Van Dyck cũng đi lại nhiều và trở thành một trong các họa sĩ nổi tiếng nhất đương thời. Năm 1632, ông định cư ở Anh, được vua Charles I trợ cấp cho tới lúc qua đời. Trong thời gian ở Anh, ông đã trau luyện kỹ thuật chân dung tới mức tinh tế và để lại ảnh hưởng cho nhiều thế hệ họa sĩ về sau. Những tác phẩm quan trọng nhất của ông cũng ra đời trong thời kỳ này mà một số vẽ vua Charles I trong nhiều tình huống khác nhau, có tính tượng trưng hoặc tả chân. Bức *Vua Charles I nước Anh đi săn* là một bức tranh đặc biệt thành công về mặt hội họa cũng như hiệu quả biểu dương đức vua : tất cả toát ra vẻ quý phái và thanh lịch trong một khung cảnh được lý tưởng hóa, nhân vật trung tâm có vẻ uy nghi rực rỡ. Van Dyck được Charles I phong tước quý tộc, và ông rất xứng đáng được như vậy.

TRƯỜNG PHÁI DỊ ĐIỂN TÂY BAN NHA

Hội họa Tây Ban Nha ở thế kỷ 17 chịu ảnh hưởng của Giáo hội công giáo rất nặng, nhất là vì nhiệt tâm tôn giáo của triều đại đương quyền. Vua Philippe II và những người kế nghiệp, Philippe III và Philippe IV, quan tâm duy trì sự chính thống tôn giáo chặt chẽ, với sự hỗ trợ của tòa án tôn giáo. Tòa án này truy hại "tà giáo" dưới mọi hình thức, kể cả tin lành. Vì vậy, trường phái dị điển Tây Ban Nha chủ yếu lấy cảm hứng từ đức tin tôn giáo, mặc dầu ta thấy cũng có nhiều tác phẩm cung đình, tranh thần thoại và sinh hoạt, và cả tình vật nữa.

Bất chấp khuynh hướng quốc giáo lấn át dưới triều đại của dòng họ Habsbourg, ảnh hưởng giải phóng của Le Caravage vẫn tiếp tục có mặt trong hội họa Tây Ban Nha ở đầu thế kỷ 17. Phổ màu sẫm và tương phản phong phú của ông đã bắt rễ sâu trong truyền thống Tây Ban Nha, một truyền thống say mê rõ rệt một thứ chủ nghĩa hiện thực phần nào bệnh hoạn.

Một trong những đại diện đầu tiên của "trường phái Caravage" đó là José de Ribera (1591-1652). Ông vẽ những bức tranh có toàn sắc sẫm nổi trội, dễ bị coi là gây tác dụng bi thảm. Ribera tới Ý khi còn rất trẻ, thoát đẩu ở Roma rồi tới Naples (lúc đó ở dưới quyền thống trị của Tây Ban Nha) và ở luôn đó. Tranh tôn giáo của ông thể hiện lòng sùng đạo hơn Le Caravage, hơn nữa còn có một ý

nghĩa về sự thống khổ sâu sắc hơn. Nơi ông, sự biểu hiện cái đau đớn đôi khi có vẻ kinh hoàng, như trong bức tranh thần thoại *Apollon và Marsyas*. Marsyas là người thổi sáo trứ danh, đã bạo gan thách thần Apollon thi tài. Thắng cuộc, Apollon đã lột da sống Marsyas.

Ribera chọn người mẫu trong đám hành khất và trẻ con lang thang mà ông vẽ với một tinh thần hiện thực ít có trong hội họa thời đó. Đó là lý do một số lớn nhân vật của ông có những khuyết tật : răng hư, tay chân vẹo vọ, ghê chốc, da thịt mềm nhão.

THIÊN TÀI TÂY BAN NHA : VÉLASQUEZ

Diego Vélasquez (1599–1660) còn rất trẻ khi ông vẽ những bức tranh đầu tiên, những bức tranh mà ta cảm thấy ảnh hưởng của Le Caravage ở chỗ vùng vàng về hình thể và ánh sáng. Nhưng chỉ có thể so sánh như vậy thôi, vì Vélasquez là một nghệ sĩ độc đáo có quan điểm về thực tế nhân sinh không chịu bất cứ ảnh hưởng ngoại lai nào.

Hình ảnh duy nhất của vua chúa uy nghiêm có thể so sánh với chân dung của *Charles I* do Van Dyck vẽ là hình ảnh của hoàng gia Habsbourg. Nhưng, cả ở đây nữa, sự so sánh chỉ là so sánh bề ngoài. Vélasquez không chỉ ca ngợi đức vua và triều đình mà còn hăng say cải thiện địa vị xã hội của mình và đã chiếm được lòng yêu mến của Philippe IV. Ông vua này là một nhà chính trị rất xoàng, nhưng có đủ sáng suốt để đánh giá cao thiên tài của họa sĩ mà ông ban cho rất nhiều ân huệ.

Vẻ đẹp không gì sánh được trong các bức tranh của Vélasquez vẽ về triều đình Tây Ban Nha (những tư liệu chính thức về nhà vua và người thân cận) thách thức mọi lời bình phẩm. *Các thị nữ* là một hoạt cảnh trong gương và ảo ảnh, trong đó người nhìn cũng được nhìn lại, là một

trong những bảo vật của Viện bảo tàng Prado, Madrid.

Vélasquez đóng góp một phần lớn việc trang hoàng những cung điện mới mà Philippe IV cho xây dựng. Đặc biệt, đó là trường hợp của cung Buen Retiro tuyệt mỹ được xây dựng năm 1631 tới năm 1635 mà các phòng được tô điểm với khoảng tám trăm bức tranh; chỉ riêng một phòng nghi lễ đã có tới 27 bức tranh, trong đó có bức *Cuộc đấu hàng ở Bréda* của Vélasquez và nhiều bức của Zurbarán. Và ngay ở Tore de la Parada, một điểm hẹn đi săn thuộc Pardo, mà việc trang hoàng được giao cho các họa sĩ người nước ngoài (đặc biệt là Rubens), Vélasquez cũng có một chỗ danh dự với chân dung của hoàng tử Baltasar Carlos và hai chú lùn của triều đình, trong đó có bức *Chú lùn Francisco Lezcano*.

Người đồng thời với Vélasquez không thể không ngạc nhiên vì kỹ thuật hội họa của ông, khi nhận ra rằng phải cách xa một khoảng để xem tác phẩm của ông thì những vật màu phức tạp mới hợp thành những hình ảnh rõ ràng. Dù với bất cứ đề tài nào, kỹ thuật này cũng cho phép Vélasquez thể hiện với sự sâu sắc và tính xác thực thích hợp để làm nổi bật nội dung tình cảm : không có bức *Chúa bị đóng đinh* nào toát ra phẩm chất con người bằng bức này.

Dù ngoài đề tài tôn giáo, ông cũng có thể làm chúng ta thấy cảm xúc đó, ví dụ khi cho ta thấy rằng một chú lùn trong triều đình, dù chỉ là đối tượng để người ta cười cợt, cũng không phải vì thế mà thiếu tính cách bi thương hơn một Jésus-Christ đang hấp hối.

Ông có thể dùng một đề tài thần thoại để cho thấy rằng đạo đa thần cũng có tính tôn giáo mà sức mạnh của nó có được là do sự bất ổn của tâm hồn. *Lò rèn của Vulcain*

lợi dụng sự tương phản giữa hai mẫu người. Một đằng là một người trẻ tuổi sáng loáng, người khách từ một thế giới khác tới, vững vàng, cả quyết. Đằng khác, những người thợ rèn, thô kệch và mạnh mẽ, hơi sùng sốt nhưng rõ ràng là không dao động lắm. Không khí không thông cảm đánh dấu sự gặp gỡ giữa hai thế giới được Vélasquez thể hiện trong một chớp mắt riêng biệt đến nỗi không nhất thiết người ta phải nhận ra tất cả sự mỉa mai.

ZURBARÁN : CẢM GIÁC THANH THẢN

Zurbarán (1598–1664) vẽ nhiều nhất ở Séville, quê hương của Vélasquez mà ông là người đồng thời. Bút pháp của hai người rất khác nhau, nếu không phải là tác phẩm của Zurbarán cũng có hình thức đậm đà và đầy màu sắc như tranh của Vélasquez lúc bắt đầu vẽ. Chỉ trong tranh tĩnh vật thì tài năng của Zurbarán mới bộc lộ rõ hơn hết. Bức *Tĩnh vật với Cam* cho thấy một cảm giác thiêng liêng về sự cân bằng và yên ả, nó gán cho những vật tầm thường nhất một giá trị khó tả nhờ tác dụng ánh sáng tinh tế đặc biệt.

Bức *Trung bày thi thể thánh Bonaventure* cũng cho thấy tính cách trầm trọng thiêng liêng của sự vĩnh cửu; cái hiển nhiên trước mắt chỉ có ý nghĩa đầy đủ thông qua cái không nhìn thấy được. Trong tất cả những nhân vật ở giữa vùng sáng, trên nền sẫm tối, cơ thể bất động của vị thánh chắc chắn là yếu tố "hoạt động" nhất. Và sự bí mật trong cuộc hành trình của chúng ta từ lúc sinh ra cho tới lúc chết gần như là sờ thấy được.

MURILLO : MỘT NGƯỜI KHÔNG ĐƯỢC ĐÁNH GIÁ ĐÚNG

Sau Vélasquez và Zurbarán, họa sĩ gần bó nhất với truyền thống Tây Ban Nha thế kỷ 17 là Bartholomé Esteban

Murillo (1618–1682), một người Séville khác. Rủi thay, người ta dễ có khuynh hướng coi thường ông vì sự dịu dàng đôi khi được coi là màu mè của ông. Đúng là không bao giờ Murillo đạt tới uy lực hay sự sâu sắc của Vélasquez hay Zurbarán, nhưng ông chứng tỏ có sức mạnh và sự sâu sắc riêng. Và vài bức tranh của ông có hiệu quả thuyết phục.

Người ta thường bảo tranh của Murillo không có ý nghĩa, lý do có lẽ vì khuynh hướng hiện thời của chúng ta là xem xét cuộc sống theo ý nghĩa toàn diện của nó với những khía cạnh sống sượng nhất. Thế mà, nhãn quan của Murillo hoàn toàn khác, thế giới của ông thấm đậm thiện ý.

Sự dịu dàng đó ở ông vẫn tỏa ra một sức mạnh vững vàng đáng kinh ngạc. Bức *Gia đình Chúa với con chim* hoàn toàn không có dấu hiệu tượng trưng nặng nề nào, toát ra một vẻ quyến rũ càng nhìn càng thấy say mê. Sự chú trọng tới Chúa Hài Đồng và con chó nhỏ cho ta thấy cái nhìn xuất phát từ tấm lòng.

Nhưng có lẽ một trong các tác phẩm phẩm tục hiếm hoi của họa sĩ này mới cho phép đánh giá tài năng của ông đúng hơn hết. *Những phụ nữ ở cửa sổ* là một hình ảnh tuyệt đẹp, ý tứ, mượt mà, đầy tính tâm lý. Người phụ nữ lớn tuổi hơn, có lẽ là người bảo mẫu được gia đình giao nhiệm vụ dạy dỗ và trông nom thiếu nữ. Bà cười, nhưng người ta không thấy gì khác ngoài nếp nhăn ở má và ánh mắt long lanh. Thái độ của bà chứng tỏ rằng điều làm cho thiếu nữ hơi mỉm cười một cách ngây thơ lại gây cho bà sự thích thú không kèm hăm dọa. Tuổi tác của bà cho bà sự sáng suốt để hiểu điều thiếu nữ không hiểu, và Murillo cho chúng ta hiểu điều đó một cách tinh tế.

Hai người phụ nữ được đóng khung trong những đường

thẳng đứng và nằm ngang cũng nhắc của cửa sổ. Người trẻ nhất, trung tâm cảm xúc của bức họa, quan sát thế giới bên ngoài với sự dửng dưng phần nào mai mĩ, nhưng Murillo và người bảo mẫu lại biết sự quan sát của cô còn thiếu sáng suốt nhiều lắm.

CÁCH NHÌN MANG DẤU ẤN CẢI CÁCH

Các tỉnh miền Bắc Hà Lan tuyên bố độc lập năm 1579, nhưng còn cần phải tranh đấu vô trang nhiều năm nữa mới đuổi được người Tây Ban Nha ra khỏi đó. Thực tế là nền độc lập chỉ được chính thức thành lập vào năm 1648, nhưng vùng này đã bắt rễ vững chắc trong truyền thống riêng của mình, được đánh dấu bằng sự gia nhập phong trào cải cách và sự phát triển kinh tế mạnh mẽ. Đời sống chính trị và văn hóa ở đây đã phát triển ở nhiều mặt triển vọng mới chú trọng tới công bằng xã hội và sự khước khố tinh thần. Các nhà thờ bị lột bỏ hết các thứ trang hoàng để tiếp nhận giáo lý Calvin, và các tác phẩm hội họa được vẽ hiện thực hơn.

Rubens (1577-1640) và Harmensz Van Rijn tức Rembrandt (1606-1669) là người đồng thời trong nửa đầu thế kỷ 17. Cả hai sống ở Hà Lan, Rubens ở Anvers, vùng Flandre, Rembrandt ở Amsterdams, trong các tỉnh miền Bắc.

Rubens có vẻ thuộc về một thế giới cổ xưa hơn, có tính kinh điển và quốc tế. Còn Rembrandt thì có nét "Hà Lan" rõ rệt, và cách nhìn của ông dựa vào chính mình hơn là dựa vào thời Thượng cổ. Có sự lộn lây ở cả hai người, nhưng sự lộn lây của Rembrandt dễ hiểu đối với chúng ta hơn, có lẽ do sở thích tự họa của ông cho phép ta khám phá ông ở mọi giai đoạn của cuộc đời. Gương mặt con người

làm ông say mê, nhờ đó mà có nhiều người đặt ông vẽ chân dung với giá cao. Tuy nhiên, ông không quan tâm thật sự tới vẻ bên ngoài, nhưng là con đường của tư tưởng, một thứ ám ảnh mà cuối cùng đã làm ông mất địa vị rực rỡ. Ở Rembrandt, dù sao vẫn không có sự đối nghịch giữa hai khía cạnh của bản chất con người, thể xác và tinh thần. Bởi vì, qua thể xác được ngòi bút của ông gợi ra một cách tuyệt đẹp mà ông làm bộc lộ bản chất thâm sâu của người mẫu, những khuynh hướng thoáng qua của thời thượng cũng như những thái độ ẩn sâu trong tâm khảm.

Rembrandt là con một người chủ nhà máy xay bột và vì vậy xuất thân là tiểu tư sản. Về điểm này, ông là đại diện điển hình cho thời đại của mình, vì trong khi tranh đấu cho nền độc lập của mình, xã hội Hà lan đồng thời cũng tự biến đổi, với sự xuất hiện của một giai cấp tư sản càng ngày càng lớn mạnh. Và sự tiến hóa đó được thể hiện trên bình diện hội họa bằng sở thích đậm nét đối với những tác phẩm hiện thực như chân dung và cảnh sinh hoạt của giới lao động. Rembrandt thuộc loại họa sĩ bẩm sinh, đã bắt đầu sự nghiệp khi còn rất trẻ, nổi danh khá nhanh. Những tác phẩm của ông với khuynh hướng nặng kịch tính và nhấn mạnh cá tính của nhân vật đã hé lộ cho thấy sự thuần thực của tài năng. Tài năng này đã tự thể hiện trọn vẹn trong một bức tranh tuyệt đẹp nói về một giai thoại trong kinh thánh : *Làm mù mắt Samson*. Người ta không khỏi rung mình thấy lưỡi đoản kiếm mà một bàn tay mang bao sắt đâm vào một con mắt không có gì che chở và toàn bộ sự náo động trong cái hang tranh tối tranh sáng. Samson oằn oại vì đau đớn; Dalila lên ra, níu thảo mãi, nửa hời hợt, và sự căng thẳng bị thấm đạt tới độ gay gắt đến nỗi nó suýt trở thành trò khôi hài. Việc có quá nhiều tình tiết có tính giai thoại đó, ta cũng thấy trong những chân dung tự họa đầu tiên.

Chân dung tự họa lúc thanh niên cho ta thấy một thanh niên trưởng thành với khuôn mặt chìm trong bóng tối, có vẻ dè dặt. Trong những chân dung tự họa tương ứng với giai đoạn trung niên, Rembrandt rõ ràng là tỏ ra tự tin và tin vào sự thành công của mình hơn. Tuy nhiên, trong một bức *chân dung lúc đã già* (h. 21) vẽ mười năm trước khi chết, và trong hoàn cảnh tương đối nghèo, nét mặt của ông không có một biểu lộ tham vọng nào, và cái nhìn dường như hướng về chúng ta ít hơn hướng về lòng mình với sự tỉnh ngộ sáng suốt. Đó là sự thú nhận cảm động của một người ý thức được giới hạn của mình, của cái nghệ thuật rất cao biết nhìn nhận thất bại.

GIẢI THÍCH MỘT CHÂN DUNG

Rembrandt là một người kể chuyện rất hay. Đôi khi, ngay ở những bức chân dung, ông chỉ cần một vài dấu hiệu và để cho chúng ta tự tái tạo ý nghĩa. Vì vậy, khi xem *Chân dung của người đàn bà cầm chiếc lông đà điểu*, chúng ta xúc động vì vẻ buồn, sự trong sáng và sự khôn ngoan của nàng. Thế mà Rembrandt chỉ gợi ý những điều đó bằng ánh sáng lung linh vờn trên khuôn mặt của người đàn bà vô danh, bằng thái độ cam phận, bằng ánh mắt suy tư của nàng. Nhưng cũng có khi ông đưa sự "dàn dựng" xa hơn. *Joseph và vợ của Putiphar* là một giai thoại trong sáng thế kỷ mà nhiều họa sĩ đã lấy cảm hứng. Ông già Putiphar, người vợ trẻ, một nô lệ Do thái quyến rũ : một bộ ba mà những quan hệ có thể thấy trước, chỉ có một điều hơi khác là Joseph là một trong ba nhân vật đó và chàng đã cự tuyệt sự quyến rũ của bà chủ. Để trả thù, nàng ta tố cáo Joseph toan cưỡng bức.

Ở đây, Rembrandt không phân định rạch ròi giữa thói xấu và đức hạnh : mỗi người tự do phán xét theo lòng trắc ẩn của mình. Người đàn bà, nhân vật trung tâm, có thái

độ giả dối, và rõ ràng là nàng không thật sự mong đợi được tin lành. Putiphar đứng trong bóng tối lắng nghe một cách buồn bã, cũng rõ ràng là ông không tin lành. Ông biết rõ vợ và biết rõ người phục vụ mình, nhưng ông phải làm bộ tin, lẽ độ bắt buộc phải thế. Điều kỳ diệu là Rembrandt làm cho chúng ta thấy được trò giả vờ đó. Joseph đứng tách ra một mình và không lo ngại gì cho bản thân mình. Anh biết rằng Putiphar không thể bị màn kịch của người vợ đánh lừa và, theo một nghĩa nào đó, chính anh là nạn nhân, là người duy nhất có khả năng chấp nhận tình thế. Không cần một dấu hiệu rõ ràng nào, Rembrandt làm cho chúng ta hoàn toàn hiểu rằng Joseph đặt số phận mình trong tay Chúa. Người vợ bị cô lập ngay trong những đồ trang sức đẹp đẽ của mình, chỉ lo tự cứu. Bàn tay có ý đồ cáo cũng không chỉ ngay thủ phạm bị vu cáo mà chỉ chiếc áo choàng đỏ ở đầu giường. Bàn tay kia ép chặt vào ngực một cách đau đớn. Nàng đau khổ không chỉ vì một chàng trai trẻ không đoái hoài tới nàng mà còn vì nàng ý thức về cuộc đời nàng. Rembrandt làm cho chúng ta thấy rõ nhân cách của người đàn bà này như thế đó cũng ngang bằng với người chồng không tin tưởng : ông đưa tay, không phải cho nàng, mà còn cho cái vỏ xác thịt, sự tiếp xúc duy nhất giữa hai người. Joseph chìm trong chỗ tranh tối tranh sáng, nhưng được bao bọc bằng làn ánh sáng nhẹ.

Bằng kỹ thuật ánh sáng và màu sắc, Rembrandt cho chúng ta hiểu ý nghĩa của giai thoại này và đưa chúng ta vào sự phức tạp rối rắm của bản chất con người mà thân phận đáng thương chỉ có thể được cứu chuộc bằng đức tin mù quáng nơi Chúa quan phòng vô hình.

LỄ DẠM HỎI AU YẾM

Một trong những tác phẩm sâu sắc nhất của Rembrandt là



h. 22 Pieter Bruegel Già, *Giấc cưới*, k. 1567 - 1568; 114 x 164cm



h. 23 Nicolas Poussin, *Các mục tử ở Arcadie*, k. 1638; 1640; 85 x 121cm



h. 24 Vermeer, *Chị bán sữa*, 1656 - 1661; 45 x 40cm



h. 25 Georges de la Tour, *La Madeleine repentante*, k. 1635; 113 x 93cm.

bức tranh có tên *Cô dâu Do thái*. Cái tên này chỉ có từ thế kỷ 19 vì Rembrandt không đặt tên cho bức tranh. Nhưng cái tên có vẻ thích hợp nếu xét theo cảm giác thiêng liêng toát ra từ bức tranh và theo trang phục của nhân vật mà dáng vẻ giống như trong kinh thánh làm cho người ta đoán đây quả nhiên là một cặp vợ chồng người Do thái. Ngoài ra, ta không biết gì hơn về hai nhân vật này. Tuy nhiên rõ ràng họ là vợ chồng. Họ có vẻ bình thường, nhưng ăn mặc rất đẹp.

Người chồng ôm người vợ với sự âu yếm cảm động, một tay đặt trên vai, tay kia đặt trên sợi dây chuyền trang điểm ngực nàng, có lẽ đó là món quà của người chồng. Dù đó là bằng vàng, món quà vẫn không kém là một sự xiềng xích. Tính hai mặt đó của tình yêu, vừa là quà tặng tuyệt vời vừa là mối dây ràng buộc, dường như làm người đàn bà lo nghĩ : nàng cân nhắc sức nặng trách nhiệm của việc yêu và được yêu, cho và nhận. Và không phải do ngẫu nhiên mà bàn tay kia của nàng đặt trên bụng, vì những đứa con ra đời là phần tinh túy của trách nhiệm trong tình yêu vợ chồng.

Tình yêu, với tất cả ý nghĩa của nó, là kinh nghiệm quan trọng nhất trong cuộc sống của chúng ta. Đó là chân lý mà Rembrandt thể hiện dưới hình thức có vẻ đẹp rạng rỡ làm cho *Cô dâu Do thái* thành một tác phẩm bất hủ.

TRANH TĨNH VẬT HÀ LAN

Con người không thể tách rời mặt đất và tinh thần, và thường xuyên tìm kiếm sự gắn bó đó, đó là điều làm Rembrandt say mê. Vì vậy, tĩnh vật không hấp dẫn ông lắm trong lúc mà ông còn tìm thấy nhiều thí dụ tuyệt đẹp xung quanh.

Người ta có thể định nghĩa tĩnh vật là cái phụ thuộc

nơi sự khẳng định, trong khi Rembrandt lại đặt những câu hỏi. Tuy nhiên, vẫn có sự lý thú vô biên trong một tác phẩm như tác phẩm của Willem Claesz Heda (1594-1680). Bức *Bữa ăn sáng miệng* của ông, với ánh phản chiếu mờ tinh tế, được ông thực hiện một cách trang nghiêm. Một bức tĩnh vật thành công là một bức tranh trong đó cái đẹp của chi tiết không kém cái đẹp của toàn thể chút nào. Ở đây là đồ ăn thừa của một bữa ăn, nhưng quả hồ đào nguyên vẹn là một thế giới tự đủ cho nó, cái ly ngã đẹp mê hồn với ánh sáng mờ trong suốt, và ta có thể dừng lại rất lâu ở mỗi chi tiết làm ta say mê. Ta phải chú ý ánh sáng trên lưỡi dao và những sự biến đổi do cái ly trong suốt gây ra trên chiếc bình.

De Heem (Jan Davidsz (1606-1683/84) thực hiện bức *Bình hoa* như một sự thách thức với thời gian của thiên nhiên vĩnh cửu. Có thể nói đó là một đối cực của loại hình nghệ thuật này : Heda là sự yên lặng, De Heem là khúc ca tình tứ. Tuy vậy, cả hai đều làm nổi bật ý nghĩa của cái bình thường, nhưng mỗi người theo ngôn ngữ riêng của mình, như Rembrandt đã làm. Ta có thể tự hỏi phải chăng trong tính khí của người Hà lan không có yếu tố nào đồng hành với thiên nhiên tĩnh tại. Quả là thiên nhiên-hay tĩnh vật-bao hàm khả năng tẩy xóa những khía cạnh gai góc của biến cố bi thảm, điều này không khỏi làm nhớ tới nét đặc trưng của xứ sở bằng phẳng này.

VERMEER, HỌA SĨ YÊN LẶNG

Điền tiến tư duy của họa sĩ tĩnh vật không phải là không có nét tương đồng với phương pháp của một người ẩn dật nổi danh Hà lan ở thế kỷ 17 là Jan Vermeer (1632-1675). Thật ra, nói cho đúng, ông không phải là người ẩn dật hay cơ đơn, vì ông có tới mười một đứa con. Nhưng tranh của ông không để lộ chút gì của tình trạng huyền não trong nhà ông.

Vermeer không cần tới những hiệu quả. Trong bức *Người cân ngọc trai*, chẳng hạn, những cánh cửa gần như đóng kín chỉ để lọt qua một chút ánh sáng. Ánh sáng chiếu nghiêng lên phần viền lông của chiếc áo, lên chiếc khăn đội đầu của thiếu phụ, và làm các viên ngọc trai chiếu lóng lánh trên chiếc bàn chìm phần nửa trong bóng tối. Ánh sáng làm nổi một bật ngón tay ở chỗ này, một vòng cổ ở chỗ kia, nhưng, hơn hết, nó làm cho sự yên lặng như có thể sờ thấy được. Sự yên lặng đó "diễn đạt" sự thuần khiết của cái đang tồn tại : thuần khiết vì chính sự kiện tồn tại. Thêm vào đó còn có sự có mặt tượng trưng của *Ngày Phán xét cuối cùng* sau lưng thiếu phụ đang chỉnh cái cân của nàng.

Nhưng chúng ta cũng có ấn tượng mạnh vì sự cân bằng của chính bức tranh : sự cân bằng động giữa bóng tối và ánh sáng, và khái quát hơn, sự cân bằng của mọi thứ đối nghịch nhau ở đây, như sự ấm áp của da thịt và của chất liệu quần áo, sự bất ổn định của bàn tay con người và sự vững chắc lạnh lùng của vàng bạc.

Sự thể hiện nhiên đây là một bức tranh phúng dụ cho thấy một thiếu phụ sắp sửa kiểm điểm của cái vật chất của mình, trong khi ở phía sau nàng, một bức tranh tượng trưng Chúa Jésus đang chuẩn bị cân các linh hồn. Thiếu phụ rõ ràng là đang có mang, và điều có ý nghĩa là hai màu nóng được làm nổi lên không phát ra từ các món nữ trang của nàng mà từ một cửa sổ nhỏ nằm cao trên tường, từ đó ánh sáng chiếu thẳng vào bụng nàng. Tác phẩm này đáng cho chúng ta nghiên cứu kỹ hơn, và ta không thể không so sánh nó với một số gợi ý nhất định của sứ điệp Truyền tin.

Tranh của Vermeer có vẻ được gán cho một thực tại vượt quá cái thực tại đơn giản hàng ngày, do sự sâu rộng

và tính cách bền vững của nó. Họa sĩ này có cái tài đặc biệt là định hình các chi tiết vật chất nhỏ nhất nhất của sự vật một cách trung thực tuyệt đối—hay ít nhất cũng có vẻ như thế. Rõ ràng, phương pháp của ông là hủy bỏ, nhưng chúng ta không thấy được điều đó, và chủ nghĩa chân xác chọn lọc đó nhờ vậy mà đạt được một tầm vóc gần như có tính tinh thần.

SỰ PHÂN XÉT CUỐI CÙNG

Bức tranh mà ta thấy trên tường làm nên có lẽ là một phiên bản của bức tranh thờ do Jean Bellegambe (1480–1535), một họa sĩ người Flandre thuộc Pháp vẽ. Không khí thanh tĩnh trong phòng thiết trái ngược với sự náo động lo âu của những linh hồn bị kết tội dưới dạng những bóng mờ, sau nhân vật đầy sức sống và hạnh phúc là thiếu phụ.

NỮ TRANG RỰC RỠ

Khăn phủ bàn đầy màu lam được kéo đi để sắp lên đó các hộp nữ trang đầy ắp, cũng như những đồng tiền vàng và bạc. Ánh sáng lấp lánh trên mỗi viên ngọc trai được thực hiện bằng một chấm màu nhỏ duy nhất. Cũng vậy, sự tròn trịa của những đồng tiền có chỉ do sự chênh lệch giữa các sắc độ.

THÁI ĐỘ CHIÊM NGƯỠNG

Về thông hiểu và hoan hỉ trên gương mặt hơi nghiêng, mắt hé mở cho thấy thiếu phụ không chỉ khoái trá vì nhìn ngắm số châu báu của nàng mà còn vì hiểu biết giá trị của chúng. Nàng ăn mặc sang trọng nhưng đơn giản, đầu đội khăn trùm trắng lông lênh sáng như ngọc. Trên bức tường trước mặt có một tấm gương, hình ảnh gợi ý sự tự chiêm ngưỡng.

CÁI CÂN TIỂU LY

Thiếu phụ sửa soạn cân vàng và hạt trai bằng cái cân tiểu ly

bằng đồng mà nàng giữ trong tay một cách hết sức nhẹ nhàng. Cái cân được vẽ tinh vi đến nỗi, ở nhiều chỗ, chỉ nhìn thấy lơ mờ. Cái vẽ mong manh của cái cân là để so sánh công việc của nó với việc "cân" công, tội trong ngày Phán xét cuối cùng mà bức tranh trên tường gợi ra.

TÍNH CHẤT THIÊN LIÊNG CỦA MỘT THÀNH PHỐ

Marcel Proust, là người đã đặt toàn bộ tác phẩm của mình trong cái khung của sự hồi ức, đã xem *Cảnh thành phố Delft* là một tác phẩm quan trọng nhất. Tuy nhiên, ở mức độ thấp nhất, có vẻ đây chỉ là toàn cảnh của thành phố Hà Lan này. Vermeer không thêm thắt gì hết, ông chỉ miêu tả. Nhưng những sự kiện nguyên sơ mà ông coi trọng, và ông đưa lên mức siêu việt một cách tự nhiên, không dùng xảo thuật.

Cái thành phố ngập trong ánh sáng đó là Jérusalem thiên liêng. Nó có vẻ đa dạng nhưng không có chút quá lố: những mái nhà kề nhau, tháp canh và lầu chuông, nhà thờ và nhà ở, vùng tối và vùng sáng. Phía trên là bầu trời tán mạn những đám mây mưa, gần như có thể thấy chúng đang chuyển động.

Những bóng người nhỏ nhỏ đứng trên bờ sông là những điểm cốt yếu : đó là nói về chúng ta, những người chưa tới được thành phố thánh, nhưng tràn trề hy vọng sẽ tới đó. Đó là cái tầm thường tuyệt đối của cảnh quan thiết tha nhắc nhở một thế giới thiên đường. Dầu khi giới thiệu *Chị bán sữa* (h.24) Vermeer cũng lồng chị trong vùng sáng tĩnh lặng. Chị chỉ mãi mê rót sữa, trong một bầu không khí yên tĩnh; ta cảm thấy thời gian chậm lại, linh hồn như thoát ra khỏi cái vỏ xác thịt. Chiếc áo nịt vàng và chiếc tạp dề lam dù đơn sơ mà vẫn khiến ta chú ý vì chúng được ánh sáng làm thay hình đổi dạng, cái ánh sáng truyền một phần rực rỡ của nó cho bất cứ thứ gì nó chạm tới. Người

thiếu phụ hoàn toàn mải mê công việc, hoàn toàn như người ta có thể giả định Vermeer cũng mải mê như thế khi ông vẽ nàng. Đó là một trong những nghệ sĩ mà ta có thể hiểu được ngay, điều này lại càng làm cho ta ngạc nhiên vì lâu nay người ta tỏ ra không mấy chú ý tới ông.

MỘT HỌA SĨ CHUYÊN VẼ CHÂN DUNG

Frans Hals (khoảng 1582 (83–1666) cũng bị coi là một họa sĩ hạng hai trong một thời gian dài, nhưng trường hợp của ông không giống như Vermeer. Thí dụ, người ta có thể hiểu gia đình Coymans sùng sốt như thế nào khi nhận ra những món trang sức đẹp đẽ của chàng thanh niên Willem được vẽ bằng những nét bút vội vã, và cái vẻ nhục cảm hơi sỗ sàng trên gương mặt. Tuy vậy, có lẽ bản thân Willem Coymans lại rất thích thú hình ảnh đó của mình. Chàng thanh niên có vẻ phóng túng ngạo mạn mà theo chàng là quyến rũ tuyệt vời. Hals không thăm dò chiều sâu nhân cách của đối tượng như Rembrandt và cũng không phơi bày nhân cách đó dưới ánh sáng làm tôn giá trị như Vermeer.

Thoạt tiên, Frans Hals được biết tới nhờ một loạt tranh chân dung bắt đầu từ bức chân dung nổi tiếng *Người cỡi ngựa tươi cười* cho tới những nhân vật của cuộc sống bình dân như những người Bohême hay người uống rượu, tất cả được vẽ trong những năm từ 1620 tới 1625 và đều có vẻ mặt tươi cười hay nhăn nhó tự nhiên. Nguyên quán ở Anvers, Flandre, gia đình Hals tới định cư ở Harlem ở miền Bắc theo Tin lành, khi ông còn bé. Ta có thể tò mò tự hỏi cuộc đời ông sẽ diễn biến ra sao nếu ông ở lại miền Nam theo Công giáo, nơi mà tính khí bùng bột của ông có thể đã tha hồ biểu lộ ở nhiều phương diện hơn tranh chân dung. Hals thấy gì vẽ nấy với sự vô tư đôi khi gần như khiêu khích. Ông tỏ ra rất khéo léo trong cái nghệ thuật khó khăn là hội họa với sự tự nhiên đáng kinh ngạc mà

gần như không bao giờ sai lầm.

Phần lớn tranh của Hals quyến rũ chúng ta bằng sự nhẹ nhõm, tài hoa. Nhưng, vào lúc cuối đời, sống trong cảnh nghèo khổ, ông tỏ ra trầm trọng, đó là giai đoạn đánh dấu đỉnh cao nhất trong nghệ thuật của ông. Thí dụ, *Những bà quản lý nhà dưỡng lão* mà ông vẽ trước khi mất ở viện dưỡng lão ít lâu, là một bức tranh có vẻ khắc khổ hoàn toàn. Hals không chỉ cho chúng ta thấy bề ngoài của những người đàn bà tuổi cao, mệt mỏi mà, hơn thế nữa, ông còn làm cho ta cảm thấy sự căng thẳng trong lòng họ, có lẽ do trách nhiệm của họ.

TRANH SINH HOẠT HÀ LAN

Pieter de Hooch (1629–1684) có cái danh tiếng không mấy dễ chịu là bắt chúng ta đo lường tất cả cái vĩ đại của Vermeer. Thật vậy, người ta thấy ở ông cùng những chất liệu như ở Vermeer mà sức quyến rũ thì kém hơn, như thế một phần sự vững chắc tâm thường của Frans Hals đã thâm nhiễm trong tác phẩm khi trao cho nó tính cách hiền hậu.

Dù sao đi nữa thì tính cách hiền hậu này tạo nên sự quyến rũ của Pieter de Hooch, một sự quyến rũ rất thật, dù rằng nó không giống như của Vermeer. *Sân của một nhà Hà lan* đưa chúng ta vào không khí thân mật một cách dễ dàng, với cảnh tượng tự nhiên như được chụp ảnh. Ở đó ta cảm thấy cảm giác mơ hồ của một thời khắc thư thả mà thời gian và sinh hoạt ngưng lại một cách ngắn ngủi.

Cùng ấn tượng về thời gian ngưng đọng đó tạo nên toàn bộ sự quyến rũ trong *Trò chơi Kì* của Jan Steen (1626–1679). Nhiều tác phẩm của họa sĩ này có một sức sống hơi thô kệch với những trò trác táng của dân quê và một không khí vui nhộn tầm thường. Nhưng không khí

này là sự gợi ý tuyệt diệu một buổi xế đầu hè mà người ta cảm thấy được mời mọc tham dự một khoảnh khắc hạnh phúc yên bình. Đề tài hạnh phúc cũng thường gặp ở Albert Cuyp (1620–1691), như trong bức *Câu mực đồng với những con bò bên bờ sông* trong đó hạnh phúc được thể hiện dưới dạng những con bò tắm nắng vàng ươm trong cảnh thiên đường hạ giới. Đàn bò quây quần yên tĩnh bên bờ một dòng sông phẳng lặng, xa xa, những chiếc thuyền tiến chậm chạp. Đây chủ yếu là sự truyền đạt cái cảm giác thanh tĩnh. Ở đây, cái đẹp là sự khai thác một khung cảnh tầm thường, một vùng nước hay một khung cảnh bằng phẳng mà vẫn có giá trị không gian rộng lớn như núi non trùng điệp.

Jacob Van Ruysdael (1628/29–1682) lấy *Phong cảnh trong rừng* đơn giản, âm u, cây cối chằng chịt dưới bầu trời đe dọa, với một cây khô tróc gốc bên một con suối sủi bọt, để mô tả sự phức tạp khôn lường trong cuộc sống. Trong lãnh vực này, ông có tài hơn bất kỳ họa sĩ phong cảnh Hà lan nào khác. Ông tỏ ra có một năng lực cảm thông cái bi thảm, nhưng không bao giờ mất hết hy vọng. Chú ông là Salomon Van Ruysdael (1600–1670) cũng chuyên vẽ phong cảnh, đặc biệt thích vẽ cảnh bờ sông.

Pieter Saenredam (1597–1665) chú ý tới một hình thức thực tại hoàn toàn khác : không gian bên trong của những đền thờ lớn, như *La Grote Kerk de Haarlem*. Tác dụng ánh sáng trong những khối kiến trúc đồ sộ, yên tĩnh đó có tầm vóc gần giống như của Vermeer. Cần ghi nhận là dù Saenredam chuyên vẽ cảnh bên trong nhà thờ, ông cũng vẽ mặt ngoài các đền thờ, nhưng tỏ ra quan tâm thể hiện nội tâm không kém.

Các họa sĩ Hà lan ở thời kỳ này, dường như bị thực tế của hoàn cảnh lôi cuốn không cưỡng lại nổi. Giáo lý

Calvin, dù được thực hành với tinh thần bao dung, cũng khiến họ coi thường những cảnh sinh hoạt có tính tôn giáo, nhưng cách họ xử lý tranh phong cảnh, tĩnh vật và chân dung thường phụ thuộc một ý thức nhất định về cái thiêng liêng.

Và rồi cũng còn có thể loại tự sự mà một trong những đại diện nổi tiếng nhất là Gérard Dou (1613–1675). Tranh của ông có khổ nhỏ, cho thấy sự hoàn thành tỉ mỉ và kỹ thuật hoàn hảo, làm cho ông rất nổi tiếng. Tác phẩm của ông, được khắc họa chính xác, có một vẻ quyến rũ không chối cãi được, tính cách này một phần lớn có lẽ do sự tương phản giữa khuôn khổ nhỏ bé của chúng với tính cách mạnh mẽ từ chúng toát ra. Dou là học trò của Rembrandt, nhưng ông có vẻ không chịu ảnh hưởng trạng thái tinh thần của sư phụ. Đồ đạc bên trong quá nhiều của bức *Nhà ẩn tu* chứng tỏ sự điêu luyện không chối cãi được, nhưng ta hoài công tìm kiếm sức mạnh tinh thần của Rembrandt trong bức tranh này, vì đó chủ yếu là một bức tranh sinh hoạt.

SỰ QUAY LẠI CHỦ NGHĨA CỔ ĐIỂN Ở PHÁP

Nếu các họa sĩ Hà lan nắm vững kỹ thuật tranh phong cảnh thì cũng không thể chối cãi là người Pháp ngự trị trong lãnh vực đặc biệt này ở thế kỷ 17. Đặc biệt, đó là trường hợp của Nicolas Poussin và Claude Lorrain, cả hai chịu ảnh hưởng rất nặng của chủ nghĩa cổ điển Ý, mặc dầu rất khác nhau.

Trong nửa đầu thế kỷ 17, Roma, cái nôi của chủ nghĩa Di điển, có sức hấp dẫn mạnh đến nỗi nhiều họa sĩ Pháp đã rời bỏ quê hương để đi tìm cảm hứng ở ngay ngọn nguồn của chủ nghĩa cổ điển. Đó là trường hợp của Nicolas Poussin (1594-1665), người rất nổi danh ở Roma nơi ông thực hiện được nhiều tác phẩm quan trọng. Và phải cần tới sự thuyết phục mạnh mẽ của vua Louis XIII và tổ trưởng Richelieu thì cuối cùng Poussin mới chịu trở về Pháp năm 1640.

Nhà vua đã có ý cách tân truyền thống hội họa Pháp, nhưng không thành công lắm. Thực tế là có một truyền thống Pháp với đặc điểm màu sắc tinh tế và thiên hướng về cái hùng vĩ. Nhưng chỉ khi Poussin từ Roma trở về thì trường phái hội họa Pháp mới khởi sắc thật sự. Nghệ thuật của ông dựa vào cảm giác hài hòa và cái đẹp lý tưởng hóa của một Carrache. Ở Ý, ông đã nghiên cứu các danh sư của thời kỳ Phục hưng sơ khai cũng như nền điêu khắc, và chịu ảnh hưởng chủ nghĩa siêu cổ điển của Dominiquin, người lớn hơn ông mười ba tuổi.

Nghệ thuật của Poussin loại bỏ những khía cạnh cảm xúc của phong cách dị điển nhưng không vì vậy mà hy sinh tính cách phong phú và sự mạnh mẽ tinh thần của nó, đó là khía cạnh phân biệt phong cách này với chủ nghĩa tân cổ điển. Theo một nghĩa nào đó, ý đồ hội họa của ông gần gũi với ý đồ của các họa sĩ Phục hưng hơn. Sự đóng góp của Poussin cho phong trào dị điển là một thứ tinh thần cổ điển khắc khổ, chừng mực, kết hợp với một tính trong sáng ấm áp.

Ông là một họa sĩ rất thông minh, biết kết hợp thành công trong mỗi bức tranh tất cả những yếu tố cấu tạo của nó. Nhưng sự thông minh của ông chủ yếu là về mặt hình ảnh, nổi bật lên nhờ cảm giác sâu sắc về cái đẹp, đến nỗi ở chỗ nào mà tính cách chặt chẽ của ông có thể làm người ta cụt hứng thì nó vẫn mang một vẻ yêu kiều trong sáng. Thực tế là ông làm ta mê mẩn hơn là thuyết phục ta. Sự quyến rũ của ông không phải là không do ảnh hưởng lẫn nhau giữa cảm xúc và lý trí, điều này càng làm cho Poussin thành một nghệ sĩ hoàn toàn độc đáo.

MỘT VẼ ĐẸP KHẮC KHỔ

Trong bức *Gia đình Chúa*, hoạt cảnh tập trung vào năm nhân vật trung tâm. Các nhân vật này hợp thành một tam giác đều tựa trên thềm thấp làm nền và giới hạn. Đức Mẹ Marie cũng có vai trò tương đương do cách bà bồng Chúa Jésus để giới thiệu với chúng ta, nhưng với thái độ che chở. Và Chúa Hải đồng nghiêng xuống cậu anh em họ Jean Baptiste mà bà mẹ Elisabeth vì đang chăm chú nhìn Jésus nên không nhòm ngó gì tới cậu con.

Ngược lại, Joseph khiêm tốn ngồi trong bóng tối, chỉ một bàn chân lộ ra ánh sáng. Trên bậc thềm có ba món đồ đặc. Ở giữa là một giỏ trái cây tượng trưng sự phong phú

tương lai của gia đình này. Ở bên phải, gần Joseph, một cái bình nhắc tới những người Hy Lạp và một cái hộp nhỏ nhắc tới những món quà của ba vua đạo sĩ từ phương Đông.

Như vậy, của cải thiên nhiên được đặt làm nền tảng và, bắt đầu từ đó, thành hình một bố cục hướng thượng, tia nhìn được những cấu trúc vững chắc hướng dẫn cho tới các hàng hiên in hình lên bầu trời vô tận. Hiển nhiên là gia đình Chúa không ngồi trên bậc thềm một cung điện thật : đúng ra, đây là cửa ngõ được lý tưởng hóa mặc dầu không cân đối. Về huy hoàng của thế giới này không đối xứng, chỉ có sự cân bằng hoàn hảo của gia đình Chúa Jésus đạt tới cái đẹp tuyệt đối. Trung tâm của cái đẹp đó là quả táo được Jean Baptiste dành cho Chúa Hải đồng.

Ở đây, quả cấm gây ra tội lỗi nguyên thủy được phục hồi phẩm cách, ghi nhận rằng từ nay trở đi con người có thể được cứu chuộc, sự có mặt của một cây cam xác nhận điều đó. Cam có nhiều trái, dành cho tất cả chúng ta. Đức Mẹ Marie bằng Jésus như thể Người cũng là một trái cây sống, và người ta không khỏi thấy ở đó sự ám chỉ lễ ban thánh thể. Ở Poussin luôn luôn có những điểm tinh tế như vậy mà không bao giờ có gì giả tạo hay ngẫu nhiên, vì ý niệm của ông luôn luôn được biểu hiện bằng một hình thức thỏa đáng. Bức họa này dựa trên sự hướng thượng, dựa trên những đường thẳng đứng mạnh mẽ, và làm cho ta tin bằng cách chia các bậc thềm thẳng đứng.

Bức *Chân dung tự họa* khắc khổ (ở Viện bảo tàng Louvre) không hề có mục đích cho người ta thích mắt. Poussin đắm đắm nhìn chúng ta một cách nghiêm khắc, môi mím lại với vẻ cương quyết là yếu tố thường xuyên trong tranh của ông. Xung quanh ông là những bức tranh nặng tính kỷ hà và bố cục chặt chẽ. Tuy vậy, chỉ có một cảnh được nhìn thấy, một thiếu phụ có người quảng vai, là



h 26 Camille Corot, *Phong cảnh gần Volterra*, 1838; 70x95cm



h. 27 Francisco Goya, *Tres de Mayo*, 1814; 260 x 345cm.



h. 28 Jean August Ingres, *Nuôi đàn bà tắm*, 1888; 146 x 97cm

có tính lãng mạn đáng yêu. Tất cả những khung tranh khác còn bỏ trống như thể Poussin cố giữ bí mật của mình khi có vẻ muốn thổ lộ với chúng ta.

"ET IN ARCADIA EGO"

Trong biểu tượng văn hóa của thế kỷ 17, xứ Arcadie tượng trưng cuộc sống hạnh phúc ở đồng quê được nhà thơ ca tụng từ thượng cổ Hy Lạp. Theo truyền thuyết, đây là vùng mà các mục tử nam, nữ sống vô tư lự bên đàn cừu của mình, dành phần lớn thời gian thổi sáo và làm thơ ca ngợi tình yêu.

Trong thời thượng cổ Théocrite và Virgile ở trong số những đại diện chính của dòng văn học lấy cảm hứng từ cuộc sống đồng quê, cảm hứng này lại được chú ý bắt đầu từ thời Phục hưng. Bức *Những mục tử ở Arcadie* (h. 23) nằm trong truyền thống đó, chỉ khác một điều là hạnh phúc của cuộc sống điền viên đó nhuộm màu của cái chết. Mộ chí ghi câu tiếng La tinh "Et in Arcadia ego" có thể có nghĩa "Tôi, người đã chết, cũng đã sống ở Arcadie", hoặc "Ta, Thần chết, cũng có mặt ở Arcadie". Năm 1620, họa sĩ Ý Le Guerchin cũng vẽ một bức tranh về đề tài này mà người ta không tìm được dấu vết nào trong văn học.

Về phần mình, Poussin đã có vẽ hai bức tranh về đề tài này. Trong bức thứ nhất (nằm trong bộ sưu tập ở lâu đài Chatsworth, Anh quốc) được vẽ giữa những năm 1630-1632, các mục tử gặp một ngôi mộ với mộ chí đáng ngại đó, và họ có thái độ sợ hãi. Trong bức tranh ở viện bảo tàng Louvre, được vẽ giữa những năm 1638-40, các mục tử đứng thành một nhóm quanh ngôi mộ, có vẻ bình thản hơn. Dường như họ hỏi nhau về ý nghĩa của mộ chí, mỗi người biểu lộ cảm giác riêng của mình. Không cưỡng điệu, Poussin làm cho chúng ta ý thức được sự mong manh của con người.

Xứ Arcadie của Poussin là một nơi yên tĩnh : các mục tử biểu lộ bằng cử chỉ thay vì bằng lời nói. Họ có vẻ hoang mang vì lần đầu tiên nhìn thấy dấu hiệu của cái chết. Thêm vào đó còn có một điều rõ ràng khác, đó là xứ sở của họ có một lịch sử, là người ta sống và chết ở đó, một điều hiển nhiên mà rõ ràng là bị lãng quên. Và vì vậy tấm bia càng làm họ ngạc nhiên, suy nghĩ.

Cái làm nên sức mạnh của tác phẩm này rõ ràng là tiếng vang của nó trong chúng ta. Chúng ta vượt qua một giai đoạn quyết định nào đó khi chúng ta ý thức đầy đủ về cái chết và sự vô nghĩa của bản thân đối với toàn bộ lịch sử của loài người. Vô số thế hệ đã sống trước chúng ta và sẽ sống sau chúng ta. Trong tuổi thanh xuân rực rỡ, các mục tử phải chịu chấp nhận điều đó.

Với *Đám tang Phocion*, Poussin bộc lộ tất cả tài năng của ông về tranh phong cảnh. Ở đây, ông lấy cảm hứng từ một trong những giai thoại lịch sử có ý nghĩa đạo đức. Phocion là một tướng lãnh Athènes yêu chuộng hòa bình, trong lúc phần đông muốn gây chiến với xứ Macédoine. Và kẻ thù của ông đã vận động để ông bị kết án tử hình.

Poussin cho ta thấy thi hài của Phocion được hai nô lệ mang đi chôn. Xung quanh, cuộc sống tiếp tục trôi chảy theo dòng, dân chúng chăm lo công việc hằng ngày và cái thành phố lớn phô bày các lăng tẩm uy nghi và dinh thự đẹp đẽ của nó như để chứng minh sự huy hoàng vĩnh cửu của kiểu thức kiến trúc Athènes.

Tuy vậy, sự vững bền bề ngoài đó đã bị cảnh tượng ở tiền diện phủ nhận : thái độ buồn thảm của hai nô lệ đang làm nhiệm vụ. Công lý đã bị nhạo báng, thói ghen tị và tàn ác đã chiến thắng. Người ta chỉ có thể say mê sự cao thượng hiển nhiên của cảnh tượng này và cái đẹp của cách

diễn đạt. Sức mạnh của bức tranh không thua kém bất kỳ một bài thơ nào, dù nó lâm ly cách mấy. Poussin có thể làm cho ta sững sốt, không bao giờ làm ta thất vọng.

Mục đích của ông là thực hiện trong mỗi bức tranh một sự thống nhất hoàn hảo giữa khái niệm và hình ảnh. Ông cho rằng đề tài trang hướng cảm xúc phải là những yếu tố quyết định sự lựa chọn dạng thức kỹ thuật. Ngoài ra, ông còn dùng "phông" trang trí cỡ nhỏ để tạo cấu trúc và soi sáng tranh của mình.

TRANH ĐIỀN DẤ CỦA LORRAIN

Claude Gellée tức Lorrain (1600–1682) sống suốt đời ở Ý, nhất là ở Roma. Ông cũng là họa sĩ vĩ đại nhưng, trái với Poussin, ông không phải là người trí thức. Ở chỗ mà Poussin phải dùng trí thông minh để sáng tạo và xây dựng một tác phẩm thì Lorrain sử dụng trực giác. Một người hiểu thế giới cổ điển, người kia xâm nhập thế giới đó bằng trí tưởng tượng, cả hai phương pháp đều thành công như nhau.

Về phần mình, Lorrain tránh cho chúng ta cái "thiên đường không bao giờ có" theo lối cổ điển, nhưng không vì vậy mà thiên đường không có mặt trong tranh của ông như một yếu tố vô thức. Ông coi trọng phong cảnh thôn quê La mã đắm mình trong nắng vàng ấm áp, biến nó thành khung cảnh phù hợp với các nữ thần sông núi lẫn các anh hùng trong kinh thánh. Ta cảm thấy rõ rằng Lorrain làm cho chúng ta có cái nhìn tương tự đối với hoàn cảnh đồi núi, cây cối trong cả hai bức tranh *Sự thẩm định của Páris* và *Phong cảnh với đám cưới của Isaac và Rébecca*. Vì thật ra, chủ đề không phải là cái dùng để chỉ tên bức tranh : Páris, Isaac, Rébecca chỉ là lý do để đưa mình vào thế giới thần kỳ đã mất, thế giới đầy thi vị diễn đã.

Hai phong cảnh có được tính cách hùng vĩ nhờ cây cối và cảm giác bao la phi thường từ cây cối toát ra. Chúng ta nhìn thấy tận chân trời, những mỏm núi và những dòng nước lấp lánh. Đó không phải là phong cảnh thật, nhưng cảm xúc mãnh liệt mà nó gợi ra thì có thật.

Đám cưới của Isaac và Rébecca có thể được coi là cao hơn *Sự thẩm định của Pâris* nếu ta chú trọng vào sự kiện cách thể hiện gương mặt con người được coi là điểm yếu của Lorrain. Trong bức *Đám cưới*, những người nhỏ xíu ăn tiệc dưới tàng cây cũng xa cách chúng ta, về mặt không gian lẫn thời gian. Chúng ta nhìn thấy họ từ xa, hơi chênh lệch, và, mặc dầu, theo kinh thánh, đám cưới này là một sự kiện quan trọng cho việc lưu truyền nòi giống của Abraham, chính phong cảnh ở đây mới là quan trọng, phong cảnh làm cho các nhân vật trong tranh thành tượng đối vô nghĩa. Hơn nữa, Lorrain còn xác nhận điều đó bằng nhan đề đầy đủ của bức tranh (*Phong cảnh...*). Tuy thế, phong cảnh không xóa đi cái gì của đề tài đám cưới cả; nó làm nổi bật.

Trong *Sự thẩm định của Pâris*, chúng ta ở gần hơn nhiều. Bốn nhân vật (nếu kể cả Chú bé Cupidon bên cạnh mẹ thì là năm) tương đối to lớn và có cá tính rõ rệt. Cảnh tượng vẽ ra lúc bắt đầu cuộc phẩm bình. Junon, với tư cách là Bà Chúa Cõi Trời, là người lên tiếng đầu tiên bên vực cho nhan sắc của mình. Lý lẽ của bà có vẻ làm Pâris buồn hết vũ khí, nếu ta xem xét tư thế bất an của chàng thanh niên trên tảng đá. Minerve ngồi tránh ra xa, thích hợp với hiện thân của sự khôn ngoan, điều này càng làm cho người ta nhìn rõ ràng hơn, thân thể trắng như sữa của nàng được bao bọc bằng ánh sáng dịu vàng óng.

Tuy nhiên, trong những dịp hiếm hoi, Lorrain để cho chủ đề nhiều ưu tiên hơn như trong tác phẩm cuối cùng của

ông. *Cuộc Sân của Ascagne*. Ở đây cũng vậy, thiếu nhiên phôi bày về rục rở của mình, nhưng về rục rở này bị hoen ố vì một thảm kịch chắc chắn sắp xảy ra, nó phá tan sự cân bằng yên bình trong xứ Ý tiền-La mã. Lorrain cố định được khoảnh khắc quyết định mà Ascagne còn có thể dừng tay. Tất cả ở trạng thái căng thẳng, chờ đợi cái gì đó sẽ xảy ra, không cứu vãn được. Không cần gì biết truyền thuyết mới hiểu được chuyện gì. Khi cho rằng không thể sống trong hòa bình được nữa là chúng ta đã thật sự giết chết con hươu thiêng của chúng ta. Tất cả những bi kịch mà hàng ngày báo chí phản ánh đã hàm ẩn trong tác phẩm tuyệt mỹ này.

NGHỆ THUẬT CỦA CÁI THƯỜNG NGÀY

Do bản chất cao thượng, Poussin nói về những người về những "chủ đề thứ yếu" là họ làm thế vì "sự yếu đuối trong tài năng của họ". Điều đó không nhằm vào Lorrain, nhưng có thể giải thích lý do anh em Le Nain và Georges de La Tour tương đối bị coi thường. Anh em Le Nain quan tâm tới cuộc đời khiêm tốn của nông dân. Bức *Phong cảnh với dân quê* của Louis Le Nain không thiếu vẻ quyến rũ, nhưng toát ra một cảm giác phẳng lặng, có lẽ do sự dừng đứng không chỉ của các nhân vật mà còn của họa sĩ nhìn họ.

BÓNG TỐI VÀ ÁNH SÁNG

Georges de La Tour (1593-1652) thật ra không chọn những chủ đề "thứ yếu", nhưng ông đùa giỡn với cặp bóng tối-ánh sáng, những yếu tố có mặt trong truyền thống của Le Caravage, bằng cách gạt bỏ hết chi tiết hình thức, một kỹ thuật có thể được coi là bước dò dẫm tiến tới phong cách đơn sơ. Đó là một họa sĩ ở tỉnh lẻ, và thái độ tự do của ông đối với qui củ có thể đã làm cho những người theo chủ nghĩa cổ điển coi ông là thứ yếu. Bức *Madeleine hối*

hận (h. 25) của ông gợi ý những lời than thở về tội lỗi trong quá khứ của người con gái. Nhưng, thật ra, đúng hơn đó là hình ảnh của một tư tưởng nội quan. Marie-Madeleine chìm đắm trong suy tư, tay nàng ve vuốt một chiếc đầu lâu, hình ảnh thông thường chỉ sự "hư ảo"; cái sợ người chết còn phản chiếu ảnh mình trong gương. Ngọn nến—nguồn sáng duy nhất—bị chiếc sọ che khuất, và gương mặt của thiếu phụ biểu lộ vẻ thanh thản nhiều hơn là hối hận. Phần lớn nhất của bức tranh chìm trong bóng tối và người thiếu phụ hiện ra như Lazare từ cõi chết trở về—đây là nét táo bạo của họa sĩ. Người ta không dễ quên được bức tranh này, cho dù không biết gán sức mạnh của nó cho cái gì : sự tự nhiên hay tinh thần mạnh mẽ ?

PHONG TRÀO ROCOCO

Với Antoine Watteau, chúng ta bước vào thời kỳ Rococo. Kiểu thức này phát triển ở Pháp, rồi ảnh hưởng của nó tỏa ra phần lớn các nước châu Âu trong thế kỷ 18. Cái tên Rococo sinh ra do từ "rocaille", chỉ một kiểu thức trang trí sửa đổi về cứng rắn cổ điển bằng hình thù nham nhở, rách bươm và không đối xứng dựa theo những thay đổi thất thường của thiên nhiên. Nghệ thuật Rococo chủ yếu tự cào là nhẹ nhàng, phong phú.

Phong trào Rococo (lố lằng) xuất hiện ở đầu thế kỷ 18 như một biến thể kịch phát của phong trào Dị điển. Đại biểu quan trọng đầu tiên của phong trào này là Antoine Watteau (1684-1721). Trong tranh của ông có một nỗi buồn thâm lặng làm giảm bớt vẻ tao nhã và sự phù phiếm hiển nhiên của sự vỡ mộng, nó gần gũi với thế kỷ 17 hơn thế kỷ 18. Tranh của ông toát ra một cảm giác xót xa, cảm giác đánh mất bản ngã, sự mất gốc nhất định là tương ứng với tinh thần bất định đặc thù của Watteau. Nhưng tất cả chúng ta có thể từ đó rút ra những bài học. Ông đã bắt đầu vẽ ở Valenciennes một nơi rất xa Paris, điều đó giúp ông thoát được chủ nghĩa kinh viện càng ngày càng ngự trị ở thủ đô Pháp. Kế đó ông vào làm việc trong xưởng vẽ của Claude Audran III, trong điện Luxembourg, nơi ông có cơ hội nghiên cứu trực tiếp loạt tranh của Rubens về Marie de Médicis. Cũng có một cái gì đó giống như dục cảm của Rubens trong các bức tranh nhẹ nhàng của Watteau, mặc dầu ở dạng thu hẹp hơn.

SỰ VÔ TƯ LỰ VÀ ĐỐI TRỌNG

Watteau là người khởi xướng một loại hình nghệ thuật mới mà ít người có thể làm nổi tiếng với nhiều thú vị như ông : lễ hội phong tình có ca nhạc, khiêu vũ và những cuộc chuyện trò tình tứ, chẳng hạn như bức *Đáp tàu đi đảo Cythère*. Đó là một nhan đề không đúng sự thật, vì các nhân vật trong tranh không đáp thuyền đi ra đảo ái tình theo truyền thuyết mà trái lại từ đảo trở về sau khi trao đổi lời nguyện trước tượng nữ thần ái tình Venus. Lời thể biến họ thành những đôi khăng khít nhưng cũng không ngăn được họ tỏ ra miễn cưỡng : ngay khi khuất mặt nữ thần bảo trợ, tình yêu của họ sút mẻ, hạnh phúc của họ giảm sút. Watteau không cần giải thích rõ ràng hơn. Những cặp tình nhân đã thỏa mãn dục vọng, nhưng họ không khỏi buồn phiền. Tình yêu không nhất thiết làm người ta vui sướng.

Một chủ đề quen thuộc khác của Watteau không khác với chủ đề trước lắm : nhiều tranh của ông vẽ những nhóm kịch sĩ-Pháp hay Ý-tới diễn ở triều đình. Hai nhóm kịch thuộc hai dân tộc khác nhau không đề cập vấn đề theo cách giống nhau, nhưng cốt truyện luôn luôn dựa vào tình yêu và sự vỡ mộng trong tình yêu. Các kịch sĩ Ý quy tụ một nhóm diễn viên vui nhộn, các anh hề và những phụ nữ xinh đẹp. Nhưng đứng ở giữa là gương mặt khác thường, thống thiết của Pierrot nổi hẳn lên trên tất cả, dù chỉ do vóc dáng, bộ áo trắng toát và thái độ cứng nhắc của anh. Hầu như người ta muốn so sánh với một cảnh khác : Tổng trấn Pilate đưa Jésus-Christ ra cho dân chúng chế giễu. Cũng có màu sắc ngọt ngào và tiếng cười âm ỉ, nhưng lạ lùng thay, chúng ta cảm thấy lạnh người.

BOUCHER : SỰ VỮNG VẰNG THANH NHÃ

Sau Watteau thì có François Boucher (1703-1770) một họa sĩ ít có ma lực hơn, nhưng vững chắc hơn, mạnh mẽ hơn. Boucher minh họa một cách hoàn hảo sự ngờ vực của phong cách Rococo đối với cái long trọng, và tài năng của ông-còn hơn cả Watteau--hoàn toàn phụ thuộc những quan niệm về trang trí cũ của phong cách Rococo đó.

Dù sao, bất chấp tính chất trang trí đó, những con người xinh đẹp mà Boucher thường thể hiện, trong tất cả vẻ xán lạn của cơ thể trần trụi, không phải chỉ đẹp ở bề ngoài như người ta tưởng. Boucher làm cho chúng ta chia sẻ với ông sự thần phục đối với thân thể người phụ nữ, đầy đặn mà dễ tổn thương và ngây thơ là cốt yếu. Ở họa sĩ này còn có nhiều điều hơn ta thấy ngay cái nhìn đầu tiên. Đó là một người ca ngợi tuyệt vời, như một trong các tuyệt tác của ông chứng tỏ : *Diane vừa tắm xong* trong đó ông ca tụng không chỉ nhan sắc của nữ thần và người hầu mà cả bối cảnh văn hóa của ông nữa. Bởi vì, nếu ta nhìn kỹ thì đây là phong cảnh ở tắm vóc con người, tính man dã đã bị loại bỏ.

Diane-Artémis của người Hy Lạp--là hiện thân của sự trinh trắng, nhưng nàng cũng là, và nhất là, nữ thần săn bắn, và rõ ràng là nàng xuất hiện trong tác phẩm của Boucher với danh nghĩa này. Đôi khi nàng cũng được đồng hóa với Séléné, nữ thần Trăng, đó là lý do có một vành trăng lưỡi liềm trên mái tóc của nàng.

NỮ THẦN VÀ NGƯỜI HẦU

Boucher đã chọn thời điểm sau cuộc săn để thể hiện Diane; cho thấy nàng đang hoạt động thì không hợp với tính khí của nàng. Thật ra, điều mà chúng ta thấy ở đây là cảnh trong khuê phòng :

một người đàn bà đẹp ngồi trên nhung lụa, bên cạnh có một nữ tì tận tụy. Chỉ có điều, thật ra đây là nữ thần Diane và một nữ thần khác cung kính lau chân cho nàng, dưới tàng cây.

CÁC CON CHÓ CỦA DIANE

Gần bên Diane là các con chó và một túi tên. Một con chó nghe tiếng động trong bụi rậm ngẩng đầu lên và khịt mũi. Có lẽ đây là sự ám chỉ câu chuyện về Actéon, một người phạm tình cờ bắt gặp Diane đang tắm. Để trừng phạt người này đã ngắm tắm thân trần trụi của mình, nữ thần đã biến anh ta thành con hươu, và thế là anh ta đã bị đàn chó ăn thịt.

NHỮNG HẠT NGỌC TRAI

Chi tiết này phát hiện những vết rạn trên khắp bề mặt bức tranh. Làn da mịn màng của Diane được thể hiện rất tinh vi. Những hạt trai làm nhòe tới mặt trắng vừa do sự tròn trĩnh vừa do ánh sáng dịu của chúng. Nhan sắc của nữ thần chỉ cần món trang sức duy nhất này.

VẬT SẴN ĐƯỢC

Một con thỏ và hai con bồ câu đã bị cung tên của nữ thần giết. Diane thường xung đột với Vénus nữ thần Ái tình. Ở đây, những biểu hiện của Vénus—chim bồ câu—tượng trưng cho ái tình và nhục dục, đã bị sự trinh bạch đánh bại. Lông lá xù xì của mấy con vật tương phản với làn da trắng muốt của Diane.

Vào đầu thế kỷ 20, Boucher bị coi là một họa sĩ hạng hai, một nhà trang trí dễ thương, đúng, nhưng không quan trọng. Đúng là tác phẩm của ông làm cho một số nhất định có thái độ bức tức, nhất là phong trào nữ quyền. Nhưng, dần dà, ông đã được giới phê bình phục hồi giá trị, khi mà cuối cùng, người ta đã nhận thức được sự tôn kính sâu sắc đã thúc đẩy ông. Cái đẹp có khả năng sinh sản,

dưới mọi hình thức của nó, làm ông xúc động, và cái nhìn của ông cũng dừng lại rất lâu một cách sùng kính ở những con chó, cây cối và các vị nữ thần.

Boucher không phải là người hay liếc mắt đưa tình, nhưng, về điểm này ông gần với Rubens, ông có thể giơ nón cúi đầu với thái độ kính cẩn thanh nhã. *Vénus an ủi thần Ái tình Cupidon* lướt nhẹ nhàng trên vải. Một sự tương tự bí ẩn liên kết những nhân vật này với những con chim câu nấp ở gần họ. Ở đây không có cái gì là thực hay được cho là thực. Nhưng, cảm giác về sự phong phú toát ra từ cái đẹp lý tưởng hóa đó và làm cho tác phẩm thoát khỏi sự phù phiếm, trở lại rất thực.

THỜI KỲ TRƯỚC CÁCH MẠNG 1789

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) là học trò của Boucher. Ông học được của thầy nghệ thuật và hứng vị ca tụng cái đẹp của phụ nữ, nhưng ông đưa vào đó nhiều cảm xúc hơn. Ông cũng có cái nhìn sắc bén nhưng độ lượng đối với những lỗi lãng của con người, bằng cách đặt chúng vào khung cảnh tự nhiên. Trong bức *Bị mất bắt dê* vì vậy, người ta thấy những người lớn mê say chơi trò trẻ con. Bất chấp vẻ hời hợt của nó, bức tranh này toát ra một cảm giác về điểm xấu. Những cụm mây đầy bầu trời dường như là dấu hiệu báo trước một sự đe dọa ngấm ngấm, và người ta không khỏi nghĩ tới cuộc Cách mạng Pháp, cho dù chính họa sĩ chắc chắn cũng không thể biết được là nó sắp xảy ra. Dù sao thì cuộc Cách mạng cũng gây những hậu quả nặng nề cho Fragonard : nó đã làm khách hàng của ông sa sút và không đặt ông vẽ tranh nữa, và ông chấm dứt cuộc đời trong cảnh tương đối tối tăm.

Thiếu nữ đọc sách sáng rực lên do tác dụng tinh vi của bóng làm tăng hoặc giảm độ phong phú của màu sắc để

xác định rõ đường bao quanh nhân vật. Thiếu nữ ngồi dựa lên một đồng gối mềm, có một thanh ngang để nâng tựa tay và bị tay áo rũ của nàng che khuất. Mái mê đọc sách, nàng cũng có cái vẻ mong manh như nữ thần của Boucher.

Vẻ mềm mại của bức tranh này, vẻ đáng yêu theo kiểu Renoir (xem phần sau) hẳn không làm chúng ta không nhìn thấy bút pháp mạnh mẽ. Một cấu trúc hình học đóng khung những đường mềm mại của chủ đề trung tâm : tính chất thẳng đứng chặt chẽ của bức tường được xử lý bằng màu nâu và vàng, tính chất cứng chắc của cái tì tay nằm ngang. Khả năng vượt lên trên bối cảnh này phân biệt Fragonard với người khác. Ta hãy quan sát cổ và ngực thiếu nữ : vẻ mong manh như sương khói của chiếc cổ trắng, dải cổ áo cuộn cuộn, phía trên thân thể nẩy nở, đầy đặn, vững chắc. Như trong *Bịt mắt bắt dê*, chủ đề theo nghĩa chữ của bức tranh được hiểu ngầm bằng sự nghiêm trọng ẩn tàng. So với Boucher, Fragonard sâu sắc hơn cái bề ngoài mà ta có thể thấy và tỏ ra một cảm xúc đối với người biết đọc giữa hai dòng chữ.

CHARDIN : KHÔNG THEO MỘT ĐIỂN HÌNH NÀO HẾT

Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) khác rõ rệt với Fragonard mặc dầu có lúc Fragonard là học trò của ông. Thật ra, sở dĩ ông được liệt vào thời kỳ Rococo chỉ là do vấn đề niên đại. Vì, không kể vẻ quyến rũ của những chủ đề ưa thích của ông, trẻ em và người hầu tận tụy-phương pháp của ông trên hết cho thấy sự sâu sắc trong cảm hứng. *Người nữ tì tận tụy* cho thấy cô hầu trẻ sửa soạn một quả trứng cho một bữa ăn thanh đạm. Nàng ở trong bếp, chăm chỉ làm công việc của mình, hiện thân tuyệt đẹp của lòng ngay thẳng. Bàn ăn được sửa soạn như

dành cho lễ nghi tôn giáo : ổ bánh và cốc rượu có giá trị thiêng liêng và bình nước lớn là biểu tượng của lễ rửa tội.

Thật ra, cảnh tượng này giữ kín sự bí ẩn của nó, và như vậy chỉ vì nó được vẽ một cách cân đối, hài hòa. Những mảnh trắng-khăn bàn, trứng, khăn lau-đều có màu tinh khiết; màu hồng cam của tạp dề và ổ bánh được đắp lại bằng các sắc độ của sàn nhà và của cái nổi đất, và toát ra một cảm giác khỏe khoắn đến nỗi ta cảm thấy hài lòng mà không tìm xem xa hơn nữa.

Ở Chardin, thường có những ẩn ý luân lý như trong bức *Lâu đài bằng lá bài* sự bất ổn định của cuộc sống và sự vô ý thức của đứa trẻ về vấn đề này hay *Bọt xà phòng* (tính hảo huyền của phần lớn những hành vi của con người). Nhưng, nghịch lý thay, sự truyền đạt càng rõ ràng thì càng có ít hiệu lực.

Chính ẩn ý loại này làm chúng ta xúc động nhất, như trong trường hợp người đầy tớ gái với quả trứng hay *Hai con thỏ, một con trĩ chết và một quả cam đứng trên cái bàn đá*. Con chim và hai con thỏ bị giết, những sinh vật nhỏ bé mong manh, được thể hiện với sự nghiêm trang nào đó, như nằm trên bàn thờ. Bức tường bị một vầng ánh sáng mờ tràn ngập, như thể được chiếu sáng từ bên trong. Chardin tỏ lòng kính trọng lễ hiến sinh nhân danh chúng ta. Và không chỉ những con vật đó có liên can : thảo mộc cũng góp phần của chúng, và cũng được Chardin kính trọng. Chardin không bao giờ chú tâm tới những thứ mà thời đại của ông coi là những chủ đề quan trọng; tác phẩm của ông chủ yếu dành cho cuộc sống gia đình, không có những "tác dụng" âm ỉ. Cách ông đề cập chủ đề biến nó thành quan trọng.

TIEPOLO VÀ PHONG CÁCH ROCOCO Y

Người Ý cũng có những nghệ sĩ Rococo lớn, nhất là ở Venise, nơi mà chỗ nào cũng có nước là một khung cảnh đặc biệt thuận lợi. Họa sĩ tiêu biểu nhất cho phong cách này là Giambattista Tiepolo (1691-1770) : ở ông, toàn bộ sức sống trang trí và màu sắc của truyền thống Venise đạt tới đỉnh cao nhất của nó. Sự phong phú (cảnh trí, màu sắc) được ông kiểm soát một cách chắc chắn, và tính hoan hỉ tự nhiên cực kỳ giàu tưởng tượng của ông có thể đưa ông tới những hứng khởi thông minh về mặt thị giác tuyệt diệu ít ai bằng.

Phần lớn những tác phẩm đẹp nhất của Tiepolo là bích họa, loại tranh có bề mặt rộng lớn này cho phép ông tỏ rõ hết sự hăng hái. Những bức tranh trên trần của ông cho thấy sức biểu cảm mạnh mẽ lẫn khả năng thể hiện tuyệt vời. Rủi thay, người ta ít nhận thấy điều đó trong trường hợp những bức tranh được chuyển vào các viện bảo tàng vì chúng được trưng bày thẳng đứng thay vì được nhìn từ dưới lên.

Nhưng bức tranh lớn trên trần điện Rezzonico ở Venise vẫn luôn luôn ở chỗ cũ của nó, cái vòm tuyệt đẹp bày ra trên đầu chúng ta. Bức tranh này được thực hiện để ca ngợi sự kết hợp qua hôn nhân của hai đại gia đình ở Venise là gia đình của Ludovico Rezzonico và Faustina Savorgnan, sự kiện được Tiepolo thể hiện dưới hình thức phóng dụ. Người chồng, Ludovico, ở dưới thấp, bên phải, có con sư tử của thánh Marc bên cạnh, giường ngon cỡ có huy hiệu của cả hai gia đình. Thần Apollon đánh xe chở vị hôn thê tiến về phía người chồng. Nữ thần Renommée (sứ giả của Jupiter) thổi kèn, các nữ thần, tiên đồng và chim chóc, hòa mình vào cuộc vui chung, và nữ thần sinh sản ẩn mặt đang ngắm gương mặt của đứa con sẽ được sinh ra. Không

có chi tiết nào cho biết tương lai, nhưng toàn bộ bối cảnh cho phép ta đoán trước đó chỉ toàn hình ảnh vinh quang. Ở đây, Tiepolo đã dùng lại ý về chiếc xe của Apollon mà ông đã sử dụng cho bức tranh trên trần phòng ngủ của hoàng đế Đức ở cung điện Würzburg.

Những bức tranh thần thoại cũng được Tiepolo vẽ với tính chất trữ tình như vậy. Chủ đề của bức tranh mà người ta thường gọi là *Nữ hoàng Zénobie ngỏ lời với binh sĩ* đã gây nhiều biện luận. Ngày nay, chúng ta biết rằng gia đình Zénobio ở Venise đã đặt vẽ bức tranh đó và nữ nhân vật là Nữ hoàng Zenobie của xứ Palmyre ở thế kỷ 3. Nhưng ở đây duyên cớ giai thoại không quan trọng bằng sự phát triển giai thoại đó. Điều mà Tiepolo muốn đề nghị với chúng ta là một nhãn quan đảo ngược (theo những quan niệm của thế kỷ 18) về quan hệ giữa đàn ông và đàn bà. Ở đây chính người đàn bà thống trị, và những người đàn ông nghe nài nỉ một cách phục tùng.

CHẤM DỨT THỜI KỲ ROCOCO Ở VENISE

Trong khi phong cách Rococo suy tàn ở khắp Âu châu—người ta càng ngày càng coi nó là quá phù phiếm—thì phong cách này vẫn còn được thể hiện một cách rực rỡ ở Venise. Francesco Guardi (1712–1793) là một trong những họa sĩ cuối cùng của trường phái này. Nghệ thuật của ông, hoàn toàn có tính ấn tượng nhẹ nhàng, toát ra vẻ quyến rũ vì không gian và ánh sáng của nó. Dù cho người ta không bị mê hoặc hoàn toàn vì những hình ảnh kiến trúc tưởng tượng của ông, người ta cũng không thể cưỡng lại sự cám dỗ của chúng. Khi xem *Một hải cảng với phế tích ở Ý*, ta dễ cho sự chiêm ngưỡng sự lũng vĩ mơ hồ xâm chiếm tâm hồn, trong đó mộng mơ tự do biểu lộ. Tất cả sự quyến rũ của Guardi là ở chỗ ông có thể, về mặt tri thức, thuyết phục chúng ta tin vào tính hiện thực của những điều ông

trình bày, và mê hoặc chúng ta bằng tính lãng mạn đầy thi vị của tác phẩm. Khi ta tin vào cái thi vị thì tác dụng của nó càng lâu bền.

CHÂN DUNG CỦA THÀNH THỊ

Một trong những người đầu tiên mở đường cho chủ nghĩa tân cổ điển là họa sĩ người Venise Antonio Canal tức Canaletto (1697-1768). Ông nhỏ hơn Tiepolo một tuổi và lớn hơn Guardi mười lăm tuổi—cả hai người đều thuộc trường phái Rococo—nhưng không vì thế mà tỏ ra kém tính cách tân cổ điển.

Canaletto chuyên vẽ phong cảnh thành thị và nổi dai. 1. về sự mô tả tỉ mỉ những cảnh của ông. Vì nhiều tranh của ông chỉ vẽ cảnh Venise—là thành phố quê hương của ông—nên rõ ràng là người ta có thể thấy trong đó những bộ mặt của thành phố gây nhiều tưởng tượng này, nhưng bút pháp của ông thì vẫn rất điều độ.

Sân thợ hồ là một thí dụ tuyệt đẹp về sự quan tâm của Canaletto tới chi tiết. Trong bức tranh vẽ các ngõ ngách ở Venise này mà mặt nước long lanh và những dinh thự hùng vĩ hiện ra ở hậu cảnh, kết cấu của đá và gỗ có vẻ thật gần như sờ thấy được. Và nếu sự hỗn độn trong sân không có vẻ lãng mạn tí nào thì đó lại là dịp cho Canaletto khai thác tài tình tác dụng của bóng và ánh sáng, thể khối và chiều sâu.

Venise : bến Saint Marc ngày lễ Thăng thiên ngập trong ánh sáng nguyên sơ theo kiểu vẽ năng cổ điển. Những đường thẳng đứng chặt chẽ và hoàn toàn cân đối, những khối nhà đầy đặn rõ ràng : lòng yêu mến thành phố quê hương của Canaletto lộ ra trong cách ông nhìn thành phố. Cái thi vị trong khung cảnh không có chỗ ở đây, trừ tính chất trữ tình trong sự thể hiện bầu trời.

Những người Anh thăm Venise rất thích Canaletto. Năm 1745, ông tới Anh quốc, sống ở đó mười năm và vẽ nhiều cảnh ở Luân đôn, nhưng không gây được chú ý.

Bernardo Bellotto, cháu họ của Canaletto, cũng mô phỏng ông, không phải là không thành công. Kể ra, phân biệt hai người không phải là chuyện dễ, đến nỗi có người cho rằng xem tranh của Canaletto thì cũng như xem Bellotto (theo tôi thì nghĩ như vậy là nhầm). Ở Bellotto, chi tiết được đào sâu hơn, và ấn tượng không gian được xử lý rất chắc chắn với sự trong suốt gần như pha lê của không khí. Sự kết hợp tài tình giữa cái cực nhỏ và cái cực lớn đó làm nổi bật đặc tính của cả người cậu và người cháu, điều này khiến người ta có thể lầm lẫn giữa hai người.

HOGARTH : NGƯỜI SÁNG LẬP TRUYỀN THỐNG HỘI HỌA ANH

Trong vấn đề nghệ thuật, người Anh coi trọng sự kiện hơn hình ảnh. Cái họ yêu thích là chân dung của chính họ, hình ảnh nhà cửa của họ, tài sản của họ. Thế mà, lạ lùng thay, William Hogarth (1697-1764), một trong những họa sĩ người Anh trọng yếu nhất nếu không phải là họa sĩ chân dung sáng chói nhất, lại cũng nổi danh vì những bức tranh châm biếm rất sâu sắc. Có tinh thần dân tộc, ông chống lại phong cách Rococo "theo kiểu Ý" lúc đó đang thịnh hành ở Luân Đôn. Vì vậy, ông tìm cách đóng góp cho sự phát triển một truyền thống hội họa thuần túy của người Anh, gạt bỏ những ảnh hưởng của lục địa Châu Âu, và phản ánh "lối sống Anh quốc".

Với tư cách họa sĩ chân dung, Hogarth tự biến mình thành họa sĩ của giai cấp tư bản đang trên đà phát triển, dành cho họ sự đối xử cho tới lúc đó chỉ dành cho giới quý

tộc. Hơn nữa, cảm nhận sắc bén của ông về tính cách phi lý của thân phận con người nhất thiết đưa ông tới thái độ châm biếm để biểu lộ quan điểm phê phán của ông đối với phong tục đương thời. Trong địa hạt này, ông tỏ ra có một nghệ thuật dàn dựng thiên về cách trình bày những chủ đề như trên sân khấu.

Một cảnh nhạc kịch của kẻ nghèo khó dựa theo một kịch vui của John Gay. Thủ lãnh Macheath, một tên đạo tặc uy nghi đứng ở giữa trong khi thiếu nữ si tình đang năn nỉ cha họ, những kẻ gian ác giả đạo đức. Ở đây, Hogarth khoái trá thể hiện tác dụng hai mặt của những trò giả đạo đức, trong đó cái thiện và cái ác không phải như chúng ta thấy và một người bị mắc kẹt trong hai tấn tuồng tình ái. Đó là bộ mặt hài hước của Hogarth. Nhưng nhân vật Janus của hội họa này còn có một bộ mặt khác.

Các đứa trẻ Graham có thể so sánh được với những tác phẩm của họa sĩ vĩ đại Vélasquez do khả năng của nó có thể làm chúng ta chia sẻ sự thân mật của một khoảnh khắc nhất định. Ta thấy có bốn đứa trẻ với con mèo và con chim trong lồng. Tất cả có vẻ hạnh phúc. Nhưng, nhìn gần hơn, một vài chi tiết hiện rõ ra : con mèo rình con chim, và những tiếng kêu chiêm chiếp của con chim mà các đứa trẻ tưởng là tham gia cuộc hòa nhạc của mình thật ra là lời kêu cứu. Chỉ có đứa trẻ nhất thấy con mèo định làm gì, nhưng, vì đó là một em bé, nên nó không hiểu. Ở đây, Hogarth cho thấy rõ sự ngây thơ bị đe dọa và bóng dáng nguy hiểm vờn trên đầu những đứa trẻ đang vui tươi.

TRƯỜNG PHÁI TÂN CỔ ĐIỂN VÀ TRƯỜNG PHÁI LÃNG MẠN

Trường phái Tân cổ điển ra đời do sự bác bỏ phong cách Rococo và dị điển muộn khoảng cuối thế kỷ 18. Các nghệ sĩ Tân cổ điển muốn một phong cách có khả năng chuyển tải những giá trị đạo đức cao thượng như công lý, danh dự, lòng ái quốc và, để làm được điều đó, họ khai thác từ những nguồn cổ đại Hy Lạp và La Mã. Một vài người thành công rực rỡ, nhưng phong trào nói chung còn thiếu sức sống và có tinh thần kinh viện quá đáng.

Trường phái lãng mạn cũng bắt đầu cùng một thời kỳ nhưng bằng cách tìm đường đi trong tính cách hiện đại thay vì trở lại cội nguồn cổ đại, và ưu tiên cho tình cảm mãnh liệt thay vì cho kỷ luật nghiêm khắc. Các nghệ sĩ lãng mạn không đặt ra quy tắc liên quan tới những chuẩn mực của cái đẹp, hay những chủ đề phải bàn luận, mà, trên hết, họ muốn có tinh thần sáng tạo và tưởng tượng.

Hai phong trào đó hiển nhiên là rất khác nhau, vì thế đã sinh ra nhiều cuộc tranh luận, đôi khi rất quyết liệt. Nhưng cuối cùng thì chủ nghĩa lãng mạn đã đứng vững như là phong trào nghệ thuật trội hơn hết trong nửa đầu thế kỷ 19.

TRƯỜNG PHÁI ANH

*T*rong nền hội họa Anh quốc thế kỷ 18, người ta thấy có cả khuynh hướng lãng mạn lẫn khuynh hướng tân cổ điển. Một mặt, có khuynh hướng trữ tình của Thomas Gainsborough mà tranh chân dung vẽ trong khung cảnh thiên nhiên đến nỗi một số lớn gần như là tranh phong cảnh. Mặt khác, có cuộc vận động văn minh hóa có tính cổ điển của Huân tước Joshua Reynolds, người ca tụng những lý tưởng quân bình và lý trí được xã hội đương thời khao khát.

Một trong những nhân vật nổi bật nhất trong nền hội họa Anh thời kỳ này là Thomas Gainsborough (1727-1788). Ông nổi tiếng xứng đáng do sự độc đáo thanh nhã của ông. Họa sĩ chân dung có tài, ông cũng say mê tranh phong cảnh, và những tác phẩm đẹp nhất của ông là hình ảnh của khuynh hướng kép này. Các bức phong cảnh tuyệt đẹp của ông đã mở đường cho cuộc vận động theo khuynh hướng tự nhiên triệt để của Constable và cho truyền thống lãng mạn Anh. Tranh phong cảnh của Gainsborough không khỏi làm nhớ tới những lễ hội phong tình của Watteau : cảnh tượng kỳ dị, có phong cách diễn viên, với những nhân vật mong manh. Nhưng ông đưa vào đó tính chất trữ tình của khung cảnh bao la và sự tươi mát gần với thực tế trong thiên nhiên. Bức chân dung nổi tiếng nhất của Gainsborough là bức *Ông bà Andrews*, không theo phong cách đương thời. Cặp vợ chồng trẻ ngồi làm mẫu ngay trong diễn sân của họ : người vợ cũng nhắc trong bộ áo

theo thời trang, người chồng thoải mái cả trong thái độ lẫn trong cách ăn mặc.

MỘT PHONG CÁCH CHÂN DUNG MỚI

Bức chân dung *Ông bà Andrews* có cái hứng vị do vẻ nghịch lý của hai nhân vật, vừa giống những búp bê bằng sứ vừa có sức thuyết phục. Thêm vào đó còn có tính độc đáo của bố cục với chủ đề lệch một bên, chừa chỗ cho bối cảnh đồng quê xinh đẹp.

Thật thế, tư thế của hai nhân vật cho thấy rõ địa vị chủ nhân của họ. Từ chỗ đứng của mình, họ có thể giám sát phong cảnh xung quanh, nhưng phong cảnh tự nó có vai trò quan trọng và không chỉ là một khung cảnh trang trí đơn thuần như tập quán vẫn đòi hỏi loại chân dung bên ngoài phải như vậy từ trước cho tới lúc bấy giờ. Bức tranh còn dở dang. Bà Andrews có ý muốn kỳ lạ là muốn được hình dung đang ôm một con trĩ trong tay, đó là lý do có một mảng sáng trên gối của bà. Rõ ràng là Gainsborough thấy cặp vợ chồng này có cái gì đó buồn cười, nhưng ông đã vẽ họ một cách nghiêm chỉnh, điềm tĩnh.

CẢM XÚC VÀ Ý NGHĨA SÂU XA

Khi trở nên chín chắn hơn, cảm xúc của Gainsborough cũng tinh tế hơn, cũng như bút pháp của ông trở nên vững chải và tinh vi hơn. Ông lý tưởng hóa phong cảnh của ông nhiều hơn (nhưng không vì thế mà không thật) bằng cách thể hiện chúng với sự phóng khoáng càng ngày càng cao. Gainsborough rất nhạy với cảm xúc do cái đẹp hay cái hào hùng làm toát ra, đó là những tư chất mà thời gian làm cho tàn tạ đi, và một số tranh chân dung của ông phản ánh tư tưởng đó.

Chẳng hạn, có nhiều cảm xúc trong chân dung của các con gái ông, Molly (Mary) và Margaret. Ông đã vẽ các con

ông với một tình yêu đậm đà, những đứa trẻ có tương lai không mấy sung sướng vì cả hai đều yếu đuối về mặt tinh thần. Vì biết vậy nên ta chỉ có thể có một dự cảm về bức chân dung của hai cô gái nhỏ : *Các con gái của họa sĩ đuổi bắt một con bướm*. Chỉ có đứa em, cố bắt con bướm; cô chị dường như biết trước rằng khó mà bắt được và có thể làm chết con bướm. Đối với các đứa trẻ, sự đuổi bắt tự nó là một thú vui, không có hậu ý, và điều mà Gainsborough diễn đạt một cách tinh vi ở đây là hạnh phúc của tuổi thơ và cả sự vỡ mộng của tuổi trưởng thành.

BÀ SHERIDAN

Ở đây cũng vậy, cảm xúc gắn liền với bức chân dung của Bà Richard Brinsley Sheridan. Nữ ca sĩ này đã lấy kịch tác gia Sheridan, nổi danh về giọng hát cũng như về nhan sắc. Bức chân dung này toát ra một ấn tượng kép về sự cô đơn và vẻ yêu kiều dần phai tàn. Chỉ có gương mặt của người thiếu phụ là rõ nét : những cái còn lại là hơi sương mờ nhạt. Và mặt trời lặn đáp lại vẻ mặt vỡ mộng của nàng. Sự không hợp tính tình giữa nhà soạn kịch và người vợ đã khiến nàng thường ở lại nhà quê trong khi người chồng ở Luân đôn. Trong bức chân dung, Gainsborough đã nắm bắt được tất cả vẻ yêu kiều của người mẫu mà sự phiến muộn trầm lắng hợp với khuynh hướng lãng mạn mới của ông.

Tranh chân dung cả người trong khung cảnh thiên nhiên là một biệt tài của các họa sĩ Anh và Pháp ở thế kỷ 18. Nhưng nhiều họa sĩ khác cũng thử làm công việc này, như trường hợp Goya. Gainsborough thuộc vào truyền thống này, mặc dầu, với tư cách họa sĩ chân dung, ảnh hưởng của ông tương đối hạn chế. Tranh phong cảnh của ông có vai trò quan trọng hơn và được coi như mẫu mực đối với họa sĩ trẻ John Constable. Constable đã viết : "Tôi có

cảm tưởng gặp lại Gainsborough trong mỗi hàng rào, mỗi bông cây."

RAMSAY, CHẤT XÚC TÁC

Tuy bị coi thường một cách bất công, họa sĩ Ê cốt Allan Ramsay (1713-1784) vẫn là một trong những họa sĩ chân dung lớn nhất của Anh ở thế kỷ 18. Nhà văn Anh Horace Walpole, một trong những nhà phê bình sáng suốt nhất đương thời, đã viết : "Nếu Reynolds ít khi vẽ phụ nữ thành công thì Ramsay được sinh ra để vẽ họ."

Một trong các tuyệt tác của họa sĩ này, Bà *Allan Ramsay*, như danh *Margaret Lindsay*, là một chân dung người vợ thứ hai của ông. Anne Bayne, vợ trước của ông, đã chết khi sinh nở; cái chết này làm suy giảm lòng tin của họa sĩ nơi tình yêu bất diệt. Người vợ thứ hai của ông rất đẹp, dịu dàng, tươi trẻ. Nhưng hình ảnh của nàng nơi ông có pha chút lo âu như thể ông sợ rằng cuộc sống của người đàn bà yêu dấu này cũng không tránh khỏi phai tàn, như những cánh hoa cạnh nàng.

Bút pháp tinh tế của Ramsay, trong khi vẫn trung thành với truyền thống hội họa Anh, đã có hơi hướng sự pha trộn với phong cách dị diễn Ý và Rococo Pháp. Tính cách của ông, tương phản rõ rệt với tinh thần thực tế của William Hogarth, đã tạo một xung động cho thời kỳ hội họa này ở Anh.

RAEBURN : HỌA SĨ CHÂN DUNG XUẤT SẮC

Rõ ràng là Raeburn chịu ảnh hưởng của Ramsay; trong một vài bức tranh thành công nhất, ông còn tỏ ra không kém họa sĩ này. Có lẽ người ta muốn biết có phải quả thật đức cha Walker hay chính họa sĩ được thể hiện trong vai người trượt trên băng lạ lùng kia. Đáng người mặc quần áo tề chỉnh hiện rõ trên nền núi non và sương mù, trong một

thế giới mơ hồ, ánh mắt quả quyết hướng về một mục tiêu vô hình. Ta chỉ có thể bối rối trước một chân dung lạ lùng như vậy.

REYNOLDS : PHONG CÁCH CAO CẢ

Joshua Reynolds (1723-1792) được phong tước quý tộc để tưởng thưởng tài năng của mình, là một họa sĩ chân dung không nhạy cảm như Gainsborough, nhưng cân bằng hơn. Trái với họa sĩ này, Reynolds là một người trí thức không chối cãi được (Gainsborough có học vấn rất giới hạn và thích giao du với các kịch sĩ và nhạc công hơn các học giả). Ông nghiên cứu nghệ thuật thời Phục hưng rất sớm và cũng thích cái phong vị cổ đại như các họa sĩ tân cổ điển Ý và Pháp. Những ảnh hưởng này đưa ông tới chỗ tượng trưng ra một cách thể hiện hiện đại hơn cái "phong cách cao cả". Chắc chắn ông là họa sĩ chân dung Anh nổi bật nhất đương thời, mặc dầu, giống như Gainsborough, hoạt động của ông cũng vượt quá khuôn khổ của biệt tài này.

Với tư cách là chủ tịch đầu tiên của Viện Hàn lâm nghệ thuật hoàng gia được sáng lập năm 1768 ở Luân đôn, Reynolds trở thành nhân vật có ảnh hưởng nhất trong sinh hoạt nghệ thuật Anh quốc. Trong mười lăm bài diễn văn, ông hô hào trở lại phong cách cao quý và thuần khiết đưa vào thời cổ đại ("The Grand Manner"). Quan niệm về chủ nghĩa kinh viện này có cơ sở là sự làm chủ hình thể, và ông áp dụng nó trong tranh chân dung trong đó ông thể hiện các người mẫu trong những tư thế làm nhớ lại nền điêu khắc cổ đại.

Reynolds coi thể loại tranh lịch sử như là cực đỉnh của tranh hội họa, và ông thu xếp để đưa tính chất tranh cổ điển và hào hùng vào những bức chân dung của giai cấp cầm quyền Anh quốc. Ảnh hưởng của ông vẫn trội hơn hết

ở Anh trong nhiều năm, và ông đã góp phần thiết lập nền tảng của nền hội họa kinh viện của xứ sở ông.

Reynolds cũng là một nhà lý thuyết có ảnh hưởng. Những bài thuyết trình ở Viện Hàn lâm là những tài liệu đáng chú ý về những quan niệm nghệ thuật của thời kỳ đó mà ông muốn cho một phẩm tính cao quý. Điều đó không ngăn ông đôi khi ve vãn chủ nghĩa tình cảm, nhất là trong những bức tranh lý tưởng hóa tuổi thơ; nhưng ông cũng có thể miêu tả tuổi trẻ tươi đẹp với nhiều quyến rũ. Ở đây, ta có dịp xem một trong những thí dụ đẹp nhất của một họa sĩ chân dung tài năng : *Tiểu thư Caroline Howard*, với cái vẻ suy tư và nét yêu kiều không điệu bộ, toát ra một ấn tượng khó định nghĩa về một cảm xúc được kiềm chế.

MỸ VÀ ANH : MỘT NGÔN NGỮ CHUNG

Nếu Ramsay là một trong những họa sĩ chân dung lớn nhất của thời đại mình thì họa sĩ Mỹ Gilbert Stuart (1755-1828) chắc chắn là một trong những họa sĩ chân dung độc đáo nhất. Tới Luân đôn khi 20 tuổi, ông học nghề với họa sĩ đồng hương Benjamin West.

Stuart cũng rất nổi tiếng ở Luân đôn. Tranh của ông thành công đến nỗi đôi khi người ta lầm với tranh của Gainsborough. Tuy nhiên, điều đó không đúng vì Stuart có bút pháp riêng, chân thực và tự nhiên. Có lẽ lúc đó còn quá sớm nên không thể coi đó là một phong cách Mỹ đặc thù nào, nhưng ở Stuart có một sự bộc lộ tự nhiên, không chải chuốt mà ta không thấy ở các họa sĩ châu Âu.

Bức chân dung Bà *Richard Yates* chứng tỏ một ý thức quan sát sắc bén : có họa sĩ nào khác dám vẽ cái bóng của một hàng râu mép ? Sắc đỏ của gương mặt và tác dụng ánh sáng trên quần áo dường như hình dung trước trường phái ấn tượng.

Sau khi phải đối phó với những vấn đề tài chính nghiêm trọng, Stuart trở về sống hắt hủ ở Mỹ từ năm 1793. Ông đã lưu danh hậu thế nhờ bức chân dung ông vẽ cho George Washington. Nhưng không phải trong loại tranh chính thức này mà ông tỏ rõ hết tài năng, như chúng ta đã thấy tính cảm xúc của ông khi ông lột tả được nhân cách của Bà Yates, vợ một nhà buôn.

MỘT THỂ LOẠI THỜI THUƠNG : TRANH LỊCH SỬ

Nổi tiếng hơn Gilbert Stuart, mặc dầu ít đáng chú ý hơn, Benjamin West (1738-1820) rất thành công với tư cách là người vẽ tranh lịch sử, nhưng ở Anh chứ không phải ở Mỹ.

Bút pháp của West, quan tâm với chi tiết và sự thật lịch sử, chịu ảnh hưởng của các họa sĩ tân cổ điển như Anton Mengs. Những tranh lịch sử hùng tráng của ông không làm chúng ta xúc động lắm. Chúng có vẻ là kết quả của một cuộc vận động trí não hơn là sự xúc động của trái tim.

Nhưng tình cảm của trái tim vẫn bao hàm trong một chân dung tự họa, như ta có thấy trong bức tranh ông tự vẽ mình. Ta cảm thấy có một suy tư ở bức chân dung một người quý phái, thanh lịch, đang nhìn chúng ta với vẻ dừng dưng của nhà quý tộc. Họa sĩ cảm một bản phác họa, có vẻ là phần thêm vào bức chân dung của mình và chiếm vị trí bên lề. Nửa gương mặt chìm trong bóng như để gợi ý một cá tính phức tạp và bí ẩn.

COPLEY

Nếu nước Anh đã cho West cơ hội biểu lộ một cách đầy đủ thì một cuộc lưu trú ngắn ở xứ này lại có hậu quả giảm nhẹ hơn nhiều trong trường hợp của John Singleton Copley (1738-1815). Tranh ông vẽ ở Mỹ cho thấy sự quan sát sắc bén, linh động. Nhưng khi tới Anh, ông đã bị vướng vào

trò đa đoan của chủ nghĩa tân cổ điển và "phong cách cao quý" của Reynolds; vì thế ông đã đánh mất hết tính tự nhiên.

Sự thay đổi này rất rõ ràng trong bức *Gia đình Copley*. Mặt và tay của nhạc phụ ông, cũng như con búp bê, phía dưới, bên trái, tiêu biểu cho phong cách hết sức thuyết phục trước kia của ông. Phần còn lại, Copley thể hiện theo phong cách lý tưởng hóa chất lọc, đến nỗi toàn bộ bức tranh toát ra cái cảm giác của cái "đã thấy qua rồi" : đó là mẫu chân dung "phong cách cao quý" của Reynolds, Gainsborough và West. Tuy vậy, bức tranh cũng đáng chú ý, vì khuyết điểm cũng như ưu điểm của nó. Một trong các khuyết điểm, mà nghịch lý thay lại làm cho bức tranh có một nét đáng yêu, là người ta khó lòng xác định gia đình này đang ngồi ở đâu : ở trong nhà như chiếc trường kỷ bọc gấm, tấm màn viền chỉ vàng và tấm thảm có vẽ cho thấy như thế, hoặc ở bên ngoài nếu căn cứ theo phong cảnh ở xa và cảnh lá sát ngay bên cạnh ? Hơn nữa, hai khung cảnh được kết hợp tinh vi : trên tấm thảm có trang trí hoa lá và trên trường kỷ có họa tiết hoa.

MỘT HỌA SĨ CHUYÊN VẼ NGỰA

Một trong những họa sư thuộc trường phái Anh-Mỹ trong thời kỳ này là George Stubb (1724-1806). Như Gainsborough, ông cũng là họa sĩ chân dung và phong cảnh xuất sắc, nhưng sự say mê thật sự của ông là ngựa. Stubb không chỉ bằng lòng quan sát ngựa : ông mổ xẻ chúng (thật sự), nghiền ngẫm về chúng và để hết tâm trí vào những khía cạnh nhỏ nhặt nhất của chúng, như thể bản thân ông là một thành viên danh dự của loài ngựa vậy. Ông còn không thèm vẽ cả người mà dù sao thì cũng là người chi tiền để ông vẽ những bức tranh người cỡi ngựa. Con người vắng mặt trong nhiều tranh của ông, thí dụ như

bức *Ngựa mẹ và ngựa con*. Nói cho đúng, ở đây không có vấn đề đa cảm, nhưng có một thứ âu yếm trong cách ông nhìn những con ngựa mẹ với con của chúng.

Đàn ngựa quây quần theo trật tự cổ điển trước một cảnh rộng lớn tiêu biểu kiểu Anh. Xúc động sâu xa vì vẻ đẹp của chúng, Stubb truyền đạt cho chúng ta sự tin tưởng thầm kín là cảnh vật thật sự thuộc về chúng. Con người ỉ ạch, lúng túng trong quần áo của mình, thật thua xa những sinh vật cực kỳ thanh nhã trong cái trần trụi sáng loáng, những sinh vật làm chúng ta vinh hạnh khi làm bạn với chúng. Nhưng, dù nhấn quan của ông nặng tính diễn viên là thế, Stubb không dùng mưu mẹo. Bầu trời đầy mây dâng và u ám dần dần quanh bầy ngựa; chỉ có chỗ chúng đứng là còn sáng sủa nhờ một tia sáng mặt trời.

Stubb cũng dễ xúc động vì đời sống mong manh của thú vật. *Con ngựa bị sư tử tấn công* dường như thoát ra từ một ác mộng kiểu Freud. Trong một thứ ánh sáng làm cho màu lông trắng của nó gần như chóa mắt, một con ngựa, bồm tung bay trong gió, kinh hoàng khi thấy một con sư tử từ bóng tối đi ra, đột ngột lùi lại. Đó chính là hình ảnh của sự sợ hãi từ trong tâm khảm, một hình ảnh mà những hàm ý của nó chỉ có thể ám ảnh trí óc chúng ta.

GOYA

Họa sĩ vĩ đại nhất của thế kỷ 18, nằm ngoài mọi sự thẩm hình, là một họa sĩ Tây ban nha, Francisco Goya. Sau thời gian đầu chịu ảnh hưởng của một trong những nhà lý thuyết chính của chủ nghĩa tân cổ điển, họa sĩ Đức Anton Mengs, ông dứt khoát theo một phong cách hoàn toàn độc đáo, nhưng vẫn gắn liền với truyền thống hội họa Tây ban nha.

Anton Raphaël Mengs (1728–1779) là một trong những người sáng lập chủ nghĩa tân cổ điển, người kia là Johann Winckelmann. Ông có một ảnh hưởng đặc biệt đối với tranh chân dung theo phong cách tân cổ điển. Nhưng có lẽ điều quan trọng hơn là ông cũng là họa sĩ có chức vị do vua Charles III, Tây ban nha, ban cho. Ông vua say mê văn học cổ đại này tự nhiên là tán thưởng phong cách cao quý, nghiêm chỉnh và thực tiễn của Mengs. Ta có thể thấy một thí dụ về bút pháp của Mengs trong bức chân dung tự họa. Chính Mengs đã mời Goya tới Madrid vào năm 1771.

GOYA : MỘT THIÊN TÀI TÂY BAN NHA

Ta có thể thấy ảnh hưởng của Mengs trong những tác phẩm đầu tiên của Goya (1746–1828), nhất là trong các bức chân dung. Nhưng, ngoài điều đó ra, Goya không thuộc một sự phân loại nào : sự nghiệp của ông kéo dài khoảng sáu mươi năm, trong thời gian đó bút pháp của ông không ngừng tiến triển theo một loạt biến hóa liên tục. Sự thật là, dường như tác phẩm của ông chỉ dựa vào một thứ sức

hút xung quanh chính thiên tài của ông. Với thời gian trôi qua, ta có thể coi như nhận quan về thế giới hiện đại của ông biến ông thành người báo trước những họa sĩ lãng mạn. Nghệ thuật của ông hòa điệu với sự pha trộn giữa chủ nghĩa cổ điển (về hình thể và cách diễn đạt) hơn là với chủ nghĩa lý tưởng chặt chẽ của các họa sĩ tân cổ điển.

Goya có cái thiên tư "bóc sạch lớp vỏ" của bất cứ nhân vật mẫu nào để vạch trần sự thật bên trong, một thiên tư khá nguy hiểm đối với người nào không thận trọng. Nhưng ông đã kết hợp thiên tư đó với ý nghĩa về bối cảnh, như bức chân dung *Nữ hầu tước de Pontejos* cho thấy rõ. Về phương diện này, tranh của ông đẹp đến nỗi ngay những người mà chân dung của họ được vẽ gần giống như biếm họa tàn nhẫn nhất cũng dường như không hiểu chuyện gì đã xảy ra với họ.

MỘT BỨC CHÂN DUNG GIA ĐÌNH ĐẦY THAM VỌNG

Gia đình của Charles IV là một bức chân dung không lịch sự tí nào, trong đó dòng Bourbons (Tây ban nha) được thể hiện đúng như bản chất của họ : phù phiếm và tự mãn. Nhưng họ vẫn chu cấp suốt thời gian hành nghề của ông (Bức chân dung này vừa bất nhẫn vừa tuyệt mỹ). Các ông hoàng bà chúa này có điệu bộ không thanh lịch chút nào, đứng sát nhau với vẻ hợm hĩnh cấu kinh. Chúng ta có ấn tượng với vẻ tội nghiệp của nhà vua, với bộ mặt ác mố của hoàng hậu và vẻ ngu dần của người kế nghiệp họ. Rồi ta sẽ dừng lại lâu hơn ở các chi tiết, và chúng ta sẽ say mê với những món nữ trang lộng lẫy, muôn ngàn màu sắc rực rỡ của nhung lụa.

Trong mỗi chân dung, Goya dò xét người mẫu của mình với sự sắc bén, gần như thấy thuốc dò xét người

bệnh. Cái nhìn đó mạnh mẽ đến nỗi phải cần tới tất cả giá trị thẩm mỹ của bối cảnh mới cân bằng được tác động của nó. Khi ta xem xét bức *Thérèse Louise de Sureda*, mắt ta say mê theo dõi từ những toàn sắc vàng ca na ri đột ngột trên chiếc ghế bành, tới vải áo lam sẫm bóng nhoáng ngả màu lục và ánh phản chiếu đỏ. Chỉ sau đó ta mới có thể đối đầu với ánh mắt nghiêm khắc của người mẫu. Dña Teresa là vợ một người bạn của Goya (cũng là họa sĩ. Vì vậy, người bạn này biết nàng rất rõ, nhưng những gì chúng ta thấy khiến chúng ta nghĩ rằng anh không yêu nàng lắm. Chân dung của nàng cho thấy một thiếu phụ có thân hình đầy đặn, khá quyến rũ, nhưng có vẻ căng thẳng và không nhã nhặn lắm. Dường như nàng ngồi làm mẫu một cách miễn cưỡng, nhìn họa sĩ một cách thách thức, và tư thế cứng nhắc của nàng biểu lộ rõ ràng rằng nàng không khứng bộc lộ. Có lẽ không có một bức chân dung phụ nữ nào khác thoát ra vẻ vừa quyến rũ vừa thù nghịch như vậy.

Goya là họa sĩ chính thức của triều đình và của xã hội thượng lưu ở xứ ông, điều này làm ta có thể nghi ngờ lý tưởng chính trị của ông. Nhưng nghệ thuật của ông chứng tỏ ông có sự độc lập tinh thần đến nỗi ta phải nghĩ rằng ông thù ghét mọi hình thức bạo ngược. Hơn nữa, một trong các tác phẩm vĩ đại nhất của ông là lời tố giác những hành vi của đạo quân chiếm đóng Pháp. Đó là bức *Ngày 3 tháng năm* (h. 27) cho thấy cuộc hành quyết các con tin sau một cuộc nổi dậy của nhân dân Tây ban nha trong tháng 5 năm 1808. Được vẽ năm sau những biến cố mà nó gợi lại, bức tranh này chỉ có tính chính trị một phần. Cái mà Goya kết án, không phải là sự hung bạo của người Pháp mà là sự hung bạo của chúng ta nói chung. Chính bản chất con người cầm súng, nhưng bản chất con người ở chỗ nó mất hết lương tri. Cũng vậy, các nạn nhân là toàn thể loài

người và là bất kỳ ai là cái khối người run sợ trước mọi thứ tai ương, vô phương tự vệ.

Goya làm chúng ta cảm thấy mình vừa là kẻ hành quyết vừa là người bị hành quyết, như để cho chúng ta đối mặt với tính cách hai mặt (thiện và ác) có trong chúng ta. Một mặt, có cái sợ hãi dữ dội, cái đau đớn, cái tuyệt vọng, và, mặt khác, sự tàn bạo cùng cực. Cái nào xấu xa hơn ? Ai là người thật sự bị tiêu diệt trong bức tranh này : những người Pháp mất nhân tính hay những người Tây ban nha cá biệt ? Phía sau những người bị kết tội là một mô đất cao được chiếu sáng. Còn những người lính thì ở trong vùng tranh tối tranh sáng ảm đạm. Ở hậu cảnh, thành phố đóng kín với nỗi đau đớn.

Đây là một bức tranh thâm đậm. Nhưng Goya sẽ còn vẽ những bức thâm đậm hơn khi ông về già, khi sự cô đơn bệnh hoạn và cái chết gần kề tăng thêm nỗi sợ hãi vô lý vốn ám ảnh ông và tiềm tàng trong toàn bộ tác phẩm của ông.

Bức *Vị thần khổng lồ* có một nhan đề phụ là *Cơn hoảng loạn*. Trong bức tranh này, ta thấy nhân loại tán loạn, chạy trốn một sự kinh hoàng không tả nổi, có lẽ là sự nhắc nhở những chuyện kinh khủng của chiến tranh. Goya hình dung những khắc khoải sâu sắc nhất của ông bằng cách cho chúng một hình thức cụ thể : bộ mặt thù nghịch khổng lồ choán cả bầu trời, chưa quay lại nhìn đám đông khủng khiếp mà chỉ vận động những bắp thịt cuộn cuộn của mình. Cuộc sống không phải như người ta đã tưởng : nó bị đặt dưới những quy tắc khác mà người ta không biết tí gì. Cái chúng ta nhìn ngắm ở đây là cơn ác mộng của tất cả chúng ta.

Goya mặc cho sự sợ hãi đó một hình thức hết sức

thuyết phục. Ông miêu tả những khắc khoải riêng của ông nhưng bằng cách biến chúng thành khắc khoải của chúng ta. ngay chúng ta cũng không thật sự nhận biết những khắc khoải đó là của chúng ta tới mức độ nào.

Thật vậy, vị thần khổng lồ nhìn theo một hướng khác với hướng dân chúng chạy trốn. Có phải nói rằng không có gì phải quá sợ như ta nghĩ không ? Có lẽ đây là vị thần bảo hộ, là tinh thần dân tộc Tây ban nha đang thách thức Napoléon. Dù sao thì cách giải thích trấn an đó cũng không phải là cách chúng ta nghĩ tới ngay.

Ở Goya, người ta thấy tất cả mọi xung động tiềm tàng trong chúng ta, dù chúng được kiềm chế thế nào chăng nữa. Chính sự hăng hái của óc tưởng tượng bất chấp lý trí này—đặc tính báo hiệu phong trào lãng mạn—đã đối lập Goya một cách triệt để với họa sĩ tân cổ điển vĩ đại, Jacques Louis David, người đồng thời với ông.

TRƯỜNG PHÁI TÂN CỔ ĐIỂN

Khoảng giữa thế kỷ 18, sự phát triển của chủ nghĩa tân cổ điển được đặt ra như một chặng đường mới trong sự tiến hóa của các quan niệm nghệ thuật, theo những mức độ khác nhau tùy từng nước. Ở Anh, người ta nhìn thấy nó dưới hình thức có sửa đổi trong tác phẩm của Reynolds và của những người kế tục. Ở Ý, Roma là trung tâm chính của phong trào, nơi những nhân vật nổi bật như Anton Mengs tới tìm cảm hứng. Nhưng chính là ở Pháp mà chủ nghĩa tân cổ điển đạt tới sự phát triển trọn vẹn, chặt chẽ của một phong trào nghệ thuật riêng biệt.

Giữa thế kỷ 18, các nghệ sĩ quay trở lại với chủ nghĩa cổ điển do chống lại tính cách phù phiếm của thế hệ trước. Lý thuyết tân cổ điển ở thế kỷ 18 ca ngợi sự trở về những giá trị cũ như sự nghiêm chỉnh, đạo đức và lý tưởng, những thứ không phải là không quyền rũ những nghệ sĩ và nhà văn dấn thân vào những xáo trộn chính trị ở thời họ. Cuộc cách mạng Pháp năm 1789 càng làm khuynh hướng này mạnh thêm. Tiêu biểu cho việc này, Jacques Louis David (1748-1825) đã quan tâm bố cục các bức tranh của ông để khai thác mọi yếu tố, làm sao cho tất cả tăng cường tiềm lực cho nhau để từ đó bật ra ý nghĩa chung. Bức tranh vẽ theo phong cách tân cổ điển vĩ đại nhất của ông, *Lời thề của ba anh em Horace* chắc chắn là có vẻ kịch, nhưng nó có vẻ kịch một cách hoàn toàn chân thực.

Tất cả yếu tố của bức tranh hợp lại làm cho ta hiểu rõ cái cốt yếu của tấn kịch : ba thanh niên La mã dũng cảm

sẵn sàng hy sinh cho xứ sở của mình. Quyết định không lay chuyển của họ được biểu lộ trong những cánh tay giang thẳng để cầm lấy vũ khí từ tay người cha. Những vòm cửa cuốn đối xứng đặt cảnh tượng này vào một toàn cảnh hào hùng khắc khổ, thích hợp để làm nổi bật thái độ cao cả của những người anh hùng.

Những nhân vật nam thì cứng rắn, tập trung và hoạt động; ở đầu phòng kia, những người đàn bà thì buồn thảm, mất phương hướng, thụ động. Tương phản hoàn toàn. David cảm thấy thoải mái nhất trong thứ không khí cực đoan này. Ở đây ta cảm thấy có sự ám chỉ có tính linh cảm tới cuộc cách mạng sẽ xảy ra.

Dù sao thì các tác phẩm dễ hiểu nhất của David là các bức chân dung. Không cần phải đặt chúng vào bối cảnh lịch sử mới thường thức được trọn vẹn sự sức tích tuyệt vời của chúng. Trong những bức tranh này không có cái gì thừa, và chính do sự trần trụi đó mà chúng có sức thuyết phục.

Bà Récamier là hiện thân hoàn hảo của cái quyến rũ tân cổ điển. Tự ý thức được sự quyến rũ này, bà có vẻ chăm chú tới tác dụng mà sự quyến rũ gây ra cho họa sĩ. Xung quanh bà là sự đơn giản được nghiên cứu kỹ : bà coi thường những cái giả tạo tầm thường, trong khi bản thân bà là một sự giả tạo sống mà bà phô bày nguyên vẹn để chúng ta đánh giá. David ghi nhận sắc đẹp của bà và làm cho chúng ta cũng phải ghi nhận như vậy : nửa ngồi nửa nằm, bà thư thái, vì vững tin nơi sức mạnh của sự quyến rũ của mình đang sau dáng điệu lạnh lùng. Nhưng con mắt của họa sĩ cố gắng đi quá cái bề ngoài đó, và đó là điều làm cho cái nhìn trở nên sắc bén.

MỘT NGƯỜI HY SINH CHO CÁCH MẠNG

Tính cách quyết liệt trong *Lời thề của ba anh em Horaces* cũng thấy có trong *Cái chết của Marat* và biến bức tranh thành một thánh tượng cách mạng. Phải nói rằng bản thân David có liên hệ nhiều với chính trị trong cuộc Cách mạng.

Marat, ở đây được lý tưởng hóa như một vị thánh thể tục, bị Charlotte Corday ám sát; cô này đã nhịn đói và cầu nguyện nghiền ngẫm hành động của mình. Marat là một người hết sức xấu xí và phải tắm thường xuyên để làm giảm tác động của một chứng bệnh ngoài da. David đã thể hiện Marat đẹp hơn thực tế vì sự kiện ông hy sinh cho lý tưởng. Chuyện thật ra sao không quan trọng, David vẽ sự thật mà ông muốn tin tưởng. Nhưng đó cũng là hành vi tỏ bày lòng tin nơi Cách mạng, nơi năng lực trong sạch hóa của nó, và càng tạo ấn tượng mạnh mẽ cho hình ảnh này. Nói khái quát, nếu ta để qua một bên nhân cách của Marat, ở đây chúng ta chứng kiến hình ảnh một cái chết trong sự thuần khiết toàn vẹn của nó. Tất cả kết hợp để gợi lại hình ảnh những tín đồ Cơ đốc tuần giáo : nền sẫm rạng sáng về bên phải như để báo hiệu vinh quang của Thiên chúa đã tới gần. Đây là một thủ thuật rất khéo, vì David không dùng tới những hình ảnh cơ đốc giáo mà chỉ dùng cách hồi ức bóng bẩy, tinh vi.

CAO TRÀO TÂN CỔ ĐIỂN

Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867) là học trò của David. Không thể chối cãi được là ông chịu ảnh hưởng của thầy, nhất là trong các tác phẩm đầu tiên, nhưng cuối cùng ông đã tự khẳng định là một đại diện quan trọng của chủ nghĩa tân cổ điển Pháp. Theo gương thầy mình, ông quan tâm tới sự lý tưởng hóa đến nỗi ông chỉ có thể chấp nhận



h. 29 Gustave Courbet, *Xưởng vẽ của họa sĩ*, 1855; 316 x 597cm.



h. 30 Edgar Degas, *Bốn cô vũ nữ*, k. 1899; 151 x 180cm.



h. 31 Édouard Manet, *Quầy rượu ở hí viện Folies-Bergère*, 1882; 97 x 130cm.



h. 32 Camille Pissarro, *Vườn cây ra hoa*, Louveciennes, 1872, 45 x 55cm.

thực tế nếu thực tế phù hợp với khát vọng của ông.

Ingres là người ngưỡng mộ Raphaël cuồng nhiệt; dường như chủ nghĩa cổ điển tuyệt đối của họa sĩ này là một trong những nguồn cảm hứng chính của ông. Ingres nổi tiếng về cách ông vẽ lưng phụ nữ, không giống như thật mà như ông cho là phải thế với những đốt sống phụ thêm để có chiều dài hoàn hảo. *Nàng chính phi* là một thí dụ tuyệt hảo. Đường cong rộng trên chiếc lưng trần của nàng uốn lượn uể oải từ cổ tới mông đầy đặn. Người ta có thể bảo đó là một dòng nước êm ả bị cắt đứt ở chỗ cây quạt, từ đó một bàn tay, đôi chân và bàn chân tỏa ra như thác đổ xuống chân nệm.

Le Parmesan, họa sĩ kiểu cách Ý, cũng làm đúng như vậy khi vẽ cổ của Đức Mẹ thật dài. Nhưng trong khi các họa sĩ kiểu cách tìm cách gây ra một thứ cảm xúc trong cách dùng hình thể của họ thì đó không phải là trường hợp của Ingres. Ý định của ông là làm cho ta tin rằng hình thể của ông là có thật, để làm chúng ta quen với cái mà ông coi là cái đẹp cổ điển hoàn hảo. *Người đàn bà tắm* (h. 28) là một thí dụ khác. Đó là một hình ảnh đầy nhục cảm với cái lưng trần ở mép giường bừa bãi.

Bức tranh được đặt tên *Người đàn bà tắm* là để giải thích tư thế của nhân vật và tình trạng khôa thân của nàng, nhưng Ingres không quan tâm mấy tới sự giải thích như vậy. Đối với ông, cái quan trọng là cái lưng dài quá khổ với đường cong gợi cảm; đó là một ám ảnh mà ông truyền đạt sức gợi cảm cho chúng ta một cách thành công. Cũng đường cong khó hình dung đó lại được thấy ở nhân vật Thétis của ông. Có một điểm buồn cười ngoài ý muốn trong bức tranh *Jupiter và Thétis* này do thái độ giả tạo của hai nhân vật và sự chênh lệch quá đáng giữa thân hình đồ sộ của Jupiter và sự nhỏ nhắn của Thétis.

Cánh tay hơi mất cân đối của Thétis không khỏi làm chúng ta nghi ngờ ý định của họa sĩ muốn chúng ta chấp nhận cái vượt quá sự thật. Hiển nhiên là Ingres muốn biến Jupiter thành một điển hình hoàn hảo của sự uy nghiêm, nhưng cái đẹp không biểu cảm quỳ ở chân ông làm cho hình ảnh này mất cân bằng đôi chút. Đúng là tác phẩm này cũng không đạt được mục đích nhưng nó cho thấy sự cường điệu hóa cao đến nỗi ta khó mà không say mê.

MỘT NGƯỜI BẢO HOÀNG TRONG THỜI CÁCH MẠNG

Trái với David, Louise Élisabeth Vigée Lebrun (1755–1842) là một người bảo hoàng quả quyết, vì vậy bà phải lưu vong lúc Cách mạng bùng nổ. Là họa sĩ chân dung nổi tiếng từ lúc 20 tuổi, bà tán thành chủ nghĩa tân cổ điển theo một cách nhất định, nhưng với những phóng túng mượn từ phong cách dị điển vừa sử dụng thủ thuật màu táo bạo và tương phản. Là bạn của Marie Antoinette (hoàng hậu Pháp), bà có ý thức tự nhiên về những điều hợp lễ thói, phong tục. Tuy vậy, điều đó không ngăn bà tỏ rõ sự sáng suốt khi có dịp, như trong bức chân dung rất đẹp của *Nữ bá tước Golovine*. Người ta cảm thấy ngay sự lôi cuốn của tính tự nhiên của nữ giới ở con người quý tộc Nga này: tóc xõa rối, nụ cười mơ màng, ăn vận giản dị mà thanh nhã. Từ người nàng toát ra một sức quyến rũ và người ta cảm thấy họa sĩ đối xử ngang hàng với nàng. Bà Vigée Lebrun rời nước Pháp năm 1789 và chỉ trở về năm 1805 sau khi lưu trú ở nhiều nước châu Âu, nơi đâu bà cũng được tiếp đãi long trọng.

NHỮNG HỌA SĨ LÃNG MẠN LỚN CỦA PHÁP

Trong khi chủ nghĩa tân cổ điển khơi nguồn cảm hứng trong văn hóa cổ đại thì chủ nghĩa lãng mạn, để phản ứng lại, đã kiên quyết bám chặt vào thời hiện đại. Phong trào mới này có những đặc điểm bất cân bằng, quá độ, trong những phương diện hoang dã hay không có kiểm soát của thiên nhiên, dù đó là thuộc thú vật hay con người, đẹp hay xấu. Phương pháp thể hiện hình thể như vậy hiển nhiên không tránh khỏi va chạm với giáo điều mỹ học và chủ đề của chủ nghĩa tân cổ điển.

Bối cảnh diễn viên gợi ra trong vài bức tranh phong cảnh của Gainsborough không chịu đựng được lâu trước cuộc cách mạng công nghiệp, trong khi ở Pháp một cuộc cách mạng dữ dội hơn đã quyết định sự thay đổi không đảo ngược được của trật tự xã hội. Tính chất cao quý và chủ nghĩa lý tưởng của trường phái tân cổ điển do đó ở trong tình thế hoàn toàn lạc lõng trong những thực tế khắc nghiệt của một thế giới càng ngày càng nặng tính công nghiệp. Được Goya hình dung trước, chủ nghĩa lãng mạn lập ra một phương pháp mới để nhận thức bối cảnh đó. Nước Pháp là trung tâm của chủ nghĩa này với những người khởi xướng chính là Théodore Géricault (1791-1824), và Eugène Delacroix (1798-1863). Nếu Ingres là họa sĩ tân cổ điển vĩ đại thì hai người này cũng là những họa sĩ lãng mạn vĩ đại : Ingres chủ yếu chuyên về kỹ thuật nghiêm nhặt làm chủ hình thể thuộc kiểu gán như ẩn dụ. Còn những họa sĩ lãng mạn thì chủ tâm trước hết ở chỗ

truyền đạt cảm xúc, bằng cách sử dụng tác dụng mạnh mẽ của màu sắc, sự đa dạng trong thái độ con người và tính cách ngoại lai xa lạ hoặc kịch tính của chủ đề. *Chiếc bè kinh hoàng* là một thí dụ quan trọng trong chừng mực đó là điển hình của hội họa lãng mạn.

GÉRICAULT VÀ SỰ THỐNG KHỔ

Vào lúc tàu La Méduse đắm, thuyền trưởng và các sĩ quan chiếm hết các xuồng cứu hộ, bỏ mặc một trăm năm mươi hành khách và thủy thủ chống chọi trên một chiếc bè. Chiếc bè cầu may này trôi giạt mười ba ngày trên Đại tây dương và chỉ còn mười lăm người sống sót.

Việc chọn một đề tài như thế, tính chất kinh hoàng của cảnh tượng, đã kéo theo một sự chỉ trích việc chính phủ bỏ nhiệm một vị thuyền trưởng rõ ràng là không đủ khả năng, do thiên vị chính trị. Vì vậy, tác phẩm đầy tính khiêu khích này nhận được sự tiếp đón không hào hứng lắm : huy chương vàng mà người ta ban cho nó ở Cuộc triển lãm năm 1819 trước hết là cách chấm dứt ngay những tranh cãi mà Géricault mong gây ra.

Géricault gần như bắt chúng ta chịu trách nhiệm thực tế về sự thống khổ của con người và về cái chết, một cái chết trong những điều kiện ghê gớm, một cái chết không có gì thanh cao. Tất cả thảm kịch nằm ở những chi tiết vật chất, như thế Géricault không chịu khai thác màu sắc vì ông cho rằng màu sắc quá phù phiếm đối với một cảnh tượng như vậy. Và cảnh tượng đó đập thẳng vào mắt chúng ta, mà trên bức tranh lớn đó thì không có chỗ nào để cho mắt nghỉ. Thất vọng vì sự tiếp đón mà xứ sở dành cho tác phẩm, Géricault đem nó đi trưng bày ở Anh và được mọi người ở đây tán thưởng, nhất là Constable.

Géricault chết sớm, nhưng cuộc sống của ông thật

mãnh liệt. Ông mang tới cho thực tại một hứng vị say mê bằng cách truyền cho thực tại một tính cách siêu việt không thể chối cãi. Những chân dung ông vẽ người điên làm người ta sợ người vì sức mạnh thôi miên của chúng, như bức *Người bị ám ảnh*. Những gương mặt bi thảm, mang vẻ ảo giác, khơi dậy trong ông đủ thứ âm vang sâu kín. Cái nhìn của ông đối với những thống khổ đó không có tính khách quan, mà bị những phản ứng tình cảm mãnh liệt kích động. Ông làm cho chúng ta hiểu rằng những rối loạn tinh thần đó có thể liên quan tới chúng ta ai biết được tương lai dành cho chúng ta cái gì ?

DELACROIX, MỘT HỌA SĨ LÃNG MẠN LỚN

Sở thích đối với những đề tài bệnh tật của Géricault hoàn toàn không có ở người đồng thời của ông là Delacroix. Trái lại, đặc điểm của họa sĩ này là tính chất trữ tình lãng mạn đối với cuộc đời. Sau khi Géricault mất, Delacroix được coi là đại diện chủ yếu của hội họa lãng mạn. Cũng như Géricault, ông đã được đào tạo theo truyền thống cổ điển (được biết, cả hai đã làm việc trong xưởng vẽ của họa sĩ tân cổ điển Pierre Narcisse Guérin, nhưng ông đã thoát ra khỏi truyền thống đó để phát huy một phong cách độc đáo, biểu cảm, chịu ảnh hưởng nhiều của Rubens, và sử dụng màu rực rỡ; đặc điểm này biến ông thành một trong những họa sĩ điều sắc giỏi nhất. Ông tỏ ra có năng lực gần như Rubens và sức sống bùng bột giống như Byron (thi sĩ Anh). Như Byron, có khi ông phạm sai lầm vì quá nặng kịch tính nhưng luôn luôn bù lại được nhờ nhiệt tình truyền cảm và tài hoa của mình.

Delacroix là một họa sĩ chuyên vẽ hoạt động. *Cô gái mô côi ở nghĩa trang* không có vẻ suốt mướt hay thụ động. Đúng là cô bàng hoàng vì ở sát bên cái chết chóc, nhưng ánh mắt của cô tránh các nấm mồ và thái độ của cô biểu lộ

lòng khao khát sống. Đúng là hai con mắt hơi lộ của cô là mắt của một con ngựa non sợ hãi, nhưng cổ cô dầy dặn chứng tỏ có sức khỏe tốt. Cô không phải là một nạn nhân, bất chấp nhan đề của bức tranh.

Cái chết của Sardanapale cho thấy nghệ thuật và tình cảm cao thượng không nhất thiết phải hòa hợp với nhau. Cảnh tượng hung bạo này được Delacroix thể hiện với tính cách trữ tình đặc sắc. Ta cảm thấy lòng se thắt trước cảnh các nô lệ bị tàn sát như súc vật. Nếu phải làm một bài ca ngợi tính tàn bạo, chắc chắn bức tranh này có vị trí xứng đáng. Chỉ có Delacroix với cảm thức háo hức về chuyển động và màu sắc mới có thể làm cho một đề tài như vậy có được vẻ đẹp hùng vĩ như vậy.

Như Géricault, Delacroix cũng thích vẽ ngựa, nhất là những con ngựa trên những khoảng trống bao la ở châu Phi và xứ Ả rập, nhưng ông không quan tâm tới thực tế trước mắt của thời đại mình như Géricault. Khi ông đề cập những sự kiện đương thời, ông đứng xa chúng ra bằng cách đặt chúng vào một bối cảnh xa xôi, ở xứ khác. Sự tách biệt như vậy khiến ông có một vị trí riêng biệt trong phong trào lãng mạn mà, đổi lại, ông chia sẻ cái thú ngoại lai. Dù sao, tính phi thời gian cố ý của Delacroix cũng dựa vào đặc tính phổ biến của nghệ thuật.

Delacroix lưu trú một thời gian ở Maroc. Xứ này có một ấn tượng rất mạnh đối với ông. Ông thấy ở đó một khung cảnh hợp với sở thích hoạt động của ông hơn ở quê hương, và ông đã lũng vào bối cảnh đó những hoạt động rất náo nhiệt, đan xen trong hoạt động và màu sắc, như *Những cuộc đụng độ trên núi*. Ông khẳng định là ông đã chứng kiến những cuộc chạm trán đó và có tham gia vào đó nữa, nhưng óc tưởng tượng của ông có lẽ đóng vai trò quan trọng nhất. Ông cũng có mặt ở mọi nơi trong bức

tranh : trong cảnh hốt hoảng của các con ngựa, trong các cuộc điều động chiến sĩ, trong nỗi đau đớn, cuồng nộ, quả cảm và tuyệt vọng của họ.

Pháo đài ở trên đỉnh đồi ở ngoài vòng hỗn chiến. Delacroix với sự tế nhị bản năng luôn luôn chứa khả năng tháo lui. Ở ông, có sự vững vàng nội thân, nó ngăn ngừa ông lạc đường hoàn toàn.

TRANH PHONG CẢNH

TRƯỜNG PHÁI LÃNG MẠN

Trong tranh phong cảnh, các họa sĩ lãng mạn để cho sự táo bạo và trí tưởng tượng của họ tự do hoạt động. Nếu một số người đồng thời còn luyện tiếu sự trong sáng thuần túy của một họa sĩ như Claude Lorrain thì nhiều người đã nhận ra ở Turner một người ngang hàng do chỗ ông phiên chuyển những nét linh tế của không khí và ánh sáng vào một thứ ngôn ngữ mới. Về phần Constable, ông làm ta ngạc nhiên nhiều do cách thức chưa từng có mà ông quan niệm thiên nhiên như nó hiện tồn, không tìm cách lý tưởng hóa hay cách điệu hóa.

Ở Đức, chủ nghĩa lãng mạn tìm thấy sự đáp ứng đặc biệt ở Caspar David Friedrich (1774–1840). Ông nhận trách nhiệm về một vài phương diện của chủ nghĩa tượng trưng tiêu biểu cho nghệ thuật nước này. Friedrich chủ yếu biến thiên nhiên thành một biểu tượng, một sự tán dương tạo hóa vô hình. Chủ nghĩa thần bí Đức luôn luôn khó vượt qua biên giới nên chỉ ngày nay người ta mới bắt đầu nhận thức Friedrich là một họa sĩ có hiệu lực và có ý nghĩa như thế nào.

Tu sĩ trên bờ biển là một tác phẩm có vẻ giản dị táo bạo. Ba dải ngang lớn xuyên bức tranh (không trung, biển, đất); đối diện với chúng chỉ có cái bóng nhỏ của một con người qui tụ trong nó tất cả sự cảm lắng của thiên nhiên và cho thiên nhiên một tiếng nói. "Tu sĩ" do một từ Hy Lạp

có nghĩa là "đơn độc" và Friedrich muốn chia sẻ sự đơn độc này với chúng ta : tất cả chúng ta là những tu sĩ đứng trên bờ biển mênh mông chứa đựng những cái chưa được biết.

TRUYỀN THỐNG LÃNG MẠN ANH

Chủ nghĩa lãng mạn, với tính cách là sự đoạn tuyệt có cân nhắc với chủ nghĩa tân cổ điển, hiển nhiên là đã ra đời ở Pháp. Nhưng, trên bình diện thời gian nói riêng, nước Anh đã cho ra đời trước nước Pháp một truyền thống lãng mạn, đây là điều cũng không kém hiển nhiên. Truyền thống này cũng có gốc rễ rất xa xưa dựa vào tính dễ cảm đặc biệt của người Anh đối với phong cảnh mà Gainsborough đã cho một thí dụ điển hình. Tính dễ cảm này được biểu hiện một cách lãng mạn ở hai họa sĩ phong cảnh lớn : Turner và Constable.

TRANH PHONG CẢNH CỦA TURNER

Joseph Mallord William Turner (1775-1851) làm ta ngạc nhiên vì bề ngoài không tương xứng mấy với ý nghĩ thông thường của mọi người về một nghệ sĩ lớn. Xuất thân tầng lớp thấp ở Luân đôn mà ông còn giữ tiếng nói riêng, ông còn không mấy quan tâm tới ngoại hình của mình. Việc đó cũng không ngăn được ông nổi tiếng rất sớm. Và nếu các phương pháp sử dụng chất liệu hội họa của ông có đựng phải những thái độ không hiểu biết thì không phải vì thế mà chúng không mang dấu ấn của thiên tài.

Trên hết, người ta coi Turner như một họa sĩ điều sắc. Tuy vậy, ông đã bắt đầu bằng những tác phẩm âm u, dành ưu tiên cho tính hiện thực của cảnh tượng. Về sau, ở nửa đường sự nghiệp, ông mới nảy ra lòng say mê ánh sáng. Chủ đề không mất uy thế của nó nhưng chủ yếu trở thành cái cớ để ông xử lý ánh sáng.

Ông đã làm bạn với một nhóm họa sĩ màu nước mà

những tìm tòi về hội họa của họ phần lớn nhắm vào việc ghi lại thực tế không khí và địa hình. Như vậy, từ đầu Turner đã được đào tạo về màu nước, thế rồi ông có ý nghĩ áp dụng kỹ thuật và tiềm năng biểu hiện của thể loại này vào tranh sơn dầu, tạo ra một ngôn ngữ mới hoàn toàn độc đáo.

Bức *Bờ sông ở Mortlake* không cho thấy điều gì ngoạn mục : một lối đi rợp bóng cây bên bờ sông Tamise, trên sông, những chiếc du thuyền đi lại, trong một buổi chiều êm ả đầu hè, vài khách bộ hành còn nán lại, một con chó nhỏ đứng cheo leo trên lan can... Không có việc gì xảy ra, thế mà cảnh tượng làm người ta say mê mà không hiểu tại sao. Thật vậy, ở đây ánh sáng là quan tâm chính của họa sĩ, còn tất cả những thứ khác chỉ là cái cớ để làm nổi bật giá trị của cái vẻ lung linh tinh tế của ánh sáng. Ánh sáng làm không khí rung động, làm những ngọn đồi đằng xa mờ nhạt, làm cho cây cối có cái vẻ trong suốt, làm tăng vẻ đẹp của bãi cỏ bằng bóng nằm chéo mạnh mẽ. Ánh sáng che khuất cảnh vật mà cũng làm cảnh vật hiện rõ ra.

Khi những cuộc chiến tranh của Napoléon chấm dứt, người Anh lại có thể tới lục địa, và Turner đã đi qua nhiều nước châu Âu trong một cuộc hành trình dài. Những ngày ông ở Ý là đặc biệt quan trọng. Năm 1819 ông ở Roma ba tháng, rồi thăm Naples, Florence và Venise. Ông trở lại Ý trong các năm 1829, 1833, 1840 và 1844. Sự lui tới xứ sở đầy ánh sáng này (nhất là ở Venise) đã cho phép ông hiểu biết sâu hơn cơ chế của ánh sáng, và đánh dấu bước khởi đầu trong chặng đường sáng tác cuối cùng và quan trọng nhất của ông.

Bão tuyết trên biển cho ta thấy Turner trong cơn hứng khởi. Chúng ta đối mặt với năng lực cuồng loạn của một con trời và chúng ta gần như sờ thấy được cái mà người ta

gọi là bất chợt gặp cơn bão giữa biển, hơn nữa đó lại là cơn bão tuyết. Màu trắng đục của những tảng tuyết, những đám khói dày đặc thoát ra từ ống khói tàu, sóng xô giạt dữ dội, tất cả có vẻ hiện thực làm ta kinh hãi. Thế mà, nếu ta quên nhan đề và thời đại, ta có thể tưởng đây là một bức tranh trừu tượng.

Đó là tất cả sự vĩ đại của Turner, sự cuồng nhiệt thoát ra từ những sức mạnh của thiên nhiên, nhưng được kiểm soát bằng tài hoa kỹ thuật hoàn hảo. Làm chủ cảnh huống, Turner có vẻ như làm chủ được cả thiên nhiên, một năng lực gần như thần thánh mà ông làm cho chúng ta cảm thấy mình cùng tham dự vào công việc đó. Vì vậy chúng ta tìm hết cách xử trí tình thế hung hiểm đó trong khi xem xét nó một cách e dè. Ít có bức tranh nào có một sức mạnh, một sinh lực như vậy.

SÙNG ÁNH SÁNG

Từ đó, ở Turner, ánh sáng giữ vai trò chủ chốt đến độ nó hòa tan mọi thứ. Trong những tác phẩm sau này, sự biểu dương đầy tính lãng mạn đối với thiên nhiên đạt tới một trong những hình thức biểu hiện thị giác tuyệt vời nhất của nó. Như Constable đã nói, những bức tranh cuối cùng của Turner "được vẽ với một thứ hơi nước có màu sắc".

Bức *Tới gần Venise* rất cần tới nhan đề của nó, vì chúng ta đối diện với sự mơ hồ như sương mù có màu sắc từ đó nổi lên những mảng rõ nét hơn mà chúng ta có thể xác định là những chiếc tàu hay gác chuông ở xa. Nước vàng óng và bầu trời cũng vậy : hai thứ phân biệt ở chỗ nào ? Không có phối cảnh chiều sâu, chỉ có ấn tượng không gian, chiều cao, mây, ánh phản chiếu, lộng lẫy.

Chúng ta cảm thấy có cái gì đó như sự hứng khởi mãnh liệt, gần như ngây ngất. Turner đã xé thể giới ra

từng mảnh nhỏ rồi ném về phía mặt trời; khi những mảnh đó cháy rực, ông vẽ chúng với những lời ca ngợi Chúa.

Phải đợi tới thế kỷ 20, với Pollock, Rothko và De Kooning mới tìm lại được sự vô tư như vậy đối với tinh thần hiện thực. Turner vẫn biết một cách chính xác cái mình muốn đạt được. Những đám mây rực rỡ, những biển ánh sáng, đá và vữa biến hình thành thành thị trên trời không phải là hư cấu.

Hiếm có ai không có cơ hội nhận biết những ấn tượng quái dị do mặt trời tạo ra lúc sáng tinh sương. Đơn giản là Turner biết rằng những cực độ của ánh sáng và màu sắc cũng đòi hỏi ở họa sĩ một cực độ về kỹ thuật tương đương.

CONSTABLE : CHẤT THƠ TRONG THỰC TẠI

Tính cách lãng mạn của Turner không có vẻ lâm ly mặc dầu làm ta cảm động, và có thể bằng lòng với những đề tài tầm thường, như trong trường hợp bức *Bờ sông ở Mortlake*.

John Constable cũng có sự mãnh liệt như Turner, nhưng ông luôn luôn tôn trọng sự hiển nhiên thực tế của cái mình vẽ. Trong chừng mực sự hiển nhiên đó đối với ông có vẻ thơ là chủ yếu thì nó vẫn giữ cường độ của nó. Turner thích cái hùng vĩ, và Venise là địa bàn tự nhiên của ông. Constable thích những gì tầm thường, quen thuộc hơn, bởi vậy ông vui thú nhất trong những phong cảnh thanh bình của vùng Suffolk quê hương. Ông là người thừa kế tự nhiên tính cách trữ tình của Gainsborough, nhưng, ở chỗ nào mà Gainsborough nỗ lực lý tưởng hóa thực tế thì Constable ghi nhận cái đẹp nội thân của cái ông nhìn thấy và tái tạo nguyên hiện nhưng có một chút chất thơ bị ẩn. Tất cả tuổi thanh xuân của ông, tất cả khát vọng về một thế giới khác, gắn liền mật thiết với tính cách giản dị của cuộc sống nông thôn mà mối đe dọa của công nghiệp bắt đầu lảng vảng.

Turner sống độc thân. Constable cần một người vợ trẻ để chia sẻ sự cô đơn của mình. Tuy vậy, dù được chia sẻ như thế, sự cô đơn vẫn luôn luôn hiển hiện. Mặt trời có thể chói sáng và cây cối uốn mình dưới làn gió lạnh, nhưng một bức phong cảnh của Constable vẫn tỏa ra cảm giác sâu sắc về cái chưa được thỏa mãn. Sau cái chết sớm của người vợ, trạng thái không thỏa mãn đó càng trở nên hiển nhiên hơn. Tuy vậy, đây là trạng thái không thỏa mãn cam chịu, sự chấp nhận cuộc đời như nó xảy ra và mang trong nó sự an ủi từ cái đẹp của thế giới vật chất, cái gần nhất với thiên đường đã mất.

Constable không ý thức được sự mãnh liệt đầy thi vị mà ông là người đem lại, vì tin rằng ông là một họa sĩ hiện thực bất trị. Tuy nhiên, ngay một tác phẩm như *Trang trại Wivenhoe*, bất chấp đặc tính miêu tả tỉ mỉ cũng chìm trong không khí tưởng tượng. Đúng là tính hiện thực của khung cảnh được ta nhận thấy ngay : những người làm công chằng một tấm lưới trên mặt nước, những con bò thông thả gặm cỏ và đằng xa là ngôi nhà đồ sộ của chủ trại. Nhưng toàn bộ khung cảnh đắm mình trong ánh sáng màu bạc phản chiếu long lanh trên mặt nước, và bóng cây trong nước như mời gọi ta ẩn mình vào đó.

Phía trên mặt đất và nước là bầu trời xanh xám đầy mây, ám chỉ một cơn mưa rào có thể xảy ra bất cứ lúc nào, duy trì sự mầu mỡ cho mảnh đất tuyệt đẹp này. Thanh bình và êm ả, hạnh phúc và thịnh vượng, toàn bộ bộ mặt chi tiết cho ta một cảm giác hai mặt, tưởng tượng và thực tế, đến nỗi trang trại Wivenhoe có vẻ vừa nằm trong tầm tay vừa ở ngoài thế giới này.

CONSTABLE, NGƯỜI KHÔNG THEO LÉ THỐI ?

Tranh phong cảnh của Constable quen thuộc với chúng ta

và có vẻ điển hình cho phong cách Anh đến nỗi chúng ta khó lòng hiểu được tại sao chúng không tạo được sự đồng thanh nhất trí ngay khi ra đời. Vào thời đó, có một cách khác để thể hiện quang cảnh thiên nhiên. Quả là những quy tắc chặt chẽ và được tôn trọng triệt để liên quan tới tác dụng của khoảng cách, sự hài hòa và khung cảnh. Về rực rỡ biểu cảm của màu lục do Constable sử dụng, chẳng hạn, đã vi phạm hoàn toàn các quy tắc lấy màu nâu làm tiền cảnh và màu lam cho cảnh xa; cách mô tả những khía cạnh bấp bênh và "bất nhĩ" của phong cảnh của ông và chạm với những chuẩn mực đã được chấp nhận trong vấn đề bố cục và chọn họa ý.

Khi Delacroix tới Anh năm 1825, ông rất cảm phục bút pháp mạnh mẽ của Constable và tác dụng quang học mà ông đạt được nhờ cách sử dụng các toàn sắc một cách mềm dẻo. Người ta còn nghĩ rằng, khi trở về Pháp, có lẽ ông đã vẽ lại bức *Những cuộc tàn sát ở Scio* theo chiều hướng đó để tăng khả năng gợi ý.

Constable chú trọng nhất tới những bức tranh "hoàn chỉnh" của mình, nhưng những bức phác họa của ông cũng đáng chú ý. Những phác họa bằng sơn dầu này có một sức mạnh và tính tự nhiên mà đôi khi những tác phẩm hoàn chỉnh từ chúng lại thiếu mất. Bức *Con ngựa trắng*, với những vết rạch trắng bảo đảm sự đồng nhất của hai bờ con sông và sự đậm đà của cây cối, đẹp đến nỗi chúng ta cảm thấy sùng sốt khi khám phá ra rằng một bức phác họa nhỏ như *Thị trấn Dedham nhìn từ Langham* cũng có thể có sức gợi ý còn trực tiếp hơn nhiều, mạnh mẽ hơn nhiều.

NHỮNG BỨC PHÁC HỌA

Constable vẽ các bức tranh của mình bắt đầu từ những bức phác họa bằng sơn dầu có khuôn khổ nhỏ, vẽ truyền chân

tại chỗ. Thị trấn Dedham nhìn từ Langham nằm trong một loạt phác họa của một bức tranh. Về việc này, Constable đã nói : "Không lúc nào thiên nhiên có bộ mặt hoàn hảo bằng lúc chín giờ sáng, ít nhất là trong vùng khí hậu của chúng ta, vào tháng bảy hay tháng tám, khi ánh mặt trời đủ đậm đà để cho phong cảnh cái vẻ rực rỡ còn ngậm hơi sương."

CHỦ NGHĨA THẦN BÍ CỦA NGƯỜI ANH

Cùng với chủ nghĩa lãng mạn, sự biểu hiện giá trị tinh thần tha hồ bộc lộ, đó là điều không thể có được với chủ nghĩa tân cổ điển và quan niệm về một lý tưởng được tinh thần khắc kỷ gạt bỏ.

William Blake và Samuel Palmer chủ yếu chuyên về màu nước, cả hai đều nổi bật ở tinh thần hoài hương điển hình ở người Anh, cái tinh thần có tính thực tiễn đã được Constable thể hiện trọn vẹn. Cả hai đều là người thơ; Blake là thi sĩ thật sự với hai tập thơ *Khúc thơ ngây* (Songs of Innocence) và *Khúc kinh nghiệm* (Songs of Experience), còn Palmer thì do cảm hứng trong những tác phẩm mà ta luôn luôn thấy có khái niệm thời gian và dòng chảy vô tận của nó.

Bức *Job và các con gái* của Blake là một tác phẩm vụng về, cổ lỗ, tuy nhiên vẫn có sức biểu cảm mãnh liệt. Nghệ thuật nặng về mơ mộng của họa sĩ này được coi trọng sau khi ông mất và trở thành đối tượng sùng bái thật sự của các họa sĩ Tiền-Raphaël. Tranh khắc gỗ của Blake có nội dung thần bí và ngây thơ mà những người kế tục cũng cảm phục ngang với các họa sĩ nguyên thủy Đức và các họa sĩ Nazareth ở đầu thế kỷ 19.

Samuel Palmer (1805-1881) hết sức khâm phục Blake và cho thấy mình chịu ảnh hưởng của Blake trong những

tranh phong cảnh mà ông minh họa cho thơ điển văn của Virgile. Bức *Trở về sau lễ chiêu* chứng tỏ có cùng tinh thần độc lập đối với phong cách của các trường phái và tinh ngậy thơ như tranh của Blake Palmer sử dụng hỗn hợp các chất pha màu mực Tàu, màu nước và màu bột chẳng hạn - và đạt được độ sáng mạnh, điều này không khỏi làm ta nhớ lại nghệ thuật trang trí sách thời Trung cổ.

Constable là một họa sĩ khác hẳn mọi người, theo nghĩa rộng của từ này. Blake và Palmer thì không phải vậy, nhưng tác phẩm của họ cũng cho thấy ảnh hưởng của Constable ở chỗ có cùng một tình yêu thiên nhiên và năng tinh thần thần bí mà họ gán cho thiên nhiên trong việc làm tôn giá trị tinh thần trong cuộc sống của chúng ta.

THỜI KỲ ẤN TƯỢNG

Giữa thế kỷ 19, những qui lệ kinh điển trở nên quá nặng nề nên những người như Gustave Courbet không thể thi thố tài năng được. Courbet về cuộc sống ở nông thôn như cuộc sống đó có thật, do đó gây phản nộ cho các giới nghệ thuật chính thức.

Người ta gọi cuộc vận động không theo lệ thời đương thời đó là "chủ nghĩa hiện thực".

Nhưng chủ nghĩa đó, tới phiên nó, lại không được các họa sĩ thế hệ tiếp theo chấp nhận; họ cho là nó quá tầm thường, vì thế không đủ sức diễn đạt những chủ đề tình cảm được lý tưởng hóa. Thật vậy, tham vọng của các họa sĩ này rất cao xa. Đối với họ, tranh vẽ trong xưởng có vẻ thiếu tự nhiên, vì lý do là thế giới hiện thực nằm ở "bên ngoài" : chính ở cái thế giới bên ngoài đó mà họ muốn vẽ, bằng cách cố thu giữ những tác động biến đổi không ngừng của ánh sáng và làm cho những cảm giác phù du của khoảnh khắc thoáng qua hiện thành hình thể. Người ta đã nhạo báng khi gán cho họ cái tên "những họa sĩ ấn tượng". Những đại diện tiêu biểu nhất của họ là Claude Monet và Auguste Renoir.

NHỮNG HỌA SĨ TIỀN RAPHAËL

Khoảng giữa thế kỷ 19, một nhóm nhỏ các họa sĩ trẻ Anh phản ứng dữ dội với cái mà họ coi như là "nghệ thuật phụ phẩm đương thời" : đó là phong trào Tiên-Raphaël. Tham vọng của họ là đem nghệ thuật Anh lại gần với hiện thực tự nhiên hơn bằng cách dựa vào tinh thần giản dị có từ thế kỷ 15. Ý chí chung đó đã thúc đẩy họ lập một hội đoàn nghệ thuật.

Trong khi các nhà phê bình và các nhà viết lịch sử nghệ thuật thời đó sùng bái Raphaël, thì các họa sĩ trẻ nổi lên phản kháng cái mà họ coi là tính kịch ở danh họa Phục hưng này, phản kháng tính giả đạo đức thuộc thời Nữ hoàng Victoria và tính hoa mỹ trong ước lệ kinh điển. Họ quyết định họp thành một hội kín, Hội đoàn Tiên-Raphaël, dựa vào tính chất thật ở thời kỳ Phục hưng sơ khai, trước khi có những cảm hứng bay bổng của Raphaël. Những người trẻ này chọn một thái độ đạo đức cao, kéo theo sự phối hợp đôi khi vụng về giữa chủ nghĩa tượng trưng và chủ nghĩa hiện thực. Họ chú trọng chuyên biệt vào những đề tài nghiêm túc-thường có tính tôn giáo hay thơ mộng--và thể hiện bằng một bút pháp rõ ràng, mạnh mẽ và luôn luôn dựa theo thiên nhiên.

Thoạt đầu, nhóm này đã gây một sự phản nộ khi họ xuất đầu lộ diện và trưng bày những tác phẩm đầu tiên vào năm 1849. Những chủ đề nặng tính tôn giáo và hiện thực của họ vào một thời kỳ mà người ta mê say tranh lịch sử thì chỉ có thể làm người ta khó chịu. Nhưng Viện Hàn

lâm Nghệ thuật Hoàng gia vẫn tiếp tục trưng bày tranh của nhóm Tiên-Raphaël này và bắt đầu từ 1852, danh tiếng của họ không ngừng tăng lên. Mặc dầu quá tỉ mỉ và tính chân thực có phần nào gò bó, tác phẩm của họ dần dần có tính cách lỗi thời, và ý định dựa vào quá khứ để phê phán hiện tại của họ đã đặt tác phẩm của một họa sĩ tầm cỡ như John Everett Millais (1829-1896) vào cái thế lơ lửng, chông chênh. Bức *Ophélie* của ông là kết quả của những lần quan sát cực nhọc một thi hài thật chìm trong nước và được tô điểm với đủ thứ họa đại.

Thoạt tiên, Millais đã bỏ ra bốn tháng để vẽ quang cảnh cây cối ở Surrey. Rồi ông trở về Luân đôn để dành hết thời gian vẽ người mẫu Elisabeth Siddal mà ông cho nằm trong một bồn tắm đầy nước vì ông rất muốn tái tạo hình ảnh một cách xác thực. Kết quả là có sự chênh lệch lạ lùng giữa thiếu nữ và cây cỏ, hoa lá xung quanh, mỗi bên đều có vẻ thật, nhưng xa lạ với cái thật của bên kia.

MÀU SÁNG

William Holman Hunt (1827-1910) là bạn và là người cùng tìm tòi với Millais, nhưng ông theo tính cách sân khấu của thời ông nhiều hơn : *Con chiến lạc* là một phúng dụ chính trị, lấy ý bầy trừu không được bảo vệ kỹ. Tuy nhiên, để thể hiện một cách điêu luyện những màu gay gắt, ông đã làm người xem khó chịu. Chúng ta miễn cưỡng chấp nhận : màu vàng quá chói chang, cũng như màu lục của nước biển quá khiêu khích. Để đạt được tác dụng của màu sáng mạnh mẽ như vậy, các họa sĩ Tiên-Raphaël đã dùng màu nguyên chất trát lên một lớp nền màu trắng có sẵn mà họ có thể tô lại mỗi lần vẽ để những lớp màu sau thêm sáng chói.

ẢNH HƯỞNG VĂN HỌC

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), nhân vật sáng lập thứ ba của phong trào Tiên-Raphaël, cuối cùng trở thành thủ lĩnh và tập hợp lại nhóm sau khi Millais và Hunt ra khỏi nhóm. Ông xuất thân từ một gia đình trí thức Ý và có lẽ nhờ hoàn cảnh thuận lợi đó mà ông có vai trò nổi bật, cũng như nhờ nhân cách mạnh mẽ và năng động của ông hơn là tài năng nghệ thuật.

Rossetti vừa là thi sĩ và họa sĩ, và, như nhiều họa sĩ Tiên-Raphaël khác, nghệ thuật của ông dựa vào sự pha trộn giữa hư cấu nghệ thuật và sự suy diễn sự kiện có nguồn gốc văn học. Nhóm khai thác cảm hứng rộng rãi từ các tác phẩm của Shakespeare, Dante và các thi sĩ đương thời như Robert Browning và Alfred Tennyson. Bản thân Rossetti rất chú ý tới truyện Tennyson viết lại về các huyền thoại của vua Arthur. Ông cũng chuyên vẽ những phụ nữ đẹp có gương mặt biểu cảm để minh họa các chủ đề rút trong tiểu thuyết. Vợ ông là Elisabeth Siddal ngồi làm mẫu cho ông nhiều nhất : người ta thấy những nét uể oải, yếu đuối của nàng trong nhiều tác phẩm của ông. Sau khi nàng mất, ông chọn vợ của William Morris làm người mẫu: ta thấy nàng trong bức *Mơ mộng*.

Edward Burne-Jones (1833-1898) là bạn của Rossetti và Morris. Ông có ảnh hưởng lớn với các họa sĩ tượng trưng của Pháp. Ông đặt các nữ nhân vật Trung cổ trong bức *Cầu thang vàng* trong một bối cảnh như mộng, không xác định được, lỏng trong tính khí nội quan của ông. Cái thế giới đang tan loãng đó có vẻ màu mè, nhưng nhiều người tự nhận ra trong cái trầm trọng của các họa sĩ Tiên-Raphaël và trong chất thơ của chủ đề của họ.

CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC Ở PHÁP

Corot không gắn bó trực tiếp với chủ nghĩa lãng mạn lẫn chủ nghĩa hiện thực. Vào đầu thế kỷ 19, ông đã chứng minh rằng hai cuộc vận động đó không nhất thiết tương phản với nhau khi kết hợp tinh cách trữ tình mạnh mẽ với sự chú trọng tới sự thật. Honoré Daumier tìm cách khảo sát thực tế xã hội trong thời đại của mình bằng óc quan sát táo bạo và sắc bén mà ông mượn của Corot. Ảnh hưởng của Corot cũng được thấy rõ ở các họa sĩ thuộc trường phái Barbizon (gồm Rousseau, Corot, Diaz, Millet, Troyon). Nhưng chính với toàn bộ tác phẩm mạnh mẽ của Courbet mà chủ nghĩa hiện thực đạt tới sự trưởng thành trọn vẹn, theo nghĩa đầy đủ của từ này.

Sau những thời điểm xúc động cực độ với chủ nghĩa lãng mạn, người ta gần như cảm thấy nhẹ nhõm khi tiếp xúc với thế giới êm ả hơn của Jean Baptiste Camille Corot (1796–1875). Ông nhìn mọi vật với sự chân thật ngây thơ, cách nhìn gây ảnh hưởng đáng kể với các họa sĩ trường phái Barbizon cũng như với hầu hết những họa sĩ phong cảnh ở hậu bán thế kỷ 19.

Năm 1825, Corot tới Ý ở một thời gian. Thời gian này đánh dấu quan niệm hội họa trong suốt đời ông và người ta cảm thấy hậu quả của nó trong toàn bộ sự tiến hóa của tranh phong cảnh hiện đại. Ở Ý, ông đã khám phá những lợi ích của việc vẽ ngoài trời và đã theo phương pháp vẽ phác họa tại chỗ; do đó, tính xác thực trong phương pháp thể hiện ánh sáng của ông là điều đáng ghi nhớ trong lịch

sử tranh phong cảnh Pháp. Nhảy cảm với quang cảnh trong sáng phi thời gian của tranh phong cảnh cổ điển, ông cũng biết cách thể hiện sự tĩnh lặng của nó trong tranh vẽ ở Ý của ông.

Bức *Quang cảnh vùng phụ cận Volterra* (h. 26) không phải được vẽ ngay tại chỗ mà được thực hiện vài năm sau khi ông đã đi qua vùng này, bằng cách dựa theo những bản phác họa ông mang về và theo trí nhớ. Vì vậy, sự thật được thể hiện ở đây có tính xúc cảm nhiều hơn thực tế, nhưng không phải vì thế mà không là sự thật : những khối đá hiện lạnh và tảng lá óng vàng ánh nắng có một vẻ đẹp cổ xưa. Nhiều thế hệ đã nối tiếp nhau sống trong vùng đất của người Etrurie cổ này, và ta dường như cảm thấy sự hiện diện của họ, một cách mơ hồ. Corot vẽ chỗ này và những điều mà nó gợi ra, bằng cách kêu gọi hồi ức của chúng ta để cho hồi ức của chúng ta gặp được hồi ức của ông. Địa điểm có một cái gì đó như trong mơ, thế mà vẫn có vẻ thật rất mạnh mẽ. Hiếm có họa sĩ nào có thể làm cho vật chất có được tinh thần như thế.

Không bao giờ Corot bị thẩm hóa hay lên giọng, không bao giờ ông tìm kiếm tác dụng gây sùng sốt. Ít có họa sĩ nào sánh kịp ông trong việc tăng giảm các toàn sắc cho phép màu tan loãng vào nhau. Tranh phong cảnh của ông thường có khuôn khổ nhỏ nhưng hoàn hảo và có tính giản dị đáng làm khuôn mẫu. Ông không làm gì để tô điểm cho sự tầm thường của điều ông bày tỏ với chúng ta, nhưng hình ảnh ông tạo ra từ đó cho ta một nguồn vui khó tả.

Những bức phong cảnh đầu tiên của Corot —những bức ít được giới phê bình tán thưởng nhất— đã mở đường cho chủ nghĩa ấn tượng. Mãi về sau, bút pháp của ông mới đi theo hướng tỉ mỉ hơn. Đó là một Corot theo thời thượng,

cũng vẫn hấp dẫn, nhưng có vẻ thoái bộ so với sức hấp dẫn mê hồn của những tác phẩm đầu tiên. Tiêu biểu cho thời kỳ sau này là bức *Ville-d'Avray* : cây cối như hơi sương, bầu trời tái nhạt, vẻ sáng rực của nhà cửa ở đằng xa, sắc thái màu bạc của nước... Cái trường tồn duy nhất ở đây là sự thanh thần đắm chiêu mà không bao giờ họa sĩ này rút bỏ được.

DAUMIER NGƯỜI CHÂM BIẾM

Ta không biết Corot nghĩ về Daumier và Millet như thế nào, nhưng ông đã giúp đỡ tiền nong cho Daumier trong những ngày cuối cùng và cũng làm thế với vợ góa của Millet. Honoré Daumier (1808-1879) chịu ảnh hưởng của Corot rất nhiều, ít nhất cũng là từ tranh của Corot. Vì nếu trong lúc còn sống ông đã được coi như là một trong những họa sĩ châm biếm quan trọng nhất đương thời thì đồng thời ông cũng là một họa sĩ thật sự mà tài năng chỉ được khám phá sau khi ông mất. Bằng cách đề cập trực tiếp các chủ đề và từ chối mọi hình thức tình cảm, ông tỏ ra có tinh thần hiện thực mạnh mẽ.

Trong khi Corot không bao giờ lo nghĩ cho ngày mai, Daumier gặp vô số khó khăn trong suốt sự nghiệp của mình, vì tính cách lật đổ của những bức biếm họa nếu cho phép ông bảo đảm cuộc sống thì cũng gây cho ông nhiều phiền phức với cơ quan kiểm duyệt và khiến ông bị tù nữa. Là người theo chủ nghĩa cộng hòa kiên quyết, niềm tin chính trị của ông đã thúc đẩy ông bảo vệ người nghèo, và ông đã vẽ những bức biếm họa cay độc đến nỗi chúng che khuất hết tài năng hội họa của ông trước mắt người đồng thời. Ông đã tặng bức *Lời khuyên của một họa sĩ trẻ* cho Corot để tỏ lòng biết ơn sự giúp đỡ tiền nong của Corot trong những ngày cuối cùng của đời mình. Chỉ có hai người đàn ông trong xưởng vẽ, màu đỏ của cái giường là màu tươi

duy nhất. Người trẻ nhất có vẻ băn khoăn, có lẽ đang chờ đợi một lời chê bai hay khuyến khích của đàn anh. Sự căng thẳng toát ra từ bức tranh nằm trong sự quan hệ giữa hai nhân vật, vì ý nghĩa của bức tranh chỉ được diễn đạt với rất ít phương tiện.

MILLET VÀ TRƯỜNG PHÁI BARBIZON

Trong những năm 1830, một nhóm họa sĩ phong cảnh tới ngụ ở làng Barbizon, giữa một khoảng rừng thưa ở Fontainebleau. Các họa sĩ này chịu ảnh hưởng mạnh mẽ của Corot và cả của tranh phong cảnh của Constable nữa.

Jean-Francois Millet (1814-1875) tới ở Barbizon năm 1869 và hội nhập với nhóm rất nhanh. Mặc dầu vào lúc cuối đời ông chuyên về tranh phong cảnh, nhưng ông được biết tới nhiều nhất vì những cảnh sinh hoạt nông thôn mà ông khai thác được tính chân xác nhờ kinh nghiệm bản thân : ông là con nhà nông. Millet là một họa sĩ trầm mặc và cẩn mẫn, có khuynh hướng nhìn đời ở khía cạnh hơi đen tối-hoàn toàn trái ngược với tinh thần thanh thần trong sáng của Corot -, nhưng công chúng tỏ ra thông cảm với nghệ thuật của ông, tuy rằng nghệ thuật của Daumier lại làm cho họ chán ngán. Bút pháp của ông giản dị, chân phương, phần nào được làm giảm gay gắt đi, nhưng vẫn thuyết phục nhờ khả năng làm cho nhân vật có cái vẻ vững vàng đáng kính.

Những người đàn bà mót lúa có (h. 37) lẽ là một trong những bức tranh nổi tiếng nhất của Millet. Trên tranh ta thấy ba phụ nữ nông dân trên một đám ruộng đã gặt hết lúa. Hai trong ba người cụp lưng cúi lượm những gì còn sót lại sau khi những người thợ gặt đi qua; người thứ ba hơi đứng thẳng để đỡ mỏi lưng một lúc. Millet làm cho chúng ta hiểu rõ rằng đây là một công việc bạc bẽo và vô cùng cực nhọc.



h 33 Paul Cézanne, *Tĩnh vật với táo và đào*, k 1905, 81 x 100cm.



h 34 Van Gogh, *Căn phòng của Vincent ở Arles*, 1889; 71 x 90cm.



h. 35 Paul Gauguin, *Ảnh ảnh sau bài thuyết giảng*, 1888, 73 x 92cm.



h. 36 Henri Matisse, *Cuộc nói chuyện*, 1909, 177 x 217cm

Mặt của những người dân bà này rám nắng, biểu lộ một thứ ngây dại, với những nét thô kệch, gồ ghề. Nhưng, dù họ ngây ngô, dần dộn là thế, ông vẫn tôn trọng họ. Chúng ta có ấn tượng mạnh mẽ do vóc dáng đầy đặn như bức tượng của họ và do vẻ đẹp như diềm mũ cột đèn dài cổ mà bóng dáng của họ tạo ra. Còn bối cảnh thì toát ra cái vẻ quyến rũ của đồng quê : lúa vàng, bầu trời êm ả, hoạt động nhịp nhàng của nông dân ở đằng xa. Hậu cảnh là bức tranh diễn dã hữu tình, tiền cảnh là thực tế khổ nhọc của nông thôn.

COURBET, HỌA SĨ HIỆN THỰC VI ĐẠI

Tinh thần hiện thực của các họa sĩ Tiền-Raphaël là một thứ hoàn toàn riêng biệt, nổi bật bởi sự xa cách nhất định so với thực tế. Thật vậy, người cổ vũ mạnh mẽ cho chủ nghĩa hiện thực là con người hăng hái Gustave Courbet (1819-1877). Không tầm thường như ông tự nghĩ về mình, ông có khuynh hướng trữ tình do bản chất, nhưng không có sự nuối tiếc quá khứ là đặc điểm của các họa sĩ Tiền-Raphaël. Tính cách không theo thời và tinh thần dân thân vào thực tế cụ thể của ông có ảnh hưởng quan trọng đối với các họa sĩ thuộc thế hệ sau.

Courbet sống với ý tưởng là nghệ sĩ phải bám chặt vào thực tế của sự vật, kiên quyết nhìn về tương lai để, theo ông, đủ khả năng chiếm hữu nó. Các danh họa Hà lan như Hals, Rembrandt và cách diễn đạt mạnh mẽ của Le Caravage có ấn tượng mạnh với ông. Tranh phong cảnh của ông cho thấy một thứ sức sống thô bạo mà chính ông lấy làm tự hào. Con nhà nông khá giả, ông có bản chất tự nhiên và cuồng nhiệt, một tính khí mà ông thanh cao hóa trong nghệ thuật của mình. Ông tự xác định là "một người theo chủ nghĩa xã hội, một người dân chủ, một người theo lý tưởng cộng hòa, và, trên hết, một người theo chủ nghĩa

hiện thực, nghĩa là một người chân thành say mê chân lý thuần túy".

Quả là tác phẩm của Courbet có tinh thần hiện thực không thể chối cãi, và không bao giờ thiếu sự quan sát sắc bén trong đó. Tất cả phẩm chất của ông, kể cả cái "tôi không biết là gì" khó xác định và làm cho người quan sát hoang mang, đều có mặt trong tuyệt tác *Xưởng vẽ của họa sĩ* (h. 29). Không bằng lòng về chỗ người ta dành cho ông trong Cuộc triển lãm thế giới 1855, Courbet cho xây dựng một "Ngôi nhà của chủ nghĩa hiện thực" để trưng bày tranh của mình. Một trong những bức mà ông đã giới thiệu ở đó là bức *Xưởng vẽ của họa sĩ*, một bức tranh chứng minh rằng từ nay nghệ thuật phàm tục cũng có thể đạt tới sự sâu sắc mà từ trước tới giờ là độc quyền của nghệ thuật thiêng liêng. Đã có nhiều người giải thích tác phẩm này, kể cả một lời kết án của Napoléon III. Tuy vậy, chính Courbet nói rằng ông chỉ muốn giới thiệu trong tranh "tất cả những người phục vụ chính nghĩa của tôi, chia sẻ lý tưởng của tôi và ủng hộ hành động của tôi".

Đây là một bức tranh có tính cá nhân và kín đáo : Chưa ai hiểu rõ ý nghĩa của nhan đề phụ. *Phúng dụ chân thực thu tóm bảy năm trong cuộc đời nghệ thuật và tinh thần của tôi*. Courbet khẳng định rằng ông đã quy tụ bằng tưởng tượng vào đó tất cả những người đã ảnh hưởng tới cuộc đời ông, vài người dưới dạng khái quát hóa, những người khác được hình dung đúng thật. Có những nhân vật thuộc đủ loại người và đủ mọi tầng lớp, tất cả đều chân xác, tất cả vây quanh họa sĩ đang vẽ một bức phong cảnh tuyệt đẹp, bên cạnh là một người mẫu khỏa thân đang nhìn chăm chú. Tất cả là khách mà dường như ông mời tất cả với một ý định cụ thể. Courbet mô tả phúng dụ đó trong một bức thư gửi cho bạn là nhà văn Chamfleury, nói rằng

các nhân vật ở bên trái là những người "sống cái chết", trong khi những người ở bên phải "sống cuộc sống".

Trong khi những nhân vật bên phải có thể nhận diện được—ta nhận ra Chamfleury cũng như nhà lý thuyết chủ nghĩa xã hội Proudhon và nhà thơ Charles Baudelaire—thì những nhân vật bên trái chìm trong chỗ tranh tối tranh sáng, có thể hình dung cho những người hiện ra từ quá khứ hay trước kia đã ảnh hưởng tới cuộc đời ông : thậm chí trong đó dường như có một bộ mặt giả trang của Napoléon III nữa. Một thái độ tự kỷ trung tâm như vậy có thể làm ta mỉm cười, nhưng không phải là không gây ấn tượng. Courbet có quyền chính đáng tự coi như một họa sĩ quan trọng, nắm bắt được thực tế với tinh thần sâu sắc đến mức có thể diễn đạt cái không diễn đạt được, vượt ra khỏi cái vỏ ngoài đơn thuần.

MỘT NHÂN CÁCH MẠNH MỀ

Tính tự mãn của Courbet không phải là ngoại lệ ở những nhà sáng tạo lớn, nhưng ít có người biết khai thác tính đó có hiệu quả như ông. *Cuộc gặp gỡ*, hay *Chào ông Courbet !* cho ta thấy họa sĩ như tự nhìn mình, rần rỏi, gợn gâng, không vương víu những cái không quan trọng của xã hội văn minh. Người bảo trợ, Alfred Bruyas, và người gia nhân đi cùng chào họa sĩ với vẻ kính trọng mà họa sĩ dường như coi là tự nhiên. Bức tranh này còn có nhan đề thứ ba cho ta biết nhiều điều : *Vận may đón chào thiên tài ! ...* Khung cảnh có đầy đủ chi tiết nhỏ nhất : con đường bụi bặm, cây cối xung quanh, con chó, tất cả có vẻ chân xác. Chúng ta chứng kiến những gì Courbet đã nghe, đã cảm, tất cả được mô tả một cách đơn giản không phô trương, nhưng với sự vững vàng kỹ diệu về mặt hình ảnh.

Sự tự trình bày này đứng trên và đứng ngoài những

cái tầm thường của cuộc sống văn minh "tư sản", nó sẽ được biểu hiện trọn vẹn trong tác phẩm và cuộc đời của những họa sĩ thế hệ kế tiếp, đặc biệt là Manet và Degas, họ sẽ lợi dụng những bước tiên phong của Courbet để thiết lập nền tảng cho nền hội họa hiện đại.

ẢNH HƯỞNG CỦA MANET VÀ DEGAS

Courbet có ảnh hưởng đáng kể đối với các họa sĩ khác, điều họ học được ở ông là chỉ tin và biểu hiện cái gì mà chính mắt mình nhìn thấy. Gạt bỏ kỹ thuật biến thiên màu sắc tinh tế theo quy ước, Manet dùng những màu táo bạo để ghi lại những hiệu ứng tương phản do ánh sáng gây ra. Degas chịu ảnh hưởng của nhiếp ảnh và nét trần trụi của tranh in Nhật bản, đã dùng thủ thuật hình họa để xen nhân vật vào các bức tranh có tính cách tân của mình.

Édouard Manet (1832-1883) đã thúc đẩy chủ nghĩa hiện thực của Courbet tiến thêm một bước khi ông xóa mờ rất khéo ranh giới giữa tính khách quan và chủ quan, đến nỗi nền hội họa vĩnh viễn mang dấu ấn cuộc cách mạng thẩm lạng đó. Sau chủ nghĩa ấn tượng, đã không thể còn có vấn đề sự phụ thuộc nào đó, của thực tế ngoại giới nơi định kiến riêng của nghệ sĩ. Sở dĩ cuộc cách mạng đó là cuộc cách mạng thẩm lạng, chính là vì Manet là một họa sĩ "con nhà danh giá", khao khát sự thừa nhận của giới thượng lưu Paris. Có tính khí hoàn toàn trái ngược với Courbet, Manet là điển hình cho những người phong lưu chăm chú cho bộ cánh thanh lịch theo thời thượng. Và ông không bao giờ có thể hiểu được tại sao tranh của ông lại gây ra bao nhiêu lời thóa mạ của giới nghệ thuật chính thức. Rất may là ông có một gia sản đủ để ông theo đuổi con đường riêng của mình mà không phải chịu khổ về mặt

vật chất.

"CHA ĐÈ CỦA NGHỆ THUẬT HIỆN ĐẠI"

Trước khi được liệt vào phạm vi ảnh hưởng của chủ nghĩa ấn tượng, thật ra Manet là họa sĩ hiện thực hơn là ấn tượng. Nhưng cuộc vận động của ông ảnh hưởng tới những họa sĩ trẻ mà sau đó sẽ được gọi là "họa sĩ ấn tượng". Ngoài ra, các họa sĩ này còn chịu ảnh hưởng cách dùng màu tương phản, đường nét trúc trắc, ánh sáng sống sượng, và, nói chung, cái vẻ "thô hào", thẳng thắn của tranh ông.

Manet là người có học vấn cao, xuất thân từ giới tư sản thượng lưu, vậy mà ông vẽ với sự giản dị đáng kinh ngạc. Bức *Bữa ăn trên cỏ* của ông cho thấy ông hoàn toàn làm chủ kỹ thuật. Nhóm nhân vật trung tâm lấy cảm hứng từ một bức hình khắc, bản thân bức hình này được thực hiện theo một bức tranh của Raphaël : Manet không theo trường phái Tiền-Raphaël chút nào; còn những cuộc vui chơi trong rừng, đó là một đề tài hội họa rất phổ biến.

Cái làm cho giới phê bình và công chúng công phần là tính cách dứt khoát là "thời sự" của bức tranh : thân thể của người đàn bà thì lúc nào cũng thế, nhưng gương mặt của nàng thì không thể chối cãi được là đương đại. Người ta tự hỏi nếu những người đàn ông cũng không mặc quần áo thì sự công phần có giảm đi không. Manet đã thể hiện cảnh tượng giống như thật kinh khủng, một cảnh mà bất cứ ai dạo chơi trong khu rừng này cũng có thể tình cờ bắt gặp.

Kỳ lạ là chính sức mạnh tin tưởng lại làm cho bức tranh này không thành công, nhất là với một quan niệm rất đặc biệt về phối cảnh. Người đàn bà tắm trong suối không nằm trong khuôn khổ mà cũng không ở ngoài phối

cảnh. Kích thước của nàng không cân xứng với những người kia, cho nên cảnh tượng có vẻ dựa theo hai bút pháp khác nhau : người đàn bà tắm không có bóng nổi và có vẻ ở quá xa trong khi nhóm tĩnh vật ở tiền cảnh thì "sống động" lạ lùng.

Ở giữa là Victorine Meuret, người mẫu ưa thích nhất của Manet. Nàng nhìn kẻ độn nhập là chúng ta, không tỏ vẻ bối rối chút nào. Người ta vẫn nhìn nhận rằng các nữ thần cổ điển có quyền tự nhiên khi khỏa thân, nhưng khi thể hiện một phụ nữ trẻ biện đại với tính chất hiện thực cao như vậy, Manet đã vi phạm những quy ước của thời đại mình một cách quá đáng.

Trong khi Courbet tìm cách làm người ta khó chịu, Manet coi ý định có tính toán như vậy là bất nhâ, nên ông ngạc nhiên trước phản ứng đối với tác phẩm của mình. Tuy nhiên, ta có thể hiểu được các phản ứng đó : Manet không phải là người đe thân cận. Cái mà người ta khó hiểu là sự vô cảm của người đương thời đối với cái đẹp trong nghệ thuật của ông. Hình ảnh rục rờ của thân thể người đàn bà trên cái nền dưới tầng cây toát ra một vẻ mê hồn đến nỗi người ta tự hỏi vì sao lúc đó có quá ít người nhận thấy như vậy.

NHỮNG NGƯỜI TIỀN PHONG Ở PARIS

Manet là bạn rất thân của Charles Baudelaire (1821-1867) nên quyển tiểu luận *Những họa sĩ của cuộc sống hiện đại* của thi sĩ này—độc thức nghệ sĩ tìm cảm hứng trong thực tế hiện tại—có ảnh hưởng lâu dài trong quá trình sáng tác của ông. Trong mỗi bức tranh của Manet, ta đều cảm thấy có mối ưu tư không dứt muốn cho người đồng thời nhận thấy cái vĩ đại, cái đẹp và cả cái bi thảm của cuộc sống hiện tại, hơn là bám víu vào những ảo ảnh của quá khứ.

Ông vẽ các triết gia dưới cái vỏ của hành khất, gái giang hồ và những kẻ bị gạt ra ngoài lề xã hội khác, cũng như những người hội nhập thoải mái vào xã hội. Ông đặc biệt nhạy cảm với sự tha hóa của thành thị và những thay đổi không ngừng tác động tới bản chất của các thành phố. Trong vấn đề này, Manet đã đóng góp đáng kể cho những hình thức biểu hiện tính hiện đại và cho lịch sử nghệ thuật hiện đại. Điều này không ngăn ông giữ những liên hệ vững chắc với các họa sĩ của thời đã qua—nhất là Vélasquez và các danh sư Hà lan—sự giáo huấn của họ được ông áp dụng vào hoàn cảnh đương thời. Nhưng sau cùng thì các họa sĩ ấn tượng sẽ phá vỡ các mối liên hệ đó do cách thức hoàn toàn mới của họ quan niệm cách hình dung thực tế vật chất của hoàn cảnh quanh họ.

Người ta có lẽ tin rằng Manet quan tâm trước hết tới các nhân vật, trong khi thật ra, ông quan tâm tới thế giới vật chất bất chợt được nhìn thấy trong khoảnh khắc biến động của nó hơn, giữa ánh sáng hay trong bóng tối, và vì vậy mà được tái tạo. Trong *Tình vật với dưa và đào*, ánh sáng làm chiếc khăn phủ bàn trắng xóa lấp lánh kết cấu của nó phân biệt rõ ràng với vẻ mượt mà tinh tế của dĩa hồng. Bố cục không chỉ dựa trên các toàn sắc trắng mà còn dựa sự sáng sủa linh hoạt của màu vàng và lục vào, làm chúng đối chọi với những khối màu sẫm mạnh mẽ của cái chai và cái bàn. Manet sử dụng một cách điêu luyện những cái tương phản đó và sự sống động của chúng. Cái ông cho chúng ta thấy là những thứ rất dễ hư hao, tàn tạ, nhưng không vì thế mà không có vẻ quyến rũ mạnh mẽ.

NHỮNG CHỦ ĐỀ ĐƯƠNG ĐẠI

Gương mặt con người luôn luôn chiếm vị trí trung tâm trong tranh của Manet. Mười năm sau *Bữa ăn trên cỏ*, ta lại thấy người mẫu được ưa thích nhất của ông trong *Nhà*

ga Saint-Lazare. Chủ đề về đường sắt—một sự mới mẻ vào thời đó—được thể hiện theo kiểu giai thoại, có pha chút hài hước hơi khác thường.

Luôn luôn theo dõi những sự phát triển có tính tiên phong, ngoài ra, Manet còn chịu ảnh hưởng của các họa sĩ dân em thuộc nhóm ấn tượng, nhất là của Monet. Ta cảm thấy những ảnh hưởng đó trong *Nhà ga Saint-Lazare*, bức tranh này đánh dấu một bước tiến quan trọng trong phương pháp của ông : ông đã vẽ các khảo họa sơ khởi của bức tranh tại xưởng vẽ, rồi mới đi vẽ tại chỗ, ngoài trời, để hoàn tất bức tranh.

Người mẫu Victorine Meuret ngồi hẳn về bên trái theo thế bất đối xứng, như thường xảy ra trong cuộc sống thực tế. Dưới chồng mũ to sù, mớ tóc hung dày của nàng buông xõa tự nhiên trên vai, và nàng ăn mặc thật lịch sự. Những nếp dăng ten nhỏ và một dải dây đen làm nổi bật cổ áo hở, trên đầu gối là một quyển sách mở và một con chó con nằm ngủ trên ống tay áo của nàng. Về chú ý mơ màng của nàng đẹp mê hồn. Một nhân vật khác quay lưng lại phía chúng ta. Đó là một em gái nhỏ, cũng ăn mặc quần áo lịch sự, đắt tiền : một chiếc áo trắng có lai rộng màu lam mà ánh nắng chiếu lên lung linh. Dường như em không biết chúng ta đang nhìn em, vì em mãi mê ngắm nhìn hoạt động của nhà ga, một cảnh tượng lúc nào cũng gợi sự tò mò của các em nhỏ. Manet làm cho chúng ta tập trung chú ý tới em bé, bằng cách che giấu những gì em đang nhìn sau một màn khói.

Sự say mê của em bé, sự thần phục của em trước thế giới hiện đại, đó là chủ đề của bức tranh này, và thái độ của em bé nổi bật lên nhờ vẻ thờ ơ của thiếu phụ ngồi bên cạnh mà dường như chỉ nghĩ về mình. Manet lôi cuốn sự chú ý của chúng ta ở đúng chỗ ông muốn : ở hậu cảnh mờ

hồ sương khói, ở nhân vật này hay nhân vật kia và ở cả ấn tượng mơ hồ của tiền cảnh trong đó có chúng ta. Chính cảm giác đó, cách thức đó để nắm bắt những thực tế thoáng qua đó mà Manet truyền cho các họa sĩ khác, và nó đóng một vai trò vô cùng quan trọng trong sự phát triển chủ nghĩa ấn tượng.

TUYỆT TÁC CUỐI CÙNG CỦA MANET

Cái năng khiếu vĩnh cửu hóa một khoảnh khắc thoáng qua của Manet được thể hiện tuyệt vời trong bức *Quầy rượu ở hí viện Folies-Bergère* (h. 31). Ngoài ra, ở đây Manet còn lợi dụng tài tình những hiện tượng đánh lừa của không gian : trong gương có những tia phản chiếu làm hình ảnh khác đi, đến nỗi khó xác định được cho đúng. Cô gái phục vụ có cái vẻ trang nghiêm đáng thương của những người bị bóc lột : nàng được coi như một món hàng tiêu dùng, gần như ngang với rượu và bánh trái xung quanh nàng. Chẳng khác nào như cái bình cắm hoa xinh xắn trên quầy ở trước mặt nàng, nàng như được hái và đặt vào đó để thỏa mãn cái nhìn của người thưởng ngoạn.

Nhắc tới bức tranh này, nhà phê bình Paul Alexis viết về cô phục vụ như sau : "[...] đứng sau quầy, một thiếu nữ đẹp, hoàn toàn sinh động, hoàn toàn hiện đại". Manet đã dành tác phẩm cuối cùng của mình cho một trong những nơi được chú ý nhất trong sinh hoạt ở Paris nơi ông rất yêu thích và biết những cảnh huy hoàng cũng như những khuyết điểm của nó.

MỘT TIẾT MỤC ĐU BAY

Trong một góc, người ta ngạc nhiên, gần như tình cờ thấy trên vùng ánh sáng của chiếc đèn chiếu, đôi chân mang giày màu lục.

Đó là ánh phản chiếu của một tiết mục đu bay. Folies-Bergère lúc đó là một nhà hát ca nhạc tạp kỹ. Các hành lang của nhà hát

là nơi các gái giang hồ thường lui tới.

SUZON

Quầy rượu ở hí viện Folies-Bergère được vẽ trước khi Manet mất một năm, lúc ông đã đau nặng. Trên nét mặt của cô phục vụ Suzon có vẻ buồn rầu. Mặc dầu khung cảnh xung quanh vui vẻ, cô có vẻ lo lắng, hỗn như để tận đâu đâu. Như trong nhiều bức tranh của Manet, cái vui hời hợt thấm đậm suốt sáng ở Paris luôn luôn cho ta thoáng thấy một thứ tình cảm "tự vấn lương tâm".

"NGƯỜI KHÁCH"

Manet đã bị coi là không biết luật phối cảnh vì cách ông vẽ ảnh phản chiếu của người khách có vẻ như đang trò chuyện với cô phục vụ : Xét theo vị trí trong gương, người khách thật đáng lẽ phải được ta nhìn thấy ở tiền cảnh. Thật ra, đây là điều tinh tế mà những người chỉ trích Manet không nhìn thấy : chính chúng ta đang đứng ở chỗ đáng ra là của "ông khách".

Manet chết tương đối trẻ. Khi đã biết chuyện đó, chúng ta thấy những khẩu họa cuối cùng của ông về hoa là những tác phẩm thật xót xa. Những đóa hoa thật xinh đó phải tàn tạ, trái ngược với cái bình cũng xinh đẹp nhưng có thể tồn tại vĩnh viễn. Ở Manet có những cảm xúc sâu sắc, nhưng không bao giờ lộ ra rõ ràng mà luôn luôn mơ hồ, phảng phất.

Hầu như chúng ta không thể đo lường được hết cái đẹp say mê mà Manet đặt nơi những chi tiết nhỏ nhất nhất trong tác phẩm lớn cuối cùng của ông : tác phẩm này là những lời vĩnh biệt với nghệ thuật. Và không phải vô nghĩa khi cái nhìn cuối cùng của ông lại nhắm vào một cảnh trong cuộc sống ở Paris.

FANTIN-LATOURE : HỌA SĨ TÌNH VẬT

Manet có nhiều bạn bè trong giới nghệ thuật, đặc biệt là Monet, Renoir, Cézanne và Bazille, một họa sĩ tiền án tượng hy sinh trong cuộc chiến tranh Pháp-Phổ 1870-71. Nhiều họa sĩ khác cũng kết thân với các họa sĩ ấn tượng mà không tán thành quan niệm hội họa của họ, chẳng hạn như Henri Fantin-Latour (1836-1904). Ông nổi tiếng nhất về những bức tranh hoa đẹp đậm đà. Ông luôn luôn là một họa sĩ hiện thực, chuyên vẽ hoa với sự chiêm ngưỡng khách quan. Bức *Hoa và quả* với chi tiết tỉ mỉ thật khác xa với cái nhìn làm hòa tan mọi vật của Manet, Monet hay Renoir về cùng một chủ đề. Bức chân dung tập thể của ông, *Biết ơn Delacroix* cho thấy những quan hệ kết chặt ông với một số họa sĩ tiên phong của thời đó, nhưng màu sắc sẫm và đường nét chính xác của bức tranh xác định ông thiên về hình ảnh vững chắc, hiện thực.

BERTHE MORISOT

Gia đình Morisot cũng thuộc môi trường xã hội như Manet. Eugène, em trai của Manet, lấy một cô gái của gia đình này làm vợ. Berthe Morisot (1841-1895) học được của Manet cái nghệ thuật thu bắt khoảnh khắc thoáng qua và ghi lại những tác động của ánh sáng mà không làm mất nét tinh tế mong manh của nó. Đầu tiên, nàng học vẽ với Carot và cùng có liên hệ với Charles-François Daubigny, họa sĩ trường phái Barbizon. Sự chú trọng của trường phái này làm sao thể hiện một cách trung thực nhất những bộ mặt biến đổi không ngừng của phong cảnh cũng có ảnh hưởng với nàng.

Nếu Berthe Morisot học được của Manet rất nhiều thì ảnh hưởng đó cũng mờ nhạt đi khi nàng gia nhập nhóm ấn tượng (trong khi Manet giữ thái độ độc lập) : nàng đều đặn

trưng bày chung với họ. Và cuối cùng thì nàng gây được ảnh hưởng đối với các tác phẩm cuối cùng của Manet, khi màu sắc ấn tượng của nàng có khuynh hướng trở nên nhẹ nhàng hơn. Đúng là nàng không đạt được sự mãnh liệt như Manet, nhưng nàng chứng tỏ có tính cách khá mạnh mẽ, và điều đó cho phép nàng chiếm một địa vị khá kính trọng một thời đại mà phụ nữ làm nghệ thuật, nói chung, bị chế nhạo.

Cảng Lorient nhất định là một bức tranh ấn tượng, trong đó phong cảnh không bị phụ thuộc vào nhân vật, mà được coi như ngang hàng. Hai mảng lớn xám ngả màu lam đối chọi nhau, màu của trời và màu của nước, ánh phản chiếu tương phản làm chúng khác nhau đôi chút. Toàn bộ bức tranh cân bằng xung quanh những đường chéo mạnh mẽ, một trong các đường đó được điểm xuyết bằng bóng dáng mơ hồ của một phụ nữ. Cảnh tượng vừa có vẻ thật vừa như lơ lửng ngoài thời gian.

MARY CASSATT

Một đại diện nữ giới khác của trường phái ấn tượng là Mary Cassatt (1845–1926). Bà xuất thân từ một gia đình Mỹ ở Pittsburgh. Sau khi tới Pháp năm 1868 để vẽ và trưng bày chung với các họa sĩ ấn tượng, bà bắt đầu được người ta biết tới. Nghệ thuật hoàn hảo và vững chắc của bà làm bà khác hẳn với Berthe Morisot. Ngoài ra, bà cũng chứng tỏ là một họa sĩ nghiêm cẩn mà không cường điệu.

Bức *Thiếu nữ may vá* đẹp chủ yếu là do sự sáng sủa ấm áp lung linh trên những toàn sắc khác nhau mà hòa hợp được với nhau nhờ những sắc thái hồng tinh tế có mặt trong những nhóm lá xanh cũng như trên màu áo trắng. Ta có ấn tượng mạnh do vẽ chăm chú ngây thơ của thiếu nữ và sự nẩy nở đầy đặn của nàng. Mary Cassatt cũng là

một họa sĩ tranh khắc tài năng, chịu ảnh hưởng rõ rệt của tranh mộc bản Nhật bản.

Trong suốt cuộc đời sáng tác của mình, Mary Cassatt chứng tỏ là bà quan tâm sâu sắc tới sự vững chắc vật chất, và điều đó không có gì lạ khi ta biết rằng Degas là cố vấn của bà. Edgar Degas (tên thật là De Gas, 1834–1917), dù rất ghét phụ nữ nhưng vẫn nhìn nhận tài năng của người nữ đồng nghiệp Mỹ và khả năng thể hiện đến mức gần như sờ thấy được tính hiện thực của thân thể con người, một năng khiếu đặc thù của chính ông.

DEGAS, NHÀ HÌNH HỌA

Nghệ thuật của Degas chứng tỏ khả năng tượng hình ít người sánh kịp, kết hợp với màu sắc phong phú tuyệt diệu. Như Manet, ông giữ sự độc lập đối với các họa sĩ ấn tượng, nhưng vẫn trùng bày chung với họ.

Degas luôn luôn nhìn cuộc đời một cách bình thản, vừa do nền giáo dục của ông với tư cách là nhà giàu có, vừa do tính khí của ông. Rõ ràng đó là tính khí của một lãng tử; ông quan sát không chỉ với một thái độ cách biệt nhất định, mà còn đối với sự tự cao. Tính cách đặc biệt đó được cảm thấy trong bức *Bà René De Gas*, một bức tranh được vẽ nhân dịp đi thăm mẹ ở Nouvelle-Orléans. René là em trai ông; vợ của René mù lòa; và ông đã cho chúng ta có cảm giác sắc bén về cái nhìn chòng chọc vào thế giới tối tăm của đôi mắt trống rỗng. Trừ khuôn mặt, tất cả đều mờ nhạt lạ lùng : Cái áo đẹp trái rộng, chìm mất trong những nếp xếp nhạt nhòa, cái giường được phác họa bằng những nét thô kệch, tường thì trống trơn. Tóc chải ngược ra sau, cứng nhắc, không cố ý đóm dáng, càng làm nổi bật số phận đáng buồn của người đàn bà này. Degas xúc động mà cũng cảm phục hoàn cảnh của nàng : "Cô em dâu Estelle

tội nghiệp của tôi bị mù. Cô chịu đựng một cách đáng ngạc nhiên....")

Số phận mỉa mai, chính Degas cuối cùng mất dần ánh sáng của đôi mắt, đến nỗi, vào những ngày cuối đời, ông không thể vẽ nữa. Những tác phẩm cuối cùng của ông, chủ yếu vẽ bằng phấn màu, vận dụng trực tiếp hơn, có nét vững chắc tự nhiên và mạnh bạo, như thể tay ông "biết" cách thể hiện cái mà đôi mắt chỉ còn thấy lơ mờ. *Bốn cô vũ nữ* (h. 30) là một bức sơn dầu mà kỹ thuật có sự tự do của phấn màu. Trong đó, ông không chịu theo vẻ hiển nhiên chút nào. Các cô vũ nữ thoát ra khỏi bức tranh, chỉ để cho ta vừa đủ thì giờ thấy các cô thoáng qua. Bức tranh không cân bằng này, dựa theo nghệ thuật nhiếp ảnh và tranh khắc Nhật bản, là một phương pháp mà Degas hoàn toàn nắm vững tác dụng. Người xem tò mò bắt buộc phải chấp nhận lý luận của họa sĩ thay vì các quy lệ. Màu sắc sống động, gần như sống sượng, mạnh mẽ, đó là một yếu tố được gắn liền với chủ đề được chọn : Khung cảnh được chiếu sáng nhân tạo, nó thay đổi nhận thức về màu thật của chúng ta bằng cách gây một cảm giác về khoảng cách và chóa mắt.

NHỮNG TRANH KHỎA THÂN KHÔNG CHỨT KHOAN DỪNG

Đối với một người ghét đàn bà rõ ràng như vậy, Degas lại say mê thân mình khỏa thân của phụ nữ một cách lạ lùng. Nhưng đây là sự say mê làm cho tỉnh ngộ : những người đàn bà mà ông trình bày thì không có nét thanh nhã và vô ngã. Ông chỉ chú ý tới hình thể của họ để trình bày chi tiết những cử chỉ và dáng điệu ở chỗ kín đáo. Chính ông đã nói ông thích vẽ người mẫu của mình như "được nhìn qua lỗ khóa".

Bức vẽ phấn màu *Người đàn bà lau mình* là một điển hình. Người đàn bà không nhìn thấy mặt này đang khom mình với một tư thế không thanh nhã. Và chỉ những ánh phản chiếu màu hồng ngả màu lam trên những đường cong đầy đặn mới làm cho sự tồn tại của nàng đáng chú ý.

NHỮNG HỌA SĨ ẤN TƯỢNG LỚN

Chủ nghĩa ấn tượng chính thức ra đời năm 1874 khi từ này được áp dụng cho một nhóm họa sĩ triển lãm ở Phòng tranh của những người bị từ chối năm đó. Nhiều bức tranh của họ nổi bật vì có vẻ cầu thả, chưa hoàn chỉnh, cho ta cảm giác đó là một đống màu phun ra một cách ngẫu nhiên, nên các nhà phê bình rất tức tối. Mặc dầu thuộc nhiều tính khí và ý kiến khác nhau, tất cả các họa sĩ này có chung một khát vọng là đạt tới tính cách tự nhiên hơn, nhất là trong cách thể hiện tác dụng ánh sáng.

Các nhà phê bình dễ dàng nhe răng dọa nạt những họa sĩ trẻ mà tác phẩm thoát khỏi chuẩn mực chính thức, như Monet, Renoir, Morisot và Sisley. Các họa sĩ này sáng tạo một phong cách hội họa mà người ta ban cho cái tên là ấn tượng. Từ "chủ nghĩa ấn tượng" được tạo ra nhân lần triển lãm đầu tiên của nhóm này năm 1874 do nhà phê bình Louis Leroy. Ông này dành những lời phê bình nhạo báng cho một bức tranh của Monet nhan đề *Ấn tượng, mặt trời mọc*: "Một tờ giấy dán tường dù nguệch ngoạc sơ sài cũng khá hơn". Dấu thuật ngữ này được dùng để chế nhạo, nhóm họa sĩ này cũng lấy làm tên luôn. Từ năm 1874 tới năm 1886 còn bảy lần triển lãm nữa của nhóm này.

Cézanne, Pissaro, Degas, Gauguin cũng tham gia những cuộc triển lãm của nhóm ấn tượng. Về mặt bút pháp, Degas ít gần gũi với nhóm này, nhưng ông muốn trợ lực một phòng tranh mới có khả năng, đánh đổ sự độc quyền bày tỏ ý kiến chính thức, và khuyến khích một nền

hội họa có tinh thần cách tân căn cứ theo cuộc sống thực tế.

Việc Degas chú trọng tới sự chính xác về hình thể đối với tác dụng của màu sắc khiến ông khác biệt rõ rệt với hai họa sĩ đồng thời là Monet và Renois. Claude Monet (1840–1926) là họa sĩ ấn tượng điển hình, và thế giới của ông có một vẻ đẹp khỏe khoắn. Bút pháp của ông, cũng như của các họa sĩ ấn tượng khác, có đặc điểm là màu sắc sinh động và nhẹ nhàng, thường dùng trực tiếp màu nguyên chất trên lớp lót màu trắng. Nền sáng này làm tôn độ sáng của mỗi màu và tăng nét tương phản của hình ảnh.

Trong bức *Cuộc dạo chơi* cũng có tên là *Người đàn bà che dù*, cái làm cho Monet say mê không phải là lý lịch của người mẫu mà là tác dụng của ánh sáng và của gió. Một ngày hè, một thiếu phụ đứng trên một vùng đất cao, hai chân khua trong cỏ và hoa dại. Hết sức thanh nhã, rực rỡ, dường như nàng được hơi gió nhẹ đặt ở đó. Áo nàng linh động với ánh phản chiếu vàng, lam lẫn lộn, rực rỡ, đáp lại màu mây lóng lánh và bầu trời xanh phớt. Monet chiêm ngưỡng cảnh đó, cố định nó trong khoảnh khắc đó và chuyển nó thành hình ảnh cho chúng ta thấy được. Chỉ nhìn thoáng qua đám cỏ sáng chói hỗn tạp cũng đủ cho chúng ta chóa mắt.

HÌNH ẢNH HÀNG LOẠT

Thường thường, người đồng thời với Monet dừng lại ở hình ảnh cố định được vẽ trong xưởng, đến nỗi tác phẩm của họ không phù hợp với cuộc sống thật không bao giờ bất động. Monet bỏ sạch những cái chặc chắn dễ chịu đó với cách thức ngoạn mục trong những bức tranh "hàng loạt" vẽ cùng một chủ đề được vẽ vào những giờ khác nhau. Khi sự chiếu sáng thay đổi thì hình thể, cho tới lúc đó được xem là bất

di bất dịch, cũng thay đổi. Monet sử dụng tối đa những màu rực rỡ để thu bắt những hiệu ứng quang học được ánh sáng tạo ra, mà không quan tâm tới chi tiết lắm, bằng cách vẽ những vệt vôi vãi, trông rất rõ, để định hình nhanh cảnh tượng, như trong bản phác họa.

Nhà thờ lớn Rouen có vẻ như thuộc về một thực tế không thay đổi. Nhưng khi Monet vẽ nhà thờ nhiều lần, ở một mặt, luôn luôn dưới một góc nhìn, ta bắt buộc phải nhận thấy rằng ánh sáng làm nó biến đổi thường xuyên : lúc thì màu sắc rực rỡ góc cạnh và chỗ lồi lõm nổi rõ, lúc khác thì nhợt nhạt, trong mờ. Thường thường, ông vẽ trên nhiều tấm tranh một lúc, làm mờ nhạt kết cấu của đá xây lúc trời u ám, nhấn mạnh những sắc độ hơi xám, tôn màu trắng và màu lam cô bản lên khi nắng tốt, như trường hợp của *Nhà thờ Rouen*, *Mặt tây*, *Đáy nắng*. Sự cảm nhận những thay đổi do tác động thay đổi của ánh sáng đó—một thứ ánh sáng sáng tạo về mặt nào đó—là một trong những đặc điểm chính của Monet và là năng khiếu đáng chú ý nhất của ông về mặt hội họa. Dù sao, đối với ông, đây cũng là sự say mê đích thực mà ông khai thác tối đa.

CẢM HỨNG ĐƯƠNG THỜI

Auguste Renoir (1841–1919) và Monet làm việc chung với nhau vào cuối những năm 1860 để vẽ lên những cảnh bên bờ sông Seine và cảnh sinh hoạt Paris. Nhưng trong khi Monet quan tâm chủ yếu tới bộ mặt thay đổi của thiên nhiên thì Renoir chú ý tới người xung quanh hơn. Những bức tranh đầu tiên của ông có cái vẻ sáng chói lung linh, nó làm cho đối tượng có cái vẻ vững chắc rất tuyệt.

Dường như Renoir có khiếu đáng ao ước là, xem mọi thứ đều đáng chú ý. Hơn bất kỳ họa sĩ ấn tượng nào khác, ông tìm thấy cái thanh tao và cái đẹp ở ngay bối cảnh

đương thời. Không đi sâu vào chi tiết cái mình nhìn thấy, ông chỉ nắm bắt cái vẻ ngoài của nó, để cho người xem tranh tìm thấy lạc thú trực tiếp. Lạc thú đó có thể là một khái niệm làm cho một số người có tinh thần khắc khổ phải bức bối, nhưng vẫn là chất kích thích không thể thiếu cho cuộc sống. Hơn nữa, ở đó còn có sự khác biệt rõ rệt với chủ nghĩa hiện thực : ở các họa sĩ Ấn tượng, không có sự ám chỉ máy may nào tới những công việc nhọc nhằn của nông dân như ở Millet, mà là sự mô tả hào nhoáng cảnh hội hè của giai cấp trưởng giả Pháp. Renoir bằng lòng một cách đơn giản với cái gì gây cho ông sự chú ý ngay thơ mà không để cho cái ông thấy lấn bước cái ông muốn vẽ. Cả ở đây nữa, ông tự giới hạn có cân nhắc ở ấn tượng của sự vật, ở tính cách khái quát nhanh chóng được thoáng thấy của chúng. Có lẽ là, một cách lý tưởng thì mọi cái đều đáng xem xét sâu xa, nhưng về mặt thực hành thì không đủ thời gian. Chúng ta chỉ nhớ tới cái gì mà chúng ta đã để ý thoáng qua.

Trong *Bữa ăn của những người chèo thuyền*, một nhóm bạn bè của Renoir hưởng những giây phút thoải mái trong một quán rượu ở bờ sông. Ở đây, ta có thể thấy sự thông đồng của người này với người khác : hãy để ý thái độ của người thanh niên bên phải, nghiêng mình sau lưng người đàn bà trẻ ngồi ở bàn, tay họ vờn nhau. Ở bên trái, người đàn bà trẻ khác có vẻ chỉ chú ý tới con chó của mình, và người đàn ông sau lưng nàng dường như đang mơ mộng một mình. Nhưng tất cả chuyện đó không quan trọng : cái còn vương vấn là hình ảnh ngon lành của những thức ăn còn thừa, là sự quyến rũ của tuổi trẻ đầy sức sống, là ánh sáng của ngoại giới ở đằng xa, một thứ thiên đường nho nhỏ, giản dị.

TRANH CHÂN DUNG CỦA RENOIR

Một trong những tranh chân dung đầu tiên của Renoir, *Bé gái với chiếc thùng tưới*, tôn vinh cái duyên dáng ngây thơ của người mẫu một cách âu yếm nhưng không có chút đa cảm nào. Ông đặt mình ngang hàng với em bé, làm cho chúng ta xâm nhập vào thế giới của em một cách dễ dàng, một thế giới thoát khỏi tầm tay của người lớn, trừ khi họ có thể quay lại kỷ niệm thời thơ ấu. Em bé gái nẩy nở rõ ràng là ý thức được vai trò quan trọng người ta giao cho em ở đây. Tuy nhiên, bất chấp sự tự tin tươi tắn, em có cái vẻ đẹp mong manh của những đóa hoa xung quanh. Cả em nữa, em cũng có vai trò trang trí. Tuy nhiên, rất có ý tứ, Renoir không đặt em ngay giữa các khóm hoa mà để em đứng giữa đường đi, con đường đi tới đâu thì ta không biết, tới một tương lai chưa biết được, trong đó em bé nẩy không còn thuộc về khu vườn nầy nữa, mà sẽ trở thành một người lớn, có thể nhớ lại khoảnh khắc hiện tại nầy.

THỜI KỲ CUỐI CỦA RENOIR

Mặc dầu có vẻ theo chủ nghĩa hoan lạc, Renoir vẫn nghiêm túc trong sáng tác. Khi ông cho rằng đã khai thác hết những khả năng của chủ nghĩa ấn tượng và vì thế có thể trở thành giả tạo, ông liền thay đổi bút pháp. Kỹ thuật của ông vững vàng hơn, nhân vật của ông được vẽ với hình thù rõ ràng hơn và có vẻ chắc chắn gắn với phong cách cổ điển. Vẽ đầy đặn rắn chắc của *Cô gái đã tắm đang chải tóc* được làm nổi bật nhờ những màu sáng và được trình bày giữa một đồng quần áo lộn xộn. Renoir làm chúng ta tin rằng việc thoát y nầy là do sáng kiến của cô gái và cô cho thấy có vẻ hài lòng lịch sự : hơi nghiêng về phía trước, cô mãi mê chiêm ngưỡng thân thể mình với sự hoan hỉ rõ rệt. Nhưng, ở vẻ vô tư lự của cô, người ta hiểu rằng cô không

thấy có sự tinh quái nào trong đó và làm mẫu với tất cả sự ngây thơ.

CAMILLE PISSARRO

Camille Pissarro (1830-1903) phần nào là giáo trưởng của các họa sĩ ấn tượng, không chỉ vì ông lớn tuổi hơn họ chút ít, mà còn vì tính tình dễ mến và sự độ lượng của ông. Ông quen biết với Corot năm 1857 và nhờ cuộc tiếp xúc này mà ông làm quen với việc vẽ ngoài trời và trở thành một trong những người tin tưởng nồng nhiệt nhất vào các quan niệm của phái ấn tượng. Ông cũng là họa sĩ duy nhất tham gia đủ tám cuộc trưng bày của phái này.

Pissarro là một họa sĩ vẽ rất nhiều và vẽ đủ thể loại. Lăn lướt theo và bỏ chủ nghĩa ấn tượng tùy theo trạng thái tinh thần và không quá chú trọng tới tính chặt chẽ của bút pháp, ông phần nào là kẻ đứng bên lề trong nhóm. Sinh ra ở Antilles, ông có cảm thức tự nhiên về cấu trúc ẩn tàng của thiên nhiên. Tranh của ông, với sự giản dị gần như ngây thơ và vẽ tạo hình sơ sài đã ảnh hưởng tới Gauguin, Van Gogh và Cézanne. Cézanne còn tự giới thiệu là "môn đồ của Pissarro".

Vườn cây ra hoa, Louveciennes (h.32) là một bức tranh có bố cục vững vàng dưới cái vẽ tự nhiên : con đường bắt đầu từ tiền cảnh đi ngoằn ngoèo vào giữa khu cây cối đang ra hoa sáng chói đầy ấn tượng, cho ta khái niệm về khoảng cách. Ở đây, có một vẻ mềm mại đầy ánh sáng, phù hợp với tính tình hòa nhã của họa sĩ, với tinh thần độc lập và niềm vui sống thanh thản của ông. *Cô thôn nữ đội nón rơm* có vẻ đẹp đơn sơ và hình thể đầy đặn mà khung cảnh mong manh, thay vì mâu thuẫn thì càng làm cho nổi bật. Pissarro là người dễ mến, điềm đạm, điều đó hiện rõ trong tính cách trong sáng lành mạnh của nhân

vật và phong cảnh trong tranh ông. Cô thiếu nữ này có một vẻ khiêm tốn cao độ, và toàn bộ con người cô toát ra hạnh phúc êm đềm của một lúc nghỉ ngơi tránh nắng.

Khoảng tuổi sáu mươi, Pissarro mê chủ nghĩa ấn tượng và sự quan tâm mạnh mẽ của chủ nghĩa này đối với khoa quang học. Ông đã thử kỹ thuật điểm màu của Seurat nhưng không thành công lắm nên ông trở lại tính cách tự nhiên của chủ nghĩa ấn tượng chân chính. Thật ra, Pissarro trước hết là một họa sĩ ấn tượng lớn—Cézanne coi ông là thủ lĩnh của họ, cho dù ông phần nào bị Monet và các môn đồ khác che khuất.

ALFRED SISLEY

Mặc dầu cư trú ở Pháp, nhưng Alfred Sisley (1839–1899) là người Anh, điều đó khiến ông khác hẳn các họa sĩ ấn tượng kia. Nhưng ông vẫn là một trong những thành viên tiêu biểu nhất của nhóm này : trong khi tất cả những người khác, kể cả Monet với sự chuyển hướng bán-trừu tượng sau này, đều bị những cuộc vận động khác nhau của hội họa cảm dỗ, thì Sisley vĩnh viễn trung thành với chủ nghĩa ấn tượng. Không có cảm hứng mấy với cuộc sống Paris, ông thích sống ở đồng quê mà vẽ cảnh nông thôn, cũng như Pissarro.

Nghệ thuật của Sisley không có được sự mãnh liệt như Monet, nhưng sự ca ngợi thâm lặng của ông đối với thiên nhiên toát ra một vẻ đẹp tinh tế. *Đồng cỏ* là một kiểu mẫu về mặt này, với phong cảnh hơi giống thung lũng đầm mình trong ánh sáng rực rỡ. Đó là một cảnh dễ hiểu : một cánh đồng lấm tẩm hoa dại, cây cối rải rác, một hàng rào đơn sơ. Không có gì cường điệu (dầu hàng rào hơi khúc khuỷu) phần nào giống như một giấc mơ êm ái bằng màu sắc.

TRƯỜNG PHÁI MỸ

Chủ nghĩa ấn tượng lan tràn khắp thế giới, tới cả những nước xa xôi như Nhật bản và Úc, những nơi mà người ta chột chú ý tới những đề tài đương đại và tranh vẽ ngoài trời. Những nghệ sĩ Mỹ như James Whistler, Thomas Eakins, và Winslow Homer tới châu Âu học hội họa và chất lọc được ở chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa ấn tượng cái thích hợp với nhãn kiến riêng của họ.

James Abbott McNeil Whistler (1834–1903) là người Mỹ, nhưng ông sống chủ yếu ở Luân đôn. Là nhân vật sáng chói, ông là một trong những khuôn mặt nghệ sĩ châu Âu được biết tới nhiều nhất ở thế kỷ 19.

Whistler rời Mỹ năm 1855 để học hội họa ở Paris, trong xưởng vẽ của Charles Gleyre, một người bênh vực chủ nghĩa hiện thực cuồng nhiệt; trong thời kỳ này, ông rất ngưỡng mộ Courbet. Là cậu ấm phong lưu và có tinh thần nhanh nhạy, ông tự nhiên, thoải mái trong các giới nổi bật nhất Paris, ngang với Manet và Degas. Tuy vậy, những tác phẩm đầu tiên của ông được hoan nghênh ở Anh hơn, vì vậy ông rời Paris năm 1859 đi ở hẳn Luân đôn : sông Thames gây cảm hứng cho một số bức tranh tiêu biểu nhất của ông.

MỘT NGƯỜI MỸ Ở ANH

Whistler chịu ảnh hưởng nhiều nhất của nghệ thuật Nhật bản và là một trong những người đầu tiên rút từ nghệ thuật đó những bài học mà không tìm cách mô phỏng nó.

Ông chú ý tới tính chất hai chiều (phẳng), những toàn sắc lạnh và sự quan tâm tới chi tiết có ý nghĩa trong tranh in Nhật bản để hình thành một phương pháp riêng có đặc điểm là sự hài hòa tinh tế các màu sắc và toàn sắc.

. *Dạ khúc lam và vàng* : Cầu cũ Battersea cho thấy sở thích của Whistler đối với các bố cục hài hòa giữa màu và hình thể. Nhan đề nặng nhạc tính nhấn mạnh những điểm màu sáng lấm tấm chỗ này chỗ kia ở hậu cảnh mờ mờ, có tính gợi ý hơn là cho thấy rõ. Còn hình thù mờ sẫm ở giữa bức tranh gợi tới tranh ảnh của người Nhật hơn là hình ảnh thật của cây cầu. Tuy vậy, bất chấp hình ảnh mờ mờ đó, toàn thể có một sức mạnh. London trông giống như vậy khi thành phố này chìm trong khói các nhà máy. Cảnh đó có vẻ bí ẩn và quyến rũ không chối cãi được, và có lẽ do sự kiện Whistler là người Mỹ : như Henry James nói trong các tiểu thuyết của mình thì London có vẻ lãng mạn đối với du khách từ bên kia Đại tây dương hơn là đối với phần lớn dân London.

Whistler biết cách sử dụng màu và hình thể một cách tài tình, và ông chú trọng tới sự tương tác của chúng hơn bản thân tác dụng của ánh sáng. *Thiếu nữ áo trắng*, chân dung của Jo Heffernan, bạn của họa sĩ, là cơ hội để họa sĩ trở tài "đùa giỡn" với các toàn sắc trắng : vẻ đậm đà của tấm rèm cát nhiều, chiếc áo trắng sáng hơn nhiều về, với của tay áo trắng tinh và nét tinh vi của đóa hồng mà thiếu nữ cầm ở tay.

WINSLOW HOMER

Người ta cảm thấy Winslow Homer (1836–1910) ít chịu ảnh hưởng của phái ấn tượng. Ông tới Paris năm 1867 và rất chú ý tới những toàn sắc tương phản mạnh mẽ của Manet, nhưng bản thân ông thì nghiên cứu ánh sáng và

màu sắc trong khuôn khổ cấu trúc rõ rệt. Do chú trọng tính khách quan, nghệ thuật của Homer trái ngược với Whistler. Tranh màu nước của ông có vẻ nóng sáng, còn tranh sơn dầu thì rắn chắc tuyệt vời, và, ở ông, tất cả dựa vào tính hiện thực hơn là chủ nghĩa ấn tượng.

Bức *Gió lên* có hiệu quả rất đẹp. Biển (chủ đề ưa thích của Homer) vô bì bộp vào chiếc thuyền buồm nhỏ, và các nhân vật được định vị bằng những nét bút nhuyễn, nhẹ nhàng, rất thực. Gió nổi lên và đẩy mạnh cánh buồm chiếc thuyền của chúng ta và cả những chiếc khác ở chân trời. Chúng ta cảm thấy đồng cảm với ông lão đánh cá và các thủy thủ trẻ măng của ông.

THOMAS EAKINS

Nếu Homer là họa sĩ màu nước xuất sắc thì Thomas Eakins là một họa sĩ xuất sắc về tranh sơn dầu theo truyền thống hiện thực Mỹ. *Cuộc đua của anh em Biglin*, một trong các tác phẩm đẹp nhất của Eakins, có sức thuyết phục rất mạnh. Eakins làm chúng ta tin rằng chúng ta cũng có thể thấy việc đó trong một buổi sáng mùa hạ đẹp trời. Thật ra, trong cái được chỉ ra ở đây, chúng ta không thấy điều gì lớn lao : anh em Biglin có lẽ sẽ thoát khỏi tầm mắt trước khi chúng ta có thể để ý được ánh sáng chói trên mái chèo và áo của họ. Eakins đã cố định hình ảnh đó và làm cho nó có vẻ bất diệt, như một hình ảnh được làm chậm lại, chứ không như bức ảnh chụp chớp nhoáng. Để so sánh, các thủy thủ của Homer, ngay cái nhìn đầu tiên, có ấn tượng nhiều hơn.

SARGENT, HỌA SĨ CHÂN DUNG LỚN

Ngoài những bức phong cảnh bằng màu nước tuyệt vời, John Singer Sargent (1856-1925) chuyên vẽ chân dung của các nhân vật thượng lưu. Những bức chân dung này thường

là cơ hội để trưng bày đồ trang sức. Nhưng Bà *Adrian Iselin* thì danh tiếng quá nên không cần tới những thứ trang sức vụn vặt đó. Mặc toàn đen, bà có vẻ thanh lịch khác khổ và thái độ cao ngạo xứng hợp với một bà lớn thật sự. Tuy nhiên, một số chi tiết nhất định cho thấy rằng Sargent không nhất thiết tỏ ra chịu lòng các người mẫu của mình. Thí dụ, bạn hãy để ý cái tai quá khổ. Sargent có thể tỏ ra cũng "tàn nhẫn" như Goya.

THỜI KỲ HẬU-ẤN TƯỢNG

Lịch sử nghệ thuật đầy rẫy nhân hiệu, và vì thế mà người ta đã đặt cái tên hậu-ấn tượng cho tất cả những khuynh hướng xuất hiện ngay sau chủ nghĩa ấn tượng, khoảng từ 1886 tới 1910. Các họa sĩ ấn tượng đã loại bỏ vĩnh viễn nguyên lý về chân lý khách quan của thiên nhiên. Từ đó, các họa sĩ biết rằng cái mà họ nhìn thấy phụ thuộc cách nhìn và còn phụ thuộc vào hoàn cảnh hơn nữa : chúng ta sống trong một thế giới chủ yếu là biến động và thất thường, và nghệ sĩ có nhiệm vụ đương đầu với khái niệm đó.

Trong cuộc đương đầu đó, người dũng cảm nhất là Paul Cézanne, ông hiểu rằng—vì chưa ai làm việc này trước ông—nghệ sĩ cần truyền lại cái gì mình nhìn thấy, để tái tạo bằng phương tiện thị giác, một cách lâu bền, toàn bộ cái đẹp khó tính và nhiều chiều. Một người khổng lồ khác của thời kỳ hậu-ấn tượng, Georges Seurat muốn tỏ ra khoa học hơn trong việc phân tích màu sắc, mà việc đó không ngăn cản nghệ thuật của ông vượt quá phương pháp lý thuyết của ông. Và rồi có nhiều họa sĩ khác chọn cách thể hiện thế giới không chỉ ở vẻ ngoài vật chất của nó mà còn ở những thực tế tiềm tàng, khó nắm bắt, bằng phương tiện gián tiếp : những cách phối hợp tượng trưng giữa màu sắc và hình thể.

CÁC HỌA SĨ HẬU-ẤN TƯỢNG

Chủ nghĩa ấn tượng đã đánh dấu một khúc quanh không thể đảo ngược, đến nỗi mọi khuynh hướng hội họa đi sau nó chỉ có thể được gọi là hậu-ấn tượng. Ngay từ cuối thế kỷ 19, các họa sĩ đã tìm cách thể hiện không chỉ cái họ quan sát mà cả cái họ cảm thấy, vì từ giờ trở đi nghệ thuật tự do diễn đạt cảm xúc cũng như thực tại vật chất. Thời kỳ thử nghiệm kỹ thuật và chủ đề này đã mở ra cho những toan tính táo bạo triệt để hơn mà các thế hệ sau sẽ biểu hiện.

Chủ nghĩa hậu-ấn tượng không phải là một phong trào thật sự, vì các nghệ sĩ liên quan không bao giờ biết tới danh hiệu này. Từ hậu-ấn tượng do nhà phê bình người Anh Roger Fry (1866-1936) đặt ra để chỉ một số họa sĩ, phần lớn là người Pháp, xuất hiện sau phong trào ấn tượng, nhưng theo những quan niệm hội họa khác nhau. Những họa sĩ này tìm cách vượt qua những giới hạn của chủ nghĩa ấn tượng và vì thế đã dấn thân vào nhiều con đường khác nhau. Nhưng, đối với tất cả bọn họ, từ nay hoàn toàn hiển nhiên là nghệ thuật không còn lệ thuộc trực tiếp vào thế giới thực tại nữa.

THỜI KỲ ĐẦU CỦA CÉZANNE

Paul Cézanne (1839-1906) chắc chắn có tầm vóc ngang với các danh sư của mọi thời đại, như Titien, Michel Ange và Rembrandt. Ông xuất thân từ một gia đình khá giả, cũng như Manet và Degas, Berthe Morisot và Mary Cassatt.

Người cha – chủ ngân hàng – có vẻ là người tương đối ít học và ông rất sợ. Điều đó không ngăn Cézanne khẳng định rất sớm thiên hướng hội họa và kiên trì đi theo con đường đó.

Những năm đầu của ông thật khó khăn, và, suốt cuộc đời sự nghiệp, ông trải qua những thời kỳ thất bại và bị tẩy chay. Năm 1862, ông có dịp gia nhập giới nghệ sĩ nổi tiếng qui tụ ở quán cà phê Guerbois, bao gồm chủ yếu Manet, Degas và Pissarro. Nhưng tính tình vụng về và nhút nhát của ông không cho phép ông thân thiết nhiều với nhóm này. Tuy nhiên, Pissarro hẳn đã đóng vai trò quan trọng trong sự tiến bộ về sau của Cézanne.

Một trong các tác phẩm quan trọng nhất của thời kỳ đầu tiên này là chân dung người cha đáng sợ của ông. *Cha của họa sĩ* thuộc một loạt tranh được vẽ trong một thời gian ngắn bằng dao vẽ, trong những năm 1865 và 1866 và tinh thần hiện thực và bút pháp của ông cho thấy Cézanne rất ngưỡng mộ Courbet. Đây là một nhà doanh nghiệp đã về già nhưng luôn luôn cố chấp, một mẫu người hùng mạnh, nặng nề và liền một khối, từ cái mũ tròn đen cho tới đôi giày to tướng. Những đường thẳng đứng chặt chẽ của chiếc ghế bành đồ sộ đáp lại những đường thẳng đứng của bức tĩnh vật (cũng của Cézanne) treo trên tường : tất cả tương xứng với đường thẳng đứng cứng nhắc của khung tranh, nhấn mạnh ấn tượng chắc chắn toát ra từ bức chân dung. Hai bàn tay dầy dạn cầm tờ nhật báo : đó là tờ *Sự kiện* (L'Événement). Tờ báo này có khuynh hướng tự do và đăng những bài của Émile Zola, một người bạn thời thơ ấu của Cézanne. Hiển nhiên là nó đã thay thế cho tờ báo bảo thủ mà ông chủ ngân hàng thường đọc. Trong bức chân dung này có sự lặp lại nào đó có vẻ cho thấy những tình cảm triu mến không được thỏa mãn của Cézanne đối với

cha. Người cha, mặc dầu cao lớn không ngồi hết chiếc ghế mà chỉ ngồi ghế một chút. Ta không thấy hai mắt ông, mà chỉ thấy vế mĩa mai ở cái miệng. Và ông quay lưng lại bức tĩnh vật của con trai.

BÍ ẨN CỦA THIÊN NHIÊN

Khi vẽ bức *Cha của họa sĩ*, Cézanne mới khoảng hơn hai mươi tuổi. Bức tranh này còn cho thấy sự thiếu chín muồi nhất định, nhưng trong đó ta đã cảm thấy cái cảm thức về hình thể và cấu trúc hội họa, nó sẽ là đặc điểm của Cézanne khi tài năng của ông đạt tới cực điểm. Sự chú trọng ưu tiên tới hình thể và cấu trúc cho ta thấy ngay ông không thuộc về trường phái ấn tượng và, sau này, ông kiên trì một mình theo đuổi phương pháp đó bằng cách tạo ra một ngôn ngữ hội họa hoàn toàn riêng biệt.

Bất cóc, cưỡng hiếp, giết người, là những chủ đề vẫn ám ảnh Cézanne. *Vụ bất cóc* là một bức tranh ở thời kỳ đầu của ông, gây ấn tượng trên hết do sự hung bạo thâm khốc và không kìm giữ nổi mà nó biểu lộ. Trong đó có sự man rợ, sự rối loạn ý thức mà ta khó lòng hiểu được đầy đủ, chẳng khác nào bản thân họa sĩ cũng có vẻ khó chế ngự các xung động của nó.

Về sau này, Cézanne nghiên cứu cơ thể con người một cách hiền hòa hơn, thường vẽ những người đàn bà tắm hòa lẫn với phong cảnh sáng chói. Đây là một trong những chủ đề ưa thích của ông, ông đã vẽ một loạt tranh như vậy. Các tác phẩm ở thời kỳ chững chạc này muốn tỏ ra có tính khách quan, tính cách này toát ra một cảm xúc sâu sắc do chính cái vẻ đứng đưng bề ngoài của nó.

Đối diện với thiên nhiên, Cézanne cảm nhận được sự bí ẩn của thế giới với sức mạnh và sự toàn vẹn chưa bao giờ được biểu hiện. Ông nhận thức được rằng không có cái

gì tồn tại biệt lập, một trực giác mà ông chỉ có thể cố gắng làm chúng ta chia sẻ với ông. Mọi vật có một màu và một sức nặng, màu và khối lượng của vật này nhất thiết tác động tới màu và khối lượng của vật kia. Cézanne dành cả đời mình cố gắng soi sáng những quy luật đó.

CẤU TRÚC VÀ SỰ VỮNG CHẮC

Năm 1872, do ảnh hưởng của Pissarro, Cézanne tìm mọi cách miêu tả tác động của ánh sáng trên những bề mặt khác nhau theo gương của các họa sĩ ấn tượng (và ông cũng tham gia cuộc triển lãm đầu tiên của họ nữa). Nhưng không vì thế mà ông không tiếp tục coi cấu trúc hình thể là quan trọng, và ông đã từ bỏ chủ nghĩa ấn tượng vào năm 1877. Trong *Lâu đài đen* Cézanne không sao chép lại ánh sáng lấp lánh theo cách của các họa sĩ ấn tượng mà làm cho nó toát ra thực chất sâu xa của mỗi cấu trúc trong toàn thể. Mỗi hình thể có một sức mạnh nội thân vững chắc, không bị bất cứ tổn hại nào để cho hình thể khác trội hơn.

Tác dụng của sự căng thẳng giữa thực tại và ảo ảnh, giữa sự mô tả rõ ràng và sự trừu tượng, cho phép Cézanne biến đề tài tầm thường nhất trở nên hấp dẫn, nhờ thế đã khai mào cho một cuộc cách mạng về hình thể dẫn tới nghệ thuật hiện đại.

Ở Cézanne, tinh vật có một ý vị đặc biệt, một phần lớn do ở khả năng của ông làm chủ được cấu trúc của nó. Ông nghiên cứu thật cẩn thận nhiều khả năng phối hợp một mớ trái cây, bình lọ, bàn và màn trướng đơn giản. Vì vậy, ông đã làm cho bức *Tinh vật với táo và đào* (h. 33) toát ra một hiệu lực lảng mạn ngang với bức *Núi Sainte-Victoire*. Những trái đào, táo, bày ra trên bàn với sự sung mãn không chỉ để cho mắt nhìn mà còn gây cảm xúc. Cái bình nước gây ấn tượng không phải vì cái nó chứa đựng mà

vì chính sức nặng của nó.

SEURAT VÀ KỸ THUẬT ĐIỂM MÀU

Như Masaccio ở đầu thời kỳ Phục hưng, như Giorgione và Watteau, Georges Seurat (1859–1891) chết rất trẻ, nhưng không vì thế mà ông không chiếm một vị trí quan trọng trong lịch sử hội họa. Cho rằng nghệ thuật phải dựa trên một hệ thống, ông áp dụng các quan niệm ấn tượng vào những công thức mạnh mẽ. Ông phát minh một phương pháp (mà ông gọi là hội họa quang học và người khác gọi là kỹ thuật điểm màu) cốt ở đặt kề nhau vô số chấm màu nhỏ, làm cách nào cho chúng hợp nhất ở trong mắt của người xem. Đối với ông, những chấm đó, sắp đặt một cách giản lược theo những hình thể rõ ràng, có thể truyền tác dụng cộng hưởng của ánh sáng chính xác hơn cả những phương pháp trực giác của các họa sĩ ấn tượng. Phương pháp này dựa theo những lý thuyết mới ở thời đó về hiện tượng màu sắc. Phương pháp này có phần nào làm người ta bối rối, tạo thi vị nhiều hơn là phù hợp khít khao với thực tại. Về phần Seurat, đó có lẽ là do nhu cầu tâm lý. Dù sao anh cũng đã áp dụng phương pháp này một cách tuyệt đẹp về mặt hội họa.

Seurat khác với các họa sĩ ấn tượng không chỉ do phương pháp khoa học. Ông chịu ảnh hưởng của Ingres và các họa sĩ lớn của thời Phục hưng, và tính cách trầm trọng trong tác phẩm của ông làm ông gần với truyền thống cổ điển hơn tính cách nhẹ nhàng của chủ nghĩa ấn tượng. Nếu ông vẽ bắt đầu từ những phác họa thực hiện ngoài trời, như các họa sĩ ấn tượng, để sao chép trung thực tác dụng của ánh sáng trên phong cảnh, thì những bức tranh quan trọng của ông hoàn toàn được vẽ trong xưởng theo những quy tắc hội họa riêng của ông. Ông đưa thêm một cảm thức về cái bí ẩn dựa trên khoa hình học vào những đề tài quen

thuộc của các họa sĩ ấn tượng, như cảnh sinh hoạt ở thành phố, bờ biển và rạp hát. Các cô người mẫu của ông chứng tỏ ông chú trọng sự chính xác trong khi mô tả, được điều hòa một cách tuyệt diệu bằng màu sắc và hình thể. Các phụ nữ khỏa thân với dáng vẻ cổ điển này có cái tinh tế của các nữ thần với một vẻ khác khổ riêng của Seurat.

NGHỆ THUẬT THAY THẾ THIÊN NHIÊN

Bức *Các cô người mẫu* được thực hiện trong xưởng vẽ với ánh sáng nhân tạo; hậu cảnh của nó là một phần của bức tranh. Một chiều chủ nhật ở đảo *Grande Jatte* được vẽ giữa những năm 1884 và 1886.

Bức *Grande Jatte* có tầm quan trọng lịch sử : Seurat trưng bày bức tranh này trong cuộc triển lãm cuối cùng của nhóm ấn tượng vào năm 1886 mặc dầu có sự ngăn ngại của các họa sĩ khác. Seurat là hiện thân của một thể hệ họa sĩ mới, báo hiệu sự tan rã của lý tưởng ấn tượng và sự đăng quang của những quan niệm mới. Pissarro là người duy nhất cố nài để Seurat có thể trưng bày chung với họ, vì ông coi lý thuyết về màu của Seurat là nhân tố đổi mới mà chủ nghĩa ấn tượng cần tới. Ông cũng thử thực hành kỹ thuật điểm màu, nhưng ông thấy quy tắc của nó quá chặt chẽ nên bỏ cuộc.

Tranh phong cảnh của Seurat cũng bắt thiên nhiên lệ thuộc lý thuyết điểm màu khe khắt của ông, và từ đó toát ra một vẻ êm đềm, lẩn bước cái hỗn độn của thực tại. Seurat bố trí cái mình nhìn thấy, và ông làm việc đó với sự khéo léo của thiên tài. Người ta nhận xét rất đúng là không bao giờ có phong cảnh nào "đúng y" như vậy, nhưng ông làm cho chúng ta vượt lên sự nghi ngờ và nhập cuộc với ông.

Trong *Hải đăng Honfleur*, tất cả được bố trí một cách

hoàn hảo đến nỗi chỉ cần bỏ đi một yếu tố nhỏ nhất cũng đủ làm hỏng sự cân bằng. Thí dụ, bức tranh không thể không cần tới cấu trúc bằng gỗ ở tiền cảnh. Hình ảnh góc cạnh này cho phép Seurat khai triển không gian cho tới chỗ lấp lánh xa ngoài biển bằng cách làm cho tất cả các đường nằm ngang và thẳng đứng khác tương ứng với nhau : Hải đăng đứng song song với tòa nhà, chiếc thuyền nổi bật trên chót cái giá... Toàn bộ khung cảnh như được gột trong ánh nắng, đến nỗi màu sắc cùng tham gia vào các hiệu ứng cộng hưởng đó. Có thể nói đây là hình ảnh của cuộc sống như nó phải thế, một cách thay thế nghệ thuật vào chỗ của thiên nhiên.

VAN GOGH

Nếu Seurat là một họa sĩ lặng lẽ và dè dặt thì Vincent Van Gogh (1853-1890) hoàn toàn khác. Cuộc đời sống gió, đau khổ của ông, ai cũng biết. Tất cả những khắc khoải, tất cả những thử thách mà ông viết trong thư từ gửi cho em ông là Théo, nghệ thuật của ông đã dùng chúng làm tài liệu để tìm kiếm sự thanh thản, sự thật và cả sự sống nữa. Ông có cái khả năng hiếm hoi, có thể sánh với Rembrandt, là coi trọng cái xấu xí và vượt lên trên nó, chỉ bằng cái nhìn cuồng nhiệt của ông.

Lúc còn rất trẻ, ông đã tỏ ra có tính bất thường, trong khi ông tìm cách cho cuộc đời mình có một ý nghĩa. Năm 20 tuổi, ông rời Hà lan đi Anh, rồi trở thành mục sư Tin lành ở Bỉ. Năm 1886, ông định cư ở Paris. Nhờ em ông, Théo, là nhà buôn tranh, ông gặp gỡ các họa sĩ khác, nhất là Degas, Pissarro, Seurat, Toulouse-Lautrec và tìm hiểu kỹ thuật ấn tượng. Con đường đi tới nghệ thuật của ông chậm chạp và khúc khuỷu, và chỉ sau khi đã đồng hóa những ảnh hưởng của chủ nghĩa ấn tượng và "khuyên hướng Nhật bản", và có kinh nghiệm riêng về màu sắc thì

ông mới tìm ra con đường cho thiên tài của mình.

VAN GOGH Ở ARLES

Năm 1888, để Théo ở lại Paris, ông tới ở Arles. Trong hai năm ở đây, ông đã vẽ những bức tranh quan trọng nhất của mình. *Căn phòng của Vincent ở Arles* (h. 34) toát ra cảm giác cô đơn chua xót. Đây là một phiên bản mà ông vẽ trong khi nội trú ở bệnh viện tâm thần Saint-Rémy-de-Provence. Hai cái gối, hai cái ghế, cho thấy ông nóng lòng chờ Gauguin tới. Nhưng khi Gauguin tới thì lại là một tai họa.

Nông trại ở Provence và Cô gái Nhật đánh dấu năm Van Gogh tới Arles. Nếu Seurat bắt thiên nhiên phụ thuộc quá trình tinh thần của mình thì Van Gogh biểu dương thiên nhiên để bắt thiên nhiên phản ánh cảm xúc của mình. *Nông trại ở Provence* bị sự tù túng bao vây gần như ngạt thở. Lúa ở khắp mọi phía, những bông lúa vàng óng có vẻ sắp nhận chìm con người đang vạch một con đường trong đám ruộng, và bức tường thấp đột ngột gây ngang như bị đám thảo mộc tấn công, gặm mòn dần.

Nông trại có cái vẻ một trại lính cố thủ; một vài cái cây tìm chỗ trú ẩn quanh những dãy nhà san sát nhau. Đối với Van Gogh thiên nhiên luôn luôn có tính đe dọa, nhưng ông không chịu nhận đã thua : Ông đương đầu với thiên nhiên để bắt lấy tính cách man dã đưa lên mặt tranh. Cái nhìn sắc bén của ông đến mỗi thân cây lúa cho ông ưu thế tinh thần đối với một sức mạnh như vậy.

Cô gái Nhật bản là một cô gái Nhật ở Provence, từ 12 tới 14 tuổi, như Van Gogh viết cho Théo. Say mê sự giản dị uy nghi của nghệ thuật Nhật bản, ông trình bày chân dung cô gái này với vẻ mặt nghiêm nghị, chỉ bằng những mảng trang trí. Đáp lại những đường sọc như lượn sóng phần



h. 37 Millet, Những người dân bả mọt lúa 1857, 83 x 111cm.



h. 38 Marc Chagall, Người cô cũ vì cầm, 1912 - 1913, 188 x 158cm



h. 39 Pablo Picasso, *Các cô gái Avignon*, 1907, 244 x 234cm.



h. 40 Wassily Kandinsky, *Ứng tác 31*, 1913; 140 x 120cm

trên áo là những chấm tròn đỏ trên nền lam phần dưới áo, tất cả nằm trong những đường cong biểu đồ của ghế bành. Da thịt màu nâu ngả hồng, tay buông thõng mềm dẻo, như không có xương, mặt là mặt búp bê. Cô gái nhỏ nổi rõ trên nền lục ngọc. Ở cô có cái gì đó tha thiết. Cô đắm đắm nhìn chúng ta với sự ngờ vực làm chúng ta cảm thấy khó chịu – Ánh mắt của cô có cái vẻ tổn thương, như thể cô đã biết rằng cuộc đời sẽ không gượng nhẹ với cô. Van Gogh có sự quan tâm đặc biệt, sự tôn trọng hoàn toàn đối với cô gái này, đến nỗi hình ảnh cô toát ra vẻ tròn vẹn, sung mãn đầy ấn tượng. Những phẩm chất như duyên dáng, xinh đẹp không có chỗ ở đây. Tất cả cái tài khéo léo của một họa sĩ là cốt ở chỗ làm cho chúng ta nhìn thấy bằng mắt của anh ta, và Van Gogh thường thành công trong việc này.

CHÂN DUNG TỰ HỌA

Hiếm có họa sĩ nào chú ý nhiều tới chính gương mặt của mình như Van Gogh. Bức *chân dung tự họa* có tinh thần hiện thực rất mạnh : đây đúng là nét mặt của họa sĩ với hàm râu hung hung xồm xoàm, cái miệng chua chát, cái nhìn sắc bén. Toàn bộ nhân cách của ông được thu gọn vào khuôn mặt này, như để cho chúng ta biết ông cảm thấy tính toàn vẹn tinh thần của ông bị ngoại giới đe dọa như thế nào.

Tháng năm, 1889, sau cơn khủng hoảng nặng ở Arles, Van Gogh xin vào bệnh viện tâm thần Saint-Rémy-de-Provence. Nhờ sự giúp đỡ tài chánh của Théo, ông được ở một phòng riêng và có một xưởng vẽ để ông tiếp tục vẽ, ít nhất cũng là khi y sĩ thấy tình trạng của ông cho phép.

Sáu tháng sau một cơn khủng hoảng khác, ông vẽ bức chân dung rất tuyệt này vào tháng chín 1889, một trong hai bức mà ông vẽ cùng trong tháng. Bức chân dung cho ta

ấn tượng về phẩm cách và sự sáng suốt, bình tĩnh của ông, một thứ nghị lực đương đầu với nghịch cảnh. Sự tương phản mạnh mẽ của màu sắc và sự vòng vèo, uốn lượn của nét bút lại cho thấy những giãn vật khủng khiếp đang giày vò họa sĩ.

PARIS CỦA TOULOUSE-LAUTREC

Nếu Van Gogh đã chọn cách tự tử để thoát khỏi giày vò thì Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901) lại tự phò thác cho những hỗn loạn của những đêm vui Paris. Chỉ ở đó, trong sự quay cuồng của những lạc thú hỗn tạp, ông mới có thể quên được sự sa sút cơ thể khủng khiếp của mình. Một hôm, một người mẫu nói rằng ông có "thiên tài làm méo mó mọi thứ", nhưng thiên tài đó, nếu có tính dữ dội, thì không cay đắng hay ảm đạm chút nào. Toulouse Lautrec, bị một chứng bệnh xương không chữa được từ thuở nhỏ và sau nhiều lần ngã ngựa, đã mang tật suốt đời. Sự tàn tật của ông, nghịch lý thay, đã giải phóng ông khỏi những nhu cầu tâm thường, và nếu những chuyện thái quá của ông đã làm ông chết sớm thì ông vẫn là người sáng tạo một phong cách độc đáo, sống động và di dỏm vẫn tiếp tục hấp dẫn chúng ta. Phong cách đó nổi bật ở lòng ưa chuộng nghệ thuật Nhật bản mà Van Gogh cũng có : phối cảnh xéo, trung tâm chú trọng đặt lệch một bên, đường nét giãn lược nhiều và được bù lại bằng hiệu ứng màu sắc thường rất táo bạo được thể hiện phẳng. Nghệ thuật của Toulouse-Lautrec đặc biệt thích hợp với bích chương : ông đã làm thay đổi quan niệm của ngành này bằng cách đưa vào đó một quan niệm hoàn toàn mới về chi tiết gây sự chú ý tức thì.

Điệu nhảy bốn người ở Moulin-Rouge toát ra một sự thô bạo trái ngược với đường nét chùng mực. Sự sống hiện ra rất rõ, nhưng không có niềm vui. Tuy nhiên, ở đây không có sự gợi lòng thương hại, mà đúng ra chỉ có sự xác

định do vỡ mộng. Gabrielle, vũ công ở Moulin-Rouge và là một trong các người mẫu được ưa chuộng của Toulouse Lautrec, đối diện chúng ta với một thái độ khiêu khích đến buồn cười, chứng tỏ cô đã uống quá nhiều rượu.

Thường thì Toulouse Lautrec không tìm kiếm sự sâu sắc, nhưng, khi ông làm việc đó thì ông làm chúng ta xúc động. Hai cô gái giang hồ trong *Đường cối xay* không phải đang sẵn khách mà đang chờ tới lượt được khám bệnh theo quy định trong nhà chữa, và nét mặt của họ thật thống thiết. Người thứ nhất trông đã nhiều tuổi, da thịt bèo nhèo, ngực mềm nhèo. Người thứ hai có vẻ trẻ hơn, nhưng, nếu cơ thể còn rắn chắc hơn thì nét mặt cũng đã tàn tạ ghê gớm. Ngay cả màu đỏ của hậu cảnh cũng có vẻ gì đó hỗn tạp. Sự sa ngã, hư hỏng, đã giết chết những phụ nữ khốn khổ này, bất chấp sự kiểm tra y tế dành cho họ. Toulouse Lautrec không kết án họ, nhưng ông cũng không lý tưởng hóa họ chút nào.

ẢNH HƯỞNG CỦA CHỦ NGHĨA TƯỢNG TRƯNG

Thoạt đầu, chủ nghĩa tượng trưng là một phong trào văn học lấy trí tưởng tượng làm nguồn sáng tạo chủ yếu. Chẳng bao lâu, chủ nghĩa này chiếm lĩnh các ngành nghệ thuật thị giác : Ở đây, nó là một hình thức khác để chống lại những ràng buộc của chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa ấn tượng. Lấy cảm hứng từ các nhà thơ tượng trưng Pháp Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine và Arthur Rimbaud, các họa sĩ tượng trưng sử dụng những màu gợi ý và hình ảnh cách điệu để đưa ý thức của chúng ta vào những giấc mơ và trạng thái tinh thần của họ.

Mặc dầu chỉ vào khoảng cuối cuộc đời sự nghiệp của Gustave Moreau (1826-1898) thì chủ nghĩa tượng trưng mới được khẳng định trên bình diện nghệ thuật, nhưng không vì thế mà người ta không coi ông là người báo trước các quan niệm của chủ nghĩa tượng trưng. Nếu kể theo niên đại thì ông gần với chủ nghĩa hiện thực hơn – ngày sinh và ngày mất của ông gần với ngày sinh và ngày mất của Manet và Courbet – nhưng ông đứng ngoài chủ nghĩa hiện thực cũng như chủ nghĩa ấn tượng để phát triển phong cách riêng của mình một cách hoàn toàn độc lập.

Chủ nghĩa tượng trưng đôi khi biểu hiện tính cách lấy lòng bệnh hoạn : thí dụ, sự tích Salomé, với tất cả những hệ lụy theo học thuyết Freud về người đàn bà hủy diệt đàn ông, là một chủ đề thường xuyên được nhắc đi nhắc lại.

Bức *Salomé* của Moreau là một trong những bức tranh tươi mát nhất về chủ đề này, và ta có thể thưởng thức màu sắc đậm đà, sáng sủa mà không phải quá bận tâm tới ý nghĩa u ám của nó. Nhiều bức tranh khác của Moreau đầy những thú vật kỳ dị, những hình thù bí hiểm, và việc thoát ra khỏi thế giới hiện thực đó, ngoài cảm thích cá nhân mạnh mẽ của Moreau, đã biến họa sĩ này thành người đại diện điển hình của chủ nghĩa tượng trưng.

TRANH VẼ HOA CỦA REDON

Odilon Redon (1840–1916) cũng thích trốn vào thế giới mộng mơ. Vận dụng màu theo một cách rất riêng và không theo một cấm đoán nào hết, ông gắn bó với chủ nghĩa tượng trưng nhất ở chủ đề có tính mộng mị và hoang tưởng. Cũng như Moreau, ông có óc tưởng tượng nặng tính ám ảnh, nhưng các bức tranh vẽ hoa tuyệt mỹ vẫn là những tác phẩm thành công nhất của ông. *Bạch đầu ông và tử đinh hương trong bình xanh* tiêu biểu cho những nét tinh vi ngũ sắc mà ông vẽ bằng phấn màu. Cái đẹp rực rỡ của những cánh hoa này dường như sống vĩnh viễn.

MỘT ẢO ẢNH KỲ DỊ

Paul Gauguin (1848–1903) được biết tới trước hết là do những bức tranh ông vẽ trong thời kỳ ở Polynésie, nhưng, kỳ thật là ông chủ yếu lấy cảm hứng ở chính mình. Trước khi trở thành họa sĩ chuyên nghiệp, ông chịu ảnh hưởng của các họa sĩ ấn tượng và nhất là của Pissarro. Trước kia, ông là một môi giới chứng khoán giàu có ở Paris khi ông bắt đầu có quan hệ với các họa sĩ ấn tượng : ông đã mua nhiều tranh của họ. Khi ông bắt đầu vẽ, ông cũng giới thiệu tranh của mình trong những cuộc triển lãm của nhóm ấn tượng kể từ năm 1879. Nhưng chỉ vào năm 1883 ông mới quyết định dành hết thì giờ cho hội họa.

Gauguin muốn thoát khỏi mọi quy ước trong vấn đề nghệ thuật. Nếu các họa sĩ ấn tượng chịu ảnh hưởng của thiên nhiên, thì Gauguin chịu ảnh hưởng của chính ảo ảnh của mình về thiên nhiên. Thoạt tiên, ông tìm thấy tự do và yên tĩnh mà ông khao khát ở Pont Aven xứ Bretagne. Ông trở thành người đứng đầu một nhóm họa sĩ mà mọi người ban cho cái tên trường phái Pont Aven. Ở đó, ông đã triển khai những đặc điểm cơ bản trong bút pháp của mình. Lấy cảm hứng từ nghệ thuật kính màu thời trung cổ và nghệ thuật thời nguyên thủy, ông vẽ những hình thể đơn giản hóa với đường viền tô đen. Cuộc sống của nông dân Bretagne là chủ đề được ông chú trọng nhất lúc đó.

Áo ảnh sau bài thuyết giảng (h. 35) được vẽ trước khi ông đi Tahiti hai năm. Trong bức tranh này, Gauguin kết hợp thực tại thường ngày với hồi ức có tư duy về một cảnh trong Kinh Thánh (có tính cách thụ pháp khai tâm). Khi ông tặng bức tranh cho giáo đường địa phương, vị linh mục tưởng rằng ông có ý chế nhạo. Mãi lâu về sau người ta mới nhận thức được sức mạnh tinh thần toát ra từ tác phẩm này.

Gauguin gợi lại một buổi thuyết giảng về một tình tiết trong kinh Cựu ước, cuộc chiến đấu giữa Jacob với thiên thần. Jacob chiến thắng; phần thưởng là được Chúa đặt tên là Israel. Có lẽ Gauguin so sánh cuộc chiến đấu đó với cuộc chiến đấu của mình để khám phá thân phận của mình. Gauguin có vẻ say mê những điều huyền bí của tôn giáo, nhưng không quan tâm nhiều hơn cái bề ngoài của nó.

JACOB VÀ THIÊN THẦN

Hình ảnh dính chặt với nhau này dựa theo một khảm họa của nhà hình họa và thợ khắc Nhật bản Hokusa.

Katsushika, một danh sự tranh mộc bản mà tác phẩm gây ảnh hưởng nhiều với các họa sĩ đồng thời với Gauguin. Cuộc chiến đấu được giới hạn trong một không gian kín, không có bóng, có màu đỏ nóng chói, người tham chiến dường như trôi ra ngoài thế giới xung quanh. Ở đây, Gauguin thể hiện một chủ đề tôn giáo theo một cách chưa từng thấy.

VỊ TU SĨ ĐANG CẦU NGUYỆN

Đôi mắt nhắm lại của tu sĩ và dáng điệu trầm tư của các phụ nữ có vẻ cho thấy rằng cuộc đối đầu thật sự là cuộc đối đầu nội tâm : sự sống và cái chết đối chọi nhau trong trí tưởng tượng của họ. Đám người sát nhau ở tiền cảnh hợp nhất cả chúng ta với các phụ nữ đó : chúng ta phải nhìn qua đầu họ để thấy ảo ảnh. Phần lớn bức tranh được vẽ bằng những mảng màu phẳng : chỉ có những cái nón trắng mềm là được vẽ theo cách thức ba chiều và gần giống như điêu khắc.

BỨC TRANH HAI PHẦN

Toàn bộ bức tranh dựa trên tác dụng tương phản bất ngờ : màu đỏ đậm đối chọi với những màu trắng sáng chói, đám đông phụ nữ và người đàn ông duy nhất (vị tu sĩ), bạo lực và suy tưởng... Một thân cây to chia xéo hình ảnh thành hai phần : thế giới thực tại bên trái, tượng trưng bằng những người đàn bà và một con bò giẫm chân trên nền đất đỏ, và thế giới ảo tưởng bên phải, nơi người đàn ông và thiên thần chạm trán. Và nếu Gauguin đã chọn chủ đề này, có lẽ là để nhắc nhở rằng con người có thể chiến thắng những sức mạnh siêu nhiên.

NHỮNG NĂM CUỐI CÙNG Ở PHÁP

Sau vụ tan vỡ cuộc sống gia đình năm 1885, Gauguin còn chịu sự tan vỡ tình bạn với Van Gogh. Ông tới Arles với Van Gogh năm 1888. Cả hai có chung lý tưởng xã hội theo kiểu tập đoàn lao động của Fourier, nhưng, về những chuyện khác thì gần như trái ngược nhau hoàn toàn, và cuộc sống chung vài tháng được kết thúc bằng một thảm kịch khi Van Gogh tự cắt một tai. Gauguin còn hoạt động hai năm nữa trong trạng thái bồn chồn, trước khi đi Tahiti năm 1891 và ở lại đó phần lớn cuộc đời còn lại.

Gauguin tới vùng đảo Thái bình dương để tìm kiếm một khung cảnh sống nguyên thủy có lợi cho sự nảy nở nghệ thuật của ông. Nếu ông không tán thưởng lắm xã hội thuộc địa ở vùng đó thì không phải vì thế mà ông không miêu tả người Polynésie như là những người được hưởng cuộc sống tự do hoàn toàn. Gauguin trình bày với chúng ta hình ảnh của ông về thiên nhiên, sử dụng hình thể phẳng và màu sắc đậm đà, những thứ có vẻ như được bôi lên vải một cách tự nhiên, trong khi thật ra đã được nghiên cứu cẩn thận để đạt hiệu quả tối đa. Trong *Những người cưỡi ngựa trên bãi biển*, cát màu hồng, không phải vì ông thật sự thấy chút màu nào như vậy, mà vì đây là màu duy nhất có thể diễn đạt điều ông cảm thấy : ở đây không có sự hợp lý mà chỉ có cái ma lực, cái hạnh phúc bình yên toát ra từ cảnh tượng dựa trên biểu tượng chứ không dựa trên bộ mặt khách quan. Đó là hình ảnh của một kiểu sống diễn viên với những người điều khiển ngựa không chút cố gắng, những con ngựa hoàn toàn theo ý họ, trong một cảnh biển tuyệt đẹp.

NHỮNG Ý NGHĨ ĐEN TỐI

Không bao giờ nữa, tác phẩm Gauguin vẽ khi đã sống ở

Polynésie nhiều năm, chứng tỏ tinh thần bi quan của Gauguin đối với phụ nữ và cuộc sống nội tâm của họ. Những ánh phản chiếu xanh xanh ảm đạm làm bản tấm thân vàng óng của thiếu nữ nằm dài suy tưởng về những bí ẩn của sự sống. Một con quạ mù hợp làm một với cảnh trang trí làm nền, đóng vai trò "con chim báo tai họa". Đây là dựa vào bài thơ *Con quạ* của Edgar Poe mà các họa sĩ tượng trưng rất thích, trong bài thơ đó con quạ cứ lặp đi lặp lại câu "Không bao giờ nữa" (*Nevermore*).

Hai người đang nói chuyện bên ngoài trong khi thiếu nữ nằm một mình trên chiếc gối màu vàng đẹp, lo âu. Những hình thể đơn giản hóa cực độ trong những tác phẩm như bức tranh này biểu thị nhịp sống nội tâm thuộc dạng tâm lý hơn là những yếu tố ngoại giới. Tất cả sự tinh tế của Gauguin cốt ở chỗ từ chối giải thích sự phức tạp bí ẩn đó, cho dù ông để cho ta thoáng hiểu rằng có thể có một giải đáp. Nói thế chứ chúng ta càng ngắm bức *Không bao giờ nữa*, chúng ta càng thấy say mê và bí ẩn của nó càng tăng.

MUNCH : SỰ NHẠY CẢM BỆNH HOẠN

Họa sĩ người Na uy Edvard Munch (1863–1944) là người trầm mặc, tinh thần bị ám ảnh vì bệnh hoạn, điên khùng và chết chóc. Ông bắt đầu vẽ ở Oslo, nơi chủ nghĩa hiện thực xã hội là phong cách thịnh hành lúc đó, và chỉ khi tới Paris năm 1888 ông mới đi theo những đường hướng riêng. Ta thấy trong tác phẩm của Munch có những nét quay cuồng của Van Gogh; ông cũng bị lôi cuốn vì những tác phẩm của Gauguin và các họa sĩ ấn tượng, và trở thành bạn thân của Stéphane Mallarmé.

Ông áp dụng những hình thể cách điệu, những cấu trúc trang trí và màu sắc đậm đà của các họa sĩ tượng trưng để diễn đạt nỗi khắc khoải và tinh thần bi quan của mình. Là nhà tiên tri của chủ nghĩa biểu tượng, mục tiêu chủ yếu của ông là hình dung xúc cảm, vì những yếu tố

hình thể của tác phẩm, do mục đích đó, phải hoàn toàn phụ thuộc vào nội dung của chủ đề.

Munch có thể trình bày với chúng ta những hình ảnh không đáng để ý, nhưng lúc đó ta phải nhìn tới hai lần. Có nhiều phiên bản của bức *Bốn thiếu nữ trên một cây cầu*, mỗi bức chứa đựng nhiều ẩn ý mơ hồ. Đó là những thiếu nữ rất trẻ, ghé nhìn mặt nước hoặc đang nói chuyện riêng với nhau. Người ta lơ mơ có trực giác là mặt nước đó phải tượng trưng một cái gì : thời gian ? sự nẩy nở dục tính của họ ? Các thiếu nữ đứng trên cầu, ở đầu kia là hình dáng sẫm màu và đồ sộ của tương lai...

Quá chú trọng việc giải thích ý nghĩa của các hình ảnh đó, ta có thể làm giảm ấn tượng của chúng. Munch là một họa sĩ phái tượng trưng, và những ý tưởng của ông càng có hiệu lực hơn khi chúng càng bóng gió.

Khi những khó khăn bản thân càng tăng thì nghệ thuật của ông càng có tính tự truyện hơn. Trong những năm 1890, ông vẽ một loạt tranh nhan đề *Hình ảnh cuộc đời* mà ông mô tả là "một bài thơ về sự sống, tình yêu và cái chết".

Từ năm 1908, sau một cuộc khủng hoảng tinh thần, ông không bao giờ rời Na uy nữa, việc đó không làm giảm ảnh hưởng của ông đối với các họa sĩ thế hệ sau, nhất là ở Đức.

GUSTAVE KLIMT

Như Munch gắn bó với chủ nghĩa tượng trưng và chủ nghĩa biểu tượng, nghệ thuật của họa sĩ Áo Gustave Klimt (1862-1918) là sự pha trộn thú vị và đẹp đẽ giữa chủ nghĩa tượng trưng và Nghệ thuật mới.

Klimt vẽ những bức tranh trang trí lớn có tính phóng dụ và tranh chân dung thanh nhã, kết hợp hình thể cách

điệu và màu sắc siêu nhiên của chủ nghĩa tượng trưng với quan niệm riêng của mình về cái đẹp.

Cái hôn là một hình tượng say mê, ám chỉ tình yêu và sự hợp nhất, sự tan hòa vào nhau. Ta chỉ nhìn thấy mặt và tay của cặp tình nhân, tất cả những thứ khác đan xen trong vòng quay tít vàng óng, như để hình dung sự mãnh liệt của cảm xúc tâm thần và thể xác trong quan hệ yêu đương.

NHÓM HỌA SĨ NABIS

Có hai họa sĩ Pháp đã làm chiếc cầu nối giữa thời kỳ hậu ấn tượng và thời kỳ hiện đại : Pierre Bonnard và Édouard Vuillard. Khó mà đặt họ vào khuynh hướng nào, họ là một trong số những người đứng đầu nhóm Nabis. Và mặc dầu họ sống phần lớn ở thế kỷ 20, tính chất nội thất trong tác phẩm của họ cũng không cho phép gắn họ với nghệ thuật hiện đại.

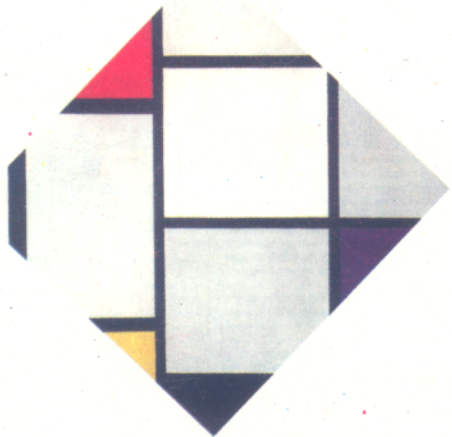
Trong những năm 1890, một nhóm họa sĩ yêu thích tranh của Gauguin họp nhau thành nhóm Nabis, một từ Do thái cổ có nghĩa là "tiên tri". Đối với họ, yếu tố trang trí có tính chủ yếu, như Maurice Denis nhấn mạnh : "Một bức tranh, trước khi là một con ngựa chiến, một hình khỏa thân hay một sự tích nào đó, chủ yếu là một bề mặt được phủ màu bố trí theo một trật tự nhất định". Thất vọng vì Paris và các họa sĩ ấn tượng, nhóm Nabis ngưỡng mộ Gauguin, nghệ thuật Nhật bản, và họ tìm kiếm giá trị tinh thần của hội họa trong chủ nghĩa thần bí của Đông phương.

Bonnard (1867-1947) là một trong các họa sĩ của thời kỳ đó cảm nhận sâu sắc nhất ảnh hưởng của phương Đông: vì thế ông được mệnh danh là "nabi Nhật bản". Họa thuật súc tích trong tranh khắc Nhật bản quyến rũ ông hơn hết. Thêm vào đó, sự sử dụng màu càng phong phú khi nghệ thuật của ông càng già giặn, và yếu tố màu sắc cuối cùng đã đảm nhận toàn bộ thông điệp được diễn đạt.

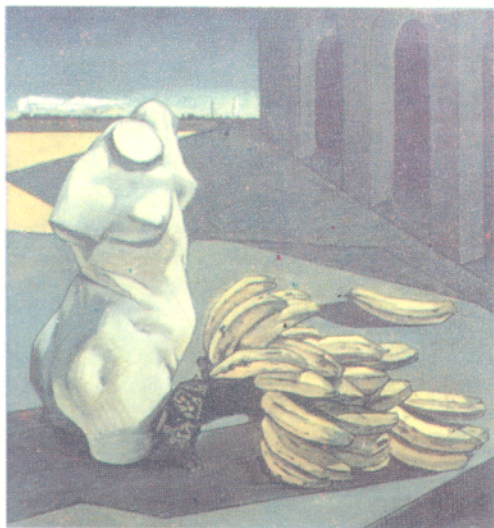
Bức thư, có cái giản dị hoàn toàn Nhật bản với người



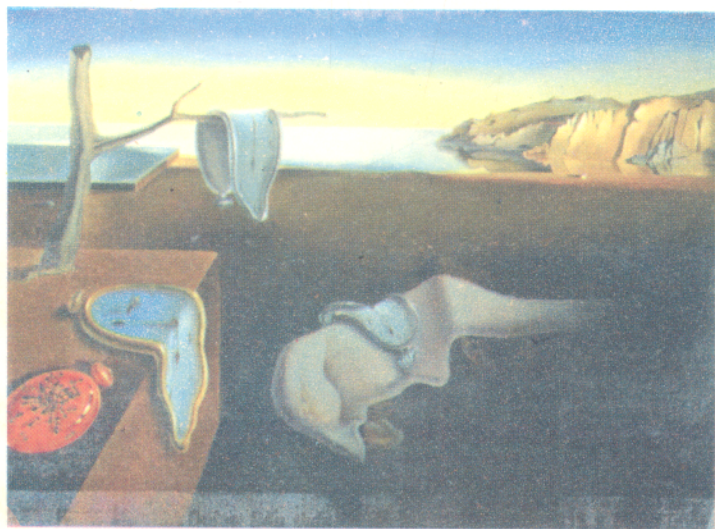
h 41 Paul Klee, *Thần chết và lửa*, 1940; 46 x 44cm.



h. 42 Piet Mondrian, *Bố cục hình thoi với màu đỏ, vàng và lam*, khoảng 1921 - 1925; 143 x 142cm.



h. 43 Giorgio De Chirico, *Sự lương lý của nhà thơ*, 1913; 106 x 94cm.



h. 44 Salvador Dalí, *Sự dai dẳng của lý lẽ*, 1931, 24 x 33cm.

thiếu phụ để hết tâm trí vào công việc của mình, đầu nàng cúi xuống cho thấy mức độ tập trung cao. Nhưng cái đầu nghiêng vẫn có vẻ phụ nữ, với mớ tóc dày bóng mượt màu hạt dẻ, cái mũi nhỏ rõ nét, cái bĩu môi đầy ý nghĩa. Bonnard chú ý tới người phụ nữ này vì nhân cách của nàng ít hơn vì vẻ quyến rũ của nàng, đó là nét rất Nhật. Ông vẽ ở quanh nàng cái ghế dựa bọc nhung màu đỏ sẫm và những thứ trang trí khác nhau. Phía dưới trái là cái hộp xanh nhạt – nét sáng nhất của bố cục – khiến ta phải nhìn ngược lên màu lam sẫm của chiếc áo giản dị. Bonnard không bị vướng víu vì những suy tư nặng nề về cuộc đời hay về nhân vật cá biệt này. Ông chiêm ngưỡng với sự hoan hỉ kín đáo là đủ.

Cũng như các họa sĩ Nhật, Bonnard thích vẽ những giây phút thân mật trong cuộc sống thường ngày. Trong nhiều bức tranh của ông, ta thường gặp lại cùng một người mẫu. Đó là Marthe, một phụ nữ bị loạn thần kinh mà cuối cùng ông đã lấy làm vợ. Nàng đã khiến ông bất hòa với tất cả bạn bè nhưng không hề chán hình ảnh mà ông có về nàng:

Điều may mắn là Marthe thích ngồi làm mẫu, nhất là khi nàng tắm, nghĩa là ngâm mình trong nước như nhiều bức tranh quan trọng của Bonnard cho thấy. Trong bức *Tắm* những bóng mờ gợi cảm của thân thể nàng có một độ sáng gần như ngầy ngất, và người ta thường kết luận rằng nghệ thuật của Bonnard chỉ là cái giấy mình cuối cùng của chủ nghĩa ấn tượng, Bonnard không chú trọng tới những sắc thái khác nhau của ánh sáng trong không khí, mà chú trọng tới nhịp điệu, hình thể, kết cấu, màu sắc và vô vàn khả năng trang trí của thế giới nhìn thấy được.

ẢNH HƯỞNG CỦA CÉZANNE

Tất cả họa sĩ nhóm Nabis đều ngưỡng mộ Paul Cézanne : ảnh hưởng của ông đối với các họa sĩ ở đầu thế kỷ 20 là ảnh hưởng trội hơn hết.

Khi Bonnard vẽ một phong cảnh, ông không chỉ trình bày cái chúng ta thấy mà đúng ra là những ấn tượng toát ra từ phong cảnh đó. *Bậc thang trong vườn cây của tác giả* vẽ khi ông sắp mất. Đó là một bức tranh lạ thường, như tất cả những bức tranh vẽ đề tài vườn cây khác của ông. Những bậc thềm dẫn tới giữa vườn rồi mất hút trong vùng cây cối sum sê. Bên trái bày ra một khối màu sắc rực rỡ; bên phải là mầm xanh của mùa xuân đang nẩy nở. Xa hơn, những cụm cây rực rỡ đỏ, vàng, chen lộn, tương phản mạnh mẽ với bầu trời xanh đậm. Bố cục tuyệt đẹp, không phải cho một vở tuồng mà cho chính cuộc sống: Bonnard muốn mời mọc chúng ta chia sẻ niềm vui sống với ông.

TRANH NỘI THẤT CỦA VUILLARD

So với bạn ông là Bonnard thì Edouard Vuillard (1868–1940) có vẽ khiêm tốn hơn. Không thể chối cãi được là nghệ thuật của ông tế nhị hơn, dựa trên các sắc thái được giảm nhẹ đi hơn là những màu sắc rực rỡ. Ông sống gần hết cuộc đời bình lặng bên cạnh mẹ ông, một người thợ may, trong sự cách biệt của hiệu may, trong những câu chuyện phiếm của các phụ nữ giữa những súc vải nhiều màu sắc. Cái vẻ đáng yêu trong tác phẩm của ông không bao giờ rơi vào sự màu mè hay dễ dãi, mà luôn luôn dễ cảm và linh động.

Vải vóc có ảnh hưởng rõ rệt trong tác phẩm của ông. *Người đàn bà đọc sách* nằm trong một loạt tranh trên gỗ mà ông thực hiện cho thư viện của một người bạn nên có kích thước lớn trong khi phần lớn tranh của ông nhỏ hơn

hiều. Ở đây là một thế giới mà sự có mặt của con người gần như chìm ngập trong số đồ đạc, thảm, đồ trang trí có mặt ở khắp nơi. Chúng ta không khỏi cảm thấy lo âu cho người đàn bà đang chăm chú đọc sách, không để ý tới khu rừng bao quanh mình. Nhưng Vuillard là người thanh thản, và cái đe dọa toát ra từ khung cảnh đó bị màu sắc đáng yêu làm cho vô hiệu.

NỘI THẤT THU HẸP

Bình hoa trên lò sưởi là một bức tranh có vẻ không quan trọng. Ta không thấy hết lò sưởi; ta cũng chỉ thấy một góc chiếc ghế bành. Vuillard cũng không tìm cách cho ta thấy lửa trong lò, ngoài ra, sự có mặt của bó hoa hồng khiến ta giả định rằng đây là mùa không cần sưởi ấm. Ngược lại, trong gương, ông cho ta thoáng thấy phần còn lại của gian phòng và đồ đạc, nhưng mờ mờ mà, nghịch lý thay, cái mờ đó lại bắt ta chú ý tìm cách xác định hình ảnh trong đó. Yếu tố rõ ràng và "đầy đủ" duy nhất là vệt sáng ở chiếc bình hoa. Thật vậy, đây là một cảnh tượng không có sự kiện nào xảy ra, thế mà vẫn gây cho chúng ta sự say mê tinh tế và không giải thích được. Tất cả tài năng của Vuillard là ở chỗ đó.

WALTER SICKERT

Họa sĩ người Anh Walter Sickert (1860–1942) không có trong nhóm Nabis nhưng vẫn chịu ảnh hưởng của nhóm này, nhất là của Bonnard và Vuillard. Mặc dầu ông là học trò và là người cộng tác của Whistler trong những năm 1880 và có làm việc với Degas năm 1883, tác phẩm của ông cho thấy tính nội thất có thể sánh với nhóm Nabis, với ý thích vẽ những bức tranh khác thường cũng ngang như vậy.

Ở nước Anh thời Nữ hoàng Victoria thì một số tranh

của Sickert cũng tương đương với cảnh tượng thanh bình mà lối sống của giai cấp tư sản Pháp gợi hứng cho các họa sĩ nhóm Nabis vậy. Nhưng ông cũng vẽ những cảnh đời tối tăm hơn, thậm chí bi thảm nữa, của những tầng lớp ở đáy cùng của xã hội. Vì vậy, không cần phải sáng suốt lắm mới đoán được nghề nghiệp của *Cô gái Hà lan*. Sickert miêu tả con người bất hạnh này với những phương tiện tối thiểu, hạn chế ở mức chỉ làm nổi rõ tính cách tàn ác, xóa mờ nét mặt để vẽ kỹ hơn phần thân thể trần trụi mềm nhão. Rõ ràng là Sickert quan tâm tới thân phận của người phụ nữ này cũng ngang với bề ngoài của nàng, và ông đã kết hợp được hai thứ đó một cách điêu luyện.

THẾ KỶ 20

Người ta đã tính rằng hiện thời có nhiều họa sĩ hành nghề hơn suốt thời kỳ Phục hưng và ba thế kỷ hoạt động của nó. Nhưng ngày nay chúng ta không theo dõi lịch sử dựa trên một trào lưu trội nhất : dòng sông lan ra khắp mặt biển, và cái mà người ta có thể làm là cố gắng xác định những nhánh chính của dòng sông đó.

Nghệ thuật ở thế kỷ 20 nằm ngoài mọi định nghĩa... dù sao người ta cũng có thể coi đó là cách định nghĩa hay nhất ! Điều đó không đáng ngạc nhiên chút nào trong một thế giới luôn luôn biến động. Không những khoa học không ngừng làm biến đổi hình thức bên ngoài của sự sống mà, ngoài ra, chúng ta còn bắt đầu khám phá những năng lực choáng người của cái gì đó lay động tiềm thức chúng ta. Tất cả chuyện đó là hoàn toàn mới lạ, làm chúng ta bối rối, và hiển nhiên là nghệ thuật phản ánh sự kiện đó.

Vì thế, từ nay trở đi, lịch sử hội họa thoát ra khỏi phạm vi những điều chắc chắn để lao mình vào chỗ chưa biết rõ. Chỉ có chỗ đứng lùi xa trong thời gian mới cho phép chúng ta xác định những người đương thời mà công trình sẽ được hậu thế lưu giữ là ai.

TRƯỜNG PHÁI DÃ THÚ

Giữa 1901 và 1906, có nhiều cuộc triển lãm được tổ chức ở Paris cho phép những tác phẩm của Van Gogh, Gauguin và Cézanne được công chúng rộng rãi biết tới lần đầu tiên. Đối với một số họa sĩ nhất định, sự kiện có tính giải phóng đó kích thích họ lao vào những cuộc thí nghiệm có tính cải cách triệt để. Phong trào hội họa đầu tiên của thời kỳ này là trường phái dã thú, dành vai trò trội nhất cho sự phối hợp màu sắc.

Người ta thường coi điểm xuất phát của nghệ thuật hiện đại là sự xuất hiện của các họa sĩ phái dã thú ở cuộc triển lãm mùa thu năm 1905 ở Paris. Sự dùng màu nguyên chất không có tính tự nhiên của họ, trong thời kỳ đó, dù sao cũng là một trong những biểu hiện của nghệ thuật tiên phong châu Âu. Họ rất ngưỡng mộ Van Gogh là người đã nói : "Thay vì cố thể hiện cái tôi thấy trước mắt, tôi sử dụng màu một cách tùy tiện để diễn đạt trọn vẹn bản thân tôi."

Trường phái dã thú chỉ sống một thời gian ngắn. Đối với người khởi xướng Henri Matisse (1869-1954), vấn đề là đem màu sắc phục vụ kỹ thuật của mình phần nào theo cách của Gauguin vẽ cát màu hồng để diễn đạt cái mình cảm nhận. Các họa sĩ dã thú tin tưởng tuyệt đối vào năng lực gây xúc cảm của màu sắc. Với Matisse, Maurice de Vlaminck (1876-1958) và André Derain (1880-1954), màu sắc đã đi tới chỗ mất giá trị mô tả để trở thành nhân tố sáng tạo ánh sáng thay vì được dùng để mô phỏng ánh

sáng. Trong cuộc triển lãm mùa thu năm 1905, họ đã gây ấn tượng mạnh : việc dùng màu táo bạo của họ đã khiến nhà phê bình nghệ thuật Louis Vauxcelles mô tả phòng trưng bày như một "lồng thú" thật sự. Tính cách tự do trong tranh của họ chứng tỏ họ biết sử dụng lời dạy dỗ của Van Gogh một cách thông minh. Nhưng, đối với người đương thời, điều đó có vẻ sống sượng hơn tất cả những gì đã có từ trước cho tới lúc đó.

VLAMINCK VÀ DRAIN

Trường phái dã thú có vài thành viên quan trọng như Rouault, Dufy và Braque. Về phần mình, Vlaminck chứng tỏ ông thuộc vào nhóm này một cách hoàn toàn qua tính cách dữ dội, u ám toát ra từ tranh ông : cho dù *Dòng sông* có vẻ hiền hòa, nó cũng đắm mình trong một không khí bão tố. Muốn làm một họa sĩ "nguyên thủy", ông nhắm mắt trước những kho tàng trong viện bảo tàng Louvre, thích sưu tập những mặt nạ châu Phi rất có ảnh hưởng với nghệ thuật ở đầu thế kỷ này.

Drain cũng muốn có phong cách dữ dội và nguyên thủy trong thời kỳ dã thú *Cầu Charing Cross* của ông cho ta thấy một London thuộc xứ nhiệt đới một cách lạ lùng, nhưng càng có tuổi ông càng chín chắn hơn. Vlaminck và ông vẽ chung trong một xưởng vẽ trong một thời gian, và ta thấy có sự mạnh mẽ như nhau trong *Dòng sông* và *Cầu Charing Cross*, cả vì màu sắc táo bạo lẫn vì cách làm nổi bật các hình thể.

MATISSE, HỌA SĨ ĐIỀU SẮC TÀI BA

Nghệ thuật của thế kỷ này bị hai người thống trị, đó là Henri Matisse và Pablo Picasso. Matisse lớn tuổi hơn, nhưng tính khí của ông chậm chạp và theo phương pháp, nên Picasso là người đầu tiên gây ấn tượng. Như Raphaël, Matisse là người gây kích động bẩm sinh, biết thúc đẩy các họa sĩ khác và giúp họ sử dụng được sự chỉ dẫn của mình, trong khi Picasso thì giống như Michel Ange, nghiền nát họ bằng cá tính mạnh mẽ của mình. Mỗi người đáng được xem xét riêng, và chúng ta bắt đầu với Matisse.

Kỹ thuật của Matisse có một năng lực đáng ngạc nhiên, nằm trong một thế giới thiên đường mà chúng ta cảm thấy bị lôi cuốn không cưỡng nổi. Ông đã vẽ một số tranh đẹp nhất mọi thời đại. Ông có tính ưu tư, bị giằng vặt vì những nỗi lo sợ không đâu, giống như Picasso là người coi ông là đối thủ duy nhất của mình. Mỗi người đương đầu với những xáo trộn nội tâm đó theo cách của mình và thắng hoa chúng trong nghệ thuật : Picasso thắng được tính sợ đàn bà của mình bằng nghệ thuật hội họa, còn Matisse biến đổi sự căng thẳng tinh thần thành thanh thản trong hình thức hội họa. Ông còn so sánh nghệ thuật của mình với "một chiếc ghế bành tốt" vì ông tìm được nhiều yên tĩnh trong đó.

Thoạt tiên, Matisse nổi tiếng như là "vua của các họa sĩ dã thú", một danh xưng không thích hợp lắm với một con người trí thức tinh tế này : ở ông không có sự hung bạo được buông lỏng mà chỉ có nhiều say mê. Nhưng đó là

niềm say mê có kiểm chế, vì Matisse là một họa sĩ rất tự chủ, tinh thần và tình tình ông luôn luôn biết kiểm chế chất "hoang dại" của trường phái dã thú.

Trong *Chân dung với đường vạch lục* của vợ ông, chỉ có màu sắc làm công việc mô tả. Mặt của người mẫu được chia làm hai bằng một đường vạch màu lục và mớ tóc lấm tấm điểm lam và đỏ được khắc họa trên một cái nền ba màu. Nửa mặt bên phải tiếp nối màu lục của đường vạch giữa và của nền; nửa mặt bên trái nhuộm màu hoa cà và màu đỏ ngả cam, đắp lại màu của áo.

THỜI KỲ THỬ NGHIỆM

Sau thời kỳ dã thú, Matisse bước vào một thời kỳ thử nghiệm trong đó ông bỏ tác dụng ba chiều để theo những bố cục đơn giản hóa cực độ bằng màu nguyên chất sắc đều. Sự vận động trí tuệ ẩn trong các tác phẩm đó tăng thêm sức mạnh cho vẻ đẹp hình thể và màu sắc. *Cuộc nói chuyện* (h. 36) là một cuộc trao đổi cam lạng căng thẳng cao độ. Người đàn ông – một chân dung tự họa – đứng, dáng điệu uy quyền, trong khi người đàn bà nhìn thẳng vào mặt ông ta thì ngồi trong dáng điệu thối lui, bó mình trong chiếc ghế. Bản thân cái ghế liền làm một với hậu cảnh : nhà tù giam hãm thiếu phụ này là toàn bộ hoàn cảnh của nàng. Người đàn ông – áp đảo nàng với hết cả chiều cao của mình – hoạt động bao nhiêu thì nàng thụ động bấy nhiêu, mỗi đường sọc của bộ pi gia ma dựng đứng thật thẳng. Cổ của ông ta kéo dài các đường đó và làm chúng cứng rắn thêm. Hình ảnh đó không thể chứa nổi chính nó : chân và chóp đầu của ông ta vượt ra thế giới bên ngoài. Tiếng nói duy nhất của cuộc nói chuyện cam lạng này là tiếng "không" (*NO*) hiện trên lan can bằng sắt đúc. Đó có phải là tiếng *không* mà ông ta nói với sự thụ động của người đàn bà ? Hay là sự từ chối của nàng đối với sự thiếu

mềm dẻo mà nàng dương đầu ? Nếu không phải là sự phủ nhận lẫn nhau đã thành hình vĩnh cửu.

CẢM THỨC SẮC BÉN VỀ TRANG TRÍ

Dù sao thì Matisse cũng không có tính tiêu cực. Ông còn có khuynh hướng ca ngợi, và nhiều người cho rằng những tác phẩm tiêu biểu nhất của ông là những nàng cung phi tuyệt vời được vẽ ở Nice, một thành phố mà ông tán thưởng khí hậu và quang độ của nó. *Nàng cung phi vươn vai* có vẻ không để ý tới sự có mặt của họa sĩ. Chìm đắm trong mộng mơ, nàng uể oải buông mình trong ánh nắng, và da thịt đầy đặn của nàng, chiếc váy trong mờ của nàng và sự sắp xếp phức tạp các tấm tranh trang trí xung quanh nàng, tất cả góp sức mạnh mẽ để biểu dương sự huy hoàng của việc sáng tạo. Không phải cái đẹp trừu tượng của nàng làm say mê Matisse, mà chính là thực thể cụ thể của nàng. Xuyên qua thực tại đó, ông phát hiện cho chúng ta một thế giới có tính trang trí cao độ mà, để lấy làm thí dụ, sự sắp xếp theo hình tam giác của mái tóc và lông nách được xếp chồng song song với tam giác hợp bởi miệng và núm vú.

TÁC PHẨM ĐIÊU KHẮC BẰNG GIẤY

Picasso và Matisse hoạt động cho tới lúc qua đời. Nhưng, trong khi Picasso bận tâm nhất về sự suy yếu tình dục của mình thì Matisse lao mình vào những cải cách nghệ thuật. Trong những năm cuối cùng, vì quá yếu nên không thể đứng trước giá vẽ, ông đã sáng tác những bức tranh độc đáo bằng cách cắt giấy tô màu bột dán trên giá đỡ. Đó là những bức tranh gắn với sự trừu tượng hóa nhất. *Những con thú biển* đưa ta vào thế giới dưới mặt biển có những con cá, cá ngựa, rong tảo hình thù và màu sắc hoàn toàn siêu thực. Nhưng các hình thể và tổng hợp màu sắc đó tạo ra một tổng thể trang trí, nó thu tóm một cách tuyệt vời

tài năng của Matisse và cho thấy lý do người ta coi ông là họa sĩ điêu sắc tài ba nhất của thế kỷ 20. Không ai có thể sử dụng yếu tố hình thể và yếu tố màu sắc một cách điều hòa, khéo léo như ông.

DUFY : NGHỆ THUẬT VUI TƯƠI

Nằm trong vòng ảnh hưởng của họa sĩ Matisse và các họa sĩ dã thú, Raoul Dufy (1877-1953) thuộc một số họa sĩ tương đối khó xác định vị trí vì các nhà chuyên môn vẫn chưa thống nhất quan điểm đối với họ. Nghệ thuật của ông có vẻ vô tư quá, ở trên trời cao quá, thoát ra ngoài quy lệ quá, đến nỗi người ta có khuynh hướng nghi ngờ tính nghiêm túc của ông. Thế nhưng Dufy lại coi mọi chuyện rất nghiêm túc, nhưng cái ông muốn chứng tỏ là sự vui sống, là sự cần thiết được tự do, không có thứ bó buộc nào. *Cuộc đua thuyền ở Cowes* tràn ngập mặt tranh với một sự nhẹ nhàng được bố trí khéo léo đến nỗi ta gần như tưởng rằng đó là kết quả ngẫu nhiên. Sau đó, một số họa sĩ đã cố bắt chước vẽ rời rạc của Dufy, nhưng không bao giờ đạt tới sự thuần khiết cao độ, nó làm cho mọi thứ dính kết với nhau một cách hoàn hảo.

TRƯỜNG PHÁI BIỂU TƯỢNG

Ở Bắc Âu, sự tán dương màu sắc của các họa sĩ đã thủ đạt tới những mức độ cảm xúc và tâm lý mới. Đó là chủ nghĩa biểu tượng, nó phát triển ở nhiều nước, nhất là ở Đức, bắt đầu từ 1905. Đặc điểm của chủ nghĩa này là sự nhấn mạnh ở tính cách tượng trưng của màu sắc và hiệu quả hình thể; phong trào này lấy cảm hứng ở những khía cạnh đen tối nhất trong tâm lý con người.

Từ chủ nghĩa biểu tượng có thể áp dụng cho nhiều hình thức nghệ thuật khác nhau, nhưng theo nghĩa rộng nhất, nó chỉ bất cứ nghệ thuật nào xem trọng cảm giác chủ quan hơn sự quan sát khách quan. Vì thế, nghệ sĩ tìm cách ghi lại những trạng thái tâm hồn của mình, những diễn tiến nội tâm, hơn là thực tế của ngoại giới.

Mặc dù chủ nghĩa biểu tượng đã phát triển từ đặc điểm riêng của người Đức, họa sĩ Pháp Georges Rouault (1871-1958) cũng biết kết hợp những hiệu quả trang trí của chủ nghĩa dã thú và tính chất tượng trưng của màu sắc của chủ nghĩa biểu tượng Đức. Được đào tạo từ xưởng vẽ của Gustave Moreau như Matisse, Rouault cũng trưng bày chung với các họa sĩ dã thú, nhưng phổ màu và chủ đề của ông đã làm ông thành người báo trước chủ nghĩa biểu tượng. Người ta nói về tác phẩm của ông rằng đó là "Chủ nghĩa dã thú với những cặp kính đen".

Có tinh thần tôn giáo sâu xa, Rouault bắt đầu sự

nghiệp ở xưởng một người thợ thủy tinh làm nghề phục chế kính màu cổ, việc đó có lẽ đã là cảm hứng cho những nét sẫm màu làm nổi các nhân vật của ông. Nếu ông tỏ ra đặc biệt ưu ái những con người bị sa cơ hay bị gạt ra bên lề như gái giang hồ hay các anh hề mà ông miêu tả không chút nề nang thì, ngược lại, ông cũng không phê phán họ, và cái nhìn của ông còn đượm nhiều thương xót : bức *Khỏa thân trước gương* là sự tố cáo mạnh mẽ tính tàn ác của con người. Cô gái điên này là hình ảnh nhại của nữ tính, cô phải cố gắng để "xuất hiện" chỉ vì cô phải tìm cách sống, dù là sống khốn khổ. Nhưng một hình ảnh như vậy không phải là bi quan, mà mang một hy vọng cứu chuộc. Về điểm đó, một tác phẩm như tác phẩm này cho thấy giá trị tinh thần sâu sắc của Rouault.

MỘT CÂY CẦU ĐI TỚI TƯƠNG LAI

Die Brücke ("cây cầu") là phong trào đầu tiên trong hai phong trào biểu tượng phát triển ở Đức trong những thập niên đầu của thế kỷ 20. Phong trào này thành hình ở Dresde năm 1905.

Các họa sĩ của Die Brücke lấy cảm hứng từ Van Gogh, Gauguin và nghệ thuật nguyên thủy. Munch cũng có ảnh hưởng mạnh mẽ với họ, theo sau cuộc trưng bày năm 1892 của ông ở Berlin. Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), người đứng đầu nhóm này, muốn lấy nghệ thuật Đức làm một cây cầu nối với tương lai, khi ông ca tụng "sự thể hiện niềm tin thâm sâu (...) một cách thành thực và tự nhiên". Nhóm này cũng còn có Erich Heckel (1883-1970) và Karl Schmidt Rottluff (1884-1976).

Ngay cả khi gay gắt nhất, các họa sĩ dã thú cũng giữ một cảm thức nhất định về sự điều hòa và bố cục, còn các họa sĩ Die Brücke từ khước những bó buộc như vậy. Họ sử

dụng những hình ảnh của thành thị hiện đại để cho ta ảo ảnh của một thế giới thù địch và tha hóa, bằng cách lợi dụng tài tình sự lạc điệu giữa hình thể và màu sắc. Đó là phương pháp của Kirchner trong bức *Cảnh đường phố Berlin* ; sự cuồng nhiệt gắn với ác mộng của bức tranh như tấn công thẳng vào chúng ta. Emil Nolde (1867-1956) cộng tác một thời gian ngắn với Die Brücke, là một họa sĩ biểu tượng sâu sắc hơn, làm việc đơn độc gần hết cuộc đời sự nghiệp. Sở thích của ông đối với nghệ thuật nguyên thủy và màu sắc gợi cảm đã khiến ông vẽ những bức tranh tuyệt vời, có năng lực thôi thúc mãnh liệt mà nhịp điệu đơn giản. *Hoàng hôn* cho thấy một cảm thức điều độ về sức căng của màu sắc và sự chiêm ngưỡng không gian mạnh mẽ.

Với việc Hitler nắm quyền vào năm 1930, bộ máy tuyên truyền Quốc xã đã liệt vào hàng "nghệ thuật suy đồi" tất cả các sáng tạo nghệ thuật nào không đi theo hệ ý thức chủng tộc Aryens. Người ta còn đi tới mức tổ chức những cuộc trưng bày nghệ thuật suy đồi. Cuộc trưng bày đầu tiên diễn ra năm 1937 ở Munich, trong đó người ta treo những bức tranh của Van Gogh, Picasso và Matisse, bị bóc khỏi khung, chung với tranh của người điên vẽ. Bị bêu riếu tới mức đó, Ernst Kirchner đã tự tử năm 1938 và nhiều nghệ sĩ khác phải lưu vong hoặc bị đưa vô trại tập trung.

Một trong những họa sĩ Đức nổi bật nhất trong thời kỳ này là Max Beckmann (1884-1950). Độc lập với Die Brücke, ông xây dựng chiếc cầu riêng cho mình, nối liền nhãn kiến khách quan của các họa sĩ lớn thời quá khứ với tính chủ quan của cảm xúc cá nhân. Việc ông tham gia Thế chiến thứ nhất làm cho tinh thần ông suy sụp trầm trọng mà ảnh hưởng được cảm thấy trong tác phẩm của ông : những hình ảnh tàn bạo được vẽ phẳng bằng màu đậm đặc

có một sức mạnh gần như phi thời gian bất chấp tính thời sự của phần lớn chủ đề của ông. Một thị kiến như thế không thể không gây ác cảm với nhà cầm quyền quốc xã, và ông đã phải lưu vong, thoát tiên sang Hà lan, rồi sang Mỹ và chấm dứt cuộc đời ở đó. Việc ông thích tự họa chân dung và sự pha trộn giữa cái vụng về và cái êm dịu ngọt ngào mà ông tự nhìn mình đã biến ông thành một loại người kế tục Dürer : trong *Chân dung tự họa*, đôi mắt dò xét của ông đắm đắm nhìn chúng ta với một sức nặng tiên tri.

CHỦ NGHĨA BIỂU TƯỢNG Ở ÁO

Họa sĩ Áo Egon Schiele (1890-1918) chết lúc mới 28 tuổi, và người ta tự hỏi tinh thần tự kỷ trung tâm đau đớn của tuổi thiếu niên để dấu ấn trong phần lớn tác phẩm của ông đó, đã tiến triển như thế nào. *Chân dung khỏa thân tự họa* là sự bộc bạch thống thiết của thân phận mỏng manh của chính ông. Con người trơ xương đó hầu như không cho rằng mình là một người hoàn toàn cá biệt. Thân thể của anh ta có một đường viền trắng sáng cho thấy anh ta ý thức được sự giam hãm và giới hạn của mình. Cũng cần để ý cánh tay gần như mất đi như thế nào, bắt đầu từ khuỷu tay, biểu thị sự bất toàn, sự dở dang, đồng thời là tiềm năng trong tương lai. Chắc chắn đây là một người trẻ tuổi khôn khổ mà sự phát triển của cơ thể cũng có thể là một phát hiện mà anh ta khổ sở. Dù tự kỷ là thế, nhân quan đó cũng biểu lộ tất cả những e sợ đang tràn ngập cả một thế hệ trẻ mất phương hướng. Đó là một nhân quan phiền nhiễu, nhưng, dù sao, cũng ngậy thơ một cách lạ lùng.

Oskar Kokoschka (1886-1980) cũng là một họa sĩ biểu tượng Áo. Ông đã nói về nghệ thuật của mình : "Tôi tiếp nối di sản dị điển (*baroque*) một cách vô ý thức." Ông coi thường sự hài hòa mà nhấn mạnh sự quan trọng của ý

niệm, và toàn bộ nghệ thuật của ông quả nhiên là mang dấu ấn của một cường độ ý niệm cao.

Năm 1914, ông yêu say đắm Alma Mahler, vợ góa của nhà soạn nhạc Áo nổi tiếng. Trong nhiệt tình mộng mị tuyệt mỹ, nàng *Hôn thê của gió* gợi lên tình cảm âu lo của họa sĩ, theo chủ đề báo tố rất Đức : Alma ngủ yên lành trong khi Kokoschka tươi tắn, rã rời, hấp hối trong yên lặng một mình.

NHỮNG NGHỆ SĨ LƯU VONG

Là trung tâm nghệ thuật chính của châu Âu đầu thế kỷ 20, Paris lôi cuốn nhiều họa sĩ nước ngoài, những người quan trọng nhất là Chaïm Soutine, Marc Chagall, và Amedeo Modigliani. Cả ba là bạn của nhau và cùng nhau nghiên cứu tới nơi tới chốn những khuynh hướng cải cách nghệ thuật của thời đại mình, nhưng mỗi người tiến hành độc lập và hoàn toàn độc đáo, vì vậy không thể xếp họ vào trường phái nào hết.

Cả ba họa sĩ mà chúng ta khảo sát trong chương này đều sinh ở ngoài nước Pháp : Soutine và Chagall ở Nga, Modigliani ở Ý. Đó có lẽ là lý do biến họ thành những kẻ đứng bên lề đối với giới nghệ thuật Paris : không có người nào trong số họ thuộc vào một nhóm nào đó mà cũng không tán thành một ý kiến nào.

MỘT HỌA SĨ BIỂU TƯỢNG HÀNG HÁI

Chaïm Soutine (1894–1943) tới Paris năm 1913. Ông với Rouault là họa sĩ biểu tượng duy nhất ở Paris. Bút pháp của ông khác rõ rệt với Rouault ở cách trét màu dày, mạnh mẽ. Nhưng cái vẻ hỗn độn, nhức nhối, hăng hái, trong tranh của ông thì lại rất gần với Rouault. Và giống như Rouault, mặc dầu có những liên hệ với nhóm dã thú, về thực chất có thể coi là họa sĩ biểu tượng theo bản năng, dầu dưới dạng rất đặc biệt.

Sự say mê của Soutine đối với đất cát đôi khi làm cho tranh phong cảnh của ông khó hiểu. Tính cách hăng hái

được ông thể hiện trong *Phong cảnh ở Céret* đạt tới mức đậm đà gần với sự trừu tượng. Nhưng, khi mà ta giải thích được tính cách tùy tiện của ông đối với thực tại thì những hình nổi trức trắc đó có một ý nghĩa mới.

NHỮNG GIẤC MƠ BẰNG MÀU SẮC

Marc Chagall (1887–1985) tới Paris năm 1914 không một xu dính túi, cũng như Soutine. Ông có khả năng kết hợp kết quả của trí tưởng tượng với màu sắc gợi cảm và kỹ thuật của nghệ thuật hiện đại mà ông học được ở Pháp. Đua giỡn với thực tế một cách độc đáo và phần nào hơi có tính cách nguyên thủy, ông vẽ những hình ảnh đẹp như mơ, lấy cảm hứng từ những giấc mơ của trái tim ông hơn là của trí óc.

Đặc biệt, những tác phẩm đầu tiên của ông có vẻ được soi sáng từ bên trong bằng sức mạnh tinh thần có nguồn gốc ở sự giáo dục theo truyền thống Do thái ở Nga. *Người cô cữ vĩ cầm* (h. 38) là một nhân vật hoang đường, không thể tách rời khỏi mọi cuộc lễ lạc Do thái như sinh nở, hôn nhân và tang lễ. Nhưng cái sức nặng của cộng đồng đó, ông mang theo tới đây một mình, cách biệt với số phận bình thường : bạn hãy để ý màu lục sáng trên mặt và cách anh ta bay lượn trong không khí một cách thần kỳ.

MODIGLIANI QUYẾN RŨ

Đại diện lớn thứ ba của những họa sĩ lưu vong tới Paris chết trẻ vì bệnh lao và lối sống không chừng mực. Họa sĩ Ý Amedeo Modigliani (1884–1920) có cái vẻ chừng chạc tự nhiên và nét đẹp quý phái mà ta thấy phản ánh trong nghệ thuật thanh nhã của ông. Chịu ảnh hưởng của nhà điêu khắc Ru ma ni Constantin Brancusi, thoát tiên ông hăm hở theo môn điêu khắc, lấy cảm hứng từ các nền nghệ thuật nguyên thủy, đặc biệt là nghệ thuật châu Phi. Từ khi

ở Paris năm 1906, ông quay sang hội họa, tạo ra một phong cách đặc sắc, tận dụng các hình thể đơn giản hóa và đường trang trí uốn lượn dễ thương. Ông nổi tiếng với tranh khỏa thân với cơ thể kéo dài gợi cảm, nhưng tranh chân dung của ông ít ra cũng quyến rũ không kém.

Chaim Soutine với tài năng cũng độc đáo, là bạn của Modigliani. Cái nhìn của Modigliani về Soutine nặng cả mặt vật chất lẫn tinh thần. Trong bức chân dung của Soutine do Modigliani vẽ, Soutine có vẻ vụng về với cái mũi tẹt, mắt không cân xứng, tóc rối bù. Nhưng vẽ sâu sắc của ánh mắt, vẻ thanh tú của bàn tay đã cải chính cái bề ngoài thô lỗ đó. Trong bức tranh này có một vẻ buồn, đó là cái buồn của người bị đứt khỏi gốc rễ, nhưng cũng có sự quyết tâm : vành miệng rõ nét, mím chặt.

PICASSO

VÀ TRƯỜNG PHÁI LẬP THỂ

Với trường phái lập thể, cách nhìn thế giới của chúng ta đã thay đổi tận gốc rễ : đó là một trong những phong trào nghệ thuật nổi bật nhất và có tính cách mạng nhất. Pablo Picasso và Georges Braque đã làm nổ tung hiện thực thị giác với tính gọi cảm tuyệt vời. Nhờ những cải cách ngoạn mục của họ về mặt hội họa mà cách nhìn của chúng ta dường như được trao cho khả năng gần như thần thánh để xem xét đồng thời tất cả mọi chiều của thực tại đó.

Người ta có thể hiểu rằng, vào đầu thế kỷ này, Pablo Picasso (1881-1973) có lẽ đã thấy quê hương Tây ban nha của mình có vẻ tẻ nhạt quá : Thiên tài của ông quá rộng lớn : tài năng đa dạng, cá tính quá mạnh mẽ, ông là một trong những họa sĩ có óc sáng tạo nhất và độc đáo nhất thuộc mọi thời đại. Cho tới ngày nay, tác phẩm của ông vẫn còn có thể làm ta say mê hay phấn khởi, ngạc nhiên hay khó chịu, nhưng không bao giờ ta có thể dừng đứng.

NHỮNG NĂM ĐẦU TIÊN

Cuộc đời sự nghiệp rất dài của Picasso tiến triển theo nhiều giai đoạn khác nhau rõ rệt, đặc biệt nhất là thời kỳ xanh và thời kỳ hồng. Thời kỳ xanh (1901-1904) - được gọi theo màu chủ đạo - tương ứng với những năm đầu tiên của ông ở Paris và dần dần chuyển sang thời kỳ hồng khi ông bắt đầu nổi danh. Bắt đầu từ thời kỳ này, ông cũng

không làm cái gì nữa với, như kích thước đồ sộ của bức *Những người làm trò ở Hội chợ* cho thấy. Tác phẩm khó hiểu của thời kỳ hồng này phát hiện những khả năng tạo hình xuất sắc và một cảm thức tinh tế về sự bồn cùng và sâu thẳm, cảm thức này là dấu ấn của những năm đầu tiên đó. Năm người làm trò ảo thuật có vẻ căng thẳng và đơn độc trong một khung cảnh bất trắc và hoang vắng; người đàn bà ở bên phải dường như không thuộc về thế giới của họ, nếu không nói tới sự lẻ loi và nét buồn của nàng. Cảnh tượng này toát ra một cảm giác đe dọa mơ hồ, một bí ẩn, chưa thành hình. Người ta cảm thấy, ở đây, Picasso không đưa ra một câu trả lời, mà chỉ đưa ra vấn nạn. Đối với ông, nghệ thuật là một chất trung gian truyền cảm, trong trường hợp này là phản ánh những trạng thái tâm hồn của anh, của khát vọng khẳng định mình với tư cách là họa sĩ.

BỨC TRANH LẬP THỂ ĐẦU TIÊN

Picasso chỉ mới 26 tuổi và vừa qua khỏi thời kỳ hồng, khi ông thay đổi tận gốc rễ những quan niệm hội họa của mình qua một bức tranh mà bạn bè gọi là *Các cô gái Avignon* (h. 39), theo tên một đường phố náo nhiệt ở Barcelone. Vì vậy, những "cô gái" này hiển nhiên là các cô gái giang hồ mà người ta tự hỏi ai là người các cô có thể quyến rũ. Đây là một tác phẩm quan trọng của thế kỷ 20, có ảnh hưởng đáng kể đối với chiều hướng nghệ thuật sau này. Thật thế, nó đánh dấu khởi điểm của cái mà người ta gọi là trường phái lập thể, mặc dầu màu hồng chói lọi của những con người gớm ghiếc đó thật khác xa với chủ nghĩa lập thể sau này với những cái tinh tế vô cùng bằng màu xám và nâu. Cách thể hiện thô bạo, tàn nhẫn, những cái đầu của các nhân vật đó làm ta cảm thấy có ảnh hưởng của nền điêu khắc nguyên thủy, ở bán đảo Tây ban nha và châu Phi. Thêm vào đó còn có thái độ hoàn toàn tự do của họa sĩ đối

với chủ đề của mình để hợp nhất chủ đề đó với nhãn quan riêng của mình và để phục vụ nhu cầu tinh thần của mình.

Ta không biết Picasso làm điều đó một cách ý thức hay không, nhưng *Các cô gái* này cho thấy, tự trong thâm tâm, người đàn ông này sợ đàn bà biết bao, do đó ông có nhu cầu chế ngự họ, bẻ cong, vặn vẹo họ. Cho tới ngày nay, người ta vẫn không khỏi cảm thấy khó chịu trước những người đàn bà có tướng đàn ông đáng ngại đó.

Lúc đầu, Picasso không dám cho ai thấy bức tranh này, dù là người ái mộ ông, và ông sửa đi sửa lại nhiều lần. Nhưng Georges Braque lại rất thích vẻ mạnh mẽ man dại của nó, và cả hai tìm cách khai triển hiệu quả của hình thức nghệ thuật mới này. Vấn đề chủ yếu là xem xét thực tại đồng thời ở mọi khía cạnh của nó, là bao trùm đối tượng trong phạm vi bối cảnh của nó : như Cézanne đã chỉ rõ, không thể có giới hạn cho chân lý, mà chỉ có sự đột khởi của một hình thức bắt đầu từ những phương diện khác nhau của sự nhận thức mà người ta có thể có. Không phải lúc nào các kết quả cũng dễ hiểu, cho dù các họa sĩ lập thể thường tự giới hạn ở các đối tượng tầm thường và quen thuộc như chai và cốc rượu hay nhạc khí.

VƯỢT QUA CHỦ NGHĨA LẬP THỂ

Có tinh thần sáng tạo quá mạnh nên không thể tự giới hạn vào một phong cách, Picasso không ngừng lao vào những cuộc thử nghiệm mới với năng lực sáng tạo không bao giờ nhậm lẫn ngay khi ông có vẻ đã có khái niệm ổn định đặc thù nào đó thì ông đã vội vàng đi tìm một khái niệm khác.

Chẳng bao lâu mà Picasso đã trở nên giàu có và nổi tiếng, và, khi mà hậu quả tai tiếng của những bước cải cách hội họa đầu tiên đã được người ta quên đi thì Picasso

trở lại khai thác những chủ đề ưa thích nhất của mình. Có tính tự sự hơn cả Rembrandt hay Van Gogh, những người đàn bà của đời ông cung cấp nguồn cảm hứng chính yếu cho ông : mỗi một quan hệ mới kích thích óc sáng tạo của ông, với một người mẫu mới và một nhân quan mới. *Những người yêu nhau* đưa ông lên sân khấu theo kiểu cách cổ điển, gợi ý sự điều độ, giản lược như trong kịch. Đó là thời kỳ ông hâm mộ Olga Kokhlova, một nữ diễn viên ba lê Nga mà ông lấy làm vợ không chút đắn đo, nhưng khi quan hệ của họ bắt đầu hỏng thì ông cũng gạt bỏ ngay ảnh hưởng mong manh của nàng. Trong bức *Những người yêu nhau* này có nét duyên dáng dễ thương của vũ điệu, và ta có thể thấy rằng không bao giờ Picasso gạt bỏ hoàn toàn phong cách cũ của mình như ông có thể làm thế đối với phụ nữ.

ĐÂY DẶN VÀ THANH THÂN

Người đàn bà gây cảm hứng quyến rũ nhất đối với Picasso là Marie Thérèse Walter, một thiếu nữ đẹp và hiền lành mà ông thích biểu dương hình thể nở nang của nàng. Picasso là một họa sĩ vẽ nhiều thể loại và có óc sáng tạo đáng ngạc nhiên, đến nỗi mỗi người có thể tìm thấy phần của mình ở thời kỳ nào thích hợp với mình nhất. Những bức tranh do Marie Thérèse gợi hứng có vẻ dựa trên sự thanh thân sâu sắc, không có bức nào bằng. *Người đàn bà khỏa thân trên ghế bành đỏ* là một trong những lần cuối cùng mà Picasso tỏ ra tương đối dịu dàng. Hẳn là ông tìm thấy chút gì yên ổn trong tính cách mong manh của người đàn bà trẻ này và trong hình thể đầy đặn của nàng.

Tất cả những bức tranh thể hiện Marie Thérèse Walter đều có vẻ yêu kiều ngọt ngào mà vẫn không loại trừ tính cách sâu sắc không thể chối cãi. Picasso "sử dụng" tài tình sự tròn trĩnh của thân hình nàng với cái tuổi hết sức

trẻ của nàng –nàng mới 17 tuổi khi hai người gặp nhau–: trong sự quan hệ của họ, cô gái quá trẻ này dường như đóng cả vai trò an ủi của người mẹ.

NHỮNG NGƯỜI ĐÀN BÀ SAU CÙNG

Những người đàn bà chia sẻ cuộc sống của Picasso sau đó, như Dora Maar hay Françoise Gilot (có với ông hai con) – bản thân họ cũng có cá tính mạnh mẽ –càng làm kịch phát tính ghét phụ nữ và quyết tâm không để phụ nữ thống trị của ông. Ngay cả lúc đã về già và được người vợ thứ hai thương yêu chăm sóc, ông cũng biến nàng thành một khí cụ đấu tranh chống lại tuổi tác. Chịu đựng rất kém sự suy giảm tình dục, ông tìm sự bù trừ trong khả năng hoạt động nghệ thuật phi thường của mình.

Một trong những bức chân dung của Dora Maar, *Người đàn bà khóc*, vẽ cùng một năm với bức tranh danh tiếng *Guernica*, có một vẻ độc ác không khoan nhượng. Người mẫu đội một cái mũ kỳ cục, gương mặt bị tách ra, xé nát, bị làm xấu xí vì sự tương phản gay gắt của màu sắc đối chọi giữa cái chua cay của màu lục, màu vàng với màu đỏ nóng sáng và màu trắng thâm thẫm. Có lẽ những giọt nước mắt của Dora Maar do chính Picasso kích thích.

Sức mạnh tiềm tàng là phú bẩm chủ yếu của Picasso. Ông có cái khả năng biến một chủ đề vô hại nhất thành một tác phẩm có một sức mạnh và sức thúc đẩy không kìm giữ nổi. Nếu người ta thừa nhận rằng bất cứ cái đẹp nào cũng có sức mạnh tiềm tàng thì ta có thể phân bố các họa sĩ dọc theo một đường thẳng : Vermeer, Lorrain và Matisse nằm ở đầu của cái đẹp, còn Rembrandt và Poussin ở đầu của sức mạnh tiềm tàng, với Picasso.

GEORGES BRAQUE

Georges Braque (1882–1963) là họa sĩ duy nhất đã cộng

tác với Picasso trên cơ sở bình đẳng, phần nào giống như hai người leo núi cột dính nhau bằng một sợi dây, cùng dún đẩy nhau leo lên. Bắt đầu từ 1907, sự cộng tác đó chặt chẽ đến nỗi một số tranh của họ có vẻ gần như đồng nhất. Người ta mang ơn họ đã làm cho chủ nghĩa lập thể tiến triển và để đưa nó lên một tầm cao mới, rực rỡ hơn và dễ hiểu hơn.

Trái với Picasso, Braque luôn luôn giữ sự mạch lạc hoàn toàn trong bút pháp. Bức *Tĩnh vật : Ngày* của ông, dựa trên phong cách lập thể tổng hợp, có màu sắc chùng mực và có vẻ kém rực rỡ hơn tranh của Picasso, dù cho, về mặt hình thể và kết cấu, nó làm ta thích hơn. Bức tranh này tương ứng với thời kỳ hai người đã đi theo những con đường khác nhau, điều đó giải thích sự khác biệt trong phương pháp của mỗi người.

JUAN GRIS

Họa sĩ lập thể lớn thứ ba là họa sĩ Tây ban nha Juan Gris (1887-1927). Vì chết trẻ, nên ông giữ được một phong cách từ đầu chí cuối, càng ngày càng diễn đạt chặt chẽ và sáng sủa hơn, đến nỗi có thể coi ông là "họa sĩ lập thể hoàn toàn" duy nhất. Bức tranh sắc sỡ vui mắt *Fantomas* của ông, với cấu trúc lệch các hình diện và bút pháp chững chạc, không thể lẫn lộn với một bức của Braque hay Picasso.

THỜI ĐẠI CƠ GIỚI

*T*rong mấy thập niên đầu thế kỷ 20, sự tiến bộ của ngành cơ khí, nhất là của phương tiện vận chuyển cơ giới, đã làm hình thành ở một số họa sĩ sự say mê đối với sự chuyển động và ấn tượng nhìn thấy được của tốc độ. Đặc biệt, đó là trường hợp của một nhóm họa sĩ Ý lấy tên là người theo "Chủ nghĩa tương lai", để nhấn mạnh quyết tâm hướng về tương lai của họ.

Đối với các họa sĩ theo chủ nghĩa tương lai của Ý, cũng như đối với thành viên của nhóm "Cây cầu" Đức, vấn đề là giải phóng nghệ thuật khỏi xiềng xích của lịch sử để dành nó mà biểu dương thời hiện đại. Umberto Boccioni (1882–1916), Gino Severini (1883–1966) và Giacomo Balla (1871–1958), gia nhập chủ nghĩa tương lai từ năm 1910 và nỗ lực thể hiện tính năng động của thế giới mới đó bằng cách chuyển thành hình ảnh những hiệu quả của chuyển động và tốc độ.

Trong bức tranh *Đường phố đi vào nhà*, Boccioni đã thể hiện những cảm giác nói trên một cách hoàn hảo bằng nhan đề của bức tranh. Tiếng động và sự náo nhiệt của đường phố trở thành một cái gì nhìn thấy được, có thể nói là nó tràn ngập sự riêng tư của gia đình. Xung động và tính cách đồng thời rời rạc của tất cả hình thể này vừa hỗn độn vừa được sắp xếp tuyệt khéo.

NƯỚC PHÁP VÀ CHỦ NGHĨA CƠ GIỚI

Thoạt tiên chịu ảnh hưởng của trường phái dã thú, rồi tới

trường phái lập thể, Fernand Léger (1881-1955) cải giáo theo chủ nghĩa xã hội sau kinh nghiệm chiến hào trong Thế chiến thứ nhất. Như các họa sĩ theo chủ nghĩa tương lai, ông thần phục sự thống nhất hài hòa giữa con người và sự cơ giới hóa công nghiệp. Ông nghĩ ra sự kết hợp kỳ lạ giữa sự trừu tượng hóa và hình ảnh tượng trưng, trong đó người ta thấy có cái gì đó có hình thể nhấn lảng và cấu trúc rõ ràng của máy móc. *Hai người đàn bà cầm hoa* dựa theo tinh thần đồ họa trang trí của phong cách bán hiện thực. Đường đậm nét tạo hình thể các phụ nữ này có được giá trị chủ yếu là nhờ sắc đều phẳng của những màu sống động nằm chồng lên. Ở đây có sự pha trộn giữa sự đơn giản mạnh mẽ và sự rục rờ kỳ lạ, thu hút nhiều người một cách tự nhiên.

Thời đại cơ giới không chỉ thu hút các họa sĩ "tương lai" và Fernand Léger mà cả Robert Delaunay nữa. *Tướng niệm Blériot* biểu lộ sự hứng khởi say sưa do việc bay qua biển Manche lần đầu tiên tạo ra. Thoạt tiên người ta có cảm tưởng đây là một bức tranh trừu tượng, rồi mới thấy những yếu tố nhận diện được. Chiếc máy bay của Blériot bay trên tháp Eiffel và các vòng tròn đủ màu gợi ý những dòng khí xoáy sau cánh quạt mà ta nhận ra ở phía dưới trái.

TIẾN TỚI SỰ TRỪ TƯỢNG

Năm 1911, một số họa sĩ Đức lập ra một nhóm mới, *Der Blaue Reiter*, dựa trên tính chất biểu tượng tinh vi của cường độ màu sắc. Nhưng những tìm kiếm có tính thử nghiệm của họ đã mở đường cho sự trừ tượng. Hơn nữa, chính một trong những thành viên hàng hái nhất của họ, Wassily Kandinsky, đã thực hiện tác phẩm phi hình tượng đầu tiên vào năm 1910.

Der Blaue Reiter ("Kỵ binh xanh") được thành lập năm 1911 và tiếp nối công trình của phong trào biểu tượng thứ nhất, *Die Brücke*, giải tán năm 1913. Nhóm này gồm có Franz Marc (1880–1916) Wassily Kandinsky (1866–1944) và August Macke (1887–1914). Họ ca ngợi nghệ thuật của trẻ em và người nguyên thủy, và không đặt ra chủ thuyết rõ rệt. Đại diện hoạt động nhất của quan niệm hội họa chủ yếu lãng mạn và có khuynh hướng nội tâm này là Franz Marc (bị giết trong Thế chiến thứ nhất). Ông coi thú vật là chỗ cuối cùng gìn giữ sự ngây thơ nguyên thủy của thiên nhiên.

Giống như August Macke, Marc tìm cách diễn đạt điều ông cảm nhận bằng tác dụng của màu sắc mạnh, trữ tình. Ông vẽ thú vật với tất cả tình cảm xúc động sâu xa. Bức *Những con sóc trong rừng* gồm một mạng dày đặc các đường và hình thể đi gần tới chỗ trừ tượng. Tất cả cái đó góp sức làm cho ta cảm thấy khung cảnh dưới tán lá rừng, trong đó hiện ra hình dáng những con sóc. Đó là một cách nhìn cách điệu đầy ánh sáng, một loài thú sống hòa bình

giữa chủng loại của mình và với thế giới.

August Macke (cũng bị giết vào đầu Thế chiến thứ nhất) là người có tâm hồn thi sĩ và tình tình khả ái, điều đó càng làm cho chúng ta thương tiếc khi ông mất đi quá sớm. Ông lấy cảm hứng ở những phút rảnh rỗi trong cuộc sống hàng ngày để làm cho chúng ta chia sẻ được những thú vui bình dị. *Người đàn bà áo xanh* bồng bềnh trên mặt tranh với ánh sáng trong suốt. Trong nhóm này Macke là người nhạy cảm nhất với sự tan hòa vào nhau của hình thể và màu sắc, vì vậy ông có khả năng vẽ những bức tranh với sức gợi cảm trong sáng.

KANDINSKY VÀ SỰ TRỪ TƯỢNG

Cả Marc lẫn Macke đều không phải là họa sĩ trừu tượng. Kandinsky là người đầu tiên cho rằng "nhu cầu nội tâm", khả năng duy nhất gây cảm hứng cho nghệ thuật chân chính, đã buộc ông gạt bỏ sự thể hiện tượng hình. Xuất thân từ gia đình đại trưởng giả ở Nga, thoát tiên ông theo nghề luật, rồi bỏ nghề này vào năm 30 tuổi để đi học vẽ ở Munich. Khi ông tham gia thành lập nhóm "Kỵ binh xanh" thì ông đã "Nhảy vào sự trừu tượng" rồi. Một hôm, nhìn một trong những bức tranh của mình treo ngược, ông sững sốt vì những điều khám phá được: Hình thể và màu sắc khó hiểu nhưng có "vẻ đẹp không thể tả... sự rực sáng nội tâm"

Nhạy cảm và quả quyết, Kandinsky có những đức tính thích hợp để thai nghén một thị kiến như vậy và làm nhà tiên tri nó. Ông đã thuyết phục và làm gương; tranh của ông thường thuyết phục được những người nghi ngờ hình thức tự do mới này. *Ứng tác 31* (h.40) có một nhan đề thứ nhì, rõ nghĩa hơn, *Hải chiến*, nhờ đó chúng ta có thể hiểu ông đã dùng hình ảnh cuộc đấu pháo giữa hai chiến hạm ra

sao để đạt tới sự rung chuyển cho bức tranh trừu tượng này. Không cho ta thấy rõ ràng cuộc hải chiến, ông làm ta cảm thấy cái lộn xộn, kích thích và chuyển động mãnh liệt mà nó kéo theo.

Kandinsky diễn đạt điều đó chủ yếu bằng tác dụng của màu sắc : màu sắc trộn lẫn nhau và làm nổi lên ở giữa hình ảnh, mờ nhạt ở các góc trên và tập trung thành một vệt đậm ở góc dưới phải. Hoạt động được khắc họa mạnh mẽ giữa hai đường chéo đậm hướng lên, tạo nên một tam giác trung tâm vượt ra khỏi khung tranh, làm cho cảnh cuồng bạo đó có một tính cách hào hùng.

Sự thích đáng hóa thực tại đó không phải là hình thức duy nhất mà sự trừu tượng hóa có thể khoác vào mình và trong những bức tranh sau này, Kandinsky còn vượt khỏi những dấu chỉ cụ thể hơn nữa để chỉ dựa vào tác dụng của hình thể và màu sắc.

Bức *Nét nhấn màu hồng* là một bức tranh mà sự chứng minh nằm ngay trong nó. Ý nghĩa của hình ảnh nằm trong cái mà nó làm cho chúng ta cảm thấy và cần được suy nghĩ lâu dài. Muốn tiếp xúc một tác phẩm trừu tượng đòi hỏi sự nỗ lực thật sự, nếu không, ta có thể không thấy gì hơn sự trình bày một tờ giấy sơn phết cho đẹp hơn.

PAUL KLEE

Paul Klee là một họa sĩ Thụy Sĩ và sống gần hết cuộc đời ở Đức, cho tới khi ông bị chế độ quốc xã trục xuất vào năm 1933. Tác phẩm của ông nằm ngoài mọi định nghĩa, nếu không muốn nói là nó không phải hoàn toàn trừu tượng cũng không hoàn toàn tượng hình. Ông rất nhạy cảm với âm nhạc, và âm nhạc đã gây cảm hứng để ông chuyển thành nhiều bức tranh, trong đó ta cảm thấy có nhịp điệu tượng hình và màu sắc thần chú.

Paul Klee (1879–1940) là một trong những họa sĩ điêu sắc lớn nhất của lịch sử hội họa và là người sử dụng đường nét xuất sắc. Những bức tranh nghiêm túc nhất của ông cũng có thể pha lẫn một nét hài hước, và ông chứng tỏ có tinh thần sáng tạo vô hạn. Sau một thời gian lưỡng lự giữa âm nhạc và nghệ thuật tạo hình, ông đã trở thành một trong các họa sĩ có nhiều chất thơ nhất và tinh thần sáng tạo nhất thời mình. Ông đã giảng dạy ở Trường Nghệ Thuật Weimar và Dessau rồi Viện hàn lâm Düsseldorf, cho tới khi bị chế độ quốc xã trục xuất. Hầu hết tranh của ông có kích thước nhỏ, nhưng việc đó không làm giảm tính cách quan trọng của chúng.

Con cá vàng nhẹ nhàng lướt giữa vùng tự do dưới biển của nó, mọi con cá khác tránh ra khi thân hình phát sáng của nó đi qua. Đó là một con cá thần, thân mình đầy thứ chữ cổ, có vi đỏ rực và một bông hồng trên mắt. Nó oai vệ lơ lửng giữa lòng nước đại dương xanh thẳm được những hình ảnh trù phú xung quanh soi sáng. Con cá lớn này đặt

vào thế giới bí mật của nó một ý nghĩa bí ẩn. Nếu ta không hiểu được ý nghĩa đó thì cũng không phải vì thế mà nó không có đó. Chỉ sự hiện diện rực rỡ đó cũng đủ tôn giá trị những gì bao quanh nó và ngược lại, kính trọng nó. Thanh thần, cao cả, sáng chói, đơn độc, được mọi thứ tôn trọng : tất cả cái đó cũng xứng đáng cho Klee. Dầu giới nghệ thuật có nhận biết hay không, Klee cũng là "con cá vàng" của họ.

HÌNH ẢNH CÁI CHẾT VÀ SỰ SỢ HÃI

Klee vẽ với đường nét vững vàng đáng phục, và gần như không thể đo lường hết phạm vi và thi tứ của ông. *Diane giữa gió thu* cho ta một ý niệm về cảm thức chuyển động của ông. Những chiếc lá bay lượn chấp chớn trong gió ẩm ướt đồng thời cũng là nữ thần săn bắn và là một trong những nhân vật thanh lịch mà Klee thường lui tới. Những bí ẩn của một năm sắp hết hiện ra trước mắt chúng ta khi dễ thoáng hiện những hình thể tồn tại trong chính chúng chỉ bằng sự điều hòa của mình. Ở Klee, màu sắc nhợt nhạt của bức tranh này là điều bất ngờ, nhưng có thể giải thích bằng chủ đề : cái lạnh của mùa thu làm Diane biến mất.

Klee chết sau một thời gian dài bệnh tật, trong không khí u ám khi Thế chiến thứ hai bắt đầu, và ta thấy điều đó trong những tác phẩm sau cùng của ông. Thường được bao quanh bằng một vạch đen đậm, như để chống lại bạo lực từ bên ngoài, những bức tranh này đầy vẻ khắc khoải sâu xa.

Thân chết và lửa (h. 41) là một trong các bức tranh cuối cùng của Klee. Một cái sợ nhợt nhạt chiếm trung tâm bức tranh, mang một từ ám chỉ cái chết, Tod. Một hình người tiến về cái chết, với một cái đầu không có mặt, một cơ thể không có da thịt. Cái chết là hiện thực duy nhất của nó, nó sẽ tan hòa vào cái chết trong mồ. Nhưng trong hình

ảnh này cũng còn có lửa : mặt trời chưa lặn, mặt trời còn nằm bên rìa thế giới, đó cũng là bàn tay của Thần Chết. Không khí được lửa nung sáng không tạo khả năng thoát khỏi cái chết, nhưng khuyến khích tìm hiểu sâu hơn về cái chết. Con người đứng cảm tiến về giữa đám lửa mệnh mông đó. Khu vực của thần chết, có màu xám xanh lạnh lẽo, chấp nhận lửa và hiến cho ta sự khuấy khỏa đáng ngờ.

Ba cây cọc đen bí ẩn hiện ra phía trên bức tranh. Và con người cắm một cọc khác vào chiếc sọ. Nếu bị số phận bắt buộc đi vào lòng đất, con người sẽ không đi một cách thụ động hay miễn cưỡng : nó hợp tác. Cái đầu tượng trưng cái chết chỉ được nửa hình cầu, trong khi mặt trời là một quả cầu toàn vẹn. Mặt trời là cái sẽ tồn tại lâu nhất, cái lên cao nhất, cái quan trọng nhất, dù là đối với thần chết.

Klee xem cái chết là một diễn tiến, là sự thâm nhập vào thực tại, vì, như ông đã nói, "thế giới khách quan xung quanh chúng ta không phải là cái duy nhất có thể có; có những thế giới khác, tiềm tàng". Chính là một phần của cái thế giới khác tiềm tàng đó được ông phát hiện cho chúng ta thấy trong bức tranh này.

SỰ TRỪU TƯỢNG THUẦN TÚY

Trang trí trên đồ gốm thời nguyên thủy là hình vẽ trừu tượng, nhiều trang sách viết tay thời trung cổ cũng vậy. Tuy nhiên, chưa bao giờ hội họa Tây phương khai thác nội dung cảm xúc của hình thể và màu sắc độc lập với ý định biểu hình. Với sự trừu tượng hóa, nghệ thuật đã vượt thêm một cột mốc mới trong việc giải phóng mình khỏi thực tại cụ thể, bằng cách tạo ra cho mình một ngôn ngữ có khả năng diễn đạt những ý niệm và cảm giác thuần túy.

Thường thì người ta gán cho Wassily Kandinsky cái vinh dự vẽ những bức tranh thật sự trừu tượng đầu tiên. Tuy nhiên, có điều chắc chắn là một người Nga khác Kasimir Malevitch, cũng là một nhà tiên phong lớn trong sự đảo lộn hội họa này.

ƯU THẾ CỦA NGƯỜI NGA

Mặc dầu Chagall và Soutine đã rời nước Nga đi tìm cảm hứng ở Pháp, nhưng một sự đổi mới ngoạn mục về mặt nghệ thuật đã xảy ra trên đất nước họ vào đầu thế kỷ 20. Từ thời các họa sĩ thánh tượng xa xưa, đời sống nghệ thuật của nước Nga đã bị khô cứng trong chủ nghĩa kinh viện đơn điệu. Rồi một số nhất định các họa sĩ có đầu óc cách tân xuất hiện, như để hình dung trước cuộc cách mạng năm 1917. Đã có hơn một người tìm được danh tiếng ở nước ngoài, nhưng một số nhất định những người quan trọng nhất vẫn dành cuộc đời và nghệ thuật của mình cho xứ sở.

Họ không phải là những họa sĩ dễ hiểu. Kasimir Malevitch (1878–1935), người sáng lập ra cái mà chính ông gọi là lý thuyết ưu thế, khẳng định rằng "đối tượng không tồn tại trong chính nó", mà chỉ là "thế giới không đối tượng". Cho rằng tác phẩm nghệ thuật không được là "hình ảnh của thiên nhiên mà là bản thân thiên nhiên", ông ca ngợi "ưu thế của cảm giác thuần túy". Dù mới nhìn qua, tất cả việc này có vẻ tối tăm, nhưng Malevitch đã chứng minh hùng hồn bằng cách vẽ một loạt tranh có tính siêu thực mê hồn như *Ưu thế động lực* và loạt tranh *Trắng trên trắng* mà bố cục hoàn toàn trừu tượng.

Thoạt tiên, Malevitch chịu ảnh hưởng của trường phái lập thể và nghệ thuật nguyên thủy là nghệ thuật dựa trên thiên nhiên, nhưng các lý thuyết về ưu thế của ông đã đưa đẩy ông tới chỗ chế luyện những hình ảnh không dựa vào thực tại nào hết. Trong *Ưu thế động lực*, những đường xiên độc sắc mạnh mẽ bẽnh bồng một cách tự do, không dính líu gì với thế giới thực tại. Đây là một tác phẩm hoàn toàn trừu tượng mà tính chủ đề chủ yếu dựa vào sự tiến triển của tính chủ quan. Chủ đề không có hình dạng cụ thể, vì người sáng tạo phải tìm kiếm trong chính mình cách diễn đạt hữu hình điều mình cảm thấy. Phương pháp của lý thuyết ưu thế là vậy, đó cũng là điểm nhận diện những họa sĩ tài năng khác như Natalia Goncharova và Ljubov Popova.

Kỹ thuật của Kasimir Malevitch và tuyên ngôn về lý thuyết ưu thế của ông đánh dấu một trong những chặng đường cơ bản nhất của nghệ thuật hiện đại. Phần lớn tranh của ông giới hạn ở chỗ dùng hình phẳng có phổ màu hạn chế, nhưng trong loạt tranh *Trắng trên trắng* thì lý thuyết ưu thế "không đối tượng" của ông mới tìm được cách diễn đạt tuyệt đối.

SỰ NGHIỆM TỨC CỦA MONDRIAN

Sự trừu tượng hóa theo lý thuyết ưu thế của Kandinsky chủ yếu là về mặt hình học, nhưng họa sĩ vẽ theo hình học khát khe nhất của thời kỳ này là họa sĩ Hà lan Piet Mondrian (1872-1944). Tuy nhiên, những tác phẩm đầu tiên của ông là tranh phong cảnh và tĩnh vật, tương đối có tính hiện thực.

Cây xám có thể nói là một tác phẩm tượng hình sắp chuyển sang phạm vi trừu tượng : nếu không biết nhan đề, ta có thể thấy đó là một bức tranh trừu tượng. Mondrian khẳng định rằng các tác phẩm của ông trong thời kỳ này chỉ được vẽ ra vì nhu cầu kiếm sống, nhưng sự tinh tế của bức tranh này phủ nhận điều đó. Ông khao khát sự trung thực cao nhất trong nghệ thuật dựa trên sự chủ tâm tìm kiếm sự trong sáng bản thân : ông muốn gạt bỏ mọi sự tự chịu lòng để đạt tới trạng thái trần trụi gần như thần thánh. Ông biết cách bù trừ tính nghiêm khắc này bằng một tính cách trữ tình làm cho vẻ đơn giản của tranh ông có sự cân bằng tuyệt diệu.

Để phục vụ cho phương pháp của mình, Mondrian tự bắt buộc chỉ dùng những màu cơ bản phối hợp với màu đen và trắng, tất cả được bố trí trong những hình ảnh sắc đều. *Bố cục hình thoi với màu đỏ, vàng và lam* (h. 42) có vẻ mất hết vẻ nổi ba chiều, nhưng vẫn vô cùng sống động. Những mảng lớn đều sắc có cường độ màu đậm đà, và những đường giới hạn màu đen, dày, mỏng khác nhau, giữ chúng trong sự cân bằng hoàn hảo. Càng nhìn lâu, sự hợp nhất của chúng có vẻ càng được củng cố. Chúng ta có cảm giác đây là một vọng kiến, chúng ta hướng về nó mà không bao giờ đạt tới được.



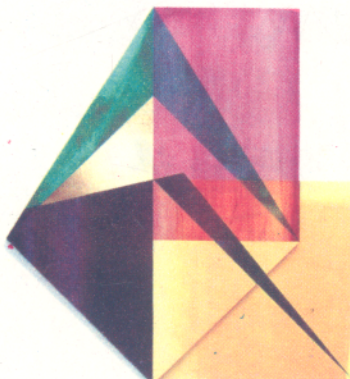
h. 45 Willem De Kooning, *Cửa mở ra sông*, 1960; 205 x 178cm.



h. 46 Philip Guston, *Cái bàn của họa sĩ*, 1973; 196 x 229cm



h. 47 Helen Frankenthaler, *Những vết lằn*, 1966, 287 x 114cm.



h. 48 Dorothea Rockburne, *Cổng thành Capernaum*, 1984; 234 x 215 x 10cm.

NGHỆ THUẬT CỦA CÁI HƯ ẢO

Giữa hai cuộc thế chiến, hội họa mất đi một phần đà cải cách mạnh mẽ hồi đầu thế kỷ và bị chi phối bởi hai trào lưu trí thức : trường phái dada và trường phái siêu thực. Nghệ sĩ tỏ ra có khuynh hướng nội quan hơn, thiên về sự hình dung con đường lẩn mò của tiềm thức : các lý thuyết phân tâm học của Sigmund Freud đã phổ biến rộng rãi, và các nhà sáng tạo thấy đó là cái có cho một hình thức tự do mới kích thích họ thăm dò thế giới hư ảo của những cái phi lý.

Henri Rousseau (1844-1910) làm việc cho Sở thuế nhập thị Paris trong suốt hai mươi năm nên ông có biệt danh là viên hải quan. Như Paul Klee, ông là một họa sĩ không thể sắp vào trường phái nào cả, vì, nêu trước đây ông được coi là thuộc nghệ thuật hỗn nhiên, vì ông là người tự học, thì tác phẩm của ông vượt quá định nghĩa hẹp hòi đó. Do vẻ tươi mát và tự nhiên, ông chính là mẫu người nghệ sĩ mà các họa sĩ siêu thực nghĩ : một thiên tài không có gì trói buộc, có khả năng nhìn xa hơn một họa sĩ chuyên nghiệp.

Rousseau mất năm 1910, rất lâu trước khi các họa sĩ siêu thực xuất hiện để ca tụng giá trị của ông. Chính Picasso làm cho giới nghệ thuật phải chú ý tới ông bằng cách tổ chức một đại tiệc vào năm 1908 để tôn vinh ông. Rousseau khao khát được là một họa sĩ hàn lâm, và ông tin rằng tác phẩm của ông có tinh thần hiện thực đầy thuyết phục. Nhưng giới nghệ thuật đặc biệt bị quyến rũ vì sự cách điệu hóa rất mạnh, thị kiến trực tiếp và chất thơ

trong các hình ảnh hư ảo của ông.

Là người ý nhị, vừa hồn nhiên vừa tự tin, Rousseau có được tình nhạy cảm giàu tưởng tượng, nó cho phép ông sao chép lại hình minh họa của các tạp chí để biến chúng thành những tuyệt tác thuần túy : hình ảnh rừng già với cây cối sum suê không phải là kinh nghiệm cá nhân ở những xứ xa xôi mà chỉ do những lần đi thăm nhà kính vườn bách thảo.

Bất chấp sự không cân đối hiển nhiên, sự đơn giản hóa quá đáng, tranh của Rousseau toát ra một chất thơ bí ẩn. *Cậu bé trên các mỏm đá* trông vừa buồn cười vừa làm người ta lo ngại. Các mỏm đá giống như một dải đỉnh núi, và cậu bé làm cho kích thước của chúng nhỏ hẳn đi so với cậu. Quần áo kẻ sọc của cậu, bộ mặt đông cứng như mặt nạ của cậu, việc người ta không biết rõ lắm là cậu ngồi trên đỉnh núi hay đứng lơ lửng phía trên, tất cả cái đó toát ra một thứ sức mạnh như mộng mị. Chỉ có một đứa bé mới có thể cười dè lên thế giới với sự dễ dàng chừng ấy, và chỉ có một họa sĩ với tâm hồn và cách nhìn trẻ con mới có thể có ý thức về sự nâng cao như thế và hình dung nó với sự sắc bén như thế.

HỘI HỌA SIÊU HÌNH

Họa sĩ Ý Giorgio De Chirico (1888–1978) là người khởi xướng hội họa siêu hình (*pittura metafisica*), phong trào hội họa này cũng có ảnh hưởng với các họa sĩ siêu thực. Cuộc chiến tranh thế giới thứ nhất và những điều tàn bạo của nó đã khiến De Chirico và họa sĩ đồng hương Carlo Carrà có một cách nhìn mới đối với thực tế. De Chirico tìm cách vẽ những địa điểm và đồ vật thật theo bối cảnh và phối cảnh khác thường. Kết quả là có những hình ảnh gây lo nghĩ, khô cứng trong sự im lặng như mơ.

Các họa sĩ siêu thực còn giữ của De Chirico cách dựa vào thế giới mộng mơ và tiềm thức. Họ chịu ảnh hưởng tính chất bí ẩn và nhất là cách đặt các vật kề nhau một cách lạ thường; họ đã biến những thứ này thành một trong các yếu tố phân biệt nghệ thuật của họ. De Chirico muốn vượt lên trên những sự kiện nguyên thô để truyền một kinh nghiệm nằm ngoài thực tại : ông muốn rằng thị kiến của ông được nhận thức qua thực tại đó mà không bị nó hạn chế.

Các lý thuyết của De Chirico không đủ để giải thích sự mạnh mẽ của những tác phẩm mà những lý thuyết đó gợi hứng cho ông. Ngoài ra, ông cũng không theo đuổi con đường khó khăn này và đã trở lại với một thứ chủ nghĩa cổ điển truyền thống. Nhưng những bức tranh vẽ trong giai đoạn siêu hình ngắn ngủi của ông cũng gây say mê như ông mong ước. *Sự lưỡng lự của nhà thơ* (h. 43) với khung cảnh vắng lặng, những trái chuối nằm phân tán một cách gợi ý và sự vận vẹo của bức tượng phụ nữ không đầu, là một hình ảnh làm ta bối rối hết sức.

TỪ TRƯỜNG PHÁI DADA TỚI SIÊU THỰC

Họa sĩ Đức Max Ernst (1891–1976) cũng rất khó phân loại: Ông không ngừng nghĩ ra những phương pháp đồ họa và hội họa mới, như cách vẽ lộn lộn, chủ yếu là phớt nhẹ bút chì lên tờ giấy đặt trên một bề mặt sù sì để lấy bóng nổi. Năm 1919, ông lập ra ở Cologne một chi nhánh địa phương của nhóm dada. Nhóm này chỉ hoạt động tới năm 1922, nhưng ảnh hưởng của nó tỏa ra khắp châu Âu và tiên báo chủ nghĩa siêu thực.

Phản ánh trạng thái tinh thần của thời đại, dada là một phong trào văn học, nghệ thuật của những nhà sáng tạo trẻ, như De Chirico, họ cảm thấy điên đảo vì sự tàn

bạo của Thế chiến thứ nhất. Để bày tỏ lòng phẫn nộ và sự tình ngộ, họ chọn sự khiêu khích và cái trái với lý trí, cái thường được coi là phi lý.

Năm 1922, Ernst tới ở Paris, nơi ông đóng góp cho sự chuyển biến phong trào dada ra chủ nghĩa siêu thực, bằng cách sử dụng những chủ đề in đậm kỷ niệm thời thơ ấu. Tinh thần phong phú lạ thường của ông hấp dẫn một số nhà văn siêu thực, những người mà ông vẫn giữ liên hệ chặt chẽ sau sự tan rã của phong trào dada.

Ernst lập lại phương pháp đặt kẻ hỗn tạp và không gian trống theo kiểu De Chirico, trong một bối cảnh hiện đại hơn, nặng âu lo và khắc khoải. Ông là một nghệ sĩ vô song, nhưng các tác phẩm đẹp nhất của ông thuộc vào phạm vi huyền thoại đặc biệt. *Thành phố nguyên vẹn* với những tầng chênh vênh, được tạo ra do phương pháp vẽ phớt, và vầng trăng rỗng, tạo ra một thế giới lạnh lẽo, hóa đá, làm chúng ta ngột ngạt vì sự khó chịu không xác định được nhưng có thật.

Phong trào siêu thực bắt đầu chính thức năm 1924 với sự phổ biến bản tuyên ngôn đầu tiên do nhà văn André Breton soạn (1896–1966). Tự nhận là "siêu thực" để nhấn mạnh ý chí đứng trên và đứng ngoài thực tại, thành viên của nhóm này kết hợp với cái trái với lý trí của phong trào dada với nguyên lý sự đột hiện ngẫu nhiên của tư tưởng nhờ đến tiềm thức và các hiện tượng tự động tinh thần, của các tư tưởng dựa theo các lý thuyết về giấc mơ của Freud. Nhóm này chọn một câu của nhà thơ Lautréamont để diễn đạt khát vọng về cái hư ảo của họ : "(...) đẹp như một cuộc gặp gỡ tình cờ của một cái máy may với một cây dù trên bàn mổ".

MIRÓ VÀ MAGRITTE

Các họa sĩ siêu thực dựa nhiều vào các bức vẽ của trẻ em, của các người bệnh tâm thần và các họa sĩ phái hỗn nhiên, những bức tranh mà tính tự nhiên của cảm hứng không bị ràng buộc vì quy ước mỹ học nào. Đó là sự đột hiện của một sức mạnh tiềm tàng khó phân tích, nó ghi dấu tác phẩm của nhiều họa sĩ mà Joan Miró (1893-1983) có lẽ là người lạ lùng nhất. Họa sĩ Tây ban nha có năng khiếu nội quan này nhất định là một trong những đại diện thuần túy nhất và quan trọng nhất của trường phái siêu thực. Nghệ thuật của ông dựa theo tính tự nhiên còn cao hơn của Ernst hay Dali nữa, do chỗ ông gạt bỏ những giả tạo của hội họa cổ truyền. *Người đàn bà và con chim dưới ánh trăng* là một bức tranh hoan hỉ sâu đậm. Các bóng dáng có vẻ như nhào lộn và xen lẫn vào nhau với sự tin tưởng ngây thơ, như thể người đàn bà và con chim có thể trao đổi thân phận lẫn nhau bất cứ lúc nào.

Họa sĩ Bỉ René Magritte (1898-1967) là người khởi xướng một phong cách siêu thực lợi dụng cá chủ nghĩa siêu thực lẫn cái tưởng tượng. Ông khởi sự bằng việc mô phỏng phong cách tiên phong, nhưng không tìm được trong đó cách diễn đạt hợp với khả năng của mình nên ông liền áp dụng một ngôn ngữ có chất thơ chịu ảnh hưởng của hội họa siêu hình của De Chirico. Những nhà quý tộc kỳ lạ đội mũ quai dứa trong bức *Golconde*, từ trên trời rơi xuống với vẻ tự nhiên trơ trơ, dường như là hiện thân cho những gì người ta cảm thấy là kỳ dị trong cuộc sống. Cách vẽ chính xác có lẽ thuộc phong cách hiện thực thuần túy này là sở thích tiêu biểu cho sở thích của các họa sĩ siêu thực muốn dùng hình ảnh nghịch lý để tạo sự chênh lệch giữa cái bình thường và cái bất thường mà không phải lúc nào người ta cũng biết kẻ hở nằm ở chỗ nào.

"BẢN ĐỨC MỘNG ẢO" CỦA DALI

Là nhà đồ họa xuất sắc, Salvador Dali (1904–1989) vẽ những hình ảnh tuyệt mỹ và bất an của thế giới phi thực mà ông thích. Sự khó chịu mà chúng ta cảm thấy là ở chỗ ông thể hiện tính phi thực đó với tinh thần hiện thực tỉ mỉ. Ông tự định nghĩa tác phẩm của mình là "những bản đức mộng ảo", và sức mạnh của chúng quả thực do sự chênh lệch nghịch lý sinh ra từ hình ảnh chính xác của một vật không có thật.

Chê bai Dali về mặt lý thuyết thì dễ, nhưng về mặt thực tế thì khó hơn. *Sự dai dẳng của ký ức* (h. 44) với những chiếc đồng hồ mềm nhũn và bộ mặt méo mó ở giữa có một âm vang và căng thẳng khó dứt. Dù ta cảm thấy khó chịu, thì ấn tượng về thời gian rối loạn, về thế giới nội tâm bị biến dạng do sức nặng của thế giới sát bên nó, tất cả thứ đó toát ra một sức mạnh không thể nén nổi. Về phương diện đó, *Sự dai dẳng của ký ức* là một trong những hình ảnh tiêu biểu nhất của thế kỷ chúng ta.

DUBUFFET VÀ NGHỆ THUẬT NGUYÊN SƠ

Tuy không thuộc trường phái siêu thực, nhưng Jean Dubuffet cũng chịu những ảnh hưởng tương tự, nhất là tranh vẽ của trẻ em và người bệnh tâm thần, cái phi lý và cái trái lý trí. Chính là từ những nguồn như vậy mà ông thai nghén cái ông gọi là "nghệ thuật nguyên sơ".

Mặc dầu theo học hội họa rất sớm, nhưng chỉ khi đã qua tuổi bốn mươi ông mới thật sự dành đời mình cho hội họa. Khi khai triển ra, thì tranh của ông có vẻ giống phong cách siêu thực rất ít. Những hình ảnh phác thảo không rõ ràng của ông hoàn toàn không có những chi tiết giả tạo làm người ta lăm lăm hay dễ thuyết phục người ta như ở Dali hay Magritte. Ta cũng không tìm thấy ở đó

thiên hướng bí ẩn hay thần bí của các họa sĩ siêu thực. Nghệ thuật của ông, như chính ông nói, là một thứ nghệ thuật nguyên sơ, sơ sài và lằng đằng một cách khêu gợi.

Chúng ta có thể bối rối trước một bức tranh như *Khỏa thân đội nón*, nó có vẻ thuộc loại tranh trên vách đá nguyên thủy. Người khỏa thân này mở rộng mắt, nhìn chúng ta chòng chọc dưới cái mũ quá khổ, hai tay giơ lên, giống như một thứ thánh tượng thô miên. Duy có hai vòng tròn nhỏ ở giữa người cho ta biết đó là một phụ nữ. Đối với Dubuffet, câu chuyện hoàn toàn khác : đây là một người đàn bà, đúng, nhưng là hiện thân của ma quỷ, của sức mạnh tâm linh. Dubuffet xây dựng toàn bộ nghệ thuật của mình trên sự đảo ngược hình thể bên ngoài và quy ước. Chắc chắn đây là nghệ thuật của cái kỳ diệu nhưng cũng đầy tính khêu gợi.

SỰ ÁM ÁNH

Trong thời kỳ giữa hai thế chiến này, Giorgio Morandi và Alberto Giacometti chiếm một vị trí riêng biệt. Cả hai chịu ảnh hưởng sâu đậm của các họa sĩ siêu thực lúc họ bắt đầu sự nghiệp nhưng đã nhanh chóng vượt ra khỏi ảnh hưởng đó để tạo cho mỗi người một ngôn ngữ riêng. Morandi là người Ý, còn Giacometti là Thụy sĩ, và nghệ thuật của họ khác nhau nhiều, giống như quốc tịch của họ vậy. Tuy nhiên, họ có một điểm chung : họ là những nghệ sĩ bị ám ảnh, có thể trở đi trở lại với một chủ đề.

Giorgio Morandi (1890-1964) là người trầm lặng và nhiều suy tư, sống gần suốt đời ở thành phố quê hương Bologna, và tính khí ôn hòa đó là nét chủ đạo trong nghệ thuật của ông. Các tác phẩm đầu tiên của ông chịu ảnh hưởng hội họa siêu hình của De Chirico, nhưng ông đã nhanh chóng đạt tới một nhãn quan khác biệt và không

bao giờ từ bỏ nó. Ông vẽ tĩnh vật – thường là cùng một nhóm chai lọ, và dụng cụ gia đình khác – với một vẻ rung động gần như thiêng liêng. *Tĩnh vật* có sự bình yên nội tâm của một thứ kinh cầu bằng mắt. Đối với Morandi, những vật này phát ra một sự bí ẩn sâu xa, và toàn bộ tài năng của ông là ở khả năng làm cho chúng ta hiểu điều ông cảm thấy khi chiêm ngưỡng chúng.

KHUÔN MẶT NGƯỜI TRONG KHÔNG GIAN

Alberto Giacometti (1901–1966) dành phần lớn sự nghiệp của mình cho điêu khắc, và chỉ quay về hội họa tương đối muộn. Cũng như Morandi, những tác phẩm đầu tiên của ông – nhất là những tác phẩm ông thực hiện khi ông ở Paris năm 1922 – chủ yếu thuộc khuynh hướng siêu thực, có tính cách mập mờ, gây lo nghĩ. Nhưng sau đó ông đã bỏ hình thức diễn đạt này và để hết phần đời còn lại nỗ lực thể hiện khuôn mặt con người trong không gian đến mức có thể sờ thấy được. Ông có thói quen vẽ một loạt tranh, như bị ám ảnh, trở đi trở lại một hình ảnh không dứt. Và khuynh hướng mỗi đêm lại loại bỏ bớt những gì làm được trong ngày làm cho những cái còn lại có một vẻ sắc bén đặc biệt. Chẳng hạn như *Jean Genet*, người tù có tiền án trở thành nhà văn này đã làm Giacometti say mê vì tính cách hai mặt của ông ta.

Quá thật là Giacometti chú ý tới Genet vừa với tư cách người sáng tạo, nhà văn, vừa với tư cách con người bên trong đầy xáo trộn. Bức chân dung này gây sự say mê hai mặt đó. Genet ngẩng đầu, dò xét với ánh mắt gần như mù lòa cái thế giới mà ông ta bị loại ra và ông ta muốn được hòa nhập. Những cái tình tế đó đều có trong bức chân dung này : một khuôn mặt nhỏ nhắn căng thẳng, khát vọng mù quáng một thế giới không có mình. Ở đó có sự bí ẩn và sự đe dọa ngấm ngấm, nhưng cũng có cái gì đó thần kỳ.

THỜI KỲ TIỀN CHIẾN Ở MỸ

Ngay ở thế kỷ 19, nền hội họa Mỹ đã nổi bật với những nhà sáng tạo độc đáo như Thomas Eakins và Winslow Homer. Trong những năm 1920-1930, các đại biểu quan trọng nhất của truyền thống hội họa Mỹ là Edward Hopper và Georgia O'Keefe. Tác phẩm của Hopper có tinh thần hiện thực mạnh mẽ, hình ảnh sâu sắc của các cá nhân đơn độc trong tranh ông phản ánh hoàn cảnh xã hội đương thời. Tranh của O'Keefe, gần với phong cách trừu tượng hơn, thường được căn cứ theo cận ảnh của bông hoa cách điệu với bút pháp siêu thực mà bà định nghĩa là "hiện thực kỳ diệu".

Ở Edward Hopper (1882-1967) có cái gì đó trầm trọng như ở Thomas Eakins và có sức gợi ý của Winslow Homer. Ở Hopper, sức gợi ý đó nhất định là sâu sắc và đầy suy tư. Ông trình bày thế giới hiện đại với vẻ lạnh lùng buồn bã, phản ánh tâm trạng vỡ mộng của đất nước mình sau cuộc khủng hoảng kinh tế năm 1929. *Chiều ở mũi Cod* hẳn là phải tình tứ và có thể nói, là tình tứ thật: một đôi vợ chồng tận hưởng ánh nắng hoàng hôn trước nhà. Nhưng mỗi người khép kín trong sự cô đơn mơ mộng của mình. Ngôi nhà cũng đóng kín cửa, rèm kéo lại. Con chó là sinh vật duy nhất biểu hiện sinh khí, nhưng nó quay lưng lại chủ nó. Cây cối dày đặc và buồn thảm, vươn mình đập vào ô kính cửa sổ, nhưng không hy vọng có đáp ứng ở phía đó.

Georgia O'Keefe, cũng như Mary Cassatt và Berthe Morisot, là một trong những phụ nữ họa sĩ. Năm 1924, bà

lấy nhà Nhiếp ảnh Alfred Stieglitz. Những bức cận ảnh chụp cây cối đã gây cảm hứng cho tranh của bà.

Loạt tranh có tên *Hoa chân bê (Jack in the Pulpit)* của bà khởi đầu từ một hình ảnh rất thật rồi dần dần được phóng lớn và đi tới chỗ trừu tượng hóa, cho tới tác phẩm sau cùng chỉ dành cho cái nhị. Bức *Hoa chân bê Số 4* có lẽ là hình ảnh gây ấn tượng nhất cho loạt tranh, với nhị hoa sáng rực giữa màu lam thẫm, xung quanh là màu lục sáng. Một ngọn lửa trắng sáng vươn lên cao, có vẻ bị bao vây nhưng hòa hợp mật thiết với ánh sáng xung quanh lá. Ngọn lửa bên trong này có thể nói là không bị những con mắt bên ngoài nhìn thấy. Cái khiêu của Georgia O'Keeffe đối chiếu cái phi thực với cái có thực như thế, không có mấy người bằng trong thời đó, nhưng nhất định đã dần dần ảnh hưởng tới những cuộc tìm tòi về hội họa của thế kỷ này.

TRƯỜNG PHÁI

BIỂU TƯỢNG TRỪU TƯỢNG

Cùng với Thế chiến thứ hai, một số nhất định các nghệ sĩ châu Âu, như Piet Mondrian và Max Ernst, đã phải rời xứ sở lánh nạn qua Mỹ, ở đó họ gây một ảnh hưởng không chối cãi được. Hiển nhiên là không thể đánh giá chính xác ảnh hưởng này, nhưng bắt buộc phải nhìn nhận rằng trong những năm 1940, 1950, lần đầu tiên, các nghệ sĩ Mỹ có được tầm vóc quốc tế, được đánh dấu bằng một hình ảnh mới và một từ ngữ hội họa mới : phong cách biểu tượng trừu tượng.

Các họa sĩ thuộc trường phái biểu tượng trừu tượng có bút pháp khác nhau rõ rệt, nhưng có chung tinh thần nổi loạn và ý chí tự do diễn đạt. Những đại biểu chính của họ là Pollock, De Kooning và Rothko, nhưng cũng phải kể thêm Guston, Kline, Newman và Still. Danh hiệu "biểu tượng trừu tượng" được Robert Coates dùng lần đầu tiên trong số tháng ba 1936 của tờ New Yorker. Phong trào thành công lớn, một phần nhờ nỗ lực của các nhà phê bình Harold Rosenberg và Clement Greenberg, họ cũng là người đặt ra thành ngữ "hội họa hoạt động" (*action painting*).

Những cuộc triển lãm đầu tiên các tác phẩm của "trường phái New York" - trường phái sẽ sinh ra chủ nghĩa biểu tượng trừu tượng - diễn ra giữa những năm 1940. Như nhiều phong trào nghệ thuật hiện đại, trường phái biểu tượng trừu tượng không tương ứng với một phong

cách đồng nhất mà tương ứng với một thái độ chung thì đúng hơn : không phải tất cả tác phẩm đều trừu tượng, cũng như không phải tất cả đều là biểu tượng. Nhưng các họa sĩ này có một mối quan tâm sâu sắc chung thấy được trong sáng tạo của họ. Ngược với chủ nghĩa hiện thực xã hội hoặc "chủ nghĩa địa phương" là đặc điểm của nghệ thuật Mỹ trong những thập niên trước, họ đặt nặng sự tìm tòi của cá nhân và ngẫu hứng tự nhiên, không chút quan tâm tới chủ đề và phong cách quy ước. Thật vậy, phong cách hay bút pháp theo nghĩa đen không còn tồn tại đối với trường phái biểu tượng trừu tượng, họ tìm cảm hứng theo mọi hướng.

NGƯỜI KHỎI XƯƠNG VỊ ĐẠI

Vinh dự mở ra những viên tượng chưa từng có cho chủ nghĩa biểu tượng trừu tượng thuộc về Jackson Pollock (1912-1956) De Kooning đã nói rằng ông (Pollock) đã "đập tan băng giá", để chỉ rằng Pollock đã giải phóng nghệ thuật khỏi những điều cấm kỵ, với kỹ thuật "nhỏ giọt màu" (*dripping*) của ông.

Người đàn bà - Mặt trăng cắt vòng tuần hoàn là một tác phẩm mạnh mẽ, dựa theo một truyền thuyết của người Da đỏ châu Mỹ. Bức tranh hợp nhất Mặt trăng và người đàn bà để gợi lên năng lực độc hại và sáng tạo của tâm lý phụ nữ. Thật khó mà mô tả người ta nhìn thấy được cái gì; hơn nữa, một hình ảnh như thế có lẽ cũng không có lợi gì mà giải thích kỹ lưỡng. Nếu người ta nhạy cảm với loại nghệ thuật nguyên thủy thì người ta cũng có thể nhạy cảm như vậy với một tác phẩm trừu tượng lớn như *Bức màn cải lương*. Ít nhất thì ta cũng có thể tán thưởng sự hòa hợp màu sắc và cảm giác về sự khẩn cấp bốn chôn theo phong cách biểu tượng từ đó toát ra. Còn về bức *Người đàn bà - Mặt trăng*, ta có thể thấy trong đó trạng thái lên đồng của

một nữ phù thủy đẩy mình lông lá hay một bức tranh trừu tượng lớn : thật vậy, tác phẩm này thuộc cả hai tầng mức đó.

HỘI HOA HOẠT ĐỘNG

Pollock là họa sĩ đầu tiên thực hiện bố cục "toàn diện", nghĩa là trên toàn bộ bề mặt vải vẽ, không có tượng ý trung tâm, bằng cách đổ sơn lên đó thay vì dùng cọ. Ông nháy múa ngậy ngất trên tấm vải vẽ trải trên mặt đất để trải sơn lên bằng kỹ thuật nhỏ giọt (*dripping*) mà vẫn làm chủ màu sắc. Ông nói : "Bức tranh có cuộc sống riêng. Tôi cố gắng để tự nó biểu lộ". Vì vậy, ông không vẽ một hình ảnh nào, mà chỉ có "hoạt động", do đó thành ngữ "hội họa hoạt động" được dùng để chỉ phương pháp này.

Mặt tranh rộng của bức *Bức màn oải hương* được làm cho hoạt động bằng những đường tản mát, rời rạc hay xen khít vào nhau thành một mạng lưới rối mù. Như cái tên của nó, bức tranh được bao trùm bằng một toàn sắc lá úa, được làm cho trong mờ và linh hoạt.

Lee Krasner (1908-1984) kết hôn với Pollock năm 1944. Thuở sinh tiền của ông chồng, tài năng của bà chưa được công nhận. Nhưng bà là người đầu tiên phủ mặt tranh bằng những loạt màu cuồng nhiệt. Nhưng người ta đã bắt đầu nhận ra tính độc đáo trong thị kiến của bà và sự chặt chẽ trong bút pháp, như bức *Cobalt Night* cho thấy.

MARK ROTHKO

Một tính cách mạnh mẽ khác thuộc biểu tượng trừu tượng là họa sĩ gốc Nga Mark Rothko (1903-1970). Cũng như Pollock, thoát tiên ông chịu ảnh hưởng chủ nghĩa siêu thực, nhưng những tác phẩm lớn nhất của ông lại là những bức tranh trừu tượng thuộc thời kỳ tài năng thuần thực. Những tác phẩm đó ít khi được trưng bày như ông mong

muốn, dưới ánh sáng được làm dịu đi để việc thưởng ngoạn được thuận lợi. Tuy nhiên, ông không thừa nhận những ý nghĩa tôn giáo mà người ta gán cho các bức tranh tường của ông, ông nói rằng chúng có ý nghĩa xúc cảm chứ không phải thần bí. (Ông nhấn mạnh rằng chủ đề thì khác, nhưng người ta chỉ có thể đắm mình trong không khí hiu quạnh). Nhiều người thấy rằng tất cả tác phẩm của Rothko có vẻ thuộc về cùng một cấu trúc : những hình chữ nhật lơ lửng trên nền tối màu, với những đường viền tối ra như những đám mây. Nhưng những người ái mộ Rothko thì coi ông là một trong những họa sĩ quan trọng nhất của thế kỷ 20.

Nghệ thuật của Rothko trái ngược với nghệ thuật của Pollock, vì ông chú trọng tới màu sắc và độ đậm đà hơn chuyển động và cử động. Tuy nhiên, những sự phân biệt như vậy là chuyện liêu lĩnh, lý do là chính các họa sĩ biểu tượng trừu tượng cũng không bao giờ tự xếp mình vào những cái khung cứng nhắc như vậy. *Không đề (Đen và xám)* được Rothko vẽ một năm trước khi tự tử. Màu sắc của những năm đầu đã nhường chỗ cho sự u ám càng ngày càng tăng. Đó là một thông điệp của tuyệt vọng được gửi cho chúng ta : nhưng thông điệp đó dường như pha chút hy vọng, nếu ta cho rằng vùng xám lớn hơn vùng đen và còn để lộ ra những sắc độ ít bị quan hơn.

ARSHILE GORKY

Vosdanig Manoog Adoian, tức Arshile Gorky (1905-1948) gốc Arménie, di cư tới Mỹ năm 1920. Ở New York từ năm 1925 và học vẽ ở đó trước khi giảng dạy ở Grand Central School of Art. Thoạt đầu, ông chịu ảnh hưởng của Picasso, nhưng việc khám phá ra hội họa siêu thực đã cho phép ông tìm được con đường riêng và khiến ông giữ một vị trí độc đáo giữa trường phái siêu thực và trường phái biểu tượng

trần tượng. Cả ông nữa cuối cùng cũng tự sát. *Thác nước* với màu sắc tung tóe là đặc điểm của thời kỳ thành thực của ông. Điều lý thú là hình ảnh này thật sự gợi lên hình ảnh thác nước : trong trận mưa hình thể và màu sắc đỏ, có cái gì làm ta nghĩ tới dòng nước đổ trên những tảng đá dưới ánh mặt trời. Sự tươi mát toát ra từ tranh của Gorky khiến cho vụ tự sát của ông càng thêm chua xót, như thể nghệ thuật của ông là vùng đất duy nhất ông có thể thấy một chút hạnh phúc, bình an.

DE KOONING

Gorky có ảnh hưởng lớn đối với sự phát triển phong cách biểu tượng trần tượng và với một trong những đại biểu năng động nhất của nó, đó là một người bạn của ông, Willem De Kooning (1904). Sinh ở Hà lan, De Kooning di cư tới Mỹ năm 1926. Khi Pollock còn sống, De Kooning được coi là đối thủ chính của Pollock vì sinh khí mạnh mẽ của ông. Khả năng thể hiện bất kỳ chủ đề nào với sự phóng khoáng cuồng nhiệt của ông luôn luôn có ấn tượng mạnh. Sự xung động say mê trong bút pháp của ông không phải là không giống với Chaim Soutine.

Chúng ta cảm thấy thâm tâm rung động trước những người đàn bà của De Kooning. *Phụ nữ và xe đạp* : Tâm trạng hân hoan, háo hức, như một con ngựa với bộ mặt sáng rực vì thèm muốn. Đó là một người đàn bà không có chút quyền rũ nào, thể mà mục Chấn tội nghiệp đó chải chuốt một cách khó coi để lôi cuốn con mắt của mình. Mục làm cho người ta rung mình, mỉm cười (xấu quá!) và do đó làm ta hơi sợ. Đây là một chân dung gây ấn tượng thật sự, vừa có sự tôn trọng vừa có sự mỉa mai.

Cửa mở ra sông (h. 45) thực hiện xuất sắc sự tổng hợp bút pháp gần kề cái vô hình thể. Những nét cọ mạnh mẽ

xâm chiếm hết mặt tranh, vẽ ra một khung cửa qua đó lấp lánh một dòng sông xanh thẳm. Kỹ thuật tài hoa và sức gợi cảm cao. Giá trị của một tác phẩm nghệ thuật được đo bằng khả năng gây xúc động. Chắc chắn là *Cửa mở ra sông* làm được điều đó một cách trọn vẹn.

CLYFFORD STILL

Với Clyfford Still (1904–1980), chúng ta lao vào sự trừu tượng hóa thuần túy. Họa sĩ này chiếm một vị trí riêng biệt do chỗ ông sống phần lớn cuộc đời xa các giới nghệ thuật New York, mặc dầu ông đã sống và giảng dạy ở đó giữa những năm 1950, trong thời kỳ phong cách biểu tượng trừu tượng đạt tới đỉnh cao.

Gạt bỏ cách dẫn chứng bằng thế giới thực tại, Still cố gắng giải phóng màu sắc khỏi mọi sự kết hợp với ý nghĩa nào đó. Phần lớn tác phẩm của ông là những biến thể của cùng một chủ đề. Ông luôn luôn khẳng định mạnh mẽ ý chí vươn tới sự siêu việt và cái bí ẩn, và ta cảm thấy rất rõ đòi hỏi này trước một bức tranh như 1953.

Một cách khách quan thì phương pháp này có vẻ đi quá xa, nhưng không phải vì thế mà bức tranh này không tuyệt diệu. Bề mặt rộng màu lam lăm tăm điểm đen, với hai vạch đỏ mạnh mẽ ở phía dưới và một chỗ rách toạc màu ở trên. Gắn như thể núi non được mở ra để cho chúng ta thấy ánh sáng lửa và bóng tối cùng ở trong lòng nó.

FRANZ KLINE

Khi Franz Kline (1910–1962) gợi lên một phong cảnh thành thị, ông chỉ thể hiện dưới dạng những cây xà thép in hình lên bầu trời. Đó như thể những thanh giằng của cây cầu hay giàn giáo kích thích ông khám phá và ca ngợi sự uy nghi của hình thể đơn thuần. Tranh của ông giống như thư pháp Đông phương được phóng lớn. Ông sử dụng

tài tình màu trắng và màu đen với tất cả sắc thái đậm, nhạt của thư pháp Trung hoa. Trong một bức tranh như *Ballantine*, chúng ta bị lôi cuốn lập tức vì nét thẳng thần mạnh mẽ. Bức tranh có lẽ không sâu sắc lắm, nhưng vẫn vô cùng lý thú.

BARNETT NEWMAN

Barnett Newman (1905–1970) là một trong những họa sĩ lạ lùng nhất của trường phái New York. Thoạt tiên là nhà phê bình nghệ thuật, ông là người ủng hộ nồng nhiệt nhất chủ nghĩa biểu tượng trừu tượng, và góp phần giới thiệu nó với công chúng Mỹ. Nhưng người ta hết sức ngạc nhiên khi ông dành thân lao vào hội họa, vẽ những bức tranh khổ lớn thường chỉ gồm một mảng độc sắc lốm đốm cái mà ông gọi là "làn đạn". *Tranh vàng* là một thí dụ hoàn hảo: hai làn trắng hẹp (làn đạn) kéo thẳng từ dưới lên trên và làm nổi bật màu vàng hoàng yến đậm đà, ở giữa mảng màu vàng này có một làn thứ ba màu vàng rất nhạt. Kích thước của bức tranh và sự đơn giản đáng ngạc nhiên của nó càng khiến người ta chú ý và nhớ tới nó. Càng nhìn, người ta càng cảm thấy sức mạnh và sự tinh khiết của màu vàng đó, và, tất nhiên, của làn trắng làm tôn giá trị của nó. Chúng ta cảm thấy một thứ bàng hoàng kỳ lạ, như thể cái màu vàng đó cuốn hút chúng ta trong khi vẫn mở rộng tầm nhìn của chúng ta. Với những bức tranh như vậy, Newman đã hình dung trước những bức tranh trang trí của các họa sĩ điêu sắc và quan niệm khắc khổ của các họa sĩ phái tối thiểu.

ROBERT MOTHERWELL

Bất chấp sự đơn giản trong tác phẩm của ông, Newman là một nhà trí thức ai cũng biết. Đó cũng là trường hợp của Robert Motherwell (1915–1991) thành viên trẻ nhất của

trường phái biểu tượng trừu tượng và là nhà lý thuyết xuất sắc có ảnh hưởng đáng kể.

Motherwell tuyên bố rằng "nếu không có ý thức đạo đức, họa sĩ chỉ là một nhà trang trí". Nhận xét này có đầy đủ ý nghĩa khi ta xét loạt tranh *Khúc bi thương* mà ông sáng tác để phản ứng với cuộc nội chiến Tây ban nha. Những bức tranh này biểu lộ nỗi buồn rầu trước việc tự hủy hoại của một nền văn minh lớn như vậy. Những mảng dây màu đen giống như tinh hoàn bỏ mọng treo lơ lửng trong không gian để nhắc nhở rằng đây là xứ sở của những cuộc đấu bò mà vợ kịch đã kết thúc bằng sự hy sinh một con vật cao quý.

Khúc bi ca cho nền cộng hòa Tây ban nha số 70 đầy nhân nhục. Thoạt tiên chúng ta có ấn tượng mạnh mẽ vì những khối đen in hình rõ rệt lên nền sáng nhạt, rồi chúng ta nhận xét cái nền đó có những sắc độ xám và xanh nhạt tinh tế, và những mảng đen nặng nề kia để chắt trong ruột nó chảy ra. Motherwell than vãn, nhưng với sự kiềm chế rất Tây ban nha.

PHILIP GUSTON

Trong những năm 1950–60, Philip Guston (1913–1980) tán đồng các quan niệm biểu tượng trừu tượng, và một số người cho rằng những bức tranh tế nhị mà ông thực hiện trong thời kỳ này là những tác phẩm đẹp nhất. Sau đó, ông thay đổi hoàn toàn để trở thành họa sĩ biểu hình.

Cái bàn của họa sĩ (h. 46) mà ông vẽ vào lúc cuối đời, có thể được coi là hoàn toàn tự thuật : có một cái gạt tàn thuốc đầy ắp và một điếu thuốc đang cháy, những quyển sách mà họa sĩ đang xem dở để tran giời trí thức, và một hộp màu mà nắp dây dính mấy vệt màu, đó là những thứ gợi lại bước đầu hướng về sự trừu tượng hóa của họa sĩ.

Nhưng nắp hộp màu đây lại và trên nắp có một chiếc giày to : cuộc sống và sức trì của nó không trừ chúng ta ra, chúng ta không thể trồng cây vào những may mắn kỳ lạ để thoát ra. Ở giữa những thứ đó có một con mắt mở lớn, đặc điểm chủ yếu của họa sĩ. Hãy chú ý là con mắt nhìn về vô cực và cây đinh đóng trên bàn có bóng màu đỏ như máu. Trong hình ảnh này cũng có những hình thể bí ẩn kích thích trí tưởng tượng của chúng ta : tại sao cuộc đời của một họa sĩ phải được giải thích hoàn toàn ?

CÁC HỌA SĨ ĐIỀU SẮC MỸ

Những kinh nghiệm cách tân của trường phái biểu tượng trừu tượng còn được các họa sĩ thế hệ sau tiếp tục. Tuy nhiên, gọi các nhà sáng tạo đó là các họa sĩ thế hệ sau của phái biểu tượng trừu tượng thì quá hạn chế và do đó không thích hợp. Họ phản ứng lại sự nội hiện có tính duy linh của những họa sĩ như Barnett Newman, bằng cách tìm cách giải phóng hình ảnh nghệ thuật khỏi mọi ám ảnh siêu hình để làm nó thành một kinh nghiệm thuần túy thị giác.

Các họa sĩ tiếp nối trường phái biểu tượng trừu tượng tỏ ra ít tập trung hơn, nhưng có ảnh hưởng rộng lớn hơn và đa dạng hơn. Những người bên vực chủ nghĩa biểu tượng trừu tượng có tính nghiêm túc quá, chủ đề của họ chủ yếu thuộc phạm vi bị kịch, trong khi các họa sĩ điều sắc sử dụng khéo léo những cộng hưởng màu sắc để diễn đạt niềm vui hơn là cái buồn. Màu sắc có tác động không thể chối cãi đối với chúng ta : nó mang một ý nghĩa nội tại, độc lập với hình ảnh hay chủ đề. Các họa sĩ điều sắc khai thác năng lực cơ bản đó để khơi gợi những cảm xúc nằm ngoài lãnh vực lý trí.

HELEN FRANKENTHALER

Trong số các họa sĩ điều sắc lớn có ảnh hưởng tới trào lưu trừu tượng mới ở Mỹ, ta phải kể Helen Frankenthaler (1928) trước hết. Lấy cảm hứng từ những bức tranh "toàn diện" của Pollock, phương pháp có tính cải cách của bà là

sự khai triển các phương pháp thuộc loại nhỏ giọt màu, nhưng với những kết quả rất khác nhau. Bà dùng những dung dịch màu rất loãng mà bà thấm vải tranh còn nguyên để cho màu ăn vào đó một phần và vì vậy tạo kết quả trong suốt. *Những vệt lẫn* (h. 47) tiêu biểu cho phương pháp này, nó cho phép bà thực hiện những bức tranh rất đơn giản mà tinh tế đến mức ngạc nhiên.

Frankenthaler chiếm một địa vị riêng biệt trong lịch sử hội họa do các cải tiến kỹ thuật của bà và hơn nữa do cách bà lợi dụng các cải tiến đó. Người ta đã bắt chước bà nhiều, nhưng chưa bao giờ đạt được sức mạnh gợi hứng như bà. Người ta ngắm nhìn *Những vệt lẫn* không chán mắt : đó là thí dụ tuyệt đẹp về một tác phẩm "không có ý nghĩa" nhưng vẫn cho ta thỏa mãn sâu sắc về mặt trí thức.

MORRIS LOUIS

Nhân một dịp thăm xưởng vẽ của Frankenthaler, Morris Louis (1912-1962) khám phá kỹ thuật thấm vải tranh bằng dung dịch màu rất loãng (*stain painting*). *Beta Kappa* (họa sĩ này chỉ định tranh của mình bằng các chữ cái Hy Lạp để tránh có thể bị giải thích sai lạc) là một bức tranh vẽ sau này, và hợp thành loạt tranh *Cởi mở*, trong đó những đường xiên nhiều màu xuyên qua các góc dưới bức tranh. Bức tranh này dài hơn 4 mét, thế mà phần giữa khung vải được để trống. Vì không hiểu ngay lúc mới nhìn nên ta nhìn từ góc này qua góc kia để cố tìm một sự hợp nhất. Cuối cùng, chúng ta buộc phải đầu hàng cái hư vô kích động của hình ảnh này mà các dải màu sắc sỡ góp phần làm cho rõ rệt.

RICHARD DIEBENKORN

Tất cả các họa sĩ lớn của Mỹ đều không ở New York. Richard Diebenkorn (1922) sống nhiều năm ở San

Francisco và loạt tranh nổi tiếng *Ocean Park* của ông mang tên một khu ngoại ô của thành phố này. Những khung hình chữ nhật tuyệt vời của ông vừa giống nhau mà vừa khác nhau hoàn toàn. Theo gương Mark Rothko ông biết xác định một khuôn khổ cho phép ông hoàn toàn tự do thăm dò các sắc thái của màu sắc.

Những dải màu mỏng thẳng đứng, nằm ngang và xiên, chia *Ocean Park* số 64 thành ba phần có kích thước và màu sắc khác nhau. Những đường thẳng đứng làm nổi bật những sắc thái ngả màu lam khác nhau của nền, gợi lên những độ sâu khác nhau của Thái bình dương. Nhưng ở đó cũng có một công viên được rào và phân ô kỹ lưỡng. Diebenkorn dùng màu với tinh thần sáng tạo rất cao, đến nỗi thế giới trở nên dễ hiểu hơn một chút.

TRƯỜNG PHÁI TỐI THIỂU

Xu hướng tối thiểu xuất hiện trong những năm 1960, nối tiếp sự dè dặt, điều độ của các họa sĩ biểu tượng trù tượng như Mark Rothko và Barnett Newman. Là quan niệm có tính cách rộng rãi, xu hướng tối thiểu dựa vào sự hạn chế những biến cách của thị giác trong phạm vi một hình ảnh, cũng như phương pháp cần thiết để đạt được mục đích đó. Kết quả là ta có một hình thức nghệ thuật trần trụi hơn, tuyệt đối hơn mọi hình thức khác, dứt khoát thoát khỏi những tác động chủ quan dùng để dựa vào.

Ad Reinhardt (1913-1967) có thể được coi là người khởi xướng chính của trường phái tối thiểu. Ông khởi đầu bằng những bức tranh "toàn diện" trong những năm 1940, rồi tiến tới sự trần trụi càng ngày càng rõ nét. Ông bôi đen bằng màu của mình và hủy bỏ những màu tương phản tới mức hạn chế vào các hiệu quả sắc trùng sắc trên màu đen và những màu gần đen. Là nhà giáo và nhà lý thuyết nghiêm khắc, ông cho rằng nghệ thuật phải được đưa về sự trần trụi cực độ và, theo nghĩa rộng, phải hướng tới tính cách tinh thần thuần túy. Trên mặt bức tranh lớn sáng loáng *Tranh trù tượng số 5* với toàn sắc lam đen giảm nhẹ, bàn tay của họa sĩ trở thành vô hình một cách có cân nhắc. Đúng là ta phân biệt được hình dạng của một chữ thập. Đó không phải là chữ thập của cơ đốc giáo : nếu đó là một thứ thánh tượng tôn giáo thì cũng chỉ với nghĩa rộng rãi nhất, kéo dài vô hạn ở cả chiều ngang lẫn chiều cao, tầm vóc không đo lường được của tinh thần con người.

FRANK STELLA

Frank Stella (1936) đã trở thành khuôn mặt trung tâm của nghệ thuật Hoa Kỳ trong những năm 1960. Trong năm 1959, ông thực hiện một loạt tranh gây nhiều tranh luận cho cuộc triển lãm "16 Americans" của Viện bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại New York. Đó là những bức tranh "toàn diện", cắt theo những dải song song theo tính chặt chẽ hình học. Ông đã đi đến mức loại bỏ màu sắc có cân nhắc, chỉ dùng màu đen hoặc sơn bạc, để hạn chế tối đa mọi ý nghĩ ảo tưởng. Kỹ thuật của ông không biết tới khung tranh truyền thống hình chữ nhật để nhắc nhở chúng ta rằng đối tượng hội họa chủ yếu là bản thân bức tranh. *Đáy sáu sáu dặm* về mặt này, là một bức tranh được thể hiện tài tình, có người thấy đó là tổ chức tập trung của thế giới. Sự trần trụi về hình dạng trong những tác phẩm đầu tiên của Stella có ảnh hưởng lớn. Sau đó, ông tiến tới một nghệ thuật nhiều chiều, màu sắc và hình thể phong phú đến nỗi người ta phải thắc mắc về sự thuần khiết hùng vĩ lúc đầu của ông. Có phải là vào năm 1959 Stella chưa biết khía cạnh "bùng nổ" của bản chất mình, hay tính khí đó đã tiềm tàng trong cái cứng rắn lạ lùng của *Đáy sáu sáu dặm*?

MARTIN VÀ ROCKBURNE

Nữ họa sĩ Ca na đa Agnès Martin xứng đáng được liệt vào hàng ngũ các họa sĩ xu hướng tối thiểu và thời kỳ tiếp theo nó. *Không đề số 3* là một hình vuông khổ lớn đơn gian, gồm một đường viền trong mờ gần như không màu, bao bọc ba dải rộng thẳng đứng. Ở giữa là dải màu hồng rất nhạt, hai bên có hai dải màu lam phẳng phát ngả về tím. Sự trong sáng dịu dàng và tinh tế của bức tranh hiện ra trước mắt chúng ta không chút cường điệu, với cái vẻ tự



h. 49 Lucian Freud, *Đứng bên đồng vải*, 1988 - 1989; 169 x 138cm.



h 50 Robert Natkin, *Farm Street*, 1991; 152 x 183cm

nhiên làm ta say mê, có vẻ giống với mặt nước hồ bình lặng mà ta nhìn không chán mắt.

Với Dorothea Rockburne (1922), chúng ta ra khỏi xu hướng tối thiểu một chút. Là họa sĩ trí thức, thường tìm cảm hứng nơi các danh sư xưa cũ, bà kết hợp sự nghiêm cẩn mạnh mẽ với tính cách trữ tình sâu lắng. Một số bức tranh đẹp nhất của bà được thực hiện bằng sơn dầu và, lá vàng (như nghệ thuật trang trí sách Trung cổ) trên nền vải được chuẩn bị theo "kiểu xưa" với lớp lót màu dày. Ấn tượng uy nghiêm do hình ảnh chồng chất trong bức *Cổng thành Capernaum* (h. 48) thuộc về các phương pháp truyền thống, sử dụng màu rực rỡ và có được vẻ huy hoàng của một hình ảnh thiêng liêng.

XU HƯỚNG DÂN GIAN

Những cuộc cải cách lớn về hội họa ở thế kỷ 20 là chủ nghĩa lập thể và xu hướng dân gian, cả hai đã nổi dậy chống lại một phong cách đã ổn định : Chủ nghĩa lập thể chống lại chủ nghĩa hậu ấn tượng mà nó chê là thiếu táo bạo, còn các đại biểu của xu hướng dân gian thì chống lại chủ nghĩa biểu tượng trù tượng mà nó coi là tự phụ và khoa đại. Xu hướng dân gian muốn đưa nghệ thuật trở lại những thực tế của cuộc sống thường ngày, trở lại với văn hóa bình dân mà những nguồn thỏa mãn con mắt chủ yếu là vô tuyến truyền hình, tạp chí và phim hoạt họa.

Từ "nghệ thuật dân gian" được nhà phê bình Anh Lawrence Alloway dùng lần đầu tiên năm 1958 để chỉ những tác phẩm hội họa ca ngợi khuynh hướng tiêu dùng và tố ra nghi ngờ tâm lý biểu tượng trù tượng.

Xu hướng dân gian ra đời ở nước Anh trong những năm 1950, nhưng nó đạt tới tầm vóc trọn vẹn ở New York trong mười năm sau đó và nó chia sẻ sự quan tâm của giới nghệ thuật với xu hướng tối thiểu. Xu hướng dân gian đem cái tầm thường hàng ngày thay cho cái kỳ lạ, và cho sản phẩm hàng loạt và cái độc nhất một ý nghĩa như nhau, và như vậy, đã xóa tan sự phân biệt giữa "nghệ thuật chính yếu" và "nghệ thuật thứ yếu". Trong sự biểu dương xã hội tiêu thụ, xu hướng này biến phương tiện truyền thông đại chúng và quảng cáo thành chủ đề ưa chuộng nhất của nó. Đại biểu nổi bật nhất của xu hướng này chắc chắn là Andy Warhol (1928-1987)

TRANH IN LỤA CỦA WARHOL

Ít nhất thì người ta cũng có thể nói còn lâu Warhol mới được sự đồng tình : thiên tài hay lừa bịp ? Bắt đầu sự nghiệp với tư cách họa viên quảng cáo, ông đã lồng các tấm ảnh chụp vào bố cục tranh, đầu tiên bằng cách tự in lụa, rồi sau đó giao phó xưởng làm, còn ông dành hết thì giờ để sáng tác. Trong *Marilyn : Chân dung hai phần*, những gương mặt được in không cần chính xác, màu sắc may ra chỉ phỏng chừng. Đây là một tác phẩm lý thú và gây ấn tượng vì những hệ lụy của nó. Warhol say mê danh tiếng, thứ danh tiếng mà ông biết rõ tính chất phù du; nhưng sự tôn sùng của người dân Mỹ đối với thứ danh tiếng đó còn làm ông say mê hơn, với tính cách là biểu hiện văn hóa của thời đại mình. Khi hiến mình cho guồng máy quảng cáo, Marilyn đã bị hủy hoại với tư cách cá nhân, và chân dung vô cùng khác xa của cô khắc họa sự làm mất cá tính, sự tha hóa và sự cô lập của danh tiếng. Đây là một tác phẩm khó quên.

ROY LICHTENSTEIN

Cuộc đột nhập đầu tiên của Warhol vào xu hướng dân gian dựa trên hình ảnh của phim hoạt họa. Thế nhưng, nhà buôn tranh được ông giới thiệu sản phẩm của mình đã không chú ý : ông ta đã bị thuyết phục bởi một khuôn mặt nổi bật khác thuộc nghệ thuật bình dân : Roy Lichtenstein (1923).

Trong một tác phẩm như tác phẩm của Lichtenstein rõ ràng có một chút hoài cổ : thế giới của phim hoạt họa dựa vào tuổi thơ hay tuổi thiếu niên. Lichtenstein nhận thức được tính chất thánh tượng của những hình ảnh đó và tái tạo chúng bằng cách phóng lớn lên. Bức *Ấm !* của ông không phải là bản sao trung thành của một hình ảnh

trong phim hoạt họa, mà là một đoạn trích đơn giản được cô đọng vào cái cốt yếu là hiệu quả chấn động của nó. Vấn đề ở đây là bạo lực và cách người ta trừ khử bạo lực : một đảng là sức mạnh của cái Thiện, người trả thù ngồi trong máy bay của mình, và đảng khác là sức mạnh của cái Ác, kẻ thù bị tiêu diệt trong làn chớp của vụ nổ. Dùng những hình thể và màu sắc đơn giản, Lichtenstein đưa chúng ta trở về thế giới giản lược của hai màu đen trắng, về nỗi huyền diệu bình dị của trẻ thơ.

JASPER JOHN

Vũ công trên một mặt phẳng; Merce Cunningham là lòng kính trọng của Jasper John đối với nhà biên đạo múa người Mỹ Merce Cunningham. Về mặt thị giác, tác phẩm này đẹp vô cùng; về mặt khái niệm, nó vô cùng phức tạp. John có cái năng khiếu sáng tạo những hình ảnh tuyệt đẹp, nhưng kích thích chúng ta tìm hiểu ẩn ý của chúng. *Vũ công trên một mặt phẳng* gợi ra những điều phức tạp của quá trình tiến triển của con người (vật chất, ở bên trái, gặp gỡ cái thiêng liêng, sau khi chết, bên phải (như thế nào) và quan hệ tính dục, chuyển động bốn chiều của vũ điệu được trình bày bằng hình phẳng trên một mặt phẳng duy nhất là mặt vải, trong vô số bước chân chằng chịt. Càng ngắm bức tranh này, người ta càng thấy hài lòng. Nhưng nói rằng nó quyến rũ ta ngay cái nhìn đầu tiên thì cũng đúng. Tài năng của John tác động ở mọi mặt.

ROBERT RAUSCHENBERG

Ảnh hưởng của trường phái dada và siêu thực đã khiến Robert Rauschenberg (1925) nghĩ ra một hình thức nghệ thuật hoàn toàn mới, "tranh phối hợp", gộp chung những đồ vật và vật liệu hỗn tạp làm một. *Hèm vực* là một tác phẩm loại đó. Ta thấy sự pha trộn hỗn tạp những hình ảnh và kỹ thuật kết hợp sơn dầu, ảnh in lụa, giấy cát từ

bao. Nhưng, bên dưới sự lộn xộn nhìn thấy được đó là một con chim nhồi rơm thắm nảo làm cho ta có cảm giác chóng mặt như đang bay lượn trên hẻm vực bí ẩn. Người ta có cảm tưởng cái hẻm vực không ở ngay trong hình ảnh trên tranh mà ở dưới nó, trong không gian của chúng ta. Cái gờ đồ con chim nhô ra, đâm xiên vào thế giới của người xem tranh, ở đầu có treo một cái gối thắt lại thành hai cái túi, trông vừa thô tục và bi thiết. Tất cả các yếu tố của bức tranh, hai chiều và ba chiều, góp phần tạo cảm giác tù túng, như thể chúng ta thật sự bị mắc kẹt trong vách đá. Ở Rauschenberg, có một cảm hứng được buông thả tự do; không phải lúc nào chúng ta cũng tán đồng, nhưng khi chúng ta dễ bị nó nắm lấy thì thật không thể nào quên.

DAVID HOCKNEY

Không thể chối cãi rằng xu hướng nghệ thuật bình dân đã bắt đầu ở Anh quốc với Richard Hamilton và David Hockney (1937). Các tác phẩm đầu tiên của Hockney quả thật đã lợi dụng những hình ảnh thuộc loại tạp chí bình dân mà xu hướng dân gian lấy một phần lớn cảm hứng. Nhưng khi Hockney tới Californie, sự chạm trán của ông, với biển, với nắng, với tuổi trẻ, đã khiến ông hướng về một thứ nghệ thuật càng lúc càng có vẻ hiện thực tươi mát rõ rệt. Mặc dầu *Cái nhảy mạnh* có thể được coi là hình ảnh đơn giản hóa, nếu không phải là quá giản lược, của thế giới, nhưng đây là một bức tranh đáng chú ý, lợi dụng khéo sự tương tác của cấu trúc cứng nhắc của một ngôi nhà ở Californie với tia nước vọt lên do có người nhảy xuống hồ bơi. Ở đó không có sự hiện diện của người nào, chỉ có một cái ghế trống trong khung cảnh không người. Nhưng sự hiện diện đó được xác nhận bằng những tia nước trắng xóa làm vỡ tung mặt nước phẳng lặng, một thủ thuật ám chỉ, một trong những ưu thế của Hockney.

CÁC HỌA SĨ BIỂU HÌNH CHÂU ÂU

*T*rong khi sự triều tượng hóa là quan tâm chính của họa sĩ Mỹ, thì ở châu Âu người ta tiếp tục quan tâm tới sự thể hiện gương mặt con người. Ở Anh đã xuất hiện một phong trào biểu hình, chủ yếu gồm Francis Bacon, Lucian Freud và Frank Auerbach. Tuy vậy, mỗi người trong số này giữ nét độc lập trong bút pháp của mình, đến nỗi ta không thể nói về họ như một trường phái thật sự.

Kỹ thuật lạ và tinh vi của Balthus (1908) không thể liệt vào một trường phái nào cả. Họa sĩ Pháp gốc Ba lan này xuất thân từ một gia đình quý tộc và có học thức, tên thật là Balthasar Klossowski de Rola. Ông bắt đầu vẽ từ năm 16 tuổi và luôn luôn tránh xa thị hiếu đương thời và những xáo trộn của thế giới. Sự hiệu quả trong nghệ thuật của ông một phần lớn là do sự chùng mực, sự sâu sắc của tư duy và tính cách bí hiểm nhuộm vẽ uy nghiêm thanh thần của ông. Đầu óc bị ám ảnh vì những nỗi khốn khổ của thời đại chúng ta, ông chọn thái độ không đề cập tới chúng một cách trực tiếp mà chỉ nói tới khía cạnh không quan trọng, hơi giống cách của Matisse.

Những người chơi bài đề cập sự biểu hiện dục tính một cách kín đáo, rất tế nhị. Hai nhân vật còn vẽ trẻ con, nhưng nét mặt cho thấy họ đã ở ngưỡng cửa khám phá kinh nghiệm tình yêu. Sự ngây thơ của họ, mà chẳng bao lâu nữa sẽ bị đẩy lùi bởi ý thức về sự phát triển toàn vẹn của cơ thể họ, làm Balthus xúc động, và ông biết cách làm chúng ta chia sẻ cảm xúc đó với ông.

Rõ ràng là nội dung của bức tranh này không nằm trong nhan đề của nó : các thiếu niên này không thể nhìn nhau mà không có một chút bối rối. Mỗi người đưa một bàn tay về phía người đối diện và rút tay kia lại. Cô gái không chỉ đưa tay tới mà đẩy cả hai bàn chân tới. Còn cậu trai bị cái bàn ngăn lại, dường như quyết tâm giữ riêng bí mật của mình; nhưng thân cậu nghiêng về phía trước cho thấy cậu bị cuốn hút.

Trong hình ảnh này, tất cả đều có ý nghĩa tượng trưng: cái ghế dựa lớn gợi ý sự bảo vệ, sự chông chênh của cái ghế đầu, và cả sự sáng sủa khó hiểu của bức tường tương phản với bóng mờ trong căn phòng. Và cây nến giữa bàn là hình ảnh của cây nến cầu nguyện ? Dù sao, đó cũng không phải là một nguồn sáng vì nó không cháy. Có quá nhiều điều mập mờ mà Balthus để cho ta phỏng đoán.

FRANCIS BACON

Trường phái London trong những năm 1970 không thể so sánh với trường phái Paris hay trường phái New York; các đại diện của hai trường phái này thường gặp nhau để trao đổi ý kiến. Nhưng trường phái London vẫn có nhiều họa sĩ quan trọng mà người được biết tới nhiều nhất là Francis Bacon (1909–1992).

Tranh của Bacon có thể làm chúng ta bối rối : đây là sự tố cáo thân phận con người hay là một thứ hoan hỉ thác loạn ? Song le, Bacon có vẻ không chút hoan hỉ nào. Những bức tranh đầu tiên của Bacon biểu lộ nhiều đau đớn và ngờ vực, và những bức tranh cuối cùng của ông thì vô cùng ngọt ngào. Ở chỗ mà Balthus phát hiện một bí ẩn thì Bacon mô tả cho ta thấy một thế giới bị xói mòn vì sự ghê sợ và bất khoan.

Chân dung của Isabel Ranshorne đứng giữa một phố

Soho có cấu trúc chật hẹp với người đàn bà bị mắc vào bẫy như một con bò mộng trong đấu trường. Một chiếc xe đen với chần bùn trắng cong chạy qua, đồng thời gợi ý trò đấu bò. Người đàn bà có vẻ hết sức căng thẳng, quay mình nhìn quanh, cử động của nàng làm cái váy lượn tròn. Ý nghĩa nặng nề có cân nhắc của nhan đề càng làm cho không khí khắc khoải của bức tranh trầm trọng thêm. Người đàn bà này làm gì giữa một đường phố của khu vực sang trọng này ? Tại sao nàng bắn khoắn đường ấy ? Người ta cảm thấy nàng vẫn sẵn sàng đập phá cái lồng giam giữ nàng.

Bacon đã dùng tới những kỹ thuật thật đặc biệt, chủ yếu là vẽ phớt nhẹ trên mặt tranh bằng giẻ để tạo hiệu quả mờ nhạt. Ông cũng sử dụng sự tương phản đẹp mắt giữa những bột màu dày và lớp màu trong mờ bằng cách áp mạnh. Trong bức tranh này, Bacon đã cho màu ướt trượt ở nhiều chỗ để gợi ý vai trò của cái ngẫu nhiên, cái sự khó dự kiến và nguy hiểm. Dù nghị lực của người đàn bà này lớn thế nào đi nữa, sự giải thoát của nàng vẫn là điều không chắc chắn.

LÉON KOSSOFF

Hai họa sĩ người Anh khác Frank Auerbach (1931) và Léon Kossoff (1926), là học trò của David Bomberg, một họa sĩ mà chỉ sau khi chết, tài năng mới được nhìn nhận. Bomberg nghĩ ra và khai triển những kỹ thuật biểu hiện riêng trong những năm 1920-1930. Trong những năm giữa 1945 và 1953, ông giảng dạy ở Borough Polytechnic, London, nhưng giới nghệ thuật chính thức không mấy tán thưởng phương pháp giảng dạy dựa trên một sự tự do hoàn toàn về mặt chủ đề và hình thể.

Auerbach và Kossoff đều say mê vẽ như nhau :

Auernach không ngớt tô thêm những nét màu mới cho các bức tranh cho tới lúc chúng trở nên sống động, còn Kossoff thì trở đi trở lại một đề tài. Cả hai vẽ theo mẫu thật; còn Bacon vẽ theo trí nhớ vì ông cho rằng như thế dễ ghi lại tính cách khó hiểu và khó nắm bắt của gương mặt con người hơn. Kossoff giống như Giacometti là người không bao giờ hài lòng về công việc của mình và làm đi làm lại không mệt mỏi. Đối với ông, phương pháp hội họa đòi hỏi sự lặp đi lặp lại dai dẳng đó, nó cho phép ta không ngừng khám phá sự vật dưới nhiều góc nhìn mới. Rồi, đột nhiên, tất cả trở nên rõ ràng và lúc đó tác phẩm có thể hoàn thành rất nhanh. Qua những lần sửa chữa đó, có thể nói là người ta đi tìm sự thật về chính mình, vì rằng cái người ta vẽ là một phần dính liền với cuộc sống của người ta.

Trong bức *Hai người ngồi ghế số 2*, đó là hai người cha mẹ già, một chủ đề mà Kossoff tận dụng trong nhiều năm. Ông hiểu rõ từng yếu tố nhỏ nhất nhất trong cử chỉ của họ, nhưng ông muốn cho những cử chỉ đó một ý nghĩa có thể hiểu được khi nhìn qua, và thể hiện chúng với tất cả sự kính trọng cần có. Tuy nhiên, tình cảm không ngăn trở khả năng quan sát của ông : cha ông, suy yếu vì một đời cần lao cực nhọc, rõ ràng là không còn mạnh khỏe như mẹ ông, và có lẽ co rúm trong chiếc ghế, gần như không còn có mặt.

Kossoff đã nói rằng cha mẹ ông đã ám ảnh ông với tư cách là chủ đề. Ở đây, ông làm cho chúng ta cảm thấy cùng một lúc sự mất quân bình giữa đôi vợ chồng do tuổi tác gây ra và sự đảo lộn trong quan hệ cha mẹ đối với con cái. Ông làm việc này một cách khách quan với lòng thương yêu dịu dàng vì cảm xúc được kiềm chế vì thế càng làm cho bối rối hơn.

FRANK AUERBACH

Cùng như Kossoff, Auerbach chỉ vẽ cái gì làm ông bận lòng, và ông cố gắng nắm bắt cái cốt yếu của nó. Ông mất gần một năm cho bức *Phòng khách* ở nhà một người bạn gái, vẽ ba buổi trong một tuần. Ở đây, ta thấy tất cả vẽ ảm cúng mà ông tìm cách ghi lại, với người mẫu trên một chiếc ghế và đức con gái trên một chiếc khác và tất cả đồ vật. Ông không chỉ muốn cho chúng ta thấy một cảnh nội thất mà cả hình ảnh không ngớt đổi mới của nó.

Những hình ảnh của Auerbach được xây dựng bằng sắc đều màu đậm. Trong các tác phẩm đầu tiên, độ dày và các kết cấu của các vệt màu làm cho các bề mặt có vẻ hiện thực gần như tượng điêu khắc. Các màu đất mà ông sử dụng cho bức *Phòng khách* có vẻ chân thực đáng ngạc nhiên, vì đó cũng là chất đất của tâm hồn ông, trong đó nghệ thuật của ông bắt rễ. Ông đã vẽ đi vẽ lại bức tranh này không mệt mỏi, không quan trọng hóa cũng không thả mình vào những ảo ảnh của một người minh họa tầm thường. Rồi, đột nhiên, hình ảnh thành hình, trở nên gần bó và thoát ra khỏi bóng tối. Trí nhớ của con người không phải lúc nào cũng tốt : đúng là có những cái hiển nhiên nhưng hình thể thường có những đường biên vô cùng mờ hồ.

LUCIAN FREUD

Cháu gọi nhà sáng lập phân tâm học bằng ông, Lucian Freud (1922) nhất định là một họa sĩ hiện thực. Ông bắt đầu bằng tranh chân dung và tĩnh vật hết sức chừng chạc, chịu ảnh hưởng siêu thực rõ rệt. Bắt đầu từ 1965, ông chủ yếu vẽ tranh khỏa thân, những bức tranh thuộc loại uy tín nhất của hội họa Tây phương. Nỗ lực ghi lại với sự đậm đà nhất tính thực tế của cơ thể con người, nghệ thuật của

Freud có đặc điểm ở chỗ thể hiện các sắc độ của da và độ dày đặc của xác thịt một cách tinh tế vô cùng.

Đường bên đóng vải (h. 49) là một bức tranh tương đối mới. Khi giới thiệu người đàn bà trẻ phơi tấm thân lực lưỡng dưới ánh nắng, Freud gần như dò xét nang từ bên trong để có thể thể hiện tất cả sắc thái da thịt một cách rục rờ đến thế. Những màu hồng, màu lam, màu vàng trông đậm đà kỳ lạ : có bao giờ chúng ta xem xét màu da theo cách này chưa ? Người phụ nữ dường như sắp ngã về phía chúng ta : mặt sàn dưới chân nang là hình ảnh duy nhất chịu tác dụng phối cảnh duy nhất để cho ta biết xa, gần, và chúng ta tự nhiên lùi lại, như thể nang sắp ngã. Bất chấp vẻ hỗn độn, đóng vải chống đỡ vững chắc cánh tay duỗi thẳng và thân thể nang. Đóng vải này là một trong những vật đẹp nhất mà Freud vẽ được. Chúng phát ra một thứ ánh sáng dịu, màu trắng có nhiều mức độ đậm, nhạt, khác nhau, đi từ xám sẫm tới sáng tái. Người đàn bà được xác định bằng đường bao quanh cơ thể; đóng vải thì lan ra vô định về ba hướng. Sự đầy đặn chắc nịch của da thịt tương phản với sự chông chênh lơ lửng của đóng vải. Freud rất thích khai thác những khía cạnh nhỏ của sự chênh lệch như vậy.

ANSELM KIEFER

Anselm Kiefer (1945) vừa thuộc chủ nghĩa lãng mạn vừa thuộc truyền thống biểu tượng của Đức, với sự quan tâm thường trực : làm cho sự ảm nản mang một hình thức nhìn thấy được. Quả là chủ đề của ông xoay quanh số phận bi thảm của người Do thái dưới chế độ Quốc xã, và cũng rất có thể sự quan trọng của chủ đề này đã làm sai lệch sự phán đoán của chúng ta. *Parsifal 1* nằm trong loạt tranh mà ông lấy cảm hứng từ vở nhạc kịch cùng tên của Wagner. Các nhà phê bình chừng như thấy trong các tác

phẩm đó sự biểu hiện tính khí của một người Đức chưa hết thô kệch, đồng thời với sự suy tư về bản chất và sự tiến hóa của một nghệ sĩ. Kiefer sử dụng những kỹ thuật khác thường. Ở đây những dải giấy dán tường nằm kế nhau theo đường ngang và đường vẽ bằng màu đen dọc theo bìa, làm ta có cảm tưởng là sàn bằng gỗ. Đối với Kiefer, gỗ gợi hình ảnh những cánh rừng lớn ở quê hương ông, và mỗi mắt gỗ, mỗi chi tiết kết cấu, dù rất nhỏ, cũng dường như rất quan trọng với ông.

GEORG BASELITZ

Ở Georg Baselitz (1938) sự đảo ngược có hệ thống của hình ảnh có thể được coi là sự khiêu khích vô cơ : suy cho cùng, thì tại sao hai nhân vật trong *Vinh biệt* được vẽ lộn đầu xuống ? Thật ra, phương pháp này là chuyện nghiêm chỉnh và thuộc phạm vi mỹ học : Baselitz định dùng gương mặt con người với sự phóng khoáng không thua gì một tác phẩm trừu tượng. Ngay trong khi chúng ta hoang mang ngắm hai nhân vật lộn ngược đầu này và lá cờ ô vuông kỳ lạ làm nền, chúng ta đã để cho quyền lực của họa sĩ chế ngự bằng sự say mê và thích thú mà chính họa sĩ cảm thấy khi vượt qua những cấu tạo "bình thường". Còn quá sớm để biết được tầm quan trọng của họa sĩ này, nhưng phương pháp của ông không phải vì thế mà không đáng chú ý.

LỜI KẾT

Đây vừa là một kết luận, vừa là một nhập đề : hàng ngàn họa sĩ đang tiếp nối một lịch sử đã có hàng trăm năm, trong cái mở rộng bong của nghệ thuật hiện đại, và các họa sĩ đó rất có thể là những người tiên tri một lịch sử mới. Vào cuối thiên niên kỷ thứ hai này, chúng ta không thể biết trước những khuynh hướng nào sẽ tồn tại lâu dài và những khuynh hướng nào phải đi vào ngõ cụt. Với tính cách hoàn toàn cá nhân và chủ quan, chúng tôi đề nghị ba điển hình cơ về hứa hẹn.

Điển hình đầu tiên là trường hợp một họa sĩ điêu sắc xuất sắc. Robert Natkin chỉ mượn bộ lời kêu gọi của trù tượng rất trẻ. Đối với Natkin, mỗi phần của bức tranh đều có tính cốt yếu vì ông coi đó là trọng tâm có tính tự sự. Một sự truyền cảm được thực hiện, một kinh nghiệm thị giác được vận dụng; nhưng sự kiện đó, kích thích và phong

phủ, chỉ dựa trên hình thể và màu sắc hợp nhất làm một. Natkin vung vẩy màu sắc, phủ nhận nó, nghiên cứu nó, tháo rời nó ra để tổng hợp nó lại thành những thứ phức tạp tinh vi, luôn luôn với sự tự chủ và đẹp mắt. *Farm Street* (h.50) nằm trong loạt tranh mà ông lấy cảm hứng từ những buổi lễ ở nhà thờ dòng Tên Farm Street ở London. Đây là một tác phẩm mà vẻ sáng sủa tuyệt vời cho thấy sức mạnh tinh thần đã làm ông phấn khởi. Sự trách móc duy nhất của các nhà phê bình đối với Natkin là ở chỗ ông tìm kiếm một cái đẹp tuyệt đối, vì cái đẹp thuần túy bị coi là đáng nghi ngờ trong thời đại hỗn loạn này.

Một kỳ tài khác trong lãnh vực màu sắc, nữ họa sĩ Mỹ Joan Mitchell, tìm cảm hứng không phải trong cách nhìn sâu vào nội tâm mà là trong những cảm xúc do cái đẹp của ngoại giới tạo ra cho mình. Từ năm 1955, bà đã sống nhiều năm ở Giverny, nơi Claude Monet đã cho sửa soạn khu vườn với ao súng nổi tiếng. Nhưng với Joan Mitchell thì khu vườn riêng của bà và cánh đồng xung quanh mới đáng kể. *Hoa hướng dương* gần như đạt tới sự vĩ đại bị thảm của các phiên bản do Van Gogh vẽ về cùng chủ đề. Nhưng bút pháp của bà gắn gũi với xu hướng biểu tượng trừu tượng hơn, víta ở bố cục chuyển động và "toàn diện" vừa ở khuôn khổ lớn.

NGHỆ THUẬT TÔN GIÁO HIỆN ĐẠI

Sau thời Phục hưng, nghệ thuật tôn giáo Tây phương càng ngày càng bị gạt ra bên lề, tới mức không còn tồn tại. Vì vậy, thật là lý thú khi nhắc tới một tác phẩm như tác phẩm của họa sĩ người Anh Albert Herbert mà sự thôi thúc nội tâm đưa ông tới chỗ sáng tạo những hình ảnh theo kinh thánh, đầy thuyết phục. *Jonas và Cá Voi* nhắc lại lúc nhà tiên tri sắp được cá voi đặt lên bờ; hình ảnh thế giới bên ngoài được tượng trưng bằng bé gái chần ngỗng đường

như làm cho ông khiếp sợ. Dưới cái vé ngây thơ, những hình ảnh của Herbert cho thấy nhiều điều về tâm hồn con người.

Lịch sử của hội họa vẫn tiếp diễn, dù cho chương có chúng ta trong đó chưa sẵn sàng được đọc tới. Nhưng sớm hay muộn nó cũng sẽ được đọc. Còn lúc này, chúng ta phải bằng lòng ở việc thăm dò nghệ thuật hiện đại không có người hướng dẫn mà cũng không có nhãn hiệu; thật ra, đó không phải là chương kém hấp dẫn nhất của quyển lịch sử này.

LỊCH SỬ HỘI HỌA

LÊ THANH LỘC biên dịch theo **WENDY BECKETT**

Chịu trách nhiệm xuất bản :

QUANG HUY

Biên tập :

LÊ TAM NGUYỄN

Bìa và trình bày :

NHẤT NHÂN

Sửa bản in :

HOÀI ĐỨC

Phát hành tại :

NHÀ SÁCH TRẺ

186 Nguyễn Thị Minh Khai - Q.3, TP. HCM

ĐT : 8228452

In 1.000 cuốn khổ 13x19cm tại Xi nghiệp In Phan Văn Mãng,
Long An. Số xuất bản 79 - CXB/61 - XBVHTT và giấy trích
ngang kế hoạch ngày 25-6-1996 của NXB Văn Hóa Thông Tin.

In xong và nộp lưu chiểu tháng 12 năm 1996.

45000

ĐÍNH CHÍNH

Hình	In là	Xin đọc là
Số 2	Meidoun	Meidoum
Số 17	k. 1475	k. 1575
Số 27	Tres de Mayo	Ngày 3 tháng 5
Số 29	Gustave Courbet	Edouard Manet
	Xưởng vẽ của họa sĩ...	Nhà ga Saint Lazare 1873; 94x115cm
trang 391		
dòng cuối	Ransthorne	Rawsthorne

Mời bạn tìm đọc :

NGHỆ THUẬT HỘI HỌA
L'Art de la peinture
Paul Ségher & Jacques Charpier
Lê Thanh Lộc dịch

LỊCH SỬ HỘI HỌA
Histoire de la peinture
Soeur Wendy Beckett
Lê Thanh Lộc dịch

THƯỜNG NGỌAN HỘI HỌA
Voir et comprendre la peinture
Sir David Piper
Lê Thanh Lộc dịch

HÌNH HỌA CĂN BẢN
1,2,3,4,5
Collection Leonardo
Lê Thanh Lộc dịch

Sẽ phát hành trong năm 1997:

TỪ ĐIỂN MỸ THUẬT
Lê Thanh Lộc biên dịch



TỦ SÁCH
TÌM HIỂU HỘI HỌA
NHÀ SÁCH TRẺ
186 Nguyễn Thị Minh Khai. Q.3 Tp.HCM ☎ : 8228452