

VỀ MỘT NGHỆ THUẬT KỊCH PHI ARISTOTE

■ Bertol Brecht*, Huỳnh Văn** dịch

Phê phán “Nghệ thuật thi ca” của Aristote

1. Thuật ngữ kịch “phi Aristote” cần được giải thích. Kịch Aristote - mà kịch phi Aristote muốn định nghĩa bằng cách khu biệt với nó - là tất cả các loại kịch thích hợp với định nghĩa của Aristoteles về bi kịch trong “Nghệ thuật thi ca” ở chỗ mà chúng tôi coi là điểm chính yếu của nó. Yêu cầu quen thuộc về tam duy nhất không được chúng tôi xem là điểm chính yếu này, nó cũng hoàn toàn không được Aristote nêu bật giống như việc nghiên cứu mới đây đã khẳng định. Đối với chúng tôi lợi ích xã hội lớn nhất chính là điều mà Aristote đề ra cho bi kịch với tính cách là mục đích, đó là *Katharsis*, là sự thanh lọc khán giả khỏi nỗi sợ hãi và sự xót thương bằng sự mô phỏng những hành động gây kinh hãi và xót thương. Sự thanh lọc này diễn ra trên cơ sở của một hành vi tâm lý đặc thù, của sự *nhập cảm* của khán giả vào các nhân vật hành động, được các diễn viên mô phỏng. Chúng tôi xác định một lối kịch là kịch Aristote nếu nó đem lại sự *nhập cảm* này, bất kể nó sử dụng hay không sử dụng những quy định do Aristote đề ra cho loại kịch này. Hành vi tâm lý đặc thù của sự nhập cảm đã được thực hiện bằng các cách thức hoàn toàn khác nhau qua các thế kỷ.

2. Phê phán “Nghệ thuật thi ca”

Chừng nào mà Aristote (trong chương bốn của “Nghệ thuật thi ca”) nói một cách hoàn toàn chung chung về niềm vui trong việc thể hiện bằng mô phỏng và nêu ra cơ

sở cho việc đó là sự học tập thì chúng ta còn cùng đi với ông. Nhưng ngay trong chương sáu ông đã lại xác định rõ ràng hơn và quy định giới hạn cho bi kịch là sự mô phỏng. Nó chỉ cần mô phỏng những hành động gây kinh hãi và xót thương, và còn một giới hạn tiếp nữa là nó phải mô phỏng nhằm mục đích gây nên nỗi kinh hãi và sự xót thương. Có thể nhận thấy là sự mô phỏng những con người hành động thông qua diễn viên sẽ gây nên sự mô phỏng các diễn viên bởi khán giả; cách thức tiếp nhận tác phẩm nghệ thuật là sự nhập cảm vào diễn viên và thông qua diễn viên nhập cảm vào nhân vật kịch.

3 Nhập cảm ở Aristote

Không phải là chúng ta không nhận thấy sự nhập cảm ở Aristote với tính cách là cách thức tiếp thu tác phẩm nghệ thuật bởi khán giả, cái điều mà ngày nay xuất hiện như là sự nhập cảm vào con người cá nhân của chủ nghĩa tư bản phát triển. Tuy nhiên ở những người Hy Lạp chúng ta luôn có thể hình dung được những gì về sự thanh lọc đã diễn ra trong những hoàn cảnh xa lạ với chúng ta đến như thế, khi mà cơ sở của nó có thể phỏng đoán là một cách thức nào đó của sự nhập cảm. Một thái độ ứng xử của khán giả hoàn toàn tự do, có tính chất phê phán, dựa trên những cách giải quyết thuần túy trần gian những khó khăn thì không phải là cơ sở cho một sự thanh lọc.

4. Khước từ sự nhập cảm chỉ là nhất thời?

Người ta có thể dễ cho rằng việc khước từ

* Nhà viết kịch, lý luận kịch, đạo diễn kịch và nhà thơ nổi tiếng người Đức (1898-1956)

** PGS.TS, Trường ĐH Văn Hiến

sự nhập cảm - mà cần phải tiến đến gần hơn với sự khước từ đó là điều mà ngành kịch của thời đại chúng ta buộc phải nhìn thấy - là một hành vi có tính chất nhất thời, hệ quả từ tình trạng khó khăn của kịch của chủ nghĩa tư bản phát triển - nếu nó muốn đem lại cho công chúng những điều mô tả về cuộc sống chung của con người trong cuộc đấu tranh giai cấp hết sức gay gắt, và dẫu vậy nó không được làm điều gì nhằm trấn an xoa dịu cuộc đấu tranh ấy. Tính chất nhất thời của việc khước từ ấy chẳng có gì để phản đối cả, đương nhiên không phải là trong con mắt chúng ta. Tuy vậy bên vực gì nhiều cho việc nói rằng sự nhập cảm đã lấy lại vị trí cũ của nó, tương tự như sự mộ đạo vậy, mà từ sự mộ đạo ấy nó có được một hình thức. Sự mục nát của nó ắt là nhờ sự mục nát chung của trật tự xã hội của chúng ta, song cũng không có cơ sở nào cho nó sống sót được qua sự mục nát này.

Tác động trực tiếp của kịch Aristote

Trong thời kỳ nền cộng hòa Weimar có một vở kịch được xây dựng theo kiểu Aristote, trong đó chứng minh tính phi xã hội của việc cấm phá thai ở những thành phố quá đông đúc với những điều kiện thu nhập ít ỏi, đã gạt hái được thành công to lớn đến mức những người phụ nữ vô sản từng xem vở kịch này đã tổ chức một hoạt động chung và đạt được kết quả là quỹ bảo hiểm y tế giờ đây sẽ đảm nhận chi trả cho các biện pháp phòng tránh thai. Trường hợp này, chẳng phải là trường hợp duy nhất mà chỉ là trường hợp rõ rệt nhất tôi được biết, đã chỉ ra rằng những người lo sợ rằng những vở kịch được xây dựng theo kiểu Aristote quả là tạo ra được những xung động xã hội nhưng cũng đồng thời bị tiêu phí ngay, là không có lý. Sự hữu ích của những tác động của kịch Aristote không nên bị phủ nhận; người ta xác

nhận điều ấy nếu người ta chỉ ra những hạn chế của nó. Khi một hoàn cảnh xã hội nhất định đã chín muồi thì một hành động thực tiễn có thể nổ ra thông qua những tác phẩm thuộc loại trên. Một tác phẩm như vậy là một ngòi lửa làm bùng cháy cả một thùng thuốc nổ. Nếu vai trò của sự cảm nhận có thể tương đối nhỏ do vì đang tồn tại một tình trạng tột tệ về cảm thụ và nhận thức chung thì việc sử dụng những tác động kiểu Aristote hoàn toàn có thể khuyến nghị. Trong hoàn cảnh ở trên một nghệ thuật kịch phi Aristote có lẽ khó có thể tạo ra được một hành động trực tiếp. Bởi vì không nghi ngờ gì nó sẽ phải giải thích vấn đề là do đâu quyền được sinh đẻ thì bắt buộc phải sinh đẻ và cái hành động mà nó phải nhắm đến sẽ là một hành động chung hơn, lớn hơn, nhưng cũng không rõ rệt hơn và không thể có được ngay tức thời. Một vở kịch thuộc nghệ thuật kịch phi Aristote đương nhiên cũng có thể tạo ra một hành động mang lại một sự thư giãn tức thì, trực tiếp, và một hành động thúc đẩy tiếp theo thông qua thành công của nó, một hành động như vậy hướng đến sự chi trả cho các biện pháp phòng tránh thai của nhà nước. Nhưng nó không chỉ có thể dẫn đến xung động. Thể hiện quyền được không sinh đẻ như là một phần quyền được sinh đẻ có lẽ về lâu dài có nhiều hơn, nhưng trong chốc lát có ít hơn những tác động gây thích thú.

Những sự việc đằng sau những sự việc

1. Những sự việc đằng sau những sự việc là những sự việc giữa con người với con người

Có lẽ đã rõ là các nhà triết học, những người mà ở đây chúng ta nói đến, những người mô tả thế giới và giảng dạy về cách ứng xử, vốn quan tâm một cách đặc biệt đến số phận của con người. Họ không chỉ sưu tập những phản ứng của con người đối với số

phận, họ còn tiếp cận chính số phận. Họ mô tả những phản ứng của con người từ phương diện mà những phản ứng đó có thể được xem như là những hành động.

Nhưng bản thân số phận thì được họ mô tả như là hoạt động của con người. Những sự việc đằng sau những sự việc vốn quyết định số phận, tức là nếu can thiệp vào đó người ta có thể can thiệp vào số phận của con người, vậy là nó diễn ra giữa con người với nhau.

Như vậy đối tượng của sự trình diễn là một trận chiến của những mối quan hệ xã hội giữa con người. Một sự trình diễn như thế là không bình thường và sẽ không được lĩnh hội nếu nó không được lĩnh hội là bất thường.

Vậy chúng ta có gặp trên sân khấu của nhà hát xưa những cái gì khác hơn là con người?

Liệu trên sân khấu đó có trình diễn các sự việc mà với sự hỗ trợ của những sự việc khác nữa chúng sẽ được lĩnh hội như là các hoạt động của con người? Nói cách khác, nói theo quan điểm của chúng ta: Những sự việc cần phải ít được lĩnh hội, những sự việc mà trong tất cả mọi điểm không chỉ ra là có sự tham dự của con người thì có cần được lĩnh hội hay không?

2. Hãy diễn những gì xảy ra đằng sau các sự việc

Bằng cách nào đó người ta có thể hỏi: Cái có vẻ lạ lẫm ở các sự việc vốn tạo nên cuộc sống của chúng ta, tạo nên cuộc sống chung của chúng ta với những con người khác là cái gì vậy? Phải chăng chúng không hoàn toàn tự nhiên? Chúng luôn luôn hiện diện, chúng là một phần của các hiện tượng tự nhiên. Chính những người chế ngự chúng, không ngạc nhiên đặc biệt lắm về chúng, trước khi bị đè bẹp. Người ta không thể nói được như thế này chẳng: “nếu ruộng đất đầy sỏi đá, thì

lúa chẳng tốt lên được”, như thế chẳng đáng ngạc nhiên lắm sao? Và: “Nếu ai không trả được tiền trọ sẽ bị mời ra khỏi phòng”, điều ấy chẳng đáng kinh ngạc sao?

Ấy vậy mà theo ý kiến của các nhà triết học người ta không thể nói như vậy được.

Tất nhiên điều ấy vẫn được nói, nhưng thế thì chí ít đó cũng là một điều kỳ lạ. Liên quan tới những câu ở bên trên thì luôn luôn có những người không nói câu thứ nhất, dẫu rằng vẫn nói câu thứ hai. Những người này ngạc nhiên là ruộng đất đầy sỏi đá lúa sẽ không tốt, họ không nhận thấy đó là điều đương nhiên mặc dù hàng trăm năm rồi vẫn đã như vậy. Họ đi tìm thứ lúa có thể sinh sản tốt trên đất đầy sỏi đá, và họ đã tìm thấy nó. Sự ngạc nhiên của họ đã được ban thưởng. Thế nhưng họ, chính họ, vẫn còn luôn nói câu thứ hai. Họ không chỉ có ruộng đất mà còn có cả nhà cửa và đuôi không thương xót những người thuê nhà không trả được tiền thuê. Sự đối xử này, họ nói với những người bị xua đuôi, là chẳng có gì đáng ngạc nhiên. Nhưng tại sao những người thuê nhà này cũng lại không ngạc nhiên chứ? Có lẽ sự ngạc nhiên của họ cũng đáng được thưởng?

Về mặt kỹ thuật mà nói: Người ta có thể lạ hóa một vụ sơ tán, lạ hóa một tiến trình đông người trong các thành phố lớn của chúng ta như thế nào?

Một người mặc sắc phục mang đến một bức thư, theo đó người thuê nhà phải thu dọn đồ đạc của mình ra ngoài đường. Việc ấy có rõ ràng không? Phải chăng từ lâu đã không như thế sao? Vâng, từ lâu rồi vẫn như thế. Phải chăng như vậy không là đương nhiên sao? Không, không là đương nhiên.

Điều đó hiện thời là như thế, điều đó từ lâu đã là như thế, nhưng điều đó chẳng hạn từ lâu không phải luôn luôn như thế. Trong một hang động của thời kỳ đồ đá không có

người nào mang đến một bức thư như thế hay một phiến đá với nội dung như thế. Cũng không có bức thư nào được mang đến một túp lều nông dân của thời kỳ trung cổ. Tất nhiên lúc nào cũng có những con người bị xua đuổi, nhưng không phải bằng cách thức như thế. Con người đã được gửi đi đó không phải được nhà nước thuê để chuyển bức thư. Những con người phải dọn ra khỏi nhà có một mối quan hệ khác với anh ta và vân vân. Dù cho điều đó luôn luôn có thể ở trạng thái như thế nào thì đằng sau sự việc vẫn có một sự việc khác. Không chỉ riêng sự việc được diễn mới chứa đựng chìa khóa. Có thể nói trên sân khấu có rất ít người để cho sự xung đột có thể diễn ra trước mắt công chúng. Chỉ những người đang có mặt không thôi không thể tiến hành được cách giải quyết nào khác ngoài cách được diễn. Sự việc thực tế không thể hiểu được và điều đó phải được thể hiện ra.

Người ta có thể tiến hành như thế, và thông thường người ta vẫn tiến hành như thế để cho người ta có thể tìm hiểu những sự việc từ lịch sử được đưa ra so sánh nhằm vào những phương diện không hề được thay đổi. Việc thuê nhà là “rõ ràng dễ hiểu”, nghĩa là không nổi bật, nếu người ta xem cả việc giao nộp hiện vật của những người nông nô thời trung cổ như là tiền thuê mướn. Việc xua đuổi sẽ không trở thành nổi bật nếu người ta xem sự xua đuổi những cư dân ở hang động vào thời đồ đá là di tán. Nhưng rồi tất cả những gì đặc biệt, những gì của ngày hôm nay đã bị xóa đi; những sự thay đổi, được thực hiện qua những sự kiện xã hội, sẽ không được mô tả là những sự thay đổi, không được mô tả theo phương diện này của sự đối khác, mà thực ra như là sức ì. Những cố gắng mới thuộc *phương thức* xã hội cũng sẽ không xuất hiện theo phương diện đặc biệt của nó, cũng sẽ

không có thể được nhận thấy nổi bật. Những cách ứng xử có thể đem lại một sự thay đổi triệt để mới được quan niệm và mô tả là mới.

Cái gì là những sự việc đằng sau những sự việc, có phải là những cái bị che lấp và cần phải được phát hiện ra, mà từ đó xem xét những cái được quan sát là bình thường, cần phải xuất hiện ra như là lạ lùng?

Tôi chọn tiêu đề cho sự việc của tôi bằng cách nó đặt tên cho một giai đoạn trong lịch sử, tức là nó có thể đứng bên cạnh những tiêu đề khác từ lịch sử chính trị và lịch sử phong tục (...).

Kịch tự sự

Đối với nhiều người từ “kịch tự sự” tự thân mang đầy tính chất mâu thuẫn, vì theo mẫu mực của Aritote người ta cho rằng hình thức tự sự và hình thức kịch của việc thể hiện một cốt truyện là căn bản khác nhau. Sự khác nhau giữa hai hình thức hoàn toàn không chỉ được nhìn thấy ở chỗ là một hình thức thì được trình bày bởi những con người sống còn hình thức kia lại dùng sách - Những tác phẩm của thể loại tự sự như của Homer và của những người hát rong thời trung cổ cũng lại là những vở diễn sân khấu, còn kịch như “Faust” của Goethe hay “Manfred” của Byron được công nhận là đạt được sự tác động lớn nhất của chúng với tính cách là những cuốn sách -, sự khác nhau giữa hình thức kịch và hình thức tự sự có thể nhìn thấy trong kiểu cách xây dựng khác nhau mà quy luật của chúng được bàn đến trong hai ngành khác nhau của mỹ học. Kiểu cách xây dựng này phụ thuộc vào những loại khác nhau, mà qua đó tác phẩm được trao cho công chúng, khi thì thông qua sân khấu, khi thì bằng sách, song không phụ thuộc vào điều đó, cũng có cái mang “tính kịch” lại nằm trong tác phẩm tự sự và cái mang “tính tự sự” lại ở trong tác

phẩm kịch. Tiểu thuyết tư sản trong thế kỷ trước phát triển với khá nhiều “tính kịch”, và ở đó người ta hiểu là sự tập trung mạnh của một cốt truyện, một yếu tố của sự lệ thuộc vào nhau của từng chi tiết. Một cảm hứng nhất định của sự thể hiện, một sự tìm tòi ra sự va đập vào nhau của các thế lực là cái tiêu biểu cho “tính kịch”. Nhà tự sự Doebelin đã nêu ra một dấu hiệu tiêu biểu thật tuyệt vời khi ông nói rằng tự sự, ngược với kịch, ở mức độ nào đó người ta có thể dùng kéo cắt ra thành từng mảnh mà hoàn toàn vẫn có khả năng tồn tại được.

Ở đây không cần phải tranh luận là do đâu mà những sự đối lập từ lâu được xem là không thể vượt qua được giữa tự sự và kịch đã đánh mất sự cứng nhắc của chúng, thật ra cũng đủ nếu chỉ ra rằng nhờ những thành tựu kỹ thuật mà sân khấu đã có đủ điều kiện để đưa những yếu tố trần thuật vào trong các cuộc trình diễn kịch. Khả năng của việc chiếu hình, của những kỹ năng thay đổi to lớn hơn của sân khấu thông qua cơ giới hoá, của phim ảnh đã hoàn thiện trang thiết bị của sân khấu, và chúng đã làm điều đó vào một thời điểm mà những sự việc quan trọng nhất giữa con người không còn có thể trình bày một cách đơn giản bằng cách người ta nhân cách hóa những lực lượng vận động hay đặt con người vào những lực lượng siêu hình không thể nhìn thấu được.

Để hiểu được các sự việc thì đã trở nên cần thiết phải trình bày *thế giới* mà trong đó con người sống một cách lớn lao và “quan trọng”.

Đương nhiên thế giới này cũng được thể hiện trong kịch trước nay, song không phải như là yếu tố độc lập mà chỉ là từ nhân vật trung tâm của vở kịch. Nó xuất hiện từ sự phản ứng của nhân vật chính đối với thế giới đó. Thế giới đó được nhìn thấy như là ta có

thể nhìn thấy con bão khi người ta nhìn thấy con thuyền trên một vùng biển kéo buồm lên và cánh buồm bị uốn cong đi. Nhưng giờ đây ở sân khấu tự sự nó phải xuất hiện một cách độc lập.

Sân khấu bắt đầu trần thuật. Cùng với sự thiếu đi bức tường thứ tư cũng đồng thời không còn thiếu vắng người kể chuyện nữa. Không chỉ hậu cảnh có một vị trí đối với những sự việc trên sân khấu bằng cách ghi trên những tấm bảng lớn, nó làm nhớ lại những sự việc đồng thời khác ở những địa điểm khác. Những phát biểu của các nhân vật được chứng thực hay phủ nhận bằng những tài liệu được chiếu lên; cung cấp những số liệu được nắm bắt một cách cụ thể cảm tính cho những cuộc trò chuyện trừu tượng; đưa ra các số liệu và câu chữ cho những sự việc thật là nổi rõ nhưng trong ý nghĩa của nó lại không rõ ràng – cả các diễn viên cũng thực hiện sự biến hóa không hoàn toàn mà giữ khoảng cách với nhân vật mà họ thể hiện, đúng vậy còn đòi hỏi một sự phê phán rõ rệt.

Tiếp đến, khán giả cũng không được tạo cho có điều kiện từ bất kỳ phương diện nào buông thả cho những trải nghiệm không có sự phê phán (và trên thực tế không có hiệu quả) bằng sự nhập cảm đơn giản vào các nhân vật kịch. Sự trình diễn đặt chất liệu và sự việc vào tiến trình lạ hóa. Đó là sự lạ hóa cần thiết để cho có thể nhận hiểu được. Sự hiểu sẽ bị khước từ một cách đơn giản bởi mọi cái “đương nhiên”.

Cái “đương nhiên” phải nhận được yếu tố của cái *nổi bật*. Chỉ như thế các quy luật của nhân quả mới xuất hiện. Hành động của con người phải đồng thời có thể là như thế và phải đồng thời có thể khác đi.

Đây là những thay đổi to lớn.

[...] ¹ *Khán giả của sân khấu kịch² bảo:*

Vâng, tôi cũng đã từng cảm thấy như thế.
- Tôi là như vậy đấy. - Điều đó là đương nhiên. - Nó sẽ mãi mãi là như vậy. - Nỗi khốn khổ của con người này làm tôi xúc động, vì không có lối thoát nào cho anh ta cả. - Đấy là thứ nghệ thuật lớn: bởi vì tất cả đều là đương nhiên. - Tôi khóc cùng những người đang khóc, tôi cười cùng những người đang cười.

Khán giả của sân khấu tự sự nói: Tôi không thể nghĩ là có điều đó. - Người ta không được làm như vậy. - Thật là quá lạ lùng, hầu như không thể tin được. - Điều đó phải được chấm dứt. Nỗi khốn khổ của con người này làm tôi xúc động, bởi vẫn còn có thể có lối thoát cho anh ta. - Đấy là thứ nghệ thuật lớn: bởi vì không có điều gì là đương nhiên cả. - Tôi cười những người đang khóc, tôi khóc cho những người đang cười (...).

Người ta có thể biểu diễn sân khấu tự sự ở mọi nơi không?

Về phương diện phong cách thì sân khấu tự sự không phải cái gì đặc biệt mới. Với tính chất trung bày ra của nó và việc nhấn mạnh sự điều luyện của nó thì nó có quan hệ thân thuộc với sân khấu cổ xưa của châu Á. Những khuynh hướng giáo huấn chẳng những thể hiện trong thánh sử kịch thời trung cổ mà còn trong kịch cổ điển Tây Ban Nha và sân khấu tôn giáo của dòng Tên.

Những hình thức sân khấu này phù hợp

với những khuynh hướng nào đó của thời đại nó và cũng kết thúc với chúng. Cả sân khấu tự sự cũng gắn liền với những khuynh hướng nhất định. Không phải khắp nơi đều có thể biểu diễn nó. Phần nhiều các dân tộc lớn ngày nay không có khuynh hướng đem ra bàn những vấn đề của họ trên sân khấu. London, Paria, Tokio và Roma duy trì sân khấu của họ cho những mục đích hoàn toàn khác. Cho đến nay chỉ ở một ít nơi và không phải trong thời gian dài mới có điều kiện thuận lợi cho sân khấu tự sự³.

Ở Berlin chủ nghĩa phát xít đã kiên quyết cấm phát triển một sân khấu như vậy.

Ngoài một trình độ kỹ thuật nhất định nó còn đòi hỏi một phong trào mạnh mẽ trong đời sống xã hội, phong trào này tạo ra một sự quan tâm đối với việc bàn thảo tự do những vấn đề của cuộc sống nhằm mục đích giải quyết chúng và có thể bảo vệ được sự quan tâm này chống lại tất cả những khuynh hướng đối lập.

Sân khấu tự sự là cuộc thí nghiệm sâu rộng nhất để đi đến sân khấu lớn hiện đại, và nó phải khắc phục tất cả mọi khó khăn to lớn, những khó khăn mà tất cả mọi lực lượng đang sống trên lĩnh vực chính trị, triết học, khoa học và nghệ thuật cần phải có để khắc phục (...).

Dịch từ cuốn "Bertolt Brecht, Những bài viết" (tập 5), NXB Aufbau-Verlag, Berlin.

¹ Những đoạn cắt bớt trong ngoặc đơn vuông là của nhà xuất bản, còn trong ngoặc đơn tròn bên trên là của người dịch (ND).

² Khái niệm "kịch" Brecht dùng ở đây là để chỉ kịch theo lý thuyết của Aristote. Brecht cũng dùng "hình thức tự sự" của sân khấu và "kịch phi Aristote" để chỉ kịch của ông. Brecht cũng dùng khái niệm "kịch" để chỉ kịch nói chung.

³ Đây chỉ là tình hình khi Brecht viết bài này. Sau này khi ông về lại nhà hát Berliner Ensemble ở Schiffbauerdam (Berlin) và dàn dựng kịch của ông ở đó thì tình hình đã khác hẳn. Kịch tự sự của ông đã được diễn ở nhiều nước, cả ở một số thành phố lớn (ND).